

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

Trasladar la desgracia: la metáfora como estímulo corporal para la construcción y sistematización del proceso escénico el desgaste de mi piel en el Site-specific


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

Autor:

Katherinne Michelle Nugra Llanos

Director:

Jessica Cristina Bustos Criollo

ORCID: 0009-0005-5657-4032

Cuenca, Ecuador

2023-09-06

Resumen

En el presente trabajo de titulación aborda la sistematización del ejercicio escénico “*el desgaste de mi piel*”, mismo que se construye a partir de la metáfora: trasladar la desgracia, la cual funciona como un estímulo corporal sensible que permitirá generar una investigación y por consiguiente una creación escénica a través de fragmentaciones de archivos autobiográficos. En este sentido, se plantea profundizar la idea del cuerpo como contenedor de recuerdos y experiencias que serán traducidas en imágenes, movimientos, acciones, etc., planteando la pregunta ¿el cuerpo sufre desgracias?, permitiendo levantar y recabar información, por consecuencia se propuso el uso de la herramienta del site-specific, como producto de interrelaciones, desde lo inmenso de lo global hasta lo ínfimo de la intimidad permitiendo percibir la realidad en su totalidad, como una realidad subjetiva a partir de la experiencia, determinando tres momentos: *herida-huella-cicatriz* para la creación escénica.

Palabras clave: metáfora, cuerpo, experiencia, traducción, site-specific



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

In the present degree work, he addresses the systematization of the scenic exercise "the wear of my skin", which is built from the metaphor: transferring misfortune, which works as a sensitive bodily stimulus that will allow generating an investigation and consequently a scenic creation through fragmentations of autobiographical archives. In this sense, it is proposed to deepen the idea of the body as a container of memories and experiences that will be translated into images, movements, actions, etc., raising the question does the body suffer misfortunes?, allowing to raise and collect information, consequently it will be required the use of the site specific tool, as a product of interrelationships, from the enormous of the global to the insignificant of intimacy, perceiving reality in its entirety, as a subjective reality based on experience, determining three moments: wound-trace -scar for scenic creation.

Keywords: metaphor, body, experience, translation, site-specific



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Introducción	7
Capítulo I: Generalidades y referencias	8
1.1 La genética escénica	8
1.2 El cuerpo	9
1.3 Información Sensible	11
1.4 La metáfora	11
1.5 El espacio.....	13
1.5.1 Site-specific.....	14
Capítulo II: El cuerpo a través de la experiencia.....	17
2.1 “Trasladar la desgracia”: La traducción escénica.....	17
2.2 Relatoría de la intérprete/creadora	18
2.3 La corporalidad de la intérprete / creadora	19
Capítulo III: Los acontecimientos para trasladar a la escena	21
3.1 Fase 1. Corporalidad	21
3.1.2 Site-specific: la pared, las gradas y el piso.....	25
3.2 Fase 2: Espacio.....	25
.....	26
3.3 Creación del material escénico: archivos del proceso escénico “el desgaste de mi piel”	30
.....	30
3.3.1 Un acercamiento de la estructura y la muestra del proceso escénico:	30
Conclusiones	38
Referencias.....	40

Índice de figuras

Figura 1..... 25

Figura 2..... 26

Figura 3..... 26

Figura 4..... 30

Figura 5..... 31

Figura 6..... 32

Figura 7..... 34

Dedicatoria



Con amor para mi hija ***Victoria***

Introducción

El desgaste de mi piel, es un ejercicio escénico que se desarrolla a partir de la Catedra de Actuación VI de la Carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, esta propuesta está contenida y atravesada por una experiencia personal a través de infinidad de herramientas metodológicas y materiales para la construcción del proceso escénico. Por lo tanto, esta investigación se enfoca en la traducción de la metáfora: trasladar la desgracia, como traducción corporal y escénica. Empezó desde pequeñas ideas, pensamientos, subjetividades, referentes y sobre todo desde archivos de material escénico (imágenes, videos, etc.) generados en los ciclos anteriores, finalmente detonó en una experiencia propia y sobre todo física. El proceso que sufre el cuerpo a partir de una cesárea, todo lo que aquello puede llegar a producir física y psicológicamente. Siendo así, que el cuerpo, el cuerpo como intérprete/creadora en escena, explora y crea a partir del estímulo metáfora a partir de la sensibilidad, tejiendo y encontrando lugares de traducción a través del cuerpo y el site-specific. El site-specific se precisó por contexto de la pandemia, el mismo está ubicado en la parte de atrás del escenario de la Parroquia Principal, como un proceso que se puede desarrollar específicamente en ese espacio, encontrando relaciones y produciendo un entramado.

Capítulo I: Generalidades y referencias

En este capítulo se analizará el contenido de los siguientes fundamentos teóricos: la genética escénica, el cuerpo, la metáfora, el uso del espacio y el site-specific, mismos que fueron seleccionados específicamente para el desarrollo del proceso de creación e investigación “el desgaste de mi piel”.

1.1 La genética escénica

La genética escénica es un campo de investigación que se centra en el estudio del proceso de investigación - creación y no solo en el resultado estético, por lo tanto, es importante analizar y profundizar dicha práctica, ya que es un proceso vivo y sobre todo de experimentación que en su desarrollo produce constantes cambios y transformaciones a medida que se va engendrando.

Dentro de esta investigación escénica, el proceso creativo amerita un trabajo minucioso a través de un registro de información organizada y estructurada, mismo que debe brindar una permanencia del proceso tanto en el tiempo como en el resultado.

Según Salles (2010): indica que en todo proceso creativo el registro nos permite recopilar información por el artista (pág. 77). Por lo tanto, para el estudio de los procesos es importante analizar y sistematizar los registros de las obras, los cuadernos de creación de diferentes materialidades como: bocetos, libretos, guiones, apuntes de directores o coreógrafos, partituras, cuadernos de ensayos, videos, fotografías; un sin fin de documentos que contengan la memoria y el registro de los distintos procesos de creación.

Este trabajo de titulación se centra en el análisis sobre la genética del proceso de creación “El desgaste de mi piel”, mismo que, deja sentado que los procedimientos utilizados para el área escénica podrían ser empleados en las otras artes. A partir de las consideraciones anteriores, no se puede dejar de lado que, está es un área nueva que se encuentra en proceso de investigación y crecimiento.

Ariza y Loaiza (2021) dicen: los materiales registrados arrojan información que se relacionan con la experiencia permitiendo desarrollar el proceso. (pág. 42) La genética llama al investigador a observar, recabar y levantar toda la información sobre un proceso de creación. En efecto la recopilación de documentación y la observación son partes de la primera etapa, luego es el investigador quien debe interpretar y dar forma a la documentación levantada. El genetista busca entender los nexos entre los documentos recopilados, hacer visibles los

rastros, las huellas que en ellos se contienen y comprender las conexiones que generó el autor en el camino del proceso de creación de una obra.

Al respecto Feral (2004) escribe:

“Todo análisis no es más que un momento de una continuidad, como una instantánea captada sobre lo vivo de un momento que se inscribe en la duración y que es necesario leer como tal”. (pág. 27)

El interés se centra en analizar ¿cómo los documentos pueden dar cuenta del proceso de creación? Es decir, al organizar el trayecto donde la acción creadora se manifiesta, se genera un entramado de acciones desarrollando un lenguaje propio que señalan el recorrido del proceso creativo a lo largo del tiempo.

Por lo tanto, queremos recalcar que en la creación no se puede hablar de formas teóricas o prácticas rígidas, más bien, la investigación escénica es un proceso vivo que se nutre y se transforma a partir de los cuerpos que exploran los detonantes creativos e investigativos, de los materiales y materialidades construidos en cada ensayo, de los conceptos e ideas que se van desarrollando en el camino y de las elecciones, avances, retrocesos, proyecciones, entre otros, que se generan desde la gestación misma de la idea, hasta la consolidación y estructuración de la obra, como un proceso de registro particular y un organismo vivo.

Entonces, este proceso escénico está organizado y estructurado básicamente por encuentros creados en y con la práctica, enfocados siempre en el cuerpo y espacio, por conducto de pistas, procedimientos, premisas específicas, entendiendo y construyendo una metodología propia que permita enriquecer el proceso creativo.

1.2 El cuerpo

En este apartado, el cuerpo es entendido como base y herramienta fundamental para comprender la práctica del proceso creativo e investigativo, que mediante procedimientos necesarios permitieron a la intérprete/creadora desarrollar una presencia escénica transitado por el movimiento y la acción en el espacio, atravesando un sinfín de posibilidades que son contenidos desde la sensibilidad, permitiendo recabar información para el acontecer escénico.

Pavis (2016) explica: el cuerpo puede concebirse de distintas maneras, como una apuesta al saber y al poder, comprendido a través de propiedades. (pág. 66). Pavis considera que el cuerpo es un instrumento de comprensión y entendimiento generado desde un lugar sensible,

mismo que es percibido a través de los sentidos. Así mismo, señala que el cuerpo es recíproco y se mueve de acuerdo a la realidad de cada individuo. En las artes escénicas el cuerpo es el instrumento principal, el dispositivo y el lugar de creación e investigación.

Por ello Ponty (1945), plantea que:

“El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema”. (pág. 217).

El pensamiento del filósofo francés Merleau-Ponty, es el marco adecuado para encuadrar el primer momento de esta investigación sobre el cuerpo, pues Merleau Ponty desarrolla ampliamente consideraciones sobre éste, así en su concepción de cuerpo en el campo de la percepción y del lenguaje, da cuenta de un elemento básico de su filosofía, el cuerpo como elemento que rebasa los límites de lo físico, el cuerpo que registra la experiencia y que se expresa como una dimensión de pensamiento y como un signo básico de toda manifestación en la ambigüedad o paradoja de su aparecer.

Así mismo Ponty (1945), menciona: mi cuerpo comprende y percibe al otro entre las cosas como sujeto encarnado. (pág. 202). Es así que el carácter de un cuerpo que habita entre las cosas permite pensar en las cosas corporeizándose, es decir, las cosas participando energéticamente de las dimensiones del cuerpo, como el cuerpo ha participado de la energía de las cosas, el cuerpo dejándose tocar por las características de las cosas.

“El cuerpo propio” dice el autor, comprende el mundo a través de las cosas, es decir; solo a partir del cuerpo propio es posible una subjetividad encarnada en un cuerpo vivo que puede acceder al mundo y a los otros cuerpos vivos, desde su propio cuerpo, en esta posición es posible la intervención de la conciencia reflexiva que habita el cuerpo vivo y que se vuelca a pensar el mundo según los parámetros de la verdad objetiva construida por la ciencia.

Pues Ponty (1945) “afirma que: el cuerpo con por su propio y único medio conoce, se confunde y vive” (pág. 205). En síntesis, conocer el mundo de las cosas como el propio cuerpo tiene un único camino que es hacer experiencia a través del propio cuerpo. La característica corporal mencionada, expone una mirada donde el cuerpo se habita dentro y desde un contexto, esta vivencia se denomina habitus, así la característica del habitus es acoger a todas las posibilidades de experiencia, del individuo, pues el hombre es, ante todo, un ser corporal, una sabiduría incorporada con un saber único, que prevalece a la palabra y a la construcción del discurso intelectual, por lo que se entendería el cuerpo propio como una

forma de autoconciencia inicial de la experiencia a partir de la percepción del sujeto con el mundo.

Para Ponty (1945), “El mundo está a mi alrededor, no frente a mí”, me “envuelve”, me “engloba”. (pág. 13); se podría decir que en la medida de la relación del sujeto con su contexto y de cómo este se invade e invade su espacio y lo que en él existe, el hombre se construye, es decir, el individuo toma conciencia de su existencia.

1.3 Información Sensible

El tema puede surgir desde distintas variantes dentro del proceso investigativo “el desgaste de mi piel”, en este caso, se levanta información desde la intuición y la memoria, desde la sensación; entendiendo la sensación como un saber incorporado y como una forma de conocimiento incluyente.

Entonces, se puede sostener que lo sensible constituye la materia prima de todo cuanto se crea y produce día tras día. Lo sensible precisa la realidad y sus límites, los modos en que cada ser humano experimenta el mundo y los límites de la propia vida, y cómo esta experiencia del mundo que es sensible se aleja de ser una mera recepción de datos y se transforma en la capacidad de articular los acontecimientos que registramos.

La experiencia no se tiene pasivamente, sino que se hace activamente; no es del orden de lo contemplativo, sino que es acción, produce un devenir, es algo que se vuelve vivencial y se puede evocar, reproducir y transmitir, como por ejemplo una persona que migra es extranjero en un espacio, un lugar. Una persona que migra abre su mirada, inicia reconociendo los lugares de una ciudad extraña, afina la atención para percibir y no perderse, ser extranjero es ser más uno mismo.

1.4 La metáfora

Según la (RAE, 2001) metáfora significa: “Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita, como en las perlas del rocío, la primavera de la vida o refrenar las pasiones.”, de esta manera se puede sostener que la metáfora es una manera poética de expresión.

De igual forma Salinas (2012) plantea que: “la metáfora conceptual se representa en términos de otro, de lo concreto a un campo más abstracto”. (pág. 87). Es decir; se conectan estos dos pensamientos de lo concreto con lo abstracto a través del pensamiento, diferenciado lo concreto como algo que puede ser observado y tocado, mientras que lo

abstracto surge desde lo subjetivo a través de la imaginación y la percepción cosa que no puede ser visto ni tocado.

Por tal razón Punyet, (2009) dice “La poesía no tiene cuentas que rendir sobre la «verdad» de lo que dice, pues desde un principio se compone no de imágenes o enunciados sino de ficciones, es decir, ordenaciones entre los actos”. (pág. 1) . Entonces la metáfora apunta a significados desde una estructura dinámica, móvil hacia una nueva significación.

De este modo, la metáfora, consiste en decir una cosa desde otro lugar, y en las artes escénicas está relacionada con una forma de percepción desde la visualidad o desde la captación imaginaria en el “ver cómo”.es decir es un modo de reescritura de la realidad que consiste en asignar un significado a partir de la experiencia, la subjetividad y el contexto que le rodea, a un significante y ese significante es el objeto mismo.

Por ello Oliveras (1993). dice que: “el receptor es capaz de captar nuevas situaciones que permite que nazcan imágenes”. (pág. 18). En la obra hay un sin número de lenguajes que viajan entre el emisor y el receptor, de tal manera, el punto de vista retórico, permite persuadir, conmover. “ver con otros ojos” lo que acontece. Para que la metáfora se realice, la mente debe eliminar las diferencias y retener solamente los caracteres similares, es decir la mente debe actuar solamente en la razón poética, dejándose llevar por la intuición y no por las diferencias estructurales.

Oliveras (1993) dice: “ver una cosa en lugar de otra, es ver metafóricamente, es decir: representado a la imaginación”. (pág. 20). La imaginación juega un papel fundamental al momento de “ver”, pues, es entendida e interpretada desde lo concreto y abstracto que puede llegar a ser, desde la percepción de los sentidos, y sobre todo generando la capacidad de intuir lo que acontece, creado desde ideas, sensaciones, etc y evocando un sin número de relaciones con la realidad o el mundo.

Oliveras (1993) menciona: “En la metáfora, se identifican 2 momentos: el primero el de la sorpresa y segundo lo concebido basado en un saber preexistente”. (pág. 41). Lo percibido como primer plano, y primera imagen totalmente subjetiva del contenido, lo que es posible que detone en algo más, y como segundo plano, lo concebido del contenido a través del pensamiento en relación al mundo real, a través de los distintos antecedentes de cada individuo que surgen en el proceso de instaurar la metáfora en lo que acontece.

Danesi (2004) menciona que: “pensar en la metáfora como “huella” en el funcionamiento de la mente, como un “dispositivo metafórico”. (pág. 11). Por lo tanto, la metáfora permite generar indicios es decir un patrón con una señal natural en el que se instaura una correspondencia entre el significante y el significado, esta relación se establece desde el pensamiento para desplazarse a través de los sentidos a la percepción y representar visualmente sensaciones, estados de ánimo, conceptos e ideas. La metáfora no es empleada únicamente desde un lugar poético sino también desde un lugar de significado, desde lo que concibe en una realidad con respeto a la misma, como un ente de expresión con contenido directo y claro de lo que se pretende mencionar.

1.5 El espacio

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de la economía, pero estos trueques son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos.

(Calvino, 2016)

Los espectáculos escénicos desde los principios de los pueblos han requerido de lugares o contenedores apropiados según el tipo de representaciones que se realizaban, para esto se fue creando la exigencia de construir o tomar espacios ya existentes que permitan desarrollar diversas puestas en escena.

El concepto de espacio, ha ido evolucionando a través del tiempo, la primera idea de espacio se da con los rituales o ceremonias de carácter religioso en los espacios libres y poco a poco se va adaptando a los espectáculos de teatro. En Grecia se construyen los primeros espacios o edificios destinados al teatro, luego en Roma los espacios conocidos como lúdicos, en la edad media, las iglesias, las calles y plazas, se convierten en los espacios de representación y durante el Renacimiento y Barroco aparecen los teatros Isabelinos, donde se da una evolución muy grande y se empieza a trabajar con los principios de perspectiva, se transforma el escenario y la escenografía, se introduce la música y la pintura como elementos a trabajar en los espectáculos, se construyen los teatros a la italiana desarrollándose nuevos géneros como la ópera y la zarzuela.

Kantor (2014) menciona: el espacio y sus distintas funcionalidades y peripecias sin límite alguno. (pág. 136). El espacio como punto de partida, fundado a través del movimiento, desplazamiento, caída, etc., proporciona lugar a un acontecimiento que condiciona el proceso de la obra generando significados y construyendo una dramaturgia a través de las distintas

posibilidades escénicas. Espacio donde es posible generar movimiento, construir y descubrir relaciones entre los mismos, a la vez analizando y conservando su eje central que se desencadena desde el movimiento.

Massey (2012) dice:

“El espacio es producto de interrelaciones; se constituye a través de interacciones, desde lo inmerso de lo global hasta lo íntimo de la intimidad" (pág. 157).

A partir de la co-presencia se generan nuevas percepciones que permiten sobrepasar al objeto observado y de esta manera abarcar diferentes niveles de conciencia, efectuando relaciones a través del vínculo de la memoria. Así mismo, se permiten establecer relaciones a través del espacio, los cuerpos se distribuyen en el área mediante las diferentes traslaciones que se generan continuamente, con modificaciones o transformaciones a través de las acciones.

1.5.1 Site-specific

En cuanto al “Site-specific”; son las artes visuales, las que la conceptualizan, y traducido del inglés, se la entiende como “lugar específico”, este es un término enfocado en el terreno artístico utilizando desde los años 70 cuando en los Estados Unidos a partir del arte minimalista aparecen los primeros movimientos artísticos, que entendieron el espacio como un sitio real.

Know (2004) dice: “El objeto de arte o evento en este contexto debía ser experimentado de forma particular y múltiple en el aquí y ahora mediante la presencia corporal y la visión subjetiva de cada uno”. (pág. 1).

La construcción de la obra artística se desplaza a una locación externa permitiéndose ocupar otro espacio, y crear la obra tomando al lugar, es decir la obra no está en el lugar, sino que la obra es el lugar, su geografía, su historia, su carga significativa establece una relación inseparable con el sitio y la obra. En efecto, la acción de trabajar en un lugar determinado, preciso hace que aparezcan características que no serían posibles o no hubieran surgido en otros espacios.

Este concepto artístico aplicado en las artes escénicas tiene que tener una estrecha relación del espacio seleccionado y lo que se va a narrar de él. Abad (2016) dice: “A menudo, durante la creación de este tipo de obra, el sitio se elige con anterioridad y es tomado en cuenta por

los artistas como algo que influye directamente en la estructuración, planificación y creación de la obra”. (pág. 1).

Sagaseta (2014) dice: El Site Specific no es una caja negra es “el generador de la obra para establecer luego un diálogo con ésta”. (pág. 1) . El espacio es el dispositivo generador de la obra que produce una estrecha relación entre espacio, producto y espectador.

Las obras, o puestas en escena, se proyectan por artistas creadores para producirse en un lugar específico “site-specific”. Para este tipo de creaciones, es importante escoger un lugar o sitio que corresponda a una necesidad y vínculo específico en relación directa a la disposición, planificación y creación de la puesta en escena.

En la actualidad muchas de las creaciones escénicas se han visto influenciada por el “site specific”, como una nueva forma desde donde abordar una creación en un espacio no convencional, que es tomada desde las artes plásticas y el performance. Sin embargo, para las artes escénicas es una nueva propuesta de creación es otros espacios como los públicos, los íntimos, los domésticos, etc. Permitiendo relaciones con lugares cotidianos.

Por ello cita Victoria Pérez Royo (2008): “salir del espacio teatral permite tanto a los coreógrafos como bailarines experimentar en otro espacio, en un espacio cargado simbólicamente y materialmente de historias, emociones y recuerdos”. (pág. 16).

De esta manera el espacio escogido, es el lugar donde ocurren los hechos produciendo circunstancias que generan relaciones entre cosas, personas u objetos, detonando interrelaciones a partir de distintas posibilidades de percepción, es decir; su condición física o estructural, el tamaño, el olor, el color, entre otros entes que permite habitar en él, como un espacio contextual y de intercambio. La particularidad del espacio es concebida, montada y condicionada de acuerdo a su especificidad.

El espacio habitado tiene una carga de emociones, sentimientos, pensamientos, movimientos en constantes relaciones, el espacio crea relaciones y levanta experiencias en el cuerpo del que lo habita, las diferentes relaciones subjetivas que se levantan en el cuerpo en relación con el espacio se denomina “Site-specific”. El espacio es producto de interrelaciones, desde lo inmenso de lo global hasta lo ínfimo de la intimidad. Así, el lugar se contempla no de una manera esencialista como algo preexistente, sino que se construye a partir de las interrelaciones.

El espacio produce relaciones entre entidades existentes de materia, a través de los distintos contextos que proponen nuevas formas de relación, con contenidos particulares dispuestos a sufrir cambios, en un continuo devenir, nunca acabado o cerrado por completo.

Las puestas desarrolladas en torno a la técnica conocida con el nombre de “Site-specific” están pensadas por los creadores para suceder en un lugar dado. A menudo, durante la creación de este tipo de obra, el sitio se elige con anterioridad y es tenido en cuenta por los artistas como algo que influye directamente en la estructuración, planificación y creación de la obra.

El Site-specific permite percibir la realidad en su totalidad, como una realidad subjetiva a partir de la experiencia, determinando la construcción de la obra como generadora de acontecimientos, relacionándose entre todos los elementos de la escena, en una construcción simbólica y metafórica. El espacio es un producto en proceso, es identidad que todo el tiempo está en constante transformación debido a las relaciones que se genera con el entorno. En el espacio puede existir más de una cosa al mismo tiempo.

Abordar un tema que parte desde mi experiencia, desde la maternidad y desde una cesárea, produce un sin número de emociones que pueden generar múltiples conexiones con mi alrededor, además de generar recuerdos y lugares sensibles, que de una u otra forma arrojaran información. Por ende, el enfoque de esta investigación se sitúa en el espacio, en el site-specific que permite colocar al cuerpo en el espacio, el mismo encuentra un lugar de expresión a través de la experiencia, articulando cada gesto, movimiento, etc., que se definen simultáneamente.

De esta manera, los referentes antes mencionados servirán como vínculos para producir diálogos, cuestionamientos que permitan incorporar nuevos saberes en el desarrollo del proceso escénico con el fin de desarrollar y enriquecer el proceso escénico.

Capítulo II: El cuerpo a través de la experiencia

“La experiencia como proceso de creación”

(Ferrando, 2007)

El presente capítulo aborda la autorreflexión descriptiva y narrativa sobre la práctica del proceso escénico, explorando desde lo subjetivo, es decir; desde la experiencia, la sensibilidad, las emociones y las sensaciones atravesadas en la intérprete creadora. La traducción escénica de la experiencia vivida por la intérprete/creadora del acontecimiento de una cesárea, se trasladará escénicamente, en movimientos, imágenes, acciones, etc, en el contexto de la metáfora “trasladar la desgracia”

2.1 “Trasladar la desgracia”: La traducción escénica

Este proceso de creación e investigación escénica surgió en la carrera de Artes Escénicas en sexto ciclo en la cátedra de Actuación VI, a partir de un ejercicio que se realizó en clase, el mismo consistía en la traducción escénica de una metáfora, en este caso la metáfora se denomina “trasladar la desgracia”, al abordar esta metáfora, en primeras instancias surgieron preguntas como por ejemplo: ¿Cómo traducir esta metáfora?, ¿en qué se traduciría?, ¿se traduce con o en el cuerpo?, estos cuestionamientos permitieron expandir el interés por encontrar una respuesta o principalmente entender cuál era el verdadero significado o la intención de la misma.

Así, aparecieron muchos momentos, cosas, personas y lugares que traducen esa metáfora, pero ninguno permitía direccionarse a un mismo horizonte. Posteriormente y después de varias exploraciones, la metáfora se situó en torno a contextos personales y atravesados en varias etapas de la vida de la intérprete/creadora, entre otro que no permitían conectar directamente con la metáfora, por consiguiente, se formuló una pregunta clave para el desarrollo del mismo: *¿el cuerpo sufre desgracias?*, con una respuesta inmediata: Sí.

De este modo, la intérprete/creadora recurrió a los recuerdos y acontecimientos que pudieran ser traducidos en razón a tal respuesta: el disloque de un pie, la operación de un ojo, y el parto por una cesárea, así que centramos el proceso creativo en una sola experiencia, que permitió concientizar las huellas físicas además en el plano psíquico, en la más sensible y física que conectó directamente con la metáfora que fue el proceso que sufre el cuerpo, a través del parto por una cesárea.

Para la traducción de esta metáfora se recurre a la experiencia, a lo vivido y a lo retenido en el subconsciente y el mundo interior, entendiendo que la memoria corporal producirá cambios significativos permitiendo que dicha experiencia sea expresada a través del cuerpo, un cuerpo que cambia, se modifica y transforma el desarrollo del proceso escénico.

2.2 Relatoría de la intérprete/creadora

En este momento, tomando la decisión de generar la práctica creativa, a través de, la narración de la experiencia “madre” es decir; del parto por una cesárea, cuyo aporte permitió levantar información concreta, abriendo un amplio espacio a la sensibilidad y la percepción que despertaron en el cuerpo una conexión con el entorno y sobre todo consigo mismo a través del recuerdo.

Fue esencial volver a recordar lo que me había pasado en febrero del 2018 (cesárea) y ¿cómo la experiencia vivida se puede sensibilizar en el cuerpo y trasladarse hacia otros lugares y elementos dentro de la escena? Cada recuerdo, cada palabra, cada movimiento y cada idea se iban conectando entre sí, a manera de un entramado para la previa construcción del proceso escénico.

En el proceso surgieron preguntas como ¿qué sensación produce ese recuerdo?, ¿cómo transitar esta experiencia?, ¿cómo los archivos autobiográficos se traducen?, entre otras que permitieron responder con movimientos en contracción y pausados que permiten levantar información sensible, mismos que enfocan y guían hacia un mismo sentido, es decir; hacia un lugar de creación específica y de interés.

Todo lo que provocó dicho evento siempre estuvo presente inconscientemente, sin embargo, el hacer consciente condujo a otros recuerdos y momentos de sensibilidad, recordar provocaba frialdad en todo el cuerpo, así como la imposibilidad de sentarse o acostarse, mismo que generaba una sensación de miedo, mientras que en posición fetal, al momento de producir inhalaciones y exhalaciones permitieron sentir la cicatriz y por ende generar el movimiento produciendo un nudo que conecta los dos extremos del cuerpo posibilitando arrastrarse en el piso.

Además, se produjo una exploración al subir y bajar las gradas durante algunos minutos haciendo conciencia de cómo se encontraba el cuerpo y la cicatriz, pareciera que iba arrancarse, pero en cada paso se iba uniando cada parte del cuerpo de forma pausada activándose en un mismo sentido, mientras que la pared se relacionaba con una textura definida (áspera, rugosa) eso permitía al cuerpo encontrar una nueva sensación (frío), mientras se pegada en la pared se generó una premisa exploratoria, a partir de la respiración, el

cuerpo empezaba a temblar muy minuciosamente, el movimiento es fluido pero muy delicado, poco a poco cada parte del cuerpo se volvía áspero, incluso los ojos, cerrar y abrir los ojos costaba mucho.

El cuerpo es infinito y la idea en acción es infinita, trazar líneas de encuentro para transformar y la transformación de las materialidades de un estado a otro, dejar que las ideas preexistentes se vayan influenciando y activando al cuerpo, generaba una presencia en el aquí y ahora. Rasgar el interior, abrazar los sentimientos, vencer lo que nos debilita y siempre cuestionando la pregunta ¿el cuerpo sufre desgracias?

En estas exploraciones, aparece información sensible y física, un cuerpo que empieza a encontrarse consigo mismo, que se une, se contrae, que siente frío, asumiendo una nueva forma de moverse y sentir, acentuando el interés en el centro (cicatriz). Continuamente se propuso el uso de la herramienta del site-specific que permitirá seguir desarrollando el proceso escénico mismo que se encuentra ubicado atrás del escenario del centro parroquial de Principal, en las gradas, en la pared y en el piso.

2.3 La corporalidad de la intérprete / creadora

El cuerpo es el punto de partida del cual se desprenden las ideas, emociones, sensaciones, movimientos, etc, que se relacionan con los demás elementos encontrando un hilo conductor con el espacio y abriendo la posibilidad de conectarse con la propia experiencia y los recuerdos que permitirá evidenciar un cuerpo en un estado de presencia y organicidad.

Después de distintas exploraciones *“el desgaste de mi piel”* es otro, es decir; el cuerpo tiene memoria corporal, esta memoria corporal es un acto de conciencia y de materialidad. Y este proceso se fundamenta en la cicatriz del abdomen provocado por una cesárea, punto exacto al cual destinamos eje central del movimiento teniendo la capacidad de persuadir y atravesar las sensaciones y emociones, encontrando un sentido que dialogue consigo mismo, con el espacio y con los demás elementos en escena.

El cuerpo actúa como contenedor de información, activa y atraviesa recuerdos físicos y sensoriales que en escena pueden ser traducidos en movimientos o acciones, sostenidas en un cuerpo que habita y que permite articular una narrativa. El cuerpo respira todo el tiempo, lo importante es hacerlo de manera consciente, en cada inhalación y exhalación ir recuperando huellas del recuerdo que únicamente permanecían desapercibidas e invisibles.

Amengual (2007) dice: “la experiencia sensibilidad, así como también entendimiento a las percepciones”. (pág. 5). Las cicatrices cuentan historias, el cuerpo tiene memoria, provoca y

produce un sinnúmero de sensaciones y emociones en todo el cuerpo, proporcionando una nueva anatomía y otro estado corporal permitiendo desplazarse hacia nuevos lugares de creación e investigación.

De esta manera, esta corporalidad se construye a través del reconocimiento propio, es decir; de un proceso personal, y posteriormente por exploraciones constantes y minuciosas permitiendo reconocer sus propios impulsos, ritmos, puntos de partida, comprendiendo que cada acción nace en un determinado tiempo y espacio. Así mismo, descubriendo y atendiendo a las necesidades que requiere el cuerpo en conocerse y reconocerse

El cuerpo establece y hace emerger otro cuerpo con características de organicidad y tratando de encontrar su singularidad, comprendida con la fragilidad, con un cuerpo como archivo vivo que se constituye a partir de una experiencia personal, poniendo atención al mundo exterior y la confrontación que se manifiesta directamente en y con el espacio, descubriendo formas subjetivas de crear un mismo lenguaje.

Con esta explicación se pretende desarrollar un proceso escénico que contiene información sensible y subjetiva, ejecutando las distintas herramientas y abriendo un campo de amplias posibilidades de creación ahondando profundamente el tema de interés, que permitan el desarrollo del mismo, en donde el cuerpo se establece y caracteriza como un cuerpo curvado y con tensiones, a través del levantamiento y registro de información sensible desarrollado en tres momentos: *Herida-Huella-Cicatriz* sostenidas en el cuerpo y espacio atravesado por una narrativa personal

En este sentido, esta relatoría detalla las tres principales características: primero, la traducción de la metáfora, segundo, la importancia de relatar la experiencia y tercero concientizar la corporalidad de la intérprete creadora, es esencial identificar estos tres momentos puesto que permite el entendimiento y la comprensión y sobre todo entendiendo que lo sensible va más allá de la razón.

Capítulo III: Los acontecimientos para trasladar a la escena

El espacio como un lugar infinito

(Condró, 2017, pág. 18)

En este capítulo se analiza los usos, las transformaciones y el ejercicio del site specific llevado a cabo en el proceso de creación denominado *“El desgaste de mi piel”*, en el cual el espacio funcionó como dispositivo para la creación del material escénico y su resolución compositiva. En este sentido, una de las herramientas usadas para detonar los usos y las posibilidades espaciales fue a través de la metáfora, cuya consigna creativa se nombró como: *“trasladar la desgracia”*, fundamentada en la experiencia personal mediante un proceso de traducción y de esta manera se estableció un lenguaje específico que constituyó su propio significado y forma de ser.

Este proceso de creación tuvo la particularidad de llevarse a cabo durante los tiempos de pandemia provocada por la Covid 19, motivo por el cual, se generó un proceso exploratorio teniendo como primer escenario el espacio doméstico, que en un punto se trasladó a un espacio público permitiendo construir una dramaturgia escénica para dicho ejercicio. Dedicamos este apartado para la reflexión, análisis y sistematización de las particularidades de dicho espacio y sus singularidades en el mencionado contexto.

Uso del espacio doméstico en el proceso escénico *“El desgaste de mi piel”*

La crisis sociosanitaria provocó el confinamiento, la restricción de circulación, estado de emergencia y estado de excepción que impactó de forma directa a las artes escénicas y a la sociedad en general. El cuerpo atravesado por múltiples circunstancias generó posibilidades limitadas de acceso a los lugares de trabajo (universidad/sala de ensayo), que implicaba un impedimento para participar, dialogar y compartir entre los cuerpos y por ende, permitir el desarrollo de los procesos escénicos. Tal situación se vio involucrada directamente en el uso del espacio doméstico para la continuación de los procesos. De este modo se desarrollaron dos fases:

3.1 Fase 1. Corporalidad

En esta instancia; la creación trajo consigo muchas particularidades en cuanto a las relaciones que se desarrollan en el espacio escénico, en su comunicación, debido al

confinamiento, lo que provocó en la intérprete un cambio en sus relaciones preestablecidas. Todo esto condujo en la intérprete/creadora a adentrarse a una búsqueda de espacios diferentes para la creación.

El espacio que se ahonda es el familiar, un espacio que para muchos puede ser cotidiano, pero al momento de entrar en su especificidad se generan un sinnúmero de maneras de relacionarse para la creación escénica, siendo un contenedor y generador de material escénico (buhardilla de la casa).

El cuerpo de la intérprete/creadora, con una previa preparación antes mencionada empieza a encontrar una corporalidad diferente, dispuesta y preparada para el proceso creativo, es decir; un cuerpo flexible/maleable a cambios que se dan y se desarrollaron desde la práctica y la relación con el espacio. Una corporalidad construida desde acciones sensibles y físicas, un cuerpo dispuesto a recibir consignas y ejecutarlas, para llegar a la construcción de una dramaturgia corporal.

Por lo tanto, un pilar fundamental para la construcción del material escénico partió desde los calentamientos, ya que a partir de estos se iban encontrando consignas que arrojaba cada ejercicio dentro del calentamiento. Una de las consignas que tuvo mayor importancia para que la intérprete/creadora genere conciencia corporal fue a partir de la respiración; ya que ésta sirvió como eje motor, para concientizar el estado en el que se encontraba el cuerpo y sus partes, expandiendo la sensibilización entendida desde la experiencia propia y la relación con el espacio, la cual se detalla a continuación:

- Respiración: comenzamos en posición cero, con las piernas y los pies en paralelo, pies enraizados en el piso, rodillas ligeramente flexionadas, repartimos el peso en cada una de las partes del cuerpo equitativamente, después percibimos el centro motor de movimiento (abdomen bajo), hombros abajo, cabeza hacia el frente, ojos cerrados y alineamos el cuerpo. Luego procedemos a realizar respiraciones profundas en 4 y 8 tiempos, en cada inhalación/suspensión y en cada exhalación/relajo, liberamos tensiones innecesarias, sin condicionarse, eliminamos posturas cotidianas para generar una manera diferente de moverse. En aparente quietud buscamos llegar al movimiento partiendo desde el centro motor (cadera), abrimos los ojos, deslizamos los pies, desplazamos el cuerpo en el espacio, recorriendo y experimentando en formas y lugares desconocidos, la exploración pasa por los diferentes niveles, velocidades y poco a poco se regresa a la posición cero,

como al inicio. De esta manera, el cuerpo se encuentra ya activado para ser explorado en las próximas improvisaciones.

Para la intérprete es importante el calentamiento, pues permite activar cada parte del cuerpo, generar las tensiones necesarias, encontrar su organicidad y posibilitar que el movimiento fluya a través de las sensaciones y emociones.

Una vez empleado el calentamiento, el cual permitió generar una nueva constitución del movimiento en un tiempo y espacio determinado se trabajó en función de la improvisación, a partir de la consigna ¿el cuerpo sufre desgracias? para encontrar un cuerpo que dialogue con la pregunta/incertidumbre como Condró (2017): menciona en su texto: *“Pensar toda consigna como infinita. Reactivarla a cada instante incluso cuando parezca que ya se ha cumplido”* (pág. 27). Pensando de esta manera, cada improvisación comenzó a tener un aire distinto por donde ir investigando y explorando, como una raíz que tiene varios caminos de fuga, tener presente dicha consigna permitía al cuerpo apropiarse de la misma e indagar desde ahí, con todo el cuerpo presente que también dependía del estado energético, emocional, etc., para poder realizar todo el trabajo, el cuerpo conectaba también con el espacio actuando entre sí, para encontrar un sentido.

A continuación, se detallan las siguientes secuencia producto de la improvisación: El cuerpo de la intérprete/creadora entra en contacto con el espacio, se escoge como primer elemento una pared, en ella se investiga su especificidad y las relaciones que se producen del contacto con el cuerpo para encontrar una corporalidad atravesado por el recuerdo de la experiencia.

1. **Deslizar.** - Las yemas de las manos comienzan tocando la pared percibiendo la particularidad de la misma (la textura, el color, et,) con movimientos delicados y con la sensación de que la pared podría romperse, poco a poco incorporamos los brazos con movimientos con pequeñas ondulaciones, pero con la consigna de cuidar la pared.
2. **Golpear.** - Las plantas de los pies tocan la pared, nuestro cuerpo se encuentra en el piso, los pies golpean la pared con movimientos fuertes, después comenzamos a experimentar con movimientos en látigos, pero con pausas; es decir, al momento de que el pie o los pies golpean la pared se detenían antes del golpe y se mantienen con una tensión para luego tocar la pared con una pisada suave.
3. **Ser.** - A partir de las premisas anteriores todo el cuerpo comienza a adentrarse con el espacio, con movimientos detenidos y fuertes en staccato, y latigueos, manteniendo la energía y ritmo.

Se construyeron estas tres secuencias, en relación con el espacio, pensando siempre en hacer conciencia de la respiración ya que cada movimiento realizado siempre se encuentra acompañado de cada respiración.

A continuación, se produjeron improvisaciones desde la necesidad de generar extensiones del cuerpo, apareció el elemento “falda” (floreada y larga), la misma que permitió una conciencia del centro motor que se manifestó en el movimiento, manteniendo la atención y activando las tensiones necesarias en partes específicas del cuerpo, y así; habitar el espacio en donde se desarrolló una secuencia diferente con movimientos cortos y pausados.

1. Nos acostamos en el piso del lado derecho en posición fetal, realizamos movimientos curvos y extendidos en cada inhalación y exhalación.
2. Los brazos extendidos de cada lado, empezamos a generar tensión en los dedos de las manos dejando que vibren al momento que se contraen y se expanden en el espacio.
3. Nos sentamos en el suelo, la falda nos tapa los pies generando una especie de mostrador donde cada pierna podrá ir saliendo y ocultándose al momento de cada respiración. Finalmente, el cuerpo se desploma en el suelo y se arrastra generando que la falda se vuelva una extensión del cuerpo, se dispersa hacia todos los lados, se mueve delicadamente y se contrae repentinamente.

De esta forma, se estableció una corporalidad que implicaba concientizar y ejecutar todo el tiempo las tensiones necesarias que el cuerpo producía, en el centro motor, en los brazos y en los pies, percibiendo constantes cambios, es decir; a medida que se repetían las secuencias el cuerpo encontraba un nuevo modo de ser, estar y habitar en el espacio, tratando de mantener una misma energía y organicidad que partía desde el interior hasta la extensión de todo el cuerpo, aunque el movimiento y su narrativa cambie.

Finalmente, después de la aplicación de las premisas antes mencionadas, el cuerpo descubrió particularidades de movimiento específicas, un cuerpo que incorpora un lenguaje propio y cubierto de sensibilidad. Se encontró una corporalidad única para este proceso creativo, es decir; asumida desde el elemento “falda”, como una extensión del cuerpo efectuando una condición: “no existe cuerpo sin falda”. Así, a través de la fragmentación y viaje de las partes que se articulan con características fijas como manos en tensión con la sensación de palpar, ejecutando el impulso desde el centro motor con movimientos en líneas

curvas, con un cuerpo que se construye y deconstruye constantemente por conducto de la experiencia.

Sin embargo, crear e improvisar en un momento resultaba complicado realizarlo en el encierro domiciliario (buhardilla de la casa) sin permitir que el proceso avance o se siga desarrollando y las opciones fueron infinitas de encontrarse y conectarse con un nuevo espacio que dialogue con el cuerpo y la experiencia, pensado en una práctica de site specific de pensar, imaginar y diseñar una nueva práctica escénica por lo que recurrimos a otro espacio para la creación escénica.

3.1.2 Site-specific: la pared, las gradas y el piso

3.2 Fase 2: Espacio

El site-specific como un lugar de creación y contenedor de información donde devienen relaciones en el encuentro con el cuerpo y diferentes elementos que generan un entramado en dicho espacio, sin tener la posibilidad de ser desarrollado en otro espacio. El cuerpo no solo se sitúa en un espacio exterior sino dialoga con un espacio interno y sobre todo lleno de información y antecedentes.

Al momento de la creación, se dio la oportunidad de explorar en muchos espacios, pero un espacio (detrás del escenario, ubicado en la Parroquia Principal) se conectó directamente con la experiencia, de inmediato la intérprete/creadora recurrió a cualquier recuerdo, el mismo que reflejó una familiaridad con las texturas, los colores y las formas propias del espacio y las características de las materialidades producidas que permitían albergar un entramado desde la experiencia, la sensibilidad y la conciencia corporal.

Figura 1

El escenario



Figura 1 Fotografía de Katherinne Nugra (Principal. 2021)
Tomado del registro fotográfico. Espacio I

Figura 2**Escenario de la parte de atrás**

Figura 2 Fotografía de Katherinne Nugra (Principal. 2021) Tomado del registro fotográfico. Espacio II

Figura 3**Las gradas**

Figura 3 Fotografía de Katherinne Nugra (Principal. 2021) Tomado del registro fotográfico. Espacio III

En este nuevo espacio, se procede al avance y desarrollo del proceso escénico “*el desgaste de mi piel*”. La intérprete/creadora con información anteriormente levantada se deja afectar por las cualidades del espacio, creando acciones, movimientos y partituras que desde la improvisación permitía ampliar la percepción del mismo, el cual operó como contenedor y estructura dramática del proceso escénico, como eje articulador permitiendo la creación escénica de estructuras corporales, produciendo un acontecer del movimiento y constituyendo la probabilidad de ampliar, construir y confrontar nuevos significados y posibilidades de tránsito.

Por lo tanto, teniendo clara la nueva corporalidad ya desarrollada, se generó una premisa para las próximas improvisaciones, definida de la siguiente manera: ¿Qué imágenes se conectan con la metáfora “trasladar la desgracia”? Como primeras imágenes recurrí a mi infancia, era mi lugar favorito para jugar, conocía muy bien ese espacio, estaban las gradas desgastadas, las paredes despintadas, y el piso a desnivel, encontrando así una relación directa de la cicatriz de la cesárea a través de las texturas.

Detrás del escenario, es un espacio infinito, desolado, oscuro, un lugar casi intransitable, prácticamente era todo lo contrario del espacio doméstico en el que anteriormente se venía trabajando, descubriendo un espacio adecuado e irremplazable dando la posibilidad de habitar y desarrollar el proceso de creación,

Por lo tanto, se planteó una serie de ejercicios en el site-specific con el fin de despertar la sensibilidad y atención sobre los hechos que van apareciendo minuciosamente, y con la necesidad de generar material para la construcción del proceso escénico. El espacio exige tres momentos que se determinan a continuación:

3.2.1 Pared:

La pared como contenedora, generadora y acompañante en la creación de material escénico dentro de ese espacio arquitectónico, en el cual, se exploró a través del verbo *transitar*. es decir; pensar en ese verbo y moverse en el espacio desinteresadamente, pero con mucha atención al cuerpo y a la respiración, luego de varios minutos de exploración se sustituyó la siguiente pregunta; *¿qué es transitar en el acontecer de la experiencia ?*, tomamos apuntes de las respuestas inmediatas:

Transitar es: Desplazar el cuerpo equilibrando cada parte.

Transitar es: observar, sentir y moverse desde la cicatriz

Transitar es: moverse desde adentro

Transitar es: inhalar y exhalar reconociendo el espacio

Transitar es: encontrar el movimiento

Transitar: acordarse del pasado

De esta manera, con las siguientes respuestas el cuerpo respondió y generó la siguiente secuencia:

1. Nos mantenemos de pie mientras estamos pegados a la pared de espaldas, todas las partes del cuerpo tocan la misma, sentimos que la pared está fría, empezamos a transitar en distintas velocidades de izquierda a derecha, y la cadera se comienza a mover, primero al lado derecho y luego al lado izquierdo con movimientos ondulados acompañado de la respiración.
2. Sostenemos la respiración hasta quedarnos sin aire y vamos bajando despacio hasta tocar los isquiones con el suelo, una vez los isquiones tocan el suelo, caemos al lado derecho y los pies comienzan a caminar haciendo que las plantas de los pies toquen la pared hasta llegar al centro de la pared.
3. Finalmente, nos quedamos quietos y sentimos el centro motor, repetimos varias veces, sintiendo posibles cambios.

De este modo, se trabajó con el cuerpo pegado a la misma, generando inhalaciones y exhalaciones profundas, en veces la respiración se acelera y el cuerpo se quedaba completamente pegado en la pared, también se trabajó bajo el siguiente cuestionamiento *¿qué me imagino mientras respiro?*, damos rienda suelta a la imaginación a nivel sensitivo, las manos y los pies se vuelven delicados, la pared se llena de pétalos de rosas suaves y frágiles. las rosas se vuelven un elemento compositivo.

3.2.2 Piso:

El encuentro con el piso permitió desarrollar un ejercicio a partir de la observación. Recorrer todo el espacio con pasos cortos y detenidos. El espacio tiene su singularidad puesto que no es neutro, más bien el paso del tiempo deterioró los colores, todo es oscuro y viejo. Es moverme en el espacio de diferentes formas, pero de manera fluida.

1. En el piso se trabajó con la consigna: *¿Qué sensación me provoca observar?*: En posición neutra *¿Qué observó?* Nos ubicamos en posición cero y con los pies enraizados al piso y descalzos generan una conexión directa, el piso provoca inestabilidad, el cuerpo empieza a tambalear de un lado a otro mientras la energía se dispersa, permanecemos en ese accionar durante varios minutos explorando cosas nuevas, levantamos la mirada y empezamos a desplazarnos en diferentes direcciones ejecutando desde el centro motor(cicatriz) permitiendo activar todas las partes del cuerpo teniendo en cuenta el ritmo y la velocidad.

En este punto se encontró una forma específica de caminar y es a partir de la pasividad, con momentos de quietud y en diferentes velocidades entre 1 y 4, siempre de manera fluida

3.2.3 Gradadas

Este último espacio abrió campo a la experimentación de texturas. El espacio está lleno de diferentes texturas, texturas que se metaforizan con la experiencia, muy áspero, muy rugoso y muy delicado. Tocar como una acción directa y firme produciendo tensión sobre todo en los pies.

1. Caminamos por cada uno de los peldaños de las gradadas ¿Qué sensación nos provoca tocar el piso?: encontrando una respuesta hacia la fragilidad, el cuerpo se contrae aún más, se generan oposiciones, y tensiones conscientes para equilibrar el cuerpo después de subir y bajar las gradadas el cuerpo encuentra su propia forma de subir
2. También se trabajó a través de una traducción con la textura, como consecuencia aparece el elemento “aserrín” que permitió generar conexiones directas con la experiencia. finalmente cuestionando en la intérprete la siguiente interrogante; ¿Qué se arrastra en el aserrín? mi cuerpo, mi vida, mi pasado o simplemente recuerdos?

Este último ejercicio permitió encontrar e identificar un cuerpo en constantes deformaciones destacado más en los pies (dedos) y en la columna como el resultado de múltiples conexiones con el mismo espacio caótico y precario., un cuerpo curvado que se triza y se contrae durante todo el tiempo.

3.2.4 Metaforización

Después de varias improvisaciones, ejercicios y hallazgos que se desarrollaron anteriormente y teniendo la metáfora “*trasladar a desgracia*” como traducción escénica metaforizada en el cuerpo y el espacio, se construye una dramaturgia a través del recuerdo, la sensibilidad y la percepción que el espacio alberga.

Finalmente, la metáfora acciona como puente conductor para la creación de material escénico abriendo un sinfín de posibilidades en las que el material escénico podrá producir un producto para su expectación, mismo que el espectador podrá generar una lectura y sentido de acuerdo a su subjetividad que deja el material escénico engendrando a continuación.

3.3 Creación del material escénico: archivos del proceso escénico “el desgaste de mi piel”.

Figura 4



Figura 4 Fotografía de Katherinne Nugra (Principal. 2021) Registro fotográfico

El proceso artístico escénico se sostiene en el cuerpo, en el espacio y en las relaciones que se dan dentro del hábitat de la escena, para el desarrollo de lo que se manifiesta como ente (discursos). Todas las percepciones, las imágenes, los sonidos y los momentos que se pueden dar dentro del hábitat escénico, construyen una mirada particular en donde las relaciones antes mencionadas, se encuentran produciendo y orientando su propia dramaturgia.

3.3.1 Un acercamiento de la estructura y la muestra del proceso escénico:

Dentro de la investigación *el desgaste de mi piel*, se produjo en tres momentos específicos los cuales son: *herida - huella - cicatriz*, estos enunciados se yuxtaponen en un mismo tiempo y espacio. Durante la construcción escénica se tomaron decisiones de acuerdo a las necesidades y particularidades que el proceso exige, por lo tanto, el producto final se vio atravesado por la virtualidad y medios tecnológicos, es decir; se tomó la medialidad para que la creación pueda sacar a la luz su esencia con elementos como: imágenes, videos, sonidos (grabaciones), texturas, objetos entre otros.

Para poder entender el proceso de construcción escénica se generó una muestra con espectadores (compañeros de clase y docentes mediante la virtualidad), al tener este primer acercamiento con los espectadores, se pudo tener un convivio y generar pensamientos para el aporte y crecimiento de la puesta (cabe recalcar que la muestra se produjo mediante la medial por la plataforma de WhatsApp en un lapso de tres días consecutivos). La puesta en

sí permitió una vivencia la cual detonó en un sin fin de pensamientos/sentidos de los cuales fueron dichos por los participantes-espectadores para el crecimiento del proceso escénico.

3.4 Primer momento:

Figura 5

Herida



Figura 5 Fotografía de Katherinne Nugra (Principal. 2021) Archivo fotográfico

Titulamos este primer momento como *HERIDA*, mismo que se desarrolló en el espacio “pared”, el cual, dentro de la construcción corporal se realizó una relación y reacción al dolor; es decir, se realiza la traducción del dolor en la escena, en fragilidad a través de movimientos, donde se comienza a dar aciertos y desaciertos en que ocupar y que no en el espacio y el habitar de la pared. Por ello, al explorar con dicha sensación, el cuerpo del intérprete detonó en movimientos de contracción y de tensión en las manos y en los pies, dando un cuerpo en calma, pero con un aura de tensión. Es así como, se empieza a generar material escénico en donde los elementos se comienzan a acomodar de la siguiente manera:

3.4.1 Construcción corporal en la pared

El cuerpo de la intérprete se encuentra sentado en el piso, con las piernas flexionadas, las extremidades superiores tocando la pared (con mirada a la pared) poco a poco el cuerpo de la intérprete comienza a realizar una secuencia:

- la intérprete empieza levantándose hasta llegar al nivel medio con la mirada al frente de la pared, ¿que mira ?, momentos de silencio.

- mientras las palmas de las manos rozan la pared delicadamente sin llegar a tocar por completo: con la palma de la mano derecha va tocando la pared en forma circular, gira el cuerpo de inmediato hacia el lado izquierdo para quedar con la espalda tocando la pared
- activa los brazos como látigos generando movimientos en tensión y comienzan a ascender imaginando que pesan (hierro), poco a poco va aligerando debido a que la sensación de pesadez se contagia en los pies los cuales al activarse va descendiendo con la espalda de apoyo
- el pie derecho se eleva y comienza a realizar movimiento de latigazos una vez el cuerpo toca el suelo con la cadera el movimiento de látigo cesa.

3.4.2 La sonoridad

La sonoridad de este momento se pudo sacar el carácter mediante preguntas como: *¿Cómo suena la herida? ¿Qué sonido es la herida? ¿La herida tiene sonido?* Después de varias exploraciones con el cuerpo y mirando otros cuerpos, el intérprete encuentra en las respiraciones profundas de una niña cuando duerme el sonido de la herida. Las respiraciones de una niña durmiendo se encuentra en el estado de fragilidad debido a que están en su estado más puro de pasividad, ya que la fragilidad no es solo algo que se rompe sino algo que se encuentra en calma.

3.4.3 Experiencias de los espectadores

Espectador 1: La fragilidad, el dolor y la belleza

Espectador 2: la misma herida que sangra es el lugar por donde sale la luz

Espectador 3: "para mi es importantísimo transformar el dolor en belleza" Angelica Lidell

Después de las sugerencias, se ahonda en el espacio y el cuerpo que elementos ocupar y desecharlos, aquí empieza a producirse algo consecuentemente atravesando sensaciones que permiten al cuerpo encontrar un sentido en este proceso.

3.5 Segundo momento:

Figura 6

Huella



Figura 5 Fotografía de Katherinne Nugra (Principal. 2021) Archivo fotográfico

En este momento se toma como punto de partida la *Huella* en su significado como lo menciona la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2022) que: “Señal que deja el pie del hombre o del animal en la tierra por donde pasa”. Literalmente todo ser humano deja huella y ante todo somos seres de huellas, en algún momento de nuestras vidas. De esta manera, se desarrolló un trayecto en el espacio de extremo a extremo, este trayecto fijado en el espacio se enfoca en el ritmo y velocidad corporal que se genera al entrar en contacto los pies de la intérprete con el piso del espacio.

3.5.1 Construcción corporal en el piso:

En este fragmento nos centramos en la textura de los pétalos de rosas, mismo que forman un camino curvilíneo que va aumentando la cantidad de rosas formando un camino transitable el cual, permitirá construir una secuencia corporal:

- El cuerpo de la intérprete se encuentra en la vertical alineado en un estado de quietud y silencio, se comienza a mover activando primero el centro motor (abdomen bajo) para posteriormente empezar a mover los pies descalzos por el piso.
- Al momento que comienza a dar su primer paso con el pie derecho en velocidad 1(lento), llega a tener contacto con los pétalos de rosas generando un roce con la planta del pie, en este primer contacto se genera un cambio en el cuerpo relacionando a una textura lisa y delicada. Al mismo tiempo se carga de sensaciones (calma).
- Se desplaza arrastrando los pies en contacto directo con los pétalos de rosas. Al llegar a su destino en una cualidad definida en velocidad (3) y con un ritmo fluido, el cuerpo cambia.

- Continúa con su caminar con los pies arrastrando los pétalos de rosa y a medida que avanza con su trayecto la textura de las rosas cambia a una textura rugosa y áspera.
- Los pies descalzos se incomodan, abandona los pétalos de rosas, pero mantiene la sensación que le deja esa materialidad el cuerpo se estremece en su totalidad.

3.5.2 La sonoridad

La sonoridad de este momento se produce de manera diferente, pero con las mismas preguntas planteadas en el primer momento, en este caso se cuestiona una nueva pregunta: *¿Qué objeto o que elemento deja huella?* El pensar en el sonido producido por un objeto también se piensa en algo que siempre esté generando huellas, es así, que se llega a un objeto “piedras pequeñas” debido a que si el objeto es manipulado se le generará una huella, por lo que, en la exploración siempre se generan cambios, sin embargo se llegó finalmente a una grabación final, el sonido empieza en volumen bajo con pausas y va subiendo la intensidad a medida que va avanzando, finalmente termina con pequeños golpes entre las piedras.

3.5.3 Experiencia de los espectadores

Espectador 1: transitar por mi herida me ha hecho débil

Espectador 2: dejó huellas cuando respiro

Todo cambia, todo es transformación dentro y fuera de la escena nada permanece tal como se lo prevé a primera vista, es por ello, que el espectador al ser partícipe de este proceso encuentra un sentido que parte desde el recuerdo y se permite producir y activar pensamientos subjetivos, pero relacionando directamente a su ser, a su cuerpo.

3.6 Tercer momento:

Figura 7

Cicatriz



Figura 6 Fotografía de Katherinne Nugra (Principal. 2021) Archivo fotográfico

Este último momento denominado *CICATRIZ* se desarrolló en el espacio "gradas", el mismo que por su naturaleza tenía grietas las cual resonaba con el enunciado de este tercer momento. Es por ello, que la *cicatriz* es causa de algo, de algo que es permanente, latente en los recuerdos y que permanecerá en el transcurso del tiempo y el espacio, el cual será recordado a través de situaciones en el que el cuerpo humano haya experimentado, como se mencionó en el tema anterior, el cuerpo es generador de experiencia y vive a partir de la experiencia.

3.6.1 Construcción corporal en la pared

La intérprete asume el movimiento del cuerpo como un equilibrio precario, el cual se relaciona con una sensación de inestabilidad constante adicionando una materialidad (aserrín). A continuación, se detalla la siguiente secuencia corporal en la cual se trabajó a partir del desequilibrio en ese espacio, pensando en el desequilibrio con relación a la *cicatriz*.

- El cuerpo de la intérprete se mantiene alineado, se coloca al frente de las gradas, realiza respiraciones profundas durante un corto tiempo
- Los pies sienten la textura del piso frío y el aserrín los cuales le provoca realizar movimiento con los dedos de los pies.
- Levanta la pierna derecha, genera un equilibrio y lo deposita en la primera grada lentamente, pero al levantar la pierna izquierda para depositar el peso en la segunda grada se genera un desequilibrio, el cuerpo empieza a temblar.

- Se repite el movimiento varias veces hasta generar equilibrio corporal.
- Al repetir varias veces el cuerpo del intérprete se queda con la sensación de inestabilidad, el cuerpo tiembla.
- El centro motor, se mueve hacia el lado derecho, repite lo mismo, pero contrayendo el cuerpo hacia el abdomen bajo permitiendo de esta manera generar un equilibrio en desequilibrio.
- El retorno es distinto, regresa de espaldas, todo el tiempo con las rodillas flexionadas y la mirada hacia abajo, los pies se deslizan en el aserrín provocando que lleguen a la primera grada.

3.6.2 La sonoridad

La sonoridad de este momento comienza directamente por preguntarse: *¿que genera algo que te marca?, ¿la cicatriz tiene sonido?* Al pensar en el sonido de la cicatriz, se piensa en el sonar y es en el sónar que se decide por el sonido del silencio y de la tranquilidad, por lo que se recurre a entes que estén dentro de estos enunciados: silencio y tranquilidad de los cuales se seleccionaron sonidos de la naturaleza como, por ejemplo: el sonido del agua del río mientras corre y también del viento que se escucha minutos antes de llover de esa brisa cálida que refresca.

3.6.3 Experiencia de los espectadores

Los espectadores (compañeros de clase) tenían la libertad de percibir y sentir de acuerdo a su subjetividad.

Espectador 1: no es la misma, pero podría sentirse igual a tal magnitud. No, es verdad, pero no deja de ser herida, y la herida duele, y esa herida hoy es la cicatriz que me acompaña.

Espectador 2: la mía es oscura y escondida

Espectador 3: mi cicatriz no se ha podido cubrir de flores como la tuya, voy a regarla con cariño.

“Trasladar la desgracia” es una metáfora que se relaciona directamente con una experiencia personal de la intérprete/creadora, es decir; transitar por mi experiencia me permitió sobre todo cuestionarme a diario, mi cuerpo nunca estuvo preparado para cambios tan bruscos y drásticos. Dentro de la escena se tradujo a movimientos, imágenes, formas, objetos, etc, en el cual se fue generando un hilo conductor lleno de sensibilidades desarrollándose tanto en la sala de ensayo, en la buhardilla de la casa y finalmente constituyéndose en un producto

final, creado y explorado en la parte de atrás de un escenario, despertando así un sentido de apego y sensibilidad en el espectador.

Conclusiones

En esta investigación se sistematizó el proceso de creación *el desgaste de mi piel*, que se desarrolló a partir de información sensible recabada por la intérprete/creadora, en un recorrido por diferentes espacios que permitieron generar un proceso más allá de un resultado final.

La genética escénica permitió analizar y organizar un trayecto, en donde la acción creadora se manifiesta generando un entramado de movimientos y acciones desarrollando un lenguaje propio que señalaron el recorrido del proceso creativo.

Por lo tanto, queremos recalcar que en la creación no se puede hablar de formas teóricas o prácticas rígidas, más bien, la investigación escénica es un proceso vivo que se nutre y se transforma a partir de los cuerpos que exploran los detonantes creativos e investigativos, de los materiales y materialidades construidos en cada ensayo, de los conceptos e ideas que se van desarrollando en el camino y de las elecciones, avances, retrocesos, proyecciones, entre otros, que se generan desde la gestación misma de la idea, hasta la consolidación y estructuración de la obra, como un proceso de registro particular y un organismo vivo.

Este proceso escénico está organizado y estructurado básicamente por encuentros creados en la práctica, enfocados siempre en el cuerpo y espacio, por conducto de pistas, procedimientos, premisas específicas, entendiendo y construyendo una metodología propia que permitió enriquecer el proceso creativo.

Así mismo, el proceso creativo dejó como consecuencia registros bocetos, así como visuales que fueron los cuadernos de ensayos lo que permitieron un registro completo del proceso, en registros que contengan ideas, pensamientos de diferentes materialidades como: bocetos, guiones, dibujos, apuntes al azar que ayuden a la creación, sonidos, partituras, cuadernos de ensayos, videos, fotografías que detonaron sentido en cada ensayo que se generan desde la gestación misma de la idea/creación, hasta la consolidación y estructuración del proceso escénico, como un proceso de registro particular y como un organismo vivo.

La metáfora como una herramienta de traducción permitió levantar información a partir de la intuición y la sensibilidad ahondando dicha información a partir de la memoria, misma que provocó que dicha experiencia sea expresada a través del cuerpo, en un cuerpo que cambia, se modifica y se transforma

El cuerpo fue base fundamental del proceso creativo e investigativo, engendró un sin fin de posibilidades y caminos hacia la creación que, al ser estudiado como un todo, un mundo con

pensamiento y productor de pensamiento denotó en un sentido que genera una activación y una desactivación de sí mismo como creador de sentido.

El cuerpo fue el punto de partida del cual se desprendieron las ideas, emociones, sensaciones, movimientos, etc, que se relacionaron con los demás elementos encontrando un hilo conductor permitiendo evidenciar un cuerpo en un estado de presencia y organicidad. El cuerpo se caracteriza como un cuerpo curvado y con tensiones a través del levantamiento y registro de información sensible y hace emerger otro cuerpo comprendido con la fragilidad, con un cuerpo como archivo vivo que se constituye y con la confrontación que se manifiesta directamente en y con el espacio.

El espacio se funda en un entramado con el cuerpo y movimiento, dando lugar a un acontecimiento que condiciona el proceso de la obra generando significados y construyendo una dramaturgia a través de las distintas posibilidades escénicas.

Finalmente, tomamos el site-specific como un recurso valido para el desarrollo del proceso, permitió percibir la realidad en su totalidad, como una realidad subjetiva a partir de la experiencia, determinando la construcción del proceso como generadora de acontecimientos, relacionándose entre todos los elementos de la escena, en una construcción simbólica y metafórica. El cuerpo habito dicho espacio creando relaciones a través de la experiencia.

Referencias

- Abad, C. A. (28 de Agosto de 2016). *UP universidad de Palermo*. . Obtenido de UP universidad de Palermo. :
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.ph
- Amengual, G. (2007). *El concepto de experiencia de Kant y Hegel*. Santa Fé, Argentina.
- Calvino, I. (2016). Casa de Letras.
- Coccia, E. (2009). *La vida sensible*. Obtenido de La vida sensible:
<https://www.editorialmarea.com.ar/catalogo/religion-14/la-vida-sensible-77>
- Condró, L. (2017). *Asymetrical.Motion*.
- Danesi, M. (2004). *Metáfora, pensamiento y lenguaje*. Sevilla: Editorial KRONOS .
- Egonáutica. (2019). *El arbol del conocimiento*. Santiago de Chile .
- ESPAÑOLA, A. D. (2022). *ESPAÑOLA REAL ACADEMIA*. Obtenido de ESPAÑOLA, REAL ACADEMIA: <https://dle.rae.es/huella>
- Féral, J. (2004). *TEATRO TEORIA Y PRÁCTICA: MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS*. Buenos Aires : Galerna. Obtenido de *TEATRO TEORIA Y PRÁCTICA: MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS* .
- Ferrando, B. (01 de 2007). *Performancelogia De mi proceso de creacion de performances*. Obtenido de *Performancelogia De mi proceso de creacion de performances*:
<http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/de-mi-proceso-de-creacin-de.html>
- Johnson, L. y. (2020). *Metaforas de la vida cotidiana*. España.
- Kantor, T. (2014). *Tadeusz Kantor: La construccion del espacio escenico*. Barcelona.
- Kwon., M. (2004). *One place after another, site-specific art and occasional identity*. Mit Press. Massachusetts.
- Massey, D. (2012). *Un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria editoria.
- Oliveras, E. (1993). *La metáfora en el arte* . Almagesto .
- Pavis, P. (2016). *Diccionaria de la performance y del teatro contemporaneo* . Mexico : Paso de gato .
- Ponty, M. M. (1945). *Fenomenologia de la percecion* . España: Ediciones Peninsula.
- Punyet, E. P. (2009). *El arte como metáfora el elemento metaforizado en el concepto de "ficción "*.
- RAE, R. A. (2001). Obtenido de <https://www.rae.es/drae2001/met%C3%A1fora>
- Royo, V. P. (2008). *A BAILAR A LA CALLE* . España: Ediciones Universidad SALAMARCA.

Sagaseta, J. E. (11 de Mayo de 2014). *Territorio teatral*. Obtenido de Territorio teatral:
<http://territorioteatral.org.ar/>

Salinas, C. S. (2012). La metáfora conceptual. En C. S. Salinas, *La metáfora conceptual*
(pág. 87). Barcelona: Anthopos.

Salles, C. (2010). *Redes de creacion. horizonte 2006*.

Wilkie, F. (Junio de 2004). *University of surrey*. Obtenido de University of surrey:
<https://www.surrey.ac.uk/>

Zuluaga, D. E.-L. (2021). *El hombre flor*. Colombia : Sílabas Editores.