

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

**Mapeo Sensorial, acontecimiento escénico sensorial no visual construido a partir del concepto de Experiencia Estética como Experiencia Umbral de Erika Fischer-Lichte**


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

**Autor:**

Karina Alexandra Neppas Jiménez

**Directora:**

María Sol Rosero Moscoso

ORCID:  0009-0001-2855-3083

**Cuenca, Ecuador**

2023-04-20

## Resumen

En esta tesis se establecerán y desarrollarán los conceptos teóricos de acontecimiento escénico y experiencia estética como experiencia umbral que establece Erika Fischer-Lichte<sup>1</sup>, y cómo éstos dialogan con el concepto de percepción sensorial establecido por Antonio Damásio<sup>2</sup> donde explica que esta percepción es un proceso biológico innegable para la construcción de una nueva experiencia. Conceptos necesarios como antecedentes para analizar y sistematizar el proceso de creación del acontecimiento escénico llamado Mapeo Sensorial. Se analizará y sistematizará el proceso de creación del acontecimiento escénico, sus raíces desde la práctica somática atravesada por mí y la experiencia que tuvieron los/as espectadores/as en el ejercicio de Dirección Escénica I llamado La Divina Proporción. Se establece, igualmente, la definición del Mapeo Sensorial, mi experiencia umbral con las personas no videntes, la construcción del juego sensorial no visual y varias experiencias estéticas de los/as espectadores/as al ser parte del acontecimiento. Y se concluye enfatizando en la importancia de este acontecimiento escénico como un hecho que requiere ser vivenciado en un tiempo presente para que la experiencia estética pueda existir.

*Palabras clave:* acontecimiento, experiencia, sensorial

---

<sup>1</sup> Teatróloga, ha trabajado en los dominios de la estética, la teoría del teatro, los estudios del performance, los estudios teatrales interculturales y la historia del teatro europeo. Es profesora de Estudios Teatrales en la Universidad Libre de Berlín desde 1990 y directora de su Instituto de Estudios Teatrales, presidente de la Asociación Mundial de Teatrólogos, así como de la Asociación de Teatrología del espacio de lengua alemana, de la Sociedad Alemana de Semiótica y de la Sociedad Alemana de Estudios Teatrales. Blog de EQUIPO DE TRES, 2023

<sup>2</sup> Neurólogo e investigador portugués, experto en emociones. Interesado en el estudio de la humanidad y sus sentimientos. EcuRed contributors, 2019

### Abstract

In this thesis, the theoretical concepts of scenic event and aesthetic experience as a threshold experience established by Erika Fischer-Lichte will be established and developed, and how they dialogue with the concept of sensory perception established by Antonio Damásio, where he explains that this perception is an undeniable biological process for the construction of a new experience. Necessary concepts as background to analyze and systematize the process of creating the scenic event called Sensory Mapping. The process of creating the scenic event will be analyzed and systematized, its roots from the somatic practice that I went through, and the experience that the spectators had in the Stage Direction exercise called The Divine Proportion. It also establishes the definition of Sensory Mapping, my threshold experience with blind people, the construction of the non-visual sensory game and various aesthetic experiences of the spectators when being part of the event. And it concludes by highlighting the importance of this stage event as a fact that needs to be lived in a present time so that the aesthetic experience can exist.

*Keywords:* even, experience, sensory

## Índice de contenido

Introducción .....	8
Marco Teórico.....	10
Capítulo 1 .....	17
Génesis del proceso creativo.....	17
1.1 Intuiciones iniciales: Las prácticas somáticas y su experiencia en mi cuerpo .....	17
1.2 La Divina Proporción: primera experiencia no visual .....	20
1.3 Personas no videntes: su realidad y mi experiencia umbral.....	23
Capítulo 2 .....	28
Mapeo Sensorial.....	28
2.1 Definición: ¿Qué es el Mapeo Sensorial y por qué es un acontecimiento escénico? .	28
2.2 Las reglas claras: puntos de inicio, desarrollo y fin .....	31
2.3 Algunos recuerdos de las experiencias estéticas del Mapeo Sensorial .....	34
Conclusiones .....	36

## Índice de figuras

Figura 1 La Divina Proporción.....	23
Figura 2 Ejercicios de respiración consciente y atención .....	24
Figura 3 Mapeo Táctil y Sonoro .....	25
Figura 4 Mapeo Olfativo.....	25
Figura 5 Representación de las sensaciones físicas.....	26
Figura 6 Representación de una emoción.....	26
Figura 7 Experiencia Umbral propia. ¿Quién soy en un mundo no visual?.....	28
Figura 8 Mapeo Sensorial 2022 .....	31
Figura 9 Imágenes perceptuales del Mapeo Sensorial.....	34

## Dedicatoria

Dedico esta tesis a todas las personas que se sienten diferentes en un mundo tan ordinario, que muchas veces se sintieron aisladas por no comprender que su manera de percibir el mundo es diferente. Somos seres especiales porque tenemos la capacidad de percibir la realidad desde los sentidos que no se evidencian.

Y me dedico esta tesis a mí, porque en el proceso de investigación y creación fui recordando y reconstruyéndome desde quien soy ahora, una mujer que tuvo que pasar por muchos procesos para estar en el lugar correcto. Hoy me siento orgullosa porque encontré un lenguaje propio de creación escénica, meta puesta al inicio de esta carrera, y meta cumplida al cierre de esta tesis.

## Agradecimientos

Primero a Dios por darme la oportunidad de sentir intensamente y ser la voz de los que no pueden hablar. Seguidamente a mis papis por nunca haber dejado de confiar en mí aun cuando yo dejé de hacerlo. A mis docentes Chio, Paúl y Mashol que me guiaron por el camino de la sensorialidad, sembrándome esa inquietud de ahondar en un mundo que ahora reconozco como propio. A las personas no videntes de SONVA por haberme permitido ser parte de su mundo porque a través de ellos aprendí a reconocer el mío. Y finalmente pero no menos importante, a mi gran amigo Xavi porque gracias a su empuje no me rendí cuando quise hacerlo.

Les abrazo fuertemente a todos y todas.

Gracias, gracias, gracias.

## Introducción

El ser humano posee cinco grandes sentidos, los cuales se encuentran en constante diálogo con el sistema nervioso y entre ellos. Estos garantizan una adecuada relación del cuerpo con su entorno, y, a su vez cada uno de estos sentidos posee características particulares que permiten que el sistema nervioso traduzca la información proveniente desde el mismo entorno de maneras diferentes. La vista traduce la información en imágenes, el oído en sonidos, el olfato en olores, el gusto en sabores y el tacto en sensaciones físicas, haciendo que el ser humano que posee estos cinco sentidos perciba el mundo de una determinada manera. Pero ¿qué sucede cuando uno de estos sentidos no funciona adecuadamente? Desde que era niña siempre he percibido el mundo de una manera distinta, quizás porque a determinada edad les dijeron a mis padres que poseo una discapacidad auditiva del 60% en mi oído derecho. ¿Mis otros cuatro sentidos perciben el entorno más intensamente? Quizá sí, pero no lo puedo afirmar porque es una experiencia sensorial subjetiva. Lo que sí puedo reconocer es que muchos de estos estímulos me provocan reacciones físicas intensas. Por ejemplo, puedo sentir dolor de cabeza y náuseas por olores que son casi imperceptibles, o, los cambios de temperatura extremos en diferentes espacios, pueden provocarme emocionalidades extremas que muchas veces han sido complicadas de explicar.

Entrando en el campo escénico empecé a enlazar y conflictuar este tipo de experiencia con mi qué hacer artístico, y empecé a cuestionarme qué tan adaptable es el arte escénico cuando no todos los sentidos humanos funcionan. Avanzando en mi investigación pude encontrar obras y acontecimientos escénicos alternativos donde se da énfasis a los trabajos multisensoriales, poniendo como ejemplo el caso del colectivo Cofundamiento<sup>3</sup>, radicado en Quito.

Fue durante la cátedra de Composición y Montaje I, en donde el eje transversal era la traducción de lo sensible a un objeto/instalación, cuando percibí mis sentidos del tacto y olfato de una manera intensa, por primera vez. Estaba atravesando una experiencia que duró cuarenta y cinco minutos, la cual sentí como si solo hubiesen sido diez. En el contexto de pandemia, dentro de la cátedra de actuación VI, volvió a ser evidente esta percepción a partir de un taller de prácticas somáticas, curiosamente esa reconexión era más intensa cuando la tallerista nos proponía cerrar los ojos para sentir lo que sucedía en nuestro cuerpo. Me llamaba la atención cómo el no ver me conectaba con imágenes mentales desde otras

---

<sup>3</sup> Colectivo modular e interdisciplinario con 10 años de experiencias, conformado por una gran variedad de artistas con distintas disciplinas que se juntan para crear e incentivar un cambio en el arte a través de experiencias multisensoriales e interactivas. Cofundamiento. Confusión con fundamento, 2018



sensaciones como la temperatura, los olores y los sonidos, como si fuesen fotografías, unas tras otras, a veces sin sentido o relación directa con mi realidad, pero simplemente aparecían. Fue desde ese entonces que comencé a buscar herramientas que me permitieran construir un “algo” para proponerlo como parte de una escena. La no visualidad insistía en mi práctica y esto me llevó a cuestionarme si la experiencia que yo sentía sería capaz de ser percibida por más personas. En el proceso estudiamos a Erika Fischer-Lichte, me llamó mucho la atención su concepto de Experiencia Estética como Experiencia Umbral, y la importancia que le daba al concepto de acontecimiento escénico para que esta Experiencia pueda ser evocada, porque era exactamente lo que pretendía visibilizar. A la par de estos conceptos resonaba el de percepción sensorial, ya que la autora de la experiencia estética enfatizaba en que “la percepción es la base” para la construcción de una Experiencia Estética. Para esto acudo a Antonio Damásio porque a más de analizar la percepción sensorial, explica el porqué de las imágenes mentales que yo ya había vivido durante las prácticas somáticas y la cátedra de Composición/Montaje I.

Del diálogo de estos autores nace mi pregunta de investigación. ¿Cómo La Experiencia Estética como Experiencia Umbral que plantea Erika Fischer Lichte me puede servir para la construcción de un acontecimiento escénico sensorial no visual?

En el contexto de esta experimentación se desarrolla la Divina Proporción como primer ejercicio escénico que pretende ser un acontecimiento. Las experiencias y comentarios vivenciados por los/as participantes me llevan a trabajar con las personas no videntes de SONVA (Sociedad de Personas No Videntes del Azuay). En el proceso experimento mi propia experiencia umbral al entregarme a vivir su realidad.

Retomo aquí el proceso de construcción de lo que llamé Mapeo Sensorial, e inicio el proceso de construcción del juego sensorial no visual. En cada Mapeo Sensorial las reglas se van estableciendo de manera más clara, y se enfatiza la no visualidad como camino potencial para detonar una Experiencia Estética. Registrar la imagen perceptual en una materialidad física es un pretexto que dialoga con este hecho social de hacer evidente lo que los ojos no son capaces de ver, y las experiencias vivenciadas son el resultado de que efectivamente sin la vista nuestra identidad personal, social y cultural es muy cuestionable.

Mi interés en esta tesis es analizar y sistematizar el proceso de construcción del acontecimiento escénico llamado Mapeo Sensorial, un juego sensorial no visual capaz de provocar una potencial experiencia estética en los/as participantes. Hecho que dialoga con la realidad no vidente muchas veces ignorada en un mundo cada vez más visual. Razón por la cual, escribiré en primera persona cuando crea necesario, ya que es importante que los/as lectores/as de esta tesis, comprendan el análisis desde mi experiencia y la de los/as participantes al ser parte del acontecimiento escénico.

### Marco Teórico

¿Qué es una experiencia? Según la RAE (2023), la experiencia es el hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo. Desde el punto de vista de Antonio Damásio (1994) la experiencia se define como un conocimiento adquirido a partir de una vivencia que fue percibida sensorialmente, es decir a través de los sentidos, conectando de inmediato a una emoción y racionalizando mentalmente hacia un sentimiento. Acontecimiento que tiene la capacidad de modificar la mente y el cuerpo de dicha persona en aquel instante, dándole una nueva forma de pensar, hacer y sentir su realidad actual. (págs. 344-345)

Dentro del arte escénico contemporáneo, Erika Fischer-Lichte (1999) establece que esa vivencia que transforma la realidad actual de una persona, es una EXPERIENCIA ESTÉTICA, y sólo puede ser percibida dentro de un acontecimiento escénico, “desde los años sesenta se observan en las distintas artes evoluciones que se pueden describir como impulsos performativos. Contribuyendo al desgaste del concepto obra (vanguardias). En su lugar apareció paulatinamente el concepto de acontecimiento. Pues generalmente, mientras las obras se deben interpretar y comprender, los acontecimientos deben ser percibidos y experimentados. La experiencia estética en el teatro se describe como una experiencia umbral. La experiencia umbral o también llamada experiencia liminal se refiere a un modo de experiencia, que puede conducir a la transformación del que vive tal experiencia. El concepto se origina en la etnología, con mayor precisión en la investigación ritual. Fue acuñado por Victor Turner basado en los trabajos de Arnold van Genneps. Aquel investigador expuso en su estudio *Les rites de passage* (1909) que los rituales se encuentran entrelazados con una, en gran medida simbólica, carga de experiencias de transición y límite. Turner expone cómo la fase umbral abre espacios culturales lúdicos para experimentos e innovaciones, en tanto que, en liminalidad, nuevos caminos de acción, nuevas combinaciones de símbolos, son probados, ser descartados o aceptados<sup>4</sup>”. (págs. 79-80)

Con esta cita se podría decir que, el fin del acontecimiento escénico es justamente vivenciar una experiencia que no pretende ser “bonita o fea”, sólo real. Pero para que la experiencia suceda es necesario que los/as participantes<sup>5</sup> estén conscientemente ubicados en un tiempo y espacio presente.

---

<sup>4</sup> in liminality, new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out, to be discarded or accepted.

<sup>5</sup> Decido usar la palabra *participantes* en lugar de *espectadores/as* porque al tratarse del análisis de un juego no visual, la definición de espectar, literalmente, va en contra de este acontecimiento escénico. Como justificativo para el uso de esta palabra refiero a Fischer-Lichte, *La Estética de lo Performativo*, 2011. Texto que define un acontecimiento escénico y la palabra *participantes* dentro del mismo contexto.

Según Fischer-Lichte este tipo de experiencia se asemeja a un acto ritual porque es una vivencia capaz de ser percibida en un instante presente, y que después de dicho instante el cuerpo atravesado por la experiencia jamás vuelve a ser el mismo de antes. Usando el estudio de Van Genneps, los ritos de transición, explica este acontecimiento de la siguiente manera, (Fischer-Lichte, Experiencia estética como experiencia umbral, 1999):

- 1) Fase de separación, en la cual los/las transformados-os son extraídos de su cotidianidad y, por lo tanto, distanciados de su medio social.
- 2) Fase umbral o fase de transformación, en el/la, las/los transformados-as son cambiados a un estado entre todos los posibles ámbitos, que le/les posibilitan completamente nuevas, en parte alteradas, experiencias.
- 3) Fase de incorporación, en la cual los ya transformados, son nuevamente reincorporados a la sociedad con su nuevo status, y son nuevamente aceptados con su identidad modificada.

Enfatizo en estas tres fases porque no toda experiencia que se da en la escena, puede ser considerada una experiencia estética, para que esta llegue debe haber una fase umbral o de transformación, la cual solo puede ser creada cuando hay una percepción sensorial proveniente del medio ambiente y del organismo como un hecho nunca antes vivenciado hasta ese instante. Este estado de transformación no es visible ni igualitario en un mismo conjunto de participantes así estén experimentando el mismo acontecimiento escénico.

La experiencia estética sucede en la resignificación de la realidad actual del participante, dentro del contexto individual y/o social, cambiante constantemente durante y/o después del acontecimiento escénico. Así lo conceptualiza (Fischer-Lichte, Experiencia estética como experiencia umbral, 1999), “en el contexto de la semiótica<sup>6</sup> he determinado a la experiencia estética como un modo especial de constitución de significado. Como condición esencial para la particularidad del proceso de recepción estética se descubrió la ambigüedad de la obra como texto estético. De este modo la semiótica, al faltarle una dimensión semántica independiente, encuentra en el texto dramático su fundamento, interviniendo siempre en el proceso de recepción a través de la construcción de la dimensión sintáctica y pragmática. A su vez, este proceso de recepción toma sentido a través de los elementos particulares y de las estructuras parcializadas de la obra. A ellos se les atribuye significado a través de los procesos: primero por medio del retorno al sintagma, en el que aparecen y, en segundo lugar, a través de las características históricas y biográficas relacionadas al determinado sistema de significados. En primera instancia, el receptor las reintegrará sólo tentativamente según sus propios significados y buscará reemplazarlas permanentemente por otros significados.

---

<sup>6</sup> Erika Fischer-Lichte, *Bedeutung – Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, München, 1979.

Estos dos procesos estarán necesariamente vinculados al avance sobre el eje sintagmático y la paulatina construcción de la estructura del texto”. (págs. 82-83)

Erika Fischer-Lichte establece que la experiencia estética es subjetiva, y que ese instante en que el acontecimiento escénico nos hace conscientes de una nueva sensación es la fase umbral, refiriéndome al “nos hace conscientes” como el instante de percepción sensorial en el cual, como lo dice la autora, un significado de algo que sentimos puede cambiar constantemente mientras dura el acontecimiento escénico, debido a las nuevas sensaciones que está experimentando el cuerpo en aquel tiempo presente. Por tal motivo una experiencia estética como experiencia umbral en el teatro sólo es posible cuando existen opciones diferentes de percepción que le dan la oportunidad al participante de despertar sentires que antes ignoraba. Estas percepciones pueden ser captadas por los sentidos de diferentes maneras, pero, es importante mencionar, que solamente pueden ser experimentadas a partir del acontecimiento escénico.

Las personas que no están en ese instante o que no deseen ser parte del acontecimiento escénico no pueden atravesar la experiencia estética. “Sin embargo, no se debe entender a la percepción como un suceso pasivo, que le ocurre al receptor, sino más bien como un acto que compromete activamente al sujeto; en el teatro ocurre esto habitualmente como un acto creativo. Aunque las estrategias de escenificación tiendan a conducir, en cierto grado, la percepción del espectador, no pueden determinarla completamente. Por el contrario, son justamente y por regla general, estas innovadoras estrategias de escenificación las que posibilitan al espectador desarrollar nuevas estrategias y modos de percepción y así en cada acto de su percepción, desplegar completamente el potencial creativo que en apariencia estaba dormido. En tanto se sostenga que la percepción representa la base y la condición de posibilidad para una experiencia estética, persiste una directa relación entre las posibilidades de la percepción y las posibilidades de la experiencia estética. Como la experiencia estética solamente se puede realizar en una puesta en escena que percibo en su aquí y ahora -con puestas en escena del pasado, como menciona asertivamente Dietrich Steinbeck<sup>7</sup>, sólo puedo tratar teóricamente, pero no estéticamente, ya que no puedo percibir las -sus percepciones y las experiencias sólo se pueden analizar en puestas en escena del teatro contemporáneo”. (Fischer-Lichte, *Experiencia estética como experiencia umbral*, 1999, págs. 86-87)

Enlazando el concepto de experiencia estética con el de percepción sensorial, ya que como lo establece Fischer-Lichte en una parte de la cita anterior, “la percepción representa la base y la condición de posibilidad para una experiencia estética”. Tomo un concepto desde el lado

---

<sup>7</sup> D. Steinbeck, *Einführung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.

de la neurociencia establecido por Damásio (1994), ya que existe una relación biológica y química proveniente desde el estudio del sistema nervioso hacia la percepción sensorial y la posibilidad de una experiencia estética. Concepto de suma importancia para entender las características del Mapeo Sensorial en el capítulo II de esta tesis.

Para iniciar creo importante definir lo que es la percepción sensorial según Damásio (1994), para luego poder dialogar entre este concepto y el concepto de experiencia estética antes mencionado. “Si cuerpo y cerebro interactúan intensamente, no menos lo hacen -por intermedio de su movimiento y dispositivos sensoriales<sup>8</sup>, el organismo que conforman y su entorno. El medio ambiente marca al organismo de diversas maneras. Una de ellas es la estimulación de la actividad neural en el ojo (dentro del cual está la retina), el oído (que contiene la cóclea, dispositivo detector de sonidos, y el vestíbulo aparato que detecta el equilibrio), las miríadas<sup>9</sup> de terminales nerviosas en la piel, papilas gustativas y mucosas nasales. Las terminales nerviosas envían señales a determinados puntos de ingreso en el cerebro, conocidos como capas corticales sensoriales primarias de la visión, el oído, las sensaciones somáticas<sup>10</sup>, el gusto y el olfato. Se las puede imaginar como especies de puertos a los cuales llegan las señales. Cada una de las regiones sensoriales primarias (capas corticales primarias visuales, auditivas, etc.) es una colección de varias áreas, y hay un denso entrecruzamiento de señales entre la agregación de áreas en cada colección sensorial primaria. A su vez, el organismo actúa sobre el entorno mediante movimientos de todo el cuerpo, miembros y aparato vocal, que están controlados por las capas corticales M1, M2 y M3 (capas en las cuales también se generan los movimientos corporales internos) y la cooperación de varios núcleos motores subcorticales. Existen, por lo tanto, sectores del cerebro en que llegan continuamente señales del cuerpo propiamente tal o de los órganos sensoriales del cuerpo. Esos sectores de “entrada” (input) están anatómicamente separados y no se comunican de manera directa entre sí. También hay sectores cerebrales en los cuales surgen señales motoras y químicas; entre esos sectores de “salida” (output) están el tronco encefálico, los núcleos hipotalámicos y las capas corticales motoras”. (págs. 139, 140, 141)

Si bien es imposible percibir o estar atentos a todos estos procesos biológicos y químicos que suceden en nuestro cuerpo ante una estimulación proveniente del medio ambiente y del organismo, considero importante entender cómo funcionan, ya que, llevándolo al campo artístico, todo lo que está sucediendo en ese tiempo y espacio del acontecimiento escénico representa al medio ambiente, lo que está fuera del propio organismo. Y la estimulación de la actividad neural que está sucediendo en quienes experimentan el acontecimiento escénico,

---

<sup>8</sup> Dispositivos sensoriales = sentidos.

<sup>9</sup> Cantidad muy grande e indefinida. Real Academia Española, 2023

<sup>10</sup> Perteneciente al cuerpo. Leandro Alegsa, 2010

lo que sentimos en el cuerpo cuando vemos, tocamos, olemos, oímos o gustamos, a través de los sentidos, es la percepción sensorial según lo establece Damásio.

También creo importante entender que esta sensorialidad, según el concepto anterior se hace presente a través de varias partes del cuerpo por la cantidad de terminaciones nerviosas distribuidas en distintas partes del organismo, con este análisis quiero decir que durante el acontecimiento escénico nuestro cuerpo está siendo estimulado desde diferentes partes por distintas maneras a través de los sentidos, una acción biológica inevitable en cuerpos sanos según este estudio de Damásio., pero entonces, cuáles son las sensaciones que percibimos, las que se convierten en imágenes mentales, una acción inevitable biológicamente también establecida en este estudio.

“El conocimiento fáctico que se requiere para razonar y tomar decisiones llega a la mente con la forma de imágenes. Si contemplamos el paisaje otoñal, o escuchamos la música que resuena a lo lejos, o rozamos con los dedos una lisa superficie de metal, o leemos estas palabras, línea por línea recorriendo esta página, estamos percibiendo y por ende formando imágenes de diversas modalidades sensoriales. Las imágenes así formadas se llaman **imágenes perceptuales**. Pero podemos dejar de prestar atención al paisaje, música, superficie o texto, distraernos y dirigir los pensamientos a otra parte. Quizás pensemos en la tía Julia, en la Torre Eiffel, en la voz de Plácido Domingo o en lo que acabo de decir de las imágenes. Independientemente de que estén hechos de formas, colores, movimientos, tonalidades, palabras verbalizadas o no, esos pensamientos también están constituidos por imágenes. Estas, que ocurren cuando recuperamos un recuerdo de cosas pasadas, son llamadas **imágenes evocadas**, para distinguirlas de la variedad perceptual. Por intermedio de las imágenes evocadas, podemos recuperar un tipo particular de imagen pasada, una que formamos al planear algo que aún no ha sucedido pero que queremos que suceda, como, por ejemplo, reorganizar la biblioteca este fin de semana. A medida que se despliega el proceso de planeamiento, vamos formando imágenes de objetos y movimientos y consolidando una memoria de esa ficción en la mente. Las imágenes de algo que aún no sucede, y que de hecho puede no ocurrir nunca, no poseen una naturaleza diferente de las imágenes que tenemos de algo que sí ha sucedido. Antes que recuerdo del pasado que fue, son la memoria de un futuro posible. Estas diversas imágenes -perceptuales, evocadas del pasado efectivo y evocadas de planes del futuro- son construcciones del cerebro de nuestro organismo. Compartimos con los otros humanos -e incluso con algunos animales- ese concepto basado en imágenes del mundo; hay una notoria coherencia en las construcciones que hacen distintos individuos de los aspectos esenciales del entorno (texturas, sonidos, formas, colores, espacio) ... No sabemos, y no es probable que algún día lleguemos a saber, cómo es la realidad “absoluta”. ¿Cómo llegamos a crear estas maravillosas construcciones?

Pareciera que son confeccionadas por una compleja maquinaria neural de percepción, memoria y razonamiento. En breve: **las imágenes se basan directamente en aquellas representaciones neurales -y sólo en aquellas- que están topográficamente organizadas y que ocurren en las capas corticales sensoriales primarias.** Pero se forman o bien bajo el control de receptores sensoriales orientados hacia el exterior del cerebro (la retina, por ejemplo), o bien bajo el control de representaciones disposicionales (disposiciones) contenidas en el cerebro, en regiones corticales y en núcleos subcorticales”. (El Error de Descartes , 1994, págs. 149, 150, 151)

En conclusión, las imágenes mentales son el resultado de aquello que percibimos a través de las sensaciones al ponernos en contacto con el medio ambiente o con nuestro organismo. Pero, ¿por qué es importante saber todo este proceso biológico dentro del contexto de la definición de experiencia estética que establece Fischer-Lichte en el teatro?, porque como lo había mencionado anteriormente, **la percepción representa la base y la condición de posibilidad para una experiencia estética.** (Fischer-Lichte, Experiencia estética como experiencia umbral, 1999). Entonces es necesario percibir a través de los sentidos el acontecimiento escénico para que la experiencia estética sea posible. También creo importante establecer la diferencia entre vivenciar una experiencia cotidiana a una estética. Primero, la experiencia cotidiana, como lo establecí al inicio del marco teórico según la RAE, es el hecho de sentir, conocer o presenciar algo por primera vez; ese algo puede ser cualquier cosa proveniente del medio ambiente (por ejemplo, tocar un objeto por primera vez), o sentido en nuestro organismo (por ejemplo, una enfermedad), provocándonos sensaciones nuevas en el cuerpo y mente que luego de transformarse en una imagen perceptual en nuestro cerebro, les damos un significado a través de la memoria y las guardamos como un nuevo conocimiento a través del razonamiento, eso podría decirse que es el análisis de lo que significa una experiencia. Pero enfatizando al estado de “provocándonos sensaciones nuevas en el cuerpo y mente hasta la formación de la imagen perceptual”, ese hecho es la fase umbral, significar algo que estoy sintiendo por primera vez.

Por otra parte, como ya lo mencionó Erika Fischer-Lichte, la experiencia estética sólo es posible percibirla dentro de un acontecimiento escénico, que en resumidas cuentas es el instante en el que una acción logra provocar una percepción sensorial nueva en el cuerpo de los/as participantes, ese estado de transición es la fase umbral, haciéndola consciente por primera vez a través de una imagen perceptual de que algo nuevo sucede en quien soy.

“Aunque las capas sensoriales primarias y las representaciones topográficamente organizadas que construyen sean necesarias para que las imágenes acontezcan en la conciencia, parecen, no obstante, ser insuficientes. Dicho de otra manera: dudo mucho que fuéramos conscientes de imagen alguna si nuestro cerebro sólo generara finas

representaciones topográficamente organizadas y no hiciera nada más con ellas. ¿Cómo sabríamos que son nuestras imágenes? La subjetividad, clave de la conciencia, faltaría en el diseño. Deben cumplirse otras condiciones. En esencia, esas representaciones neurales deben ser correlativas con aquellas que, momento a momento, constituyen la base neural del self (sí mismo)". (Damasio, 1994, págs. 154 - 155)

Como cierre de este marco teórico, es importante entender que esta experiencia estética por la cual podría atravesar el/la participante dentro del acontecimiento escénico es un hecho subjetivo, por más de que este acontecimiento se dé en un mismo espacio y tiempo, y contenga el mismo discurso para todos/as quienes participan de ese instante, la experiencia estética se vivencia de forma individual y solo puede ser percibida a partir de ese instante presente determinado, sea cual sea la experiencia estética se traducirá inevitablemente a una imagen perceptual. Así uno de los sentidos carezca de funcionamiento este hecho es innegable porque la percepción sensorial puede hacerse presente desde diferentes partes del cuerpo, a menos que el organismo humano en cuestión sufra algún daño a nivel del sistema nervioso<sup>11</sup>.

Pero mi interés en esta tesis es narrar el proceso y experiencias estéticas en el desarrollo de esta investigación tanto de lo/as participantes y mías, así como la construcción del Mapeo Sensorial a partir de estas vivencias, y cómo es posible evocar una potencial experiencia estética proveniente desde este juego sensorial no visual. Visibilizando a través de la imagen perceptual una realidad latente, proveniente de la percepción de los otros sentidos. "Nos enfrentamos a percepciones, que conducen a transformaciones del estado corporal del espectador -de su estado fisiológico, energético, afectivo y motriz. A su vez el estado afectivo del espectador es también conducido, junto a Damásio, a una condición corporal distinta. Una modificación de los sentimientos implica una transformación de la condición corporal". (Fischer-Lichte, Experiencia estética como experiencia umbral, 1999, pág. 87)

---

<sup>11</sup> Damasio, A. R. (1994). *El Error de Descartes*. librosmaravillosos.com.



## Capítulo 1

### Génesis del proceso creativo

“Cuando las transformaciones del estado corporal son vivenciadas como desestabilización, representan el punto de partida de la reestructuración del sistema de significados, entonces se podrá determinar una lograda reestructuración como positivo resultado de la reorientación, como facilitación para determinar una nueva percepción individual y colectiva. Pues ésta pone a disposición del sujeto receptor nuevas herramientas para una renovada percepción y una nueva forma de llevarla a la práctica”. (Fischer-Lichte, *Experiencia estética como experiencia umbral*, 1999, pág. 91)

A lo largo de mis prácticas artísticas, dentro y fuera de la Universidad, había una constante en cuanto a mis procesos creativos por la necesidad de recurrir a estímulos sensoriales (táctiles y olfativos) para que “ese algo” a lo que llamamos inspiración fluyera dentro de mí. Pero no fui consciente de esa necesidad hasta que, en plena cuarentena, me vi obligada a trasladar mis prácticas artísticas a un espacio que no era el habitual para mis procesos de creación. Esto, sumado a la paranoia social que se atravesaba en todo el mundo con respecto a la pandemia del covid-19, hicieron que entrara en un proceso de autodescubrimiento donde recordé la instalación hecha varios años atrás en la cátedra de Composición y Montaje I, y la influencia que la estimulación del sentido del tacto y olfato tuvieron en mí. Pero, aún no lograba entender cómo fue posible llegar a ese estado corporal, mental y emocional de aquel entonces.

#### 1.1 Intuiciones iniciales: Las prácticas somáticas y su experiencia en mi cuerpo

En medio de la pandemia, tomando las cátedras de la Universidad virtualmente, conocí a Paulina Peñaherrera, docente de prácticas somáticas en Quito y tuve la oportunidad de tomar un taller durante varios meses con ella, como apoyo a la cátedra de actuación VI ya que me sentía desconectada con mi cuerpo y mis emociones. Fue cuestión de dos o tres sesiones para que el estar en el piso con los ojos cerrados respirando profundamente, empiece a expandir la percepción de mis otros sentidos, especialmente el del tacto y olfato, los cuales se fueron agudizando a tal punto que se conectaron con recuerdos guardados en mi subconsciente a través de imágenes evocadas, las cuales aparecieron como fotografías dentro de mi cabeza. Esta experiencia me hizo reconocer que las sensaciones que atraviesa el cuerpo son capaces de conectarse con emociones que se guardan en la memoria corporal luego de haber atravesado una experiencia umbral.

Repitiendo esta práctica de cerrar los ojos y respirar profundamente poniéndole atención a lo que sucedía en mi cuerpo a través de mis sentidos, me volví capaz de percibir mis órganos internos y su movimiento, las diferentes texturas y temperaturas tanto dentro mi organismo como del medio ambiente, los diferentes tipos de olores en el espacio y en mi cuerpo. Mi expansión sensorial táctil y olfativa fueron evidentes.

Dos percepciones, una interna y otra externa en un solo instante, cargadas de sensaciones provenientes desde diferentes estímulos que atravesaban mi cuerpo en ese momento, conectándome intensamente a imágenes una tras otra, algunas conocidas y otras que se hacían presentes por primera vez. Una realidad que siempre había estado a mi alcance pero que hasta ese entonces ignoré.

Creo importante leer varias de las anotaciones que saqué luego de la experiencia vivida para entender un poco todo lo que me atravesaba en ese instante, tomando en cuenta que no es posible traducir fielmente una percepción sensorial a un lenguaje escrito cotidiano:

- “Estoy con mucho frío que sale desde mis huesos, todo es de adentro hacia afuera. Tanto es el cambio de temperatura en mí que siento de manera intensa las partes donde se unen a mi tacto con otras partes. Estoy fría menos esas partes que voy tocando y dejan huella de calor. Tengo la necesidad de calentarme, porque tengo algo que decir, porque grita la temperatura que baja sin parar y pide subir a cada instante. Estaba dispersa, dormida aún, cuando empecé a estirar mi piel recurrí a mis recuerdos ya conocidos. Escuchar la voz de Paulina moldeó mi movimiento. Ahora soy una goma rosa caliente que se estira, que se deforma, se expande, respira. Placer de moverme desde el frío. Alegría de ser una melcocha. Seguridad en mi caminar. Relajación extrema. Abrazos ausentes, frío que duele. Calor desde afuera que calma y aquieta. Aire que entra por la piel, la ropa se desliza con una temperatura diferente. El aire es mi movimiento, temperatura interna caliente, manos frías. Espacio incómodo, dolor de garganta y cabeza, mareo. Esponjas resacas. No puedo parar de sonreír. Siento un vacío en los intestinos tan grande que quiero gritar. Alegría de ser una melcocha; ante todo este sube y baja de sensaciones y emociones, existía un impulso interior en mí que me obligaba a abrir los ojos un día más, muchos quizás aun no descubran lo que es, pero yo lo defino como ese instante mismo en donde nace la vida, el pequeño respiro casi sin ser notado antes de despertar, nuestra sangre fluyendo por todo el cuerpo, órganos empezando a distenderse y contraerse, todo ese conjunto de acciones al que llamo movimiento, y es justamente éste el que me ha enseñado durante estos meses que, nos pueden intentar callar de todas las maneras posibles, pero callar el movimiento, mi movimiento es imposible porque existirá hasta la última inhalación antes de partir a otro plano universal; energía del cabello; mi

cuerpo atravesado por quién soy, y por lo que me voy construyendo; sonreír; gritar”.  
(Neppas, 2020)

Estas anotaciones, realizadas luego de la experiencia con las prácticas somáticas fueron las que me hicieron cuestionar si esa consciencia del sentido del tacto, en este caso, era capaz de hacerse evidente en otros seres humanos y si es así cuál era la forma para que otras personas pudieran sentirla. Lo mismo ocurría con mi olfato, que por primera vez me hacían plenamente consciente que esas sensaciones de mareo, malestar, náuseas o hasta alegría provenían desde ese sentido que, al parecer, al igual que mi tacto, es el más agudo de mis sentidos.

Este hecho me hizo comprender la razón por la cual para mis procesos creativos siempre recurro a tocar y oler cuando se trata de enlazar mis emociones a una propuesta escénica. Si bien el sentido de la vista y oído también están a mi disposición, creo que percibir el mundo desde el tacto y olfato han sido mis herramientas más recurrentes cuando se trata de metodologías de creación escénica.

Por otro lado, mi sentido del gusto al estar estrechamente ligado a mi sentido del olfato<sup>12</sup>, traduce lo que me llevo a la boca a un olor que me conecta a alguna imagen evocada, como ejemplo de esto expongo una anotación desde que empecé a profundizar en mi investigación de la percepción sensorial y la influencia emocional que me provoca:

- “Ahora entiendo porque mi gama de colores favoritos va entre los tonos rosas y morados, porque cuando era adolescente mi mami me regaló un perfume con un frasco que tenía ese tipo de color, pero fue su olor el que me encantó, no sé cómo describirlo, pero su aroma me llevaba a algo dulce. Ahora siendo una adulta amo este tipo de colores porque me llevan a ese olor, y amo cierto tipo de dulces porque me conectan emocionalmente a ese olor que hasta ahora ignoraba que se trataba del recuerdo en mi cuerpo y mente de mi mamá”. (Neppas, 2020)

Esta experiencia marcó un antes y un después en mi manera de vivir mis prácticas artísticas, entendí que, si bien la teoría y la técnica son importantes para cuidar y entender el cuerpo y su funcionalidad dentro de la escena, el contenido de la vivencia sólo puede ser real si se atraviesa esa experiencia, en este caso, una experiencia a través de los sentidos, que no pretende representar nada en escena, que se hace presente y es capaz de tocar a los/as participantes desde la realidad, desde lo que sucede en ese instante, una sensorialidad en el

---

<sup>12</sup> “Los sentidos del gusto y del olfato suelen englobarse juntos bajo la clasificación de sentidos químicos. Relación que guardan con el aparato gastrointestinal. La principal semejanza entre el gusto y el olfato es el hecho de que los dos se estimulan por sustancias químicas que se disuelven en moco en el caso del olfato, y en saliva en el del gusto. Es conocido el hecho de que la percepción adecuada del sabor de los alimentos demanda una función olfatoria normal, lo que indica que la información proveniente de estos dos receptores se relaciona en algún sitio a nivel del sistema nervioso central”. Access Medicina TM, s.f.

cuerpo como el gesto más honesto de una experiencia. Pero, ¿cómo logro llevar mi interés de poner esta experiencia en escena, sabiendo que pretendo sea vivenciada desde los sentidos no visuales?

## 1.2 La Divina Proporción: primera experiencia no visual

Cuando inicié la cátedra de Laboratorio Escénico I sabía que quería indagar en torno a todo lo que me cuestionaba en ese momento. El mundo de las sensaciones y la experiencia que por primera vez eran plenamente conscientes en mí. Pero no sabía cómo hacerlo hasta que me topé con un texto llamado “¿Qué es el acto de creación?” del Dr. Giorgio Agamben<sup>13</sup> donde después de leerlo interpreto que el ser humano es, hace o dice a través de su habilidad, su potencia de... hecha acción. Pero, ¿qué pasa con su opuesto, con la potencia de no, sin querer referirme a la incapacidad de hacer algo, sino a esa potencia suspendida interiormente a la espera, la que es más evidente por su ausencia? Parte del texto de Agamben dice “Lo que está en cuestión es el modo de ser de la potencia, que existe bajo la forma de la héxis<sup>14</sup> del control sobre una privación. Existe una forma, una presencia de aquello que no está en acto, y esta presencia privativa es la potencia”. (Agamben, 2019, pág. 31)

Enlazando esto a mi percepción sensorial desde mi tacto y olfato, me cuestioné si todas las personas tendrían la misma potencia que yo para poder expandir estos sentidos a un nivel que quizá pudiese ser desconocido. Para esto hice una analogía en torno a lo dice Agamben en la cita anterior. “Existe una forma, una presencia privativa que es la potencia”. Traduje esto a la ausencia de un sentido, el más dominante o cotidiano, para hacer un reconocimiento de los otros. Partiendo desde ahí, con la premisa clara de suprimir uno de los sentidos, decidí que fuese la vista, - recordando que en las prácticas somáticas-, Paulina nos hacía cerrar los ojos para poder percibir nuestro cuerpo más claramente.

Con esta interpretación nace La Divina Proporción, una experimentación que buscaba ser considerada como un hecho escénico. Acudo entonces al texto de La Experiencia Estética como Experiencia Umbral de Erika Fischer-Lichte, en donde define lo que es un acontecimiento escénico, justificando de esta manera mi experimentación como un hecho válido para la escena. Al principio no tenía claro que sería un juego, solo sabía que tenía que ser no visual para poder poner en experimentación mi teoría sobre la expansión sensorial en base al texto que leí de Agamben.

---

<sup>13</sup> Filósofo e intelectual que se destaca por sus escritos, donde confluyen estudios literarios, lingüísticos, estéticos y políticos, bajo la determinación filosófica de investigar la presente situación metafísica en occidente y su posible salida, en las circunstancias actuales de la historia y la cultura mundiales. Sus obras son una mezcla única que realiza de la teoría literaria, la filosofía continental, el pensamiento político, estudios religiosos, la literatura y el arte. Universidad Nacional de la Plata, 2022.

<sup>14</sup> Para Aristóteles: “posesión”. “disposición” o “estado activo”. \*habitus palabra latina que significa: manera de ser, aspecto externo, porte exterior, complexión, constitución, estado, naturaleza o conformación física. Muñoz, s.f.

A continuación, redacto resumidamente el juego de la Divina Proporción como primera experiencia no visual, tomando en cuenta que lo importante fue la vivencia que atravesaron los/as participantes durante el tiempo y espacio en el cual existió La Divina Proporción. Esta experiencia fue netamente virtual debido a que, esta investigación inició en plena cuarentena, la experimentación fue puesta a prueba dentro de la cátedra de Dirección I.

PONIENDO A PRUEBA LA CONCLUSIÓN DEL TEXTO DE AGAMBEN A TRAVÉS DE LA DIVINA PROPORCIÓN.

- Un cuerpo no vidente: las prácticas somáticas me habían hecho comprender que la no visualidad era un potencial detonante de expansión sensorial, entonces ¿cómo llevar un cuerpo no vidente a una escena virtual? Creando un dispositivo virtual que se presente como cuerpo no vidente.
- Dispositivo virtual no vidente: La identidad del cuerpo no vidente existe desde que decido darle un nombre “La Divina Proporción”. Inspirada en la no visualidad no le doy una forma física a este cuerpo, se convierte en un juego virtual que se presenta a través de audios e invita a sus participantes a ser parte de él.
- Juego virtual como hecho escénico: con todo lo establecido anteriormente pruebo reglas para pertenecer a la Divina Proporción, las cuales consistían en pasar por tres fases, si lo lograbas ganabas el juego. Se hizo una convocatoria vía whatsapp. La primera fase consistía en conectarse en vivo por zoom, vendarse los ojos teniendo 10 monedas de un centavo en la mano. Al oír una indicación, soltarlas al piso. La idea era recolectarlas antes de que se acabara un audio basado en la belleza de poder ver la luz. La segunda fase fue un acertijo mandado por audio donde si bien no era necesario vendarse los ojos, sí ponía mucho énfasis en la escucha. La tercera y última fase consistía en reunirnos en vivo por zoom nuevamente con los ojos vendados. Se les pidió a los participantes usar audífonos, estar en un cuarto oscuro a las 8 de la noche, y, simplemente escuchar una narración la cual describía un paisaje que pretendía trasladar a los/as participantes a imaginar cuál era la forma física de la Divina Proporción. El juego terminaba con la Divina Proporción preguntando quién resolvió el acertijo, como nadie lo logró La Divina Proporción activó un audio con frecuencia sumamente aguda para el oído humano. Cerrando la sesión de zoom en un momento determinado, y sacando a todos/as los/as participantes de la sala y del grupo de whatsapp, desapareciendo de ese presente instantáneamente hasta un siguiente llamado.

No tenía claro hasta ese entonces que, el camino para la construcción de un acontecimiento escénico sería el juego hasta que me di cuenta, por retroalimentación de esta experiencia, que funcionaba dentro de esta lógica porque el juego es, según la RAE (2023), “un ejercicio

recreativo o de competición sometido a reglas, y en el cual se gana o se pierde”. Demandando de esta manera la atención total en el instante presente para poder captar la finalidad del juego. Lo cual hizo, ya llevándolo al campo escénico, que las reglas se convirtieran en la composición del hecho artístico, que al tratarse de acciones que tenían que ser atravesadas en ese instante, como una experiencia de la Divina Proporción, pasó a ser un acontecimiento escénico según el concepto de Fischer-Lichte establecido en el marco teórico.

Las reglas se establecieron en torno a la idea de probar la capacidad sensorial de los/as participantes, enfatice al sentido del oído como protagonista porque no supe cómo llevar esta experiencia al olfato y tacto a través de una pantalla.

Lo que rescato de esta experiencia escénica, la cual vi necesaria detallar un poco para la comprensión del proceso de construcción del “Mapeo Sensorial” es que, se necesitan reglas claramente organizadas y un conflicto a resolver en el instante presente. La finalidad de este hecho no era pasar las tres fases ni entender su lógica porque no la tenía, sino vivir la experiencia de aquel instante. Sin embargo, con este ejercicio no logro percibir una experiencia estética según lo establecido por Fischer-Lichte, el conflicto y las reglas existían, pero el hecho se había vuelto sumamente ficcional.

Estudí más a fondo el concepto y me ayudé con otros autores como Jorge Larrosa Bondía<sup>15</sup> que en su texto *Notas sobre la Experiencia* (2002) establece que, “la experiencia es lo que nos pasa, lo que nos toca. No lo que pasa, o lo que toca. Todos los días, muchas cosas, pero al mismo tiempo, casi nada nos pasa. Se podría decir que todo lo que sucede está organizado para que no nos pase nada”.

Entendí que, si bien la experiencia que tuvieron los/as participantes en este juego virtual era algo fuera de lo común en la escena convencional, lo realmente interesante y nuevo era estar haciendo algo a ciegas en medio de una pantalla virtual y llamarlo escénico, algo no habitual en aquel instante para mí.

A continuación, transcribo algunas de las anotaciones sacadas de esta experiencia, dichas por los/as participantes de la Divina Proporción:

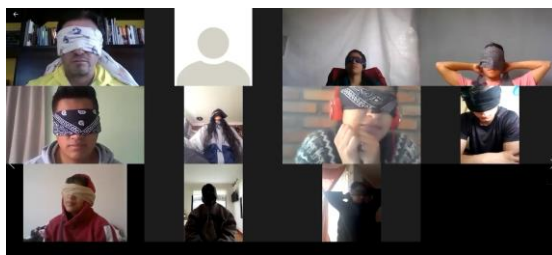
- La ausencia de luz la revela, tan profunda y quieta
- Útil, en cuenta, helado frío y dulce, color vainilla.
- Cueva, hay un lago dentro de la cueva, hay varios huecos de salida, cueva circular, el agua estancada no es profunda, me llega hasta el pecho, es fría y hueca hay agua, no hay luz.
- Me siento en el centro, ya no estás en el centro, estás perdido.

---

<sup>15</sup> Licenciado en Pedagogía y en Filosofía, doctor en Pedagogía. Con estudios posdoctorales en el Instituto de Educación de la Universidad de Londres y en el Centro Michel Foucault de la Sorbona de París. CIAM Centro Internacional Antonio Machado, s.f.

- Ramas rompiéndose, café, delgadas.
- Gota cayendo en el cuerpo, es espesa, grande.
- Murciélagos.
- Silencio, ruido, sacarme del grupo.

Con estas anotaciones enfatizo en que, la percepción sensorial no visual, se traduce a imágenes tal cual lo establece Antonio Damásio en el marco teórico. Otra cuestión que rescato de la Divina Proporción es la disposición al juego, ya que, desde el momento en que las personas aceptaron la convocatoria vía whatsapp para probar si eran dignas/os de pertenecer, estaban aceptando vivir la experiencia de la Divina Proporción.



*Figura 1 La Divina Proporción*

### **1.3 Personas no videntes: su realidad y mi experiencia umbral**

Conflictuada con el cierre de la Divina Proporción, recibo una retroalimentación de dos de los/as participantes, quienes me sugieren adaptar este juego a una realidad cotidiana probando alejarme de la ficcionalidad para que el proceso de construcción del acontecimiento escénico parta de un hecho personal, social y/o cultural que logre enlazar esa ficcionalidad a una realidad existente. Con esta sugerencia me adentro en el mundo de las personas no videntes de SONVA (Sociedad de Personas no Videntes del Azuay), para entender la no visualidad desde su cotidianidad y poder crear un acontecimiento escénico capaz de dialogar con su realidad.

Inicié mi Laboratorio Escénico II trabajando con dos personas de SONVA, Don Manuel y Don Vicente, ambos con edades mayores a 50 años. Al principio los dos tenían miedo de los ejercicios que les iba proponiendo cuyo fin era soltar el bastón, y yo no estaba segura de cómo establecer un diálogo de confianza porque nunca había trabajado con personas no videntes. Recurriendo a mis anotaciones anteriores, decidí usar la misma metodología de las prácticas somáticas: la respiración y la atención en diferentes partes del cuerpo.



*Figura 2 Ejercicios de respiración consciente y atención*

Luego de una conversación que fue grabada mediante audio, me di cuenta de que había una constante en cuanto a la manera de contarme cómo era su vida cotidiana, siempre recurrían a un mapa detallado de olores, texturas y sonidos para ubicarse en el tiempo y en el espacio, explicación que me fue dada detalladamente a través de imágenes visuales. En sus mentes tenían grabados “mapeos espaciales” porque se trataban de espacios a los cuales tenían que acudir con frecuencia, y, al carecer del sentido de la vista, su cuerpo había encontrado en el recurso de la memoria de imágenes mentales, formas minuciosamente detalladas traducidas desde su sentido del tacto, oído y olfato, para no perderse en el tiempo y espacio.

Con esta reflexión comencé a indagar por diferentes tipos de mapeos espaciales y corporales: sonoros, táctiles y olfativos, y, nuevamente, entré en una lógica de juego, no exactamente en la misma que la Divina Proporción. Esta vez la experimentación era presencial así que opté por probar reglas auditivas y táctiles, cuyo conflicto a resolver se tradujeron en formas físicas diferentes, dejando de lado mi suposición de que su condición de no videntes no les permitía imaginar formas.

El cambio fue notorio, pasaron de no querer pararse de las sillas, ni soltar el bastón a caminar confiadamente por el espacio y colocar sus cuerpos en formas no habituales. La consciencia de su capacidad táctil, auditiva y olfativa les permitió confiar en sus cuerpos. Ser no vidente había dejado de ser un impedimento para jugar.

A continuación, expondré algunas imágenes para evidenciar que el juego y el uso de reglas que involucren sus sentidos más desarrollados, fueron la clave para que estas personas comiencen a vivir la experiencia de percibir sus cuerpos de manera distinta.





*Figura 3 Mapeo Táctil y Sonoro*



*Figura 4 Mapeo Olfativo*

- Una de mis anotaciones del diario de trabajo de aquel entonces dice, “las formas imaginarias se hacían cada vez más evidentes, en mi ignorancia creía que las personas no videntes no eran capaces de imaginar las cosas como formas físicas, pero lo hacen y al contar lo que imaginan, el énfasis en los detalles es incluso más grande que en una persona vidente”. (Neppas, 2020)

Ahora sé que estas imágenes a las que me refería son imágenes evocadas guardadas en su mente como un conocimiento de algo que tocaron, olieron o escucharon por primera vez. Y que como lo establece Antonio Damásio se convierten en una imagen sin importar de qué sentido provenga.

Mi curiosidad por saber si las imágenes que me describían eran parecidas a las que yo me imaginaba me hizo recurrir a una manera de poder plasmarlas físicamente, así que decidí usar plastilina, por su textura y olor, para pedirles que moldearan lo que estaban viendo en su mente después de haber experimentado uno de los juegos que ponía en reto su capacidad sensorial auditiva y táctil.

Al principio la única premisa para esta creación fue que moldearan la parte de sus cuerpos donde estaban percibiendo lo que sentían al tocarse o ser tocados. En el camino empezaron a conectar estas sensaciones corporales con emociones o recuerdos más profundos de su vida, y fue inevitable que no se hicieran evidentes en sus creaciones. Digo inevitable, porque como lo establecí en el marco teórico, Damásio nos explica la estrecha relación biológica

entre una sensación y una emoción, ya que a través de la primera existe la segunda (imagen perceptual/sensación – significado/emoción – imagen evocada/sentimiento).



*Figura 5 Representación de las sensaciones físicas*



*Figura 6 Representación de una emoción*

Si bien esta parte de la investigación narra las herramientas que usé para la construcción del acontecimiento escénico “Mapeo Sensorial” (juego no visual y reglas acorde al uso de los otros sentidos para resolver un conflicto), no se adentra en la experiencia estética de estas personas, pero sí en mi experiencia umbral. Don Vicente y Don Manuel me pidieron que yo también anule mi sentido de la vista para jugar con ellos. Este registro no está en fotografías porque decidí entregarme totalmente a la experiencia. Fue la primera vez que viví la no visualidad de manera intensa que desde aquel momento tengo la capacidad de poder distinguir con las plantas de mis pies los diferentes tipos de texturas que piso diariamente así esté con zapatos, y una necesidad inmensa de pasar la mayoría de mi tiempo con la piel descubierta en contacto con el ambiente, y cuidando mi sentido del olfato. Siento que desde ese encuentro con las personas no videntes aprendí a percibir el mundo desde mi piel y mi nariz, haciendo aún más evidente mi capacidad táctil y olfativa.

Es un poco complejo tratar de explicar con palabras una experiencia umbral que se vive en el cuerpo, en el instante, porque hoy sé que definitivamente hay sensaciones que nos atraviesan profundamente que es imposible traducirlas a palabras. Haber pasado varios meses conviviendo con Don Vicente y Don Manuel transformó mi realidad porque me mostró otra realidad presente en la cotidianidad social pero que es invisible para quienes no están

cerca de ella. Ahora respeto mucho a las personas que carecen de algún sentido en su totalidad, y admiro la capacidad que tienen de adaptarse a un mundo que no está preparado para realidades cotidianas diferentes. Ahora entiendo también por qué me sentía cómoda desde la no visualidad, pues siempre creí que mi condición reducida de audición era irrelevante en mi vida, pero resulta que no. Soy una persona poco visual y auditiva, y por eso me cuesta entender ciertas cosas desde el observar a través de los ojos o prestar atención a algo que me dicen que solamente escuche. Soy una persona con los sentidos del tacto y del olfato muy desarrollados, condición que ignoraba hasta antes de empezar con esta investigación, y que gracias a la enseñanza de las personas de SONVA y al desarrollo investigativo que he venido haciendo sobre los sentidos y su percepción durante estos años, desde que inició la pandemia, hoy la reconozco como parte de quien soy.

Ese juego, esa ficcionalidad, que fue la Divina Proporción, dejó de serlo al momento que cruce la no visualidad con los obstáculos cotidianos que una persona carente de un sentido, total o parcialmente, tiene que vivenciar. Cosas tan básicas como trasladarse en sus propias casas, subirse a un bus o querer aprender algo nuevo. Hecho que enlacé con mi realidad poco auditiva, irrelevante para mí hasta ese entonces.

Después de esta experiencia, fue cuando comprendí la definición de un acontecimiento escénico, y por qué no lo había sentido así en la experiencia de la Divina Proporción. “La puesta en escena empuja al espectador hacia una crisis, y para superarla no podrá recurrir a patrones de comportamiento reconocidos con anterioridad. Los estándares alcanzados hasta la fecha ya no son aceptados y nuevos aún ni se formulan. El espectador se encuentra, en una fase umbral, en el estado de liminalidad”. (Fischer-Lichte, *Experiencia estética como experiencia umbral*, 1999, pág. 88)

- Cómo registras en una imagen aquello que no se ve, aquello que no se dice pero que está, es evidente en cada ser, en cada espacio, en cada historia borrada. Invisible para quienes deciden ignorar, pero cruel para quienes lo sentimos. Intento ser como los videntes que deciden ignorar, pero ahí están siempre me abrazan, me huelen, me susurran su versión de los hechos ¿Cómo ignoro semejante grito que me traspasa? Que me obliga a voltear como un ser ajeno a mi voluntad que hace evidente lo que quiero ignorar.

¿Cómo le digo a mi corazón que no lata tan rápido y a mi intestino que deje de retorcerse? Mientras lo pienso intento no agitar mi respiración para no hacer evidente mi calma no calmada.

¿Cómo le digo a mi organismo que deje de decir lo que la razón quiere callar? Así como cuando te duele el golpe por no poder ver lo que hay enfrente, y fijas que nada

sucede para no incomodar a la comodidad calmada. Hipócritas seres que deciden ignorar, teniendo cuerpos que dicen, los callan.

Karina Neppas



Figura 7 Experiencia Umbral propia. ¿Quién soy en un mundo no visual?

## Capítulo 2

### Mapeo Sensorial

“Con el espectador se juega un juego que no siempre es percibido por éste, un juego que lo transporta a una situación liminal que ciertamente él mismo puede manejar en forma lúdica... las transformaciones afectivas, fisiológicas, energéticas, así como las motrices y los cambios del sistema de significado se encuentran, en el marco del proceso de la experiencia estética, en una estrecha relación de intercambio. Incluso se producen simultáneamente”.

(Fischer-Lichte, Experiencia estética como experiencia umbral, 1999, pág. 89)

#### 2.1 Definición: ¿Qué es el Mapeo Sensorial y por qué es un acontecimiento escénico?

Para poder abordar su definición como un acontecimiento escénico, primero creo importante retomar la definición establecida por Fischer-Lichte (1999) dentro del marco teórico, “desde los años sesenta se observan en las distintas artes evoluciones que se pueden describir como impulsos performativos. Contribuyendo al desgaste del concepto obra (vanguardias). En su lugar apareció paulatinamente el concepto de acontecimiento. Pues generalmente, mientras las obras se deben interpretar y comprender, los acontecimientos deben ser percibidos y experimentados” (pág. 79).

Dicho de otra manera, el acontecimiento escénico es un hecho que exige ser percibido en un instante presente por todos/as quienes son parte de él. Por lo tanto, una vez finalizado, la experiencia percibida pasa de ser estética a ser un recuerdo de la misma, y no puede ser transferible estéticamente a ningún otro cuerpo.

Luego de la vivencia con las personas no videntes entendí que haber decidido ser parte de su realidad fue el detonante para mi experiencia umbral, y la manera en cómo entré en esta

lógica fue siendo parte de su cotidianidad, jugando a que yo también estaba ciega. Hubiese sido imposible llegar a las conclusiones del subcapítulo anterior si yo no hubiese adoptado a su condición. Por tal motivo, el Mapeo Sensorial es un juego no visual con reglas que parten desde la escucha, el toque, el olor y sabor. Apto tanto para personas videntes como no videntes.

Lo que defino como Mapeo Sensorial fue construido en base a ciertas anotaciones tomadas del libro de “La Estética de lo Performativo” de Fischer-Lichte (2011), ya que creí oportuno dialogar con la misma autora de la experiencia estética porque mi fin era construir un dispositivo escénico a partir de sus conceptos.

A continuación, señalaré y analizaré las anotaciones más relevantes para la construcción de la definición del Mapeo Sensorial.

- “La realización escénica tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, en su confrontación, en su interacción”. (pág. 79)

Primero, el encuentro de ambos grupos se da en un espacio y tiempo determinados en donde las personas tanto videntes como no videntes puedan estar, a esta estructura decido llamar “Mapeo Sensorial”. La interacción se da durante el juego no visual, en su encuentro físico.

- “Las estrategias de escenificación desarrolladas bien para la construcción de una disposición experimental de los elementos o bien como conjunto de reglas de juego, tienen como horizonte tres factores estrechamente relacionados entre sí: 1) el cambio de roles entre actores y espectadores, 2) la formación de una comunidad entre ellos, y 3) los distintos modos de contacto recíproco, es decir, la relación entre distancia y cercanía, entre lo público y lo privado o lo íntimo, entre el contacto visual y el corporal”. (pág. 82)

Segundo, esta estructura necesita parámetros que vayan acorde a la definición de un acontecimiento escénico, para que la experiencia vivida por todos/as sus participantes pueda ser considerada como una experiencia estética, teniendo claro que, como es un hecho subjetivo, no necesariamente es vivenciado por todos/as las/os participantes del juego.

En el cambio de roles entre actores y espectadores, luego de leer a la autora tomé como referencia que, tanto un grupo como el otro pasan a ser parte de un mismo conjunto de personas, que tienen las mismas oportunidades de accionar, que, si bien están dirigidas por un/una ejecutante, -en este caso- yo, dentro del juego no visual no existen segmentaciones entre las personas videntes y no videntes. Por tal motivo, decido llamar a todos/as participantes.

De la formación de la comunidad entre ellos tomé, a ambos grupos videntes y no videntes. Como ejecutante del juego, extendiendo una invitación a estos grupos para ser parte del dispositivo, enfatizando en que es un juego no visual y que se lleva a cabo en un espacio

público conocido. La decisión de querer ser parte o no es de los/as participantes. No puedo obligarle a alguien más a hacer algo que no quiere, pero sí puedo invitarle a que se una a formar parte de la experiencia. Así, todas las personas que deciden jugar pasan a formar parte de la comunidad del Mapeo Sensorial.

Establecí a los distintos modos de contacto recíproco como esos instantes en los que se empieza a percibir estímulos distintos al estar en contacto con un espacio conocido desde la realidad no vidente, percibidos desde los otros sentidos, surgiendo una nueva manera de relacionarse. Esta relación desde los sentidos permite dialogar con personas desconocidas en un tiempo y espacio específicos, creando una experiencia extracotidiana de pertenencia a una comunidad.

- “Al espectador no hay que ponerle ante los ojos estas estrategias, sino que hay que hacer que los experimente en su propio cuerpo como participante en la realización escénica”. (pág. 82)

Tercero, si bien digo que es un juego no visual y que se llevará a cabo en un espacio público con anterioridad, como requisito para decidir si ser parte del acontecimiento escénico o no, lo que sucede durante el juego se va delimitando por los/as participantes a medida que avanza la experiencia. Si bien tiene una estructura establecida claramente por sus estrategias de escenificación, es imposible tener un control total determinado. Existen parámetros que guiarán la experiencia, pero son adaptables a los cambios que el instante y los/as participantes propongan.

Estos cambios no los puedo analizar dentro de esta tesis porque son impredecibles dependiendo el grupo de participantes que se encuentre experimentando el Mapeo Sensorial. Lo que sí puedo decir es que nunca son los mismos. El Mapeo Sensorial cuenta con los recursos necesarios para cuidar la integridad física de sus participantes porque a medida que ha avanzado en su desarrollo ya conoce cuáles son sus límites en torno a la realidad no visual, así como también sabe cuáles son las reglas principales que se deben cumplir, y que se ha trabajado con anterioridad delimitando siempre su estructura a estos puntos de inicio, desarrollo y fin, los cuales serán analizados en el siguiente subcapítulo.

- “Una forma posible de crear un bucle de retroalimentación, muchas veces buscada a propósito, tiene que ver con un fenómeno en el que lo estético encuentra un vínculo inmediato con lo social y lo político”. (pág. 105)

Cuarto, enfatizo la construcción del Mapeo Sensorial en torno a la realidad no vidente para poder evocar una potencial experiencia estética en los/as participantes. Una crítica propia hacia la ignorancia de realidades latentes en cada uno/a de nosotros/as como seres individuales, sociales y culturales. Poniéndome a mí como ejemplo, por haber supuesto que una persona no vidente no es capaz de pensar a través de imágenes, y por haber ignorado a

mis sentidos del tacto y olfato como detonantes de mi propio lenguaje de creación artística. Poner a dialogar dos realidades humanas distintas dentro del Mapeo Sensorial, como un mismo grupo social en un espacio no adaptado para realidades diferentes, me da la oportunidad de decir que, si bien cada experiencia será distinta, todas se traducirán a imágenes perceptuales contadas desde los mismos sentidos, formando una misma comunidad que dialoga entre imágenes durante el Mapeo Sensorial.

Por lo tanto, el Mapeo Sensorial es un acontecimiento escénico que usa el juego no visual como detonante potencial de una experiencia estética que invita a indagar en la percepción sensorial táctil, olfativa, gustativa y sonora de quienes deciden ser parte. Experiencia que registra estos sentires a través de imágenes perceptuales captadas por los sentidos no visuales, visibilizando una realidad latente dentro de cada ser humano, haciendo énfasis en el cuestionamiento de la identidad propia, social y cultural.

¿Quién eres realmente en un mundo a ciegas?



Figura 8 Mapeo Sensorial 2022

## 2.2 Las reglas claras: puntos de inicio, desarrollo y fin

- INVITACIÓN A JUGAR
- BIENVENIDA AL MAPEO SENSORIAL
- RECONOCIENDO LA NO VISUALIDAD
- RECONOCIENDO IDENTIDADES
- RECONOCIENDO EL ESPACIO
- RECONOCIENDO LA COTIDIANIDAD
- RECONOCIENDO OTRAS REALIDADES

### Invitación a jugar

Los grupos entre personas videntes y no videntes no saben su condición distinta hasta acabado el juego.

De manera presencial, mediante un diálogo oral, me acerco a las personas que pretendo sean participantes<sup>16</sup> del juego, para invitarles a que jueguen conmigo dentro del Mapeo

---

<sup>16</sup> Personas videntes como no videntes en edades que van desde los 9 a 60 años de edad, que residan en la misma ciudad y que reconozcan el espacio público donde será el acontecimiento escénico.

Sensorial. Se requiere un mínimo de 3 personas y un máximo de 10, entre personas videntes y no videntes para que el Mapeo Sensorial funcione. Esta invitación se hace con máximo una semana de anticipación, ya que al ser un juego no visual se requiere de ciertos cuidados que hay que tomar en cuenta dependiendo del número de participantes. Se requiere confirmación un día antes, la cual es hecha por mí, vía telefónica o de manera presencial.

El diálogo entablado para la invitación no es aprendido de memoria ya que considero pueda ser parte de la experiencia de una invitación oral a un juego no visual, donde lo único que garantizo es que se va a experimentar una realidad diferente. Nunca comento el hecho de que habrá personas con condiciones visuales diferentes participando, esa es una regla irrompible porque al hacerlo predispongo a las/os participantes a que creen suposiciones en base a sus contextos sin darle la oportunidad a la sorpresa de la interacción dentro del Mapeo Sensorial.

El espacio escogido para el desarrollo del acontecimiento escénico varía dependiendo el grupo social al que se pretende invitar, por tal motivo organizo una estructura demográfica basada en edad, lugar de residencia, condición mental y física al momento del diálogo antes de dar paso a la invitación. Esto por seguridad del traslado en el espacio ya que, al carecer del sentido de la vista, la orientación en tiempo y espacio se ve afectada. Por lo tanto, el acontecimiento escénico surge en un espacio público reconocido por los/as participantes. La hora y sitio del encuentro se establecen una vez confirmada la participación en donde también se les recuerda que, para ser parte, estar dispuestos/as a jugar, será una regla irrompible, a menos que suceda algún tipo de evento que obligue a la persona en cuestión a salir del juego. La hora y sitio de encuentro es diferente para ambos grupos, esto para evitar la evidencia de personas distintas a la propia condición física. Para las personas videntes, la hora de encuentro es veinte minutos antes que, para las personas no videntes, y el sitio de encuentro es cerca del espacio escogido, pero no el mismo donde estará el otro grupo.

### Bienvenida al Mapeo Sensorial

Para las personas videntes, la bienvenida inicia diez minutos pasados de la hora de invitación, aspirando que todos/as las/os participantes estén presentes. En caso de no ser así, quienes lleguen después ya no podrán ser parte del acontecimiento escénico. Si desean pueden quedarse, pero ya no podrán participar y mucho menos podrán percibir la probable experiencia estética. Una vez recordada la regla de la disposición al juego, les regalo una venda como símbolo que abre la puerta al juego, antes de ser colocada en los ojos, les invito a ser parte de un círculo donde nos vemos por última vez antes de dirigirnos al Mapeo Sensorial. Colocada la venda, el juego da inicio.

Para las personas no videntes, la bienvenida inicia veinte minutos pasados de la hora de invitación, aspirando que todos/as las/os participantes estén presentes. En caso de no ser



así, quienes lleguen después ya no podrán ser parte del acontecimiento escénico, si desean pueden quedarse, pero ya no podrán participar y mucho menos podrán percibir la probable experiencia estética. Les regalo una venda como símbolo que abre la puerta al juego, antes de ser colocada en los ojos, les invito a ser parte de un círculo donde les pido que, una vez colocada la venda, y dirigiéndonos al Mapeo Sensorial, se presenten ante el otro grupo participante.

El juego da inicio.

### Reconociendo la no visualidad

Con la venda puesta, sin romper el círculo aún, les pido que empiecen a percibir sus otros sentidos dándole énfasis al tacto, el olfato, el sonido y el gusto, sentidos estimulados por sus propios cuerpos y el espacio donde se encuentran en ese momento. Cabe mencionar aquí que la otra estrategia de escenificación establecida a los/as participantes es decirles que presten atención a los sentidos mencionados, ya que, al hacerlo, sus sistemas nerviosos enfatizan la percepción sensorial proveniente desde estos sentidos, haciendo probable la vivencia del presente.

Pasado un determinado tiempo, les pido romper el círculo y formar grupos pequeños entre todos/as las/os participantes para que interactúen de manera más íntima. Pidiéndoles como primer paso saludarse diciendo sus nombres.

### Reconociendo identidades

Con la presentación de sus nombres personas videntes y no videntes interactúan por primera vez enlazándolas dentro del Mapeo Sensorial. Entablan un diálogo para conocerse un poco, y posteriormente se les pedirá ir a recorrer el espacio con estos mismos grupos.

### Reconociendo el espacio

Es importante mencionar que el espacio escogido para el desarrollo del Mapeo Sensorial tiene que ser conocido por lo menos por la mitad de los/as participantes ya que construí un dispositivo en base a las cotidianidades invisibilizadas. En grupos pequeños entre personas videntes y no videntes recorren el espacio, teniendo como guía sus sentidos no visuales. Las estrategias que usen los/as participantes para este conflicto son las que no se pueden controlar en su totalidad dentro de las estrategias de escenificación establecidas, siendo parte de la probable experiencia estética de ese momento. En un determinado tiempo mediante una alarma auditiva será momento de pedirles a los/as participantes que se dirijan al punto de partida en donde se entablará un espacio de intercambio y conversación en parejas.

### Reconociendo la cotidianidad

Partiendo de las mismas parejas establecidas en la conversación, se pide que uno de los/as dos prepare una taza de café al otro/a para continuar con el diálogo. Los insumos necesarios para esta preparación estarán cerca, y de igual manera se guiará su camino. Esta parte es el

clímax del Mapeo Sensorial, porque al llegar a dicho espacio los/as participantes se encuentran con que hay más elementos parecidos al café pero que no lo son, todos en envases iguales. Las estrategias que usen para su preparación dependen netamente de los/as participantes. Preparar una taza de café es una acción que tomo como símbolo de la cotidianidad, tanto vidente como no vidente. En su preparación, que muchas veces es automática, pueden -como no- surgir muchas *experiencias estéticas* vivenciadas por primera vez.

### Reconociendo otras realidades

Pasado un tiempo determinado, se les pide que vuelvan al espacio de conversación esperando pueda ser con la taza de café pedida, si no es el caso, no se establece importancia en el no poder prepararla, la importancia siempre se da a la experiencia. Llegando o no con la taza de café se pide al grupo, para finalizar el juego, moldeen el rostro de alguna de las personas participantes, para ponerle una forma a la identidad dicha al inicio del juego. Para esto se utiliza plastilina, como material que permite construir un dibujo a través del tacto. El Mapeo Sensorial se termina una vez firmada o puesto el nombre en la imagen perceptual creada.

Las estrategias de escenificación sirven para establecer puntos de inicio, desarrollo y fin dentro del juego, pero sin duda lo más importante es nunca mencionar la condición de no videncia como un impedimento para ser parte de un acontecimiento escénico que puede ser vivenciado en condiciones igualitarias.



Figura 9 Imágenes perceptuales del Mapeo Sensorial

### **2.3 Algunos recuerdos de las experiencias estéticas del Mapeo Sensorial**

“Cuando llegamos al mundo y nos desarrollamos, empezamos siendo, y sólo después pensamos. Somos, y después pensamos, y pensamos sólo en la medida que somos, porque las estructuras y operaciones del ser causan el pensamiento”. (Damasio, 1994)

“Para trasladar al sujeto hacia un estado umbral se requiere un espanto tanto de los “sentidos” como también de la “razón... la experiencia estética no representa una invención del siglo XVIII, sino una experiencia umbral atribuida a una condición antropológica básica. En ella

experimenta el hombre su condición de ser, la que se entiende en un proceso de permanente transformación, como “en un estado de transición”. (Fischer-Lichte, Experiencia estética como experiencia umbral, 1999, págs. 99-100)

A continuación, como cierre de este proceso investigativo me atrevo a transcribir varias experiencias compartidas por los/as participantes del Mapeo Sensorial, tanto de personas videntes como no videntes.

La Experiencia Estética es un flujo de energías que va y viene en un diálogo constante mientras dura el Mapeo Sensorial. No puedo transcribir fielmente las experiencias estéticas como tal, por eso me sirvo de un enlace donde están algunos audios grabados<sup>17</sup> después de estas experiencias puesto en el apartado de anexos. Además, como acotación final al análisis de este proceso narro algunas experiencias<sup>18</sup> para efectos de estudio, enfatizando en que son solo recuerdos de lo que fueron una experiencia estética del Mapeo Sensorial de aquel entonces.

- Los SENTIDOS. Las SENSACIONES. Las EMOCIONES. Los SENTIMIENTOS “Hay algo en mí, no sé lo que es, pero sé cómo se siente. Me duele el corazón y el lado izquierdo de mi nuca. ¿Dolor? cómo estás segura de que eso es el dolor. Yo lo llamaría desamor porque así se sintió la primera vez. Quizás alguien más lo llame ansiedad o ni siquiera sepa qué nombre ponerle, pero está ahí siempre se hace presente y nadie lo nota. ¿Será acaso que me he vuelto loca? Me dicen que pida ayuda, pero cómo hacerlo si no encuentro las palabras para describirlo”. Aún no encuentro un nombre para esto que siento. Aproximadamente 31 años
- El naranja y el amarillo son lo que jamás quiero que se pierda en mí. Aproximadamente 19 años
- El alma me quema, mi movimiento no me deja parar. ¿Por qué tengo esta necesidad de llorar? Aproximadamente 18 años
- Me noto, me visibilizo, me muevo. Sé que hay algo más dentro de mí que está a punto de salir. Aproximadamente 20 años
- Me subí por la parte de atrás y no lo sabía, nadie me ayudó. En ese instante aprendí que la risa era mi manera de tomar las cosas que me dolían como parte de la vida. Aproximadamente 57 años

---

<sup>17</sup> Tomando en cuenta la privacidad de lo compartido durante el juego, estos audios fueron grabados previo el permiso de los grupos participantes.

<sup>18</sup> Decido dar una identidad de anónima a estos escritos ya que no pretendo que se haga una distinción entre personas videntes y no videntes, solo pretendo reconocer sus recuerdos de las experiencias estéticas vivenciadas dentro del Mapeo Sensorial como hechos que se dan sin una condición que establezca que se necesita poseer todos los sentidos para poder atravesar un hecho escénico en igualdad de condiciones.

- Mis brazos eran como papel, me siento como esos focos que se dan la vuelta.  
Aproximadamente 50 años

### Conclusiones

Luego de haber establecido y analizado mi proceso de investigación y experiencia hasta llegar al Mapeo Sensorial actual como acontecimiento escénico sensorial no visual, llego a tres conclusiones muy concretas.

La primera, la Experiencia Estética dentro del Mapeo Sensorial solo existe cuando es percibida por los sentidos de los/as participantes en el instante presente en que se atraviesa por el juego sensorial no visual propuesto.

Segunda, la Experiencia Estética es un hecho subjetivo que no necesariamente ocurre en todo/as lo/as participantes del acontecimiento escénico, pero establecer reglas o estrategias de escenificación que van acorde al objetivo planteado: acrecentar la percepción sensorial como camino para llegar a la experiencia estética.

Y, la tercera, elegí el camino de un juego no visual como acontecimiento escénico sensorial en base a mi propia experiencia umbral, por lo tanto, el Mapeo Sensorial existe desde mi propia experiencia estética, por lo que es adaptable a otras realidades diferentes a la mía, pero nunca será el mismo dispositivo o la misma experiencia.

Si bien he intentado ser lo más clara posible al describir lo que es una experiencia estética como experiencia umbral según Erika Fischer-Lichte, dialogando entre su definición y mi propia experiencia. Es claro que esta tesis jamás logrará transmitir todo ese cúmulo de sensaciones que han pasado vario/as de los/as participantes luego de atravesar el juego, ni las nuevas sensaciones que ahora siento como propias por más fotografías y audios que anexe. Me parece sumamente importante volver a aclarar que el fin de toda esta tesis no pretende analizar paso a paso las reglas del juego porque éstas pueden ir cambiando constantemente dependiendo los espacios y de los/as participantes que decidan ser parte de un siguiente Mapeo Sensorial, lo realmente importante es entender que es posible establecer un potencial detonante de la Experiencia Estética mediante el juego sensorial no visual "Mapeo Sensorial" igualando condiciones de juego entre dos grupos sociales sin denotar dentro del acontecimiento que uno es diferente del otro, hecho que se hace presente dentro del juego como un acto real, vivido y experimentado por los/as participantes de ese instante. Es imposible negar el proceso neurobiológico que atraviesan las sensaciones para convertirse en imágenes perceptuales, en esa lógica el Mapeo Sensorial siempre va a pretender focalizar la atención de los/as participantes en sus sensaciones físicas provenientes desde sus sentidos no visuales como una excusa que potencia la vivencia de una Experiencia Estética. Si bien el Mapeo Sensorial es un juego real, la experiencia estética

es un hecho subjetivo que no necesariamente ocurre en todo/as lo/as participantes, por lo cual no pretende que suceda de esa manera objetiva y similar. Como ya lo establecí en esta tesis, es imposible controlar lo que sucede en ese instante, porque cada participante está atravesado/a por diferentes contextos propios, sociales y culturales que harán de su vivencia algo único e irrepetible, establecer reglas o estrategias de escenificación que van acorde a enfatizar la percepción sensorial deseada, así como el reconocimiento propio, social y cultural a través de una realidad no visibilizada.

Todos los caminos son posibles para establecer un acontecimiento escénico que pretenda llegar a la Experiencia Estética como Experiencia Umbral según la definición de Erika Fischer-Lichte, pero yo elegí un juego sensorial no visual, en base a mi propia experiencia umbral, porque en el proceso de esta investigación entendí que no podía hablar de experiencia umbral y mucho menos de estética cuando jamás había atravesado una. Trabajar con personas no videntes definitivamente cambió mi percepción de la realidad, y no solo me refiero a una realidad social sino propia, porque por muchos años ignoré que carecer del 60% de audición de mi oído derecho era la razón del porqué me sentía extraña en un mundo tan visual y auditivo. Ahora, gracias a las prácticas somáticas, a varios docentes dentro de esta carrera universitaria, y, especialmente a Don Vicente y Don Manuel, sé que mis sentidos del tacto y olfato son los más desarrollados y que gracias a su expansión soy quien soy.

Por último, quiero cerrar esta tesis diciendo que, si bien los procesos de creación van acorde a la mayoría de grupos sociales que habitan el país, existen realidades diferentes que exigen metodologías de creación diferentes porque no todas las personas vemos o escuchamos claramente como supuestamente “debería” ser. Habrá personas que miramos el mundo a través de nuestro tacto y olfato, y que decimos “no toques o no huelas”, solo los limita a tener que adaptarnos a una sociedad que no está acostumbrada a las diferencias. La no visualidad, hecha juego para mí, me hizo comprender una realidad latente contada desde los otros sentidos, no negando la vista, pero sí denotando una realidad que es potente. Muchas personas la viven a diario, unas son conscientes, como es el caso de las personas no videntes, pero otras como yo, las ignoramos, que si bien tenemos el sentido de la vista “sano”, nuestros sentidos del tacto y del olfato están gritando para ser tomados en cuenta.

Si bien partir desde el juego es la excusa para establecer reglas claras en torno a la percepción sensorial no visual, lo realmente importante es lograr visibilizar y cuestionar nuestra identidad personal, social y cultural, el mundo visto desde “otros ojos”, con el potencial de replantearnos quiénes somos realmente en un mundo a ciegas. La identidad propia, social y cultural puesta a prueba a través de los sentidos que generalmente no son los protagonistas en un mundo cada vez más visual, donde se sobre exige al sentido de la vista y el oído hasta tal punto que empezamos a ignorar nuestras capacidades de percepción desde los otros

sentidos, perdiendo de esta manera parte de nuestra identidad como seres humanos dejando en el camino realidades que no encajan con la sociedad el siglo XXI. Termine este proceso cuestionándome muy seriamente si las metodologías de creación y enseñanza establecidas como “normales” están dejando por fuera las potencialidades que tienen los otros sentidos en el desarrollo de la identidad propia, social y cultural de esta sociedad ecuatoriana.

### Referencias

Access Medicina TM. (s.f.). *Práctica 17: Sentidos químicos: gusto y olfato*. Obtenido de <https://accessmedicina.mhmedical.com/content.aspx?bookid=1722&sectionid=116883586>

Agamben, G. (2019). ¿Qué es el acto de creación? En G. Agamben, *Creación y Anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. (pág. 31). Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Blog de EQUIPO DE TRES. (2023). *Problemas contemporáneos de la Psicología Social*. Obtenido de <https://problemascontem201.wixsite.com/misitio/single-post/2017/03/19/erika-fischer-lichte>

Bondía, J. L. (2002). Notas sobre la experiencia o saber de experiencia. *Universidad de Barcelona, España, 20-28*

Damasio, A. R. (1994). *El Error de Descartes*. librosmaravillosos.com

Diéguez, I. (s.f.). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*.

Eco, U. (2004). *La Historia de la Belleza*. Lumen

EcuRed contributors. (26 de Junio de 2019). *Antonio Damasio*. Obtenido de [https://www.ecured.cu/index.php?title=Antonio\\_Damasio&oldid=3433178](https://www.ecured.cu/index.php?title=Antonio_Damasio&oldid=3433178)

Fernández Elena, T. y. (22 de Diciembre de 2004). *Biografía de Umberto Eco*. Obtenido de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eco.htm>

Fischer-Lichte, E. (1999). Experiencia estética como experiencia umbral. *Revista de Teoría del Arte, 79-100*

Fischer-Lichte, E. (2011). *La Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores

Fischer-Lichte, E. (Diciembre-Agosto de 2014-2015). La teatrología como ciencia del hecho escénico. *Investigación Teatral*, págs. 8-32

Leandro Alegsa. (28 de Agosto de 2010). *Definición de somático* . Obtenido de <https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/somatico.php>

MD, S. N. (29 de Diciembre de 2022). *KEN HUB*. Obtenido de Corteza Cerebral:  
<https://www.kenhub.com/es/library/anatomia-es/cerebro-es>

Muñoz, F. A. (s.f.). *HABITUS*. Obtenido de  
<https://www.ugr.es/~fmunoz/html/habitus.html#:~:text=%20hexis%20para%20Arist%C3%B3teles%3A%20%20C2%ABposesi%C3%B3n,%20conformaci%C3%B3n%20f%C3%ADsica%20%20...>

Real Academia Española. (2023). *RAE*. Obtenido de <https://dle.rae.es/consciencia?m=form>  
CIAM Centro Internacional Antonio Machado. (s.f.). *Jorge Larrosa*. Obtenido de  
<https://ciantoniomachado.com/es/equipo/jorge-larrosa/#:~:text=Jorge%20Larrosa%20Bond%C3%ADa%20es%20Licenciado,de%20la%20Sorbona%20de%20Par%C3%ADs>

Universidad Nacional de la Plata. (6 de Septiembre de 2022). *Universidad Nacional de la Plata*. Obtenido de  
[https://unlp.edu.ar/institucional/unlp/historia/honoris\\_causa/giorgio\\_agamben\\_honoris\\_causa-2806-7806/](https://unlp.edu.ar/institucional/unlp/historia/honoris_causa/giorgio_agamben_honoris_causa-2806-7806/)



## Anexos

Anexo A



Anexo B

