

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

Las historias afectivas de las mujeres de mi familia para la construcción de una dramaturgia corporal con las herramientas de la *Ideokinesis* según Nereyda Rey y el Pensamiento corpóreo según Wayner Macgregor

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Artes Escénicas

Autora:

Natasha Salomé Salas López

Director:

Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

ORCID: 0009-0006-3840-5400

Cuenca, Ecuador

2023-03-03

Resumen

Este trabajo de titulación articula el uso de la *Ideokinesis* según Nereyda Rey y el Pensamiento corpóreo propuesto por Wayne McGregor, para la construcción de una dramaturgia corporal evidenciada en un ejercicio de creación escénico- coreográfico. Estas herramientas de investigación corporal se liga archivos de distinto tipo sobre las historias afectivas de las mujeres de mi familia imágenes, entrevistas, que han sido utilizadas para generar materiales coreográficos y proponer una dramaturgia corporal en una puesta en escena, con carácter expandido. La escenografía y el sonido fueron construidos en base estos archivos familiares, así como a la intención general de la obra y a los momentos e historias de estas mujeres, puestos sobre el cuerpo. Es así que esta investigación busca generar una composición coreográfica basada en los insumos provistos por archivos familiares que el cuerpo de la intérprete-creadora organice en una práctica creativa, junto con los demás elementos escénicos, para producir el tejido de una creación escénica, compuesta por símbolos en el espacio, el cuerpo, los sonidos; buscando contactar con las sensaciones de los espectadores. Esta composición escénica busca apelar a una narrativa propia al proceso, independizada de un texto previamente escrito o definidor de los materiales, que asuma una perspectiva dramaturgica desde lo corporal y su inserción en los elementos escénicos, para producir un tejido dramaturgico que responda a la traducción subjetiva de la intérprete de los materiales estudiados y las técnicas utilizadas, en la búsqueda de un sentido particular y una narrativa correspondiente a dicho proceso.

Palabras clave: archivos, afectos, cuerpo, dramaturgia

Abstract

This degree work articulates the use of *Ideokinesis* according to Nereyda Rey and the Corporal Thought proposed by Wayne McGregor, for the construction of a body dramaturgy evidenced in an exercise of scenic-choreographic creation. These body research tools link files of different types on the affective stories of the women in my family, images, interviews, which have been used to generate choreographic materials and propose a body dramaturgy in a staging, with an expanded character. The scenery and sound were built based on these family archives, as well as the general intention of the work and the moments and stories of these women, placed on the body. Thus, this research seeks to generate a choreographic composition based on the inputs provided by family archives that the body of the performer-creator organizes in a creative practice, together with the other scenic elements, to produce the fabric of a scenic creation, composed of symbols in space, the body, sounds; seeking to contact the sensations of the spectators. This stage composition seeks to appeal to a narrative specific to the process, independent of a previously written text or a definition of the materials, which assumes a dramaturgical perspective from the body and its insertion in the stage elements, to produce a dramaturgical fabric that responds to the translation. subjective of the interpreter of the materials studied and the techniques used, in the search for a particular meaning and a narrative corresponding to said process.

Keywords: archives, affections, body, dramaturgy

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 8 |
| Capítulo I | 12 |
| Los Archivos Familiares | 12 |
| 1. Archivos | 12 |
| 1.1 Memoria familiar | 14 |
| 1.2 Fotografías | 17 |
| 1.3 Historias | 20 |
| 1.4. Entrevistas..... | 24 |
| 1.5 Afectos | 28 |
| Capítulo II | 33 |
| Construcción de una dramaturgia corporal..... | 33 |
| 2.1 Dramaturgia..... | 33 |
| 2.1.2 Dramaturgia Expandida..... | 35 |
| 2.2.1 El cuerpo según Le Breton | 40 |
| 2.2.2 Cuerpo Sensible..... | 42 |
| 2.3 El cuerpo en la danza | 44 |
| Capítulo III | 46 |
| Herramientas de creación y composición y su función en Resilio..... | 46 |
| 3.1 El discurso..... | 46 |
| 3. 2 La danza..... | 48 |
| 3.2.1 Composición corporal coreográfica | 51 |
| 3.2.1 La <i>ideokinesis</i> según Nereyda Rey | 52 |
| 3.2.2 El Pensamiento Corpóreo según Wayne McGregor | 54 |
| 3.3 Escenografía | 56 |
| 3.3.1 Símbolos familiares | 58 |
| 3.4 Creación sonora incidental | 60 |
| Conclusiones | 63 |
| Referencias..... | 67 |

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1

Ilustración 2.....59

Agradecimientos

A los pedagogos de creación René Zavala y Mashol Rosero, quienes no solamente acompañaron el proceso práctico, sino que también entregaron su entusiasmo, cariño y sabiduría. A mis cómplices de creación Francis Bautista, quien sonorizo el dispositivo escénico y a Alma Meng mi querida amiga, quien con mucho amor diseñó e hizo la escenografía y vestuario de "Resilio".

Cuenca, febrero 2023

Dedicatoria

A las mujeres que me prestaron sus historias de vida, mis abuelas Olga Velastegui y Maruja Álvarez, en especial a mi madre Cecilia López, quien generosamente no solo participo en esta investigación, también es un pilar fundamental para mi vida.

Cuenca, febrero 2023

Introducción

El presente documento da cuenta del proceso de investigación-creación que dio como resultado la obra de danza contemporánea Resilio, en el contexto de la cátedra de Investigación del Proceso Creativo para el Ejecutante I y II de la carrera de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Ecuador; en la que por medio de reflexiones teórico/prácticas y la utilización de metodologías creativas para la escena se tejió el norte de esta composición escénica.

Esta obra surge a partir del deseo de visibilizar y contar las vivencias de varias mujeres que usualmente han estado a la sombra de la figura masculina, en un contexto familiar específico, y quienes, además, mantienen un vínculo familiar con la creadora: madre y abuelas, son desde y sobre quienes se realizó la presente investigación. En ese sentido, se pone en relación la vida de los ancestros con las nuevas generaciones, sus vivencias y experiencias vitales, como aquellos miedos y deseos que, aunque no sean propios, resuenan en la investigadora y su vínculo con el mundo. Es decir, es una investigación sumamente personal e íntima, en la cual no se desea representar, sino más bien presentar pequeños rastros de la vida de estas mujeres, tejiendo de esta manera una configuración escénica de corte contemporáneo.

Construir e investigar a partir de lo personal e íntimo, evidentemente, no es algo nuevo; por lo contrario, este deseo de ser sincero y estar involucrado afectivamente con el discurso tiene que ver con uno de los antecedentes/referentes de Resilio: la obra de teatro Slit Autosexografía, escrita y presentada por Ana Albhadajedo. En esta obra, la artista cuenta su vida desde el erotismo frente a su feminidad y al empoderamiento que este le otorga; es decir es una obra de corte feminista, en la cual la vulneración del ser está presente en toda la propuesta.

Durante varios procesos creativos, el tema familiar ha estado presente para la creadora,

unas veces de manera más esclarecida que otras, pero siempre ha sido un constante motor e impulso, desde el cual se materializó, en buena parte, Resilio. Es por ello que, para el inicio de esta investigación práctica y teórica, fue necesario partir de la indagación documental de la vida estas mujeres: fueron las fotografías familiares –como referente histórico, visual y estético-, y las entrevistas realizadas por la investigadora a estos referentes familiares, los registros que darían material para la construcción de una dramaturgia corporal, en la que la danza fue la herramienta central para componer escénicamente. Los demás elementos que son parte del dispositivo escénico: iluminación, escenografía y sonorización han sido derivados del trabajo corporal y de los archivos predecesores.

Las fotografías, las entrevistas familiares –como registro y como material portan entonces una carga afectiva y sensorial que se ve reflejada en las historias que sostiene a un grupo de personas que comparten recuerdos y lazos afectivos y desde los cuales, y por medio del uso creativo de estos archivos, se hizo posible la creación y la legitimización de una identidad familiar. En este contexto, es importante puntualizar que las historias que se van contando, de generación en generación, pertenecen a una ficción puesto que los hechos históricos pasan por filtros subjetivos que se acomodan en sintonía con la subjetividad de cada individuo. Sin embargo, prevalecen los sentires y las afecciones de esos hechos y esas experiencias compartidas, y es precisamente esto lo que se traduce en una obra escénica: los sentires de la vida a través de los recuerdos.

Para poder abordar en escena todos estos bagajes familiares, emocionales e históricos, en una práctica de investigación/creación, hay que tener presente imprescindiblemente el cómo se relacionaría este material, a nivel procedimental y dramático. Es por ello que, siendo coherente con el discurso, era necesario adentrarse en una perspectiva contemporánea de entender y asumir la dramaturgia, es decir aquella que va más allá del

texto y que propone nuevas líneas dramáticas, por fuera de la convencional aristotélica. Esta es también la razón por la que se propone al cuerpo como un medio y una herramienta de conocimiento, el cual se pone en disposición para la creación, tomando como principal referente filosófico a David Le Breton.

Poner al cuerpo en disposición para la creación y frente a un material sensible fue primordial, en cada parte de este proceso investigativo-creativo. Por ello, para poder trasladar los archivos, estudiados y asimilados, al movimiento, las herramientas dancísticas utilizadas fueron la ideokinesis, por un lado; y el Pensamiento Corpóreo del creador inglés Wayne McGregor, por otro. Estas herramientas dieron luces al proceso y asentaron la composición coreográfica, abordando a la danza más allá de la simple búsqueda de un virtuosismo técnico: es decir la técnica fue puesta al servicio de la creación y no viceversa. Entendiendo que el trabajo corporal para Resilio es uno de los pilares en este proceso de investigación, tampoco es lo único que sostiene al dispositivo escénico, debido a que esta propuesta fue pensada para tratar de tocar todas las posibles fibras sensibles de los espectadores. Es por ello que la sonorización, la escenografía, la iluminación, e incluso el espacio, son parte importante de cómo el discurso fue configurado en escena: son los símbolos y los signos que se presentan en la obra que no buscan necesariamente contar una historia lineal, pero que sí pretenden evocar unas emociones en los espectadores, apelando, de esta manera, a su capacidad perceptiva más sensible y humana.

Finalmente, es importante también entender que Resilio, en su calidad de obra escénica, se teje en torno a las memorias de otros seres humanos en relación con la creadora. De esta manera, se pone en disposición creativa al cuerpo para la composición coreográfica, a partir del entendimiento y asunción de una corporalidad que se afecta, del diálogo con un cuerpo sensible; y para ello la danza - tan amplia y rica en posibilidades - alumbró una dramaturgia

que envuelve el cuerpo de la intérprete creadora y, a su vez, resuena con los demás componentes y elementos escénicos en el espacio, complementándose unos con otros, para producir así una gran estructura narrativa, en la cual los espectadores tienen la posibilidad de adentrarse.

Capítulo I

Los Archivos Familiares

1. Archivos

En el contexto de la investigación y creación artística, los archivos – de cualquier tipo - han representado un elemento profundamente rico y lleno de información. Esta información ha suscitado preguntas y cuestionamientos sobre la práctica creativa, así como ha alimentado los procesos de creación en las artes.

Los archivos, en este proyecto de investigación-creación, se asumen como registros del pasado que están en la permanencia y que, en cierto sentido, inauguran un futuro. Para explicarnos mejor, citaremos a Ana María Guasch (2005):

Se le pueden asociar dos principios rectores básicos: la mneme o anamnesis, (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la hypomnema (la acción de recordar). Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la «pulsión de muerte», una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria. (pág.158)

Los archivos son entonces materias que rememoran un pasado, los seres humanos archivamos como un método de organización, también para guardar en un espacio por fuera de nosotros, el pasado, lo que fue importante o lo que se desea que pase a la posterioridad. Entonces es el deseo de permanencia lo que hace que un archivo tenga tanta importancia. ¿Qué sería de la historia sin archivo? Afirmaciones, suposiciones que no se sostienen de nada, la historia es en tanto lo que vemos, pensamos, analizamos y estudiamos el archivo.

En el arte, el archivo cumple su función genérica, asienta los sucesos artísticos, pero también es usado como un medio generador que cuenta y evoca historias. “Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta que

evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo” (Guasch, 2005, pág. 158)

El arte tiene la capacidad de transformar la realidad, por ende, el archivo es usado como un medio para revelar una realidad social, para cambiarla, y para asentar o simplemente encarar una verdad. Sin embargo, la naturaleza de los archivos ofrece riqueza por las historias que contienen. Su uso creativo está fuertemente ligado a la creación artística.

Los humanos siempre queremos contar historias, y lo hacemos por medio de archivos; lo hacemos también con el arte: contamos lo que nos moviliza, lo que nos preguntamos, lo que nos duele, contamos lo que no queremos contar, incluso el deseo de no querer contar en el arte, ya está diciendo algo. Es decir, un artista puede usar archivos para crear una obra de arte y la obra de arte en sí misma puede ser un archivo.

Rosalía, una cantante española, sacó un álbum llamado *El mal querer* que se inspiró en una novela del siglo XIII, *El román de flamenca*, de autor desconocido; es decir la artista se basó en un libro que contiene un componente histórico y de archivo para crear una pieza actual, con sonidos y modos de hacer contemporáneos. Es entonces que el archivo fue el impulso de una creación que a su vez pasará a la posterioridad, por las singularidades que este tiene. Es decir, cuando en el futuro se quiera hacer referencia a la música de actualidad.

Esto evidentemente no solo sucede en la música, el uso del archivo está inmerso en todas las disciplinas artísticas. Shaday Larios, artística e investigadora escénica, basa gran parte de su investigación artística en los “objetos memoria”, objetos que son archivos, que hablan por sí mismos, que gritan historias. Ella se encarga de revelar esa información contenida en los archivos, y es inminente que en su trabajo hay un lugar de *ficcionar* sobre el objeto, pero eso no quita legitimidad del uso de objetos como archivos.

Los archivos familiares no son ninguna novedad en el arte, por ejemplo, en el pasado se retrataba a las personas para que sus familias y conocidos reconozcan su linaje. Por otra parte, también se cuestionan los modelos y la crianza familiar con archivos que revelan relaciones convulsas; como en la obra *Family Issues* que es una instalación/ performance que quiere reflejar dinámicas familiares con un enfoque en lo que no se menciona: culpa y supresión. La obra consiste en una instalación, imágenes, sonidos y performance que buscan recrear un ambiente de casa familiar. (Gómez, 2018)

“Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica «trabajo» es incorporar al quehacer que genera y transforma el mundo social” (Jelin, 2002, pág. 14)

Es decir, la memoria, los archivos son transformados, en cuanto su uso, en obra de arte; eso quiere decir que se van a poner a disposición de generar una experiencia más sensible, una experiencia que también tenga la posibilidad de cambiar la historia de esos archivos.

Consecuentemente, los archivos son una fuente de creación, se puede hacer uso de ellos tal cual como se leen o podemos cambiarlos y moldearlos con la intención también de revelar, de cambiar eso que pasó, para que el futuro sea un lugar en el que los archivos dejen de contar las mismas historias y empiece a revelar diversas realidades.

1.1 Memoria familiar

Al final qué somos los humanos, ¿somos identidad? Y si es así ¿cómo se construye la identidad? La respuesta puede ser ambigua, compleja. Sin embargo, se puede decir que “el hombre es en su esencia la memoria del ser”. (Sánchez, 2020, pág. 68); bien dice un sabio proverbio que recordar es volver a vivir, entonces los recuerdos son parte del rompecabezas del significado existencial de la vida humana, pero los humanos también somos familia y somos también las memorias heredadas que no hemos elegido pero que nos pertenece.

Cuando se habla de familia se habla principalmente de un pasado por el cual se formó lo que cada persona considera familia. Las familias existen de muchas maneras: a través de lo que sus antepasados eran, hacían y en general su forma de vivir y ver el mundo. Este aspecto es uno que hace posible la existencia de una familia como unidad que se teje a través del tiempo principalmente a través de la memoria. (Gómez, 2018, pág. 17)

La familia existe entonces por medio de recuerdos compartidos y heredados, los símbolos de una comunidad que sobrepasan el lenguaje escrito y que son entendibles por el grupo que los conforma o que hereda esos conocimientos, conocimientos y recuerdos que, además, contienen una relación que puede ser genética, pero no es solo eso, sino que es en sí misma una correspondencia de experiencias que de algún modo se entrelazan unas con otras, es decir una herencia compartida y vivida.

En tal sentido, volver a eso que nos envuelve silenciosamente, volver a los recuerdos de los otros, es un acto en el que se reflejan esas vidas que pasan por la política, por las relaciones sociales, por el cuerpo. Así pues, explorar memorias ajenas que resuenan en lo íntimo es un acto intenso. Por otra parte, la emocionalidad no se escapa del recuerdo, es por ello que necesitamos recordar para sentir; pero sentir las vidas de mujeres conocidas, de las cuales se ha podido ver y conocer su historia, es penetrar también los interiores del testigo.

La herencia femenina es el rastro de como sugiere el pasado el comportamiento en el presente y el futuro, como primeras referencias del cómo tiene que ser una mujer, en su cuerpo, en su psiquis está influenciado por las mujeres de la familia, son a quienes mimetizamos de pequeñas y aunque no sea un deseo consciente, la mimesis y con ello arrastramos un pasado que no elegimos que de alguna forma repetimos incluso a veces cuando no lo deseamos, es entonces que ese memoria ajena, nos acecha inconsciente, está impresa en nuestros cuerpos y se activa

La memoria, por tanto, es para Derrida una herencia que crea tanto como registra, que crea en cuanto registra y que, de este modo, no dispone de un «stock amnésico» esperando ser retomado, sino que el espectro se nos da como reto y tarea: «heredar no es en esencia recibir algo, un elemento dado, que entonces se puede tener [...] Cuando se hereda, se clasifica, se criba, se valora, se reactiva». (Sánchez, 2020, pág. 71)

Cuando inició la investigación sobre la vida de estas mujeres que están relacionadas genéticamente con la creadora, los recuerdos estuvieron dialogando con las memorias de la investigadora sobre algunos acontecimientos de los que ella había sido parte y de los que cada quien tiene su versión; “esos marcos son históricos y cambiantes, en realidad, toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo”. (Jelin, 2002, pág. 21). En ese sentido, las palabras que usaron reconstruyen esa memoria en una especie de hibridación de recuerdos que se cruzaron, porque cuando lo contaron, cada una reconfiguró esa historia, que, aunque fuese similar, pasó por un filtro subjetivo.

En el contexto de esta práctica, parte de la identidad de ellas cambió, pero no por elección sino por un proceso natural, la fragilidad de la memoria, del que la vuelve a desempolvar, del que la ve, dejando un rastro de un presente que se vuelve ficticio, trasponiendo identidades, pensamientos, imágenes, todo esto bajo el ojo del otro. “La memoria es selectiva; la memoria

total es imposible. Esto implica un primer tipo de olvido «necesario» para la sobrevivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades” (Jelin, 2002, pág. 29).

Por tanto, usar esos recuerdos es también un acto de creación, porque por sí mismos cuentan una verdad a medias, denotan una perspectiva sesgada, subjetivada por quien recuerda; es decir que están inscritos en el campo de lo ficcional, porque lo que creemos recordar nunca es igual a cómo pasó.

El acto de rememorar presupone tener una experiencia pasada, que se activa en el presente por un deseo (..) unidos a veces a la intención de comunicar. No se trata necesariamente de acontecimientos importantes, en sí mismos, si no que cobran una carga afectiva y un sentido especial y único en el momento de recordar o rememorar. (Jelin, 2002, pág. 27)

La memoria familiar, entonces, está en constante reactivación para poder perdurar en esa comunidad llamada familia, es así que se puede hablar de un linaje, de una identidad que también está dotada por el pasado y que se entrelaza con memorias individuales, que no dejan de ser propias, pero que también responden a un colectivo, es decir, esa memoria está en un constante intercambio de información, en constante reconstrucción.

Entender el archivo como obra es también entender el significado real de una imagen como un objeto que existe en la intención que la construye y los ojos que la interpretan. Una imagen es una huella visual del tiempo que se paraliza y con el que se mantiene el constante diálogo. (Gómez, 2018, pág. 25)

Los archivos familiares se vuelven entonces una reliquia, un grito de existencia de las memorias para perdurar en el tiempo, para poder existir en la realidad presente y construir una identidad en la que estos archivos son parte de la construcción humana; pues sin memoria no hay identidad. Las familias persisten por los recuerdos compartidos, los archivos dan cuenta de esa memoria, de esos precedentes, de lo que fue para ser en el presente; y así cada persona tendrá su baúl de archivos y será la huella del pasado perdurando en el presente. Por eso los archivos familiares no solo son fotografías, objetos, ropa; son elementos esenciales para lo que somos como personas y, por ende, como comunidades que revelan también el sistema de una sociedad, sus aciertos y los conflictos sociales que aún hay que resolver.

Las memorias familiares, la herencia en el caso de la creación de la obra llamada *Resilio*, son el componente principal de la misma. Sin embargo, estos recuerdos son frágiles, por lo que es necesario tratarlos con el debido respeto y cariño, ya que es parte de mantener al menos la esencia de lo que nos cuentan. En *Resilio*, es innegable que las historias y los recuerdos cambiaron o se transformaron, porque cada vida, de cada mujer de la familia tuvo un proceso de selección que se basó en la intuición y en cómo esas memorias resonaban en quien las investigaba.

Esas memorias familiares les pertenecen a quienes fueron sujetos principales en ellas, a ese linaje sanguíneo y pasaron a formar parte de la identidad de una obra de danza; esas memorias familiares se pusieron generosamente a disposición del proceso creativo, para pasar por ojos externos que no tienen nada que ver con esas personas, pero que, al ser parte de la experiencia estética de ver la obra, se sientan inmersos en ellas. Es decir, los espectadores, y lograr sentir los afectos de esas mujeres, a través de símbolos, corporalidad, sonido, escenografía y video.

1.2 Fotografías

Las fotografías son un cuadro capturado de la vida, un momento que se quedará fijo para la posteridad; una imagen puede ser transgresora, un ícono, un registro de una historia, un recordatorio del pasado. Para grupos sociales en específico como las familias, recordar los momentos de felicidad para conmemorar la vida es un acto casi imperdible, es una “experiencia congelada que sustituye a una experiencia inabarcable escurridiza y fugaz” (Sánchez, 2005, pág. 12) a la que se acude para poder regresar a un momento de felicidad, a un recuerdo intenso, a una anécdota, a una historia compartida.

Las fotografías familiares son entonces la representación de una realidad y el deseo de cómo esa realidad quiere ser percibida por ellos mismos y por los demás. Es una selección del escenario, es un recuerdo selectivo de la historia donde se vislumbran unos momentos, pero se ocultan otros. (Sánchez, 2005) Se cuenta así historias, a través de las imágenes en las que se despliega desde lo familiar del lenguaje compartido del núcleo de la sociedad hasta simbologías compartidas en una memoria colectiva.

Tal relación espacio-tiempo reconstruida a partir de las imágenes, es propia de la magia, donde todo se repite y participa de un contexto pleno de significado. El mundo de la magia

difiere estructuralmente del mundo de la linealidad histórica, donde nada se repite jamás, donde todo es un efecto de causas y llega a ser causas de ulteriores efectos. (Flusser, 2010, pág. 14)

Las imágenes son un trozo de la realidad, vemos lo que está y lo que imaginamos de ellas, lo que intuimos desde ese fragmento de lo que fue y que es también el recuerdo de momentos pasajeros. Las imágenes hablan de lo que sucedió, de la relación con el pasado y la relación del imaginario, de la interpretación que le otorgamos, lo que pasa en una fotografía se termina de narrar en los ojos de quien las observa, es decir, la historia de lo que pasó se re-articula, se re-crea. Y en las imágenes de fotografías desconocidas hay un mundo de posibilidades de historias, es lo que evidencian de una realidad y lo que podemos pensar de ellas.

En este contexto, los álbumes familiares son una reliquia para cada familia, un recordatorio de las vidas de quienes las conforman, son un cuento que se abre cuando alguien ajeno llega y tales imágenes hablan. Son testigos de las historias propias o heredadas, son también las historias íntimas, y dan cuenta de quiénes somos y de cómo vemos el pasado. Los archivos familiares son reveladores de una intimidad, de cómo y qué queremos que sea contado. En palabras de Flusser (2010):

El significado de la imagen como lo revela el registro, es entonces, la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen y la manifiesta en el observado, por tanto, las imágenes no son conjunto de símbolos *denotativos* como los números sino conjunto de símbolos *connotativos*, las imágenes son susceptibles de interpretaciones. (pág. 14)

Las fotografías familiares son capaces de enmarcar una emoción y a pesar de que el tiempo transcurra, estos significados que la imagen otorga se mantienen de generación en generación. Es preciso entender que cada individuo tiene una percepción diferente del mundo; sin embargo, en un grupo familiar y en un registro fotográfico va a existir una complicidad de códigos que se comparten dentro de este y que es entendido en conjunto y al mismo tiempo de maneras diversas. Por ende, las imágenes que se usan en *Resilio* constituyeron un sentido afectivo con el que la creadora pudo vincularse. Esa emocionalidad en relación a las imágenes se quiso traspasar a la escena, para proponer a los espectadores un vínculo con estas mujeres.

Indudablemente, las imágenes son potencia, tanto en el cine como en las artes escénicas hay un peso importante sobre componer con imágenes, en ambos casos el sonido también se teje con las imágenes dando como resultado un proceso de creación de sentido conjunto. Entonces, con el objetivo de construir una obra escénica con fotografías familiares, como en el caso de *Resilio*, se utilizaron para detener la materialidad misma de la superficie audiovisual y proponer una forma de vincularse con el pasado que descansa también en una dimensión afectiva. (Depetris, 2017)

Es decir, ese material fotográfico de las mujeres sobre quienes se hizo la investigación da cuenta de los momentos felices de los que ellas se sostenían para sobrellevar las adversidades de sus vidas, y fue reforzado por sonidos de la memoria colectiva que acompañó su cotidianidad, en distintos contextos, pero con emociones similares.

“Mirar las viejas fotografías es recuperar tiempo y espacio, reagrupar las gentes dispersas, analizar situaciones nunca vividas que la imagen presenta como experiencias” (Sánchez, 2005, pág. 17) *Resilio* al recoger memorias familiares, íntimas y personales que no son de la creadora, pero sí tienen un vínculo afectivo con ella, conduce a un proceso en el que se mira a lo otro para adentrarse en esas historias no vividas, pero sí sentidas y compartidas por un bagaje genético y relacional. Ese lazo que se crea quiere mantenerse y evidenciarse durante toda la obra, es por ello que el tratamiento de las fotografías con otras texturas –distintas al papel fotográfico- y editadas se volvió necesario, para poder transmitir este parentesco y lograr adentrarse en el universo femenino de ellas.

Aunque estas experiencias no sean necesariamente parte del espectador, las fotografías dan un certificado visual de los acontecimientos y del paso del tiempo de esos sucesos, nos sitúan en un viaje imaginario del pasado a la actualidad, palpando aún más los cambios por los que ha pasado esa familia y también una sociedad. Vislumbrar el pasado confluyendo con el presente es un eje fundamental en el trabajo escénico de *Resilio*; el encuentro de realidades distintas pero compartidas está latente y es parte del corazón de la obra: el pasado y el presente, es por ello que el elemento de fotografías familiares no solo fue un punto dentro de la investigación de la vida de estas mujeres, sino parte de la construcción de la experiencia escénica.

Mantener, conservar y alargar esa emotividad desempolvada creó esta atmósfera de antaño, de experiencias que quisieron pasar a la posterioridad: la felicidad, los momentos que

quedan y trascienden. El resonar de esas experiencias en la descendencia familiar también es un acto de pasar a la historia; en la obra escénica *Resilio* hay un deseo de que las historias de las protagonistas de las fotografías se revelan desde el símbolo.

Por tanto, es importante resaltar el peso que tuvieron las fotografías familiares en la construcción de la obra escénica *Resilio*, pues esta enmarca y navega por la vida de un grupo de mujeres, para introducir a los espectadores en un viaje ficcional, pero también real, donde las fotografías operaron como el medio para empezar a develar sus historias afectivas e introducirnos en un mundo familiar que se devela en la composición de la imagen, en el espíritu de una época. Es así que, para la construcción de la obra, las imágenes no solo jugaron un papel importante en el momento investigativo, sino que se volvieron parte constitutiva de la escena y ayudaron a crear el espacio. Este elemento fue un álbum fotográfico, presentado en otro formato, pero con la intención de abrir esas memorias para que los espectadores perciban lo que se presentó y lo que ellos, desde su particular mirada, pudieron traducir como experiencia vivencial y estética.

Por lo tanto, las imágenes son un precedente, una introducción y una relación con la ejecutante dentro de la obra *Resilio*, no solo son lo que cuentan a través de sus colores, sino también la forma en la que están dispuestas en el espacio, la estética espacial que se construyó a partir de ellas, utilizándolas como escenografía que a su vez tiene un carácter de instalación, es decir que abarcó el espacio teatral y lo rodea, para que quienes lo vean pudieran configurar esas historias que están siendo reveladas o simplemente dejarse permear por esas imágenes, a través de sus sentidos.

1.3 Historias

En el proceso de construcción de una sociedad, las historias del pasado siempre están en diálogo con el presente. Estas historias dan cuenta no solo de lo que ocurrió, de lo vivido, sino también de la percepción que se tiene sobre una realidad anterior, que probablemente se mire desde otra u otras perspectivas en el pretérito. Es entonces que la historia no necesariamente devela la verdad, unos acontecimientos que pasaron, sino una perspectiva de estos acontecimientos desde quien da cuenta de ellos; mucho más cuando las historias no son universales y tienen una naturaleza autobiográfica.

En esta perspectiva, queda claro que la historia no se puede concebir desde un solo ángulo, no únicamente por el hecho *per se*, más bien al tener solo una visión de las cosas el campo de lo real se cierra más y se vuelca al lado de la fantasía, es decir verificar un hecho histórico no tiene la naturaleza científica, hay componentes que ayudan y encaminan a clarificar el panorama del pasado, pero no se puede dar cuenta de esta historia como si fuese una verdad absoluta, una fórmula matemática.

Las historias personales, las que se ocultan en los rostros de las personas, en los pequeños gestos que hacen que imaginemos como son y fueron sus vidas, sus conflictos, miedos y alegrías siempre serán un banco de información para el investigador-creador. Cuando esas historias aparecen en el contexto familiar de quien investiga para la creación, muchas veces podemos pensar que las conocemos por el simple hecho de formar parte de ese contexto familiar. Pero no siempre es así, hay que entender que en la perspectiva de esas historias que cada miembro familiar puede tener siempre hay una subjetividad que las atraviesa y que las puede modificar y que, por tanto, las reinterpreta.

En esta reinterpretación también está presente el factor tiempo, es decir cómo el paso del mismo modifica la percepción que se pueda tener de ellas y cómo se recuerdan en el presente para contarlas, para explicarlas y, por consiguiente, para interpretarlas, para darles un sentido.

Entonces, cuando surgió la investigación para la obra *Resilio* el interés por conocer vidas que son familiares para la creadora, existía un conocimiento previo sobre la vida de las mujeres de quienes se investigó; sin embargo, ahondar en esas vidas, permitió saber cómo se sienten en relación a lo que han pasado con la actualidad, cómo ellas han enfrentado su vida y cómo esas vidas se conectan, porque dan cuenta también de una realidad social.

En ese sentido, se evidenció un interés personal de abordar a la familia, a sus recuerdos y sus anhelos, sobre todo a las mujeres en relación con el género masculino. En el caso de esta familia, hay dos lugares: por un lado, está una mujer matriarca que fue la proveedora y ha fungido como el gran símbolo familiar; por otro lado, está una mujer invisibilizada, al lado de su esposo; y, por último, una mujer que pudo haber tenido un destino fatal por violencia de género y que por muchos años fue un fantasma al lado de su pareja, aunque ventajosamente logró salir de esa relación.

Esas historias, esas figuras familiares siempre estuvieron latentes dentro del interés personal de la creadora, por su cercanía y por la relación que tienen esas historias con ella siendo que, al tener vínculos con estas personas, su historia personal también tiene un poco de las de ellas. Por eso descodificar las historias y los sentires de estas mujeres para sacar un conflicto macro que tengan relación con todas ellas fue adentrarse, observar, escuchar a cada una sus historias a cada, para percibir lo que ellas tenían que decir o sentir cuando las contaron. Esta práctica fue desempolvar, en un sentido, estas historias, traerlas al presente y crear nuevas emociones e imágenes en relación a sus memorias, con sus propias historias. Como lo explica Álvarez:

Al tener en cuenta que estas abordan a las familias desde la producción de narrativas que se entretajan no solo con la historia particular del grupo familiar, sino, y de manera significativa, con los contextos sociales, históricos y políticos en los que ella se encuentra inmersa. Así, entonces, las historias de familia proponen la creación de mapas familiares para señalar las relaciones que se establecen con los momentos y contextos históricos en que una familia vive. (2016)

Es decir, esas historias que parecen particulares, no lo son tanto porque pertenecen también a una sociedad, toda historia es única pero refleja un sentir colectivo que denota el tiempo y el espacio en las que acontecieron. Así pues, las historias de aquellas mujeres son particulares a un núcleo familiar, pero esos sucesos resuenan en varias mujeres de la época, debido a que aparece un común denominador en las historias que es el machismo instituido con naturalidad y aceptado socialmente. Esta característica compartida en sus narraciones da cuenta de un contexto social que naturaliza una práctica injusta contra el sexo femenino y que borra los límites de lo justo y lo socialmente aceptado.

Muchas mujeres de esa época fueron víctimas de esta práctica social, porque era ley que una mujer tenía que ser una esposa y para ello tenía que ser complaciente hasta lo más mínimo con su cónyuge. Esos relatos, que no son iguales en todas las mujeres, comparten un conflicto central y que articula las vidas de sus autoras. Es por ello que estas historias familiares comparten un denominador común, que se desarrolla en contextos y tiempos diferentes, pero que se encuentra en la esencia de su cotidianidad. En palabras de Álvarez:

En consecuencia, la historia de familia estimula la memoria social sobre acontecimientos desde abajo, e incluso pueden constituir otros marcos de comprensión del pasado. Tanto

las perspectivas de la vida como las experiencias del pasado son narradas y resignificadas por los integrantes de las familias. En la mayoría de ocasiones, es necesario activar los recuerdos a través de objetos portadores de memoria y de otras narrativas, como las fotografías, las cartas, los textos, el mobiliario y la iconografía familiar puesta en escena en el lugar de vivienda. (2016)

Develar, investigar historias familiares también es un ejercicio de encuentro personal, de cuestionamiento y tal vez un medio de entender por qué actuamos como lo hacemos: el pasado nos agita para ver otros horizontes, unos nuevos, pero no se puede llegar hasta allí si no se ha explorado las raíces (familia). Esta es la clave de cómo se tejen los conflictos en lo macro, en lo íntimo y en lo personal; aunque parezcan insignificantes tiene una potencia en el colectivo, somos lo que hacemos con lo que fuimos.

Por eso investigar el linaje familiar femenino para la investigación escénica que devino en *Resilio* tiene que ver con la intimidad de la creación, es decir poder ver hacia atrás y hacia adentro, para resonar en los espectadores y en sus propias historias. Estas historias no se construyeron con una línea dramática aristotélica, o no fueron abordadas así; no porque no hubiera esa intención cronológica de marcar los hechos, sino más bien porque quienes compartían sus historias se saltaban a contar las partes de su vida que más les interesaban. Desde luego siempre empezaban contestando la pregunta que se les hacía, pero se extendían entre historias e historias que a la percepción de quien las escuchaba, eran acontecimientos, ellas expresaban cómo se sentían, sus afecciones reales por los recuerdos; es entonces que las historias, en este caso, son una constelación de sentires que confluyen todas en un punto.

Las historias también se perciben por las fotografías, las intenciones de la voz, los gustos musicales, estos elementos marcan una trayectoria afectiva, que habla de sucesos acontecidos y que marcan vidas. En ese sentido, el recoger los elementos históricos de estas mujeres, como un medio para conectar con los espectadores usando símbolos que denotan un lugar, unas emociones fue lo que se buscó construir por medio de la obra *Resilio*.

Entonces estas historias no están abordadas desde un sentido fabular, pero sí desde una recolección histórica afectiva contenida en esas vidas, y la resonancia que tienen con la creadora. Por eso, contar narrativamente una historia tal vez no era el medio óptimo, pero evocar esas impresiones y esos sentimientos de la vida de estas mujeres es una estrategia para aproximarse

al espectador de la manera en que la testigo lo hizo, sintiendo lo que ella fue vivenciando al enfrentarse a estas historias. De esta forma, esas narraciones son el catalizador de un medio no convencional de abordar unas vidas, respetando y cuidando cada una de esas memorias

1.4. Entrevistas

Una entrevista es una herramienta o técnica que recoge información, sobre algún acontecimiento asunto o problema. Esta se da entre dos o más personas, el entrevistado y el entrevistador. Es un medio por el cual se puede recolectar información de forma directa y personalizada. Existen varios tipos de entrevista; pero el tipo utilizado en esta investigación es la llamada *entrevista semiestructurada*, en la cual se prepara una serie de preguntas, pero se deja abierta la posibilidad de que estas cambien en el desarrollo de la misma. El objetivo es abordar temas que pueden ser ampliados con el propósito de tener respuestas que sean honestas y que contengan la subjetividad del entrevistado, sin perder el propósito de la entrevista.

La entrevista es uno de los medios con los cuales la información se puede mantener a través del tiempo. A diferencia de las fotografías, las entrevistas nos dan una información más clara de lo que se quiere averiguar, es decir hay un nivel interpretativo sobre lo que se está contando en las entrevistas. Como explica Jelin:

Se trata de múltiples sistemas discursivos y múltiples significados. Pero además los sujetos no son receptores, sino agentes sociales con capacidad de respuesta y transformación. Podría entonces plantearse que la subjetividad emerge y se manifiesta con especial fuerza en las grietas, en la confusión, en las rupturas del funcionamiento de la memoria habitual, en la inquietud, por algo que empuja a trabajar interpretativamente para encontrar el sentido. (2002, pág. 35)

El modo de tratar las historias, tenía que ser personal y abordado de tal forma en la que las entrevistadas puedan responder honestamente, es decir desde su visión de los hechos, desde su interior. En ese sentido, el tipo de entrevista es sustancial para direccionar la recolección de información, pero dar la oportunidad de que esta pueda ser ampliada. Las mujeres entrevistadas comparten su vida al hacerlo, la emocionalidad no cabe entonces solo en las palabras que enuncian sino en la forma de narrar: los desfases, las pausas, los suspiros nos comunican otras cosas, hablan de cómo reviven sus memorias, de cómo las han construido en la memoria racional

y sensorial, para ser lo que son ahora. Su humanidad también se revela en la posible imprecisión de esa narración; y es ahí donde se encuentra la riqueza de estas entrevistas.

La escucha que se debe generar desde el lado del entrevistador debe estar situada en un lugar de no juzgamiento y de amplia recepción, porque se empieza a generar un vínculo, entre quien recibe la información y quien habla. Por otra parte, permitirse ser afectado y resonar con lo que las entrevistadas dicen fue parte del objetivo de esta investigación: “Los entrevistados pueden mostrar su lado humano, y responder preguntas y expresar sus sentimientos” (Denzin, 2015, pág. 169), porque cuando se establece esa conexión se crea una complicidad entre las partes que permite establecer una mayor proximidad a lo que se está tratando.

Para la investigación escénica de *Resilio*, las entrevistas fueron unas de las herramientas más importantes para averiguar sobre la vida de estas mujeres y al tener presente esto, primero estuvo claro que debía honrar y respetar a estas mujeres. Como expresa Denzin:

Los modos del entrevistador deben ser amistosos, corteses, conversacionales y no sesgados. No debe ser ni muy efusivo ni muy conversador ni muy tímido. La idea es que el entrevistado se sienta tranquilo, para que hablen en libertad y en profundidad. (2015, pág. 170).

La entrevista entonces no solo se limita a ser un diálogo con un fin investigativo, al estar en contacto directo, es decir al generar un convivio entre las partes, también es crucial ser capaz de poner límites que cuiden la integridad del entrevistado. Por eso invitar al diálogo fue fundamental para sostener un espacio seguro que abrigue las memorias de estas mujeres, y que dentro de sus límites ellas puedan ser lo más honestas, reales y emocionales en sus historias, para validar su lugar de enunciación como mujeres, como género femenino, como portadoras y hacedoras de sus propias historias, frente a la figura del hombre y su presencia patriarcal en la historia familiar.

Otorgar una voz a las mujeres y rescatar sus percepciones y experiencias evitando que sean menos murmullos o el trasfondo de acontecimientos políticos, sociales y culturales. Las voces femeninas han sido devaluadas por las crónicas masculinas de la historia cultural, incluso en los casos en los que reconocían contar con mujeres informantes; son eclipsadas por la voz de la autoridad masculina y su ascendiente social. (Denzin, 2015, pág. 172)

Ahondar en la vida de estas mujeres, a través de su propia voz, más allá de lo que la sociedad dice de ellas, más de lo que se puede interpretar en las fotografías, incluso más de lo que su círculo familiar podría decir sobre la vida de ellas fue primordial para la investigadora. Otorgarles el protagonismo que se les arrebató por muchos años, escuchar la potencia de sus vidas, social y políticamente. En este caso, la entrevista es el medio por el cual su vida, a través de sus ojos, puede perdurar en la memoria y no solo eso, sus voces, ellas mismas: sus vidas están en el centro de una creación artística.

La entrevista, entonces, fue y es un medio por el cual se pudo generar un proceso afectivo en el cual se hilaron los archivos fotográficos, las voces y la afección que este material generó en la investigadora artística. Es por ello que todo lo que está archivado sobre la vida de estas mujeres está allí como posibilidad de existencia, como potenciales elementos no solo de una obra artística, sino también de una conmemoración a lo que son, a lo que somos.

“La textura de las voces coloquiales también nos lleva a un espacio extraño. En ocasiones, los diálogos no cumplen una función comunicativa” (Depetris, 2017, pág. 123) Al citar a Depetris, entendemos que las pausas, las respiraciones, el ritmo con el que las entrevistadas rememoraban su vida, no era necesariamente un registro únicamente racional de sus memorias, sino un registro que simbolizaba el sentir de ellas por esas etapas de su vida y eso fue lo más importante, el cómo lo contaron, su forma de hacer llegar el mensaje, sin que este sea estrictamente cronológico, pues el tiempo se disloca con la fragilidad y la subjetividad de la memoria.

Posiblemente el nivel de conexión que hubo con las historias que se contaron fue fundamentalmente producido por el vínculo familiar que existe entre emisor y receptor (entre entrevistadas y entrevistadora), y esta característica fue trenzando la cercanía afectiva que se daba desde lo sonoro y visual de las entrevistadas, operó como una invitación a ligar el pasado con el presente, por medio de las voces, los gestos corporales que, aunque no se registraron, resonaron intensamente en la creadora.

La recolección de información, por medio de las entrevistas a estas mujeres, dio perspectiva sobre cómo las vidas de ellas tienen aspectos que compartían; a pesar de que no haya una relación genética ni relacional entre algunas de ellas hay emociones que comparten, las heridas parecen ser de una sociedad patriarcal: el ser mujer y pasar por violencias es lo que comparte y lo que las junta.

Las entrevistas no solo fueron clave como material investigativo, sino que este material fue transformado y usado dentro de la obra *Resilio* a manera de poner estas sensaciones de las voces de las historias en el cuerpo. Se tomaron partes de cada una de las mujeres para trasladarlas a la corporalidad de la intérprete-creadora y también para la construcción de la sonoridad de la obra, esto significó que, hasta los últimos toques dentro de la musicalización, las voces de las entrevistas estuvieron presentes.

Consecuentemente, la parte corporal y coreográfica estuvo ligada a las voces de las entrevistas de estas mujeres, a la manera en la que contaban sus historias, la cadencia de sus voces, las emociones expresadas, los silencios que había: todo este material se transformó en estímulos, en imágenes que también se trabajaron desde el cuerpo para componer y aterrizar estas historias afectivas en el movimiento, un movimiento que apareció desde la sensación y la imagen.

Es entonces que de ahí parte la composición ficcional, relacional con las historias que se contaron, ese es el hilo conductor para organizar todo lo demás, para construir una atmósfera y un discurso que está basado en la vida de estas mujeres y la relación que tienen con la intérprete. Es decir “el acto de recordar presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o un sufrimiento, unidos a veces a la función de comunicarla”. (Jelin, 2002, pág. 27)

Para ejemplificar: durante las entrevistas dos de las mujeres contaban lo complejo que fue su vida, sus inseguridades físicas, su relación con el género masculino, la violencia y el maltrato que vivieron de parte de sus parejas, una de las mujeres se resignó a vivir siempre maltratada y opacada, hasta que su esposo ya no tenía la fuerza para ejercer el mismo maltrato, aunque tuvo que pasar más de treinta años para esto. La otra mujer arrastraba con ella inseguridades, nunca se sintió lo suficiente para nadie y terminó con un hombre que se acercó violentamente: estas relaciones las hacen patentes ellas en las entrevistas.

A partir de esto, se decide enfocar el movimiento, sobre cuerpos violentados que sufrieron, también sobre romper estos ciclos y rechazar las raíces que estas mujeres dejaron. Para ejemplificar, explicaremos el caso de una de las mujeres, quien falleció a los 52 años. Su hija y todas las personas que le conocieron cuentan que ella era una matriarca, no sufrió maltrato, y existe una historia sobre cómo ella se lanzaba al río y en este acto se sentía libre: esa libertad que todas estas mujeres estaban buscando unas las consiguieron en mayor medida que otras.

Queda claro, entonces, que las entrevistas no solo fueron importantes como el medio de información que aclararía el panorama histórico de estas mujeres, sino que también estuvo presente en la obra porque fue parte del proceso de creación y porque también se creó una simbología que se conjugó principalmente con la música y la dramaturgia corporal, pues estos elementos se construyeron a partir de las historias contadas. Es así como se empezaron a componer todos estos materiales en la obra *Resilio*, teniendo como columna vertebral las entrevistas y la reacción de quien escuchaba estas narraciones, atendiendo al manejo corporal de las entrevistadas y la afectación que este produjo en la investigadora.

1.5 Afectos

Etimológicamente, la palabra afecto viene del latín *affectus*, un participio del verbo *afficere*, que significa influir, obrar sobre alguien, provocar, poner en cierto estado (distinto al que estaba); verbo que, a su vez, proviene de *facere* que significa hacer. Es decir, en el marco de la etimología de la palabra, los afectos son estímulos que cambian la visión del mundo ya sea en un instante o a largo plazo, entonces:

Los afectos están constituidos por un conjunto de fenómenos de naturaleza subjetiva, diferentes, pero no por eso desconectados del puro conocimiento y de la pura sensación, que suelen ser difíciles de definir y de verbalizar y que provocan un cambio interior que se mueve casi siempre entre dos polos extremos, razón por la cual tienen un contenido evaluativo muy difícil de calibrar porque se da entre escalas de distinto cariz. (Oviedo, 2017,

Los afectos entonces surgen de la sensación, del modo en el que percibimos la realidad.

Entonces los procesos afectivos parten de la sensorialidad, pero van más allá de ella.

“El proceso sensitivo se da a través de los órganos de los sentidos siguiendo una cadena de eventos que inician con un estímulo externo, el cual debe ser lo suficientemente fuerte para ser captado por las células receptoras que se encuentran en cada órgano sensitivo” (Arosamena, 2016)

En ese sentido el cuerpo es el que en primer lugar tiene el grado de afecto, todo afecto es afección al cuerpo. Pero no toda experiencia es afección; es decir todo el tiempo estamos recibiendo estímulos externos que no llegan a ser más que una interacción con el mundo, pero

no es algo que detone o movilice el estado del cuerpo y la mente. Cuando el estímulo externo hace sinergia con el mundo subjetivo personal genera un estado otro que permea las distintas capas humanas, la sensación, la emoción y la razón.

Es decir, los afectos se dan en medida de lo que le sucede al sujeto, de cómo interactúan con su subjetividad en relación con el estímulo exterior y cómo este resuena en el individuo. Hay afecciones más potentes que otras, hay afecciones que se instauran meramente en la sensación corporal, más instintiva y que destierran parte de lo que somos, lo cuestiona, lo abraza o lo seduce. Pero eso solo sucede desde la subjetividad en relación al afuera o viceversa.

Por tal motivo, los archivos familiares contienen una carga afectiva, que está inscrita en el exterior pero que resuena en las raíces del ser, un diálogo con lo personal que se despliega en lo social, en el afuera. Sin embargo, habrá memorias y archivos que sean más potentes en el sentido afectivo que otros.

Por eso, la información que se levanta en un proceso de investigación-creación tiene precedentes y cuando esta es redescubierta abre unas llagas que se eludían, así se sintió explorar dentro de la vida de las mujeres entrevistadas, con las que se ha convivido íntimamente, con las que se tiene un lazo no solamente genético también relacional; y es por ello que sobre todo hay un nivel de afección profundo que incomodaba. Pero ese lugar potente, esas emociones atravesaban recuerdos, anhelos, miedos de la testigo, de quien revivió el pasado y penetraba esas memorias viéndolas a ellas y acercándose a su propio reflejo.

Surgieron entonces las interrogantes: ¿cómo se encara esa incomodidad? ¿acaso todas esas vidas afectivas son punzantes para quienes las escuchan o es la relación con las mujeres lo que hace que sean más significativas sus historias? Extraer ese recuerdo que contiene afecto es el detonante del trabajo de creación en *Resilio*. “El propio arte vive de estas zonas de indeterminación, en cuanto el material entra en la sensación”. (Deleuze, 1991,167)

Esto nos hace comprender que los afectos están presentes en la relación familiar y también en la investigación, en el descubrir otros afectos y canales de percepción sobre la vida de estas mujeres. La vida humana no se puede abordar solo desde la razón, es inútil una perspectiva únicamente racional, porque el concepto racional se queda corto para semejante hazaña que es la vida; qué poco vibrante sería si fuese así. Ventajosamente somos seres

complejos y nuestras vidas tienen sobre todo una carga emocional que se va traduciendo con la razón, parte de lo que hace que descubramos el mundo es desde lo sensible, es decir de los sentidos que dan cabida a que podamos presenciar la realidad.

El arte y la ciencia son hermanos, no por las herramientas que usan para la investigación, más bien por el hecho de querer descubrir y exteriorizar: la ciencia quiere dar cuenta de lo que pasa en el mundo exterior, en la naturaleza, el universo; el arte quiere descubrir qué es lo que sucede en el imaginario humano, en los interiores del ser, no es un medio psicológico, pero sí uno de revelaciones profundas. Es decir, para poder ahondar e ir hasta los rincones del subconsciente en donde la razón se desfigura, los afectos son los aliados y los que conseguimos entender/asumir más allá de lo que se puede explicar o verbalizar.

De todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los preceptos o las visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto. (Deleuze, 1991, 177)

Es por ello que, al sentir la intensidad de esas historias familiares, de ser parte de ellas como testigo directamente en el recuerdo y también testigo en la narración de los hechos, se crea un abanico de posibilidades de memorias, pero con un encuadre claro de las afecciones de las mujeres en la receptora (investigadora). Esta geografía afectiva que cuenta unas vidas simples pero cargadas de pasión, circula por varias aristas hasta devenir en una obra de danza, en una obra que quiere, con su propio lenguaje, insertar al espectador en ese espacio afectivo.

Así pues, al articular el lenguaje sensible se da lugar para la creación artística, cuando existe el canal sensitivo. En esta investigación estuvo latente el propósito de develar una verdad, pero se lo hizo desde una ficción, o desde varias ficciones, que pasaron por varios momentos. Es decir, primero se pasó por la recolección documental de la vida de estas mujeres, develándose de esta manera los archivos que contienen la carga afectiva histórica de varias vidas y al percibir estas vidas, la afectación de estas es en primer lugar recibida por el cuerpo, por las sensaciones corporales: dolor de pecho, sudor, pesadez, liviandad.

La primera capa que resonó y que se habitó fue la corporal, no solo la primera vez que hubo este acercamiento a los documentos, sino todas las veces que los archivos fueron explorados era el cuerpo predispuesto a recibir y honrar esas afecciones, para así mismo crear

a partir de ellas, para poder expandir esas vidas, esos afectos y traspasar los poros de los espectadores, en un nivel sensorial y afectivo con estas historias que se basaron en las emociones de las mujeres y de quien las escuchó. Poder abordar a los espectadores así, es sin duda un lugar más humano, simbólico que no cuenta historias, pero que salpica un discurso a través de lo sensorial.

La interacción corporalidad-conocimiento se produce en el ámbito afectivo, propio de la escena; ésta enriquece el conocimiento, pues a través del cuerpo y de las sensaciones que ese cuerpo nos transmite es posible obtener un conocimiento más complejo y no sólo dirigido al razonamiento intelectual que, en general, sólo aparece luego de la experiencia. (Proaño, 2020, pág. 153)

Entendemos entonces que esas experiencias que tocaron a una familia fueron llevadas hacia otras familias, que quizás sus sentires son compartidos o no; sin embargo, pueden dejarse afectar y vivenciar otras sensaciones, tal vez unas más intensas que otras, no se puede asegurar cómo vivirá el público una obra, pero se pusieron ahí los elementos para construir una narrativa de afectos.

Así comprendido, ampliar la relación de los afectos es una potencia, porque en escena no solo acontece el cuerpo como se creería, sino que las fotografías hechas escenografía, luz, sonido y cuerpo son elementos que interactúan entre ellos para poder conjugarse y hacer un solo cuerpo, que es el cuerpo de la obra. Esta obra, entonces, está tejida de todos estos sentires mediante varios elementos, para así causar un impacto sensorial múltiple.

Consecuentemente, no es necesario que los testigos, el público se haya relacionado personalmente con estas vidas para dejarse emocionar y afectar por ellas, porque el acercamiento se debe a una realidad humana –a una condición que comparten público, intérprete e historias- que se presenta en forma de danza, en formato documento-voz, y que se instauran para lograr una conexión efímera pero trascendental con los espectadores.

Es así que, mediante el levantamiento de información sensible afectiva, testimonial, se pusieron en marcha estos símbolos afectivos que estuvieron inmersos en todos los elementos escénicos utilizados, para crear un ambiente que pueda movilizar las fibras sensibles, afectivas de los espectadores y construir así una experiencia sensorial afectiva, emocional que no niega a la razón, pero que no fue el foco de la metodología creativa, ni tampoco de la puesta en escena

en general. Más bien fue ir a los lugares de la sensación para así atravesar el nivel de la razón. Es por ello que estas vidas históricas no tienen un sentido cronológico en la obra, pero sí una lógica del soma y del entendimiento, para percibir el arte como una experiencia completa, que puede calar hondo.

Capítulo II

Construcción de una dramaturgia corporal

Este capítulo explora y explica –desde varias perspectivas y entradas teóricas- las implicaciones que tiene en el proceso creativo y en la práctica coreográfica, una determinada manera de ver y asumir el cuerpo. El cuerpo no entendido únicamente como el contenedor de la capacidad racional del sujeto, sino como el generador de conocimiento a través del uso de los sentidos, de la capacidad sensible que tiene el ser humano de construir sentidos sobre el mundo. Y, en ese contexto, entender también la evolución del concepto dramaturgia y sus componentes, así como sus posibles formas de ser y aparecer en la práctica escénica.

2.1 Dramaturgia

La palabra dramaturgia es normativamente pensada en la escritura de un texto de teatro, sin embargo, la dramaturgia es mucho más que eso, el origen de la palabra viene del griego *dramatourgía* que significa “acción de trabajar haciendo dramas”. Sus componentes son *drama*, *dramatos*: resultado de hacer y *ergón* de trabajo (Bogotá; E Cultura Group, 2016). Es decir, la dramaturgia tiene varias capas y formas de ser, más allá del texto.

Sin embargo, durante un largo periodo de tiempo se adjudicó únicamente a la dramaturgia como un ejercicio escrito que tiene como base la estructura aristotélica, es decir inicio, desarrollo y final, tres grandes actos en los que todavía hoy se piensa la escritura dramática, por tanto:

Este planteamiento aristotélico ha permanecido, con escasas alteraciones, vigente como estructura y maquinaria teatral propiamente de Occidente. Desde su nacimiento hasta la actualidad, el teatro ciertamente ha funcionado de manera muy diversa, tanto en la teoría como en la práctica, pero en su definición global no ha variado nunca. (Veloza, 2011, pág.41)

Aunque el concepto de dramaturgia se haya expandido a diferentes posiciones fuera del logocentrismo, esta idea aristotélica aún sigue siendo la dominante cuando pensamos en

dramaturgia; ciertamente sigue siendo una forma de creación que es vigente y que no ha perdido su importancia a pesar de que los tiempos han cambiado y las maneras de hacer también lo han hecho. Sin embargo, no podemos entender al texto como único hacedor de teatro, este es un puente para poner algo en escena, no es la totalidad del dispositivo, es un componente más, que se materializa en el espacio; Dubatti lo explica así:

Si el teatro es cultura viviente, es necesario distinguir teatro en acto y teatro en potencia. El teatro existe en potencia como literatura. La literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia, no es cultura viviente. El teatro se diferencia de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas sino verbales. La literatura como un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un texto de acciones físicas o físico-verbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto. (Dubatti, 2011, pág. 1)

Es decir, la dramaturgia es un acto que se da en el espacio, es una acción que no se remite solamente a lo que hace un intérprete, sino a cómo todos los elementos se entrelazan y relacionan para crear un dispositivo escénico. Esta relación permite que opere funcionalmente el dispositivo escénico en el lugar del convivio. Entonces la dramaturgia no se cierra únicamente al concepto de dramaturgia escrita: la incluye, pero esta no se circunscribe únicamente a ella, debido a que la dramaturgia abarca más que la escritura dramática.

Lo que se ha entendido como dramaturgia clásica opera en función a una estructura, una fórmula predeterminada: inicio, desarrollo, clímax y desenlace, de tal manera que todo proceda a la perfección. Esta forma de entender la construcción de una historia, esta aún ligada al cine, sobretodo, al cine *mainstream* (convencional, comercial), simplemente porque es un sistema que funciona, lo que no quiere decir que sea erróneo o soso este método de abordar la creación, solo indica la predominancia de una forma de hacer.

Sin embargo, hace ya varios años que esta estructura dejó de ser unívoca, de convocar un solo tipo de lectura o interpretación. Bertold Brecht fue uno de los que empezó a transgredir este paradigma de escritura dramática, al proponer el distanciamiento de los personajes con el espectador, es decir impedir que el público se sienta identificado con los personajes, de tal forma que decidió eliminar la catarsis, porque para Brecht el teatro era un medio por el cual iniciaría una revolución social, es así que contrariamente a lo que la poética aristotélica busca - es decir empatizar con los personajes, vivir las pasiones con ellos - Brecht propone lo contrario. De tal

manera que se empieza a concebir nuevas estructuras dramáticas que han evolucionado a lo largo del tiempo.

Uno de los principales personajes en proponer la ruptura de la dramaturgia clásica fue Antonin Artaud, no solo a nivel estructural, sino también a nivel conceptual, Veloza (2011) lo menciona así:

Artaud es el primer creador en proponer un teatro fuera de las normas aristotélicas. A partir de su propuesta del teatro de la crueldad, planteó una eliminación total del texto dramático, ya que para él las palabras no eran suficientes para poner en evidencia la esencia real del ser humano. (pág. 42)

Es decir, Artaud no solo propuso dislocar la fórmula aristotélica, también pensó en la potencia que tenía el cuerpo para traspasar el lenguaje y comunicar con él, sin la necesidad de un texto; poner al cuerpo como potencia por sobre el texto. Se replantea entonces la concepción de dramaturgia más allá de la palabra y regresamos a entender al concepto de dramaturgia desde su raíz. Es ahí cuando comprendemos que todos los elementos que componen un dispositivo escénico operan a partir de un mismo fin, con un objetivo común, pero con diferentes lógicas: como la dramaturgia corporal, la sonora, la lumínica, la de objetos, etc.; la lista es amplia y cada dispositivo tendrá varias capas de dramaturgia que se articulan en función del discurso o el planteamiento deseado.

No se puede negar, ni satanizar el peso que tiene la dramaturgia aristotélica, sin embargo, en las artes escénicas es imprescindible entender que el concepto tiene más matices y que, sobre todo, se siga actualizando en pro de los procesos prácticos y en conjunción con los antecedentes del mismo, pues encajonar un concepto no hace más que cerrar las posibilidades de creación y potenciación de una obra. Por eso es importante entender la necesidad de concebir a la dramaturgia como un tejido de acciones que funcionan en la búsqueda de una composición general y de un discurso. Por tanto, podemos inferir que, en las artes escénicas, pueden existir y coexistir tantas dramaturgias como elementos las compongan.

2.1.2 Dramaturgia Expandida

En la actualidad, hay una multiplicidad de aristas desde las que se piensa y se concibe a la dramaturgia, expandiendo sus sentidos y sus operaciones, de acuerdo al proyecto de creación, al estilo y perspectiva del creador y al contexto en el que estos se inscriben. Jorge Dubatti (2009) ingeniosamente lo explica de la siguiente forma: por un lado, están las *dramaturgias de escena*, en las que se encuentran la dramaturgia de director, del autor, del actor y de grupo, todas con sus concernientes composiciones. Todas estas tienen sus especificidades, la dramaturgia de autor hace referencia a la tradición de un texto dramático, la dramaturgia de actor es aquella que es producida por ellos mismos, la dramaturgia de director es la que es diseñada a partir de la propia escritura escénica.

En cuanto a la necesidad de nombrar y amplificar las especificidades de cada dramaturgia, no se puede aterrizar un precepto a menos que sea nombrado y al ser nombrado cobra presencia y potencia su estar, es decir no es que antes de teorizar sobre la dramaturgia expandida no haya existido, los esbozos siempre estuvieron presentes, sin embargo cuando se empieza a pensar sobre abrir el campo de la dramaturgia, sobre los lugares y el cómo se componen hace que estos se potencien y puedan estar en línea con el todo, pero también en el detalle y la especificidad. Ortiz lo entiende así:

La estrategia artística, en particular en las artes escénicas, está siempre relacionada con ofrecer superficies de inscripción en las que se crean campos de significaciones. Estos conjuntos de posibles significados apelan a más de un sentido, ampliando de esta forma la vivencia sensible del espectador, e invitándolo a descifrar desde su particular manera de elaborar sentidos los signos presentados, las textualidades inscritas, para tentar una suerte de narrativa propia. (2021, pág.3)

Es decir, estos elementos, que están operando individualmente y tienen su propia lógica de accionar y de funcionamiento, están siempre en constante diálogo. Por ejemplo, es absurdo pensar que un bailarín y un técnico de luces hacen lo mismo, sin embargo, ambos están develando algo en la acción y ambos están en diálogo sobre lo que está pasando, distanciarse solo sería fraccionar inútilmente un ejercicio de composición en el que cada elemento está en pro del discurso final, de tal manera que los espectadores entran en esa función de sentidos que se están tejiendo.

Es por ello que, en la contemporaneidad, se evidencia un ejercicio de desplazamiento del texto, hacia una práctica que marca una realidad y un entendimiento sobre las funciones que

cumplen cada aspecto de un hecho escénico, que evidentemente muchas están fuera del texto, pero al igual que la palabra construyen símbolos y signos que permiten dotar a la obra de un significado en el cual hay una intención de evocar sentires específicos. Esto no es una regla, pero se cumple mayoritariamente y aunque esta se articule con la mirada externa y las subjetividades de cada espectador, si cada elemento de la escena está pensado en potenciar y ser parte de algo más grande este será absorbido y asimilado lo más próximo a lo que su creador quiere expresar.

Como base dramaturgica en la obra *Resilio* (la parte práctica de este proceso de investigación-creación) está el cuerpo y su disposición en función a los archivos familiares que se recolectaron en primer punto para la investigación escénica, estos archivos fueron seleccionados y organizados intuitivamente, sobre todo con el nivel de carga afectiva que estos documentos tenían sobre la creadora, y luego fueron impregnados y planteados desde el lugar corporal, es decir, cómo los sentires externos que resuenan componen un conflicto en el cuerpo y cómo cada acción e imagen corporal se va tejiendo una con otra hasta encontrar un sentido corporal, una dramaturgia del cuerpo que fue la base para construir otras dramaturgias.

Centrar la dramaturgia en el cuerpo, como un medio que evoca narrativas y sensaciones y que propone mirar al cuerpo también como un espacio que construye significaciones e incluso activa a las otras aristas que tiene la creación. Sin embargo, la génesis de un dispositivo puede abordarse desde distintos ángulos, desde una investigación del vestuario o de la luz, el texto, los objetos y demás. Pero, a pesar de todo, la presencia del cuerpo es inminentemente necesaria en la creación, aunque no sea el foco es un lugar del que las artes escénicas, al menos por ahora, no puede prescindir, su accionar en conjunción con otros elementos es indispensable para la creación.

Ortiz (2021) lo explica de esta forma en relación a la obra *El corazón es un órgano de fuego*:

Esta fue una organización profundamente subjetiva, donde los distintos sentidos creados concurren en una unidad formal, que operó como contenedor, como gran estructura formal que albergó y ordenó los múltiples sub-sentidos de cada intérprete creador, procurando una mirada coreográfica que afilió las restantes.

Hay componentes que están latentes pero que tienen y necesitan ser organizados para crear un macro sentido entre todos esos “múltiples sub-sentidos”, es decir lo individual

que responde a un colectivo y viceversa, pero para que este entre dentro de una lógica la organización que responde directamente a una línea dramática que es imprescindible, para realmente lograr conectar con los espectadores. (pág. 10)

Por tanto, la dramaturgia aborda varias capas en las que se inscriben significados que terminan de articularse en la mirada del otro. En ese sentido, la dramaturgia expandida comprende a los amplios y variados ángulos que conlleva cada creación: texto, cuerpo, sonido, luces, espacio, autor, etc. puesto que no se limita a la concepción textual, ni mucho menos a una estructura de antaño.

2.2 La investigación por medio del cuerpo

El hecho de investigar, la curiosidad es una cualidad que ha hecho que la humanidad prevalezca, el saber es un deseo innato que tenemos los seres humanos, descubrir ha dado cabida a la humanidad a un hecho evolutivo que ninguna otra especie ha tenido, el arte, la ciencia, la filosofía, dan cuenta como el deseo de descubrir, de dar respuestas a nuestras interrogantes y por tanto investigar, observar, lo que nos rodea, lo que nos moviliza como sociedad e individuo es imprescindible para la sociedad.

Por otro lado, el cuerpo en la sociedad se ha visto rechazado incluso señalado como algo impúdico, algo que tiene que ser rechazado y la razón es la que por sobre todo prevalece y la fuente legítima en la construcción del saber, de investigar; sin embargo, tener acceso a nuestro cuerpo – estar enlazados conscientemente con él - es fundamental, porque es el que nos conecta con la realidad.

Socialmente, el cuerpo ha sido un medio de adoctrinamiento, no solo son las ideas que tenemos y que se ponen al servicio del poder, es el cuerpo el que también está en un estado de obediencia, en el que olvidamos su potencialidad y destinamos el conocimiento a la lógica, que de hecho el cómo está el cuerpo también predispone a una forma de pensar y responde a un bagaje cultural, Herrera 2019 lo plantea así:

El objetivo del disciplinamiento, además de gestionar las potencialidades de un cuerpo y de mantener una jerarquización de poder, es realizar una conexión o vínculo en las acciones mismas de un sujeto, es decir, que el cuerpo de un sujeto se adecue a las de una estructura rígida que con el paso del tiempo hace de sujeto obediente a las órdenes que se le entregan y útil en su quehacer: obediencia y utilidad se co-pertenecen en la medida que el sujeto se vuelve

disciplinado y se homogeneiza a las condiciones que el poder lo requiera. (pág.107)

Es decir, el cuerpo está sujeto a una construcción que deviene de la cultura y que a su vez responde a cómo se materializa una realidad, puesto que el cuerpo es el medio y la herramienta de la cual un sistema se sujeta. En ese sentido, priorizar y entender que el cuerpo también contiene una amalgama de saberes, de posiciones políticas y culturales es vital para poder comprender mejor a la humanidad y al mundo que nos rodea.

Es entonces importante entender la necesidad de darle el lugar al cuerpo como un medio de saber y no solamente como un contenedor de la razón, que está ahí para sujetar procesos cognitivos, sino como un generador de conocimiento que desborda la palabra pero que está ahí. Sobre todo, en las artes escénicas el cuerpo necesita estar entrenado para poder entender los mecanismos corporales, usarlos, manejarlos y estar en un constante aprender, debido que en las artes escénicas la práctica es significativamente lo que alimenta la teoría, Contreras (2013) lo explica así:

Las metodologías de investigación guiadas por la práctica desarrolladas en el ámbito de la investigación artística buscan no solo estudiar la corporalidad sino también la validación política de los conocimientos generados por y a través del cuerpo (..) estas apuestas metodológicas intentan resistir el imperialismo del discurso verbal en la academia para generar un auténtico giro epistémico que incluya los conocimientos no verbales. (pág. 75)

La danza contemporánea ha sido y es un gran generador de conocimientos sobre el cuerpo y sobre la reivindicación del saber generado desde otros lugares que no tienen como principal eje el raciocinio sino las prácticas corporales. Es decir, actualmente se plantea a la danza como un arte que nos permite atravesar y conectar con la experiencia humana en su totalidad, porque se piensa a través de y con el movimiento, es una fuente de saber inagotable, los humanos somos movimiento e investigar con él nos otorga información de nosotros mismos y de la realidad.

Investigar para aprender, para entender, para conocer y hacer uso de ese conocimiento que comprende el cuerpo es fundamental, pues “este racionalismo y cientificismo han determinado aquello que se sanciona hegemónicamente como “conocimiento”, fundando las premisas epistemológicas y metodológicas de la universidad en Occidente” (Contreras, 2013, pág. 72) y esto puede atascarnos en un tipo de conocimiento incompleto, en el que se pierde la información sensible que surge de la experiencia encarnada del cuerpo, de la acción y el devenir corporales.

Sin embargo, esto no significa que se deje a un lado el pensamiento lógico, pero no se centra en él.

Es decir, es uno de los ejes que está atravesando la investigación, es importante, pero a pesar de ello:

Lo que define una práctica como investigación es que las preguntas o motivaciones iniciales solo puedan ser contestadas mediante la práctica. Esto implica que, si bien los aspectos conceptuales y la reflexión crítica están presentes, lo crucial sigue siendo la práctica. (Contreras, 2013, pág. 76)

Esto quiere decir que investigar por medio del cuerpo responde necesariamente a una práctica que se articulará indiscutiblemente también con la razón.

Consecuentemente, la práctica es la semilla de la investigación que a su vez responde al uso del cuerpo, podemos aprender y hallar respuestas por otros medios que no sean solo la razón, pero para ello es imprescindible dar un primer paso y es ahí que juega un papel primordial, el cómo se piensa el cuerpo o desde dónde se aborda una práctica/investigación que revelará información que necesitaba ser descubierta y que se asentará por medio de la razón y el análisis de la práctica.

2.2.1 El cuerpo según Le Breton

¿Cómo podemos atravesar el mundo si no es con el cuerpo?, cuando poseemos sentidos que nos permiten conectarnos con la realidad, una realidad que es tanto colectiva como personal y subjetiva. Es decir, percibimos, tocamos, escuchamos, absorbemos una realidad que no es la misma para todos, que se ha construido por los códigos culturales en los que se está inmerso, pero por otro lado también está en la singularidad de cada sujeto, es decir estar presente en el mundo y tener contacto con la realidad está en primer lugar con el cuerpo, luego en las creencias culturales y en la traducción propia del mundo y de los códigos. Le Breton (2010) lo explica así: Ven, escuchan, saborean, tocan, huelen el mundo de manera radicalmente diferente. según su pertenencia social y cultural. El niño debe aprender el mundo para gozar de él. Para el hombre, el único medio de aprender es experimentar el mundo, ser atravesado y alterado por él con conciencia más o menos viva. El cuerpo está mezclado al mundo y el individuo sólo toma conciencia de él a través de su sentir. (pág. 21)

Es entonces que el mundo sólo cobra existencia a través del cuerpo, este nos permite codificar el entorno, interpretar el afuera, estamos solo a través del cuerpo, todo lo contrario, a lo que plantea Descartes, que insinúa violentamente que no hay existencia sin razón, pero la vida no se puede

limitar únicamente al uso de la lógica; de hecho, los humanos accionamos en gran parte por

nuestra intuición, lo sentimos, pensamos y hacemos. Es así que Merleau - Ponty (1992), acertadamente, escribe lo siguiente:

Yo soy, pues, mi cuerpo, por lo menos en la medida en que tengo una experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como un esbozo provisorio de mi ser total. Así, la experiencia del cuerpo se opone al movimiento reflexivo que separa al sujeto del objeto y al objeto del sujeto, y que no nos ofrece otra cosa que un pensamiento del cuerpo o un cuerpo como idea, no la experiencia del cuerpo o el cuerpo en realidad. (pág.231)

Por tanto, somos cuerpo, estamos en él y el cuerpo es nosotros, pensamos con él, para él, para

otro cuerpo que ha aprendido y también enseña a cómo existir mediante él. Los humanos nos inscribimos en una sociedad, nos cuentan historias que validan la existencia de los otros, el porqué de las acciones que se toman; no nacemos como una hoja en blanco, se nos otorga un nombre, una identidad, un género que no hemos elegido, pero es el que conocemos. Le Breton (2010) lo dice así:

El individuo hace cuerpo con su cultura. El peso del control social, de los imperativos y de las exigencias del medio social se siente poco. La contingencia de su condición se convierte para él en una evidencia; no se imagina que habría podido nacer y desarrollarse en otro lugar. La fuente de su conformidad parece surgir de él mismo. (pág. 26)

Por consecuencia, también se condiciona el sentido, y se crea una gama de significaciones de lo que se percibe, la ecología del lugar de donde crecemos moldea la mirada, pero no la percepción, esta es inherente a nuestros sentidos, por ejemplo todos percibimos el frío pero para los Nenets, comunidad que vive en Siberia del Norte, en lugares donde las temperaturas siempre están bajo cero, ellos tendrán mucho más tolerancia a los climas de la sierra ecuatoriana, sus cuerpos se acostumbraron a estar en contacto siempre con el frío, pasaría lo contrario con comunidades de Sudan del Sur, quienes posiblemente tendrían que tener un proceso más largo de adaptación.

Es decir, el frío va a ser eso: frío, pero en menor o mayor medida será recibido diferentemente por cada cuerpo y esa información tendrá, en consecuencia, unas acciones que vienen de una necesidad corporal y que pasa también por la razón, es por ello que Le Breton no solo se refiere al cuerpo como un medio para percibir el mundo, lo coloca también como una fuente de saber, que por sí misma tiene una serie de códigos que nos dan información tanto en cómo se ve el cuerpo, en cuanto también a cómo se usa, se piensa y se ejerce, es decir el cuerpo

es político, Le Breton reivindica la potencia que tiene este.

Deconstruir el concepto cuerpo, la mirada sobre este y el legitimarlo es uno de los grandes legados que nos ha dejado Le Breton, es necesario entender que en occidente la idea de cuerpo se construyó a partir de las concepciones cartesianas y de la religión judeocristiana y que aún hoy siguen arraigadas al concepto que tenemos como cuerpo y esto es visible en la praxis, la falta de conexión con el mundo interno y externo, vivir solo para una sociedad y no percibir más allá de lo que conocemos está aún presente.

En este contexto, el arte es un medio irruptor y cuestionador de preceptos ya establecidos, es por ello que escribir sobre el *cuerpo sensible* es un acto contestatario para una cultura sumergida en la razón. Volver al origen, reencontrar la organicidad cuestionar el afuera en el adentro, potenciar al cuerpo y su sabiduría.

2.2.2 Cuerpo Sensible

La palabra sensible viene del latín *sensibilis*, y se refiere a la capacidad que tiene un ser vivo o alguno de sus órganos a experimentar sensaciones (RAE). El cuerpo está compuesto de órganos sensibles capaces de percibir el mundo, pero sucede que olvidamos la conexión con nuestros cuerpos, por lo tanto, dejamos a un lado la capacidad de percibir con profundidad el mundo que habitamos, cada vez más alejados de la realidad material y cada vez más cerca de la virtualidad, estamos perdiendo la experiencia esencial de la vida, sentir es vivir y viceversa. Y el cuerpo está aquí para ello. Por ello Le Breton (2010) dice:

El cuerpo es ya una inteligencia del mundo, que filtra según la simbología que encarna, es una teoría viva aplicada a cada instante a su medio ambiente. No hay ninguna ruptura entre la carne del hombre y la carne del mundo, sino, a cada momento, una continuidad sensorial, incluso en el sueño más profundo. Este conocimiento sensible inserta al individuo en una continuidad con el mundo que lo rodea. (pág. 37)

Entonces, el cuerpo sensible es una necesidad pero no siempre es evidente que lo sea: normalizamos que el mundo que nos rodea sea así como nos lo han presentado, pero, por ejemplo las prácticas de movimiento, como la danza, el yoga, las artes marciales, nos otorgan técnicas las cuales nos permiten vivir a profundidad la realidad, percibir el mundo, más brillante, más intenso, más real, más honesto; volver a conectar con nosotros y el afuera, es una , entender como esto que somos nos permite transformar la realidad y multiplicar las formas en las que vemos y percibimos.

Podemos entonces lograr asumir un nuevo rol desde el cual poder entender lo que nos rodea, asumir, convivir con ello y manifestarlo ya sea en una noción verbal o más abstracta y artística, hacer consciente lo inconsciente; aprender que hay más allá del sentido de la vista que nos conecta con el exterior. De esta forma, la cotidianidad también se reinventa, la sencillez de las cosas, deja de ser obsoleta para pasar a ser sustancial. Lúcidamente Le Breton (2010) expone: Sólo hay mundo de carne y significaciones. Y no hay nada que penetre el espíritu y que no posea un anclaje físico y, por lo tanto, sensorial. Es imposible no cambiar y transformarse, pero permanentemente. El mundo es la emanación de un cuerpo que lo traduce en términos de percepciones y de sentido, sin que exista el uno sin el otro. El cuerpo es un filtro semántico. (pág.39)

Así pues, estamos en constante cambio, son las experiencias las que hacen que nos replanteemos lo antes ya conocido o que lo reafirmemos. Entonces el cuerpo sensible se refiere también a la capacidad de re-articular la mirada, de confrontarnos con lo conocido “una manera para el actor de situarse y actuar al interior de un entorno interior y exterior que tiene siempre más o menos sentido para él” (Le Breton, 2010, pág. 40), es la carne la que nos permite sentir,

movernos y actuar diferente, hacemos lo que conocemos y sentimos lo que somos, conjugar los dos lugares es fundamental.

Intuitivamente describimos, nombramos emociones, sensaciones, estados corporales; por ejemplo, cuando hacemos referencia a que estamos satisfechos, se escucha decir “me siento pesado”, es un estado del cuerpo que provoca, incomodidad, quizás eso dependerá del contexto de cada persona, pero es una posición, un sentir que se dispersa a varias formas de percibirlo, la palabra, la emoción. Somos y nombramos lo que sentimos y lo que hemos aprendido de lo que sentimos. “Antes que el pensamiento o la acción, encontramos a los sentidos y el sentido: es la manera en que el actor es atravesado por su entorno de manera comprensiva.” (Le Breton, 2010)

Muchas veces no podemos calcular, ni medir, ni racionalizar, mucho menos nombrar la experiencia esta se queda sujeta a símbolos, evocaciones que no terminan de cuajar en la mente y es por ello que está instalada en el ser, por tanto, no hay vida sin sentir. El sentir está también inscrito dentro de un contexto social, cultural, geográfico, pero todos tenemos la capacidad desde diferentes dimensiones con la realidad.

Los estímulos que provienen del medio exterior (o incluso interior) sobrepasan infinitamente las
Natasha Salomé Salas López

capacidades de observación o la conciencia del individuo. Imposible captarlo todo, sólo una parte infinitesimal alcanza a la lucidez o transforma la experiencia. Pero esa es justamente la suerte del individuo: no agota nunca su experiencia, sino que permanece siempre en disposición de aprender. (Le Breton, 2010, pág. 48)

Por ende, las prácticas corporales no son solamente un añadido banal a la vida humana, son una potencia que debe ser ampliada e insertada en los ámbitos educativos. Para las prácticas artísticas escénicas es fundamental reaprender a pensar con el cuerpo, abrir un tiempo otro en el cual el cotidiano inconsciente no tenga lugar, hablar más allá de la palabra, usar vehemente la carne como discurso, como propio y presentarlo al afuera. Por ello entender que hay pensamiento más allá de lo cognitivo es primordial para la humanidad en general.

2.3 El cuerpo en la danza

No se puede si no agradecer al cuerpo por permitirnos movernos, bailar es moverse con una intención. Durante siglos se ha construido un imaginario, un canon de la fiscalidad de un bailarín, cómo debe moverse, cómo debe verse; sin embargo, la danza va más allá de las formas o de los paradigmas reduccionistas que se nos presentan habitualmente. Es por ello que:

El cuerpo del bailarín, contrariamente al cuerpo del comediante, siempre más o menos constreñido a lo inteligible, no se encuentra limitado a la comunicación, está liberado de los condicionamientos de la identidad, aun de aquellos del género. No se encuentra sujeto a un estatus social, a una filiación, se construye a sí mismo en lo efímero del gesto mediante la interpretación de los signos. Es por eso por lo que la danza afecta, fascina, maravilla o inquieta. (Le Breton, 2010, pág. 107)

Bailar entonces va más allá de las formas, incluso de la técnica que nunca deja de ser importante, pero que está al servicio de la danza y no viceversa. Al contrario de lo que se suele pensar, cualquier cuerpo puede danzar; estamos hechos de movimiento, este se articula con los deseos y provoca la danza. El cuerpo ha sido sesgado durante varios años, aún hoy se cree que solo aquel que tiene una formación clásica es bailarín, pero recordemos los danzantes que invocan rituales, el *diablo huma* que se prepara rigurosamente para saciar una necesidad cultural y quizás también un deseo personal y que no deja de ser un bailarín.

El cuerpo es la carne de nuestro mundo. El hombre es su cuerpo y es más que su cuerpo, pero ese suplemento no es obra del alma o del espíritu, es obra de la existencia misma.

La condición humana es corporal y nuestro cuerpo sigue siendo un misterio para nosotros. La danza nos muestra un cuerpo bastante distante del modelo cartesiano, quien, basándose en una comparación con el cadáver, lo define por la superficie y el volumen que ocupa. (Le Breton, 2010, pág. 108)

Es decir, el cuerpo danzante no responde únicamente a un paradigma, sino a una necesidad: comunicar, una sensación de despojarse de lo habitual, pues es con la danza que se puede crear esta sensación profunda de conexión con la carne, olvidando o recordando quienes somos, se puede entrar en un estado de catarsis con el movimiento, pero también un uno de completa lucidez.

Un cuerpo danzante es aquel interesado en desplazar el pensamiento hacia otros lugares, en activar la capacidad motora que posee y a la que podemos tener acceso; es aquel que pone la materia en disposición al espacio, a los sentidos a provocar nuevas sensaciones. La danza ciertamente puede reivindicar los cuerpos, empoderarlos, ponerlos en acción, dotarlos de agencia, pues ciertamente es así como se puede descomponer los obsoletos preceptos de lo que entendemos como cuerpos que danzan. Ciertamente Ortiz (2019) dice:

Bailan las formas que hemos aprendido como “danza”: los pasos, las transiciones, el uso del peso y las características anatómicas. Bailan las imágenes que están instaladas en nuestra mente como posibilidades de movimiento, las formas que estas producen en el cuerpo y su trayecto en el espacio, y que, no siempre, son correspondientes con lo pensado/imaginado. Bailan también los deseos que tenemos de producir una cierta forma con el cuerpo y la voluntad física de este deseo es una acción sensual. (pg. 62)

No solo es el movimiento llenando el espacio y el tiempo, somos nosotros la esencia, lo incorporado por la cultura, la percepción del mundo que tenemos, las nuevas visiones que se construyen al danzar. El cuerpo en la danza es lo que somos, lo que estamos siendo y lo que nos deja y esa experiencia puede transformar y cambiar cómo vemos al mundo y a su vez cómo lo construimos.

Capítulo III

Herramientas de creación y composición y su función en Resilio

Este capítulo analiza detalladamente las herramientas y los recursos de creación de materiales y composición de los mismos que se probaron, utilizaron y definieron una narrativa discursiva específica, desde una investigación de archivos familiares que alimentaron el proceso creativo; así como las técnicas y procedimientos escénicos que coadyuvaron en la construcción de una estética particular y en la creación de un dispositivo escénico particular al proceso.

3.1 El discurso

Embarcarnos en la tentativa de la construcción de un discurso quiere decir que las ideas que nos rodean y que sentimos nos representan, de alguna o varias maneras - o más allá de eso - nos movilizan y activan. Por otra parte, existe también el deseo de transmitir aquellas ideas que para nosotros son fundamentales a otras personas, a otras comunidades. Para que estas ideas, sentimientos o representaciones sensibles del mundo se vuelvan parte de otros, o que por lo menos sean comprendidas. En ese sentido, el arte es también un mecanismo humano por el cual poder expresar los sentires incluso los que están guardados en el inconsciente.

Es entonces el discurso el conjunto de ideas a las que cada quien se suscribe, desde una perspectiva de ideales, de posturas políticas, de relaciones sociales, de la forma en la que cada uno vive: del entendimiento que tenemos del mundo. Por tanto, en la práctica artística también se plasman los discursos de cada creador, es por ello que en el dispositivo *Resilio* cada elemento fue minuciosamente tejido, porque cada parte debe tener una razón discursiva que, aunque no necesariamente sea explícita, está ahí presente en una estructura de elementos escénicos, construyéndose y dando información a los espectadores.

En ese sentido, la construcción de una obra implica entender y dar intención a cada detalle que compone la puesta en escena. Desde esta perspectiva composicional y entendiendo así la creación, el azar no intencional no tiene cabida en la construcción, los elementos que estén incorporados potenciarán, cambiarán o debilitarán el discurso de la obra; es por ello que todo tiene que tener un por qué, una razón, un conjunto de ideas que justifiquen el motivo por el cual el dispositivo está construido específicamente de una manera en específico. Es decir, todo detalle

aporta en la creación de este discurso y en la forma de configurarse con todo el contexto de un dispositivo.

El discurso escénico, entonces, es aquel que está compuesto por todas las dramaturgias pueden reconocerse en un dispositivo u obra. Este discurso será el que sostenga y otorgue un norte a la creación; así pues, podemos también entender que existe una diversidad de maneras en las que tal discurso puede salir a flote, la creación misma puede partir de la intención de exteriorizarlo, o se puede ir dando mediante la investigación práctica; pero su surgimiento es inevitable, no se puede huir de un discurso escénico por más que la intención de la propuesta sea negarlo, paradójicamente, incluso esa negación ya plantea una postura discursiva.

Es decir, el concepto que bordea y contiene una obra es el discurso, pero el discurso no es nada y no se palpa sensiblemente si no se considera el cómo se está componiendo para visibilizarlo y que tal organización de materiales sea coherente en todas sus formas con el concepto. Por tanto, la técnica corporal, la dramaturgia, el sonido, la iluminación, la escenografía, el vestuario, etc. tienen que prestarse al servicio del concepto y no de manera contraria, debido a que el arte siempre es un medio por el cual es posible contar (evocar) más allá de las palabras.

Cuando un dispositivo está pensado únicamente en pretender ser algo es cuando empieza a decaer su narrativa, transformándose en mera forma vacía y fútil que no contempla la coherencia con ese discurso. Esto suele suceder principalmente en ejercicios coreográficos que buscan ser más de lo que se está disponiendo, porque no hay una relación directa entre lo que se quiere decir y las herramientas dancísticas, más bien es la danza siendo meramente movimiento, que posee elementos desarticulados de un discurso que no terminan de construir un sentido.

Esta es la razón por la que todos los elementos escénicos deberían tener congruencia entre sí y encaminarse en un mismo rumbo que tendría como fin aludir a las ideas, a los conceptos y a los preceptos que él o los autores quieran construir. En otras palabras:

En el proceso de puesta en escena, todas las intervenciones se hallan semiotizadas. Son potenciales portadores de sentido para ese otro que se constituye como un diseño estratégico, como la movilización de una mirada, la cual, a partir del momento en que toma conciencia de que se articula como estrategia, se torna (auto)reflexiva. (Lorente, 2012, pág. 9)

El discurso de la obra escénica es también un fin, y en ese sentido la obra empieza a potenciarse y a tener una lógica cuando todo lo que está ensamblado va en sintonía con lo que se busca expresar. Por ello, en la escena la creación de un tipo de discurso no solo depende de un elemento, más bien se encuentra atravesado por todos y cada uno de estos componentes, incluso del espacio en donde es presentado el dispositivo. Por tanto, todo debe guardar una armonía discursiva, para construir una coherencia y generar un sentido particular. Es así que se construyen obras cuyo interés es ir más allá de presentar un espectáculo, y que se proponen presentar y atravesar la sensibilidad humana, desde distintas perspectivas y con la utilización de varios signos y símbolos que se sostienen en una idea central.

En este contexto de pensamiento y análisis, podemos afirmar que *Resilio* nace a partir de un propósito claro: visibilizar la vida de mujeres de familia. Como sociedad, estamos acostumbrados a honrar el bagaje masculino, a construir todo valor e identidad desde la valorización de esa sociedad patriarcal; es por ello el interés de este trabajo escénico de hablar sobre mujeres que aparentemente son comunes, pero que como todo lo común tiene su complejidad y su potencia. De esta forma, contar las experiencias afectivas y su relación con la creadora es en sí mismo el concepto que sostiene este ejercicio de creación escénica y a partir del cual se fue construyendo una narrativa, un dispositivo escénico a ser presentado a los espectadores. Así pues, el discurso de *Resilio* nace de la necesidad de poner en la palestra las historias, los sentimientos y las vivencias de estas mujeres, para además intentar construir un sentido de identidad femenina y un discurso que se volvió político por la localización ideológica, sensible e histórica de la autora. Un discurso que, aunque no se propuso como feminista en un inicio, llega a serlo por la sencilla razón de que, por su medio, se otorga una voz a esas historias de mujeres, a esas vivencias femeninas y a la relación que esto implicó para la selección de los materiales y los recursos escénicos.

3. 2 La danza

Dentro de la investigación escénica de la obra *Resilio*, desde el principio, la pregunta de qué implica la danza y qué significa bailar estuvo presente y rodeando la práctica, porque si bien es cierto el cuerpo siempre funcionó como detonador y herramienta principal de la creación, el

lenguaje desde el que se abordaría ese cuerpo no se esclareció hasta que la mirada externa lo puso en palabras. Es entonces que para la autora se devela el lugar en específico de la danza y decide ahondar en este, y que esta herramienta corporal y escénica sea un medio un eje primordial dentro de la creación.

Consecuentemente, cuando la perspectiva sobre el uso de la danza para la creación empieza a aclararse, la misma cobra un sentido más amplio y potente, no solamente dentro de la coreografía como tal, sino también a nivel del entrenamiento y la exploración corporal que existió de por medio. La danza en la obra *Resilio* pasa a ser el medio por el cual los archivos femeninos familiares pueden permearse y cobrar vida, las afecciones emocionales, las vivencias de estas personas se hacen presentes a través del cuerpo y del movimiento.

La danza aparece, por lo tanto, como un deseo de moverse, de llenar el espacio y el tiempo, para transformarlo: cambiar lo cotidiano, poniendo el cuerpo en otra sintonía. La danza de *Resilio*, entonces, no buscó únicamente ser virtuosismo físico y recurso técnico, sino que intentó ir más allá, en la construcción de un discurso escénico. Los seres humanos, desde el inicio de los tiempos, hemos danzado, para adorar a las deidades, para sanar las enfermedades, para conquistar lo deseado: es decir se danza para dotar al cuerpo de sentido y de sentires, para superar la palabra con ese deseo y, justamente así, fue como se pretendió configurar una danza en específico, dentro del contexto investigativo-creativo de la obra *Resilio*.

Esto nos lleva a entender que la danza en esta obra no se compone como un medio para sorprender – en el sentido espectacular y técnico – a los espectadores, no fue el fin el construir una propuesta en la que sea superlativo el virtuosismo del movimiento, sino en la que fue importante y primordial el entender a la técnica como una posibilidad narrativa para construir un sentido, para comunicar una idea, para ambientar unas historias particulares, asumiendo que ese virtuosismo puede aparecer transformado, por ejemplo, en el uso específico de las manos, en relación con el discurso que sostiene la escena.

Este análisis nos hace comprender que la danza puede ser reconocida e identificada de varias maneras y aunque el entrenamiento y la preparación física tienen que ser constantes y rigurosos, es necesario afinar y conocer cómo funciona el cuerpo involucrado en el proceso creativo, para poder ampliar el rango de posibilidades que este posee y optimizar lo que en ese momento creativo/expresivo es orgánico y sano para tal cuerpo. Sin embargo, esto no significa que hay una sola forma de bailar y de entrenar. La danza y el entrenamiento corporal, entonces,

deben estar identificados y corresponder con el tipo de proceso investigativo-creativo, para aportar de la mejor manera posible a ese mismo proceso.

En tal sentido, entender la singularidad del cuerpo de la ejecutante fue primordial, en la construcción de los materiales de *Resilio*. Es decir, fue fundamental reconocer las capacidades, los conocimientos previos y los lugares que hicieron falta afinar y refinar, para poder poner en servicio la técnica y los saberes preexistentes en la praxis dancística a desarrollar e investigar, teniendo en cuenta tales saberes y experticias prácticas, para que su uso permita que la investigación corporal pueda desarrollarse, desde lo conocido hasta lugares nuevos que se descubrieron en el tiempo creativo-investigativo.

Así entendido, el lenguaje de la danza toma potencia cuando la decisión de trabajar con ella es inamovible. El movimiento para la obra no hizo de esta una herramienta para representar algo, por lo contrario, fue desarrollado a través de gestos corporales, es decir aunque se utilice una expresión facial, no significa que se busque una teatralidad o la creación de un personaje; sin embargo al ser un investigación que enmarca lo íntimo y lo personal, sí existe una relación entre movimiento, emoción y sensación, que confluyeron continuamente y que, de hecho, fueron la columna vertebral de la obra, junto con los archivos que se investigaron de las mujeres de esta familia. En ese sentido, las capas que se movilizaron, con y a través del movimiento, son múltiples, ya lo dice así Lucas Condró (2015) de cuando bailamos:

Que baile todo conmigo cuando bailo. Que bailen mi pasado y mi futuro.

Todas las veces que no pude bailar. Que bailen cuando bailo.

Que bailen mis recuerdos con mis huesos. Que bailen los recuerdos de mis

huesos y mi dolor que también baile con mi dicha.

Que baile todo conmigo cuando bailo. (pág. 16)

Por ende, al entender el discurso final de la investigación y de la línea dramática que va cobrando sentido dentro de la práctica, se permitió que las herramientas dancísticas se esclarezcan y tomen un rumbo por el cual asentar la investigación corporal que devino en sentires, imágenes, atmósferas de la indagación de la vida de estas mujeres. Las herramientas de danza y movimiento que fueron utilizadas se indagaron por varias semanas, con ejercicios de improvisación, para luego marcar y definir una trayectoria en el espacio, que más adelante serían movibles para que toda la coreografía tenga una secuencia y coincida entre movimiento, uso del espacio e intención del discurso.

Fue de esta manera que la danza tomó la batuta dentro de la investigación práctica corporal dentro de la obra *Resilio*, fue el gesto-movimiento que presentó la vida de estas mujeres y la relación que tiene la creadora con estas personas y estos archivos familiares. Por consecuencia, en *Resilio* se bailó la vida ajena, lo que es prestado, pero desde la propia corporalidad y subjetividad de la intérprete-creadora, en la relación establecida con estas mujeres. Este ejercicio creativo, por lo tanto, es producto de un bagaje dancístico sobre las imágenes y los sentires que pusieron al cuerpo y a la danza como centro de la creación y como herramienta detonadora de las distintas capas que se tejieron en el espacio.

3.2.1 Composición corporal coreográfica

En este proyecto de creación, entendimos la composición corporal coreográfica como desarrollar, construir y organizar los elementos de la escena hasta que conformen una propuesta concreta. Coreografiar, por tanto, fue dibujar en el espacio, trazar formas con el movimiento, ocuparlo y dotarlo de vida.

“Pensada así, la composición coreográfica estructura una serie de movimientos que tendrán sentido entre sí, considerando el tiempo y el espacio como componentes primordiales de la creación. En la construcción de *Resilio* se asumió a la composición coreográfica como el resultado de una práctica-investigación corporal en la que se estudió la vida de unas mujeres y se hizo una elección sobre el material levantado.

Si bien es cierto el cuerpo fue el que dotó de una cualidad y generó el material, el cómo se lo ubicó y en relación con qué estuvo sujeto fue lo que construyó la estructura dramática. Es

decir, se buscó una línea concreta por donde el movimiento debió desarrollarse, respondiendo también a cómo se decidió develar la vida de estas mujeres. Por tanto, esto nos permite esclarecer que la obra está construida en base a cinco momentos, iniciando con un preludio musical, desde cuando los espectadores empiezan a entrar en el espacio escénico, mientras que los otros cuatro momentos fueron pensados y constituidos para la parte coreográfica. Así, el desarrollo de esta estructura podría resumirse de la siguiente manera: un pequeño clímax, inicio, desarrollo, clímax central y final.

Cada uno de estos momentos tienen un nombre en específico que dan cuenta de y se refieren a las historias de las mujeres; es así como cada parte fue investigada y probada en relación a todos los momentos para que las transiciones corporales guíen con claridad la estructura coreográfica. Es decir, se crearon secuencias que estuvieron encadenadas entre sí y que, a su vez, permitieron un desarrollo dramático de la mencionada estructura.

El desplazamiento en el espacio también surgió de pensar en cómo se balancea y se distribuye el cuerpo en la escena: al ser un solo de danza hubo que prestar atención en la manera de ocupar el lugar sin que este termine de devorar a la intérprete. Así pues, el movimiento y el desplazamiento corporal tuvieron que abarcar, potenciando toda la construcción, la manera como se planteó una secuencia, desde sus más mínimos movimientos hasta el recorrido que se ejecutó, en respuesta a una composición coreográfica, la cual se enmarcaba en el origen de la obra. Por tanto, para la obra *Resilio* la composición coreográfica permitió que lo que aparece desde lo verbal, desde las palabras, se materialice y se expanda, organizando el material corporal y otorgándole lineamientos técnicos claros que posibilitaron el desarrollo de la obra.

3.2.1 La *ideokinesis* según Nereyda Rey

Nereyda Rey, bailarina, coreógrafa y profesora de danza, especializada en estudios de danza moderna y coreografía contemporánea plantea la *ideokinesis* remontándose a las raíces y el significado de la palabra. *Ideo*: un proceso neuronal para generar, pensamiento ideas, imágenes y *kinesis*: que hace referencia al movimiento, es decir las imágenes que se crean dentro de un proceso mental se trasladan a un plano corporal y de movimiento, es decir lo imaginado se materializa en el cuerpo.

Nereyda Rey describe también a la *ideokinesis* como un procedimiento que enseña al sistema nervioso a pensar nuevos modelos, nuevas formas que rompen con lo instaurado en el cuerpo, poniendo al movimiento en disposición a lo que se imagina, pero para poder ser lo más fiel a la imagen es imprescindible poner el cuerpo en un nivel exploratorio que precisamente nos permita encontrar otra diversidad de formas de moverse, de bailar, más allá de las que tenemos aprendidas.

En este sentido, se puede entender que *Resilio* viene desde una investigación, personal, sensible y afectiva y que las herramientas dancísticas necesitaron estar en sintonía con la investigación documental y archivística. Así pues, la *ideokinesis* operó como entrenamiento y como el mayor insumo para crear la dramaturgia corporal, es decir las afecciones y los documentos recolectados de las mujeres y archivos fue el material desde el que se partió, pero para que esa información llegue al cuerpo de la intérprete-creadora fue necesario el uso de la *ideokinesis*.

Cada fragmento de cada archivo familiar, de cada anécdota e historia fue seleccionado para la puesta en escena final, y haciendo uso de la *ideokinesis* se nombró a las sensaciones que daban la vida de las mujeres. Para ejemplificar, el primer momento fue construido a partir de la información que apareció sobre la relación de violencia que caracterizaba una de las historias de pareja de estas mujeres, y lo normalizada que tal tipo de violencia estaba en ella. Pero su voz y su gestualidad, al contar la historia, daban cuenta de una cosa distinta a lo que relataba, es por ello que esa característica de la narración, la creadora la asumió como una felicidad forzada.

Y esa felicidad forzada se trasladó a la imagen corporal de sentir que los huesos se clavaban por dentro del cuerpo o que, a su vez, buscaban salirse de la piel. Es con esta premisa que la composición empieza a tomar forma y coherencia con el material que se está relacionando a la dramaturgia corporal. En ese sentido, el procedimiento fue nombrar las emociones y traducirlas en imágenes que no responden a una forma en específico, sino que más bien permitieron que la imagen/sensación atravesara la forma y le otorgue fondo y discurso al movimiento.

Resilio tuvo la necesidad de trabajar con la *ideokinesis* porque esta herramienta dancística permitió llevar la danza a lugares sensibles y también singulares, porque la forma en que cada individuo traduce a nivel corporal la imagen que se está planteando siempre será

diversa. No hay un patrón a seguir, hay una línea imaginaria que se está conduciendo por el cuerpo a través del pensamiento. Nereyda Rey lo plantea así:

En el momento en que cambio el patrón neurológico, estoy cambiando los impulsos que viajan a los músculos. De modo que, al visualizar un conjunto en particular de imágenes, estoy preparando a mi sistema nervioso para estimular a los músculos de la manera apropiada para producir movimiento. (2007)

De tal forma, podemos entender que hay una conexión neuromuscular cuando se habla sobre la *ideokinesis*, la información detonante pasa por la razón, el cuerpo, la sensación, la afección y la emoción también; en todos esos grados transcurrió la investigación corporal de *Resilio*, que a su vez y como efecto colateral, el producir esta investigación con esta herramienta de danza se permitió que aparezcan cualidades y calidades de movimiento distintas, no porque hayan sido convocadas desde el inicio, sino porque se conectaban con el imaginario y con la sensación subjetivo y particular de la intérprete-creadora.

Por tanto, para crear la dramaturgia corporal de esta obra, la documentación y la selección de los afectos y los sentimientos de estas mujeres fueron el inicio, pero el cómo estas historias se traspasaron al cuerpo, poniendo los conflictos, las alegrías, en definitiva, las historias sobre movimiento fue un trabajo mental, que ocurrió en los músculos y en los huesos de la intérprete-creadora. De esta manera, fue posible develar y traducir, en un grado corporal, las historias de vida y las afecciones particulares de estas mujeres.

3.2.2 El Pensamiento Corpóreo según Wayne McGregor

Wayne Macgregor (coreógrafo y director británico) propone el *Pensamiento Corpóreo* como método creativo dancístico. Este método se basa en la relación de pensar y producir pensamiento también con el cuerpo, en la construcción de arquitecturas mentales sobre el mundo material que nos rodea, y que se pueden transformar en arquitecturas de movimiento.

Según McGregor, esta capacidad es inherente al ser humano y está desarrollada en distintas intensidades y niveles en cada persona, dependiendo de su relación y uso del cuerpo. Por otra parte, McGregor también plantea que ser creativo es primordial para la humanidad y que se puede enseñar la creatividad, a partir del empleo y desarrollo de los medios cognitivos y las

potencialidades físicas que se tengan; en ese sentido un bailarín tiene las posibilidades de crear imágenes a través del cuerpo que pueden ser transmitidas y conectar con el espectador.

Es preciso apuntar que dentro de una creación tiene que existir un proceso de análisis dentro de toda la composición de la obra; sin embargo, cuando abordamos la construcción de partituras corporales, estas tienden a centrarse en un lugar más sensorial que racional, es por ello que el Pensamiento Corpóreo invita a conjugar estos dos espacios: razón y cuerpo. En la creación de la obra *Resilio*, se trabajó con esta herramienta puesto que buscó aterrizar la sensación, el imaginario, la palabra y la danza en un tiempo y espacio definidos y específicos.

Entendiendo esto, cabe mencionar que para la composición de esta pieza se trató de llevar al cuerpo de la intérprete-creadora al límite, asumiendo el mismo no solo como la estructura muscular-ósea, sino también como un cuerpo que piensa e imagina, que crea imágenes- arquitecturas-trayectos en su mente y los expresa y expande mediante el movimiento, permitiendo así la materialización de los archivos familiares estudiados. Este material busca, por tanto, ser puesto en acción, desde la articulación de un juego de los límites imaginativos y dancísticos de los que se hacen uso en la creación coreográfica.

Uno de los planteamientos técnicos dentro del Pensamiento Corpóreo de McGregor es la idea de “bailar dentro de la cabeza”, esto se traduce en que una imagen puede ser un estímulo para pensar el movimiento, cómo se ejecutará y bailar con este imaginario en contacto con lo que pasa en el instante que se prueba el movimiento en el espacio. Existen también las posibilidades de “cambiar los marcos de atención y enfoque”: es decir cambiar la imagen detonante del movimiento por fuera del cuerpo; por ejemplo: moviéndose en el agua, siendo el agua y surfear o navegar entre el uso corporal de estas dos imágenes.

Es así que se tomó esta herramienta composicional y creativa en distintos momentos de la obra y permitió que la coreografía tome el enfoque deseado; es decir que en la puesta en escena se procuró una propuesta clara a nivel corporal sobre la emocionalidad, pero que no se diluyera, en esa praxis, ni la investigación corporal, ni la conexión con el pensamiento.

Finalmente, podemos colegir que, por medio de estas herramientas de generación de material dancístico y composición coreográfica, se suscitó un espacio de investigación desde el que se crearon imágenes que partieron del archivo de las historias de las mujeres objeto de estudio, de sus sentimientos y de la interpretación que la intérprete-creadora les otorgó a las mismas.

3.3 Escenografía

En la escena contemporánea, la escenografía ya no se concibe como mera decoración en el espacio, ni necesariamente como una representación de la realidad que se pone dentro de un escenario. Los avances tecnológicos y el desprendimiento arraigado del realismo han hecho que la escenografía evolucione a niveles muy diversos y enriquecedores del discurso escénico. Actualmente, la escenografía se inclina a crear nuevos mundos e imaginarios que envuelvan a los espectadores en atmósferas únicas, como parte constitutiva de la narrativa construida y expuesta al público.

En tal sentido, la escenografía deja de tener un uso meramente ornamental o simplemente utilitario, para transformarse en un catalizador de simbologías. Así pues, el diseño escenográfico toma un papel relevante dentro de un dispositivo escénico y aporta considerablemente en la creación de una identidad de la obra y de su composición. Gordon Craig (1872-1966), actor, director y escenógrafo británico, planteó la idea de que un actor es un elemento más dentro de la escena, es entonces la obra escénica una gran maquinaria que funciona con varias piezas igual de importantes, descentralizando la figura del intérprete en escena.

Gracias a Craig el paradigma escenográfico transmutó y se creó toda una disciplina dentro de las artes escénicas, conocida como la *escenotecnía*. Es invaluable la huella que dejó Craig en el arte; incluso los conciertos musicales se han servido de estas ideas para preparar espectáculos que consideran e incluyen, consciente y denodadamente, elementos escénicos que aportan en la construcción del espacio escénico para, de esta forma, crear experiencias estéticas

– además de musicales –, y logrando así que el público se vea inmerso en una experiencia artística total. Es por eso que, a pesar de que en la pieza *Resilio* el núcleo de la creación sea el cuerpo frente a los archivos familiares analizados, esto no quiere decir que los demás elementos no se hayan considerado como constitutivos e importantes en la construcción del discurso escénico; por el contrario, la escenografía fue parte significativa en la composición, en la narrativa y en la experiencia que buscaba generar la obra.

Entrar en contacto con un universo familiar femenino, es decir provocar una cercanía, una cierta intimidad, fue uno de los objetivos en este proyecto de investigación-creación; además de presentar visualmente a las mujeres que tejieron la narrativa, era una necesidad, dentro de la obra, la construcción de esa experiencia de intimidad y cercanía. En ese sentido, ubicar las

fotografías que habían sido recolectadas como parte de los archivos familiares fue una decisión desde el momento en el que la escenografía se empezó a planear; es decir siempre fueron parte constitutiva del espacio sensible y expresivo de creación. Y, a medida que esta estructura fue evolucionando y se hacía evidente la necesidad de mayores detalles en su narrativa, fue necesario asimismo imaginar y planificar cómo se dispondrían, espacial y escenográficamente, tales elementos fotográficos.

Para entender esta evolución, cabe mencionar que, en un principio, las fotografías estaban planteadas como proyecciones, un video que sería proyectado con fotografías tratadas y adecuadas con el movimiento, haciendo referencia también al *mapping* en la danza. Sin embargo, replantear el uso del video fue uno de los pasos para la construcción final de la escenografía. Siempre estuvo presente el hecho de que los espectadores puedan sentirse, de alguna manera, relacionados con estas mujeres, y es por ello que se hizo evidente la necesidad de cambiar el recurso de la proyección por algo que ocupe un lugar en el espacio, por algo que se pueda tocar, palpar y sentirse, por tanto, algo más cercano, más enlazado con el uso simultáneo de varios sentidos.

Así pues, el espacio asumido como escenográfico en *Resilio* se empezó a pensar desde otra perspectiva. Se hizo evidente construir una suerte de dimensión espacial que esté fuera de la tradicional caja negra teatral, y que apele al sentido de cercanía e intimidad con los espectadores y con la intérprete-creadora. Esta fue la razón por la que se decidió trasladar el dispositivo a un lugar no convencional, que responde visualmente más a una sala de museo que a un teatro como tal, en el que público e intérprete ocupan y habitan espacios separados. Esto dejó claro la importancia de entender que los elementos utilizados debían responder a la lógica del espacio. En este contexto, se decidió materializar las fotografías sobre telas de encaje, mismas que colgaban desde el techo hasta el piso acercándose, en este sentido, a lo que conocemos como instalación.

Es decir, la propuesta evolucionó hasta llegar a convertirse en una pequeña instalación escenográfica, desde la cual se propuso un recorrido, un momento de contemplación de las fotografías de esas mujeres, para provocar una experiencia de inmersión del espectador en ese espacio-tiempo. En esa construcción de elementos, se comprendió que el sonido también era parte de la escenografía, en la búsqueda de la generación de una atmósfera envolvente, para ese primer momento en el que el público ingresaba al espacio y recorría la instalación escénico-fotográfica. Por ello, también surgió la interrogante de ¿cómo suena esa casa? Es entonces que,

en trabajo conjunto con el compositor sonoro, se creó un ambiente de bienvenida a ese universo femenino y familiar particular.

Así pues, la escenografía en *Resilio* no solo responde al discurso narrativo del dispositivo, sino también al espacio y a la organización de este. Por ende, la escenografía en *Resilio* no es ornamental, sino que refiere una necesidad y una estética que se está construyendo dentro de la puesta en escena, para poder ser lo más preciso en conducir a los espectadores a este universo sensorial que buscó ser planteado.

3.3.1 Símbolos familiares

Dentro de este proyecto de investigación-creación, las fotografías familiares operaron como la presentación de un grupo social que comparte un parentesco genético, el cual está cargado de historias y símbolos que denotan información que complementa o es en sí misma un relato. A partir del material visual recolectado, se buscó plasmar e idear la manera y los materiales a ser usados y dispuestos para la construcción de una dramaturgia en particular. En el espacio en el que se ejecutó la coreografía, antes de que empiece la partitura corporal y como último componente del recorrido, se dispuso una proyección de elementos fotográficos.

Cabe mencionar que estas fotografías no fueron seleccionadas ni puestas al azar, y su elección debió de ser cuidadosa y articulada con el discurso de la obra. Por ello, fueron fotografías con menos cantidad de personas, más individuales y muy pequeñas en relación con una pared pulcra, grande y, sobre todo, en contraste con las grandes telas con imágenes fotográficas. Esto para producir una diferenciación, un contraste entre lo macro, lo que se muestra por fuera a la sociedad y lo micro, lo individual, lo personal. Así se buscó construir también una relación entre lo grande y lo pequeño, lo secreto, lo oculto, lo que guardan – de alguna manera – esas fotografías de menor tamaño.

En este entorno, aparecen también el olor a sabanas frescas, los manteles de casa, símbolos de la maternidad latinoamericana, de la madre que cuida a toda la familia, y el color blanco como la pureza, la tranquilidad. Estas cualidades simbólico-emocionales fueron las que hicieron que la tela sea el material con el cual se construyó el espacio de la instalación y, por tanto, no solo son un signo muy femenino sino también que, en cuestiones prácticas, se pueden movilizar sin que esto suponga una travesía engorrosa o imposible; aludiéndose de esta forma, una vez más, a la cotidianidad familiar, construida desde la mirada femenina del día a día.

Por otro lado, también se consideró la transparencia de la tela utilizada: el encaje que de nuevo se asocia a la feminidad. Pero, más allá de eso, el encaje también tiene orificios, presenta una particular porosidad, por donde entra y sale la luz, y por donde puede también salir – metafóricamente - lo que intoxica. Es decir, estas telas funcionaron asimismo como pequeñas ventanas, como espacios de escape, que develaron una parte de lo que hay por dentro; por eso las fotografías fueron impresas en ese tipo de tejido, además que con el diseño de iluminación se pudo otorgarles una especie de misticismo y de revelación a tales imágenes fotográficas.



Ilustración 1

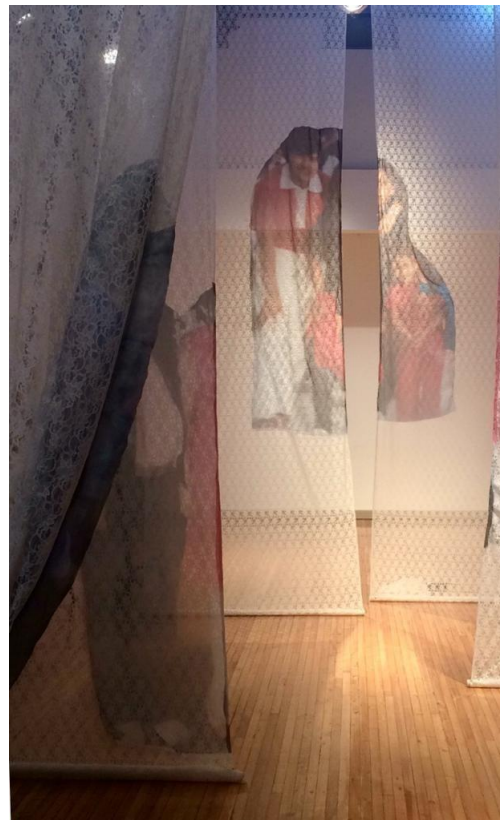


Ilustración 2

Como se puede ver en la ilustración 1, las pruebas que se hicieron en maquetas y software fueron variadas y amplias, hasta que se logró acercar a la idea y a la estética que resonaba más con la creadora. A pesar de los múltiples ensayos con herramientas que permiten imaginar cómo funcionaría hipotéticamente una instalación, la comprobación en la práctica siempre nos muestra cosas diferentes. Por ello, aunque ya se construyó una idea de la

organización en el espacio no fue hasta que se comprobó en el lugar mismo, cuando realmente fue factible ver si es que esta planificación resultaba fiel al imaginario de la creadora.

Cabe mencionar que, en un inicio, no resultó tal como se había imaginado y planificado. La distribución de las telas resultaba confusa y poco práctica; sin embargo, el mecanismo de prueba y error fue lo que guio el proceso creativo hasta la propuesta final y definitiva, tal cual puede apreciarse en la ilustración 2. Fue de esta manera que, mediante la instalación escenográfica, se logró eventualmente construir un universo femenino, el cual los espectadores pudieron recorrer y contemplar, pero también cohabitar y percibir de manera sensible, para ser y estar con estas mujeres.

3.4 Creación sonora incidental

En el proceso creativo de *Resilio*, la ambientación sonora fue pensada y planificada en relación con el discurso narrativo del proyecto y con los elementos que constituyeron este discurso. Las voces, los sonidos, los silencios, la musicalización dialogaron para la construcción de una emoción, de un sentir, de una historia para promover una experiencia sensorial en el espectador, en la que la mirada no es la única que dictamina la construcción de lógica, la generación de una lectura, ni el orden de una narrativa.

Es evidente que este lenguaje sonoro de la obra también debió entrar en relación con el lenguaje corporal y con el discurso coreográfico que fue construido para ella. Es decir, en primera instancia fue imprescindible comprender la necesidad de tener un lenguaje que conecte los elementos de la obra: el proceso investigativo y la línea dramática es esencial para no perdernos en ideas y elementos desarticulados o sueltos, y por tanto la construcción musical no se centró solamente en crear una pieza o un número de piezas musicales, sino en descubrir la forma en que este elemento podía sumarse y ser parte del cuerpo de la danza y de la escena total. El cuerpo sonoro, por consiguiente, buscó también abrazar los demás elementos escénicos y dialogar con toda la composición.

Por este motivo, después de haber asentado un lenguaje común con el compositor musical, hubo que establecer también una base sonora de donde partiría y evolucionaría el resto de la obra. De tal manera, en primer lugar, se creó una atmósfera sonora que como toda la música entró en conversación con la partitura corporal, esta atmósfera y el vals que prosigue fueron el impulso desde el que el estilo musical buscaría su desarrollo.

El cruce de lenguajes, que responde más a una creación interdisciplinaria, es aquel en donde habita y se procura un intercambio continuo e intencionado de información entre las partes que están involucradas. Es por ello que la creación sonora siempre estuvo a la par con la investigación corporal y también en diálogo con la línea dramática del dispositivo. Por tal motivo, las transiciones, los enlaces y los puntos climáticos fueron encadenados entre sí y no se separaron de una pieza con otra. El vals principal fue el que dio el motivo melódico a las otras piezas compuestas, no solo porque es la introducción de la obra, sino también porque el compás de tres tiempos responde a los gustos sensibles de las mujeres que fueron investigadas.

Es decir, la decisión de usar este compás devino de las características particulares de estas mujeres, de sus preferencias y de aquello que, de alguna manera, las identificaba y unía. En la composición sonora, los colores musicales también tuvieron cabida dentro de su creación; y el color en el cual el compositor se basó fue el morado, con la intención de generar un contraste a nivel atmosférico, en relación con la parte corporal, incómoda y de tensión, para que se noten estos dos lugares y que se profundice más en lo que cada momento de la obra quería expresar.

Tener la presencia sonora de estas mujeres era muy importante, y no solo tenía que ver con el hecho de hacerlas aún más presentes en los elementos del dispositivo, sino que también fue una cuestión ética, para permitir que su voz real, sus comentarios aparezcan en la composición sonora, de forma intermitente, potenciando y contextualizando también el movimiento, lo corporal. Es decir, estos sonidos buscaron funcionar como chispazos, como rastros y como huellas que reflejaron el porqué del cuerpo, que es asimismo el condumio de la obra.

Lo que no se podía decir con las palabras, se lo buscó decir con las notas musicales o con los sonidos integrados: por ejemplo, el sonido de un río que aparece casi al finalizar la obra, es extraído de una pequeña anécdota según la cual este provocaba una sensación de libertad y felicidad en una de las mujeres. El texto del audio era muy explícito, pero se podía corroborar esa sensación por medio del sonido y con el cuerpo; es así que también los sonidos funcionaron como códigos que respondían a una razón, y que, aunque no era evidente, ayudaron a elaborar un sentido que se pudo interpretar, apelando a la percepción sensorial completa del espectador.

Por todo lo analizado, podemos afirmar que la creación sonora incidental de *Resilio* fue parte constitutiva del discurso dramático. Buscó funcionar como un envolvente atmosférico, que cuenta a través de su propio lenguaje lo que está pasando, y se funde con el cuerpo y la

instalación escenográfica. Cabe resaltar que a pesar de que el elemento sonoro es potente en su propio valor, no distrae de lo demás, y eso nos enseña que una composición musical auténtica es siempre necesaria, puesto que el sonido atrapa y atraviesa la piel, dando lugar a otras sensaciones, ampliando la disposición del cuerpo de los espectadores y sumergiéndolos en una experiencia única.

Conclusiones

Para concluir la parte teórico-reflexiva sobre este proceso de investigación-creación, es imprescindible resaltar la necesidad de abordar la familia y, en específico, el linaje femenino, la herencia que marcó y marca a la creadora. Históricamente, las mujeres dentro de las familias han tenido un rol que se puede ver como pasivo, estar al servicio de los otros, de los hijos, de su pareja, de sus padres y sus hermanos. Es por ello por lo que reivindicar estas historias, ponerlas en el foco de la creación, es validar su experiencia de vida, otorgarles un micrófono para que su voz haga eco en los espectadores, tal cual lo hizo en la creadora. Es decir, los afectos, la emocionalidad de las historias, son la potencia de *Resilio*, no las historias en sí mismas, sino el sentir que envuelve la palabra es la emotividad la que pasa primero por el cuerpo de la creadora.

El pasado, las cicatrices que dan cuenta de las heridas y también de la recuperación, es un proceso lento, doloroso también, y tal vez sanador. Son esas llagas-herencias femeninas que penetran en la creación, en la música, en la escenografía, es la resonancia de un sentir que se construye en base a una sensación corporal, que no derrocha ideas, ni raciocinio, es decir, que no está sujeto al dominio de la palabra, porque las memorias autobiográficas revelan aquello que se nombra pero que se dispersa y se expande; es entonces que dan cabida a una intención profunda de revelar los hechos a un plano que yace en el cuerpo, en el gesto, en el movimiento y este se alimenta de los elementos que envuelven la escena.

Es por ello que los archivos en *Resilio* cumplen una función que no es meramente estética, en estos documentos habitan símbolos de las memorias de estas mujeres; las fotografías presentan el pasado, por ello la reconstrucción de afectos por medio de los documentos, imágenes y entrevistas y la relación que estas tienen entre sí crean un flujo de información sensible que converge dentro de la práctica. Es así como se empieza a configurar una dramaturgia corporal; poner en el espacio este material y que permee el cuerpo, afectarlo y transformar esas sensibilidades en movimiento.

Es decir, esta relación corporal y afectiva con los documentos permitió colmar los sentidos de la intérprete-creadora de información y que esta se exteriorice en el lenguaje dancístico. En primera instancia, la construcción coreográfica fue intuitiva. Posteriormente, y como una necesidad básica en la creación, el racionalizar el proceso práctico fue imprescindible para comprender cómo se estaba construyendo tal composición en el cuerpo. De esta forma, fue

posible aterrizar las herramientas de creación que dieron vida y alimentaron a la partitura corporal.

En ese sentido, siendo coherente con la propuesta y este conocimiento y afectos que abordan distintos lugares por fuera de la razón, era imprescindible plantear a la propuesta como una en la que no se narren los hechos, sino que se plasme la poesía de aquellas vivencias y experiencias. Es por ello que en *Resilio* la dramaturgia expandida, sobre todo la que se centra en la corporeidad, funciona y permite que esos sentires que envuelven las historias estén presentes, sin la necesidad de narrar literalmente lo que sucedió.

La manera en la que cada persona mira y percibe las experiencias vivenciales es única, la vida se tiñe con diferentes tintes para cada persona; en *Resilio*, esas miradas particulares se unen en una que intenta transitar tales singularidades experienciales familiares, sin perderse en la perspectiva de quien presenta las historias. Es decir, en la ejecutante. El cuerpo, en su sabiduría, permite que este tejido de historias aparezca, no solo por la disposición de quien baila, sino a través de las herramientas de creación. Estas herramientas metodológicas y creativas otorgaron la posibilidad de que sea la sensación, la capacidad sensible de la creadora la que dirija el proceso creativo.

Es por ello que La *Ideokinesis* y el *Pensamiento Corpóreo* son insumos primordiales para la articulación de una dramaturgia funcional. Estas herramientas tienen principios similares que aunque en su aplicación hay variantes, en ambas herramientas de composición se entiende a la imagen e imaginación como un potenciador y un detonante del movimiento, y aunque no tenga un acercamiento técnico, la técnica esta al servicio de los materiales, es decir estas herramientas no se sostiene de la forma, si no de la sensación y de lo que esta puede formar en el cuerpo y esta aspecto es clave para configurar una dramaturgia que nace en la afección sensible y que se traduce en un formato corporal. Cada dispositivo escénico tendrá sus particulares lógicos y eso remitirá a que los insumos artísticos sean distintos en cada caso y que funcione en medida al discurso y a la decisión sobre la forma de abordar la composición.

Es por ello que para *Resilio*, la *Ideokinesis* y el *Pensamiento Corpóreo* fueron usadas para que en la escena la emotividad sea parte importante del aspecto coreográfico, por tanto, fue una elección que sin duda aportó ampliamente a la búsqueda de una dramaturgia corporal y a los elementos que esta deseaba evocar. Es pues con estas herramientas que se puede asentar la investigación práctica y se pueden tejer los elementos coreográficos entre si dándole una

lógica que descansa en el discurso y que se sostiene del hacer mediante unas herramientas específicas, que permitieron dar un tono claro a la estética de la obra

Acciones como cerrar los ojos para permitir la ampliación del uso de los demás sentidos, la profundización de la respiración, la búsqueda de una presencia activa para la creación de una permanencia de lo efímero, fueron estrategias procedimentales que buscaron producir una experiencia sensible, al momento de compartir el espacio-tiempo de *Resilio*: cuando, además, todos los elementos escénicos (sonido, iluminación, instalación escenográfica, movimiento) se conjugaron para tal búsqueda.

Por ello, el proceso de composición y diálogo entre cuerpo y sonido fue crucial también en el aspecto sensible coreográfico, porque, sin lugar a dudas, la composición musical permitió que la bailarina estuviera enteramente conectada con su cuerpo, con el espacio, y con las experiencias documentadas desde las que se trabajó. Es por ello por lo que el cómo se compuso la obra fue también crucial, porque el movimiento alimentó al rumbo que tomó el sonido y viceversa. Es así que el cuerpo del sonido de la música también es el cuerpo de la danza en *Resilio*.

Al iniciar la investigación en el campo práctico, impresiones de las fotografías se dispusieron azarosamente en el espacio, y junto con la reproducción de las entrevistas, siempre estuvieron acompañando y activando la sensorialidad y el movimiento. Por este motivo, esa relación, aunque no sea una de constante contacto en la obra, está ahí para que enriquezca la presencia de estas mujeres y, a su vez, ellas a la creadora.

“A veces siento que las heridas se me abren y que por ahí sale la pus, pero también entra la luz”, esta frase viene de una sensación corporal, dicha, escrita e inscrita en la obra, no solo en lo sonoro, sino también en la escenografía. Esta frase fue una de las razones por las cuales las telas de encaje fueron utilizadas, porque estas también vienen de una sensación corporal que se transforma y que constituye la escenografía.

A pesar de que todos estos elementos están en relación y se adhieren entre sí, conformando una maquina escénica, debido a que operan dentro de una dinámica fortuita, no se puede negar el hecho que la obra se va a transformar y no siempre funcionará o apuntará a lo deseado. Esto ocurre porque hay factores externos, espaciales, técnicos que hacen que se transforme, ya sea en pequeños gestos o en la distribución de la escenografía en el espacio. Es decir, a pesar de que la obra tiene una capacidad de adaptación, esta nueva configuración no siempre termina de cuajar con el discurso y puede llegar a comprometer el sentido mismo de la

creación. Entendiendo estos puntos, es necesario mencionar que nunca una obra va permanecer como la primera función, debido a que está en constante renovación y genera un aprendizaje; esto se debe al simple hecho que es una obra viva, y por ende cambia y cambiará en la medida que esta sea activada.

Para finalizar la teorización de este proceso de investigación-creación, hay que resaltar que el vivir un proceso que es íntimo, cercano puede resultar doloroso y abrumador, pero también sanador y liberador. Así como estas historias llegaron a tocar y a transformar a la creadora, el deseo de que esta obra siembre algo en los espectadores y conmocione sus sentidos es uno por el cual la obra se asume como un trabajo político con corte feminista. Sin titubeos de quien escribe estas letras, el arte y la danza pueden ser un motor, un empujón para transformar y transgredir una sociedad que es inequitativa, violenta y que *Resilio* puede tener la potencia para constituirse en un artefacto escénico-político. Bien dice Mañas “el arte es un arma cargada de futuro” (2003).

Referencias

- Achero, M. (Dirección). (2003). *Noviembre* [Película].
- Alvarez, C. (18 de Mayo de 2016). *FOLIOS*. Obtenido de Historias de familia. El marco ampliado de las historias de vida:
<https://www.redalyc.org/journal/3459/345951474003/html/>
- Arosamena. (26 de Octubre de 2016). *Psyciencia*. Obtenido de Sensación y percepción: ¿vemos las cosas como son o como somos?: <https://www.psyciencia.com/sensacion-percepcion/>
- Contreras, M. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías. *Poeíesis*, 71-86.
- Deleuze, G. (1991). *Precepto, afecto y concepto*. Barcelona .
- Denzin e, N. (s.f.). *Métodos de recolección y análisis de datos*. Barcelona: Gedisa.
- Depetris, I. (29 de junio de 2017). *Texturas del pasado, performances del presente*. Obtenido de https://www.academia.edu/35110489/_Texturas_del_pasado_Performance_del_presente_Historia_y_giro_afectivo_en_la_rapsodia_chilena_de_Ra%C3%BAI_Ruiz_Pret%C3%A9rito_Indefinido_Afectos_y_emociones_en_las_aproximaciones_al_pasado_Ed_Cecilia_Mac%C3%B3n_y_Mariela
- Dubatti, J. (2011). Otro concepto de dramaturgia. *Agenda Cultural*, 1-10.
- Flusser, V. (2010). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- Gómez, C. (17 de Mayo de 2018). Artes Contemporáneas. *La familia, memorias y archivo*. Quito, Pichincha, Ecuador.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria, el arte de recordar y archivar. *Revista Internacional D' Art*, 157-183.
- Herrera, C. (2019). *El cuerpo disciplinado y el ocaso de la libertad*: . Guadalajara, Mexico.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo Sensible*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Lorente, I. (diciembre de 2012). Puesta en escena, comunicación e intermedialidad. Congreso Internacional Latina y de comunicación.
- Merlau, P. (1992). *Phenomenologie de la perception*. Paris: Gallimard.

- Ortiz. (2021). ESCENAS ALTERADAS: LA INTERPRETACIÓN DEL ESPACIO Y EL MOVIMIENTO EN LA CONSTRUCCIÓN COREOGRAFICA DEL CORAZON ES UN ORGANNO DE FUE Y EXVOTO . *Revista de investigación y pedagogia del arte* , 1-21.
- Ortiz, E. (2019). Danza, cuerpo y espacio. Diez reflexiones sobre la practica creativa en la producción de las obras *La señorita Wang soy yo*, *Alina 06*, *La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de imon*, *Vanishing Act*, e *Inviero*; 10 formas de sentir frío. Cuenca, Ecuador.
- Oviedo. (16 de Agosto de 2017). *Diccionario filosófico de Centeno*. Obtenido de Afecto : <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/a-1/afecto>
- Proaño, L. (2020). Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral . *Investigación teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividades*, 145-171.
- Rey, N. (03 de Sepetiembre de 2007). *Ideokinesis*. Obtenido de <http://ideokinesis.blogspot.com/>: <http://ideokinesis.blogspot.com/>
- Sánchez, J. (2005). LA FOTOGRAFÍA DE FAMILIA: ESTUDIO E IDENTIFICACIÓN . 291-310.
- Sánchez, P. (2020). Derrida y la cuestión de la memoria: el porvenir de un . *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 63-75.
- Veloza, V. (2011). Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo . *cuadernos de MÚSICA, ARTES VISUALES Y ARTES ESCÉNICAS*, 34-5

