



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Danza – Teatro

Cantos Rodados: Dispositivo escénico a partir de mecanismos rituales y teatrales que convocan a la memoria

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

Autora:

Clara Francisca Polo Figueroa

CI: 0603414350

Correo electrónico: clara.franciscapf@gmail.com

Directora:

Dra. Bertha del Rocío Díaz Martínez

CI: 0922023684

Cuenca - Ecuador

20 de octubre de 2021



Resumen:

Cantos Rodados es una puesta en escena teatral que se crea a partir de los procesos de investigación impartidos en el marco de las cátedras de laboratorio de los últimos ciclos de la carrera de Danza – Teatro de la Universidad de Cuenca. El dispositivo escénico se presenta como una bestia que permite transitar al espectador por distintos espacios: La boca, el estómago y el regurgitar, todos atravesados por el fenómeno liminal entre sus componentes. Esta creación se construye desde un proceso basado en el cruce de los mecanismos del ritual y la teatralidad para configurar un entrenamiento que habilite a la investigadora – creadora despertar un estado corporal que convoque a su memoria genealógica y desde allí configurar personajes y estrategias para trazar una experiencia escénica que permite activar la memoria del espectador y se materialice a partir de un ejercicio de escritura, siendo este el provocador de una constante configuración de la puesta en escena.

Palabras claves:

Teatro. Cuerpo. Entrenamiento. Rito. Éxtasis. Personaje. Memoria. Liminalidad.



Abstract:

Cantos Rodados is a theatrical staging that is created from the research processes taught in the framework of the laboratory chairs of the last cycles of the Dance - Theater career at the University of Cuenca. The stage device is presented as a beast that allows the viewer to pass through different spaces: the mouth, the stomach and the regurgitation, all traversed by the liminal phenomenon between its components. This creation is built from a process based on the crossing of the mechanisms of ritual and theatricality to configure a training that allows the researcher-creator to awaken a bodily state that summons her genealogical memory and from there configure characters and strategies to draw a scenic experience. which enables the activation of the spectator's memory and is materialized from a writing exercise, this being the cause of a constant configuration of the staging.

Keywords:

Theater. Body. Training. Ritual. Ecstasy. Character. Memory. Liminality.



Índice

Resumen:.....	2
Palabras claves:.....	2
Abstract:	3
Keywords:	3
Índice	4
DEDICATORIA.....	8
AGRADECIMIENTOS	9
Introducción.	10
CAPÍTULO 1. Las Manos Sagradas. El descubrimiento del personaje a partir del arquetipo generado por la exploración de las manos con sus múltiples posibilidades de presencia, memoria y movimiento.	11
1.1.1 Redescubrir las Manos. El movimiento por el movimiento.....	13
1.1.2. El cuerpo sonoro. La traducción del movimiento de las manos en sonido corporal.	17
1.1.3. Premisas de movimiento. Las primeras unidades de creación.....	18
1.2 La Mujer sagrada. Habitar la mirada como herramienta de creación en la escena.	23
1.3.1 Hija del Taita Chimborazo, la memoria despierta en el latido.	28
1.3.2 La mujer de las ocho manos, develando el arquetipo.....	29
1.3.3 La nigromante.....	30
1.3.4 El altar.....	31
1.4 Las manos, puertas de escape de la memoria. La memoria, un espacio para reimaginar nuestra historia.....	32
1.5 Revelando la densidad de la sombra. Descubriendo el personaje a partir de su condición mágica formada a partir de las manos y sus particularidades corpóreas – espacio – temporales.	34
1.5.1 Un pequeño viaje para descubrir a la bestia.	36
1.6 La Fascinación por el Éxtasis: un llamado a quebrar el estado habitual del cuerpo en el entrenamiento.....	38
1.7 El entrenamiento como eje que vertebra la dramaturgia del personaje y puesta en escena. Doralisa. La constitución del personaje a través del éxtasis y el juego sagrado.....	41
CAPÍTULO II.....	46
El entrenamiento como eje que vertebra la dramaturgia del personaje y puesta en escena.....	46



2.1 Las herramientas de creación.....	47
2.1.1 De lo profano a lo sagrado. El lugar previo al entrenamiento.....	48
2.1.2 Limpiar el espacio de trabajo.....	48
2.1.3 El altar.....	49
2.1.4 El círculo de la chamana, el espacio sagrado.....	52
2.1.5 Un viaje por el cuerpo salvaje.....	52
2.1.6 La danza extática.....	53
2.2 Construcción del espacio de cada personaje. Las esferas.....	56
2.3 Creación de textos a través de la improvisación.....	59
2.4 La escritura desde y para la escena, una práctica corporal.....	61
Capítulo III.....	63
La liminalidad: El umbral como presencia abrazadora de la escena.....	63
3.1 Fanzine, el conector entre los espacios pre-escénico, escénico y postescénico.....	67
3.2 La liminalidad operando en cada capa del dispositivo bestial.....	71
3.3 Capa Dramatúrgica.....	71
3.4 Capa Espacial.....	73
3.5 Capa Relacional.....	78
3.6 Cantos Rodados.....	81
Conclusiones:.....	82
Anexos.....	84
Anexo I: GUIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA “CANTOS RODADOS”.....	84
Anexos II: Textos recogidos del diario de trabajo de los laboratorios.....	90
Anexo III: La provocación de la imagen, el archivo y el collage.....	103
Bibliografía:.....	120



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Clara Francisca Polo Figueroa en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Cantos Rodados: Dispositivo escénico a partir de mecanismos rituales y teatrales que convocan a la memoria", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

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

Cuenca, 20 de octubre de 2021

Clara Francisca Polo Figueroa

0603414350



Cláusula de Propiedad Intelectual

Clara Francisca Polo Figueroa, autora del trabajo de titulación "Cantos Rodados: Dispositivo escénico a partir de mecanismos rituales y teatrales que convocan a la memoria", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 20 de octubre de 2021

Clara Francisca Polo Figueroa

0603414350



DEDICATORIA.

A esos otros que me dieron sus manos para arder.

Quiero dedicar este trabajo de investigación principalmente a mi madre-abuela Esthela y a mi padre-abuelo Paco, pues han sido el pilar fundamental que ha permitido sostener todo el proceso de carrera universitaria, mis primeros guías, mi contacto más cercano con mis ancestros. A mis muertos que me agarran fuerte de las manos y forman parte esencial de mi trabajo escénico, Angelita, Blanca, Herlinda, Ciro y Carlos, siempre renacerán en mi movimiento.

Y finalmente dedico este trabajo a Tatiana Ugalde, Bertha Díaz y Rommy Coronel, por acompañarme y ser mi fuerza en medio del caos y violencia que me atravesaron, mis hermanas medicina, gracias por ser.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia, por formar parte de mi fuego, por haberme enseñado la danza de manera tan descarnada y estrepitosa, mi potencia está compuesta por su espíritu Guamoteño.

Y a Victoria, por creer en mí y ser mi primer aliento de fuerza para arrojarme a esta experiencia abismal del arte escénico.



Introducción.

La presente investigación se genera a partir de una curiosidad personal que producen las manos y sus diversas lecturas desde las perspectivas socioculturales y anatómicas y, como deriva, también escénicas. Estas han constituido símbolos sagrados en varias culturas a través de los siglos, lo que permitió que el proceso indagativo se direccionara hacia el camino de lo sagrado y –con ello- aparecieran corporalidades arquetípicas, como la bruja o la nigromante: presencias que albergan estas cualidades mágicas. Posteriormente, se abrió un estudio práctico que buscó definir esta corporalidad. A partir de allí se configuraron personajes, elementos y materiales varios que conformaron la puesta en escena llamada “Cantos Rodados”. Desde la práctica creativa surgieron modos de configuración metodológica que a su vez conllevaron a la sistematización y composición de un diario de trabajo. A partir del mismo, se fueron encontrando una serie de referentes de tradiciones teatrales-filosóficas-antropológicas diversas, que han permitido tejer una constelación de pensamiento-acción en la que se inscribe esta investigación y ha derivado en la elaboración paulatina de personajes-espacios-modos de activación de la mirada, escritura y memoria, contenidos en una puesta en escena. Las páginas a continuación recopilan este proceso de trabajo, al tiempo que muestra las interrogaciones que fueron tomando cuerpo durante el mismo.



CAPÍTULO 1. Las Manos Sagradas. El descubrimiento del personaje a partir del arquetipo generado por la exploración de las manos con sus múltiples posibilidades de presencia, memoria y movimiento.

En el contexto de la asignatura de Laboratorio I de séptimo ciclo de la carrera de Danza - Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, junto a la docente Tatiana Ugalde -guía de tal curso- se generó un proceso de indagación desde el cuerpo, enfocándose en las manos. Este primer impulso de investigación se dio a partir de una necesidad personal e íntima que ya se había revelado en procesos creativos personales de trabajo escénico durante la Carrera y que logró desenvolverse de manera exhaustiva en ese espacio preciso de laboratorio. No se buscó un resultado en específico como una obra con un lenguaje en concreto. Simplemente, se inició como una curiosidad que permitió abrir caminos direccionados a la exploración del movimiento y, poco a poco, se fueron creando partituras, una estructura corporal, una presencia develada en arquetipo que, sin duda, ha sido una de las bases más importantes y parte esencial para mantener vivo el juego y el fuego en toda la investigación.

1.1 Primeras exploraciones físicas: La mujer de las ocho manos, un pasaje para redescubrir formas de creación corporal.

Este añejo mundo, que por todas partes apesta a cadáver, a nosotros nos horroriza y hemos decidido tomar la lucha revolucionaria contra la opresión capitalista allí donde está lo más profundamente arraigada: en lo vivo de nuestro cuerpo. (...) A este cuerpo viviente lo queremos liberar, descuadricular, desbloquear, descongestionar, para que se libere en sí mismo todas las energías, todos los deseos y todas las intensidades aplastadas por el sistema social de inscripción y de adiestramiento.



Queremos recuperar el pleno ejercicio de cada una de nuestras funciones vitales con su potencial integral de placer. (Guattari, 2013, p.60 - 65)

El Laboratorio I se desarrolló como un proceso grupal que fue pasando por distintas etapas. Durante los primeros dos meses el grupo de laboratorio se manejó desde el entrenamiento y la disciplina, asumiendo ejercicios de resistencia, conexión cielo-tierra, conciencia del peso y energía, trabajando la columna vertebral, pelvis, respiración, la caída y la espiralidad, todo articulado con los ejercicios generados por la docente, planteando situaciones, estados y musicalidad, es decir ningún ejercicio se dió como mero movimiento vacío sino que la práctica se convirtió en juego, juego de bestias, en un enfrentamiento personal desde cada cuerpo consigo mismo, probando los límites de cada uno de los que habitaban en el grupo y como grupo formando una conexión y lenguaje entre los integrantes.

También en esos meses se compartieron lecturas que desarrollaron temas como introducción teórica del laboratorio escénico, la importancia del entrenamiento y la disciplina. También apareció el tema del cuerpo desde un punto de vista visceral y radical, es decir indagar en lo que el cuerpo mismo es: pieles, huesos, órganos, desechos, olores, líquidos, memorias, olvidos y su potencia de creación en la inteligencia que reside en cada parte y cómo se articula en un todo. Empezó a aparecer también el cuerpo atravesado por un contexto capitalista y castrador, pero que puede rebelarse desde las prácticas (aparentemente) inútiles, la investigación del movimiento, la ruptura de cerrojos adquiridos por el sistema, el reconocimiento de los deseos como una construcción que deviene desde este contexto, que podemos reconstruir y re-apropiarnos de ellos a partir de la dilatación y apertura de los cuerpos, en el placer y movimiento.



De igual manera, uno de los ejes principales en todo el proceso de laboratorio fue la escritura, manifestándose desde el diario de trabajo, que rinde cuenta del proceso que se atravesó en toda la investigación y por otra parte la construcción de la Biografía del Cuerpo, ejercicio que constaba en escribir las biografías de los estudiantes de laboratorio pero desde esta visión corporal visceral, alejada del pensamiento perpetuado de cuerpomente, abriendo paso a las voces de las cicatrices, golpes, traumas, enfermedades, sentires y particulares geografías. Los siguientes dos meses de trabajo de laboratorio se mantuvo la misma dinámica, con la añadidura que se empezaría a generar un enfoque particular desde cada cuerpo y el objetivo de investigación apareció a partir de las curiosidades, pasiones, pulsiones, juegos y preguntas planteadas por cada estudiante.

1.1.1 Redescubrir las Manos. El movimiento por el movimiento.

Utilizamos la idea de “mano” sin la debida atención y sin pensar demasiado, como si su esencia fuera evidente. La mano humana está tan bellamente formada, sus acciones son tan poderosas, tan libres y, sin embargo, tan delicadas, que no se piensa en la complejidad como instrumento; la utilizamos de la misma manera que respiramos: de manera inconsciente. (Pallasmaa, 2012, p.30)

Las premisas de movimiento y creación son hallazgos que se develaron en el juego, práctica e investigación en el contexto de laboratorio y fueron registradas en el diario de trabajo. Se trató de ejercicios de creación que intentaron activar el pensamiento autónomo de las manos. Mientras se generaba la exploración corporal en las clases, a la par también se realizó investigación teórica impulsada desde la curiosidad de saber sobre las manos, ¿Qué representan? ¿Por qué tienen tanta potencia en la expresión de un cuerpo? Encontrar



diversos puntos de vista sobre ellas y en cualquier dirección que se buscaba, las manos siempre han sido reconocidas como lugares sagrados del cuerpo, partes que tienen múltiple capacidad de movimiento, pero sobretodo simbolismo milenario y pueden transmitir distintos discursos y significados, han establecido simbología en todas las culturas, además que han sido un tema recurrente de interés e investigación por parte de la humanidad, Samuel Martí (1971) expone sobre la cultura Maya en el siglo VIII:

Es también durante este periodo cuando se nota una preocupación, o mejor dicho una obsesión, entre los mayas con la representación de manos expresivas y simbólicas. Estas manos elocuentes no sólo aparecen los códices y estelas, sino además en los glifos y pinturas, los relieves y esculturas, y en las decoraciones de la cerámica ceremonial. La mano como motivo mágico hace su aparición desde épocas pretéritas. Abundan las manos en los glifos, sellos y relieves de origen olmeca, una de las culturas más antiguas que conocemos en América. (p.12)

Esta fascinación por las manos ha estado pulsando desde siempre en la sociedad. Son una puerta energética, llevan en ellas la memoria de miles de años de evolución y guardan nuestra historia. Es posible identificar en varias culturas que tienen una infinidad de variaciones, posiciones y figuras que permiten la expresión del cuerpo y sus sentimientos con un simple gesto, e incluso guardan una gran capacidad de curación por su manejo de energía, no es un secreto que una de las herramientas principales de las prácticas de medicina o de las prácticas de meditación, sean las manos.

Como primer interés de investigación aparecieron las manos, sin ningún otro límite más que trabajar la diversidad del movimiento que transita en ellas. En la primera semana se logró



definir un punto de exploración para habitar el movimiento de las manos a partir de los cinco ritmos de movimiento: fluido, staccato, caos, lírico y quietud, principios creados en los setentas por Gabrielle Roth. Roth fue bailarina, directora de teatro, música, escritora y filósofa, trabajó como instructora en el Instituto Esalen, lugar que le permitió madurar sus intereses ya que pudo generar un laboratorio donde se enfocó en la falta de conexión y consciencia del cuerpo que tenían sus alumnos, frente a esta constante Roth apeló a la danza como una manera de restituir esta conexión y encontrar en el movimiento el lugar de la curación, en sus intereses tuvo un fuerte enfoque en el chamanismo, Roth viajó por todo el mundo dejando un legado fuerte, compartiendo sus estudios de los 5 ritmos, siendo estos habitantes en la organicidad de cualquier cuerpo y reconocidos como bases importantes en el estudio de la danza.

Las manos atravesaron una danza y el eco de su travesía resonaba en el resto del cuerpo. Ellas direccionaban el destino del movimiento; también se trabajó al sentido contrario, el cuerpo habitaba los 5 ritmos de Gabrielle Roth, buscando como resonar en las manos, desde allí se generaron varios gestos y micromovimientos. También se produjo el interés por traducir texturas en el movimiento de las manos; se trabajó, asimismo, con materiales que el espacio ofrecía pero también algunos que fueron seleccionados, como las piedras, telas o las mismas líneas de las manos. Buscaron su propia respiración, se usó a la música como un estímulo para que las manos dancen como cuerpo autónomo y se escogieron ciertas palabras para traducirse en el movimiento.

De aquello se gestó una partitura de 15 movimientos y acciones, con la cual vino la pregunta : -las manos, ¿cómo?, buscando un lugar de más concreción en el trabajo.



Partitura:

Esperar: Las manos juegan con los dedos en modo de espera, creando un ritmo que se repite varias veces en toda la partitura.

Llamar: Las manos se cansan de esperar y empiezan a llamar a alguien lejano, primero con cautela para llegar poco a poco a un llamado insistente acompañado por sonidos con la boca.

Correr: Las manos corren con los dedos por la parte superior del cuerpo intentando escapar de alguien.

Atravesar: Empiezan a correr demasiado rápido hasta que su único punto de recorrido se vuelven los brazos y el pecho y las manos empiezan a querer atravesarlo.

Absorber: Las manos empiezan a querer controlar otras partes del cuerpo y los dedos se convierten en ventosas que logran atrapar la piel de la rodilla y empiezan a intentar levantar la pierna

Sostener: Las manos sostienen incluso sin el tacto, un gesto de la mano puede activar y sostener otra parte del cuerpo y mantenerse así hasta que la mano nuevamente decida soltar.

Caer: Luego de sostener durante varios segundos viene la inevitable y estruendosa caída del cuerpo, cuando la mano ya no quiere sostener nada y arroja todo sin problema, el cuerpo cae rendido en el piso.

Jalar: Para reponerse las manos empiezan a jalar con los dedos la delgada tela de aire que las acompaña, jala lo suficiente para poder reponerse.



Respirar: Las manos como principal órgano de sobrevivencia dirige el ritmo de la respiración que se visualiza en su abrir y cerrar continuo de las palmas.

Acariciar: La caricia aparece como gesto que repone el cansancio de las caídas y precipitadas respiraciones, restableciendo el ritmo y reponiendo el cuerpo.

Encoger: Las manos arrugan el cuerpo hasta que llega a encogerse al límite en el piso.

Dilatar: Repentinamente las manos respiran profundo y al exhalar todo el cuerpo se abre por completo.

Mecer: Una de las manos abraza una olla gigante y la otra mece la preparación con una gran cuchara.

Oler: Los dedos se convierten en narices y empiezan a inspeccionar todo el cuerpo con el olfato.

1.1.2. El cuerpo sonoro. La traducción del movimiento de las manos en sonido corporal.

Cuando levanto la mano en señal de juramento o de saludo, o imprimo mis huellas dactilares como prueba de mi identidad, las manos representan toda mi persona. La anatomía psicológica y funcional consideraría como partes de la mano incluso aquellas del cerebro que regulan sus funciones. En general, nos vemos obligados a admitir que la mano se encuentra en todas las partes de nuestro cuerpo, al igual que en todas nuestras acciones y pensamientos; de este modo, la mano va fundamentalmente más allá de su capacidad de definirla. (Pallasmaa, 2012, p.33)



Como siguiente ejercicio en el grupo de laboratorio se planteó explorar la sonoridad entonces las manos empezaron a tejer los sonidos que acompañarían la partitura de movimientos. El cuerpo se afectó por los sonidos que envolvían la sala de trabajo: los otros cuerpos trabajando, el propio, el tránsito de las personas afuera, el ensamble de jazz que tocaba en la sala de enfrente, la puerta de vidrio cuando se movía, el piso viejo de madera, entre otros paisajes sonoros que se fueron grabando en el cuerpo como sonidos del movimiento. Desde la presencia de los 5 ritmos se probó generar sonidos con la percusión del cuerpo, al igual que sonidos producidos por la boca en distintas tonalidades, se registró que el staccato era un ritmo que constantemente aparecía tanto en el movimiento como en la sonoridad y que posteriormente permaneció en las creaciones. Las acciones cambiaron por la presencia del sonido y el sonido se acopló a la propuesta del juego de las manos, se empezó a proponer que las manos serían vistas como cuerpos autónomos que tendrán su propio lenguaje y sonidos a partir de las acciones ya trabajadas, así empezaron a descubrirse rasgos de la personalidad de estos cuerpos manos y empezaron a generar presencia protagónica en las partituras de acciones.

1.1.3. Premisas de movimiento. Las primeras unidades de creación.

A partir de la búsqueda de las manos como creadoras de movimiento y sonido, aparecieron las primeras unidades de las premisas de exploración. En cada una se trabajó características que buscaban llegar a la precisión en el detalle de las manos, pues era la única forma de darles fuerza y generar foco de atención en ellas, los movimientos habitaban la espiral y los 5 Ritmos.



Con los años he descubierto que estos ritmos -fluidez, staccato, caos, lirismo y quietud- constituyen la estructura fluyente, el DNA, de nuestra vida psíquica. La física nos enseña que todo está en movimiento y que la única forma auténtica de comprender la realidad es pensada en términos de movimiento: ritmos, vibraciones, frecuencias, lenguaje de permanente cambio, flujo. (Roth, 2010 , p.45)

Empezó con ello, poco a poco, a generarse la pregunta ¿Cómo hacer presentes las manos? Esto, no como partes del cuerpo, sino como cuerpos autónomos. Fue así que se tejieron los primeros ejercicios para generar material a raíz de este objetivo.

En la exploración, para que las manos lograran ser el centro del movimiento apareció la necesidad de fragmentar el cuerpo y su movimiento intentaba encontrar la autonomía en cada parte, el cuerpo se manejaba enfocándose en la disociación de la cabeza, el tronco, la cadera y extremidades, buscando que las manos sean provocadoras de la creación y movimiento, cada unidad propone indagar a las manos como seres autónomos. Se modifica y extiende la anterior partitura de movimientos y se la organizó por unidades.

Se organizaron, de esa manera, como las siguientes unidades de creación:

1. Las manos que silban en distintos tonos.
2. La respiración que se expande y se contrae.
3. Las micropausas con su clic.
4. Las manos que no quieren mirar.



Posteriormente el grupo de laboratorio realizó un ejercicio de dirección, en dinámica de parejas, consistía en impartir un taller a los compañeros con las unidades que se construyeron para llegar a una pequeña creación. Para esto se registró un “Esquema de dirección - creación” en el cual se logró ampliar, anotar y especificar cada unidad de trabajo y su dinámica, para que estas consignas puedan ser trabajadas en otro cuerpo.

Esquema de Dirección - Creación. A continuación se desglosa cada una de sus partes, a modo de explorar la metodología generada.

- Las manos que silban:

Este ejercicio busca conectar el movimiento con el sonido, tomando a la mano como eje principal de investigación, el sonido nos permite transmitir lo que somos e imaginamos en ese movimiento.

(3-5 movimientos)

- Se utilizan sonidos de aire.
- Encontrar un sonido para el movimiento de las manos.
- Jugar con las velocidades, el silencio y los diferentes frentes.
- La respiración que se expande y se contrae:

Aquí se planteó imaginar que las manos son las que pueden oler y respirar: ¿Cómo respirarían las manos? ¿Cómo olerían? ¿Serían narices en su totalidad? o ¿Podrían ubicarse sus fosas nasales en un lugar en específico? Si pensamos en la respiración estamos activando el ritmo y la espiralidad en nuestro cuerpo, pues fluye de mejor manera, se dilata y se contrae junto a la piel.



(3 movimientos)

- Movimientos o acciones curvilíneas o espirales de las manos.
- Respiraciones rítmicas con el movimiento de la mano olfativa y curiosa.
- Las micropausas con su clic:

Esta propuesta trabaja con los micromovimientos que juegan mucho con los ritmos de staccato y latiguo, es preciso dirigir la mirada a un lugar específico para saber en dónde y cuándo se desarrollará el movimiento.

(3-4 movimientos)

-Movimientos y acciones desde las manos en staccato o latiguo que se desarrollan y encuentran un sonido que produce una pausa repentina para luego generar continuidad al otro movimiento o acción.

- Mirar, jugar con la mirada, dirigirla a un lugar.

- Las manos que no quieren mirar

En este ejercicio las manos como cuerpos autónomos, pueden ver, tienen ojos, en los dedos, en la palma, en el dorso o en cualquier otro lugar, miran muy curiosas con cierto temor a ser vistas, apenas miran otros ojos se esconden lo más rápido que pueden, por esto se colocan estratégicamente detrás o junto a una parte del cuerpo, no desean que las miren pero ansían mirar. El mudra se trabaja aquí como una posibilidad de búsqueda en el movimiento.



(3-5 movimientos)

- Los dedos se transforman en nuestros ojos.
- Buscan mirar, a veces miran solo con el rabillo del ojo, pero no quieren ser vistos.
- Se esconden enseguida que se sienten observados.
- Una mano vigila y la otra se esconde.
- Tomar un mudra como parte del movimiento. Se puede ir modificando.
- Las manos gestuales

Jugar con las posibilidades de pequeños gestos de las manos como única oportunidad de escape del movimiento.

(3-5 gestos)

- Encontrar pequeños gestos con la mano.
- Los dedos aportan ritmo al gesto.
- Los gestos ocurren mientras hay silencio en el resto del cuerpo.
- La línea de la vida.

La última unidad busca crear un recorrido por el espacio basándose en las líneas de las manos como posibles rutas de desplazamiento.

- Mirar la palma, mirar las líneas.
- Dibujar las líneas de la palma.



- Generar un recorrido de desplazamiento a partir de las líneas en las manos.

1.2 La Mujer sagrada. Habitar la mirada como herramienta de creación en la escena.

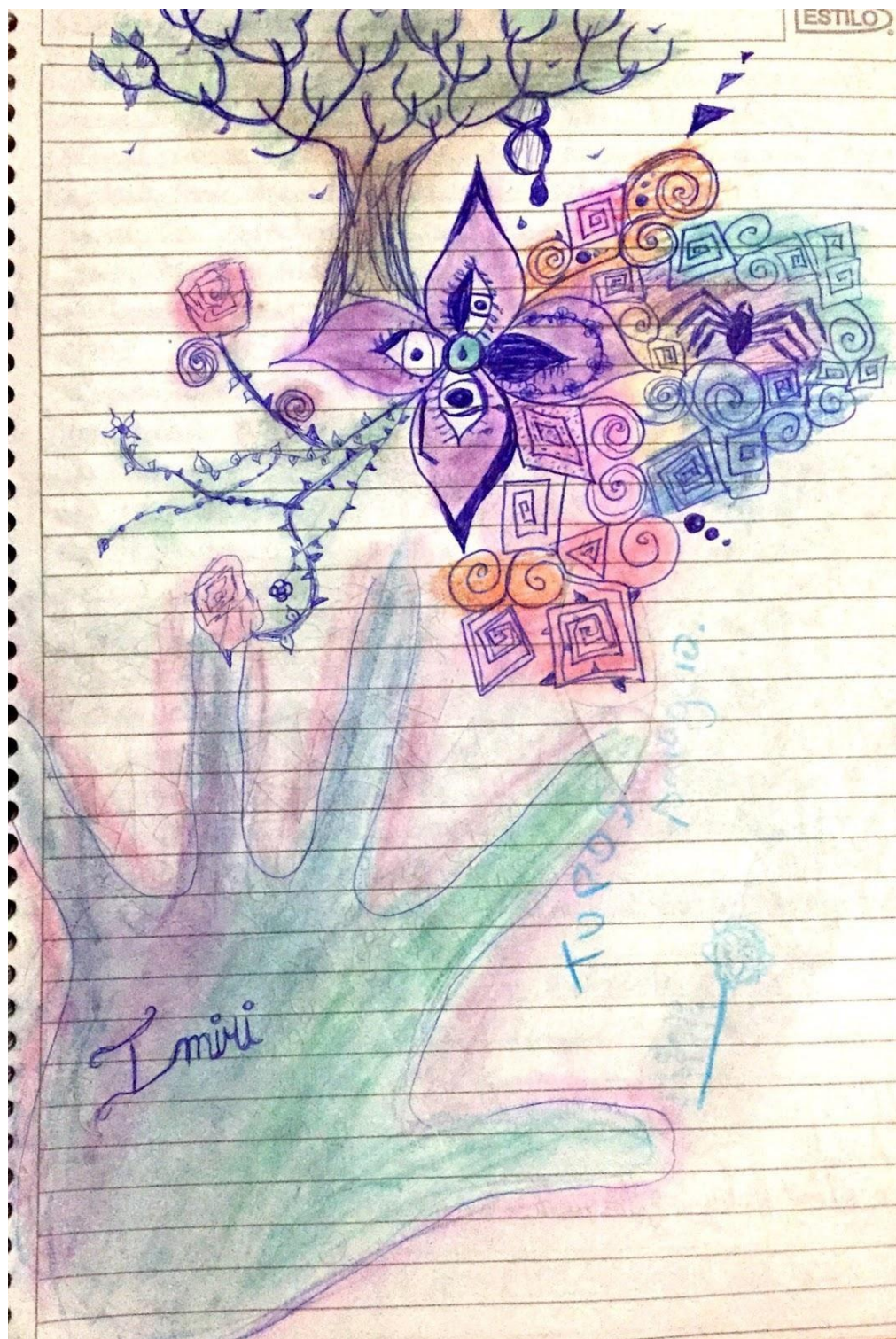
Al probar los hallazgos en otro cuerpo con el trabajo de dirección en parejas se observó con detalle sus fortalezas y también se logró reforzar los lugares débiles e incompletos de las premisas. El taller se compartió con otra de las laboratoristas: Jenny Vintimilla. Su cuerpo abrió radicalmente otras posibilidades de atravesar el movimiento, la presencia y las manos. Estos son algunos de los resultados registrados en los talleres de dirección con Jenny, escritos como un mismo cuerpo articulado por la experiencia de movimiento en el proceso de Laboratorio:

Flexibilidad, expansión mayor en las manos y su detalle al máximo. La anulación del frente común logra mayor atención en la mano, si se juega con los frentes del cuerpo se genera otra dinámica. Las uñas son los pelos de los dedos, eso le da personalidad y un tipo de presencia a los ojos y el cuerpo Mano. Los nudillos son las rodillas. El talón del cuerpo-mano es la parte de arriba de la muñeca (eminencia tenar o monte de venus). Las manos poseen una fuerte presencia en cualquier cuerpo. Jenny se escucha, se da el tiempo, hay una diferencia entre escuchar lo que quiere el cuerpo, a lo que yo quiero que diga. Las manos tienen también una nariz y respiran. Esa respiración genera un ritmo. Con la respiración aparecen las manos acariciadoras. Todo el tiempo escuchar e identificar a ese cuerpo, ese cuerpo siempre presente. El suspiro aparece. Metáfora de las manos, se vuelven hojas. Se crea una situación cuando dirijo mi mirada. ¿Mantener la atención en las dos manos es difícil?. Curvas chiquitas y grandes. Aparece el ritual en forma de danza. En

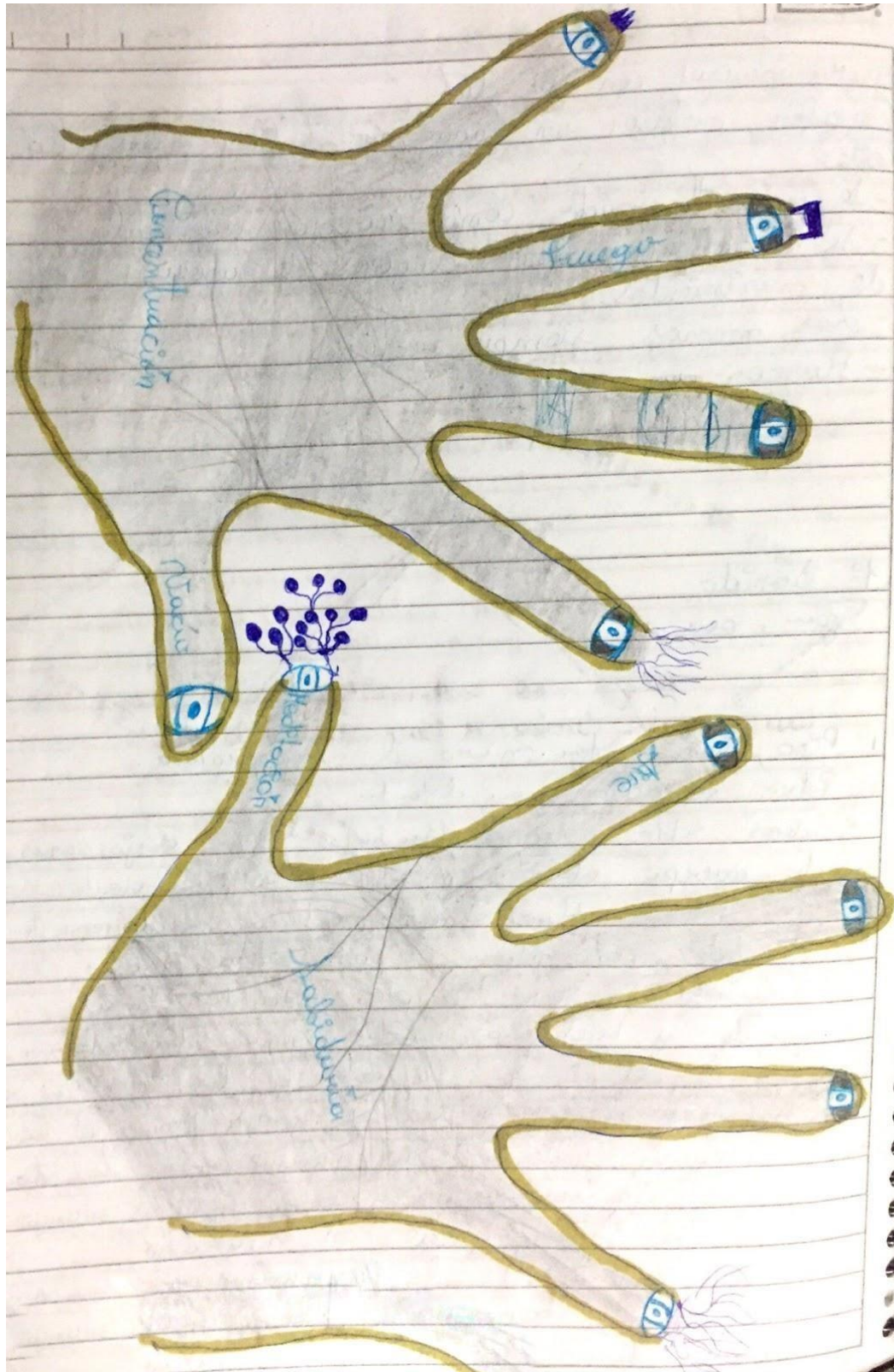


Jenny la cabeza siempre está activa. La suspensión logra alcanzar silencios. Se genera el sonido como reacción corporal. Se encuentran nuevos lugares de apoyo y desarrollo de movimientos. Las manos siempre activas marcan un territorio.

(Tomado del diario de trabajo)



(Tomado del diario de trabajo).



(Tomado del diario de trabajo).



Partiendo de la pregunta ¿Cómo hacer presentes las manos? Empezó a plantearse las posibilidades de vestir o maquillar estos cuerpos autónomos, darles alguna extensión para ampliar su imagen en escena, pues su presencia a través del movimiento era más que evidente, se vistieron a las manos, se les añadió a los dedos pelos de colores y el resto del cuerpo se cubrió de negro excepto por los pies, el cuello y rostro.

A partir del taller de dirección dado, surgieron algunas conclusiones, que se disponen a continuación:

Las manos poseen una presencia potente y están naturalmente ligadas al mundo simbólico y ritual, así como están presentes y preponderantes en el cotidiano. Un solo gesto puede lograr una imagen potente, pero también tiene que ver el estado del resto del cuerpo. Los elementos externos como el vestuario dan la oportunidad de recrear el cuerpo y expandir sus posibilidades. La investigación necesitaba abrir espacio a estos elementos del vestuario y maquillaje, para que funcione la propuesta se debía cubrir realmente todo el cuerpo, incluso las partes más expuestas como el rostro, cuello, orejas y pies, pues estas pieles generaban otros puntos de atención que no se pretendían trabajar.

1.3 El personaje arquetípico constituido desde las manos.

Poco a poco se fueron desarrollando, a su vez, la configuración de personajes arquetípicos a partir de las exploraciones con las manos, se iba develando una corporalidad, una presencia particular, se iba dibujando la silueta de un cuerpo misterioso, parecía que no se quería dejar ver pero sus manos estaban poseídas por una energía vital importante, constantemente eran las que dirigían los movimientos que se realizaban y parecía que llamaban en la lejanía



a alguien que tampoco se dejaba ver. Los demás elementos que aparecieron posteriormente siguieron construyendo este personaje que se iba descubriendo. La presencia era más clara: un personaje arquetípico. Apareció, entonces, la bruja, una mujer misteriosa, oculta, poderosa, que parecía formar hechizos con sus manos y también llamaba a otros seres desconocidos. Fue interesante notar cómo el estudio de las manos y su movimiento permitió emerger la presencia de un cuerpo mágico, misterioso y sagrado. La indagación provocó la generación de una corporalidad que nos acerca a este arquetipo bruja a pesar de no haberse definido previamente, pudo ser interpretada también como curandera, hechicera y nigromante. Trabajar con un arquetipo exige estudiar cuidadosamente su procedencia, contexto y necesidades, pues representan importantes patrones y figuras universales reconocidas socialmente que han ido mutando con el tiempo, sin embargo un arquetipo tiene conductas y características específicas que lo definen y que permiten construir a profundidad un personaje, si bien no se continuó en esta construcción del personaje arquetípico, este umbral fue de gran importancia para generar la siguiente parte de la investigación.

1.3.1 Hija del Taita Chimborazo, la memoria despierta en el latido.

También se recibió el taller de dirección a partir del proceso de laboratorio de la compañera Jenny, que indagaba en cómo trasladar el palpito interno del cuerpo en movimiento visible, esto pulsó hondamente en el cuerpo de la creadora y en el trabajo de investigación. El ejercicio planteó recordar un recorrido que se hacía cotidianamente y retornar a los lugares y paisajes de este camino familiar. Se generó una partitura de acciones a partir de este recuerdo. En un momento Jenny pidió que al ejecutar la partitura se mantenga el sonido del



latido, que se traduzca en el cuerpo y las acciones que se generaban. Fue desde ese latido que la investigación empezó a tener otras preguntas y caminos, la memoria encendida en esta cotidianidad del recorrido, sus lugares y paisajes removieron recuerdos que produjeron otro estado en el cuerpo, un estado de atención más profundo. En el momento de trabajo de dirección se destacó que ambos lugares de investigación están ampliamente vinculados (Ritual-Manos), la propuesta sonora (ritual) de Jenny funcionó como elemento en la propuesta de la presencia de las manos. El proceso que llevó consistió en utilizar el sonido del corazón como motor de movimiento y el uso de un recuerdo para dar sentido a una narración, ha causado el recuerdo de lo familiar, de las manos de otros cuerpos, de las propias manos de la investigadora en diferentes etapas de su vida, los lugares que han tocado y lo que contienen esos lugares, el latido ha devenido en memoria.

1.3.2 La mujer de las ocho manos, develando el arquetipo.

A partir de los hallazgos en el taller de dirección se inició la experimentación con la vestimenta de las manos. Los primeros elementos que se decidieron probar fueron unas extensiones de uñas plásticas, largas, curvilíneas y transparentes: Eran muy ruidosas y modificaron completamente la estructura corporal, los apoyos y cambios de peso, el ritmo, el estado y -sin duda- la partitura de movimientos. Este elemento permitió que las manos generen una presencia más evidente y fue con el que finalmente se decidió trabajar.

Posteriormente de haber añadido esta extensión en las manos se las maquilló con semillas de achiote, pues empezaron a mostrarse como personajes autónomos, también ambas manos poseían manillas de cascabeles, este elemento sonoro les permitía tener otra posibilidad de estar y permanecer como enfoque en la escena, la intención era que no quedara rastro del cuerpo de la creadora al cual se lo cubrió con un vestido negro largo que



envolvía los brazos, cuello y en parte a los pies, que también se pintaron con achiote y tierra, dentro del vestido se usó un cinturón de monedas que creaban una sonoridad en el movimiento y generaban un misterio en el desplazamiento. Para anular la presencia del rostro se usó medias nylon negras que cumplieron la función de máscara, deformaban esta parte y la identidad del cuerpo permanecía borrosa, finalmente se cubrió la cabeza con un sombrero negro que permitió esconder el cuerpo de la actriz, dando paso a esta otra presencia.

Como último elemento para construir la puesta en escena se exploró la iluminación y se lograron establecer dos calles en diagonal y una en proscenio, de las cuales surgieron tres sombras que acompañaron a este cuerpo, parecían espíritus que atravesaban la escena, aparentemente eran ocho cuerpos-manos en escena.

1.3.3 La nigromante.

Todos estos elementos permitieron el nacimiento de un personaje más elaborado. Ya no eran las manos, a pesar que toda la construcción de movimiento, cuerpo y escena partieron de estas. Este cuerpo en escena se mostraba como misterioso y oscuro, tenía unas manos larguísimas y delgadas, que parecían atrapar el aire, salían de sus labios idiomas y sonidos desconocidos. Parecía que invocaba permanentemente a las sombras que la rodeaban, parecía un cuerpo misterioso, de magia, una bruja, una nigromante; se creó el cuerpo nigromante por estas características nombradas pero también por la relación que había con las sombras/espíritus producidas por la iluminación. La nigromancia es considerada una rama de la magia negra y forma parte de la adivinación a través de los órganos y restos de



cadáveres, también a partir de la invocación de espíritus, su presencia está relacionada con las sombras, con lo prohibido, ya que tienen una fuerte conexión con la muerte.

Surgió, a partir de ahí, la necesidad de construir un espacio a este cuerpo misterioso, un lugar sagrado para que pueda habitar con sus sombras y que le permitiera desenvolverse según sus necesidades la investigadora recordó a su abuela, la manera como ella evocaba y rendía culto a sus muertos, su principal forma de hacerlo es desde la elaboración del altar, tomando esta referencia la se dispuso la construcción de un altar para la nigromante y los seres que la circundan.

1.3.4 El altar.

El lugar del altar se lo usó como espacio precedente a la muestra de esta nigromante, fue el umbral para el encuentro, tanto para el personaje como para los espectadores, para poder crearlo se activó la memoria de la creadora y también tuvo conversaciones con su abuela para reactualizar los saberes que le permitirían abrir este espacio sagrado que es el altar.

La construcción del altar tiene un proceso específico y necesita la presencia de algunos elementos que han ido cambiando conforme ha ido avanzando la investigación. Siempre se empieza por una base, se usaron flores del monte bendecidas por las curanderas del mercado, lo siguiente fue la presencia de los elementos de la naturaleza: el fuego que ardía del palo santo, la tierra de las flores, el aire en los mantras y el agua depositada en dos vasijas, también hubo algo que ofrecer a los seres sombras, a los muertos y para esta ofrenda se escogieron el ají, el achiote y algunas frutas dulces, finalmente se escogieron un par de elementos sagrados que simbolizan y protegen a este cuerpo mágico: los arácnidos y cantos rodados (trozos de roca, lisos y redondeados, transportados por medios naturales).



Sin duda los aspectos mágicos/sacros tanto de la nigromante como del altar fueron claves para la siguiente parte de la investigación.

1.4 Las manos, puertas de escape de la memoria. La memoria, un espacio para reimaginar nuestra historia.

Manos que caminan, manos durmientes y manos que despiertan; manos criminales con taras hereditarias y otras que están cansadas, que ya no quieren nada, que se han tendido en un rincón como animales enfermos que saben que nadie les puede ayudar. Pero las manos son un organismo complicado, un delta en el que confluye mucha vida que viene de lejos para desembocar en la gran corriente de la acción. Existe una historia de las manos, tienen realmente su propia cultura, su particular belleza, les otorgamos el derecho a tener una evolución propia, deseos, humores y amoríos propios. (Rilke, 2009, p.33)

Trabajar con las manos abrió la posibilidad de activar su pensamiento e imaginación autónoma. Las mismas albergan conocimiento de los cuerpos que las anteceden y los contemporáneos. Hay un misterio en ellas que no se nos quiere revelar por completo. Es necesario aprender a mirar con otros órganos lo que se esconde entre sus líneas y mugre. Parece que quiere dejarse ver pero antes de descubrirlas se renueva la piel y el misterio renace. Hay un deseo de conocer cómo sentían dentro del útero, recordar las primeras imágenes que vieron las manos, arrancarles las uñas y las cutículas con los dientes, mudar su piel como sacarse un guante, tocarlas por dentro, apretar su carne, sus venas, rascar tendones, huesos y morderlos un poco para escucharlos crujir, agujerearlas para que el cuerpo entero sangre por ahí. Además, verlas como dos vertientes naturales que esperan ser



abiertas, abrirse tal vez para ver el misterio, para que cuenten cómo llegaron hasta los cuerpos y lo que tuvieron que hacer en el camino.

Se continuó indagando en la presencia de las manos como protagonistas del movimiento y la creación. Poco a poco fueron naciendo otras posibilidades de habitar y ser, otros elementos las acompañaban y transformaban su recorrido. En las exploraciones del laboratorio se pudo concretar aquellos lugares por los que continuaría la investigación, a pesar de que las extensiones de uñas eran un elemento interesante, generando una notoria presencia y personificación de las manos, ayudando en la creación de sonoridad de estos cuerpos y constituyendo un lugar estético de la puesta en escena, se decidió, entonces, dejarlas de utilizar por la problemática que significaba adherirlas al cuerpo constantemente en las exploraciones, sin embargo el achiote como maquillaje y las manillas como lugar sonoro continuaron siendo parte de las manos, al igual que el cinturón de monedas continuó formando parte de la sonoridad de este cuerpo misterioso.

En la exploración se produjo un ejercicio de la mirada. Se encontraron múltiples lecturas de las manos, se las dibujó y se registró también diferentes manos de otros cuerpos. Se activó, entonces, una mirada curiosa que empezaba a explorar el territorio mano y de tanto mirarlas comenzaron a surgir ciertas preguntas ¿Por qué lucían de esa manera? ¿Por qué se las prefería con uñas largas? ¿Cómo llegaron esas cicatrices a habitar las manos? Las preguntas que germinaban al inicio fueron dirigidas hacia la fisicidad del cuerpo, hacia sus formas, colores y texturas. Poco a poco el interés se expandió y las preguntas empezaron a desplazarse. La relación con ellas empezó a provocar preguntas relacionales: ¿Cuántos cuerpos llevo en ellas? Pero en las preguntas recordaba otros cuerpos, sobre todo a ese cuerpo abuela y sus múltiples prácticas: ¿Por qué tenía ese mismo dedito chueco de la



abuela y no otro? ¿Cómo la abuela aprendió a construir altares? ¿Por cuántos años las manos de la abuela habían obrado en la elaboración de altares? ¿Cuántos errores y remiendos debieron haber experimentado para llegar a construirlos tan ágilmente? ¿Cómo había llegado todo ese conocimiento hasta estas otras manos?

Si las manos son la puerta, el accionar y movimiento son la hendidura que permite huir a la memoria. Al haber tenido una preparación, investigación y proceso en torno a las manos, la atención en la creación, en todas sus capas, se concentraba en ellas, en su particularidad y autonomía. Construir el altar fue una experiencia donde se revelaba el conocimiento de otras manos. Para la creadora fue inevitable recordar las manos de su abuela y también el cómo ella preparaba sus altares. Llegaron los recuerdos del tacto particular que usaba en cada parte del proceso: la preparación de su cuerpo para disponerse a la construcción, el ritmo que habitaba, las ofrendas que seleccionaba y el cuidado en la construcción estética.

1.5 Revelando la densidad de la sombra. Descubriendo el personaje a partir de su condición mágica formada a partir de las manos y sus particularidades corpóreas – espacio – temporales.

Queremos abrir nuestro cuerpo al cuerpo del otro y de los otros, dejar pasar las vibraciones, circular las energías y combinarse los deseos para que todos y cada uno puedan dar libre curso a todas sus fantasías y a todos sus éxtasis, para que puedan vivirse al fin sin culpabilidad, sin inhibición, todas las prácticas voluptuosas individuales, duales o plurales que tenemos imperiosamente necesidad de vivir para que nuestra realidad cotidiana no sea esta lenta agonía que la civilización capitalista y burocrática impone como modelo de existencia a aquellos que ella enrola.



Queremos extirpar de nuestro ser el tumor maligno de la culpabilidad, raíz milenaria de todas las opresiones. (Guattari, 2013, p.66).

Al iniciar el proceso de la materia Laboratorio II se generaron espacios de reflexión y pensamiento sobre el trabajo que se estaba construyendo. La corporalidad formada aún no estaba definida pero tenía algunas posibles lecturas: una bruja, nigromante, santera, curandera, mama o hechicera, todos estos arquetipos han sido resultado de la experiencia de la investigación inicial, respondieron a la condición mágica que abrió el uso de las manos, así como el altar en escena, elementos que se complementaban muy bien con la iluminación, el olor, vestuario y maquillaje. Se desglosó la puesta en escena, pensando las características de este personaje y su espacio – tiempo para poder descubrir qué mismo era.

Personaje:

El personaje se constituye como uno de los elementos centrales en la creación escénica, su nacimiento puede darse a partir de algún texto escrito, improvisación, imagen o desde algún otro pretexto y provocación que aparezca, las opciones son interminables, en este caso, el personaje devino de un arquetipo que se formó por la investigación de las manos. Este cuerpo, no hablaba pero era ruidoso, decía sonidos ininteligibles, parecía tener su propio lenguaje, aparecían sonidos de metales chocando, en cada paso que daba el silencio se rompía, el color de sus pieles era distinto, se mostraba misterioso, pues nunca revelaba una identidad precisa, parecía que estaba invocando a alguna entidad desconocida con sus largas manos que siempre estaban en constante flujo, desparramando energía, apareciendo y desapareciendo.

Espacio - Tiempo:



Hablar aquí de espacio - tiempo refiere al contexto del personaje en donde se alberga la ficción, siendo posible cualquier mundo, según las necesidades e historias de cada montaje, en este ser misterioso de sombras el espacio - tiempo debía estar invadido de oscuridad, silencio y soledad, pues es un lugar que está habitado por la magia, el misterio y otras presencias desconocidas que aparecen y desaparecen.

El espacio que habitaba este ser estaba compuesto por una puerta que abría la muestra escénica, el altar, era el punto de inicio en el recorrido, generaba una invitación a la espera mientras los espectadores entraban, la preparación del lugar estaba presente como parte de la dramaturgia del espacio, había un olor particular a palo santo y a hierbas dulces que situaba en otro estado a quién lo percibiese, el uso de la iluminación generaba otras presencias y como se utilizó solamente la mitad de la sala parecía un lugar de encierro, una cueva invadida por las tinieblas y la oscuridad de la noche.

1.5.1 Un pequeño viaje para descubrir a la bestia.

En la primera mitad del ciclo se generó una investigación teórica y de campo tratando de encontrar la identidad de este ser, la intuición llevó a los primeros cuerpos de interés que fueron las curanderas, pues sus manos son la principal herramienta medicinal que poseen, han desarrollado una habilidad particular con el tacto y el contacto, la escucha y relación con sus manos y los otros cuerpos, sus saberes están más interconectados a nosotros de lo que creemos, se han regado en esferas cotidianas, en los cuidados que poseen las madres y abuelas. Durante un mes se visitó a las curanderas en los mercados 10 de agosto y el arenal de la ciudad de Cuenca, los días martes y jueves que son considerados días sagrados, pertinentes para efectuar las limpiezas y curaciones, no hubo un contacto directo con su hacer,



la observación fue la experiencia que interesaba en ese momento, pues se estableció que para tener una experiencia de curación directa el cuerpo involucrado también debía estar en disposición para ello y en ese momento no era el caso, en este tiempo, se fueron revelando lugares de interés como el uso de la voz y el manejo de las plantas que estas mujeres medicina practicaban, los elementos que se utilizaban para el laboratorio fueron adquiridos desde ellas, estos eran las plantas sagradas del monte, el agua de rosas y fueron robadas algunas palabras, voces y ruidos secretos.

1.5.2 Entre los pasillos y pasajes.

Metiditas entre la mitad de los mercados, atravesando olores de frutas, granos, aliños y carnes, para pasar de un bloque a otro las encuentras, apenas pones un pie en ese territorio y sientes el cambio de atmósfera, territorio ficción independiente en medio de tantos otros, curanderas, mujeres medicina, algunas con sus guaguas a un lado, otras más ancianas con las nietas, ayudando con las cuentas y aprendiendo a cómo tratar la enfermedad en el hacer, para todo usan las manos, sentadas en pequeños banquitos de madera, listas con las cubetas de huevos que absorberán las enfermedades, entre montañas de flores olorosas, abarrotadas y desparramadas en el suelo, polleras de colores, trenzas bien apretaditas, ceño fruncido, cara brava, bien brava para darse contra todos los males que atormentan a los niños, niñas y adultos, manos sabias que alivian, manos que gritan para que el diablo se nos quite de encima, se puede ver en fila a todas ellas, son muchas y todas con trabajo que hacer, hay tantos malos aires que curar, tantas flores y aguas que vender, a cambio sólo reciben centavitos, a veces de cincuenta, a veces de a dólar, caminar por ese pasillo es como viajar a otra dimensión, todo se encierra, el olor, el aire, las voces, las risas, eso sí, gritan bastante



mientras les golpean con fuerza medida a los cuerpos, con sus plantas bañadas en agua perfumada, las bendiciones y rezos necesarios, ¿Cuánta información tendrán esas manos? ¿Cuántas cosas harán?, ¿Qué rituales tendrán para protegerse? madrugar, limpiarse la cara, vestirse, fajarse, cortar las flores, preparar las herramientas, alistar el puesto en las baldosas frías del mercado ¿Cuánta pobreza? ¿Cuánta alegría? ¿Cuánta tristeza? ¿Cuánta memoria? ¿Cuánta claridad? ¿Cuánto de todo esto se necesita para sanar a otros?

Las curanderas sin duda son hábiles expertas en el uso de las manos y la curación, reconocer a estos cuerpos fue una oportunidad para definir ciertos elementos y su manejo, también para aclarar y afinar ciertas características del personaje, sin embargo no responden a toda la composición ya que esta presencia en escena aborda la oscuridad, la invocación de espíritus, la falta de identidad, un lenguaje con códigos desconocidos y un espacio propio de encierro, era necesario expandir la búsqueda a otros cuerpos.

1.6 La Fascinación por el Éxtasis: un llamado a quebrar el estado habitual del cuerpo en el entrenamiento.

El simbolismo del retorno al vientre tiene siempre una valencia cosmológica. El mundo entero, simbólicamente, regresa, con el neófito, a la Noche cósmica, para poder ser creado de nuevo, es decir, para poder ser regenerado. Como hemos visto (cap. II), el mito cosmológico se recita con fines terapéuticos. Para curar al enfermo hay que hacerle nacer de nuevo, y el modelo arquetípico del nacimiento es la cosmogonía. Hay que abolir la obra del Tiempo, reintegrar el instante auroral anterior a la Creación: en el plano humano esto equivale a decir que es preciso



volver a la «página en blanco» de la existencia, al comienzo absoluto, cuando todavía nada estaba mancillado, estropeado. (Eliade, 1981, p.119)

Como siguiente lugar de búsqueda el docente encargado del Laboratorio II, Diego Carrasco, propuso las lecturas de un autor, Mircea Eliade. Este fue un filósofo, antropólogo, historiador de religiones de origen rumano y uno de los principales fundadores y referentes de los estudios de la historia moderna de las religiones. A través de su obra se tuvo el acercamiento hacia lo que se conoce como la presencia del cuerpo Chamán. Mircea expone y describe los rituales chamánicos que se generan en distintos territorios del mundo. Sin embargo, trabajó con las ceremonias de iniciación de Siberia occidental y central que él menciona, pues generaron interés y resonaban con el cuerpo de la investigación.

En estas celebraciones se pudieron encontrar características que empataron con el personaje que se construyó en el primer proceso de laboratorio, el chamán habita la pérdida de identidad, tiene un lenguaje propio y desconocido, su indumento es generador de sonoridad, tiene aproximaciones con las bestias y espíritus de sus antepasados y para poder habitar su transición de neófito a hombre religioso tiene que pasar por ciertos ritos de pasaje como iniciado, siempre transitando por la estructura de sufrimiento, muerte y resurrección, gran parte de estas celebraciones eran efectuadas en la soledad y alejamiento de la comunidad, usando pequeños lugares construidos en medio de la nada, lugares simbolizados como las bestias que digieren a los neófitos para poder generar su transformación.

En primera instancia el autor vincula directamente al chamanismo con el éxtasis, siendo este un estado extra corporal, es decir un estado tan intenso que está fuera de la cotidianidad



del cuerpo y que incluso permite generar encuentros míticos con distintas deidades y espíritus de cada tribu, sin embargo para poder experimentar el éxtasis se construye un espacio para habitar en/con lo sagrado; predisponer al cuerpo y al espacio es imperante para lograr habitar este estado extracorporal. Por otro lado se debe destacar que cada tribu posee un sinnúmero de mitos, estos son importantes ya que contienen información sobre su origen individual y colectivo, saberes que se sostienen a través de la oralidad de generación en generación, solo pueden ser develados y cobrar vida en los ritos y celebraciones, estos mitos conforman la estructura del acontecimiento sagrado que intenta generar el estado de éxtasis en los cuerpos de los neófitos. “El mito proclama la aparición de una nueva «situación» cósmica o de un acontecimiento primordial. Consiste siempre en el relato de una «creación»: se cuenta cómo se efectuó algo, cómo comenzó a ser” (Eliade, 1981, p.59).

Estas ceremonias pueden variar según su lugar de origen pero todas atraviesan tres etapas: sufrimiento, muerte y resurrección. Como primer lugar se toma a los jóvenes y se los separa de sus familias, los llevan a la profundidad de la selva o bosques, allí ya están establecidas cabañas u otro tipo de estructuras que simbolizan a la bestia que desmembrará y digerirá a los neófitos, pasarán por varias pruebas y torturas, así dentro de su estómago se produce la transformación, el cambio y renovación de miembros para que un hombre nuevo renazca, gran parte de las celebraciones se producen invocando a los difuntos chamanes, a todas y todos sus antepasados, a los animales y plantas de poder, estas presencias son necesarias pues son las que transfieren los suficientes conocimientos para que el nuevo hombre medicina pueda accionar a partir de la sabiduría que su pueblo ha ido construyendo a través de los años y continúe hilándola y expandiéndola.



Penetrar en el vientre del monstruo —o ser «enterrado» simbólicamente, o ser encerrado en la cabaña iniciadora— equivale a una regresión a lo indistinto primordial, a la Noche cósmica. Salir del vientre, o de la cabaña tenebrosa, o de la «tumba» iniciática, equivale a una cosmogonía. La muerte iniciática reitera el retorno ejemplar al Caos, de tal guisa que se hace posible la repetición de la cosmogonía, la preparación del nuevo nacimiento. (Eliade, 1981, p.119)

1.7 El entrenamiento como eje que vertebra la dramaturgia del personaje y puesta en escena. Doralisa. La constitución del personaje a través del éxtasis y el juego sagrado.

En opinión de algunos, el Ave-de-Presa-Madre, que tiene cabeza de águila y plumas de hierro, se posa en el Árbol, pone sus huevos y los empolla; el nacimiento de los grandes chamanes requiere tres años de incubación, el de los medios, dos, y un año el de los pequeños. Cuando el alma rompe el cascarón, el Ave-Madre se la lleva, para que la instruya, a una diablesachamana, que tiene solo un ojo, un solo brazo y únicamente un hueso. Ésta arrulla al alma del futuro chamán en una cuna de hierro y la alimenta con sangre cuajada. Luego llegan tres "diablos" negros que le despedazan el cuerpo, le hunden una lanza en la cabeza y arrojan como ofrendas, en distintas direcciones, pedazos de carne. Otros tres "diablos" le cortan la mandíbula y entregan cada uno de sus trozos a cada una de las enfermedades que está llamado a curar. Si acontece que falta uno de los huesos del esqueleto, debe morir un miembro de su familia para reemplazarlo. Ocurre en ocasiones que mueren hasta nueve personas emparentadas con él. De acuerdo con otra noticia, los "diablos" retienen el alma del candidato hasta que este se ha asimilado su ciencia. Yace enfermo durante todo ese tiempo. Su alma se transmuta bien en ave, bien en otro animal, o incluso en



hombre. La “fuerza” del candidato se conserva en un nido oculto por el follaje de un árbol, y cuando los chamanes luchan entre sí –adoptando el aspecto de distintos animales– procuran destruir el nido de su adversario. (Eliade, 1960, p.22).

Habitaba la escena un personaje indefinido, algo misterioso. Si se sabía que era ‘una ella’ fue porque el vestido delataba su cadera y pechos, ¿pero quién mismo era ella?

El siguiente ejercicio que planteó el docente consistió en imaginar a alguien de quien siempre se supo pero nunca hubo la oportunidad de conocer, algún integrante viejo de la familia. Después de recordar las fotos de varios familiares desconocidos apareció la curiosidad en la investigadora por conocer la cara de la abuela del abuelo: Doralisa, hace muy poco tiempo que se había conocido de su existencia y se sabía casi nada sobre ella, por el desconocimiento casi completo se tuvo la apertura de imaginarla libremente, recreando un cuerpo casi desde el olvido completo. Los únicos datos seguros que se tenían eran que murió en Guano en 1950, sus últimos años de vida los pasó postrada en cama sin poder caminar, era amable y le gustaba dar chocolate caliente a los niños de la familia.

Posteriormente en las clases de laboratorio el docente generó un ejercicio en donde pidió que se dibuje y delimite un espacio en la sala de teatro, previamente se limpió el espacio para crear un círculo con cuatro piedras blancas, en este primer lugar de la construcción espacial se trató de vaciar la mente, de alejar cualquier otro pensamiento o sentir fuera de lo que estaba ocurriendo en ese aquí y ahora que era dibujar el círculo, ya teniendo el espacio preparado se inició un juego de roles entre guía e iniciada. En ese momento la estudiante se convirtió en neófita y el docente, Diego, en chamán, el cuerpo que representaba a la neófita estaba dentro del círculo y el guía chamán se encontraba fuera de este. Este cuerpo guía se



convirtió solamente en voz y energía pulsante. La neófita empezó con los ojos cerrados, sintiendo la respiración, en posición de semilla y poco a poco el cuerpo empezó a larvar, habitando el nivel bajo, conectando con la tierra, siendo un lugar para despertar. Después la neófita se puso una manilla en cada mano, las que se construyeron en el primer laboratorio.

Lo siguiente en ocurrir fue que se llegó a la posición neutra de inicio: cuerpo relajado, piernas paralelas ligeramente flexionadas, coxis hacia el suelo y coronilla hacia el cielo, buscando un punto fijo con la mirada.

La voz suavemente apareció y pedía que se golpee el piso, desde un lugar muy sutil, que la intención es que la tierra se despierte y en lo único que se debe concentrar la atención es en esas pisadas y su ritmo, poco a poco la periferia se dejó llevar por el movimiento de las pisadas que se expandían, lo primero en moverse fueron los brazos y la cabeza, fue necesario mantener una fluidez en la columna para que la energía circule, se habitó varios ritmos y fuerzas en las pisadas, la voz también se movía y empezaba a manifestarse, sin forzarla, aparecían sonidos a partir de esta pequeña danza. La voz externa pide que no racionalice, que vacíe la mente y atienda el momento del movimiento. Esta voz guía masculina se hace más fuerte y profunda, ya no se encuentra su suavidad, se manifiesta de manera que quiere provocar un cambio de ritmo y fuerza, acompañando el proceso del cuerpo que empieza a experimentar un cambio de energía. ¿Qué era el éxtasis?, en ese momento ya no se puede ni pensar, ni saber lo que está ocurriendo, solo estar y ser. La voz se convierte en grito y pide cambios de direcciones, de energías, voces, fuerzas y movimiento. A veces ya ni pide nada solo hace sonidos extraños y cantados. El cuerpo neófito, entonces, genera matices de sonido, ritmo, cansancio y energía, el cuerpo no reconoce espacialidad y temporalidad, pierde la percepción y vuelve al movimiento



irracional, extático. Aquí durante varios minutos ambos cuerpos sostuvieron las distintas energías que aparecían. En algún momento el chamán pide que se vaya apagando poco a poco las pisadas y el movimiento, que sea un proceso de regresión lento, pero que la energía que se llegó a alcanzar se contenga y se mantenga presente: no desaparece, solo se vuelve imperceptible. Así, con el cansancio, la respiración agitada y las babas por toda la cara, la neófito intenta llegar a la posición inicial, pero la energía y el ritmo que habitó el cuerpo permanecen vivos. Finalmente esta danza moría con las últimas pisadas pequeñas, dominadas por un ritmo que se logró contener en la memoria. Este ritmo se guardó en lo interno del cuerpo, al llegar a la detención pasaba todo menos quietud y silencio, se albergaba fuerzas que seguían ardiendo y queriendo salir.

El chamán dijo que piense en ese familiar que se había escogido, tal y como la había imaginado: ahí estaba Doralisa. Una sombra pequeñita aparecía y lo siguiente que se manifestó fue la voz que empezó a formar parte de la corporalidad que emergía, a partir de las pisadas que estaban retumbando en el cuerpo. Esas pequeñas pisadas que quedaron como eco de la anterior danza desenfrenada le pertenecían a Doralisa, recuerdo haberla nombrado en voz baja: Doralisa. “Cierra los ojos” -él decía- “visualiza a tu tatarabuela”. “Esa imágen que has creado de ella... mira su cadera, sus manos, sus pies, su cabeza, hombros y rostro, ¿cómo es su cuerpo?, da un paso a la izquierda y deja que tu tatarabuela entre en ti”. Como primer lugar el cuerpo se dejó invadir por este caminar suave y pequeño. La estructura se iba modificando, la pelvis se dirigió hacia adelante, los hombros ligeramente hacia arriba, el pie derecho se direccionó un poco hacia afuera. Los brazos se pegaron a las costillas, y los dedos de las manos no podían parar de moverse, lentos pero a



veces con un impulso desahogado que había permanecido de la danza. De la cara salía una sonrisa chueca y su conocerla por primera vez, a través de la danza y el éxtasis.

La voz pidió que encuentre una puerta y salga del círculo, que deje habitar la vida nuevamente a la trastatarabuela. Doralisa se sorprendía, hacía muchas preguntas, pero solo en la cabeza, no estuvo tanto tiempo fuera pero sí el necesario para poder asentarse en la memoria, para que pueda salir del cuerpo el chamán pidió que entrara de nuevo al círculo y cerrara la puerta, que encuentre un lugar para volver a la posición de inicio, que cierre los ojos y se registre en el cuerpo lo ocurrido. Finalmente, pidió que se dé un paso a la derecha y salga de esa otra corporalidad. En ese momento el cuerpo extático se permitió desmoronarse de a poco, a las manillas que lo acompañaban las dejó sonar y le devolvieron de vuelta a la sala de teatro. Allí la creadora entendió que esas manillas son objetos que le permitirían anclarse para no perderse de su cuerpo, este encuentro con la trastatarabuela fue brutal y agónico. Ya no era neófita, era mujer sagrada, finalmente salió del círculo y respiró. La voz guía la había abandonado y no se supo en qué momento lo hizo, parecería que fue una ilusión, una voz en la cabeza, un sueño. Para finalizar se retiró el círculo de la forma dispuesta y se lo guardó desordenado entre telas, estas cuatro piedras blancas son elementos que se han mantenido en toda la investigación y forman parte de la puesta en escena.



CAPÍTULO II.

El entrenamiento como eje que vertebra la dramaturgia del personaje y puesta en escena.

La palabra éxtasis fue tomada como provocación para construir un entrenamiento que se sostiene en la estructura del ritual iniciático chamánico: sufrimiento, muerte y resurrección. Para poder retomar la experiencia de la danza extática que se generó en el encuentro con el docente anteriormente se decidió explorar a partir de consignas del laboratorio de las manos y se retomó los cinco ritmos de Gabrielle Roth, su trabajo también es un fuerte referente en la experiencia extática, a través de estos ritmos se planteó el entrenamiento como ritual de transformación.

Posterior a esta experiencia se decidió que el entrenamiento ocuparía un lugar primordial en el interés de la investigación y se generó una búsqueda para poder entender de mejor manera el entrenamiento actoral, de esta surgió el encuentro con el actor, director y teórico teatral japonés Yoshi Oida y su libro “El actor invisible” donde comparte sus experiencias y consideraciones para poder construir el camino de un actor, en su escritura se puede manifestar la noción ritual y sagrada que tiene por el trabajo del actor de teatro, Oída enuncia la primera parte del libro de este modo: “Empezar. Limpiar el espacio de trabajo”. Plantea la importancia de la limpieza como lugar ritual del actor y el respeto que se debe mantener a través de esta a su trabajo, es de este primer fragmento que se generó un interés por integrarlo en el entrenamiento de la investigación, aun cuando son apenas los primeros párrafos de su libro, Oída expone de manera potente algo que constituirá permanentemente el entrenamiento de la creadora en la investigación.



Antes de empezar cualquier actividad es importante limpiar el espacio de trabajo. Despejarlo, deshacerse de todo lo inútil y colocar las sillas útiles o accesorios en los rincones de la sala. Después fregar el suelo. Si los actores se molestan en hacerlo ya desde el comienzo del primer ensayo del día, el trabajo suele ir bien. (Oída, 2010, p.27)

Para empezar a construir y habitar al personaje de Doralisa fue necesario definir la constitución del entrenamiento en base a los resultados generados en el primer laboratorio de las manos, los mitos y herramientas de celebraciones chamánicas tomadas de los textos de Eliade, la danza extática con los cinco ritmos de Gabrielle Roth y la limpieza del espacio de trabajo que plantea Yoshi Oida. A continuación exponemos la estructura del entrenamiento que se logró definir a partir de todos los elementos nombrados.

2.1 Las herramientas de creación.

Para generar este entramado de cuerpos se utilizaron ciertas herramientas que se mantuvieron a través de la investigación y que se consideraron como una presencia importante para el entrenamiento, estas fueron el diario de trabajo, las manillas de cascabeles, el cinturón de monedas, una tela verde de encaje que permitía ver parcialmente el espacio (esta tomó el lugar de las medias nylon que cubrían el rostro), el altar, las cuatro piedras blancas y cantos rodados, cinco velas, la ropa de trabajo y finalmente una tela que serviría para limpiar el espacio.

Para construir el entrenamiento la mayoría de las veces se ocupó como espacio de trabajo durante el segundo interciclo del Laboratorio II y todo el Laboratorio III el camerino del cubo negro de la facultad de artes de la universidad de Cuenca, que es como una sala



pequeña poco iluminada y abarrotada de memoria. Se podría decir que cumplió la función de cueva, de estómago de bestia.

2.1.1 De lo profano a lo sagrado. El lugar previo al entrenamiento.

El entrenamiento inicia desde el cambio de ropa, este se realiza antes de entrar al espacio de trabajo, en el umbral de la entrada se deja la anterior vestimenta, los zapatos, la maleta y todos los elementos que no constituyan parte de la construcción del entrenamiento, después de abandonar todos estos objetos innecesarios es posible la entrada (más adelante esta preparación la desplazamos al espectador). La creadora entra solamente con una canasta donde se albergan todas las herramientas que se utilizarán, pidiendo permiso al espacio para poder ser habitado.

2.1.2 Limpiar el espacio de trabajo.

El trapo húmedo se restriega por el suelo con ambas palmas de las manos. Las rodillas no tocan el suelo y sólo se apoyan las manos y los pies. De esta manera el cuerpo entero adquiere la forma de una V invertida. Poco a poco el cuerpo camina hacia adelante arrastrando el trapo por el suelo con las manos sobre él. Se inicia el movimiento desde un extremo de la sala y se atraviesa el espacio hacia el lado opuesto sin detenerse. (Oida, 1997, p.28)

En este primer lugar del entrenamiento se incorpora los conocimientos compartidos de Oida, generando las acciones que plantea pero adaptándolas al espacio y necesidades de la investigación. Las cosas que se encuentran en el camerino se movilizan para abrir espacio, se lo barre, posteriormente se toma la tela asignada para la limpieza y se la humedece con



agua limpia, allí se empieza a fregar el piso de todas las maneras posibles, cambiando de ritmo e intensidades, con las palmas de las manos bien abiertas, hasta que quede el espacio limpio, este ejercicio permite trabajar la concentración para lo que se generará posteriormente pero también activar un trabajo corporal intenso debido a la posición en la que se limpia y las formas en las que se lo hace.

Al finalizar se disponen las velas por el espacio, se las encienden y se abre el diario de trabajo, colocado en un lugar donde pueda estar, se coloca la fecha y se mantiene ahí esperando al encuentro para cuando vuelva de todo el proceso de entrenamiento. Las luces se apagan.

2.1.3 El altar.

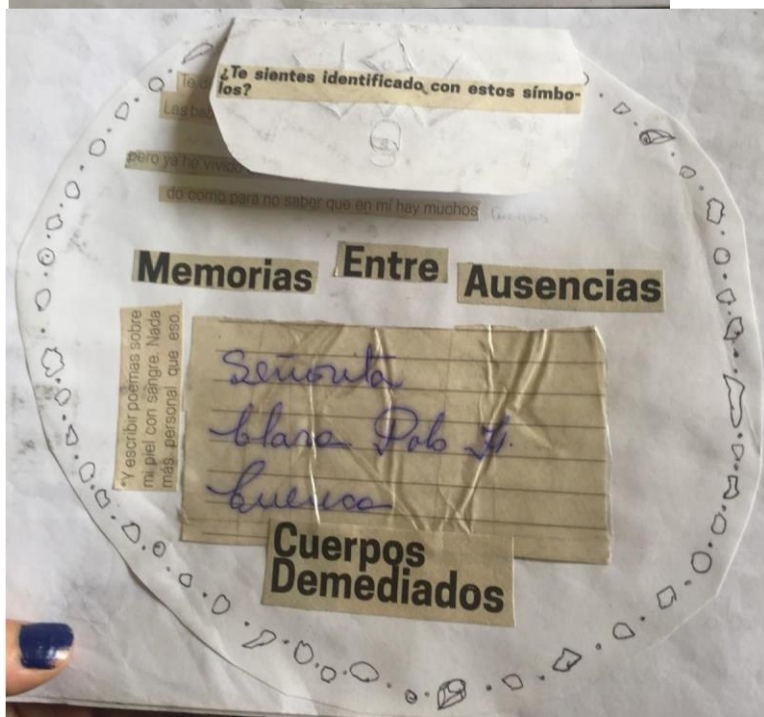
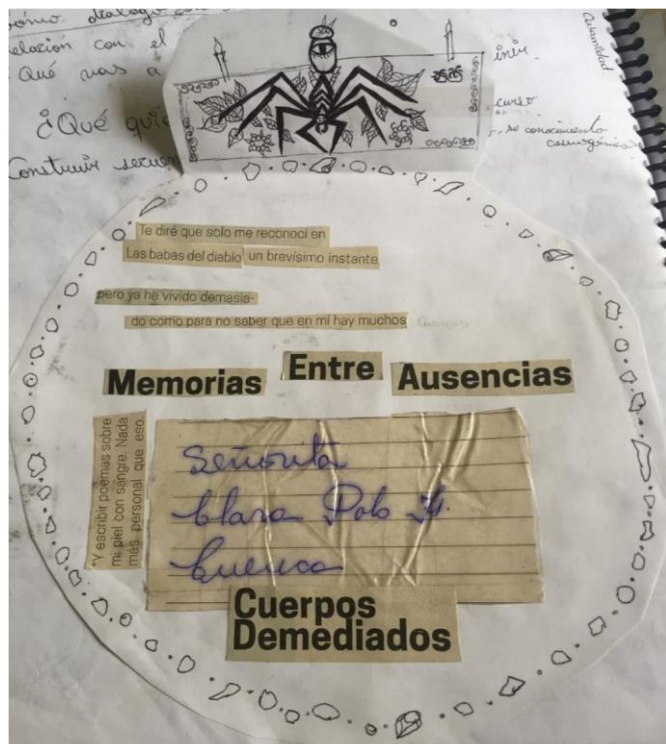
Podría decirse que uno de los primeros lugares en donde se trabajó la memoria fue en la elaboración del altar, pues la abuela de la investigadora ha construido altares durante toda su vida, generando una práctica espiritual y de memoria en la que abre un espacio para poder regresar y encontrarse con sus muertos y las deidades que adora. Ha sido un saber que llegó a dominar y del que he podido aprender a través de la observación, escucha y práctica propia. Construir el altar para la escena significó recordar y poder darle un lugar en donde anclarse al personaje de Doralisa, ya que la investigadora está recordando a sus muertas y dándoles cuerpo, es un lugar para la memoria, las memorias de la abuela y las sombras que acompañaron con la iluminación desde la primera muestra. De todo esto llegó una pregunta ¿Acaso las sombras podrían significar la presencia de las ancestras?

Desde la primera vez que el altar apareció en escena su composición fue mutando, eliminando y agregando un sin fin de materiales, de los cuales pudieron definirse los que



serían parte de la muestra permanentemente. La base del altar es una pequeña caja de madera la cual se cubre con una tela usada como vestimenta en la provincia de Chimborazo de color azul marino, sobre esta, otra tela roja, allí se depositan diferentes elementos que han tomado significado sagrado para la creadora a través del proceso, en la mitad una capa de hojas de eucalipto, trozos de corteza de árbol y pétalos de rosa, sobre estos se coloca la figura de una araña, criatura importante para la investigación pues será esta la que digiera a la actriz y más adelante a los espectadores (esto se genera a partir de los mitos chamánicos que se tomaron de los textos de Eliade), un collar de semillas colgando en el centro de la parte delantera, a los extremos descansan las manillas de cascabeles, una campana, una medalla religiosa, dos canicas, dos sures, diez centavos (como símbolo del encuentro de dos generaciones), en la parte posterior un pingullo, un puro, dos vasijas pequeñas, en una se deposita agua y en la otra plantas del páramo del Chimborazo. Alrededor del altar se encienden cuatro velas y se deposita la tela con un moño que necesitaremos en un siguiente momento, finalmente frente a este se quema palo santo en un recipiente de barro el cual se lo pasea por el espacio y se lo deja en el umbral de la sala.

Mientras se genera esta construcción del altar se va jugando con la voz, realizando algunos ejercicios de calentamiento, cantando, jugando con el pingullo, recordando a las abuelas, pidiendo permiso tanto a ellas como al propio cuerpo y al espacio para poder iniciar una nueva jornada de trabajo, en ese momento empieza el encuentro con el personaje.



(Tomado del diario de trabajo)



2.1.4 El círculo de la chamana, el espacio sagrado.

Como siguiente lugar en el entrenamiento, se colocan cuatro piedras blancas grandes en el espacio, en forma de cruz, la primera frente al altar, el espacio de distancia entre las piedras es medida con todo el cuerpo, desde la coronilla hasta las puntas de los pies, la piedra de la parte inferior será la puerta, en las diagonales se colocan cantos rodados de diferentes tonalidades y poco a poco el círculo se forma ocupando los demás espacios entre piedras blancas pequeñas y cantos rodados, mientras se forma el círculo se prosigue con el calentamiento de la voz, cuando el círculo está completado es momento de entrar al territorio del cuerpo de lleno, para esto se toman las dos manillas, colocándolas en las muñecas, se toma la tela verde para envolver y cubrir la cabeza y a continuación se toma la campana que está en el altar, haciéndola sonar, se recorre el círculo en dirección a las manillas del reloj, las piedras simbolizan a las abuelas, a las ancestras y se empieza a manifestar un saludo: -Buenos días abuelitas piedras-. Hay un diálogo con ellas mientras se recorre el círculo tres veces, contándoles sobre el encuentro que va a ocurrir y se finaliza colocando la campana en su lugar y encontrando lugar en el piso.

2.1.5 Un viaje por el cuerpo salvaje.

El cuerpo está ovillado en mitad del círculo, inicia en posición de semilla en aparente silencio, es un momento para respirar y sentir cómo está, para asentarse en la tierra, junto al ritmo de la respiración la semilla empieza a abrirse lenta y suavemente, en un ritmo fluido hasta que el cuerpo llega a abrirse por completo, para continuar con la siguiente etapa del gusano, en donde el cuerpo empieza a deslizarse en el piso ocupando solamente el espacio bajo, la respiración seguirá acompañando en todas las etapas, en este cuerpo de gusano se



trabaja mucho el movimiento de la espalda y la articulación del cuerpo, aún son movimientos suaves y fluidos que atraviesan por las premisas de empujar, deslizar, torcer pero pensándose gusano, el movimiento empieza a crecer y es a través de estas premisas que el cuerpo va a mutar al siguiente estado que es el de la bestia, el de la criatura de cuatro patas, aquí el ritmo está viajando de fluido a staccato, es un poco más rápido, busca asechar, explorando todas las posibilidades de este cuerpo bestia, la voz empieza a manifestarse por medio de la respiración, paulatinamente este movimiento trata de llegar a la verticalidad, sosteniéndose nada más de los apoyos de sus piernas, a manifestarse como cuerpo chamán, como mujer sagrada, al llegar a este lugar se atraviesa por los cinco ritmos de Roth, jugando, intercalando, probando límites, dejando ir la voz de a poco, intermitentemente, hasta llegar al último ritmo de la quietud concluyendo este viaje de cuerpos salvajes.

2.1.6 La danza extática.

En opinión de algunos, el Ave-de-Presa-Madre, que tiene cabeza de águila y plumas de hierro, se posa en el Árbol, pone sus huevos y los empolla; el nacimiento de los grandes chamanes requiere tres años de incubación, el de los medios, dos, y un año el de los pequeños. Cuando el alma rompe el cascarón, el Ave-Madre se la lleva, para que la instruya, a una diablesachamana, que tiene solo un ojo, un solo brazo y únicamente un hueso. Ésta arrulla al alma del futuro chamán en una cuna de hierro y la alimenta con sangre cuajada. Luego llegan tres "diablos" negros que le despedazan el cuerpo, le hunden una lanza en la cabeza y arrojan como ofrendas, en distintas direcciones, pedazos de carne. Otros tres "diablos" le cortan la mandíbula y entregan cada uno de sus trozos a cada una de las enfermedades que está llamado a



curar. Si acontece que falta uno de los huesos del esqueleto, debe morir un miembro de su familia para reemplazarlo. Ocurre en ocasiones que mueren hasta nueve personas emparentadas con él. (Eliade, 1960, p.22)

Allí parada, en quietud y posición inicial, el cuerpo de la creadora se prepara para ingresar al juego extático de la danza, respira hondo tres veces, inhalando y exhalando por la nariz, piensa en Doralisa y todo lo que se ha recogido de su memoria casi invisible, de su cuerpo casi desaparecido, se empieza a generar una vibración que atraviesa a todo el cuerpo, inicia desde las plantas de los pies, pasa a las piernas, la cadera, continúa por el tronco, los hombros, brazos y finalmente llega al cráneo, el cuerpo vibra entero, se empieza a generar la sensación de regar todos los pensamientos y huesos, una sensación de arrojó, el momento para abandonar el cuerpo de la creadora y toda su vida, la vibración se mantiene por un minuto y se detiene en seco, aquí la energía está ardiendo y se trata de percibirla, contenerla y de no perderla, desde ese desequilibrio que produce la sensación de un vaivén en el cuerpo se empieza a generar un cambio de peso con los pies, las plantas poco a poco empiezan a pisar más fuerte el piso, variando en velocidades e intensidad, aquí se reproduce el ejercicio realizado con el docente, las plantas de los pies despiertan al piso y producen pisadas de todo tipo, se recorre el espacio del círculo con esta danza, explorando distintas maneras de habitarla, dejando salir la voz con la intención de encontrar la de Doralisa, pensando en ella en el movimiento, se remueven otras memorias de la creadora, cuerpos con nombres, aparece Esthela, la abuela materna, la Angelita y también la tía Blanca (nieta de Doralisa), reaparecen estas voces, pero también sus manos, e invaden las preguntas ¿sus manos estarán habitando las mías?, ¿habrá un pedacito de ellas en los dedos o las uñas?, la



voz empieza a saborear palabras, buscando ser la de Doralisa, el tiempo meta de esta parte del entrenamiento consiste llegar a sostenerse por unos veinte o treinta minutos.

Paulatinamente el ritmo empieza a disminuir, las pisadas buscan encontrar la quietud, hasta que vuelven a ser solo un cambio de peso y se guarda su ritmo en la memoria, se llega a la posición inicial y se sostiene la energía generada, los brazos suben y las muñecas hacen un sonido con las manillas, se invoca el nombre de Doralisa en voz baja y en seguida se aparta la tela del rostro, estos son los gestos que permitirán entrar a esta otra corporalidad, el ritmo que quedó y que está latiendo en el cuerpo empieza a aparecer en las pisadas, la estructura corporal de la abuela antes mencionada empieza a dibujarse, la pelvis hacia adelante, los hombros ligeramente hacia arriba, el pie derecho se direccionó un poco hacia afuera, los brazos pegados a las costillas y los dedos de las manos en constante movimiento, en el rostro aparecía una mueca y la cabeza permanecía un poco inclinada hacia adelante, Doralisa habitaba el espacio, su cuerpo, su voz.

Se generaron improvisaciones con el objetivo de escucharla y aparecían historias, relataba pedazos de memoria y después de varios minutos en voz y un tránsito de pasos diminutos se despedía, para volver al personaje de la chamana se repetían palabras que se nombraron en la improvisación, palabras que hayan causado resonancia o interés en el cuerpo Doralisa, el cuerpo empezaba a generar nuevamente golpes en la tierra, empezando a transformar la caminata en danza que poco a poco crecía en energía y permitía que el cuerpo se transforme, posteriormente el cuerpo empezaba a vibrar en un lugar fijo en el espacio, hasta terminar totalmente en quietud, en seco, la energía se contiene, se registran las palabras y la experiencia, a continuación se levantaban las dos manos y dejaban sonar las manillas como último lugar para cerrar la conexión con Doralisa. Finalmente la actriz se retira las manillas,



va al suelo en posición del niño (isquiones sobre talones los talones) como postura de descanso, agradece, dice sus últimas palabras y se despide de la abuela, de las abuelas piedras y el altar ofrendado, camina hasta la puerta del círculo y sale. Brevemente se tomaba el diario de trabajo y empezaba a escribir lo registrado, los descubrimientos, las repeticiones, los textos que se escupían en la improvisación y también algunas imágenes.

2.2 Construcción del espacio de cada personaje. Las esferas.

El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano. Para denominar el acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término de hierofanía, que es cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que algo sagrado se nos muestra. Podría decirse que la historia de las religiones, de las más primitivas a las más elaboradas, está constituida por una acumulación de hierofanías, por las manifestaciones de las realidades sacras. De la hierofanía más elemental (por ejemplo, la manifestación de lo sagrado en un objeto cualquiera, una piedra o un árbol) hasta la hierofanía suprema, que es, para un cristiano, la encarnación de Dios en Jesucristo, no existe solución de continuidad. Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano». (Eliade, 1981, p.10)

Las primeras exploraciones tuvieron un lugar de reconocimiento de la constitución corporal y espacial del personaje Doralisa, después de definirlo y escucharlo este cuerpo exigía un



espacio propio, para habitar ella sola y contar sus memorias, así como también buscar acciones propias. Se consideró junto al docente que el círculo construido en el entrenamiento era un espacio apropiado por lo sagrado y por esto pertenecía al personaje de la chamana, sin embargo la abuela necesitaba hallar un lugar para habitar, era necesario demediar el espacio tal y como estaba pasando con el personaje, fueron varias las propuestas que se dieron y todas destinadas a crear una esfera, que también se manifestó sagrada por cómo habitaba la memoria en ella, pero desde el cuerpo de la abuela, solo existía certeza que este espacio estaba en el afuera del círculo chamánico.

Se decidió no marcar otro círculo en el espacio pero fue necesario delimitarlo, se colocó una silla blanca a la diagonal derecha del escenario cerca del círculo, con 2 velas frente a esta iluminando, este sería el lugar de Doralisa, solamente una silla blanca que perteneció a la abuela Angela y que constituirá finalmente la esfera del personaje. Este objeto contiene memoria familiar, de la bisabuela, del pueblo de Guamote y provocó en varias ocasiones recuerdos e imágenes que se materializaban en los textos improvisados y registros del diario de trabajo, se trabajó finalmente la dualidad en estas esferas.



De esta manera el espacio-tiempo y el cuerpo se fragmentan en tres momentos:

Cuerpo	Espacio	Tiempo
Actriz.	Sala de trabajo.	Preparación previa del cuerpo y el espacio para el entrenamiento.
Personaje Arquetipo Chamana.	Esfera Sagrada- círculo de piedras.	Entrenamiento, construcción de los espacios sagrados.
Personaje de Doralisa.	Esfera Sagrada - silla blanca.	Memoria de las abuelas.



2.3 Creación de textos a través de la improvisación.

Lo que se hizo en los laboratorios fue generar exploraciones a través de esta construcción de corporalidades Chamana - abuela. Se buscaba definir su ritmo, el movimiento, la voz



pero sobretodo la del personaje Doralisa, pues era la que apenas se estaba construyendo, de manera que se le permitía hablar largamente, en primera instancia de todo lo que venía a la cabeza o encontrando algún objeto en el espacio que le cause interés o curiosidad, pero poco a poco a través de las investigaciones y entrevistas que se hicieron a la familia, su voz empezaba a contar historias de su vida, de su niñez, de su maternidad, de la soledad y el olvido entre otros tantos temas.

Es importante mencionar que las historias de Doralisa provienen de distintos cuerpos, pues ha sido muy difícil encontrar datos de ella, excepto por un par de recuerdos que su nieto Paco ha atesorado por años y la poca información que está registrada en la lápida de su nicho. Esthela ha sido la fuente del reconocimiento sobre la memoria de las otras mujeres que aparecían en medio del entrenamiento, habló sobre la vida de su madre Ángela, de su abuela Antonia, de su amiga la tía Blanca y la suya propia. Estas han sido las mujeres que han compuesto gran parte de la construcción del personaje, entre otras capas de la investigación, también es necesario reconocer las voces y memorias de otras tantas mujeres que inspiraron con su historia varios lugares de la construcción de textos a partir de la improvisación, madres, abuelas tías de otros parientes y amigos que compartieron su conocimiento sobre ellas, por esto se decidió que la dinámica que constituiría la construcción de textos sería siempre móvil, siempre mutante, una constante movilización de memoria. Se han escritos textos del personaje de Doralisa devenidos desde la exploración en el laboratorio. En medio de querer definir su voz se iban manifestando ciertas imágenes, sensaciones, palabras y relatos que posteriormente se registraban en el diario de trabajo esperando reconstruir y reimaginar su historia.



2.4 La escritura desde y para la escena, una práctica corporal.

Tanto en las cátedras de Laboratorio I como en Investigación I, la docente Tatiana Ugalde compartió con el grupo la importancia que tiene la vinculación de las prácticas escriturales junto a las prácticas de investigación escénicas, por un lado son un apoyo para el registro del proceso, un ejercicio creativo que se vuelve parte de este, como una capa más en el entramado del montaje escénico, el material de registro se puede ver proyectado en la escena, la escritura también es un ejercicio de entrega total del cuerpo, en ella está el cansancio, las sustancias, la lesión, la herida, los fracasos, las pequeñas victorias, lo que el cuerpo siente, piensa y sabe, por ello la escritura en artes puede escapar de las normas y formatos académicos dominantes. Podemos aliarnos de otras estrategias para expandir la noción de escritura, tales como el dibujo, el collage, la poesía, la profanación de textos ajenos, la oralidad, el fanzine, la escritura automática, entre una infinidad de opciones que permiten atravesar la profundidad de los procesos en artes.

La herramienta que se utilizó en primera instancia para generar escritura en la investigación fue el registro en el diario de creación, siendo este un espacio íntimo, de juego y libertad para plasmar lo ocurrido en los laboratorios. Este diario da cuenta de lo que sucedió en la investigación y en cada clase de Laboratorio I, II y III, allí se escribieron y reescribieron los textos que se nombran en escena, devenidos de los ejercicios de escritura automática, las entrevistas hechas sobre la vida de las abuelas, fotografías encontradas que nos cuentan sobre sus vidas, las visitas en los mercados y las diferentes lecturas que se hicieron en el proceso, así como una recopilación de imágenes que resonaban de alguna manera con la investigación. Cabe destacar que entre todas las maneras de registro, el collage fue una de las herramientas que más se utilizó en el diario de creación, ya que nos permite jugar con



varias disciplinas y expandir la percepción del trabajo escénico, no solo desde un lugar visual sino que también se jugó con palabras, componiendo textos y cuadros que generaban provocaciones en la construcción de los personajes y el espacio, se partía escogiendo una palabra, un texto, una imagen o sensación ocurrida en el laboratorio y desde esta se empezaba a generar la composición del collage.

A un nivel operativo, el collage abre la oportunidad de rastrear la superficie de las imágenes e identificar algunas “aberturas” a partir de las cuales todo discurso podría desmembrarse, por lo que se encuentra en condiciones de exponer las debilidades y contradicciones de cualquier discurso. A un nivel más sensorial, estas aberturas también tienen la capacidad de estimular dimensiones del organismo que escapan a la acción del intelecto, lo que, desde nuestra perspectiva, produce una amplificación de nuestro sistema perceptivo, dándonos algunos destellos de aquellas realidades silenciosas que exceden los límites del lenguaje. (Morales, 2017, p.106)

A continuación se muestran algunos textos que se enuncian en la puesta, el primero se lo lanza para empezar a habitar el cuerpo de Doralisa y cuando se busca salir de ella, se lo repite y se juega con el orden de las palabras. El segundo es la primera pregunta que se le hace a Doralisa para que empiece a hablar en su círculo y lo que ella decida contar, para responder existe un texto base del cual se parte para poder iniciar la conversación.

Mantra para entrar y salir del personaje Doralisa:.

Cómo puede perpetuarse la noche, el frío entre mis huesos. No sé cuál es mi castigo, si haber vivido de esa manera o estar muerta aquí para siempre, así siempre,



siempre en el olvido, vagando en este hastío. ¿Cómo puede perpetuarse la noche?,
el frío...

Ya no me acuerdo ni de mi cara, ni de mis manos, ni de mi madre, ni de mi nombre,
ya nadie me nombra, mi nombre en el olvido, ni de mi madre, ni de mis manos...

En el olvido, vagando en este hastío... (Diario de trabajo)

Doralisa... ¿Cuántas veces has parido?

Este texto nunca tuvo una total fijación, pensándose como si el secreto siempre ha sido
secreto.

- Ay hijita, tú sí que haces unas preguntas bien difíciles. Yo me acuerdo que tuve cinco
guaguas, tres mujercitas, dos varones, pero de ahí mi hija tuve que parir 3, 4, 5 veces
más, toditos los días sangraba, que bestia, toditos, estilaba las sábanas con sangre y
seguía preñandome hijita, tanta sangre que me salía del vientre, hasta que mi
hermanito me llevó a ligarme porque donde él vivía si había hospitales. Si no mijita,
ya me hubiera muerto pariendo.

... Manchando sábanas, comiendo pichones.” (Diario de trabajo).

Capítulo III

La liminalidad: El umbral como presencia abrazadora de la escena.

Es posible ver en los capítulos precedentes que esta investigación tiene un atravesamiento
antropológico para concebir lo teatral y, además, parte de algunas estrategias donde arte y
vida están difuminadas, en donde memoria personal y ficción se borran; en donde las



personas componen la genealogía de un individuo (en este caso, la investigadora - creadora que escribe estas páginas), y esta se confunde o es contenida en figuras arquetípicas. Poco a poco identificar estas características llevó a pensar en la pulsión viva de la idea de liminalidad.

Para hablar sobre la liminalidad se citará a Ileana Diéguez, Profesora - Investigadora en varias universidades, Doctora en letras, tiene un amplio trabajo en investigación sobre la muerte, la violencia, la memoria, el duelo, las teatralidades y performatividades expandidas y sociales, escribe el libro Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas. En sus estudios Diéguez expone:

Lo liminal es una metáfora teórica que tomo de los estudios antropológicos de Víctor Turner. Sugiere estados de tránsito, de cruce, de umbral. Es un fenómeno de naturaleza política por las dinámicas de inversión, y anarquía que la sustentan, es un tejido de segregaciones estéticas como éticas y tiene la textura de una arquitectónica relacional que observa la complejidad constitutiva de la vida y la creación artística. Me interesa observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como situación en la que se entretujan experiencias estéticas, políticas y éticas. (Diéguez, 2007, p.1).

El fenómeno liminal permite generar conexiones entre varios elementos involucrando espacios reales y ficcionales, conversando con su entorno, presentando otros modos de hacer y operar la escena, abre la posibilidad de generar convivio entre distintas prácticas y esferas del arte y lo cotidiano, la liminalidad es el umbral que nos permite atravesar todas las capas sensibles. éticas y estéticas que nos conforman, transformando la concepción del



teatro como lenguaje ficticio y contemplativo en un acontecimiento donde se genera convivio y distintas relaciones con el espacio, tiempo y espectador.

Jorge Dubatti, profesor, crítico, historiador e investigador teatral argentino parte de la idea de liminalidad de Dieguez y la lleva a un contexto más general y amplio del teatro, estudiando el acontecimiento teatral a partir de un interés ontológico y generando una investigación sobre el Teatro-Matriz y el Teatro Liminal como nuevas perspectivas en filosofía del teatro.

El concepto de liminalidad, tal como la usamos, propone que en el teatro hay fenómenos de fronteras, en el sentido amplio en que puede reconocerse la idea de lo fronterizo, incluso en términos opuestos: límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, lo excéntrico, el dominio borroso o desdelimitación, lo interrelacional, lo intermedial, incluido lo interfronterizo y lo transfronterizo, etc. (Dubatti, 2017, p.15)

Como podemos ver el fenómeno liminal puede ser tomado desde varias perspectivas, siendo un fenómeno que parte de la antropología, pasando a manifestarse desde las prácticas escénicas políticas y perteneciendo a los estudios de la filosofía del teatro contemporáneo desde una mirada más ontológica. Y no importa desde qué perspectiva lo miremos, el fenómeno liminal siempre llevará la condición de umbral, de lugar de pasaje, como estado intermedial de hibridez, generando inversiones de distintas realidades, haciéndolas dialogar, construyendo un acontecimiento en communitas.



Para todo el proceso de investigación el lugar de preparación siempre ha estado presente, incluso antes del entrenamiento, tanto para el espacio como para el cuerpo se necesitó de una antesala y ha sido un punto sumamente importante para la creación, por ello se creyó que era indispensable contagiar también al espectador este lugar del trabajo previo, aparecieron unas preguntas ¿Cómo provocar al espectador la acción de la preparación para el encuentro del convivio?, ¿Cómo involucrarle en el juego y que no caiga en la mera contemplación? con este cuestionamiento pulsando en búsqueda de un mecanismo que permita generar la preparación de los espectadores se llegó a comprender que ellos también necesitaban una antesala, en donde podían disponer su cuerpo a través de cierto proceso que generarían individualmente pero también como un acontecimiento en *communitas*:

“Prefiero la voz latina *communitas* a «comunidad», para distinguir esta modalidad de relación social de un «ámbito de vida en común». Esta diferenciación entre estructura y *communitas* no se limita a la conocida entre «secular» y «sagrado»” (Turner, 1988, p.103).

A partir de las escrituras automáticas, entrevistas, collages, dibujos, poemas, archivos y todos los registros en el diario de creación se construyeron ocho fanzines que contienen la información del proceso de investigación, el fanzine no solo es un mero artilugio para dar cuenta sobre la escritura en los laboratorios, sino que forma parte esencial del montaje como umbral, apareciendo como dispositivo mano que abre invitación al espectador para involucrarse en el espacio sagrado de la mujer bestia de ocho patas, este se presenta en el lugar previo del espacio escénico, es el conector entre el espacio cotidiano al extracotidiano.

Si el drama absoluto propone un teatro centrado en la autosuficiencia del mundo representado, que tiende a borrar los mecanismo de la enunciación convivial y



aurática, el teatro liminal pone el acento en la presencia del espectador, en las dinámicas del convivio, en la ruptura de la cuarta pared. (Dubatti, 2017, p.21)

Lo liminal no fue solo un concepto base para la metodología inicial, sino que se hace manifiesta en muchos elementos de la puesta en escena. A continuación se van a exponer y se evidenciará de qué modo opera la liminalidad.

3.1 Fanzine, el conector entre los espacios pre-escénico, escénico y postescénico.

El fanzine aparece como el elemento que abre paso a la liminalidad en el montaje, es el espacio de umbral, acompaña como guía de paso entre distintos espacios, en él están escritas las reglas que abren el pacto ficcional con el espectador y lo introduce en el juego sagrado de la memoria, estas reglas contienen la preparación previa de los cuerpos para ingresar al espacio escénico, así como el momento de salir de este.

Invitación de umbral tomada del fanzine:

Le hacemos una cordial invitación al despojo, le invitamos a sumergirse en este pequeño viaje junto a nosotras, siga estas instrucciones para embarcarnos todxs.

Preparémonos:

- Deje sus pertenencias, lo que le estorbe, lo que pueda.
- Quítese los zapatos.
- Remoje sus manos y con ellas la parte posterior del cuello.
- Ate una cinta en su muñeca izquierda.
- Tómese un traguito. (o 2)



- Antes de entrar respiren profundo, si es posible juntxs, inhalen y exhalen por la nariz 3 veces, (escuche a lxs otrx, no está solx). Nos vemos dentro.
- Al terminar regrese al primer punto de encuentro.
- PD: Afuera de nuevo, escriba una pregunta (revise la primera página) y cuelgala para que escurra la memoria, si quiere puede encender una espelma por ellas y llevarse un canto.

La antesala se construyó a partir de los fanzines, pues necesitaban un lugar para que los espectadores puedan encontrarlos directamente, se optó por utilizar una mesa en donde se disponen todas las herramientas que se utilizan para generar la preparación. Acompañadas por velas y recipientes de barro, están las cintas rojas, el agua florida, el canelazo, un espacio donde colocar los zapatos y demás objetos.

Poderosa he vivido como para no saber que en mi vida
 abundancia.

Cuerpo
 viviente, que
 recuerda, recordaba
 maciente y disidente

Te dire que sob me
 reconci en las hebus
 del diablo s
 brevisimo
 instante.

A mis abuelitas, todas
 las mujeres que me antecedan.
 Pedidos. Esta mi sombra, ya que en ella
 ma todo el afecto que le profesaba este cuerpo.
 a mis cantos:

Angela Guerra
 Esthela Figueroa
 Dorelisa Remon
 Blanca Pelt
 Maria Pelt.

Para entrar:
 Deje sus pertenencias, lo que
 estorbe, lo que pueda.
 Quite los zapatos.
 Remoje sus manos en el
 recipiente y moje la parte poste-
 rior del cuello.
 Atese una cinta en la muñeca
 izquierda.
 Tómese un traguito.
 El primer en entrar deberá
 tocar la puerta tres veces.
 Respira, nos veremos dentro.

En ti
 mueve mi
 canto para que
 en todos cante...

Le hacemos una cordial
 invitación al despijo,
 le invitamos a sumer
 en este pequeño viaje
 junto a nosotras,
 Niga estas instrucciones
 para embarcarnos
 todas.

¿Las líneas de mis manos
 seran la huella de las
 raíces del árbol que algún
 día fui? Trabajo de la Tercera
 mi abuelita esta en mis
 manos.

RODADES
 CANTOS

Buenos días abuelitas piedras...
 ¿qué tienen para contarnos hoy?

(Tomado del diario de trabajo)



(Tomado del diario de trabajo)

3.2 La liminalidad operando en cada capa del dispositivo bestial.

Tanto la investigación como la puesta en escena están atravesadas por la liminalidad y se conforman por capas, cada una tiene sus herramientas y modos de operar. A todo este entramado de cuerpos y capas llamamos la bestia, se nombra así porque como se explica anteriormente en diferentes mitos de las culturas chamánicas los espacios sagrados donde ocurren los ritos de iniciación son representados como monstruos o animales poderosos que se engullen a los neófitos y son guiados por viejos chamanes, brujas o espíritus, en nuestro caso los espectadores son devorados por una bestia de ocho patas que es el espacio escénico y la guía es la mujer sagrada que espera adentro.

Pero volvamos a los ritos de instalación del Kanongesha de los ndembu. El componente liminal de dichos ritos se inicia con la construcción de un pequeño refugio de hojas a una distancia aproximada de kilómetro y medio del poblado principal. Esta cabaña recibe el nombre de kafu o kafwi, término que los ndembu derivan de ku-fwa, «morir», porque en ella abandona el jefe electo su condición previa de plebeyo por medio de una muerte simbólica. (Turner, 1988, p.106 – 107)

3.3 Capa Dramatúrgica.

La dramaturgia no está relacionada necesariamente con la escritura. Es más, cuando una dramaturgia se fija en un texto, en cierto modo, está traicionando al medio al que sirve. La dramaturgia puede ser algo invisible. Y es algo que pueden hacer las escritoras, las directoras, las coreógrafas, las actrices, las arquitectas, las profesoras. La dramaturgia puede ser algo así como dibujar en el tiempo, o dibujar en el aire. Se dibuja en el tiempo o en el aire, porque se pretende que ese dibujo pueda llegar a ser

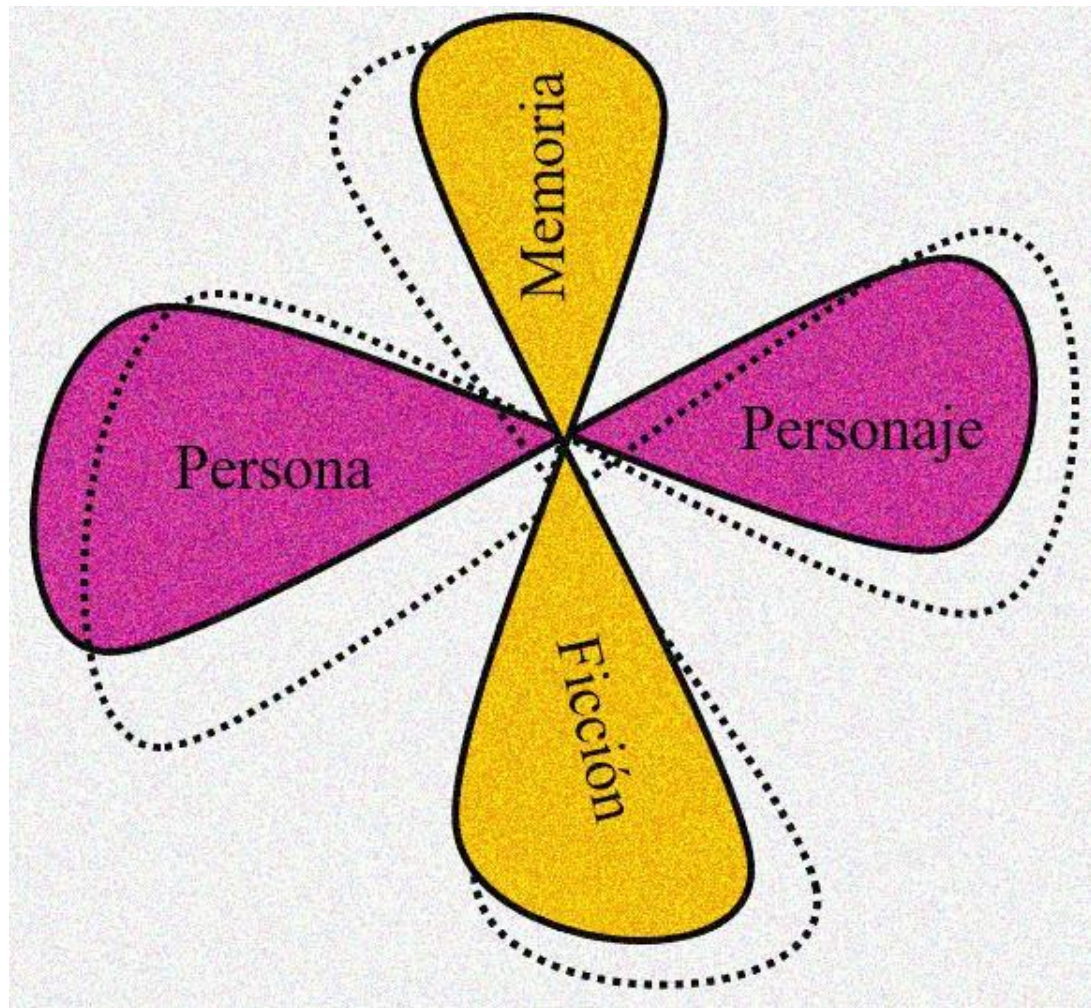


efectivos en los cuerpos vivos. Pero debe ser un dibujo que no detenga esos cuerpos, que los mantenga en movimiento. (Sánchez, 2019)

En la escena contemporánea concebimos como dramaturgia al entramado de todos los elementos de una obra, se reconoce como el tejido que la compone y la permite ser. El momento más claro donde podemos ver la dramaturgia es en la ejecución de la obra misma, podemos percibir los mecanismos y estrategias que relacionan al espacio, los espectadores y al artista, es posible entonces hablar de una dramaturgia siempre inquieta, alterada, condicionada a los cuerpos que la invadan en cada función, una dramaturgia viva como todo lo que la compone.

La liminalidad en el marco dramático de esta puesta en escena opera desde dos lugares, tenemos primero la presencia de la persona en estado de éxtasis, recibiendo a los espectadores y preparándose para entrar al cuerpo de la abuela, en esta transición de cuerpos se involucra la construcción técnica del personaje, pero también la memoria íntima de la actriz que se junta a la memoria de los cuerpos que estuvieron presentes en la investigación, lo que nos lleva al segundo lugar de la presencia liminal entre la memoria y la ficción, estas dos hilan cada retazo de la obra, se abre un espacio a la ficción desde considerar al dispositivo escénico como una bestia, componiendo su estómago en un espacio ritual habitado por dos cuerpos, todo esto para escuchar las voces de las que ya no están, las que vuelven a tener cuerpo solo porque las han recordado y al estar presentes por recordarlas también hacen recordar a quienes las escuchan, se abre un juego que activa la memoria de todos los participantes del acontecimiento y navegamos entre la liminalidad de estos elementos memoria - ficción.

Si el drama absoluto propone un teatro que cuenta una historia ficcional, el teatro liminal mezcla ficción y no-ficción, borra los límites entre el teatro y la vida, desdibuja el salto ontológico que la poíesis maca respecto de la realidad cotidiana. (Dubatti, 2017, p.21)



3.4 Capa Espacial.

El espacio de la obra es un recorrido, una transición colectiva, está pensada como el cuerpo de una bestia y se la habita por fases, el mecanismo por fases se construye porque la



investigación atravesó por distintas pieles y también se dejó atravesar por múltiples materialidades. Tenemos espacio preliminar, espacio escénico y espacio memoria, de alguna manera en cada uno se quedan trozos de los cuerpos de los espectadores y la obra se sigue alimentando con ellos.

- Espacio preliminar.

La boca de la bestia, es la antesala al encuentro, ocurre el primer contacto con este, aparece el archivo, están los fanzines que son el umbral para iniciar el pacto ficcional, el convivio, son el espíritu guía. La antesala necesita estar un poco alejada de donde está la actriz, desde allí se escuchan sonidos misteriosos que provienen de adentro que se producen porque la actriz está terminando su entrenamiento, este primer espacio presenta una mesa en donde están dispuestos los elementos que necesitarán los espectadores para su preparación y debe haber una separación visible para entrar y atravesar la garganta antes de llegar al siguiente espacio, en el fanzine está escrito que deben golpear tres veces antes de entrar, esto puede variar dependiendo del espacio en el que se presente la obra.

- Espacio escénico.

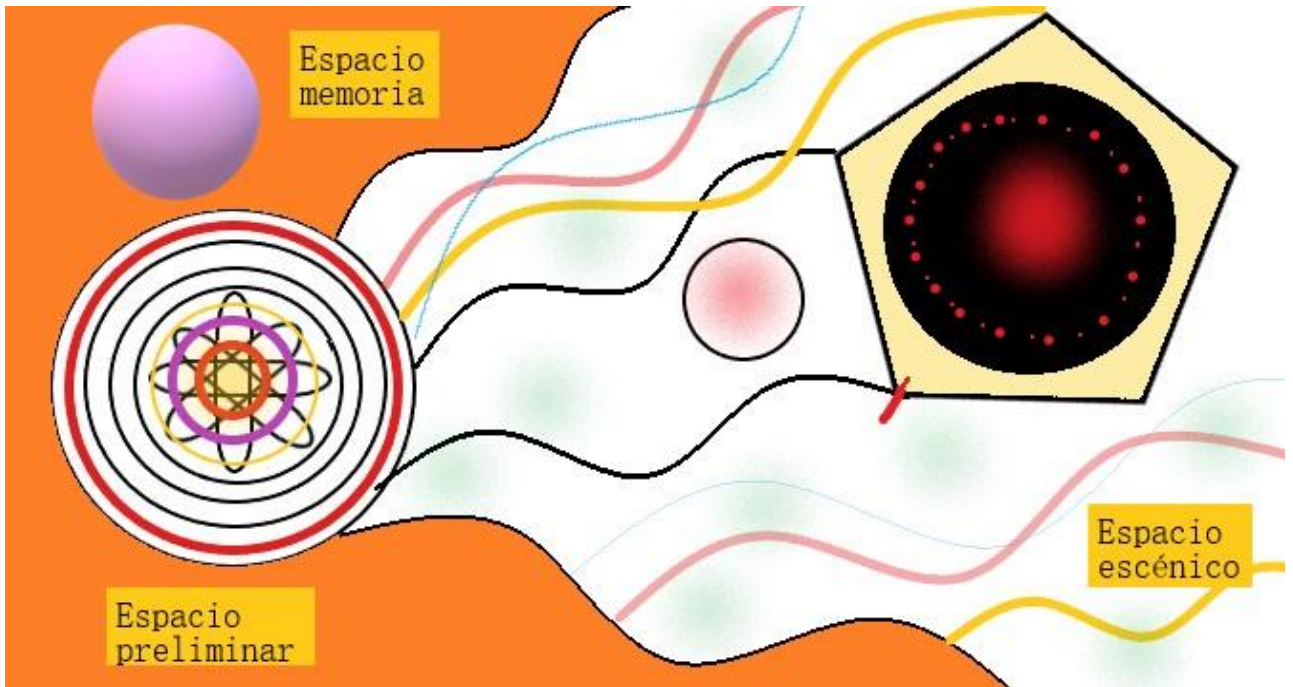
El estómago, el adentro, el encuentro directo entre cuerpos, lo primero que se escucha antes de entrar son las pisadas fuertes de alguien, balbuceos, algo que no se puede saber bien qué es, el espectador entra y se encuentra con las dos esferas sagradas, la esfera ritual está habitada por la actriz, está dentro del círculo de cantos rodados junto al altar y sus herramientas, apenas terminando su danza extática, la esfera está cubierta por telas claras y transparentes en forma de pentágono que se cuelgan desde el techo y que permiten generar un estado de intimidad y misterio a esta chamana, separando visiblemente ambas esferas

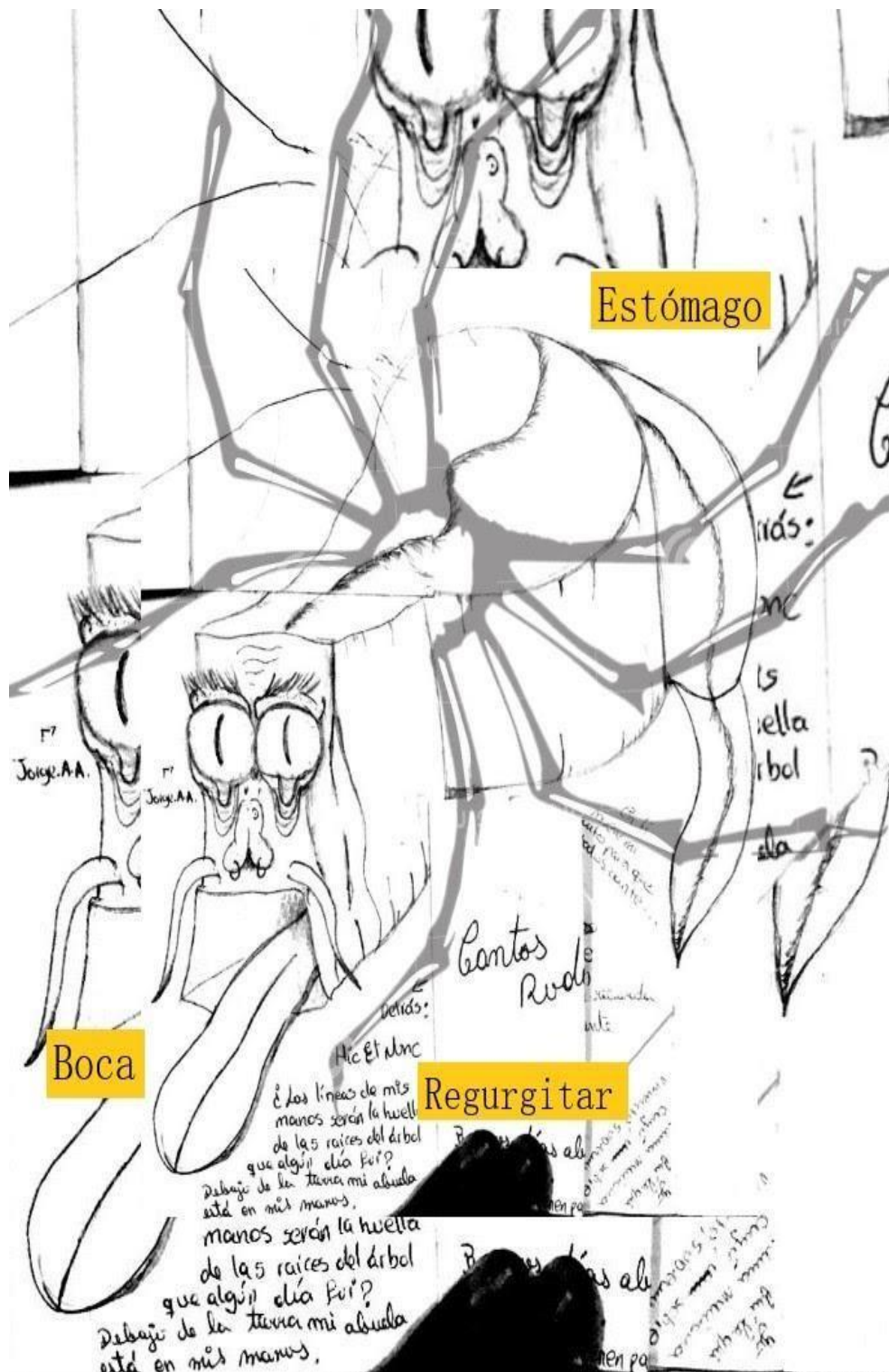


sagradas, a poca distancia del pentágono está la esfera de la memoria, la silla blanca del personaje Doralisa, encima de esta, un poco de azúcar regada como ofrenda y una blusa blanca doblada, al frente dos espelmas encendidas, aquí las abuelas solo se dejan ir por las manos, la voz y la memoria, el espectador se deposita en el piso alrededor de ambos espacios y transita con las dos presencias.

- Espacio memoria.

El último punto se encuentra al salir, es una instalación, puede estar en el espacio preliminar u otro espacio que nos ofrezca el lugar, allí se activa la memoria genealógica del cuerpo del espectador a través de la escritura, con el ejercicio “Abuela cuéntame tus memorias”, hay papeles y esferos para escribir, están colocados cordeles con pinzas, de algunas cuelgan papeles donde están las preguntas que se han ido recolectando en la investigación a través de preguntarles a las abuelas, otras esperan ser usadas a través de la misma consigna.





La bestia. (Dibujo por Jorge Andres Agudo, tomado del diario de trabajo)



3.5 Capa Relacional.

Otro componente fundamental en la definición de la liminalidad es el espectador en su presencia convivial. Es el convivio de actores-técnicos-espectadores lo que determina la base del acontecimiento teatral y condiciona la poiesis, que no sólo acontece en el cuerpo del actor. El espectador interactúa con el actor y configura la poiesis con sus intervenciones, sea a través del silencio, la risa o el llanto, los aplausos o el rechazo. Por eso hablamos de una poiesis productiva (la del actor), otra receptiva (la de los espectadores) y una tercera convivial (que se genera en la dinámica imprevisible del convivio). (Dubatti, 2017, p.19).

Esta última capa sólo pudo completarse cuando se mostró la puesta en escena al espectador, revela las ganas que tenemos de seguir jugando, a pesar de no saber para qué, entregamos el cuerpo, su memoria y energía, podemos hacernos millones de ideas para planear el encuentro, tener nuestros materiales listos, el cuerpo entrenado, los movimientos digeridos y asegurar el lugar, la hora y fecha, pero todo el proceso logra conjugarse cuando el espectador entra y recibe todas esas materialidades, dándoles sentido desde su particular manera de ver la escena y la vida.

La puesta en escena abre un momento de complicidad y juego en la relación con la investigación, el cuerpo, la ficción, la memoria, la escritura, el espacio y el espectador, se genera el convivio desde diferentes puntos que se van hilando en el recorrido y permitirán que la obra esté constantemente recreándose, retomando trocitos de historias y de voces que esperan ser escuchadas. Esta esfera relacional alberga mucho movimiento y preguntas alrededor del espectador, se identifican de la siguiente manera:



- La preparación.

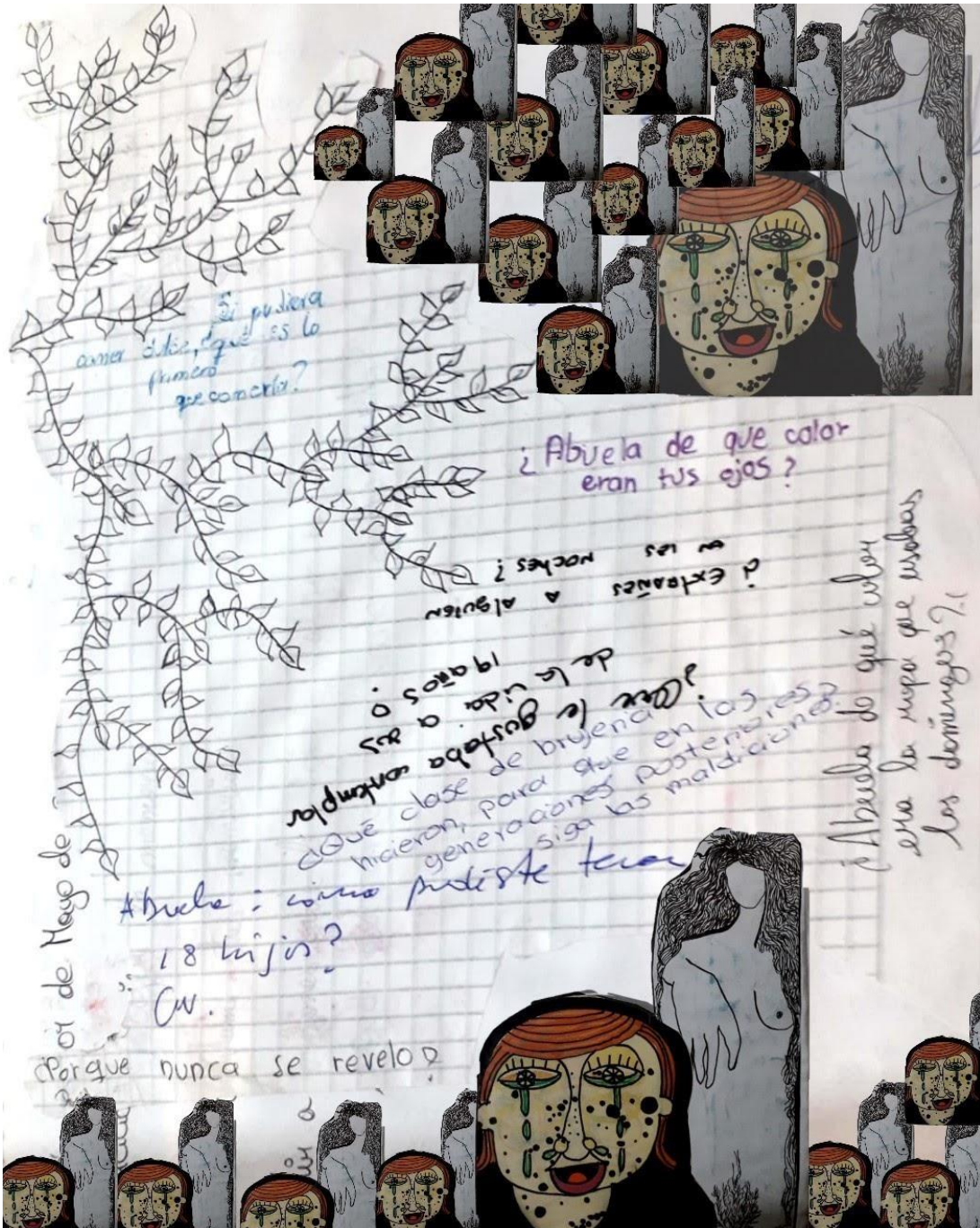
Ocurre en el espacio preliminar, a través del fanzine el espectador prepara su cuerpo para el encuentro, se involucra con el archivo, lo inspecciona, acepta las instrucciones para ser parte del recorrido e involucra su cuerpo para generar una serie de acciones colectivas, se genera un primer enlace como grupo y pueden haber varias posibilidades de interacción en esta primera relación, no solo con los materiales de la antesala, también entre ellos.

- El desplazamiento.

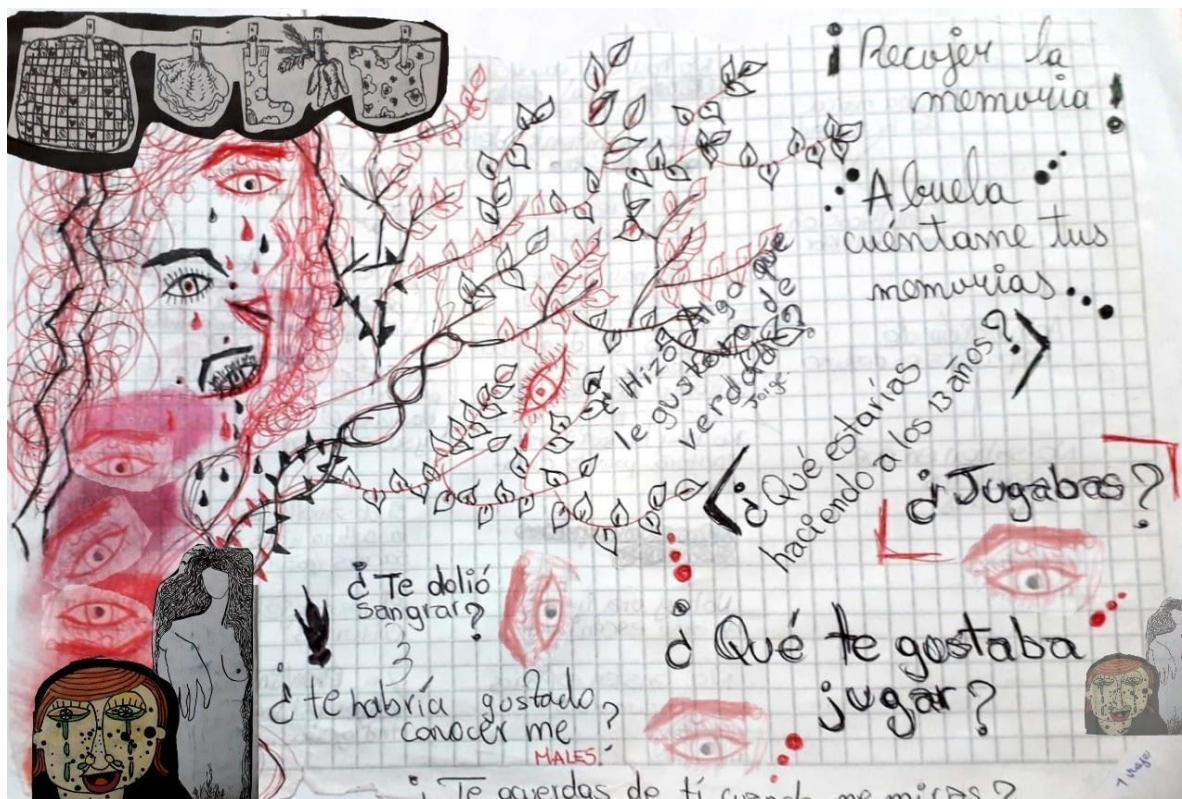
La experiencia sucede como una serie de etapas, invita a trasladarse de espacios, se escuchan las pisadas, se adentran los olores y sonidos, los espectadores transitan la escena con el personaje de la abuela, la escuchan, pueden encontrar un lugar de reconocimiento con esta voz y activar su memoria, son parte del rito del convivio.

- Las ancestras.

Finalmente el espectador atraviesa al último lugar y se encuentra con esta instalación que brinda escape a la memoria, convoca a los fantasmas de su genealogía, a través del ejercicio escritural “Abuela cuéntame tus memorias” planteado desde el fanzine: Abuela quisiera preguntarte algo importante... , colgadas en los cordeles, como parte de la instalación, del regurgitar de la bestia, estas preguntas, como pequeñas provocaciones para remover las memorias de las y los espectadores permiten que Doralisa continúe preguntándose, manifestándose desde otros cuerpos, la dramaturgia de la escena continúa mutando y la investigación también encuentra nuevos rincones para habitar.



Ejercicio: Abuela cuéntame tus memorias (Tomado del diario de trabajo)



Ejercicio: Abuela cuéntame tus memorias (Tomado del diario de trabajo)

3.6 Cantos Rodados.

La constitución de esta puesta en escena se genera como un recorrido de espacios íntimos, abarrotados de historias y elementos que juegan y provocan en los rincones, uno de esos elementos son los cantos rodados, conocidos también como guijarros, representan en la obra a las abuelas piedras, a las ancestras y sus espíritus que protegen y guían a la chamana, pues forman parte de los habitantes más longevos del planeta, cada uno de los cantos ha sido recolectado en medio del proceso de investigación buscando que formen parte permanente del espacio que constituye la puesta en escena. La obra se llama Cantos Rodados en memoria de todas estas abuelas que guían y protegen aún después de muertas.



Conclusiones:

La investigación en artes alberga la posibilidad de perderse en caminos espesos y desconocidos. No se puede saber en realidad en que desembocará o fijar un punto de llegada, pues se va desarrollando según los contextos que le acompañan y también depende del estado en el que transiten los cuerpos que la componen, no es un proceso que pueda acabar totalmente, siempre quedan fisuras ignoradas, preguntas olvidadas, diferentes perspectivas, estímulos o provocaciones que pueden ayudarnos a continuar indagando y permiten que la investigación se actualice, manteniéndose en movimiento, mutando, asaltando dudas, creándose más preguntas que respuestas.

Tanto la fase de investigación pre-escénica, como el montaje que ha desembocado se constituyen de varios elementos, materiales y pliegues, y es que la creación escénica junto a las prácticas corporales son una invitación a gritos para jugar, para desapegarse de las seguridades inamovibles sistemáticas y lanzarse a la intemperie, desestabilizar convicciones, desarmarse. Los elementos antropológicos y escénicos trabajados han convocado al fenómeno liminal, permitiendo que se genere un mundo de relaciones y encuentros con y entre los espectadores a través de un espacio constituido por elementos rituales que se transita como experiencia colectiva y que junto al personaje despierta la memoria de quien la transita. A continuación se exponen algunas de las conclusiones de la investigación:

1. La preparación corporal para habitar escena es imprescindible. Se genera como un espacio íntimo y sagrado de la artista, pero también se desplaza hacia el espectador, se lo incorpora en el juego de manera más personal, preparar su cuerpo es tan



importante como la preparación de la actriz, de esta manera hay una alianza que se forma antes del encuentro convivial, si bien no es la misma preparación, pero se conectan, adaptándose según las necesidades de la puesta en escena, creando communitas fugaces, feroces e íntimas.

2. El diario de trabajo no solo permite registrar el proceso creativo: es un espacio de creación en sí mismo, es la casa de la obra y del personaje, pero también la casa de las creaciones olvidadas, ideas medias hechas, esbozos de personajes desaparecidos, las tentativas estéticas, las tácticas e invenciones dialécticas silenciadas, que finalmente han permitido la construcción de una obra, allí se encuentran vidas y muertes enteras que se pueden repetir una y otra vez, el diario forma parte de las raíces de la investigación, del cuerpo de la creadora y de la puesta en escena.
3. Trabajar con el cruce de mecanismos de diferentes prácticas (en este caso del ritual y el teatro) abre la posibilidad de configurar la escena desde dinámicas más diversas que no buscan reproducir sus formas dominantes sino que establecen otros posibles para habitarla, incluyendo al espectador en una relación horizontal con los demás elementos escénicos, permitiéndole que tantee las fibras óseas de la creación, es decir su composición más profunda, e incluso que pueda intervenir con su cuerpo y creación, en el caso de esta investigación, el espectador forma parte de la continua construcción de la obra a través de su memoria personal mediante un ejercicio de escritura.
4. Configurar la puesta en escena como distintos espacios de transición que se recorren y ofrecen diferentes entornos, con sus propios olores, sabores, colores, sonidos y



temperaturas, modifica la figura del espectador inmóvil contemplativo, hace también de la obra un cuerpo vivo que se desplaza de un sitio a otro y crea un enlace de comunidad entre los espectadores que se sostiene mientras el recorrido permanece.

5. Involucrar el ejercicio de la memoria personal y colectiva a través del personaje, provoca que la puesta en escena se transforme en algo íntimo, familiar y reconocido, donde se remueven y renuevan sentires y memorias del espectador y se producen conexiones a partir de las historias de una abuela que ha sido olvidada por más de medio siglo.

Anexos

Anexo I: GUIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA “CANTOS RODADOS”.

SINOPSIS:



Caminar juntxs para encontrarnos con alguno de los cuerpos que nos habita en el espacio mediado entre la vida y la muerte. Esta es una invitación para habitar la memoria de nuestras abuelas, un encuentro con el olvido y la soledad de la Angelita, la Doralisa y la Blanca.

ESPACIO:

La obra puede transcurrir en salas pequeñas, casas abandonadas o espacios pequeños que brinden intimidad entre la intérprete y el público generando una cercanía, el techo debe tener disposición para colgar cinco telas, no puede contener butacas o la estructura clásica de un teatro, puede acoger un máximo de 10 espectadores. Es necesario repartir el espacio, la entrada de la sala o casa, el lugar donde ocurre la escena y la salida (que puede ser la misma entrada).

ESCENAS:

PRIMER ESCENA – LA ANTESALA.

Este espacio es un prelude del encuentro entre los cuerpos, está en la entrada compuesto por varios materiales que serán usados por el público y tendrá un espacio a parte donde depositar los objetos de ellos (zapatos, maletas, dispositivos electrónicos), puede ser un cuarto aparte, un baúl o la misma entrada, dependiendo de lo que nos ofrezca el lugar.

Depositados en una mesa se podrán encontrar: flores, hojas de eucalipto, cintas rojas, jarras con trago, vasos pequeños, un recipiente con agua olorosa y fanzines en los cuáles están las pautas a seguir para el juego del encuentro.



En esta Antesala se produce una superposición de dos espacios, el de la entrada donde está el público generando su preparación y el espacio dentro de la sala que se manifiesta a partir de la sonoridad que genera la actriz a través de su preparación.

SEGUNDA ESCENA – DEVORADOS POR LA NIGROMANTE.

Los espectadores son guiados (por alguien más o por el espacio) hacia la actriz, ella ya los recibe en movimiento, se encuentra dentro de un espacio circular en el piso dibujado por piedras, coronado por un altar y cubierto por telas colgadas que forman un pentágono, esta figura permite generar una puerta por la cual la actriz puede entrar y salir en la transición de los personajes, la iluminación se genera con velas tanto fuera como por dentro del círculo-pentágono y fuera de este podemos encontrar una silla blanca donde se deposita la vestimenta de las abuelas, que es una blusa blanca y también un poco de azúcar regada, frente a esta silla dos velas blancas en el piso. La disposición de los y las espectadoras está pensada desde esta circularidad, invitándolos a instalarse en una media luna alrededor de la escena, en el piso se coloca montones de hojas de eucalipto para que los asistentes puedan usarlos como asientos.

En esta escena la actriz genera el final de su entrenamiento moviéndose en un mismo lugar frente al altar hasta llegar a un movimiento imperceptible y terminando de cantar una canción al fuego (que es lo que se escucha desde afuera), su cara está cubierta por una tela verde, en sus muñecas lleva dos pulseras hechas de cascabeles que generan sonoridad, está descalza y viste de negro. Desde su micro movimiento empieza a generar una vibración completa por el cuerpo hasta llegar a la quietud, eleva los brazos para hacer sonar las pulseras y este sonido es la puerta para la transición de cuerpos, al terminar el sonido la



actriz susurra el nombre de Doralisa y activa otra presencia, empiezan a salir palabras de su boca en forma de mantra, el texto trabajado aquí pertenece a uno de los ejercicios de escritura automática del proceso de laboratorio, se juega con la estructura de este texto, pero no es alterado.

Texto – Mantra de transición de los personajes:

Cómo puede perpetuarse la noche, el frío entre mis huesos, no sé cuál es mi castigo, si haber vivido de esa manera o estar muerta así, para siempre, así muerta, así siempre, siempre, en el olvido, vagando en este hastío, cómo se puede perpetuar la noche, el frío entre mis huesos. Yo ya no me acuerdo ni de mi nombre, ni de mi cara, ni de mis manos, ni de mi madre, ya nadie me nombra, mi nombre en el olvido, ya no me acuerdo ni de mi madre ni de mis manos, no sé cuál es mi castigo, si haber vivido como viví, o estar muerta así, así para siempre en el olvido.

(El texto se sigue repitiendo e intercambiando)

Mientras dice el texto la actriz se retira la máscara y cambia su estructura corporal para generar el cuerpo de Doralisa la abuela, poco a poco va apagando su voz y finalmente le pregunta ¿cuántas veces has parido?, esta pregunta se dice casi desde el silencio y es probable que el público no la escuche, se acerca a la apertura de las cortinas acortando los pasos, retira la piedra blanca que marca la puerta entre estos dos espacios y sale del círculo, cierra la puerta.

TERCERA ESCENA – LAS ABUELAS.



Al salir el cuerpo ya le pertenece a Doralisa, es otra estructura corporal, la columna está levemente curva, los hombros cerca de las orejas, los brazos doblados cerca de las costillas y las manos controlan una fuerza imperceptible, están activas, aunque no pareciesen, siempre están manejando pequeños movimientos y vibraciones, las rodillas están ligeramente flexionadas y camina con pasos cortos.

Mientras camina hacia la silla, ella empieza con su mantra, sus oraciones, que son el Padre nuestro, Dios te salve y Sagrada María, mientras las desarrolla toma el azúcar, se viste y se acomoda en su lugar que es la silla blanca, las oraciones marcan la duración de la preparación de este personaje, es decir el recorrido de tomar la prenda, ponérsela, sentarse, abrochársela y finalmente persignarse, respira profundo y empieza con su texto. Los textos que maneja el personaje son historias y vivencias de mis abuelas y ancestras que han sido recopiladas y son usadas como base, pero también se manejan desde la improvisación.

Sin embargo, la abuela siempre empieza a hablar desde la pregunta que se le planteó antes:

“Doralisa, ¿Cuántas veces has parido?”

Su respuesta se desarrolla, pero continua hacia otras memorias, genera pequeños movimientos con las manos, la cabeza y sonidos con su boca, no mira al público, mira sus manos, su blusa y su cuerpo, al finalizar se despide de la chaman y nuevamente inicia con sus oraciones para desaparecer, es la misma partitura de preparación, pero de regreso, se saca la blusa, deja la silla, coloca la blusa en su lugar y se persigna.

Doralisa camina poco a poco hacia el pentágono, pero nunca deja de hablar, puede continuar con sus oraciones o a veces le hace pedidos a la chaman, su voz se va apagando,



pero no para por completo y continua con la misma estructura. Abre la puerta, entra y la vuelve a cerrar.

CUARTA ESCENA – DOS CUERPOS QUE SE ARMAN Y DESARMAN EL VÓMITO.

Al entrar el cuerpo, continúa arrastrado la presencia del personaje de Doralisa, pero empieza a generar textos y movimientos que ayudan a generar la transición de personajes.

Entra con los últimos textos de la abuela, pero empieza a saborear el mantra de la chaman:

“Cómo puede perpetuarse la noche, el frío entre mis huesos, no sé cuál es mi castigo, si haber vivido de esa manera o estar muerta así, para siempre, así muerta, así siempre, siempre, en el olvido, vagando en este hastío, cómo se puede perpetuar la noche, el frío entre mis huesos. Yo ya no me acuerdo ni de mi nombre, ni de mi cara, ni de mis manos, ni de mi madre, ya nadie me nombra, mi nombre en el olvido, ya no me acuerdo ni de mi madre ni de mis manos, no sé cuál es mi castigo, si haber vivido como viví, o estar muerta así, así para siempre en el olvido.”

Los pasos cortos y lentos poco a poco entorpecen, pisan fuerte y se aceleran, la voz delicada y bajita empieza a tener tintes más toscos, el cuerpo entero comienza a generar otra energía, una presencia distinta, la chaman empieza a regresar y se hace presente desde una pequeña y violenta danza que termina por transformarse en vibración frente al altar, tal como al inicio de la escena, al llegar al punto máximo de éxtasis encuentra el silencio corporal, percibe la energía, se deshace de los cascabeles y los deposita en el altar, mientras va de regreso poco a poco al piso para enrollarse como una semilla y quedarse allí respirando y emitiendo calor. La participación de la actriz termina allí.

SEXTA Y ÚLTIMA ESCENA – ABUELA CUÉNTAME TUS MEMORIAS.



Nuevamente los espectadores son guiados hacia la salida, la instalación del inicio ha sido transformada, se encuentran cordeles de cabuya colgados y pinzas de madera, algunos papeles cuelgan y contienen preguntas que han sido recogidas en la investigación y presentaciones anteriores de la obra. El último paso a seguir es del espectador que plantea preguntas a través de la consigna: Abuela quisiera preguntarte algo importante... finalmente pueden escribir y colgar las preguntas en el cordel. Esta acción tiene como objetivo la configuración de una dramaturgia viva de la obra para que esta siga construyéndose y mutando constantemente.

Anexos II: Textos recogidos del diario de trabajo de los laboratorios.

ADVERTENCIA:

Aquí se ha usado retazos troceados de textos encontrados en periódicos, revistas y poemarios, así como han germinado desde el estado corporal extático que se ha generado en el entrenamiento de la investigadora, su hacer en el laboratorio y el registro de este en el diario de trabajo, ha puesto en juego su memoria, las palabras y danzas guardadas de hace siglos entre los huesos y la identidad de sus muertxs. Esta investigación defiende la acción de la profanación, el hurto y la transformación de lo que ya existe, se percibe que de esta manera el fuego seguirá ardiendo, la memoria palpitando y el conocimiento compartiéndose, le invitamos a profanar los textos que encontrará a continuación y generar



otros sabores/saberes desde su cuerpo, a reproducir esta acción, sabiendo que de esta manera el material deja de pertenecer a la autora.

Sábado 08 de diciembre 2018.

Collage de investigación.

Palabra clave: ÉXTASIS.

EL PLACER ES SIEMPRE UN RITO: LOS VUELOS DE LEONARDO.

¡Y te quemaré en mí, Poesía! Cuando mi barro viejo se haya rendido y esté volviendo a su morada propia, les ruego no llorar si me han querido, ni sacrifiquen rosas y amapolas. Yo fui el que una mañana cayó en el desagadero público y conoció el aroma animal de los hombres. El que tragó por todos, un sobreviviente, un sobremurierte, una cabeza a punto de ahogarse o salvarse, es difícil saberlo, hasta de muerto, nadie me ve, iluminada por la luna capicúa, en el verano me alimento de tallos y hojas secas, en el invierno de los banquetes reales que traen las crecidas. Experimenté éxtasis, como nace el viento del silencio. En ti muere mi canto, para que en todos cante.

¿Las líneas de mis palmas serán la huella de las raíces del árbol que algún día fui? ¿Así habrán sido mis raíces debajo de la tierra?

Martes 18 de diciembre 2018.

Objetivo: Vacío, vaciar se, vaciarvaciarvaciar.



La tatarabuela aún está en estos huesitos,

¿Es esto lo que en verdad significa reencarnación?

Ella le llama al Paco y se pone triste, ya no le ve nunca más -

* textos hallados naufragando.

Paco, ¡Paquito! Pacoooo, ven mijo te doy un poquito de plata, Paquito ¿qué le pasa mijito?, ya se ha olvidado de mí, no viene a ver le a la pobre vieja, ya como no tengo mucho que darle no me viene a ver. Paco mijito, ¿quiere un poco de chocolate?

Ella llora mucho, como mi abuela, pero es más triste porque no puede cambiar nada de su sino.

Jueves 20 de diciembre de 2018.

Tatarabuela – ella/yo.

(Herencia, memoria)

... así que de alguna manera heredas la maldición creativa, tener sus ojos habla de la muerte y el renacimiento, como una transición, un viaje que no está ligado al desplazamiento sino a un estado del que no volvemos. Tenemos unas ganas de irnos. También pienso que los recuerdos son fragmentos de un momento vivido que se ha grabado de forma misteriosa, y fragmentada, en nuestro cuerpo. ¿Ella estará ahí dentro de mí? Me voy sin anécdotas ni recuerdos siguiendo la vía que no cambia, un cansancio extremo de un viaje interminable, cuando yo haya regresado a mi cuerpo embriagado, calentito, una proyección de la memoria frágil, más perecible y vulnerable, no se reconocerá. Existe en nosotrxs un inmenso deseo de partir, hay un desarraigo del lugar al que pertenecemos, la celda de la



prisión en la que estuvo, sombra entre sombras, yo, un espejo poquito más grande que una moneda de cincuenta centavos, yo, el reflejo de su rostro, el mismo rostro sonriendo, y este cabello de ángel, su cabellera.

Y si se muere, ¿desapareceré también yo?

¿Dónde quedó la poesía madrecita?

Creación de personaje a partir de la memoria inscrita en mi cuerpo.

DORALISA ROMERO.

Muere en 1950, Guano, postrada en cama sus últimos momentos ¿qué le llevaría a eso?

Guano se localiza a 15 minutos de Riobamba, está situado en un hueco, por lo que hace que sus tardes sean calientes, el paisaje no es colorido, pero sí brillante, se hacen las famosas cholitas, panes con panela por dentro, probablemente han endulzado las gargantas hirvientes de los habitantes durante muchos años.

De cerca y de lejos se divisan las caras tostaditas de los cuerpos,
¡por allá viene caminando!, por la guardarraya, una mujer acompañada por su poncho y su voz, de cerca y de lejos se aguaita a la viejita con su caminar torpe y cansado, con sus campanas y sus voces, de adentro del poncho se le salen unos animales, bestias con dientes picudos y fríos como los nevados, de cerca y más cerca los animales de mi abuela se vienen amontonando a mi encuentro, de cerca y más cerca mi abuela corriendo, chupándome los huesos, las bestias no existen ¡no!, mi abuela no más que me viene moviendo desde adentro, me ha cambiado las entrañas, me ha regalado su voz, me hizo probar el profuso



aceite de sus lágrimas, me ha vaciado el corazón, se me llevó una muelita a cambi6 de una canci6n.

DORALISA ES...

Un 6rbol que el viento agita.

D6a, s6, es un d6a ventolado de agosto, se han ido torciendo sus huesos como las ramas de los 6rboles m6s viejos, Doralisa es un d6a que nadie recuerda, un d6a perdido en nostalgia entre la lluvia, un d6a sin sentido..... Sin tarde, sin noche, un d6a del que nadie se ha dado cuenta, como la mancha de lodo pegada en el zapato, Doralisa es como el sue6o nublado que recordamos t6 y yo y bueno, si recordamos nada est6 perdido...

Ni Doralisa, ni los vientos de agosto, ni la nostalgia.

Si sigo record6ndola, Doralisa ya no ser6 ni d6a, ni nostalgia, ni mancha; Doralisa ser6 entonces cuerpo, cuerpo viviente, cuerpo recordado, que recuerda.

Naciente y disidente cuerpo.

“SE HACE CONSCIENTE EL ENLACE DEL PASADO Y EL PRESENTE, EL HORIZONTE QUE NOS CONDICIONA: ES CONOCIMIENTO Y RECONOCIMIENTO” (Eliade, P. 57,58)

Se fue al huerto de la abuela y se trag6 un tomate de carne... Mi6rcoles

09 de enero del 2019.

MEMORIAS ENTRE AUSENCIAS, CUERPOS DEMEDIADOS.

Te dir6 que solo me reconoc6 en las babas del diablo un brev6simo instante, pero ya he vivido demasiado como para no saber que en m6 hay muchxs.

Y escribir poemas sobre mi piel con sangre. Nada m6s personal que eso.

Collage del poemario:



Retorno.

Cuando te sueño en las tardes, mi alma es nave sin destino, te cuento mis quimeras, tu imagen vive en mi soñar y se queda en cuerpo entero, me duermo para amarte, porque amándote siento que vuelves en la rueda de la vida y cuando estoy contigo, Carnavalesco corazón, espíritu danzante el viento en eucaliptos cabalga sin bridas, en corceles de espacio.

¿Quién pintó tus ojos de plúmbea arenilla?

Siento menuda tu voz comparecer de puntillas, voz que me conmueve en profundidad y hago más tus angustias. Agitado corazón, recogido, por instantes podía escucharlo, estoy siempre contigo, velando tus encantos, al despertar palparé mi desventura, sentiré la carcajada de vivir casi muriendo, retorno con herencia, donde se bebe el agua con las manos juntas y el tascón de la panela, casi sola hablé con mi alma, salí con mi luz como fruto de experiencia azul, aquí me tienes girando mis vientos por encontrar tu blancura. Mi cuerpo circundado de sombras, el espíritu reposó ya infatigado, para mis ancestros, que disputan por manifestarse, recuerda te lo pido, mi adolescencia llevas en tu huella, a los hiladores de sueños, aquellas piedras tuyas continúan formando filas.

Mantra.

Cómo puede perpetuarse la noche, el frío entre mis huesos. No sé cuál es mi castigo, si haber vivido de esa manera o estar muerta aquí para siempre, así siempre, siempre en el olvido, vagando en este hastío.

¿Cómo puede perpetuarse la noche?, el frío...

Ya no me acuerdo ni de mi cara, ni de mis manos, ni de mi madre, ni de mi nombre, ya nadie me nombra, mi nombre en el olvido, ni de mi madre, ni de mis manos...

En el olvido, vagando en este hastío...



Texto encontrado detrás de una fotografía de Angela, 71 años después sigues pulsando...

Angelita, 22 de enero de 1948. Riobba:

Dedico. Esta mi sombra, a mis queridos papasitos políticos; ya que en ella vá todo el afecto que le profesa su hija política.

Textos inventados, cosidos con memorias verdaderas.

Nací al hondo de la tierra, ahí donde todo lo hierve el sol, y el polvo te entra hasta por las orejas. Me acuerdo que fuimos cinco hermanos, tres mujeres y dos varones. Mi hermana la mayor era bien buena, a todos nos cuidó, nos lavaba la cara para ir a misa y ahí todos nos poníamos nuestras mejores paradas.

Cuando cumplí quince años mamita me regaló una cadena de la virgen, pero escondida de papá porque decía que esas eran pretensiones y nosotros éramos muy pobres para eso. Eso sí, todas las mañanas y antes de dormirme rezo, desde guagüita, le rezo a dios, los santos y mis muertos, sin falta, igual les pongo sus velitas para que la luz no les falte.

Riobamba, 18 de mayo del 2018.

* Este texto nunca tuvo una total fijación, pensándose como si el secreto siempre ha sido secreto.

Doralisa... ¿Cuántas veces has parido?

- Ay hijita, tú sí que haces unas preguntas bien difíciles. Yo me acuerdo que tuve cinco guaguas, tres mujercitas, dos varones, pero de ahí miya tuve que parir 3, 4, 5 veces más, toditos los días sangraba, que bestia, toditos, estilaba las sabanas con sangre y



seguía preñándome hijita, tanta sangre que me salía del vientre, hasta que mi hermanito me llevo a ligarme porque donde él vivía si había hospitales. Si no mijita, ya me hubiera muerto pariendo.

... Manchando sábanas, comiendo pichones.

Lunes 15 de abril del 2018

¡Buenos días abuelitas piedras!

Mis antepasadas más cercanas.

La voz de mi tía Blanca. Está en este cuerpo, es una voz tragada y aguda. No me voy a olvidar de la voz de mi tía Blanca, tan aguda y afectada, sus surcos en la cara como resultado de sus afectaciones vocales, siempre sola, mi tía Blanca murió sola, acostada en un parque, temblando de frío quizás ya ni temblar por lo mismo, alguien la recogió y la llevo a casa ya no me acuerdo si es que se había quedado botada fuera de su casa, recostada, pero alguien la reconoció y la “ayudó”. La Blanca Polo nunca tuvo hijos, ni tantos amantes, uno que alguna vez me contó mi mami, uno que no volvió más porque ella no quería. Cuidando a las sobrinas malcriadas.

Murió sola en el frío, mi tía Blanca Polo Puente y ahora regresa a manifestarse con su voz aguda y afectada. Con sus polvos de colores y el papel periódico amarillento y oloroso, viene con los costales de toctes y sus lindas medias para pantalón, comiendo fresas con su faldita recta corta, sus trenzas, sus dedos flacos negros y de colores, el olor a gato, mi tía Blanca, sus suéteres de botón, ella tan pequeña y delgada pero nunca frágil, perdió la cabeza, pero nunca su fuerza, perdió la cabeza, pero nunca su independencia, mi tía Blanca, perdió la cabeza, pero nunca el papel higiénico en los bolsillos, no olvidó que había sufrido



tanto y jamás perdió el gusto a la fiesta ni al comer frutillas. Perdió la cabeza mi pobre tía Blanca y con ella su linda voz, el nombre de su madre, el nombre de un amante, los polvos de colores para los zapatos, los 50ctvs que me regalaba, a veces de una moneda, a veces en dos de 25, las monedas siempre sucias del polvo. La Blanca perdió la cabeza, pero nunca el amor de mi madre, ni su amistad, ni el árbol de toctes que tenía. Pero también debo decirlo, sí, perdió la mirada. Mi tía Blanca lo perdió todo porque no quiso quedarse con nada. Todo por la familia. Y al final quedó en el olvido, en el hastío, calándose la muerte por el frío de las calles. Mi hermosa tía, tanto que le gustaban las flores, los funerales y las fiestas.

Miércoles 15 de mayo del 2019.

¿Dónde siento a las abuelas? En las manos, el antebrazo, en las articulaciones, los dedos. Le siento en la boca.

Doralisa:

Porque la verdadera muerte es el olvido, ya me olvidaron, van a quitar mis huesos para poner otros recién muertos y ahí sí, no habrá ni rastro de mi existencia. A mis hijos ya no los volví a ver. Trabajando desde guagua. Antes no había azúcar, a veces papá traía bloques de panela y eso nos sabíamos robar unos poquitos con mis hermanos, peñizcábamos la panela en las esquinas para que no se diera cuenta.

Clara: ¿Leíste Doralisa? ¿Por qué ya no pudiste caminar? ¿Tuviste hermanxs? ¿Eran buenas gentes?

Nos sabíamos tostar la piel cuando íbamos a los terrenos, mi papá nos encargaba que le ayudemos.



Clara: Tanta Sangre, tanto ~~sexo~~, sexo no, violencia, abuso, porque para eso era la mujer y solo para eso, para ser preñada y seguirse preñando, ellas lo sabían, no les pareció extraño, igual ellas eran fuertes, asumían lo que llegaba al cuerpo, dudo que Doralisa se haya ligado, dudo que dejó de parir, capaz y por eso se quedó paralítica, ella y cuántas otras, ellas asumían lo que les llegaba, es la fuerza de la sangre, el calor del útero.

Este es un texto que surgió en una exploración a partir de un ejercicio de escritura automática, en laboratorio III, trabajé por fin con todos los elementos que propuse para el rito y lo he tomado como parte de la puesta en escena, como un lugar al salir de la abuela.

¿Por qué te dejaste abrir tantas veces mamita?, Por qué te dejaste abrir el alma, tantas veces que pariste hasta quedarte sin caminar, ¿quisiste tener tantos guaguas? ¿Quisiste tantas veces que te abrieran?

El sol y la sal en la cara de mi abuela que se va diluyendo áspera en el camino del borde de mi oreja, que se va diluyendo líquida y coagulada en mi cuerpo, el recuerdo vivo de su sangre en la mía, mi abuela renace conmigo, en mi sangre mes a mes.

¿Por qué te dejaste abrir tantas veces el ama?, ¿Por qué te abrieron el cuerpo?

Latente y renaciente rojo que me invades el cuerpo, que me invade los coágulos que cruzan calientes la entrepierna. Eres el rojo de mi sangre, el latir que mi corazón tuvo y ya no recuerda, la voz que aparece dormida en el sueño como una brisa que calienta los dientes.



Abuela no te quedes aferrada, ¡No!, no, perdón,
mejor dicho; Clara no te quedes aferrada a la
abuela.

Jueves 20 de junio de 2019.

Pre – textos.

Vamos a bailar un carnaval, para no perder la costumbre familiar. Hoy voy a bailar por mi familia, ancestras y ancestros, todo lo que no he bailado, todo lo que no han bailado. El zapateo de la memoria.

RECORDAR la fiesta popular genera una atención en el movimiento. Hoy hablé de verdad con la Angelita, le pregunté por qué se dejó abrir tanto, era lo que le tocaba, realmente no había muchas opciones, una mujer tan guapa non se puede disfrutar vieja, jovencitas las agarraban, guambritas, sin saber qué hacer, pero sabiendo que tenían que hacerlo. Hablo de servir, de esposas, amas de casa, sirvientas, madres, maternidad-es forzosas, realmente no había muchas opciones.

Nota Importante: Recordé que a mamá Angelita le gustaba mucho, muchísimo el labial rojo, siempre se puso, hasta la tumba.

Texto a partir de escritura automática.

¿Cómo se puede ser tan fuerte (rocota)?, ¿Soportar tanto golpe en el cuerpo y en la vida y ser elegante a la vez? No sé, mamita Angelita lo lograba a la perfección



Flores podridas, flores pudriéndose sin posibilidad de retorno, albergando el aire fétido de mis recuerdos, navegando hacia el olvido perpetuo, flores podridas, pudriéndome las venas, los gusanos se van a entrar en mí y me sacarán las partes más pequeñas y blandas, gusanitos agujereándome los huesos, quitándome la sombra, flores pudriéndose dentro de mi vientre, me alimentan, lo fétido por el aliento, flores enraizándose en los tendones, naciendo flores nuevas entre los entres y los gusanitos me vuelven a agujerear para salir por las plantas de los pies y hundirse en la tierra, el fuego que late en mí, cocina las flores y los gusanos, en calor los acuna, amalgamándose en mí, los gusanitos que no quieren salir se escondieron, en mis líquidos, diluyéndose, en lo espeso de mis aguas, flores pudriéndose entre mis falanges.

Te quiero mamá Angelita, gracias por hacerme huequitos, por agujerearme la memoria y pudrirte en mi vientre. Gracias mamita, te devolveré el rojo a los labios.

Entrevista a Esthela Figueroa, mi amada abuela:

Hilda Ángela Lucía, viajó por varios sitios, su padre fue jefe de estación de tren, su madre se llamaba Débora Guerra y tuvo siete hermanos. Pudo terminar la escuela, llegó hasta sexto grado. Aprendió con la tía costura, pero le gustaba estudiar y también el pastel.

Vendía panela, arroz, azúcar, poquito poquito. Antes se comía trigo y cuando no había nada se freían los oritos, no le festejaron nunca el cumpleaños, a ella le gustaba que le celebren su santo, 2 de agosto, San Ángeles.

Y Esthela sangró a los 17, le gustaba jugar a las carreras, saltar la cuerda, el pan quemado.

Le gustaba el dulce de guayaba y de higo.

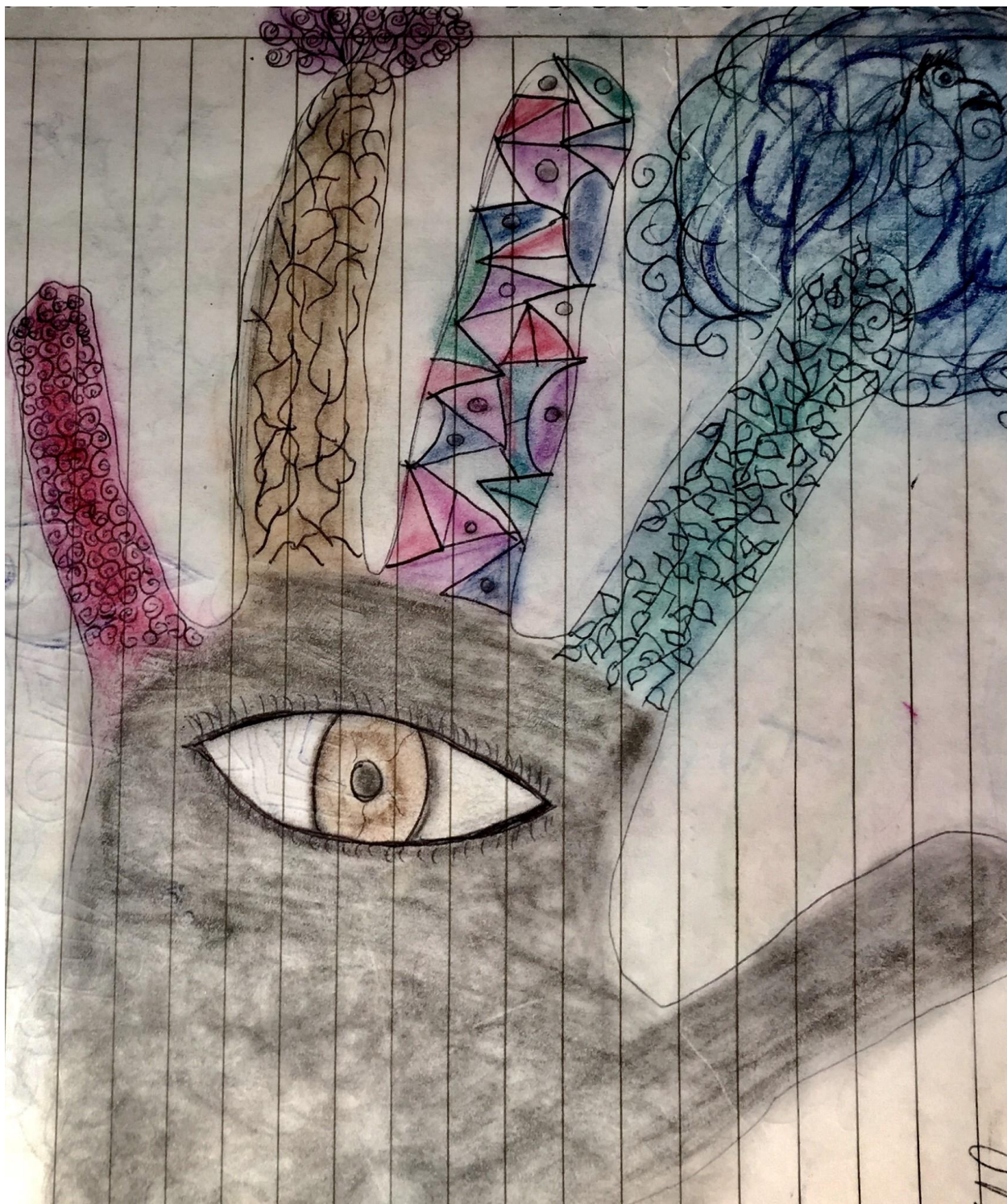
– ¿Esthela y a usted qué le gustaba? ¿se acuerda?

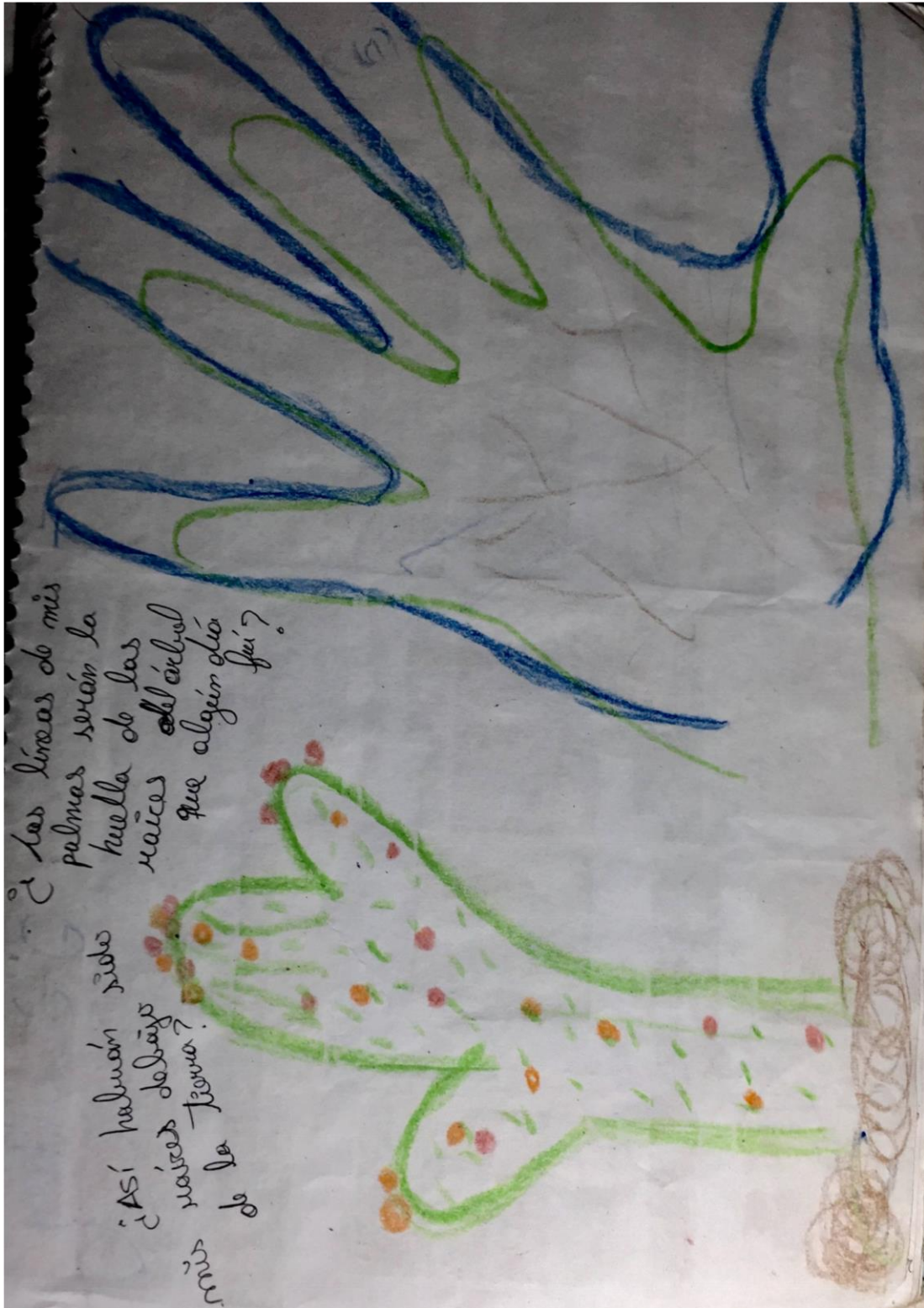


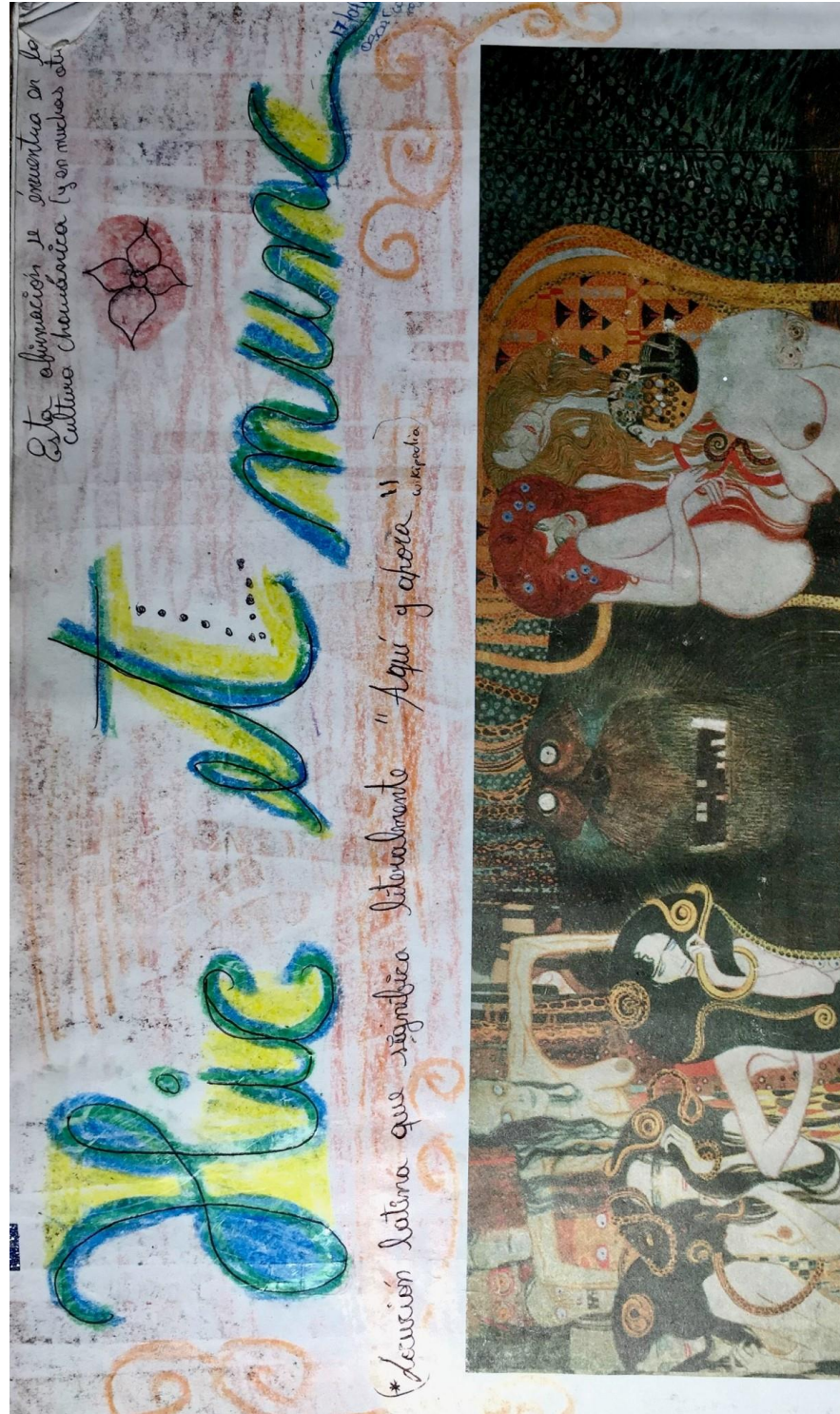
- Estrella, paisajes, cerros, esas cosas.

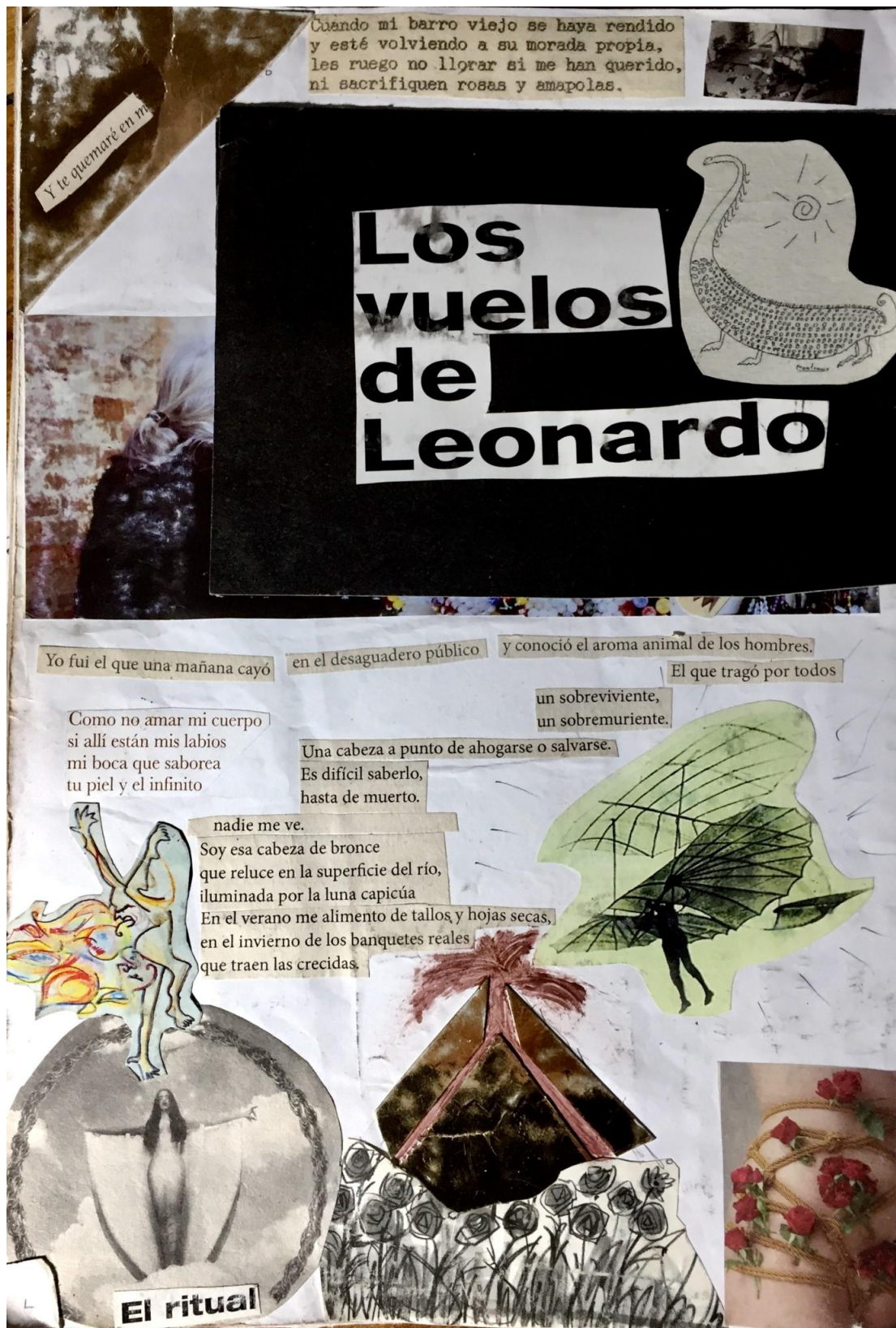
ESTHELLA ESTRELLA PAISAJE CERRO.

Anexo III: La provocación de la imagen, el archivo y el collage.

















Jueves 20 de Diciembre del 2018.

Tatarabuela - Ella/yo.

...así que de alguna manera heredas la maldición creativa, tener sus ojos

habla de la muerte y el renacimiento, como una transición, un viaje que no está ligado al desplazamiento sino a un estado del que no volvemos. Tenemos unas ganas de irnos,

de forma misteriosa, y fragmentada, en de un momento vivido que se ha grabado. También pienso que los recuerdos ^(herencias) Son fragmentos

¿Ella estará ahí dentro de mí?

cuando yo haya regresado a mi cuerpo embriagado, callentito, una proyección de la memoria, frágil, más perecible y vulnerable; no se reconocer.

Un cansancio extremo de un viaje interminable



Y si se muere,

desapareceré también

yo?

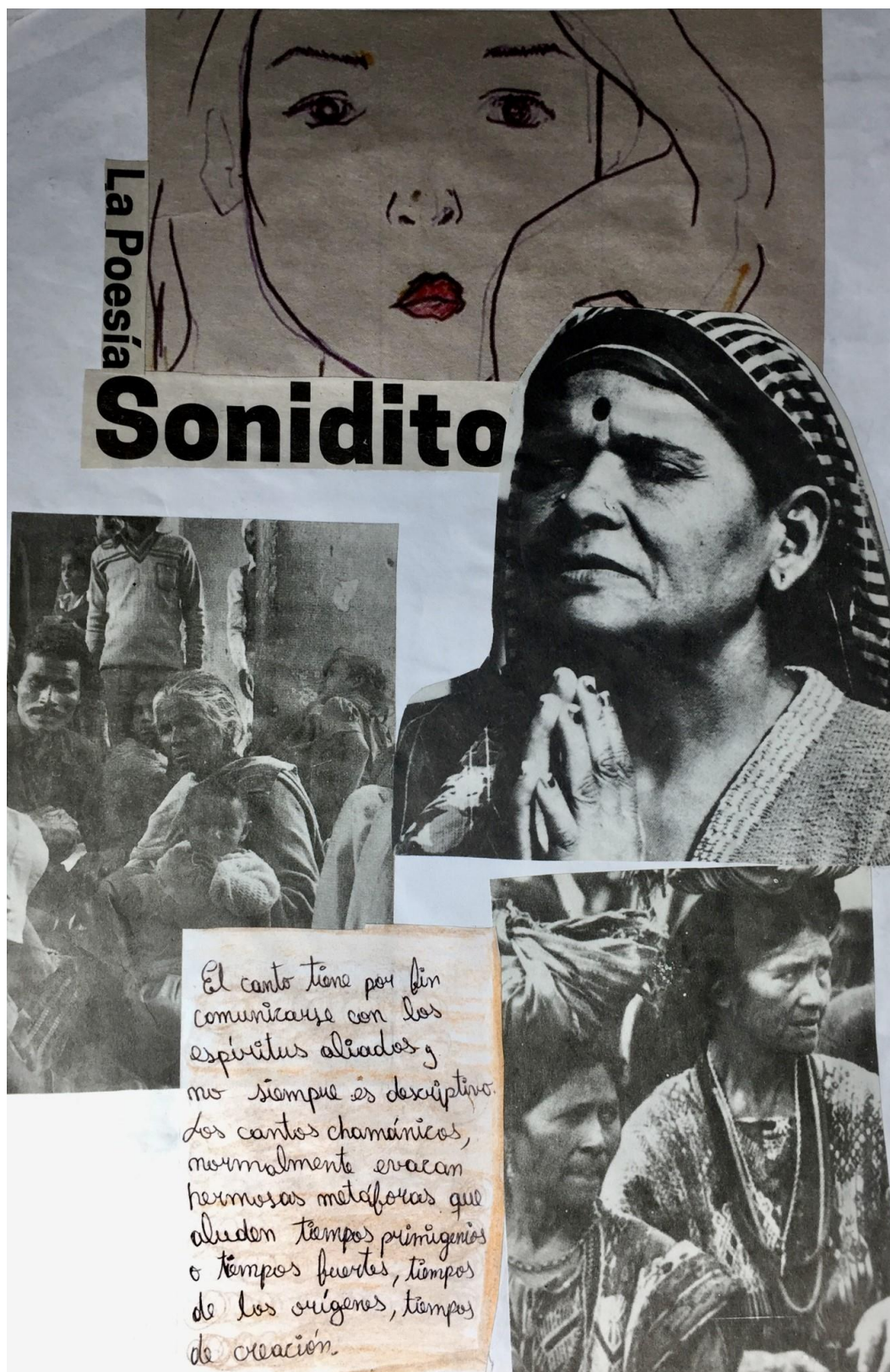
su cabellera
Y este cabello de ángel
sonriendo
el mismo rostro
yo el reflejo de su rostro,
moneda de cincuenta centavos
popuito más grande que una
yo. Un espejo,
sombra entre sombras

la celda de la prisión en la que estuve

Existe en nosotros un inmenso deseo de partir, hay un desarraigo del lugar al que pertenecemos.

HERENCIA Memoria

me voy, sin anécdotas ni recuerdos siguiendo la vía que me cambia.



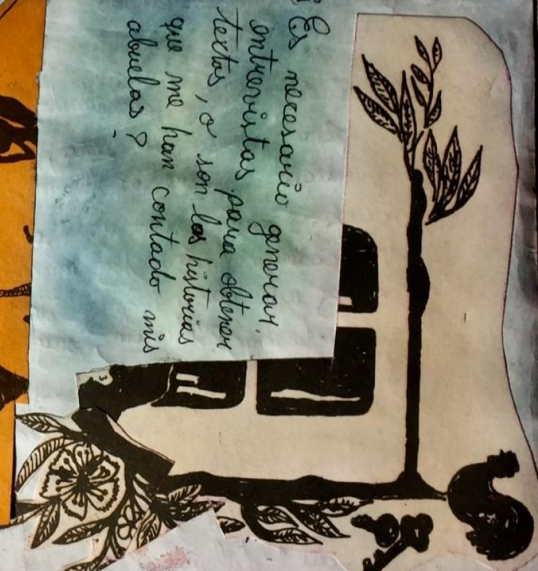
Nací al fondo de la tierra, ahí donde todo lo hierve de sal, y el polvo te entra hasta por las orejas, me acuerdo que fuimos cinco hermanos, tres mujeres y dos varones, mi hermana la mayor era bien buena, a todos nos cuidó, nos lavaba la cara para ir a misa y ahí todos nos poníamos nuestras mejores paradas.

Cuando cumplí quince años, mamá me regaló una cadena de la virgen, pero escondida de papa porque decía que esas eran pretensiones y nosotros éramos muy pobres para eso.

Eso sí, todas las mañanas y antes de dormir rezo, desde guaguaita, le rezo a Dios, los santos y mis muertitos, sin falta, igual les pongo sus velitas para que no les falte luz.




¿Es necesario generar antinomias para obtener hechos, o son los hechos que me han contado mis abuelas?



Textos
 "Muy solista desde el mismo instante de madre, que soy mujer de los muertos, de los muertos, de los muertos, soy concida en el calor... Así es como se me cuando soy de Dicon que allí es como la ^{cuando} ~~cantidad~~ Dicon que es como la tierra. Dicon que es como el día. Dicon que es como el viento. H. Sabina

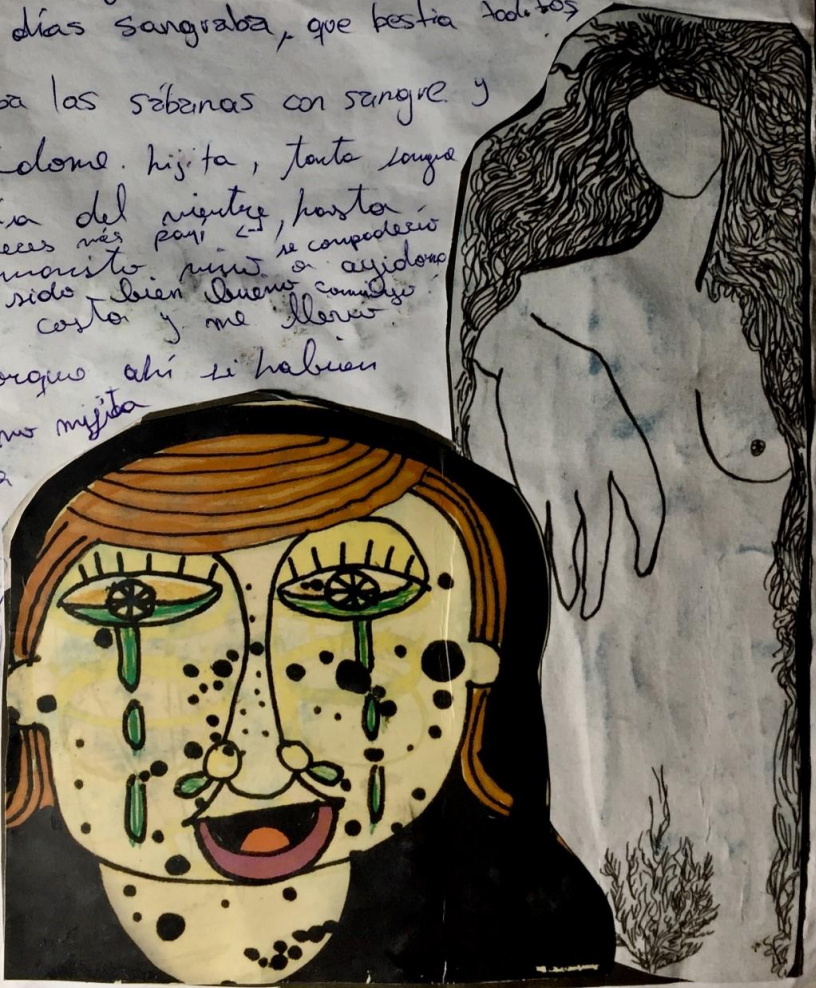
18 de marzo 2018.
Riobamba.



- ¿Dobalisa?
- ¿Cuántas veces has parido?
- teni

Este texto nunca tuvo una fijación (total) pensándolo como si el secreto siempre ha sido secreto

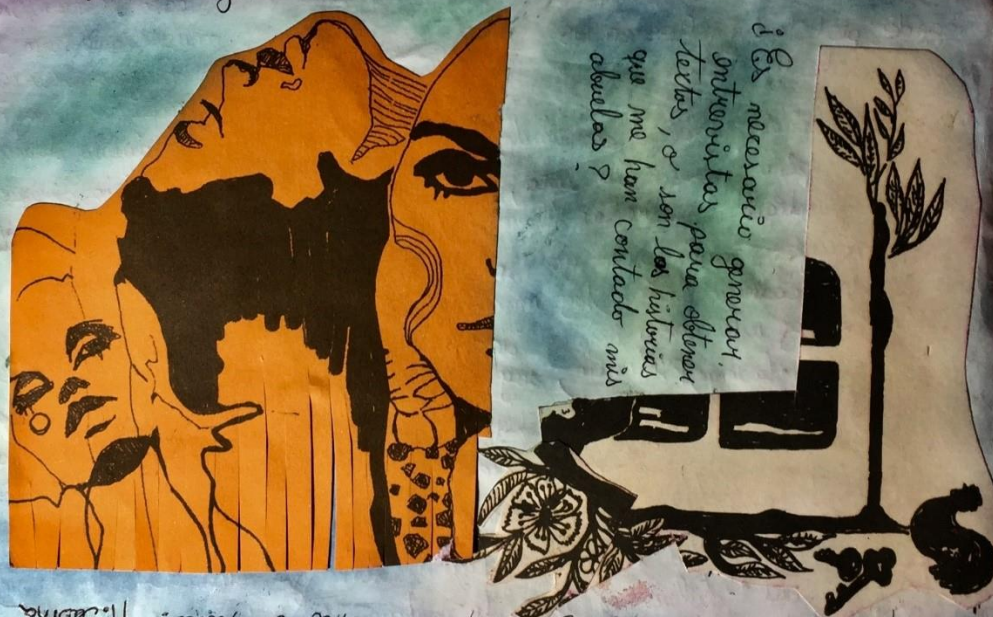
• **May hijita**, tu si que haces unas preguntas bien difíciles. Yo me acuerdo que tuve 5 guaguas, 3 mujercitas, 2 varones pero de ahí miya, ^{que parir} tuve 3, 4, 5 veces más, **Toolitos** los días sangraba, que bestia **Toolitos** ~~estaba~~ estaba estiraba las sábanas con sangre y seguía parviéndose. hijita, tanta sangre que me salía del vientre, hasta que ^{3, 4, 5 veces más parir} ~~mi~~ ^{se compelece} ~~hijito~~ ^{o ayúdame} siempre ha sido bien bueno comiendo vino de la costa y me ~~illeva~~ ^{illeva} a **Jigoro** porque ahí si habien hospitales, si no **miyita** yo me hubiera muerto pariendo, manchando sábanas, comiendo **pichanes**.



Nací al fondo de la tierra, ahí donde todo lo hierve de sal, y el polvo te entra hasta por las orejas, me acuerdo que fuimos cinco hermanos, tres mujeres y dos varones, mi hermana la mayor era bien buena, a todos nos cuidó, nos lavaba la cara para ir a misa y ahí todos nos poníamos nuestras mejores paradas.

Cuando cumplí quince años, mamita me regaló una cadena de la virgen, pero escondida de papa porque decía que esas eran pretensiones y nosotros éramos muy pobres para eso.

Eso sí, todas las mañanas y antes de dormir me rezo, desde guaguita, le rezo a Dios, los santos y mis muertitos, sin falta, igual les pongo sus velitos para que no les falte luz.



Textos
 "Hay rabia desde el mismo momento de madre, que hay mujer de los muertos, del agua, de las canchales porque hay conciencia en el calor... Así es como se ve cuando voy al Dicen que allí es como la conciencia. Dicen que es como la tierra. Dicen que es como el día. Dicen que es como el viento. H. Sabina

Dedico. Esta mi sombra a mis queridos papasitos políticos - ya que en ella está todo el afecto que le profesa su hija política.

Dedico. Esta a mis queridos mi som papasitos políticos bra



ya que en ella está todo el afecto que le profesa su hija política.

Angelita.

22 de Enero de 1948

Riobamba

política.

hija

me con un

todo el afecto

Angelita. 22 de Enero de 1948. Riobamba.

Hoy hace 71 años Clara 2019-01-Cuenca.



Clara Francisca Polo Figueroa

¿Qué más me vas a preguntar?

¿Qué conocimiento he obtenido de Esthela? ¿Qué es conocimiento?

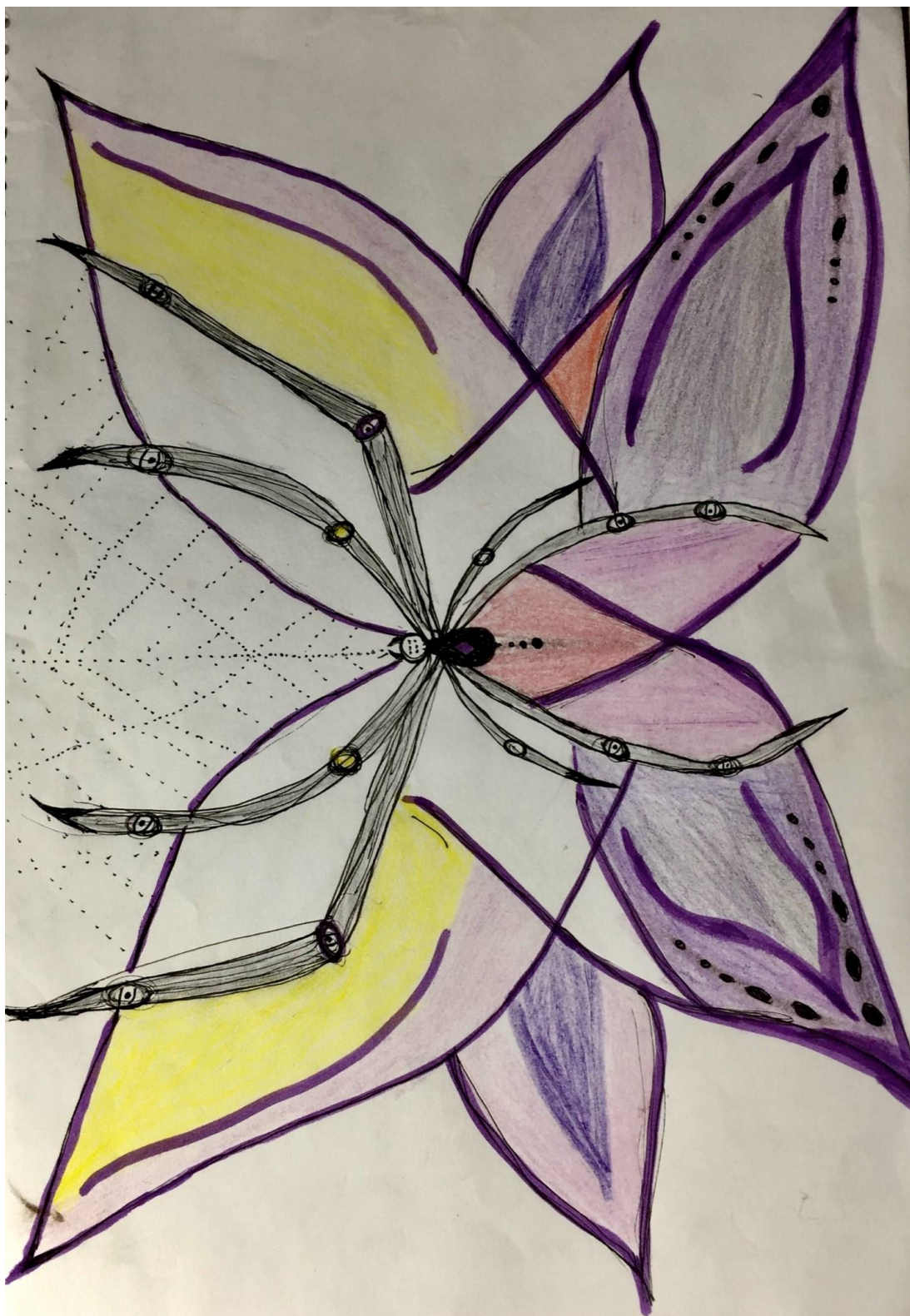
¿Porqué es importante no olvidarlas?
¿Ética, Política?
¿Solo son cuerpos descartables?
¿Y si las recuerdo en qué cambia el ~~comercio~~?
No reconozco y
conozco de algo que
no sabía que tenía.
¿Donde estas en mi abuela? Estoy en sus manos.

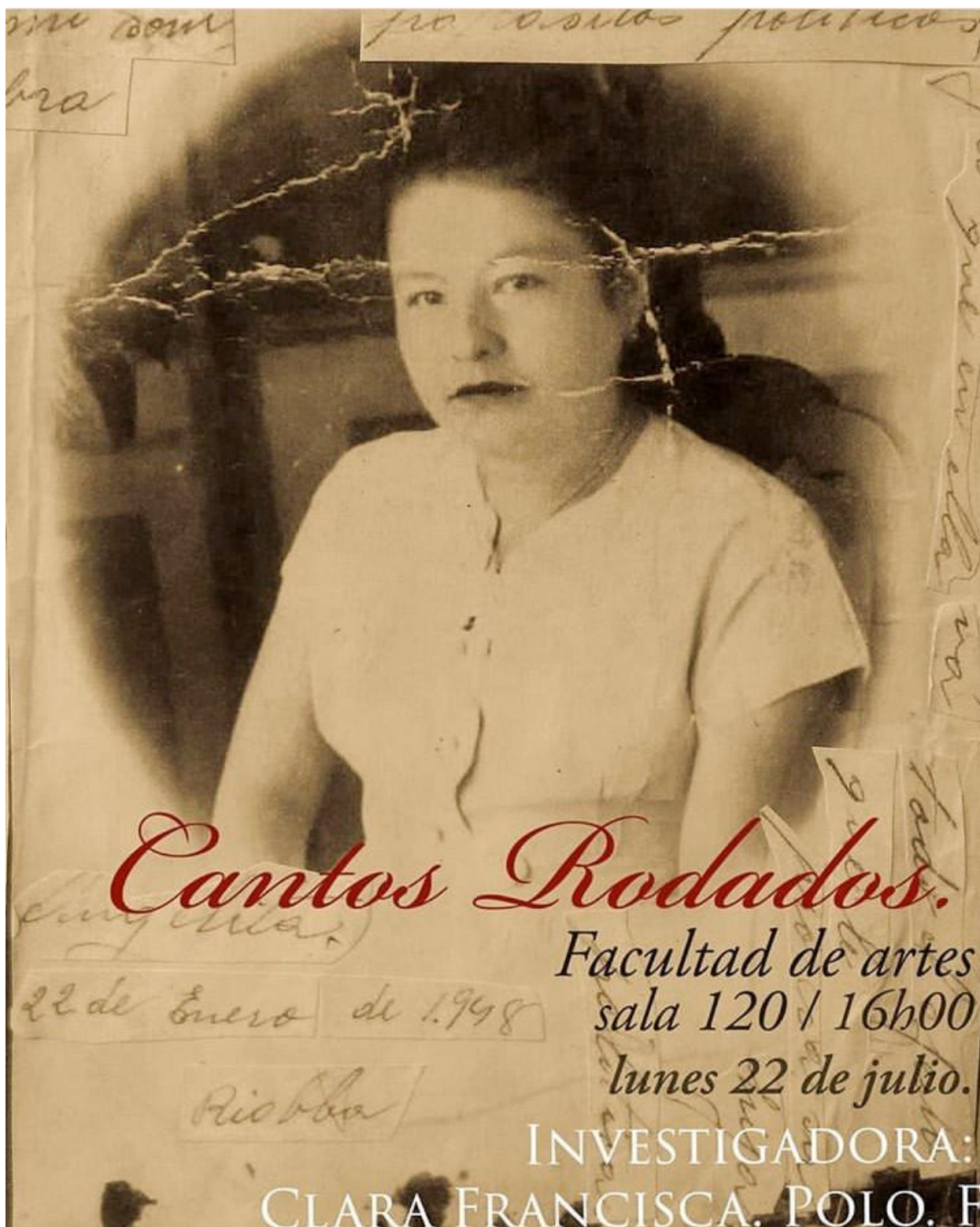
Clara
↓
Memes Esthela.
↓
Memes Blanca
↓
Mismo dedo índice..

(re) Actualización de Conocimiento



Todas las historias contadas a y por mi abuela
atuoresándome y fugándose.





Cantos Rodados.
Facultad de artes
sala 120 / 16h00
lunes 22 de julio.
INVESTIGADORA:
CLARA FRANCISCA. POLO. F

Bibliografía:



Guattari, F. (2013). *Para acabar con la masacre del cuerpo*. Revista Fractal, 69, 59-68.

Pallasmaa, J. (2012). *La Mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Marti, S. (1971). *Mudrā: manos simbólicas en Asia y América*. México: L I T E X A.

Roth y Loudon. (2010). *Mapas para el éxtasis. Enseñanzas de una chamán urbana. La curación por el movimiento*. España: Urano.

Rilke, R. (2009). *Auguste Rodin*. Barcelona: Nortedur.

Mircea, E. (1981). *Lo profano y lo sagrado*. España: Guardarrama.

Mircea, E. (1960). *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.

Oida y Marshall. (2010). *El actor invisible*. Barcelona: Alba.

Morales, A. (2017). *La operación collage-montaje como punto de encuentro entre las artes visuales y las artes escénicas contemporáneas*. Revista de teoría del arte, 30, 99-108.

Diéguez, I. (2007). *Prácticas escénicas y políticas. Teatralidades liminales*. Revista La Falda de Huitaca. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/53736352/Practicasescénicas-y-políticas-Teatralidades-liminales-Dieiguez-Ileana>

Dubatti, J. (2017). *Teatro-Matriz, Teatro-Liminal. Nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Turner, V. (1988). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.



Sánchez, J. (2019). *Dramaturgia y cooperación*. Revista el Apuntador. Recuperado de <https://www.elapuntador.net/articulos/dramaturgia-y-cooperacin-jos-a-sncchez-arte-uclm>