



**Sistematización del Laboratorio de Experiencias Sensoriales desde la Identidad Familiar
del Actor Performer**

Sebastián García Sogamoso

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Arte Escénicas

Asesora

Maribel Ciodaro Doctor (PhD) en Artes

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes

Licenciatura en Artes Escénicas

El Carmen de Viboral, Antioquia, Colombia

2023

Cita	(García Sogamoso, 2023)
Referencia Estilo APA 7 (2020)	García Sogamoso, S., (2018). <i>Sistematización del laboratorio de Experiencias Sensoriales desde la Identidad Familiar del Actor Performer</i> . [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, El Carmen de Viboral, Colombia.



Biblioteca Seccional Oriente (El Carmen de Viboral)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

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

Dedicatoria

Este trabajo de grado se la dedico a toda mi familia, que siempre estuvo ahí apoyándome en el proceso de toda mi carrera profesional. Gracias a todos aquellos que me apoyaron y confiaron en todo mi proceso.

A mi tutora y acompañante de este proyecto Maribell Cíodaro por su paciencia y entrega durante tanto tiempo, no se me va a olvidar nunca la razón del confiar en el equipo y valorar la comunicación entre ambos.

Agradecimientos

Quiero dar las gracias especialmente a mi alma mater, la Universidad de Antioquia-Seccional Oriente, Por ser ese lugar donde tuve la oportunidad de aprender y crear.

A la doctora y maestra Maribell Ciódaro, por apoyarme en este proceso final y por enseñarme que todo proceso hay que disfrutarlo y vivirlo al máximo siendo sincero con lo que ponemos y mucho más me enseñó el valor del trabajo en equipo.

A Andrés Gómez, Laura Acosta, Ivone Aristizábal, Catalina Ángel, Marlon Gíl, por decidir entrar al proceso del laboratorio y vivir la experiencia sin límite alguno.

Agradecimientos a mis padres por invertir de su tiempo, y darme la oportunidad de mostrarles que el arte es mi pasión y mi ruta de vida.

A mi amigo, amor de la vida, mi novio por apoyarme todos los días con un sí se puede, lo vamos a lograr. Gracias por ser ese pilar en este final del trabajo.

A Sofia Garcia Obando amiga, si tus explicaciones y conocimientos en un principio me dieron valor de acabar y concretar este proyecto.

Y, por último, pero no menos importante, a mi querida hermana Valentina García, así sea con un gesto de hermanan dad sentí el apoyo y cariño.

Tabla de contenido

Dedicatoria	3
Agradecimientos.....	4
Resumen.....	8
Introducción	9
Capítulo 1 Planteamiento del proyecto.....	10
1.1 Definición del problema.....	10
1.2 Objetivo general	11
1.3 Objetivos específicos.....	11
1.4 Metodología.....	11
1.5 Antecedentes.....	12
1.5.1 Académicos: Curso otras poéticas teatrales.....	12
1.5.2 Experiencia Artística: La ruleta performance Rionegro, Antioquia	19
Capítulo 2 Bases estéticas y escénicas.	22
2.1 Prosaica: estética de lo cotidiano.	22
2.1.1 Registros retóricos y modalidades dramáticas	23
2.1.2 La matriz familiar: Madre de todas las matrices.	25
2.1.3 Identidad: Mi mundo interior.	27
2.1.4 Cultura: Influencia de la matriz familiar.	29
2.2 Actor Performer: Receptor de experiencias.	31
2.2.1 El cuerpo del actor: Cartografía de la memoria.....	32

2.2.2	Cuerpo como territorio: Manifestaciones puras.	33
2.2.3	El cuerpo se resignifica: Búsqueda de poéticas.	34
2.2.4	Memoria corporal: Rutas de la experiencia.	35
2.3	Teatro de los sentidos: Un mundo de herramientas sensoriales.	36
Capítulo 3 Laboratorio: Identidad familiar del actor performer.		41
3.1	Proceso: memorias de la experiencia.	42
3.1.1	La convocatoria de los actores-performance	42
3.1.2	Fase uno: Narrativas personales.	43
3.1.3	Fase dos: Ejercicio de los sentidos	51
3.1.4	Fase tres: ¿Qué encontré en mi matriz familiar?	66
3.2	Resultados.	70
3.2.1	Introducción.	70
3.2.2	Bitácora Laura Inez Acosta Suarez.	70
3.3	Conclusiones.	75
3.4	Anexos	77
Bibliografía.		89

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 Espiral de articulación Retórico - Dramático (2009).....	25
Tabla 2 Lista de participantes del taller.....	42
Tabla 3 Encuentro 1: Metodologías.....	46
Tabla 4 Encuentro 2: Metodologías.....	49
Tabla 5 Encuentro 3: Metodologías.....	54
Tabla 6 Ejercicio Gusto y olfato.....	59
Tabla 7 Encuentro 4: Metodologías.....	61
Tabla 8 Palabras y preguntas ejercicio cartografía corporal.....	77
Tabla 9 Ejercicio del teléfono (Uribe, 1989).....	77
Tabla 10 Palabras de ejercicio partitura de movimiento.....	78

Resumen.

Este trabajo de grado se trabaja a partir de un laboratorio taller que sistematiza la experiencia y creación del actor performer vinculándolo con la matriz familiar y el teatro de los sentidos, para indagar sobre el cuerpo del actor sumergido en su identidad que renace de la madre de todas las matrices, buscando memorias corporales a partir de un acercamiento prosaico que construye la raíz familiar en un mundo paralelo sensible y cotidiano.

Para ello se trabajará a partir del teatro de los sentidos, una experiencia que agudiza el cuerpo y lo prepara hacia un viaje cósmico entre el silencio, la memoria, la poética y la palabra recolectando autobiografías sensoriales que ubican los recuerdos, las sensaciones, las emociones y las atmósferas en una memoria colectiva o individual del actor y estas configuraciones generan nuevas maneras de habitar espacios cotidianos que compartan una misma somática familiar o que se revelen contra ellas.

Es así como desde esta iniciativa investigativa se busca vincular la experiencia sensible, pasando de una iniciativa académica a un proceso de creación de arte-contemporáneo, desde esta perspectiva se busca trabajar con una metodología ya existente trabajada por Enrique Vargas, apropiándonos de una caja de herramientas que indaga sobre varios aspectos importantes que son: el símbolo, el juego, los sentidos, el arquetipo, el silencio, la oscuridad, el vacío y la levedad; sin embargo el resultado no será objetivo, pues se espera que cada mirada sea una poética de su matriz arraigada a la identidad del actor.

Palabras claves: Experiencia, identidad, actor performer, teatro de los sentidos, arte contemporáneo.

Introducción

Como propuesta investigativa se decide sistematizar un laboratorio taller abordando la identidad familiar del actor performer en términos de la construcción familiar de su yo como sujeto individual y colectivo, se busca una experiencia sensible que como resultado establezca una relación con su entorno acorde con la investigación y no como una manifestación vulgar o grotesca que se deriva de esa matriz familiar. En este caso se habla de la identidad del actor que hace parte de, las concepciones creadas por un sistema que limita identificar su memoria corporal; específicamente en algunos actores.

El concepto de identidad se amplía y se sustenta con varios autores y antecedentes, además de dirimir esa idea de indiferencia de decisiones individuales infundadas por lo comunitario que son ejecutadas por el sujeto y así visualizar unas identidades que son generadas por una cultura. Para ello uno de los aspectos fundamentales a indagar es la matriz familiar del sujeto, es aquella donde se desarrolla y se gesta la identidad (Mandoki, Prácticas estéticas e identidades sociales, 2006) abordando algunas lecturas prosaicas de la matriz en sus registros retóricos y dramáticos en la cual el sujeto se posiciona como actor principal ante la mirada cotidiana de su identidad sensible.

A raíz de lo anterior, surge una propuesta que busca percibir la identidad del actor performer a partir de los sentidos, en términos de juego, espacio, oscuridad, vacío, símbolo, levedad y silencio; se da pie para abordar el teatro de los sentidos, que busca como fin encontrar una memoria corporal, experiencia sensorial, viva, donde el tiempo y el espacio son configurados por el sujeto que habita, encontrando nuevas poéticas que transforman y remplazan la realidad del sujeto por un universo nuevo para hablar de identidad. Por otra parte se busca trabajar el cuerpo del actor como columna de la experiencia, tomando elementos de su matriz familiar cotidiana que cuestione y transforme su definición de identidad “ el performance permite que las performereras exploren su problemática personal, política, económica y social.” (Alcázar, Mujeres y performance, el cuerpo como soporte, 2001)

Dentro de este proceso de sistematización, es necesario hacer énfasis en que, cuando se habla del sujeto no se toma una postura filosófica, y no hace relación al arquetipo masculino, cuando se aborda el término sujeto, se hace referencia al actor performer que es la población que se busca visibilizar en este trabajo. El sujeto comprendido como sujeto estético, un cuerpo que está en constante interacción con su entorno desde su percepción. Aspecto fundamental en el actor porque es quien realiza la acción en la escena.

Capítulo 1 Planteamiento del proyecto

1.1 Definición del problema

“Mi cuerpo es la intención. Mi cuerpo es el acontecimiento. Mi cuerpo es el resultado”

Günter Brus (1960).

El teatro sensorial ha sido un espacio en constante construcción que busca explorar la experiencia tanto del actor como del espectador, fomentando formas de interpretación del espacio más libres. Es importante mencionar cómo, a partir de una pregunta, se abren mundos de posibilidades creativas en el juego teatral, preservando la inocencia como elemento esencial para desprenderse del concepto convencional de espacio-tiempo y permitir que el cuerpo del actor se sumerja en un espacio Aión, donde se encuentra la poética de las cosas que rodean al sujeto, es decir, al actor.

El curso de otras poéticas¹ del quinto semestre de la Universidad de Antioquia, se exploró el cuerpo de actor performer desde sus propias narraciones, encontrando perspectivas y vivencias arraigadas a la pregunta inicial. Al hablar del teatro sensorial y cuerpo del actor performer, se unifica una experiencia viva del sujeto, considerando que el actor performer viaja, traspasa límites, investiga y poetiza sus sentidos a través de modos de creación. Todo esto parte de una premisa fundamental: la identidad autobiográfica arraigada en la matriz familiar. Como afirma Montoya Vargas “la escritura autobiográfica se presenta en este contexto como una historia que reescribe la historia misma, pasando de la realidad a la ficción y viceversa” (Montoya Vargas, 2016).

En el proceso pedagógico, se pone un énfasis particular en la prosaica y lo sensorial del actor, partiendo de la matriz familiar como eje transversal. Esto nos permite comprender de manera más profunda al sujeto actor performer, enfrentándose a su identidad encarnada en sus memorias familiares. El objetivo es indagar sobre la pregunta central que problematiza esta investigación: ¿Cómo el actor performer encuentra medios de creación escénica al explorar su sensibilidad cotidiana proveniente de la matriz familiar en un laboratorio taller de teatro sensorial?

¹ Curso realizado en el año 2018 del semestre quinto, dictado por la docente Maribel Cíodaro.

1.2 Objetivo general

Sistematizar la experiencia de un laboratorio taller que se basa en el teatro de los sentidos y la matriz familiar del actor performer, con el propósito de encontrar una memoria autobiográfica.

1.3 Objetivos específicos

Analizar los conceptos de matriz familiar, actor performer y teatro de los sentidos, para encontrar herramientas conceptuales que fundamenten el trabajo.

Realizar un laboratorio taller para el reconocimiento de rutas metodológicas del teatro de los sentidos, partiendo del cuerpo como herramienta sensorial, que vinculen la identidad familiar del actor performer en el acto creativo.

Sistematizar la experiencia del laboratorio, dada la importancia de recolectar información registrada en las bitácoras presentadas del actor performer.

1.4 Metodología

La sistematización del laboratorio se planifica en tres momentos distintos. El primer momento consiste en establecer la base teórica del proyecto antes de su implementación. En esta etapa, se exploran conceptos relacionados con la identidad del sujeto y su matriz familiar, así como se realiza una búsqueda de autores y conceptos que abordan el tema de la prosaica. Se reflexiona sobre el teatro sensorial como un campo teatral que ofrece herramientas de creación sensorial, centrándose en los sentidos de la vista, olfato, tacto, oído y gusto. Se consideran también algunas metodologías propuestas por Enrique Vargas, creador de esta experiencia, como el silencio, la oscuridad, el juego, el símbolo, el vacío, la levedad, la sincronicidad y el arquetipo, los cuales sirven como herramientas para la creación teatral y modifican el tiempo y el espacio. Además, se plantea trabajar una estructura de memoria corporal y autobiográfica como disciplina del actor, para que sus rutinas se adapten al contexto de su identidad.

En el segundo momento, se desarrollan actividades con cinco actores empíricos y profesionales de la ciudad de Medellín, con el objetivo de recopilar, apropiarse y poner en escena la experiencia generada en el laboratorio realizado en dicha ciudad. El propósito es estudiar la metodología implementada, tomando en cuenta la base teórica establecida previamente, e incorporar la práctica viva del sujeto, permitiéndole conocer e interpretar su identidad familiar a

través de un sistema de significados semióticos y simbólicos que se derivan de biografías y memorias.

Con el fin de obtener una compilación de resultados que reflejen diferentes perspectivas de los actores involucrados en la investigación, se contempla una reflexión sobre el proceso del laboratorio, analizando las dificultades y limitaciones que se presenten durante su ejecución. Además, se considera la posibilidad de complementar esta mirada con una perspectiva futura, aplicando las herramientas desarrolladas en otros procesos de interés externo. Para documentar y registrar el laboratorio, se recopilará el material y los recursos generados durante la práctica, los cuales se incluirán como evidencia en los anexos del trabajo.

1.5 Antecedentes

1.5.1 Académicos: Curso otras poéticas teatrales.

En el contexto del curso de otras poéticas, que es una materia obligatoria del quinto semestre para obtener el título de licenciado en teatro en la Universidad de Antioquia, se llevó a cabo un proceso de investigación-creación en el año 2018. Este proceso motivó la evaluación de una experiencia sensible desarrollada en el curso, buscando identificar los puntos de fuga y los testimonios vivos que construyen la bitácora del actor y la imagen escénica, los cuales son la síntesis evidente de la experiencia vivida en el aula. En este sentido, se hace referencia a las correspondencias, reflexiones, imágenes generadoras, lecturas y tareas escénicas que conforman el recorrido del actor en la escena contemporánea. La labor creativa del actor queda registrada en este espacio como repositorio de la memoria de las experimentaciones realizadas en cada encuentro.

El curso fue dirigido por la docente Maribell Cíodaro, quien abordó la temática del curso desde una propuesta metodológica llamada “Laboratorio escénico: memorias vivas”. En la primera etapa del proceso de experimentación, las vivencias registradas en la bitácora guían al actor hacia una toma de conciencia de su preparación, implementando un entrenamiento corporal como ritual de iniciación para que el actor adquiera autonomía en el espacio. A partir de una idea movilizadora, se inicia un viaje por las experiencias vitales del actor, recopilando imágenes y objetos que adquieren nuevos significados en función de otras posibilidades poéticas², siguiendo la propuesta

² Ilustración 1 memorias. Fotografía propia.

del docente Mauricio Célis Álvarez, quien menciona lo siguiente: “*Otras posibilidades poéticas permitió al Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia activar un espacio para la investigación con dicho curso y, a lo largo de su recorrido, elaborar una base metodológica versátil que ofrece al actor un abanico de posibilidades frente al controvertido, móvil y paradójico mundo del arte.*” (Álvarez, 2005, pág. 8)



Ilustración 1 Memorias. Fotografía propia

En sintonía con estos nuevos lenguajes poéticos, el actor se encuentra inmerso en una constante experimentación que busca evidenciar las memorias vivas que estimulan el proceso creativo de la escritura de la biografía. A través de este proceso, se identifican imágenes escénicas que emergen desde el conocimiento interior, creando así universos paralelos donde el actor reconoce sensaciones, sentimientos y emociones que estructuran el cuerpo sensible mediante la praxis en el espacio determinado por el docente.

Por ejemplo, en un ejercicio realizado en clase, asumo el papel de un viajero en un espacio cargado de silencios. Surge en mi la necesidad de adaptarme a un nuevo mundo, una nueva escena contemporánea. Mi cuerpo comienza a registrar y explorar los sentidos: identifico sabores que evocan la niñez, olores que brindaron tranquilidad, sonidos que infundieron miedo, imágenes que representan la familia y texturas que transmiten libertad, me encuentro acostado en el calor de mi

madre. Es importante destacar que esta exploración ha posibilitado la construcción de un cuerpo-personaje que surge a partir de mi propio relato.

Haciendo esta aclaración, el actor adopta rutas propias para habitar la escena contemporánea, en consonancia con sus prácticas corporales, sonoras, visuales, literarias y dancísticas, que movilizan el acontecimiento teatral y configuran su discurso poético. Se considera que *“El actor agrega al personaje paisajes de su propia cotidianidad, recurre a un principio vivencial de creación, desviando lo determinable del modelo que representa, evadiendo su destino, enunciando en la escena otra perspectiva de personaje... el actor explora distintas maneras de poner en escena un personaje y se ve impulsado a expandir su poética convencional y alternar con otras poéticas.”* (Álvarez, 2005, pág. 8). En otras palabras la escena expandida se sitúa en el límite entre lo desconocido y lo por descubrir, siendo una fuerza vital que se convierte en acción para que el actor, desde sus múltiples perspectivas de personaje, deconstruya la escena³ y haga visibles las vivencias personales. Esto permite que identifique la actitud propia de su problema experimental, surgido de la necesidad de resolver la pregunta escénica y buscar una posible solución en la creación artística.

En este punto, quiero presentar la acción poética realizada al final del curso en el año 2018, que surge a partir de la pregunta: ¿opresión, mujer, porque no eres libre?, una consecuencia directa de la memoria emotiva de mi yo creador. Esta pregunta cuestiona el recuerdo de mi madre, tejedora, mujer, cuidadora y formadora del mundo en el que vivo. La escena se ritualiza para encarnar el lado sensible de ese recuerdo y dar vida a la memoria de todas mis madres.

Para resumir el proceso, vamos a establecer un dialogo entre la propuesta y la etapa del trayecto metodológico propuesto por Mauricio Celis Álvarez, Maribell Ciodaro Pérez, Luz Dary Alzate Ochoa y Diana María Fuentes en su artículo “La escena expandida trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral”. Este artículo resume los registros retóricos y modalidades dramáticas expuestas por Katya Mandoki.

Al comprender más a fondo la indagación prosaica⁴ y la configuración poética, he logrado definir acciones, vínculos y espacios vitales-escénicos que conforman mi personaje, al que he

³ Cuando se asume el concepto de deconstrucción en el plano escénico, se indaga atravesando las fórmulas o técnicas que tradicionalmente constituyen el espectáculo. Por ejemplo, se altera la rigurosidad del guion, transformándolo en series divergentes. (Célis Álvarez, Ciodaro Pérez, Alzate Ochoa, & Fuentes, 2009)

⁴ La indagación prosaica propone un modelo semiótico que posibilita examinar la sensibilidad del sujeto, es decir, ofrece al actor un estudio para hacer visible las prácticas cotidianas que lo impactan desde distintos registros y modalidades. (Célis Álvarez, Ciodaro Pérez, Alzate Ochoa, & Fuentes, 2009, pág. 84)

llamado “El cuerpo que habita mujeres para re-florecer”. Este personaje en particular surge durante el curso de Otras poéticas, impartido por la docente Maribel Ciódaro, donde como actor experimenté cada una de las etapas del trayecto metodológico, poniendo un énfasis especial en el cuerpo y sus memorias.



Ilustración 2 El cuerpo reflorece. Fotografía propia

Habiendo establecido esa aclaración “El cuerpo re-florece” se apropia del cuerpo como territorio de mujeres, creando un ritual escénico que configuran el espacio personal habitado por el personaje. Para lograr esto, primero se utiliza un lenguaje semiótico, que según el texto mencionado “*El campo semiótico comunica todos los registros elaborados y codificados por una sociedad, señala el conjunto de claves para la comprensión del lenguaje*” (Célis Álvarez, Ciodaro Pérez, Alzate Ochoa, & Fuentes, 2009, pág. 85).

En primer lugar, se incorporan en la escena elementos que evocan mi sensibilidad cotidiana. Siguiendo esta lectura semiótica o los registros retóricos propuestos por Katya Mandoki, se presentan los siguientes elementos: una tierra fresca, blanda y fría dispuesta en forma circular en el espacio, de la cual emergen flores de color amarillo, naranja y verde. En el espacio circular, se encuentran distribuidos unos guantes y medias veladas color café, así como un sombrero tupido adornado con diferentes tipos de flores de papel, creando la imagen de un jardín. En el centro de esta escena se encuentra una tela naranjada acolchada y arrugada, sobre la cual reposa un bulto de algodón muy suave, representando el cuerpo de un sujeto en posición fetal, dentro de un espacio acogedor y seguro. Una manta de bebé que cuelga del techo, protegiendo este cuerpo, mientras que en la periferia de la tierra se disponen hojas de papel en blanco de colores con la frase “se tu propia flor”, colocadas ordenadamente siguiendo la misma circularidad propuesta por la escenografía. De fondo, se escucha una suave banda instrumental africana, y la disposición corporal del actor plantea la acción de vestirse y habitar el espacio-tiempo, caracterizando al personaje a través de una danza ritual con la tierra bajo sus pies. Posteriormente, se lleva a cabo una acción de elaborar flores de origami y pegarlas en la vestimenta del personaje o regalarlas al espectador.

En segundo lugar, las modalidades dramáticas trazarán la trayectoria del actor en el mundo que habita. Como bien mencionan los autores mencionados “*el orden simbólico abarcan los*

componentes cargados de tiempo-materia-energía con el que el actor le da valor y sentido a todo lo que lo rodea”. (Célis Álvarez, Ciodaro Pérez, Alzate Ochoa, & Fuentes, 2009, pág. 85). Esto se vuelve aún más relevante cuando el personaje tiene un vínculo más allá de lo puramente

él.



las

Por
un

semiótico con su carga vital, compuesto por todo el lenguaje simbólico que cada actor imprime sobre

En la imagen escénica, la cercanía con el espectador se hizo evidente. Los objetos, vestuarios y escenografía transformaron el cuerpo-espacio en un jardín. La acción se prolongó mientras el personaje se enfocaba en la creación de flores de origami, transmitiendo una fuerza sensible especial al mencionar a cada una de las mujeres que forman parte de sus memorias vivas. ello, el símbolo de vestirse con una capa, colocarse sombrero y cubrir su rostro con una media velada configuró la figura del cuerpo que florece en el

arquetipo de un superhéroe. Además, predominó una cinética acústica al finalizar el ejercicio, liberando la energía del cuerpo y experimentando una danza libre, revelando los movimientos del cuerpo en el espacio que habitaba al concluir el ejercicio.

Como resultado final, el tiempo del ejercicio se detiene. El actor se retira del territorio escénico para ser observado desde fuera. Salir de escena implica un ritual personal lleno de emociones y afectos generados por la propia experiencia. Maribel Ciodaro, docente de la Universidad de Antioquia, sostiene que los espacios están configurados para trasladar y actualizar afectos y corporeidades en una presencia plástica. Esto significa que todos los materiales, que en teatro serían considerados utilería, se convierten en objetos cargados de valor y sentido por parte del actor que habita ese lugar, incluso cuando está fuera de él. Todo lo investigado se transforma en una imagen, un lenguaje prosaico cargado de huellas.

En última instancia, como afirma Pérez, *“Huellas que, pasando por la memoria, proporcionan en el individuo el sentido de la experiencia y con este la emergencia de su condición estética, en donde encuentra la posibilidad de deseo, interacción, de intercambio y percepción del*

hábitat desde sus facultades sensibles”. (Pérez, 2012, pág. 113), a través de estas huellas, el individuo encuentra la capacidad de deseo, interacción, intercambio y percepción del entorno desde sus facultades sensoriales.



Ilustración 3 El cuerpo Reflorece. Fotografía Propia

1.5.2 Experiencia Artística: La ruleta performance Rionegro, Antioquia.

En este trabajo artístico, titulado “Ruleta” y realizado en la ciudad de Rionegro, Antioquia en noviembre de 2020, se llevó a cabo como parte de un proceso pedagógico de la alcaldía municipal. Su objetivo principal era concientizar a los espectadores que transitaban por el parque principal sobre los cuidados del COVID -19 que afectaba al país. Sin lugar a dudas, el arte de acción desempeña un papel movilizador de conciencias al utilizar la imagen como representación del acontecimiento social. En este sentido, se establece una conexión entre los afectos del artista y el espectador en un espacio no convencional, configurando por signos y símbolos que promueven una lúdica en la escena contemporánea. Además, se destaca la cita de Pavis “*Necesariamente hay una imagen / representación que desempeña un papel de significante*” (pavis, 1998) .



Ilustración 4 Ruleta. 2020 fotografía propia

En esta propuesta artística, se plantea un juego de la ruleta con el espectador, creando un espacio imaginario que evoca el ritual de la vida y la muerte. El actor, a través de sus experiencias corporales, construye la producción plástica de la imagen poética. Las reglas de esta dinámica lúdica establecen un pacto imaginario con el transeúnte, quien debe decidir si desea habitar una nueva normalidad en el espacio o simplemente pasar de largo. Según González *“La relación entre arte y juego ha estado presente en la cultura permanentemente; es una alianza simbiótica que permite poner en relación los elementos implícitos en la producción estética”* (González-Victoria, 2011, pág. 57). El juego, según Luis Manuel González, es

un indicador de conductas sociales que contribuye a configurar la experiencia en una realidad colectiva. En el caso de “Ruleta”, esta propuesta busca comunicar testimonios de personas vulnerables afectadas por la enfermedad del COVID 19 que lamentablemente han perdido la vida.

Es importante destacar que las acciones en “Ruleta” consistían en escuchar posibles historias de contagios al azar, siempre y cuando el espectador decidiera girar la ruleta. Sin embargo, se observó una negación recurrente por parte de muchos espectadores motivada por el miedo, lo cual generó sentimientos y sensaciones de pérdida en ellos. Al mismo tiempo, el performer resignificaba su cuerpo al experimentar una larga espera, un cuerpo sin aire, asfixiado por las decisiones que toman los demás, convirtiéndose en un cuerpo que refleja la situación de una Unidad de Cuidados Intensivos (UCI), un cuerpo aferrado a la vida. Es en este contexto que las artes de acción revelan la realidad urbana, haciendo evidente la rutina bajo una problemática colectiva que impactan tanto al cuerpo del actor como a la cotidianidad del transeúnte en tiempo real, mientras habitan la ciudad.



Ilustración 5 Ruleta. 2020 fotografía propia

Capítulo 2 Bases estéticas y escénicas.

2.1 Prosaica: estética de lo cotidiano.

Los movimientos de interacción social que se producen en el entorno a partir de procesos de sustitución, que puede referirse a un código creado por uno mismo o influenciado por el ambiente exterior. En efecto esto implica que la prosaica consiste en procesos de intercambios estéticos que tiene como eje principal las condiciones de cambios perceptibles. Según Mandoki, esto se conoce como un *“un juego de intercambio de algo, sean palabras o dinero, materia o energía, poder o flujos, cuerpos o artefactos, emociones o ideas.”* (Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales*, 2006, pág. 23). De manera notable, existen varias variables en estos conocimientos que hacen posible los procesos de sustitución y permiten hablar desde diferentes focos, tales como el enfoque económico, matemático, semiótico, libidinal y estético.

Hecha esta salvedad, en lo cotidiano surge la necesidad de comunicarse, y teniendo en cuenta que el foco prosaico que nos conecta es lo estético, los procesos de identificación implican expresarse a través de acciones comunicativas. En otras palabras, lo semiótico y lo simbólico son el eje sensible de la vida cotidiana. En las practicas escénicas, se identifica un juego de identidades individuales o grupales en el actor. Por tanto, la representación del actor en la escena contemporánea produce momentos de su vida cotidiana. Cabe destacar que, según Álvarez, *“El término prosaica alude a un examen sensible de la vida cotidiana del actor, por tanto, se concentra en sus experiencias más destacadas. En su práctica escénica, el actor evita al máximo su mera representación, en cambio, recupera de dichas experiencias su fuerza o energética, que paulatinamente traduce en bloques de sensación”.* (Álvarez, 2005, pág. 7)

Dentro de este orden de ideas, el sujeto⁵ construye y percibe el mundo sensible que lo rodea. Para ejemplificar esta idea, en el curso de otras poéticas del programa de teatro de la Universidad de Antioquia se exponen imágenes poéticas que exploran la experiencia del actor en un trayecto sensible construido por el mismo. El resultado de este proceso creativo surge a partir de una búsqueda prosaica en la escena expandida, con el objetivo de crear un personaje que transite por el mundo sensible habitado por su creador.

⁵ “El sujeto es estético por definición puesto que en todos los casos es la fuente de cualquier experiencia” (Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales*, 2006, pág. 15)

Como señala Álvarez “El actor se visualiza las consideraciones destacadas y tenues de su experiencia de vida y mediante un juego de superposiciones afectivas y perceptivas, las características mayoritarias y minoritarias del personaje. Se mezclan y transforman las interpelaciones y acotaciones de la dramaturgia o del referente trabajado. Durante este trayecto se genera un personaje múltiple, cuya identidad tiene contornos móviles que configuran su propia congruencia, tanto en su devenir, su indumentaria corporal, como su entorno” (Álvarez, 2005, pág. 14)”. En este proceso, el cuerpo del actor se convierte en un territorio que da forma algún espacio mediante la percepción. De esta manera, la experiencia estética crea rutas en tiempo y espacio por las cuales navegar para llenar de contenido las categorías del campo perceptivo.

Estos estudios clasifican dos formas de análisis que permiten al intérprete encontrar un lenguaje más claro en el estudio de la estética. La autora Katya Mandoki las divide en registros retóricos, que se refiere a la comunicación de ideas a través de la creación de un discurso compuesto por significantes que dan sentido a la sensibilidad del individuo. Por otro lado, el registro dramático se centra en las energías, impulsos y formas de la comunicación estética capaces de generar efectos sensibles en el otro.

2.1.1 Registros retóricos y modalidades dramáticas

Dentro de este marco, Katya Mandoki, en su libro “Prácticas Estéticas e identidades sociales”, aborda desde su perspectiva matricial los diversos focos culturales que atraviesan la identidad del sujeto. Asimismo, es importante destacar que la prosaica revela todas estas formas estéticas del comportamiento humano. En efecto, la autora agrupa estrategias estéticas que seducen, emulsionan, conglomeran o distinguen los afectos del sujeto en su entorno cotidiano. Por lo tanto, los cuatro registros retóricos y modalidades dramáticas engloban las prácticas comunicativas del ser humano, que son: sonora, oral, física y visual. Esto implica que lo mencionado anteriormente percibe y experimenta los métodos comunicativos con el fin de comprender los procesos sensibles de la experiencia estética del actor.

“la sensibilidad es un acto de comunicación que se materializa a través del lenguaje. Así, las formas sonoras, plásticas, cromáticas, gestuales, verbales, hápticas, del olor y el sabor son significantes que operan en redes de elementos combinados en la enunciación para producir efectos

de significación a través de un juego de diferencias en el código”. (Célis Álvarez, Ciodaro Pérez, Alzate Ochoa, & Fuentes, 2009, pág. 85).

Por una parte, en el ámbito retórico, agrupamos el lenguaje semiótico, el cual se analiza en cuatro registros según la clasificación de Mandoki. En primer lugar, el registro somático abarca el despliegue del cuerpo, incluyendo posturas, gestos, olores, sensaciones térmicas, entre otros aspectos. En segundo lugar el registro léxico se refiere al lenguaje escrito, oral y verbal. El tercer registro, el acústico, se centra en elementos como el volumen y el timbre de la voz. Por último, el registro escópico engloba el espacio, lo visual, lo escenográfico y las texturas y formas presentes.

Por otro lado, en el ámbito dramático se encuentran reunidos los elementos simbólicos que caracterizan las acciones del sujeto en su sensibilidad cotidiana. Un ejemplo de ello es el impulso al saludar a alguien, que refleja cómo nos movemos en el mundo. Katya Mandoki divide el registro dramático en varias modalidades. En primer lugar, la proxémica, que está relacionada con el interlocutor y el espacio, permitiendo acercarse o alejarse de él. En segundo lugar, la fluxión, que involucra abrir o cerrar el flujo energético en una interacción. La modalidad cinética, en un plano temporal, puede agilizar, dinamizar o paralizar la interacción en curso. Por último la modalidad enfática se enfoca en los detalles particulares de cualquier situación que se presente.

Con relación a estas modalidades “El cuerpo reflorece”⁶ en modo de ejemplo, gana un valor y sentido en la propuesta simbólica. Katya Mandoky plantea componentes relacionados con la energía, el tiempo y la fuerza, los cuales atraviesan al personaje en un espiral que articula un proceso comunicativo. Es importante destacar que estos componentes ya han sido configurados por la autora. Al analizarlos bajo estos parámetros, es posible combinar las variables propuestas por Mandoki, las cuales dialogan con la sensibilidad cotidiana planteada por la estética. Es fundamental concentrar estas emociones y sensaciones que experimenta el actor a través de estas combinaciones, ya que esto otorga sentido al movimiento y al entorno en el que se desenvuelve. A continuación, resulta necesario presentar una tabla que los autores del texto “La escena expandida, trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral” proponen como ejemplo para ilustrar las combinaciones mencionadas.

⁶ proceso de investigación-creación en el año 2018 para el curso de otras poéticas del quinto semestre universidad de Antioquia.

Tabla 1 Espiral de articulación Retórico - Dramático (2009)

Espiral de articulación Retórico - Dramático				
Léxica		Acústica	Somática	Escópica
PROXÉMICA	Proxémica Léxica	Proxémica Acústica	Proxémica Somática	Proxémica Escópica
CINÉTICA	Cinética Léxica	Cinética Acústica	Cinética Somática	Cinética Escópica
ENFÁTICA	Enfática Léxica	Enfática Acústica	Enfática Somática	Enfática Escópica
FLUXIÓN	Fluxión Léxica	Fluxión Acústica	Fluxión Somática	Fluxión Escópica

En base a lo expuesto en párrafos anteriores, es posible afirmar que al investigar la prosaica, se puede observar su manifestación desde la matriz.⁷ Katia Mandoky sostiene que “la matriz se encarga de regular los grados de operación de cada componente y su manera de articularse”. Dentro de estas matrices, se encuentra una identidad que dialoga entre símbolos y signos propuestos por el actor. Por tanto, es importante establecer una comunicación con la primera matriz que se origina en la escena familiar, donde el actor registra, enuncia y regula la información que se encuentra allí.

En esta etapa de investigación de la prosaica como intercambio lingüístico, es necesario abordar la matriz familiar, la cual desempeña un papel fundamental en la transmisión de cargas afectivas al actor. Estos nuevos lenguajes que surgen se vinculan estrechamente con procesos vitales relacionado con el tiempo, la materia y la energía, con el propósito de brindar al actor herramientas necesarias para cartografiar su estética familiar. En última instancia, al comprender la dimensión simbólica y la dimensión de los signos en el contexto de lo prosaico familiar, se lograrán condensar las sensaciones y emociones vitales del actor, elementos esenciales en el proceso de laboratorio, ya que desempeñarán un papel fundamental en la búsqueda de herramientas creativas.

2.1.2 La matriz familiar: Madre de todas las matrices.

En el proceso creativo de otras poéticas, la docente realizó diversos énfasis al momento de abordar la noción de prosaica, como vía de creación performativa, correspondientes a la memoria

⁷ Las matrices, del latín mater, son literal y metafóricamente los lugares donde se gesta y se desarrolla la identidad. (Mandoki, Prácticas estéticas e identidades sociales, 2006, pág. 85)

personal. Momento de trabajo en donde, como actor detecte la matriz familiar como línea de análisis y de experimentación creativa.

Si bien es cierto, comprender la familia y sus comportamientos en el orden social es arraigarse a buscar respuestas que pueden ser subjetivas desde cualquier punto de vista que sea posible fijarlo. De igual forma el concepto de familia abarca y entiende el sujeto en su propio círculo, o más bien pongamos nombre propio, una gestación que pronto va a nacer. Katya Mandoki nos dice “Las matrices son lugares donde se desarrollan y se gesta la identidad” (Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales*, 2006). Para ahondar un poco en este término se realiza una comparación con las funciones propias de la matriz y su fin biológico, es decir en la matriz se gesta la vida. De modo similar este mismo término es el refugio, la madre, el proceso de una creación.

La autora indaga la matriz familiar en su posición cultural en las sociedades. Para ilustrar esto, las matrices se pueden componer como familias donde habitan: madres solteras, casadas, contemporáneas, divorciadas, maltratadas, familias conservadoras, liberales, trabajadoras, etc. Tal y como nos lo refleja Mandoki “*Generalmente en la civilización occidental es la madre quien termina asumiendo sola la responsabilidad por los hijos e incluso opta por la maternidad siendo soltera*” (Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales*, 2006, pág. 115). La matriz ofrece lecturas más estéticas sobre cómo está conformado culturalmente el núcleo familiar del actor. Sin embargo, encontramos una diferencia propia donde nos habla de una colectividad- sujeto y una individualidad-sujeto con la mayor diferencia que la una es matriz colectiva y la otra un útero gestante individual.

Así pues, el rol de madre occidental, bajo el signo cultural de protección, compone un cuerpo represado, manipulado, patriarcal, conservador en la sociedad latina. En efecto para la autora “*la familia se funda en el cuerpo de la mujer ya que a éste se vincula el hombre y de éste emergen los críos*” (Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales*, 2006, pág. 117). acorde con lo anterior la identidad cultural desde su matriz familiar puede tomar un giro de catacresis ⁸, donde la sustitución se da a las madres reemplazar la figura paterna o viceversa, siendo así una

⁸ figura retórica en la que, al no disponer de un elemento, se sustituye por otro. (Mandoki,

figura ausente que en muchos casos siempre está presente desde la simbología o signos que se crean.

Por eso para entender los comportamientos de la sociedad, se explora un poco la idea de trabajar con la matriz familiar y sus identidades del sujeto para encontrar la esencia misma del cuerpo cotidiano, a fin de entender ciertos modos de comportamiento social en la matriz.

Es así como en esta propuesta de laboratorio, a través de las matrices que Katia Mandoki nos expone en su libro de prácticas estéticas e identidades culturales; busca un enfoque investigativo, para que el actor en su grupo familiar como individuo y colectivo en la matriz, sean conscientes de la cotidianidad que habitan, coexistiendo con un sin fin de matrices que presentan proyecciones del mismo, *“Toda matriz es por lo tanto un mundo experiencia, corporal y afectivo para los sujetos que se prendan a o son prendidos por ella.* (Mandoki, Prácticas estéticas e identidades sociales, 2006, pág. 89). Entender el cuerpo del sujeto en su propia matriz es encontrar su raíz sensitiva, sus conflictos, comportamientos, miedos que dan una línea propia de la identidad del actor.

De allí, que a través del cuerpo, sus manifestaciones cotidianas y artísticas fundamentan la propuesta del laboratorio porque, es el punto donde el actor performer tendrá su sensibilidad propia, que harán que fluctúe su pregunta personal que nace de sus matriz y que será con la que navegara durante todo el proceso.

2.1.3 Identidad: Mi mundo interior.

Otro concepto importante dentro de esta etapa de análisis que se ven reflejados en el laboratorio, es la identidad, porque en esa búsqueda de performatividades, aprendí a buscar a través de mi propia mirada, indagar desde el conocimiento previo que tenía, teniendo en cuenta que muchas concepciones culturales, religiosas, sociales y políticas ya venían instauradas de mi matriz familiar. Con esto la identidad de cada sujeto es importante en la creación artística, por que habla de una individualidad que lo hace humano.

En primer lugar el término de identidad parte de esa búsqueda propia del sujeto individual o colectivo que hace que una persona tenga ciertos modos de comportamiento en una sociedad. La noción para (Pavis, 2016), es un lugar donde la identidad es inseparable de la indiferencia, teniendo en cuenta que las sociedades cambian, están en constante heterogeneidad y movimiento, y es ahí donde plantea la idea que un sujeto individual pone en cuestión su identidad definiéndola como

un yo solido y unificado, la autora dice, “ *un mismo sujeto concentra las mas diversas identidades, sucesivamente o al mismo tiempo: identidades multiples, pasajeras, contradictorias o incoherentes*”. (Pavis, 2016, pág. 169). Contemplar la idea de que la identidad del sujeto es un yo inseparable y cambiante, entra en varias dualidades, donde por derecho se toman decisiones que para el autor a mencionar, lo plantea como un yo entre el bien o el mal; Tylor dice que:

“lo que perdemos constamente de vista aquí, es que el ser un yo es inseparable del hecho de existir en un espacio de cuestiones morales que tienen que ver con la identidad, y no como uno ha de ser. Es ser capaz de encontrar en ese espacio el punto de vista propio, ser capaz de ocuparlo , de ser una perspectiva en el” (Tylor, 1996, pág. 128)

Al hablar de esa moralidad por la cual es atravesada la identidad, se afirma en este punto que toda identidad son estructuradas por desiciones individuales, infundadas por lo comunitario. De modo que el sujeto bajo su moralidad es quien decide que esta bien y que esta mal, simultaneamente busca en su entorno que vale la pena hacer y que no, segundo, de lo que tiene un gran significado he importancia y lo que es grotesco, banal o malo.

Por el contrario los intercambios sociales, contemplan la idea de permear al sujeto con su entorno, es decir, definir al sujeto en su identidad colectiva; para ello las identidades se construyen a partir de sus matrices, al mismo tiempo, las identidades son atravesadas por unas categorias que para (Pavis, 2016) son tipos de identidades en el teatro, en ellas encontramos identidad nacional, etnica, cultural, comunitaria, social, genero y profesional. “ *El teatro es un reflejo de la sociedad en la que vivimos*” (Echanove, 2013). De allí las relaciones estrechas con la identidad, en tanto desde el que hacer escénico se crean identidades sociales que develan lo individual.

Cabe destacar, que estas categorias tambien son necesarias para entender esa identidad colectiva o individual, por ello son mencionadas en la construccion de identidades desde sus diferentes matrices, “*La identidad se nos otorga , ya que es siempre el producto de la presetación de la persona ante lo demas que constituimos por estrategias que dependen de matrices sociales*” (Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, 2006, pág. 76). se podría objetar que no solo somos sujetos individuales, así que, para entender esas identidades, debemos preguntarnos sobre esas interpretaciones que hace el sujeto sobre su colectividad.

Es conveniente recalcar que hablar para hablar de identidades, su enfoque principal es rastrearlas a partir de esa construcción familiar del actor, aportando esa lectura prosaica que aprueba códigos de construcción interna y externa del actor en su entorno familiar. De acuerdo

con la escena cotidiana del actor de su respectiva matriz, se registran los signos y símbolos estéticos, para así tener credibilidad y adherencia a lo que se está explorando *“la Prosaica nos permitirá examinar los materiales con los que se teje la identidad y las configuraciones y efectos que produce”* (Mandoki, Prácticas estéticas e identidades sociales, 2006, pág. 33) .

En síntesis, estas configuraciones y efectos que nos habla Mandoki permite identificar los puntos de fuga de cada registro, que parten de esa identidad colectiva o individual que constituyen al actor; hablamos de costumbres, etnias, culturas, gustos personales, amigos, viajes, parejas, etc., son importantes para la supervivencia social, así como las tortugas se ocultan en su caparazón como supervivencia biológica.

Elementos que son clave para el actor performer y el laboratorio, porque, serán relevantes en el trabajo sensorial, ya que a partir de los elementos de exploración el actor estará en la capacidad de referenciar, convivir y experimentar sus propias biografías que se contrastan con lo que es para cada uno esa identidad que los marco desde su infancia en el entorno familiar.

2.1.4 Cultura: Influencia de la matriz familiar.

Para empezar, exploremos un poco la idea de construir el cuerpo del actor en su entorno cultural, e identificar sus comportamientos y roles en la sociedad, desde una mirada prosaica cotidiana de su matriz familiar. Dado que, la influencia cultural de la matriz, pueden abordar un sin fin de registros que posicionan culturalmente al actor en una sociedad. De acuerdo con la autora Mandoki *“las convenciones culturales son artificios materiales y mentales cuyo uso le proporciona al ser humano la estabilidad necesaria para sobrevivir socialmente”* (Mandoki, Estética cotidiana y juegos de la cultura, 2006, pág. 86).

Por consiguiente, el actor como sujeto, está configurado por unas convenciones culturales desde que nace, hasta que muere. Evidentemente la cultura es aquella que modifica la experiencia del actor y de su entorno. *“No hay grupo humano, por remoto o cercano, antiguo o moderno que sea que no se haya constituido una cultura (...) hasta las masas contemporáneas que se aglomeran (...) en todos los casos se establecen ciertos acuerdos para la convivencia”* (Mandoki, Estética cotidiana y juegos de la cultura, 2006).

Ahora bien, partiendo de la idea anterior, el cuerpo del sujeto está expuesto a la cultura que lo rodea, y más aún es permeado por la cultura en la que está inmersa su grupo familiar, que es la primera en ejercer poder cultural sobre ese cuerpo. En tal sentido es por eso que la matriz familiar

es la madre de todas las matrices existentes. Inclusive desde que se nace ya se está ocupando un cuerpo cultural que comienza a construir sociedad. De acuerdo con Mandoki, “*la matriz familiar ocupa el primer salto del bioma al cultorama*⁹ y también en ella nace la dimensión estética como el primer prendamiento, y el más intenso, entre madre e hijo” (Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales*, 2006, pág. 115).

Se explica con lo anterior, que todo sujeto crea cultoramas de acuerdo con los biomas que este habitando. La matriz familiar es quien posiciona automáticamente al sujeto, este bioma familiar ya tiene en su contexto estableciendo una mejor convivencia; por ese motivo pertenecer a una matriz familiar es un estado natural por el que todo sujeto experimenta. Hecha esta salvedad la cultura familiar permite entender que rodea a un sujeto, como vive, quienes son sus padres, como son sus hábitos, si es hijo único, rico, pobre, nacionalidad, departamento, ciudad, interés gastronómico, etc. De cualquier forma, comprende un mundo abierto de posibilidades en el bioma como si se entendiera que se está en una ruleta que tiene un futuro por marcar. En todo caso, es así como se expande la semiótica necesaria para entender cómo está conformada la identidad familiar del actor.

En conclusión cuando el actor está inmerso en estas situaciones culturales, se ejerce una fuerza externa que lo impulsa a imitar y conservar cualquier comportamiento o modalidad somática de su familia, que siempre va ser desde su nacimiento en la matriz, organizando hábitos, comportamientos de agresión o rechazo, contemplar que es lo que le gusta comer y que no, a quien tener confianza, que es lo que veo o quiero ver, cuales olores se me hacen familiares, como cuando en casa preparan el almuerzo favorito o el que menos gusta, el aroma de las sábanas, la música que se escucha, el trato con el que se hablan etc. Todas estas son oportunidades de prendamiento de la identidad del actor que, en el registro cultural de su matriz y en compañía de otros aspectos irán moldeando la sensibilidad del actor.

⁹ “conjunto de matrices caracterizadas por tipos distintivos de hábitos y actividades mantenidas bajo condiciones regionales de producción semiótica y estética dependiendo en parte del bioma.” (Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales*, 2006, pág. 265)

2.2 Actor Performer: Receptor de experiencias.

En resumen, cuando se refiere a la performance¹⁰, hablamos de una representación de la escena. De hecho, la acción toma un camino poético donde el actor habita los espacios. En tal ocasión lo fugaz y el destino del juego retoma un papel fundamental en el artista. No se puede olvidar que, aunque exista esa representación, el personaje se impulsa a habitar la experiencia que el actor en este caso construye. El performer le da una transformación a la mirada del símbolo y el signo ante lo que el espectador presencia. *“el espectador cumple el rol de actuante, porque puede intervenir, porque ya no tiene por delante la cuarta pared que divide el espacio de la representación con el espacio del observador”*. (Pérez, 2012)

En cuanto al Teatro, también hablamos de una representación, siendo el acto mismo de la presentación, aunque en lo teatral se basa en la dramaturgia textual, donde hay una puesta en escena que configura el espacio habitado por el personaje, pero va muy de la mano de la definición misma que nos plantea la autora Pavis, “el performance es el hecho de representar una acción, por el actor, o de manera más general por todos los medios de la escena” (Pavis, 2016, pág. 226) . ¿si tanto teatro como el performance intervienen la acción como punto de partida, que los diferencia?

Como consecuencia a la pregunta planteada, de acuerdo con los autores mencionados en los párrafos anteriores, el actor es quien plantea la diferencia entre estos dos campos artísticos. Visto de esta forma hay un actor que representa la dramaturgia y tenemos un actor que representa la experimentación. El actor performer no son imitadores y no personifican un papel de alguna dramaturgia, solo es la esencia misma del sujeto en su propia presentación *“el performance se libera del impulso narrativo y, por lo tanto, de la representación”* (Stambaugh, 2007, pág. 1).

Pavis y Stambaugh son claros al hablarnos de la acción como eje principal del performance y para ello esta acción es realizada en vivo contemplando el cuerpo del actor como soporte y como su propia definición en la experiencia. De hecho Josefina Alcázar plantea que al momento de ejecutar la acción performativa, inicia el momento, el ahora, donde se relaciona el público

¹⁰ “El performance es ante todo una obra de arte que incluye la temporalidad y la duración como elemento más circunstancia que lo hace ‘teatral’; se sirve del discurso del cuerpo implícita o explícitamente, que es la materia plástica natural por excelencia” (Estrada, 1985)

directamente con lo que se está ejecutando *“establecen una compleja relación entre la audiencia y el artista, y convierten al espectador en parte activa de su trabajo”* (Alcázar, 2001, pág. 1).

Resulta claro que esa relación del artista motiva a que el actor performer reflexione sobre lo que hace como su arte, es consciente de la unión que tiene el cuerpo con el entorno. Inclusive se crean significados a partir de los objetos que hacen parte de la escena. La docente Maribel Ciodaro fue promotora en su clase de otras poéticas, en resignificar toda acción u objeto que se tuviera en la escena. Cada palabra, cada gesto, cada movimiento ella lo nombraba una preparación vital, donde el actor propone alterar, movilizar y rehacer el lenguaje poético. Así pues se toma referente este momento del curso, ya que se invita al actor performer a encontrar formas sensibles en su cuerpo, que es el soporte real o ficcional del territorio que representa.

2.2.1 El cuerpo del actor: Cartografía de la memoria.

Ahora bien, a lo largo del tiempo se ha venido construyendo concepciones corporales a través de técnicas que determinan, el movimiento, la voz, el intelecto y lo sensible en la acción del actor. Así pues, es importante resaltar primero la posición en modo de reflexión que tiene el cuerpo en la representación misma, *“el actor es ante todo una presencia física en el escenario, que mantiene verdaderas relaciones cuerpo a cuerpo con el público”* (Pavis, 1998, pág. 33).

En efecto las acciones son transversales por algún conflicto de la escena, en una situación específica. El cuerpo del actor ejecuta la acción, transformando esa energía producida para el personaje quien vuelve perceptible todo aquello que es invisible *“Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente decidido, vivo, creíble; de este modo la presencia del actor, su Bios escénico, logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje”*. (Barba, 1994, pág. 25) .

Por ejemplo, los ejercicios realizados en el 2 semestre de acción escénica permiten desglosar y entender este movimiento como eje esencial del tránsito energético y dramático del personaje en una situación cualquiera. El performance no se aleja de estas acciones específicas, sin embargo cuando el cuerpo del actor se transforma en la escena performativa sin dejar a un lado su esencia, es posible relacionar esta energía con los límites del cuerpo. De hecho Pavis en su diccionario del teatro se refiere al cuerpo del actor como una inteligencia propia capaz de integrar identidades y signos en un mismo lenguaje; inclusive para encontrar el cuerpo contemporáneo del actor es importante diferenciar estas tres facetas que nos dan las razones de creación de este:

“1) Como el cuerpo real de un performer, que no está interpretando ningún papel; 2) como el cuerpo representado de un actor que imita al personaje; 3) o bien, finalmente, como un cuerpo desfigurado, que ya no es el de una persona, sino solo el de un material, el de una cosa librada a todas las experiencias”. (Pavis, 2016, pág. 68)

El cuerpo es la base de la creación desde las Otras poéticas teatrales, porque es desde este que se descubre la prosaica, se gestan los procesos de identidad, siendo el principal vehículo de la experiencia. El cuerpo en otras poéticas percibe el mundo desde su propia búsqueda, sus conflictos y preguntas que serán resueltas en la ruta de cada encuentro. El cuerpo experimenta la danza, el ritual, los encuentros individuales y colectivos que son materiales que influyen en la percepción y sensación de cada intérprete del curso.

En conclusión, con lo anterior, el actor performer está en el vilo de escenificar, por un lado esa idea de psicología y palabra que normalmente se está acostumbrado y por otro, dejar trascender el lenguaje físico, descubriendo los signos sin darle importancia a la palabra. Pavis contempla la idea de cuerpo-materia, un lenguaje corporal a fin de crear metáforas partiendo de las figuras, los objetos y lo simbólico a través de su lectura corporal para así reproducir significados de lo social y lo cotidiano, produciendo un cuerpo contemporáneo que identifique al espectador, *“El cuerpo del actor deviene el cuerpo conductor que el espectador desea, fantasmagoriza e identifica (identificándose con él)”*. (pavis, 1998, pág. 107).

2.2.2 Cuerpo como territorio: Manifestaciones puras.

“El cuerpo es soporte” (Alcázar, 2001).

A continuación se trae de primera línea esta frase de Alcázar, que a modo de ver, sintetiza todo el proceso experimental del actor. En esta perspectiva se plantean varias posiciones para referirse a lo que puede un cuerpo. En primer lugar el cuerpo tiene una función biológica como estructura vital para la vida, en segundo lugar el cuerpo se adopta a una estructura física y da forma al sujeto, por último el cuerpo colectivo, que se contempla a sí mismo como un soporte que se resignifica de acuerdo con sus necesidades del entorno. En efecto las sociedades son las encargadas de modificar directa o indirectamente a el sujeto.

Dentro de este marco, *“El cuerpo se construye socialmente, es una estructura y una representación imaginaria”* (Alcázar, Mujeres, cuerpo y performance, 2008, pág. 332), es decir, el mundo que se habita es aquel que interviene los procesos físicos y mentales del sujeto. Si

apelamos a un ejemplo, No es lo mismo nacer en un nivel económico bajo, donde se considera que socialmente se es pobre, al nacer en un nivel socioeconómico alto, que para ese estado, el cuerpo tiene otro tipo de motivaciones de su entorno social.

En todo caso somos lo que las sociedades construyen en el sujeto. Con respecto a lo anterior, se relaciona ese cuerpo como territorio, está bien saber que en estos espacios de territorio hablamos ya de propiedades específicas que para Pavis es el soporte del que habla Josefina Alcázar; son esas concepciones fenomenológicas que pretende dar una ruta más clara de lo que es el ser humano. Con esto quiero decir que el cuerpo es un lienzo que se puede modificar dependiendo de esas herramientas creativas que rodean al que las ejecuta y que se rescatan de esa misma concepción de territorio.

Mirada del cuerpo como territorio que nutre la propuesta del laboratorio por que justamente al indagar por las autobiografías de cada actor, esta misma se condiciona a cartografiar situaciones ya incorporadas en la memoria emotiva. Tengamos en cuenta que cada actor tiene un mundo propio y diferente, y es ahí donde se ataca directamente con esta mirada de territorio, por que en cada uno hay historias, experiencias, juegos, situaciones, que hablen de si mismos.

2.2.3 El cuerpo se resignifica: Búsqueda de poéticas.

En relación con el significado, el arte es un vehículo de simbolismos y búsquedas creativas en el marco político, económico o social. Anteriormente se contempla la idea del cuerpo como soporte de la performance, y que josefina alcázar en su búsqueda latinoamericana contempla el cuerpo como un receptor de significado y significantes. “las artistas se presentan a sí mismas, es la acción en tiempo real; convierten su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción” (Alcázar, 2001). Rápidamente, todo lo que el artista propone en la performance o bien conocido como artes de acción, nos buscan un resultado gratuito de significados, si no que desde su búsqueda experimental el símbolo y el espacio habitado retoma un papel importante en su obra. Se infiere que toda obra escénica, en un espacio cotidiano y con una cuestión propia del artista, se convierte en insumo principal para abordar problemáticas a través del arte mismo.

Por consiguiente, el cuerpo es el lienzo con el cual, el actor performer trabaja para encontrar sus propios lenguajes en la escena. En tal sentido el lenguaje del símbolo y el signo son el medio de comunicación del artista, sin perder esa percepción de su propio yo y la de su entorno sensorial. “*La conciencia del cuerpo es fundamental para captar la plenitud del momento*” (Alcázar, 2001).

En efecto esos momentos de plenitud se resumen en experiencias vividas, creadas por el sujeto que las contempla, permitiendo una infinidad de multiplicidades por las cuales el actor está enfrentando para su búsqueda de la acción. “El performance permite la experiencia del momento, del instante, es un arte donde la inmediatez adquiere significado” (Alcázar, 2001).

Igualmente, re imaginar el cuerpo es una tarea vital del actor y sus propias vivencias, en teoría se construye el cuerpo a través de las memorias corporales por las que el actor atraviesa como dueño de su propio cuerpo. Aun cuando el espectador quien es el que percibe la acción desde otro punto de vista, también influye directa o indirectamente en la ficcionalidad de la experiencia habitada. En conclusión resignificar un cuerpo es la frontera delgada entre lo que es real y simbólico, apropiándose de esa transformación como un poder de expresión donde el cuerpo habla, experimenta, desea, percibe, juega, inventa, y potencia la construcción.

En las otras poéticas el cuerpo del actor se transforma en cuerpo poético, a su vez los procesos del laboratorio buscan convertir el cuerpo del actor como receptor de experiencias sensoriales.

2.2.4 Memoria corporal: Rutas de la experiencia.

En relación con la idea del actor performer, es necesario reconocer la memoria como vehículo de la experiencia. En tal sentido se retoma como ejemplo un encuentro vital en el programa de otras poéticas de la universidad de Antioquia donde se explora el espacio del yo como testimonio biográfico del cuerpo sensible; Para ello los ejercicios de exploración se enfocaban en la memoria como ruta performática de entender los afectos y necesidades expresivas de lo que habita el cuerpo. Para el actor, la búsqueda se complementa con cartografías corporales siendo necesario remitir a la memoria como vehículo conector con el pasado, presente o futuro. En tal sentido como experimentador se propone viajar por la utopía del pensamiento, para encontrar lo que es visible o invisible en cada territorio corporal. “*Es la memoria la que permite penetrar bajo la piel de la época y encontrar los múltiples caminos que llevan al origen, al primer día*” (Barba, 1994, pág. 80).

Desde una perspectiva más general, la memoria permite dar un salto cuántico en el tiempo, y el cuerpo es aquel hilo conductor quien ejecuta la acción en la escena que está sumergido. La memoria busca una voz propia, una voz interna del actor que busca salidas de expresión, Bergson, H. citando por Frejdkes, P., plantea en su investigación que “*la conciencia tiene por función*

especial retener este pasado, enrollarlo sobre sí mismo al compás que el tiempo se desenvuelve y preparar con él un porvenir que va a crear” (Bergson, H. citado en Frejdkes, P. 2015)¹¹.

En definitiva, el actor performer en su papel de creador, se da cuerda libre en la utopía de su imaginación, puesto que no se busca que el cuerpo fenomenológicamente sea conductor de recuerdos, más bien se contempla la idea que la memoria trae al presente las vivencias, para tejer en el todo lo que viaja con el actor, permitiendo que su memoria emocional sea liberada.

“La memoria es el canto que nos cantamos, un sendero de jeroglíficos y perfumes con los que nos acercamos a nosotros mismos”. (Barba, 1994, pág. 131)

Y esta cercanía consigo mismo, es lo que busca el laboratorio, ahondando en el silencio, la forma de encontrar atajos creativos que cuestionen el mundo que habitan, paralelamente con herramientas que ofrece el teatro de los sentidos, con el fin de que cada actor perciba su propia identidad familiar.

2.3 Teatro de los sentidos: Un mundo de herramientas sensoriales.

Cuando se refiere al teatro de los sentidos, se logra percibir directamente el manejo práctico desde una mirada sensorial. En la perspectiva que plantea la investigación se podría referenciar más a fondo toda la acción escénica que plantea el teatro como figura representativa de la vida misma; pero para este fin esta investigación tomara un giro directamente a las sensaciones que el cuerpo mismo percibe del entorno y la experiencia. Elementos centrales para el laboratorio que es preciso reconocer.

Antes que nada, es pertinente reconocer el origen del laboratorio sensorial, que para efectos biográficos toma una importancia en el avance del tema. El teatro de los sentidos es conformado legalmente en el año 1973, bajo la idea de taller experimental por el dramaturgo Enrique Vargas, en la universidad nacional de Colombia ubicada en la ciudad de Bogotá. Primeramente se realizó un taller experimental que se concentra en focos específicos que abordan temáticas prácticas para el artista, tales como, Teatro de sabores, olores, sombras y sonidos. En una entrevista realizada por María Cristina al dramaturgo, expresa, “Esas sensaciones, esos olores, esos ruidos nunca se me han ido. Los necesito para trabajar. Yo, de chico, me arribaba a los bares y escuchaba a los viejos

¹¹Bergson, H. citado por Frejdkes, P., en: Frejdkes, Paula. “la memoria del cuerpo”. *Cuerpo del drama-Estudios del cuerpo Escénico*. Núm. 4. (2015). Pág 8.

contando historias, proyectaban su sombra en los muros de cal y me imaginaba monstruos y castillos” (Vargas, Enrique Vargas y el teatro de los sentidos maravilla de locura, 2003).

Comparativamente con el curso de otras poéticas, nace esa misma necesidad de indagar acerca de las experiencias sensoriales, ya que los ejercicios planteados en el curso se orientaban a estudiar y explorar los sentidos como ruta expresiva y creativa del actor; y como dice Enrique Vargas “*yo creo que el alma está en la piel*” (Vargas, 2017). De esta manera se expone que el cuerpo es un vehículo receptor de memorias corporales. En consecuencia el teatro de los sentidos moviliza el actor a un encuentro sensitivo que es registrado en un laboratorio de experiencias.

Paralelamente, “Sus obras si bien tienen un claro equilibrio entre la plástica y lo teatral, cuestionan radicalmente la tiranía de lo visual en la que suele apoyarse la plástica y el texto dramático en el que lo hace el teatro” (Restrepo, 2012). Es decir que, el espacio de la representación escénica rompe la idea de ubicar objetos explicativos, que dan información clara a los espectadores, por otro lado la dramaturgia de Enrique Vargas rompe las reglas aristotélicas, donde se espera que la situación se desarrolle en una línea de tiempo de inicio, nudo y desenlace. Por eso sin dejar a un lado las posibilidades escenográficas, luminotécnicas y vestuaristas, su producción radica en el teatro de experimentación y exposición compartida con el espectador.

Ahora bien, el público se sumerge en el pacto ficcional en medio de un entorno que le es otorgado, donde el actor le ofrece sus propias sensaciones del espacio que habitan mutuamente. En esta misma línea el espectador habita sus propias percepciones de lo que ve y siente, brindando experiencias únicas e irrepetibles. Es así como se vinculan los acertijos, donde el tiempo, espacio y experiencia están predestinados por la persona que habita el espacio. Enrique Vargas los nombra pasajeros a bordo y estas sensaciones las fundamenta en tres procesos básicos “modelar el espacio, esculpir la oscuridad y cargar los silencios; la palabra solo será válida si es más elocuente que el silencio” (Restrepo, 2012).

Como se afirma arriba, comprender la transformación del espacio en términos de habitar los recorridos del silencio y oscuridad, se evidencia en la primera creación en el año de 1990-1992 con la obra titulada “El hilo de Ariadna” donde Enrique Vargas propone una zona en forma de laberinto, propuesta que nace partiendo de la fábula de Ariadna y Teseo donde la palabra se anula. “el espectador asume el papel de Teseo para vivir su propia experiencia en el laberinto, enfrentándose a sus propios miedos y mecanismos de defensa” (Restrepo, 2012).



Ilustración 6 El hilo de Ariadna, 1990, Festival Internacional de Teatro de Manizales.

En adelante reconocer estos pactos de ficción al ingresar al mundo de Ariadna, se agudizan más los sentidos, sin duda alguna se aceptan las reglas de juego y el recorrido propone que la experiencia de sentir el silencio, el enredo, las sombras y tonos de luz que brinda la puesta en escena sea absurda. En lo esencial el teatro de los sentidos da a entender que en los espacios configurados por el artista, se encuentran poéticas que transforman los mismos espacios; es decir, de una u otra forma se remplacea el materialismo dialectico que se entiende como una realidad de lo que se ve como materia, y que en la cotidianidad se está acostumbrado a siempre verse desde un solo punto de vista por un lugar habitado por signos y símbolos que configuran nuevas realidades.

Resumiendo lo planteado hasta ahora el teatro de los sentidos proporciona unas herramientas metodológicas que nacen de varias exploraciones creadas por Enrique Vargas. El indagar sobre estos procesos prácticos para la creación sensible se encuentra la importancia de ampliar el concepto de herramienta para encontrar las respuestas a las preguntas que nacen y viajan por el silencio del actor y el espectador. La primera herramienta activa que se practica y que Enrique Vargas le da mucho énfasis es el juego, moldeando la ilusión propia de ser niño, “hacemos el juego y el juego nos hace a nosotros” (Vargas, 2013). En relación con esta caja de herramientas se compara con la caja de juguetes, recordando el placer y el gusto de abrirla y explorarla con la inocencia de imaginar y crear, por lo cual el espectador se declara como un

imagínate, apropiándose del papel de un navegador que viaja por las memorias a través de los sentidos.

Es importante reiterar que el imaginante es otra de las herramientas que propone el autor; para Vargas el público no se puede abandonar desde el primer momento, ya que este es aquel personaje que también participa, transita y siente durante el proceso de la obra. El imaginante busca un sentimiento real, donde pueda escuchar, palpar, oler, tocar, ese mundo imaginario. La memoria del vino fue una de las obras que involucraba al imaginante en medio de un recorrido del camino de la uva, esta obra propone pisar y sentir la elaboración del vino, acompañado de una narración que hace parte de la propuesta escénica, convirtiéndola en otra de las herramientas. El cuento motiva al imaginante a generar espacios de pregunta, lo que ayuda a configurar al final un carnaval de máscaras que celebra la vida, lo banal para jugar a ser otros.

En una entrevista realizada por María Pagliaro el dramaturgo, responde: *“los niños tienen que ampliar los límites que se cierran sobre ellos e intentan dominarlos. A los adultos les cuesta más jugar. Es más difícil, y por eso nos importa tanto trabajar las poéticas de la curiosidad”*. (Vargas, 2017). A su vez la curiosidad es la tercera herramienta que surge de la caja de juguetes, el autor propone explorarse a si mismos y descubrirse, dejarse sorprender por las casualidades del destino para encontrar una respuesta a la pregunta, “Entre más elemental y banal sea la curiosidad es mucho mejor” (Vargas, 2013)

Por lo expresado en el párrafo anterior, el dejarse sorprender es conectarse con la sincronicidad del destino; es pensar que no entendemos que nos encontramos con algo, que no sabemos que está ahí y somos capaces de crear sentido, porque se llega a ese punto donde le damos sentido de la nada a lo que estamos buscando. A veces la sincronicidad entre más banal es más interesante, las soluciones principales en la vida vienen de la sincronicidad y no podemos pensar que no todo lo que nos pasa es un problema accidental, pues todo en la vida es sincrónico. En tal sentido, el problema es saber mirar, saber contarlo y es ahí donde hay una salvación por un secreto que no sabíamos que teníamos pero que siempre ha estado ahí. De tal forma el tejido del artista y del poeta es hacer resonar la curiosidad, encontrando lo que no sabía que estaba.

Por ultimo y como eje principal de estas herramientas para la creación, es necesario transformar el espacio a través del silencio, Vargas lo denomina el arte de escuchar. “Ser consciente de escuchar los silencios más que las palabras” (Vargas, 2013). Significa que el silencio tenemos que imaginarlo porque físicamente no existe; ¿Cómo cargar o significar los silencios?, el

silencio es un vacío en el espacio, por muchos motivos se intentan escucharse con mucha humildad para que nos hable y nos diga que quiere. Al principio esa escucha del espacio es muy real, los espacios hablan, no son esotéricas, no más es imaginar lo que quiere decir, para poco a poco ir pensando qué pregunta surge de él.

En conclusión, el teatro de los sentidos invita a jugar, a descifrar las reglas de juego para habitarlas a través de las perspectivas sensoriales. El juego inicia como un espacio vacío que a su vez va tomando forma hasta encontrar la pregunta que nos moviliza; recordemos que el cuento, las narrativas y el mito buscan confrontar el arquetipo propio de las historias, y es ahí donde se confronta la realidad del imaginante que busca estados sensibles para vivir la experiencia.

En definitiva todo es un lugar de transformarse o dejarse transformar, debemos llegar a entender que somos símbolos con cuerpos diversos, y si entendemos que somos un símbolo, la vida se vuelve mucho más interesante. *“arriesgarse es perderse, no arriesgarse es perderlo todo”*. (Bladimir), así que cuando ponemos todas las cartas de juego, percibimos un laberinto de sensaciones que se convierten en un afrodisiaco fármaco para la memoria, es decir un estimulador que activa los cinco sentidos y abre sus puertas dejando la caja abierta para la intuición como una caja de pandora que guarda en su baúl muchas sorpresas y preguntas sin resolver para el actor y el imaginante.

Teatro de los sentidos, que fue la base del laboratorio y de sus diversos ejercicios explorativos, hace que la búsqueda sensorial tenga un espacio propio en la creación artística, y más allá de esto, permite el juego del actor en el mundo que crea y habita, haciendo participes tanto a los viajeros de la experiencia.

Capítulo 3 Laboratorio: Identidad familiar del actor performer.

Este último capítulo corresponde a la descripción y análisis del proceso realizado al interior del laboratorio, que busca explorar la identidad familiar del actor performance. De tal manera que este está abiertamente influenciado por la investigación planteada que pone en práctica los conceptos, ya que la prosaica como vehículo de la sensibilidad, contempla esa cotidianidad que nace del actor. De igual forma esa sensibilidad será trabajada con la caja de herramientas que propone el teatro de los sentidos, con el fin de que el actor encuentre su sensibilidad desde su propia perspectiva de su mundo sensible.

El laboratorio fue realizado en la ciudad de Medellín, del 19 de octubre al 11 de noviembre del año 2021, fue un proceso dirigido a actores invitados a convivir en un entorno creativo y de experiencia. Un proceso rico en experiencias que me aportaron en mi formación actoral, desde el rol de tallerista director de la práctica. Por esta razón los conceptos estudiados durante toda mi carrera profesional y licenciatura aportaron a este proceso de laboratorio, ya que nació desde mi experiencia en el aula de clase de la materia “Otras poéticas” realizado en el quinto semestre en la universidad de Antioquia seccional oriente, de ahí que surge “LAB, Identidad familiar del actor performer”, con fines de desarrollar la tesis de grado.

En función de lo planteado, la sistematización de este laboratorio basado en los procesos y las estrategias creativas, primero acorde al lenguaje de experimentación que plantea Enrique Vargas creador del teatro de los sentidos y segundo, la voz propia del actor performer a partir de las vivencias que otorgan sus memorias corporales. Por tanto el laboratorio responde a la necesidad de instaurar en el cuerpo del actor performer el silencio, la curiosidad, el juego y sus narrativas en la construcción de una poética experimental. Ahora bien, el actor performer encuentra nuevas formas de explorar lo que no se dice y no se ve, resignificando, identificando e indagando su necesidad expresiva, por medio de la práctica sensorial que propone el teatro de los sentidos.

Vista de esta forma, esta experiencia buscó orientar al actor performer a una búsqueda individual de la memoria autobiográfica de su identidad, como se ha planteado a partir de la matriz familiar expuesta por Katia Mandoki. En tal sentido se prepara la memoria y el cuerpo para recordar y habitar los espacios que le ofrecieron el entorno familiar.

Aunque las artes escénicas demandan el encuentro vivencial con el espectador, y se haya afirmado en el segundo capítulo la mirada de este mismo como imagineros (Espectador); en referencia a una de las herramientas que expone Enrique Vargas en sus laboratorios, es

conveniente resaltar que el actor performer en el encuentro de este laboratorio fue vigía y encargado de ser el imaginero y viajante de su propia experiencia, la cual queda registrada en la bitácora del artista, como evidencia de la misma.

Como resultado lo autobiográfico, lo imaginario y lo sensorial, expone unos materiales creativos que comunican un lenguaje prosaico de símbolos y signos e invitan al actor performer a tener una actitud de juego en todo el proceso, hallando experiencias que vinculan lo real con lo ficcional. Por último se sistematiza todo el proceso vivido en el laboratorio y se anexan las memorias de la experiencia como derivación final.

A continuación explicaré algunos de los ejercicios realizados durante el proceso del laboratorio, dividido en diversas fases, que serán explicadas de manera individual.

3.1 Proceso: memorias de la experiencia.

3.1.1 La convocatoria de los actores-performance

Para empezar las etapas vividas en el laboratorio “LAB” se realiza una convocatoria abierta a varios actores cercanos de la ciudad Medellín, proponiéndoles una experimentación y creación que buscan explorar sus memorias familiares, escudriñando su cotidianidad Y que despiertan una curiosidad de indagar y un deseo por descubrir los inicios de su identidad familiar.

Tabla 2 Lista de participantes del taller.

Carlos Andrés Gómez	Actor act and art (Argentina)
Laura Inés Acosta	Estudiante de teatro Broadway en Medellín
Ivone Alejandra Aristizábal	Estudiante teatro UdeA
Marlon Daniel Gil	Bailarín y Actor BM
Catalina Ángel	Estudiante de Teatro UdeA.

A si mismo este trabajo pretende exponer y analizar los encuentros presenciales vividos por el grupo de actores performer, con el fin de registrar primero el proceso de experimentación y como convergen en la construcción de la experiencia sensorial y poética de acuerdo con las bases teóricas y estéticas propuestas en el capítulo anterior, segundo estudiar el movimiento y la acción del actor performer como medio de expresión de sus sensibilidades, involucrando los sentidos y memorias biográficas, como rutas para avivar la matriz familiar, por ultimo mostrar las vivencias del laboratorio que partieron de las preguntas personales del actor performer, en una bitácora del

artista, y que en una opinión personal es allí donde queda habitada las cargas energéticas de todo el proceso.

Dicho lo anterior se concluye el laboratorio con una intensidad de 4 horas semanales, dividido en 6 sesiones (encuentros), cumpliendo con los ejercicios prácticos y teóricos de acuerdo con los objetivos del taller. Así mismo la experiencia se divide en tres fases de desarrollo y se les pone un nombre que buscan estructurar el proceso, con el fin de cumplir los objetivos de la mima, las cuales son: las Narrativas personales, Ejercicios de los sentidos, por último descubrir o habitar. Por consiguiente se expondrá las memorias de experiencia y ejercicios desarrollados durante cada encuentro.

3.1.2 Fase uno: Narrativas personales.

Debe señalarse que esta fase logra reunir toda la información, historias, imágenes, recuerdos y demás elementos propios que habitan en las memorias corporales del actor. De acuerdo con ello, los ejercicios de exploración nacen del cuerpo del actor performer y la búsqueda de cada participante, utilizando la memoria para descubrir y entender los afectos, necesidades y preguntas como individuo de su matriz familiar del cuerpo que habita.

La propuesta contempla el cuerpo como territorio, significado y vehículo de la experiencia. Entender y entrenar el cuerpo para la preparación creativa. Ahora bien, en la búsqueda se plantea la realización de unas cartografías personales, donde el actor evidencia su mundo del yo que lo rodea y que hace parte de él, con el objetivo de entender sus narrativas. Como bien se sabía en el capítulo anterior es muy importante en este punto empezar a contrastar esta práctica con el cuento que propone el teatro de los sentidos, recordemos que Vargas motiva al imaginante a buscar preguntas o respuestas si es el caso desde la cuentearía, el mito u otros elementos narrativos que ayuden a la creación.

En concordancia con lo anterior para lograr los objetivos planteados, se partió del silencio, de darle sentido a las palabras y quedarnos en escucha de los espacios de silencio entre palabra y palabra, para allí enforcar los ejercicios corporales individuales y colectivos de las dos primeras sesiones. En igual forma los ejercicios fueron complementados con las calidades de movimiento que dispone Laban, para lograr que los cuerpos del grupo en sus propuestas investigativas

integraran el movimiento y el silencio en una búsqueda por las corporalidades familiares que se pudieran identificar del proceso.

Encuentro 1: El viaje.

Al iniciar el taller se proporciona al grupo información básica de las investigaciones de matriz familiar y teatro de los sentidos y los contenidos del laboratorio en un resumen escrito, preparado por el profesor-investigador. Se abrió un espacio para preguntarle a cada participante por su interés en el proceso, y esto ayudo a que cada uno retroalimentara el deseo de ampliar un abanico de recursos para el taller. Al principio todo el desarrollo fue tranquilo y receptivo, pero el grupo identifico en la propuesta compartida lo siguiente, ¿Cómo transita la poética durante todo el taller? La poética desde el inicio de esta investigación transita libremente desde los conceptos estudiados y expuestos hasta este punto; aun así el grupo de participantes se motiva más aun al explorar sus matrices desde una mirada de sus propias poéticas, que son las que los habitan desde que nacieron.

Ahora bien, es importante desde el primer momento preparar el cuerpo para que esté dispuesto en todo el encuentro, es ahí que en el calentamiento de articulaciones se logró identificar que el grupo estaba en una actitud de viaje, de reconocimiento de su cuerpo. Es interesante como el estudio de las calidades de movimiento que propone Laban, “el hombre se mueve para poder satisfacer una necesidad. Por medio de sus movimientos se dirige hacia algo que tiene un valor especial para él” (Laban, 1984). A partir de ese movimiento se crean unas acciones básicas, basados en el tiempo, espacio y energía; el actor performer a partir de la duración, el peso, el ritmo, la velocidad y sus direcciones, investigan movimientos relacionados con la sensación de estar en el vientre.



Ilustración 7 Exploración de movimientos. Fotografía propia

De hecho el silencio empieza a tomar una importancia en el movimiento propuesto por el participante, ya que a partir de ese vacío de pensamientos se encontraron tensiones, fuerzas bruscas, cuerpos fraccionados o relajados, flácidos o rígidos que los relacionaron con imágenes generadoras de madre, olvido, calor, reencuentro, dolor etc.; se considera que en este punto el cuerpo de los participantes se prestó para hablar desde el silencio, imaginar y jugar, ejecutando una acción propuesta por el actor que surgió de la matriz familiar.

Retomando la expresión de imagen generadora, contemplada por la docente Ciódaro en el curso de otras poéticas, como recurso didáctico para la exploración, que adopto para mi trabajo, tanto el teatro de los sentidos, desde la mirada de Vargas y la matriz familiar desde Mandoki, comienzan a dialogar en sí mismas, el actor es capaz de interpretar sus movimientos como una narrativa libre y cargada de sentido que nace de su memoria; En este punto del proceso se aprovecha para proponer una actividad que se nombra, “el viaje”.

Enrique Vargas propuso en su teoría, que el juego es el principal vehículo de imagineros he imaginates, así que bajo esta misma estructura se motiva al actor performer a jugar a imaginar en silencio, a viajar por sus pensamientos y jugar a ser el piloto de su nave creativa. Debido a lo planteado anteriormente, el imaginante inicia su recorrido desde su gestación, nacimiento, cuidados, religión, política, cultural, espacial, se realizaron preguntas como: ¿Cómo es la casa que habitaron? ¿algún sonido que recuerde? ¿Cómo los reprendían (regañaban) sus padres? Etc.

A lo que se concluye que hubo un estímulo sensorial producido solamente por el recuerdo. El actor también identifica puntos de fuga para entender de donde viene sus comportamientos y gustos, contrastándolos con su identidad actual. Las narrativas encontradas en este primer encuentro produjeron en el actor cuestionarse y empezar a indagar la construcción estética del entorno familiar que habitó y que hace parte de su identidad.

Como evidencia se comparte la tabla A, que muestra los contenidos trabajados por el profesor-investigador en este primer encuentro.

Tabla 3 Encuentro 1: Metodologías.

Clase # 1					
Elaborada: 10 de marzo del 2021					
Fecha: 19 de octubre del 2021					
Tema: Imaginarme.					
Objetivo general: compartir con los participantes los propósitos del laboratorio, y plantear una ruta de exploración corporal que nazca del mundo biográfico del actor y empiece a responder ¿cómo cargar el silencio? ¿Cuáles son las narrativas que me habitan y que nacen de mi matriz familiar?					
Objetivos específicos:					
<ul style="list-style-type: none"> • reconocer el cuerpo del actor como vehículo de emociones, acciones y sensaciones para el trabajo personal y colectivo, imagen acción- • Indagar sobre el silencio como punto de partida de la exploración del lenguaje sensorial. • Reconocer mi mundo del imaginante, y lograr una conexión con la memoria corporal que reconozca las narrativas que me habitan. 					
Desarrollo de las actividades					
Momentos	Descripción	Formación	Duración	Observaciones	Recursos
Saludo	Se leerá en grupo, el documento 001 donde se plantea la metodología y procesos a trabajar en el laboratorio	Correspondencias	20 min	cada uno puede leer un párrafo y hacer preguntas.	copias
Repertorio	Iniciar con un calentamiento personal donde cada uno trabaje el movimiento de sus articulaciones.		10 min	Trabajo individual o grupal	Música.
Movimiento o expresión corporal	Iniciar con la actividad de training personal y colectivo, bajo la		20 min		Música

	<p>premisa de 3 movimientos por actor, donde el cuerpo hable, sienta y se emocione bajo las premisas de juego, imagen y acción.</p>				
EL VIAJE	<p>Reconocer el silencio y la oscuridad como punto de partida de la creación, iniciar un viaje imaginativo que responda las preguntas personales que vayan surgiendo en el actor bajo una lectura simbólica y semiótica del entorno familiar que tiene el actor.</p> <p>Coger una hoja en limpio y dibujar lo que me habita. Sin dejar de soltar el lápiz.</p>		30 min		<p>Tapar los ojos con algún trapo.</p> <p>Música: the departure olfur.</p>
Cierre/relajación	<p>Escribir en la bitácora imágenes generadoras, de lo que viví en el viaje, colores, sensaciones, texturas, uniones etc.</p> <p>Conclusiones personales de cada actor.</p> <p>Preguntas.</p>		20 min		
<p>Compromisos: traer objetos que sean vitales, que me conecten con mi familia, imágenes, fotografías, sonidos. Que rescate del viaje y que empiecen a dibujar una identidad propia individual del grupo familiar del actor.</p>					

Encuentro 2: Mi mundo en Cartografía.

El segundo encuentro fue dedicado a recordar las calidades de movimiento que fueron creadas en los primeros ejercicios de experimentación. Recordar y habitar los movimientos, convirtiéndolos en un training personal ayudo a que el actor performer repasara y configurara cada vez más su secuencia en las sesiones.

Se pudo evidenciar que el grupo de actores estuvo algo disperso, olvidando algunos movimientos ya estudiados, por lo que el profesor – investigador interviene la memoria emotiva con un juego compartido por uno de los participantes. El juego como bien dice Enrique Vargas moldea la ilusión propia de ser niño; es ahí desde esa ilusión que se trabaja en esta sesión enfocándola como un espacio de esparcimiento y reconocimiento de sí mismo y del otro. En cuanto todos estuvieron dispuestos el participante propuso jugar a las escondidas, esto ayudo a centrar las conexiones individuales y grupales. El tema del juego trabajó la memoria emotiva que tanto se mencionó y trabajo en el curso de otras poéticas, o que Le Doux (1998) describe como reacciones ya almacenadas en el cerebro, y la corporal que para Enrique Vargas es la memoria del juego de cada actor. Se percibe que las tensiones de grupo bajaron, y ayudaron a recordar y retomar con mucha más conciencia el training personal.

En la siguiente parte se les propuso a los participantes ubicar los objetos, imágenes generadoras, textos, fotografías y texturas en un lugar del espacio del salón. Debe señalarse que estos materiales creativos surgieron del ejercicio del viaje realizado en el primer encuentro y de ahora en adelante se trataran como objetos escénicos. Ahora bien, realizar el ejercicio de las cartografías corporales, materializaron el discurso y las experiencias de los actores. Instaurar un código de libertad y silencio en la creación de cada cartografía, definió un lenguaje propio del actor performer para expresar su propia biografía. El actor seguidamente ve su silueta en el fondo del papel blanco, y partiendo de ese punto se ve que los participantes se ven y reconocen a sí mismos en sus propios trazos.

En la medida que el silencio de los participantes se postergaba el profesor-investigador empieza a proponer un sinfín de palabras y preguntas al vacío. (Anexo 1). El actor estaba en la total libertad de responder, poner y expresarse con sus materiales escénicos ubicándolos en algún lugar de su silueta. Lo anterior estimulo la necesidad de crear significados encarnados en el cuerpo de la matriz familiar que ya ha venido habitando en las vivencias del laboratorio. Uno de los momentos más interesantes surge de la pregunta de canción de la infancia, cada actor recupera de sus memorias auditivas el ritmo y la melodía mientras seguían realizando su cartografía. De esta manera las memorias familiares del actor se motivan y el ejercicio arroja resultados interesantes, debido a que ciertos símbolos y significados se pudieron comparar con los registros y modalidades que nos expone Katia Mandoki, a modo de ejemplo cuando el actor escribía textos, escuchaba

sonidos, visualizaba fotografías, tenía acciones enfáticas y proxémicas en el desarrollo de todo el ejercicio cuando unos abrazaban la foto, cantaban sus canciones etc.

Ilustración 8 Creación de las cartografías.



Para concluir, si bien las cartografías son herramientas para recoger información biográfica del participante, estos elementos ayudaron a dar inicio al cuento. Recordemos que para el teatro de los sentidos es primordial viajar a través de las narrativas, y como el actor es el imaginante de su experiencia, es en este punto donde parte la creación de sus cuentos. Como evidencia se comparte la tabla B, que muestra los contenidos trabajados por el profesor-investigador en el encuentro.

Tabla 4 Encuentro 2: Metodologías.

Clase # 2
Elaborada: 10 de marzo del 2021
Fecha: 21 de octubre del 2021
Tema: Cartografías personales
Objetivo general: Viajar por la experiencia del mundo personal de cada actor que posibilite nuevas formas de visualizar lo que habita el imaginante.
Objetivos específicos: <ul style="list-style-type: none"> • Reconocer las biografías y narrativas propias que surgen de la cartografía corporal. • Realizar una cartografía corporal con los elementos que

surgieron del encuentro anterior.					
Desarrollo de las actividades					
Momentos	Descripción	Formación	Duración	Observaciones	Recursos
Saludo	Ejercicio de la pelota, reconocer el nombre del otro integrando un sonido único que los identifique.		10 min	Se repetirla cuantas veces sea necesario y modificando con lagunas variaciones.	Pelota.
Repertorio	Iniciar con un calentamiento personal donde cada uno trabaje el movimiento de sus articulaciones.		10 min	Trabajo individual o grupal	Música.
Movimiento o expresión corporal	Iniciar con la actividad de training personal y colectivo. Se recordarán los movimientos explorados en la clase anterior.		20 min		Música
CARTOGRAFÍAS CORPORALES	La cartografía corporal es la materialización del discurso y la experiencia del actor. Con esta actividad se explorará el lenguaje propio de cada uno para conocer las biografías que los habitan, de acuerdo con unas preguntas y palabras, y esa sensación ubicarla con una imagen, dibujo o objeto en una parte del cuerpo de su silueta.		60 min		Cartulinas Colores Imágenes Tijeras materiales
Cierre/relajación	Escribir en la bitácora imágenes generadoras, de lo que viví en el viaje, colores, sensaciones, texturas, uniones etc. Conclusiones personales de cada actor. Preguntas.		20 min		

Compromisos	Escribir un cuento con la información que surgió de la cartografía corporal.				

3.1.3 Fase dos: Ejercicio de los sentidos

Esta fase propone explorar el lenguaje sensorial del actor, en particular se llevará al límite el sentir, el buscar y indagar las posibilidades que brindan los sentidos. Es conveniente recordar el estado de curiosidad que siente el actor performer al investigar los espacios que habita de su matriz familiar cuando se interviene con el teatro de los sentidos. Hablar del teatro de los sentidos como se evidencio en el capítulo anterior, indaga la poética desde una percepción sensorial en una puesta en escena; sin embargo, esta fase incluye la percepción como vehículo de la experiencia, en tal sentido que el actor descubra nuevas formas de distinguir lo que su cuerpo siente en cada ejercicio sensorial.

Por tal motivo, la labor investigativa del actor performer se transforma en un lenguaje oculto para la vista. Resulta interesante el proceso cognitivo que se desarrolla a partir de las demás herramientas sensoriales, es ahí que se toma la decisión de anular la vista tal cual lo propone Enrique Vargas cuando lo conecta con la intención de dejar llevar el sentido en el vacío y la oscuridad. Se quiere con lo anterior, explorar y desarrollar nuevas formas de sentir, indagar la pregunta personal del actor que ya venía estructurándose a partir de sus narrativas, ahora con un lenguaje nuevo de experiencia. Los sentidos del tacto, el oído, gusto, olfato y por último la vista, se transportaron a un extremo de tanta curiosidad con los elementos identificados por el actor en sus bitácoras, que se evidencio ese espacio de juego y recuerdos.

Dentro de este orden de ideas, el proceso se dividió en 3 encuentros, donde el profesor-investigador programo unos ejercicios de exploración llamado carrusel de memorias sensoriales. El actor por una parte identifica su matriz familiar a partir de cada registro sensorial y por otro lado estaba en la total libertad de encontrar un espacio de reflexión que indaga la construcción de la identidad que lo habita a partir de las concepciones anteriores, aunque estas ya no sean las que lo construyen actualmente pero si deviene de las identidades familiares que nacieron con él, ya

que el actor por medio de los ejercicios estuvo en la total capacidad de reconocer atmósferas, sonidos, lugares, recuerdos, emociones, acciones, historias y sensaciones de sus propias memorias.

Encuentro 3: La Escucha

El espacio que brinda este encuentro se desarrolla a partir de las preguntas alrededor de su matriz, que ya venían rodando a los participantes en sus bitácoras, para este punto era de total importancia ser conscientes del nuevo tema que se desarrollara con la experiencia del carrusel sensorial. A propósito se propone, de acuerdo con las metodologías de las herramientas del teatro de los sentidos, iniciar anulando el sentido de la vista, transformando el espacio a disposición de la experiencia que sentirá el cuerpo del actor; por ello el sentido de la escucha empezará a tomar fuerza en la primera etapa del ejercicio. Lo anterior generó varias preguntas en el grupo de actores, que hicieron plantearse que tanto iban a ser conscientes de lo que estaba por vivir en esta experiencia auditiva y en los demás sentidos por delante; ¿Qué es realidad y ficción para cada actor? ¿Cómo se permite escuchar con el cuerpo? ¿la realidad supera la ficción?

Se plantean entonces solucionar estas preguntas a partir del cuerpo, motivando al actor performer a encontrar sus propias respuestas. Las danzas y movimientos encontrados en encuentros anteriores se evidencian una partitura más cotidiana, ya le es fácil al actor iniciar su entrenamiento y reconocer su propio training de movimientos. Tener el cuerpo y la memoria dispuestos en los ejercicios sensoriales es de total importancia, por eso en el momento en que todos los actores estaban en sincronía consigo mismos, se procede a taparles los ojos con una venda. Evidentemente al anular la vista el cuerpo entra en un estado de alerta con el espacio, los demás sentidos empiezan a potenciar el silencio.

Antes de continuar es preciso enunciar que a los actores previamente para este encuentro se les solicitó traer cualquier objeto u cosa que generara sonido, pero que este tuviera una conexión con algún recuerdo que haya encontrado en su matriz familiar. Ahora bien, cada actor inició su búsqueda en el silencio y en el vacío. El profesor-investigador inicia colocando todos los objetos repartidos y mezclados en el aula, poniéndolos alrededor de cada actor que se encontraba en total calma.

En tal sentido el cuerpo comienza a utilizar las manos y la escucha para poder identificar los objetos que estimulan el proceso de experimentación. Naturalmente la curiosidad ya invita al actor a jugar, a conducir su propio barco en un mar de sonidos. Varios actores realizaban sonidos utilizando su boca, el suelo, o haciéndolos chocar con otros objetos. En efecto la estimulación producía recuerdos y acciones cargadas de historias, a modo de ejemplo la actriz Laura acosta se percató del sonido del cepillo con el suelo y referencio a su madre estregando el patio central de la casita costeña donde alguna vez vivió.

Ilustración 9 encuentro 3: La escucha.



Desde luego los cuerpos se perciben libres y exploradores, cada actor encontró calidades, formas, energías, niveles, volumen y algunos imaginarios de percibir el sonido a través de los objetos. El actor se sumergía en un juego sensorial, donde el tacto y la escucha se perciben como vehículos sensoriales que se traducen en el lenguaje propio que ubica al actor en un espacio, tiempo y atmosfera.

Finalizando, cada actor fue consiente de todos los sonidos que género y con ello se invita a quitar el tapaojo y dirigirse a un espacio en silencio donde se pudiera transcribir todo tipo de acciones y historias generadas por cada sonido y que este tuviera conexión con su matriz familiar.

Ilustración 10 Laura Acosta ejercicio sensorial.



Tabla 5 Encuentro 3: Metodologías.

Clase # 3
Elaborada: 20 de marzo del 2021
Fecha: 26 de octubre del 2021
Tema: El cuerpo escucha
Objetivo general: Reconocer desde el silencio y la oscuridad las diferentes calidades de sonidos para la creación escénica de la experiencia.
Objetivos específicos: <ul style="list-style-type: none">• Explorar el silencio y la oscuridad para potenciar la experiencia de la escucha, partiendo de sonidos generados por objetos cotidianos y efectos sonoros.• Indagar sobre las diferentes calidades de los sonidos y reconocer una partitura propia de los sonidos que me habitan.• Proponer la lectura del cuento personal y jugarlo partiendo del sonido.

Desarrollo de las actividades					
Momentos	Descripción	Formación	Duración	Observaciones	Recursos
Saludo	Entregar las correspondencias para agregar a las bitácoras.	Correspondencias	30 min	Se puede generar un debate.	Copias
Repertorio	Iniciar con un calentamiento personal donde cada uno trabaje el movimiento de sus articulaciones.		5 min	Trabajo individual o grupal	Música.
Movimiento o expresión corporal	<p>Iniciar con la actividad de training, se realizarán 10 movimientos repetitivos generados bajo las siguientes premisas como motores de movimiento buscando una tensión:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tacto manos, 2. Vista 3. Olfato 4. Cadera 5. Tacto pies 6. Pecho 7. Gusto 8. Escucha 9. Rodillas 10. Todo el cuerpo. 		15 min	Grabar esta partitura de movimiento.	
EXPERIENCIA DE LA ESCUCHA	<p>Entregar el tapaojo, he iniciar un viaje entre el silencio y la oscuridad. Cada uno tendrá el turno de leer su cuento mientras los demás tienen los ojos tapados, luego en todo el espacio se distribuirán todos los elementos que generan sonidos, el actor debe explorar y jugar con todo lo que se encuentra bajo la premisa de cuerpos en tensión y alerta.</p> <p>Luego el objetivo es reconocer esos sonidos que más me gustaron y los que no y como me los imagino. Utilizando la bitácora como primer lienzo de la impresión.</p> <p>Al finalizar cada uno se recostará y se reproducirá una experiencia de audio 4d como ejemplo</p>		60 min		

	para empezar a dar vida de cómo se puede vivir la experiencia y el juego a través del sonido.				
Cierre/relajación	Escribir en la bitácora imágenes generadoras, de lo que viví en el viaje, colores, sensaciones, texturas, uniones etc. Conclusiones personales de cada actor.				
Compromisos: para el próximo encuentro se vivirá la experiencia del gusto y el olfato, traer 10 olores y 10 alimentos este último que sea en cantidad.					

Encuentro 4: Gusto y olfato.

Retomando los ejercicios de training personal, en este cuarto encuentro los actores, ya tenían sus partituras más afianzadas lo cual ayudo a que cada uno en un espacio del salón tuviera la iniciativa de pasarlo sin la supervisión del profesor-investigador. Antes de iniciar el ejercicio sensorial del gusto y olfato, se propone un ejercicio del teléfono, retomando el ejercicio del libro de Jorge Holguín titulado danzas privadas (ver anexo 2). Este ejercicio permite que el actor a través de la memoria numérica lograra crear una danza cotidiana partiendo del número de celular de cada uno. Se quiere con ello lograr que el actor proponga nuevas estructuras corporales que carguen su proceso creativo y sus bitácoras.

Ilustración 11 encuentro sensorial gusto y olfato.



En relación con el sensorama propuesto en la segunda fase, previamente cada actor se les solicita llevar para el ejercicio diez olores y diez sabores que deseen, principalmente que tengan alguna conexión familiar o personal para cada uno, sin embargo si no es de su iniciativa podía escogerlos al azar. Así mismo se les entrega el tapaojo y se ubican en silencio al frente de sus bitácoras, junto con colores y lápices.

El profesor-investigador es quien dispone del control de todo el ejercicio, debido a que es quien mezcla más de cuarenta sabores y olores y empieza a ubicarlos en la nariz o la boca de cada actor al azar; por momentos se repetían objetos, pero una vez el actor olía o saboreaba se colocaban detrás del actor sin que este se diera cuenta que fue lo que paso por sus

sentidos, en efecto el actor se podía quitar el tapaojos y escribir en sus bitácoras, una sensación, una emoción y un recuerdo inmediato a lo que acaba de experimentar; por ejemplo un acto a resaltar es cuando a varios participantes se les deja caer un poco de arequipe en la mano, para muchos esta sensación viscosa bloquea el gusto por probarlo, hasta algunos desistieron introducirlo a la boca, otros al aceptar el gusto y sabor cambiaron inmediatamente su interpretación. Lo anterior comprueba que cada sensación tienes interpretaciones diferentes, de acuerdo con el experimento o viaje de cada actor performer que estuvo en el ejercicio.

Ilustración 12 elementos sensoriales del actor.



Desde una perspectiva más personal se grabó algunos momentos del encuentro donde los participantes dieron algunas de las conclusiones de lo que sintieron con el ejercicio sensorial. La actriz Ivone dice, “Los sabores, el primer era una pasta que yo misma había hecho y eso marco un precedente porque de ahí en adelante comencé a recordar a mi papá, respecto a la comida, que le gusta a él, que comemos...”, por otro lado el actor Andrés Gómez Complementa con lo siguiente. “Finalmente jugué mucho con mi intuición, es decir, que con la primera imagen que se me venía a la cabeza de lo que me daba ese olor, exploraba esa imagen, exploraba eso que me llegaba, y le hacía caso a eso. Entonces fue muy bonito porque me despertaba demasiadas imágenes, en cuanto a mi familia y las experiencias significativas”. Con el fin de exponer esta entrevista realizada a los actores participantes, se comparte el siguiente enlace, donde se aloja los archivos de audio, https://soundcloud.com/pro-mierda/sets/audios-lab-laboratorio-experiemntal-sensorial-2?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Cabe considerar por otra parte, que el objetivo de este encuentro radicaba en descubrir y dejarse sorprender por el mundo de olores y sabores que rodean al actor. En la medida que el actor performer avanzaba en el sensorama, se escriben más de 26 sensaciones y emociones que accionan un recuerdo; tal como ejemplo de la bitácora de la actriz Ivone Gonzales se expondrán la siguiente tabla que da evidencia del poder que emergen de estos dos sentidos en específico para crear historias donde el sabor y el olor se convierten en palabras viajeras de la memoria.

Tabla 6 Ejercicio Gusto y olfato

Ejercicio de la Bitácora de la Actriz Ivone			
Olor/sabor	Emoción	Sensación	Recuerdo que
Pastas	Felicidad	Nostalgia	Cuando mi mamá y yo queríamos comer algo rico hacíamos pastas.
Uvas	¿Repudio – Asco?	Desagrado al primer mordisco	Cuando uno está enfermo le llevan frutas al hospital.
Crema de manos	Rabia	Fastidio	Mamá se pone a diario crema en las mañanas por todo el cuerpo.
Limón- Vinagreta	Miedo (al probarlo)	Amargo - Acido	Las ensaladas que prepara mi mamá son las mejores de la casa.
Colbón	Neutral	Extrañeza	Que cuando estaba en el colegio, ponía colbón en mis manos y esperaba que se seicara.
Jabón de cocina	Asco	Desagrado	Me hace heridas en las manos.
Yodo - Algo con alcohol	Dolor	Ardor en la nariz	Que el esmalte de uñas tiene olores fuertes (mamá).
¿Laurel?	Tranquilidad	Adormecer	No me gusta el sabor o textura amata de coca.
Veladora	Tristeza	Nostalgia	Me encantan los altares o las vírgenes y santos de las iglesias.

Picante	No responde	Agua la boca	Las sopas que toma mi mamá.
x	Miedo (a probar)	Desagrado	Doña Angela.
Miel o Arequipe	Confusión (no pude identificar que era)	Asco	No me gusta la panela ni las texturas viscosas.
Picante	Alivio, tranquilidad	Alivio	No soporto las cosas que pican mucho.
x	x	x	No me genera nada más allá de intentar reconocer el olor.
Pimentón	Alegría	Alivio	A mi papá no le gusta y mi mami y yo lo utilizamos en todo.
Sobre aromática	Tranquilidad	Reírme	En los bares después de las 6 am no venden ni tinto ni aromática.
Chocolatina	Felicidad	Alivio para reconocer lo que es.	Simón olvido una fecha importante.
Ajo	Felicidad	Asco	El cambio instantáneo de lo que pensé que era pero al final era otra cosa.
Fruta	Miedo de llevarlo a la boca	¿Qué putas?	X
Gomina	x	Irrelevancia	No me gustaba que de niña me peinaran con eso.
Alcohol	Estrés		Pandemia
Queso	Repulsión	Desagrado	Algarrobo árbol
Tomate	Felicidad	Epifanía	Es como si probara el tomate por primera vez, mami quiere una huerta casera.
Jengibre	Extrañeza	Ardor	Me gustan las bebidas calientes.
Dulce	Tranquilidad	Agrado	Compraba mucho de pequeña.

Finalmente, este encuentro deja abierta la exploración para preguntarse, ¿Qué tanto conocemos de nosotros con los demás sentidos cuando se anula la vista? Bien lo dice Enrique

Vargas, El arte de jugar permite escarbar hasta el sentimiento mas profundo con el cual el actor performer lo utiliza como material de creación y mediación en el arte. Se comparte la siguiente table que resumen lo realizado en clase.

Tabla 7 Encuentro 4: Metodologías.

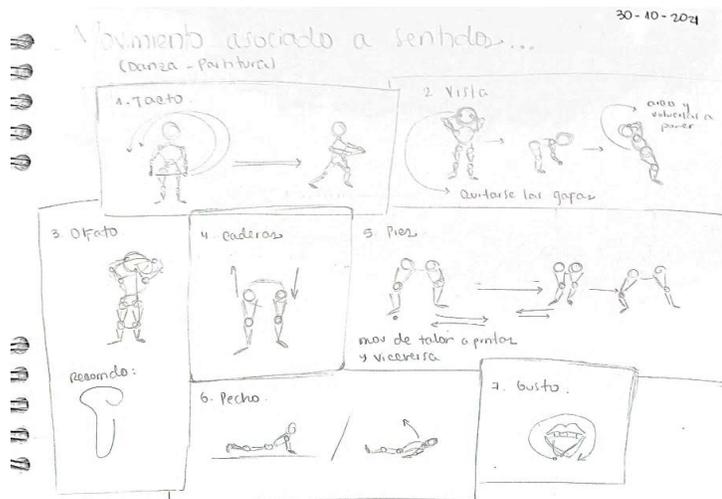
Clase # 4					
Elaborada: 10 de octubre del 2021					
Fecha: 02 de noviembre del 2021					
Tema: El cuerpo saborea y huele					
<p>Objetivo general: Reconocer desde el silencio y la oscuridad multiplicidad de sabores y olores como objetos sensoriales</p> <p>Objetivos específicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Explorar los sentidos del gusto y el olfato con los elementos escénicos de cada actor. • Proponer una sensación, emoción y acción por alimento y olor. • Indagar sobre la memoria sensorial del gusto y olfato, escribir un recuerdo. 					
Desarrollo de las actividades					
Momentos	Descripción	Formación	Duración	Observaciones	Recursos
Saludo	Entregar las correspondencias para agregar a las bitácoras.	Correspondencias	10 min	Se puede generar un debate.	Copias
Repertorio	Iniciar con un calentamiento personal donde cada uno trabaje el movimiento de sus articulaciones.		5 min	Trabajo individual o grupal	Música.
Movimiento expresión corporal EJERCICIO DEL TELEFONO	El juego del teléfono del libro danzas privadas de Jorge Holguín Uribe, las instrucciones se dictarán en la clase con el fin de crear un ejercicio de danza libre a partir de las premisas establecidas		15 min	Grabar esta partitura de movimiento.	Música – teléfono ocupado Lista de reproducción calentamiento.
EXPERIENCIA DEL OLOR Y GUSTO	Entregar el tapaojo a los actores. Cada uno estará con su bitácora y un lápiz o colores, la experiencia iniciara aleatoriamente, cada uno		60 min		Tapar los ojos. 40 olores 40 sabores

	<p>tendrá en su puesto 1 olor y un sabor, el actor en modo de experiencia debe reconocer estos a partir de sus sentidos durante un minuto, luego se quitarán los tapajos y tendrán 5 min para escribir la sensación, una emoción y una acción posible para la experiencia que tuvo y luego se apuntara un recuerdo que haya venido a su mente.</p> <p>Como objetivo es lograr un cadáver exquisito de acciones y sensaciones partiendo de un olor y sabor que aporte a la creación escénica del trabajo.</p>				
Cierre/relajación	<p>Escribir en la</p> <p>Conclusiones personales de cada actor.</p> <p>Preguntas.</p>		10 min		
<p>Compromisos: Para el próximo encuentro traer materiales que tengan textura, objetos, que lo asocien con la matriz que ya han explorado hasta ahora con los sentidos anteriores.</p>					

Encuentro 5: La piel.

Esta sesión inicia con el calentamiento corporal colectivo, con el objetivo de entrar en plena disposición a el último de los ejercicios sensoriales. El profesor-investigador propone realizar una danza libre que parte de unas premisas que el mismo investigador desarrolla de acuerdo con lo investigado hasta aquí, (ver anexo 3). La danza carga energía, de acuerdo con la memoria corporal y emotiva del actor performer, por ejemplo una de las actrices desarrollo una partitura que representa su niña interior; Al hablar del niño interior se logró conectar las partituras con una canción que la conectara con su infancia de acuerdo con la matriz familiar que ya venía trabajando.

Ilustración 13 Bitácora Ivone Aristizábal 2021



En efecto el cuerpo del actor se puso a disposición del espacio de acuerdo con el



Ilustración 14 Sentir con la piel, encuentro 5.

movimiento realizado. Debe señalarse que cada uno estaba en una danza individual pero poco a poco los cuerpos comenzaron a comunicarse, se generó una atmosfera de escucha y se ponía en práctica las mismas herramientas planteadas desde el primer momento del curso con el teatro de los sentidos. Se procede a tapan los ojos de los actores, aprovechando ese momento de sincronía donde se empezaba a evidenciar el sentir de la piel con el otro, permitirse explorar el cuerpo en el movimiento colectivo. El juego se evidencia en esta exploración con el otro, se nota el seguimiento, aceptar lo que propone el otro, decir si, oler, tocar y sentir el espacio con la piel.

En relación con este tema, se solicitó con anticipación traer para el encuentro los elementos escénicos que tuvieran alguna textura, ejemplo: algodones, café, arena, piedras, hico por, aceites, hojas, palos etc. Lo anterior nace de la búsqueda sensorial del actor de acuerdo con su pregunta personal que ya viene construyendo con los encuentros anteriores. Cada actor se dispone a hacerse en el suelo y los materiales se disponían detrás de sus cabezas. El objetivo de este encuentro

sensorial es sentir desde la punta de los dedos hasta el último pelo de la cabeza todos los materiales que se trajeron. En la medida que pasaba el tiempo en silencio el profesor-investigador empezó a estimular la piel de los participantes con sus propias texturas. Cada textura en la piel generaba magia, unidades, risas, éxtasis, asco, repudio, torceduras, mordidas, reencuentros, calidez, hogar, etc.

Ilustración 15 Ejercicio sensorial Laura Acosta.



Evidentemente la piel es fuente de recuerdos y viajes, esto su vez ayudo a que el actor llevara la sensación de las cosas a un límite de la imaginación. La imaginación es aquel lugar que

el actor conecta y lo vivencia con sus atmosferas, a tal sentido de conectar las preguntas escénicas con la matriz familiar. En último lugar el ejercicio se torna divertido, atractivo y muy experimental; el cuerpo se modifica y resignifica y volvemos a aprobar lo que Josefina Alcazar nos propone con su búsqueda de cuerpos territorios de la memoria.

Lo anterior toma fuerza cuando la experiencia es capaz de configurar espacios imaginarios en el actor, Laura acosta en un audio grabado al cierre del ejercicio responde, “Cuando me acosté, sentí que era un hada que le están poniendo cosas de hadas, me sentía en el bosque, y luego cuando me comenzaron a echar tierra me sentí muerta, ahora cuando me pusieron el hilo rojo, me sentía enredada y pude sentirme en el útero y enredo en el vientre de mi mamá”, de igual forma el actor Andrés Gómez responde, “ El primer espacio donde me ubique fue la finca de mis abuelos, porque de chiquito yo presencie demasiado ese lugar y viví muchas cosas allá, y entonces era sentir la tierra, sentir el frío”. Con el fin de escuchar la entrevista completa se comparte el siguiente link web donde esta alojados los audios, https://soundcloud.com/pro-mierda/sets/laboratorio-lab-encuentro-5-la-piel?si=0d44300d1cc4438c846912941aac8c48&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing.

Es conveniente recordar que el ejercicio sensorial de la piel propone una ruta para configurar y sentir los espacios y atmosferas que habitan en la matriz del actor performer. Gracias a que los actores cumplieron los objetivos de todo el ejercicio sensorial, fueron cómplices de terminar todo el sensorama, ha este punto ya se tenían todas las herramientas creativas con las cuales estarán transcribiendo a las bitácoras. La bitácora es el libro de la experiencia que expone ante el actor sus miradas creativas. Si bien al cerrar esta sesión no se esperaba realizar una acción performática, recordemos que este taller se enfocó en la experiencia misma que brinda las herramientas del teatro de los sentidos y los demás conceptos junto a la matriz familiar.

Ilustración 16 ejercicio sensorial Andrés y Laura, encuentro 5.



3.1.4 Fase tres: ¿Qué encontré en mi matriz familiar?

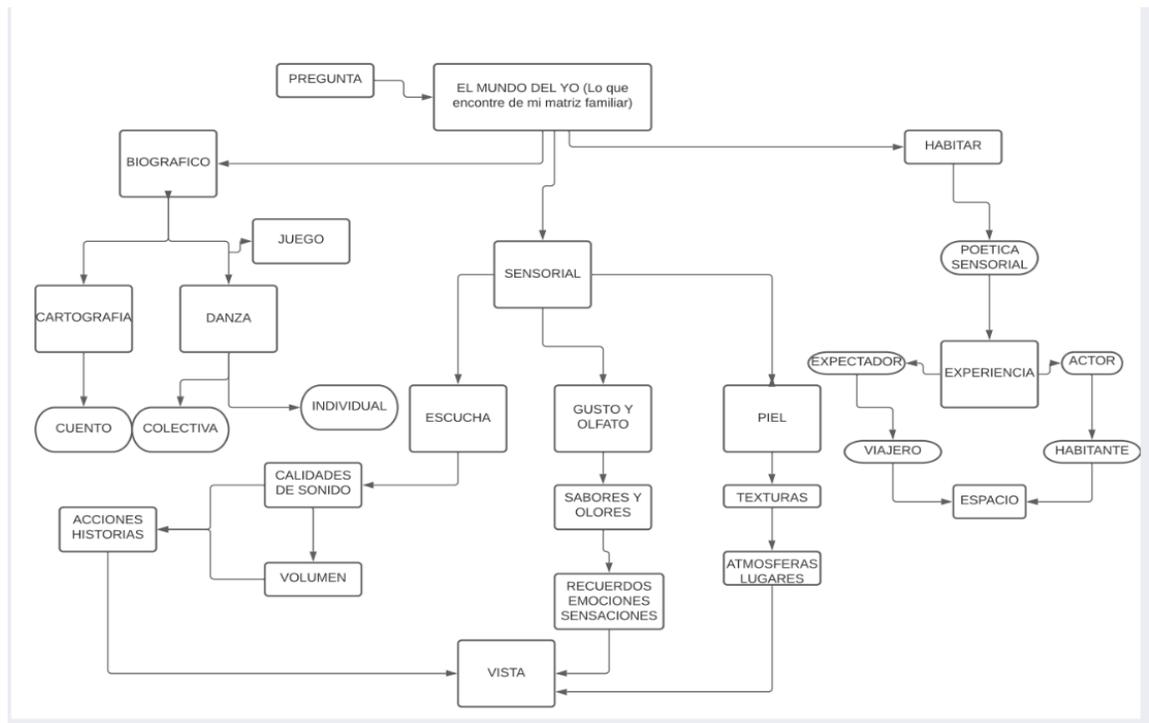
Recapitulemos: El proceso del laboratorio, inicia con la búsqueda individual del actor performer por el mundo experimental que le ofrece su matriz familiar, con un fin único de recordar, y habitar la identidad que nace de esta.

Por consiguiente cada etapa que vive el actor en el laboratorio propuso navegar por el juego de las palabras y entre ellas el silencio. Lo anterior confirma la necesidad creativa que nace del actor performer a solucionar una pregunta de su búsqueda de identidad, y es en este punto donde cada herramienta propuesta por el taller propone al actor encontrar respuestas poéticas y estéticas del lenguaje simbólico y sígnico que habita a cada uno.

Para poner a prueba, la fase tres es un resumen dedicado a los demás encuentros, para ellos se trabajó en base a un esquema creado por el Profesor-investigador con el fin de tener en una sola tabla un compendio de todo lo experimentado y adquirido en el taller. Por simplicidad podemos suponer que lo que se resume se crea con un énfasis pedagógico, para que los actores performer definan sus roles respecto a lo que fue arrojando cada encuentro de este.

Por lo que sigue se comparte la siguiente imagen, que contiene el gráfico que fue trabajado y estudiado en este último encuentro, se logra desglosar cada herramienta y vivencia con el fin único de poetizar en la bitácora todos los elementos tales como: acciones, atmosferas, texturas, emociones, sensaciones y espacios producidos por las herramientas experienciales del teatro de los sentidos y las memorias de la matriz familiar del actor.

Ilustración 17 El mundo de¹² mi matriz familiar



Encuentro 6: bitácora y cierre.

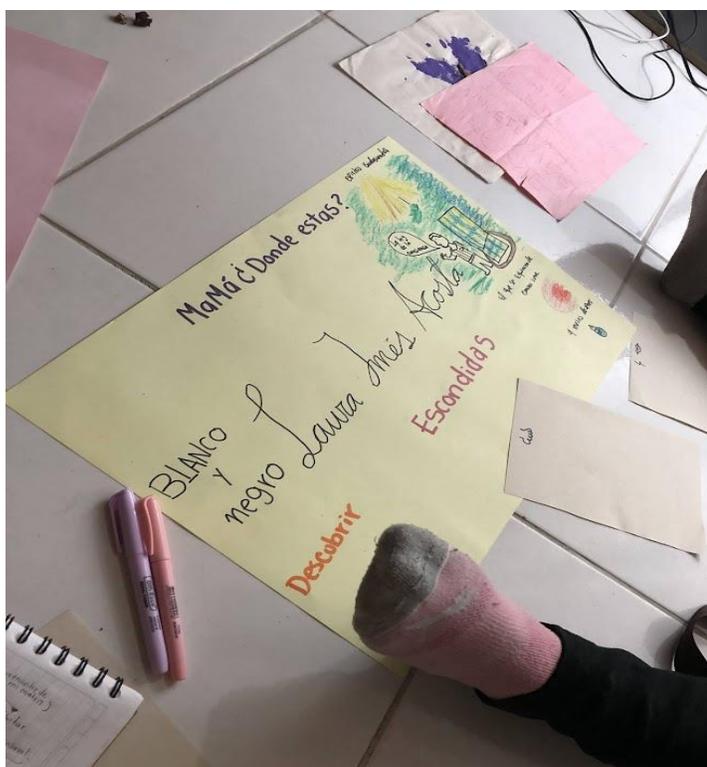
Este encuentro, pudo ser el más tranquilo y retrospectivo de todo el taller, para ello se les solicitó a cada actor una cartulina, colores y lapiceros. La labor del actor es recuperar todas las fuentes de inspiración por las cuales estuvieron vivas sus memorias; Por esto este encuentro es un

¹² El mundo de: ejercicio cartográfico derivado de "Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador-investigador en prácticas escénicas contemporáneas". Doctorado en Artes-Investigación Creación CODI, Maribell Cíodaro.

filtro de palabras que ayudan al actor a encontrar las herramientas creativas que se alojaron en sus bitácoras y quedaran como constancia para continuarlo en un proceso performático si así lo desean.

Si bien la fase uno del proceso biográfico ya se obtuvo información, en primer momento el profesor-investigador propone escribir el nombre en el centro de la cartulina de cada uno. Tener el nombre propio es hablar en primera persona del sujeto en este caso el actor quien es el principal responsable de la identidad de su matriz familiar. Es interesante ver como cada actor de una manera diferente escribe sus letras en la cartulina, unos en cursiva, otros de colores, impregnaban en este nombre su propia personalidad que ya empieza a hablar de cada uno

Ilustración 18 Ejercicio final Laura Acosta.



La pregunta también es importante exponerla en el papel en blanco, así haya divagado en el silencio es momento de enfrentarla junto a las memorias vivas de los demás encuentros sensoriales. Ahora bien, ¿Cómo recuperar estas memorias vivas en este ejercicio?; para ello se sugiere jugar al cadáver exquisito, una manera de soltar y soltar palabras que se vienen a la memoria bajo una idea en especial. Por un lado se recuerdan dos líneas que se conectan directamente con la identidad de mi niñez, tales como la canción y el juego que atraviesa toda la exploración y por otro se dividen tres momentos de escritura libre.

3.2 Resultados.

3.2.1 Introducción

La bitácora del actor performer es el diario del día a día del taller sensorial, llamado “la escena contemporánea de la identidad familiar del actor performer”. Si bien se cumple con todo el cronograma, existen momentos que no fueron grabados y registrados por respeto al espacio de creación de cada integrante. Sin embargo la presencia del profesor-investigador fue útil porque fue el mediador activo del proceso, es quien también desde esa voz de investigador hablará del resultado de una sola bitácora de la actriz Laura Inés Acosta Suarez, quien autoriza evidenciar los procesos personales que surgieron de sus vivencias del laboratorio, respetando su autoría y creación.

En el resultado de la bitácora de la actriz, se escanearon todas las hojas que fueron intervenidas en el taller y fuera de él. Debe señalarse nuevamente que este registro fue material de memoria de Laura Acosta y su reflexión sobre el taller sensorial recibido; esta percepción personal da un enfoque íntimo entre el mundo de la actriz y sus resultados, ya que previamente bajo su autorización se le solicitó compartir en un texto sus apreciaciones, críticas y emociones de lo que significó para ella esta experiencia de los sentidos y como fue confrontar su matriz familiar a lo largo de los encuentros.

Dentro de este orden de ideas se mostrará en este ítem una de las bitácoras que tuvo mayor desarrollo y trabajo propio por el actor que muestra de manera expositiva y personal las memorias vivas de la matriz de Laura acosta.

3.2.2 Bitácora Laura Inez Acosta Suarez.

En la portada la actriz muestra toda su poética desde un inicio, una imagen que detona una ruta, unos escondidijos abarrotados desde el centro, como si a este personaje lo conectara algo que no lo deja huir. Esta es mi voz de investigador que se inunda de sentido al encontrar la imagen generadora de la bitácora, no es casualidad el hecho de que el hilo rojo que propone la actriz Laura acosta, tenga un motivo para ella de conectarse desde su cordón, la conexión con el vientre de su madre. Hay en el fondo de toda la imagen, uno se pregunta ¿que motiva a la actriz en su proceso?

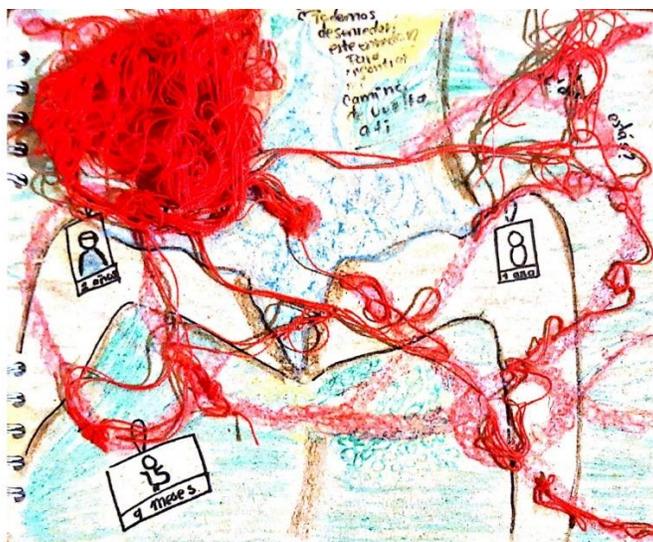
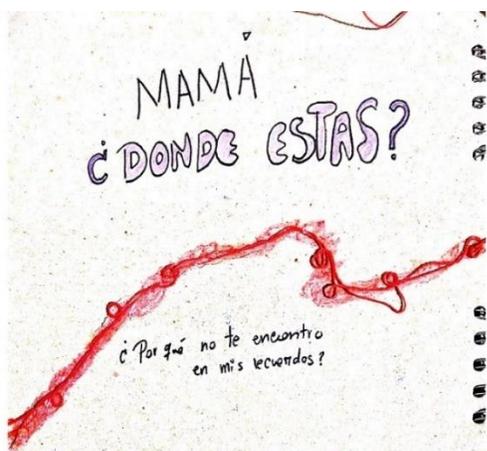


Ilustración 20 Portada Bitácora Laura Inés Acosta Suarez – 2021

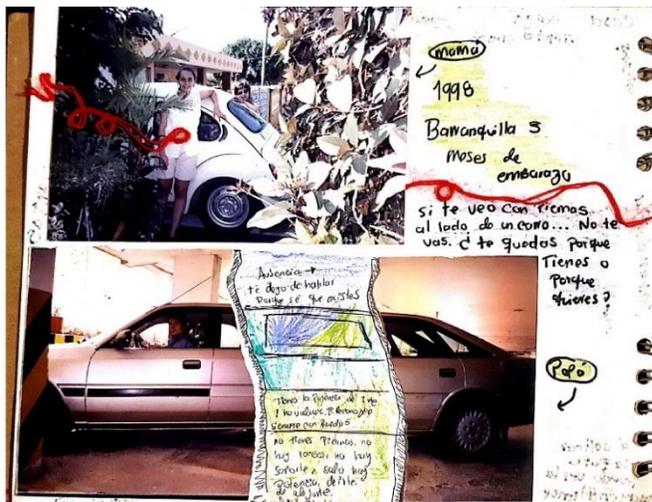
En la portada la actriz muestra toda su poética desde un inicio, una imagen que detona una ruta, unos escondidijos abarrotados desde el centro, como si a este personaje lo conectara algo que no lo deja huir. Esta es mi voz de investigador que se inunda de sentido al encontrar la imagen generadora de la bitácora, no es casualidad el hecho de que el hilo rojo que propone la actriz Laura acosta, tenga un motivo para ella de conectarse desde su cordón, la conexión con el vientre de su madre. Hay en el fondo de toda la imagen, uno se pregunta ¿que motiva a la actriz en su proceso?



De este modo Laura acosta nos comparte la siguiente apreciación por mensaje de texto “En mi vida como actriz he experimentado dos caminos: El de interprete y el de creadora. El primero ha consistido en encontrar libertad en un mundo acotado, en el segundo el trabajo es diferente; el mundo acotado no existe porque no ha sido creado todavía y mi tarea escénica es precisamente esa, crear vida a partir de mi cuerpo, mis acciones, mis vivencias y mi ser. Este

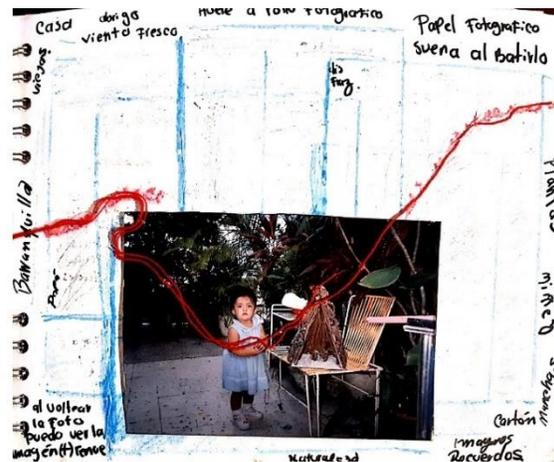
último camino de exploración actoral fue el que transité en este taller. Cuando sebas me dijo que íbamos a explorar nuestra historia familiar a través de los sentidos, me dio ilusión y expectativa, sabía que dentro de mi proceso personal este taller me iba a ayudar a crear una alternativa a todo el dolor acumulado por heridas familiares no sanados”.

No cabe duda, de que iniciar con una pregunta clara es un detonante de ideas creativas llena de sensaciones y emociones. Enrique Vargas si bien propone iniciar el proceso de herramientas con una pregunta creativa, al enlazar estos conceptos con la matriz familiar, inmediatamente se encuentran rutas que se conectan con las propuestas del actor. ¿Cómo surge esta pregunta?, a lo que Laura nos responde lo siguiente. “La energía que se formaba los primeros minutos de las sesiones era muy poderosa, cada uno de los actores proponía un movimiento hasta formar una danza grupal, nos poníamos de acuerdo sin verbalizar, sintiéndonos. A partir de ahí realizábamos exploraciones a partir de juegos y recuerdos de nuestra infancia, fue un proceso de liberación muy bonito que permitió que la pregunta gestadora de mi performance se deslizara en mí sutilmente como mantequilla sobre pan”.

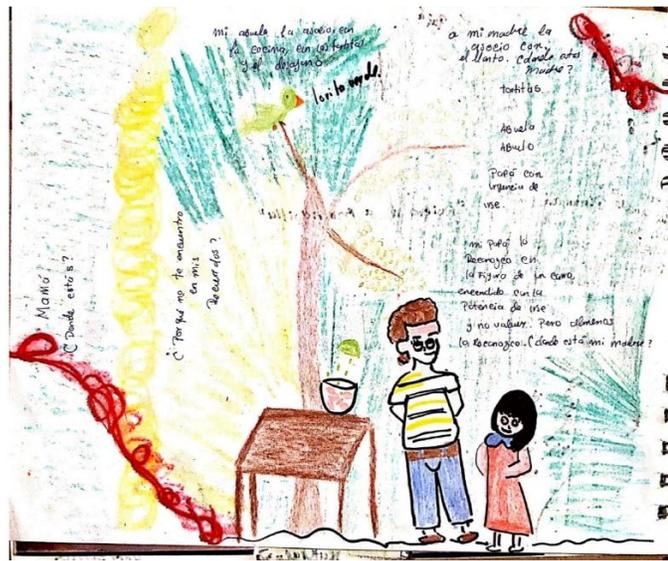


Lo importante de observar en este punto, es la manera tan sutil como la actriz interviene sus recuerdos. Desde luego el primer encuentro con el ejercicio del viaje, motivo a escudriñarse en su propia memoria, pero es ahí donde se rescatan esos primeros acercamientos de lo que la actriz entiende por su identidad de la matriz familiar. “Rellenar con fotitos mi silueta, mi padre en mi

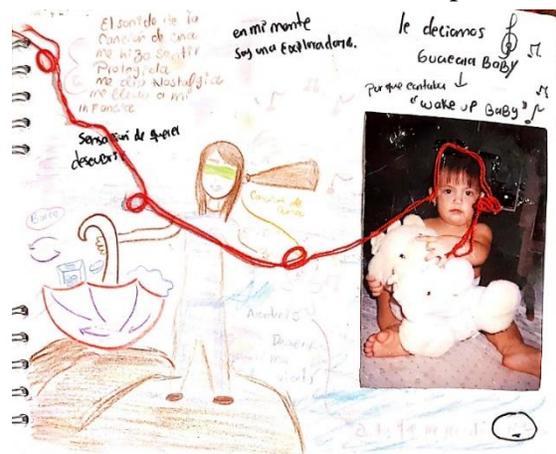
mente, mi madre en mi corazón, mi abuelo en mis raíces, mis miedos en el estómago y en el pecho, mis refugios, mis recuerdos, esos lugares seguros a los que vuelvo para narrarme. Mientras realizaba la cartografía, mis recuerdos iban encajándose uno a uno en hilo de mi historia y aunque la foto de mi madre la pegué junto a mi corazón no encontraba ninguna información de mi pasado junto a ella ¿mamá, dónde estás? ¿Por qué no te encuentro en mis recuerdos?”.



Al volver a examinar estas páginas de la bitácora, encontramos que el trabajo de las biografías se evidencia; entendemos el mundo que habita a Laura a partir de su pregunta y su matriz. Se trata desde luego de un trabajo minucioso de su cartografía, ahí es donde se aloja estos momentos que ella misma relata de su familia y mas aun del conflicto que tiene por no hallar a su madre. Ahora bien, lo anterior se entrama en un recorrido sensorial que ya bien al inicio del trabajo se menciona, por tal motivo mostraremos el trabajo de la bitácora de la actriz y como los sentidos influyeron en la exploración.

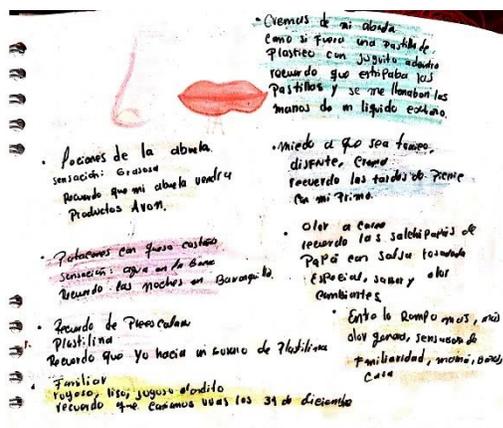


En relación con la vista, el solo tener los ojos cerrados se ve que en la imagen anterior, la actriz propuso una situación donde se preguntaba mucho más sobre ese ser maternal, para ellos el cuerpo fue el principal vehículo de sensaciones y emociones, por ello la actriz en este mundo de oscuridad agrega lo siguiente, “Cuando tenía los ojos tapados con el antifaz me sentía habitando un lugar oscuro con puntitos chiquitos de luz, a veces me unía a mis compañeros y seguía la danza con ellos, con cada cuerpo que se unía se gestaba el deseo de ser acunada, de ser gestada, el deseo de ser abrazada por una energía maternal”.



En particular en el encuentro de la escucha, donde la actriz pudo interactuar con todos los sonidos disponibles en el aula de clase, ella en especial realizo un ejercicio donde reunió cada objeto dentro de una sombrilla he interactuó con ella. De manera puntual me refiero a que la actriz evoco una canción que la transporto a su infancia "Wake up baby, don't sleep no more", el sonido acá se mantiene como un transporte de la memoria que se sigue acoplando su matriz he identidad. La actriz nos complementa con sus recuerdos vividos, “En esta exploración reviví el sonido de una canción de cuna que escuchaba siempre al despertar, me acordé de un osito de peluche que me regaló mi tía, me acuerdo de mi madre cantando en Ingles, haciéndome mimitos y haciéndome reír.

Por lo que sigue, la lista sigue aumentando cada vez agradando mas el material creativo con las apresiaciones del sensoroarama, por el tema del gusto y le olfato, la manera tan sutil he interesante al descubrir el salchichon con limon y asociarlo al cuidado de su abuelo y transfiriendo esta sensnacion al espacio de la casa en la costa, ya en si hay una afectacion y emocionalidad del artista con la busqueda poetica. “Pastillas de mi abuela, banana, chocolate, salchichón con limón, mi padre, su ausencia, mi madre, el arroz con leche, la sopa de auyama, la canela, los platos sucios, los reproches, lo amargo y lo dulce, lo empalagoso de su presencia”.



Puedo por lo tanto, definir también que el juego de los sentidos en la bitácora se conecta el uno con el otro ya que por donde se mire hay una sensibilidad pura del artista. Para poner a prueba el tacto (la piel), uno de los ejercicios más invasivos en el actor, en esta bitácora logra poetizar el juego en un lenguaje más estético, ya que aparecen imágenes generadoras que ponen en un estado de alerta y conflicto al artista con lo que está sintiendo. “El hilo rojo, tierra sobre mi pecho, la impotencia de ser enredada, mi deseo de querer controlarlo todo hacía que el hilo se tensionará, si abriera mis

dedos y luchaba contra el enredo, sufría más, era más difícil zafarme, pero cuando me relajaba y simplemente integraba el enredo como parte de mí era más sencillo habitarme y en últimas soltarlo”.

Llegando a este punto, La actriz dispone de todos los materiales creativos para visualizar su propuesta, lo que está sintiendo y como a partir de ese lugar creativo encuentra respuestas a sus preguntas. Aunque también en este punto cada elemento que agrega en la bitácora tiene un lenguaje y una poética de lo que significa para la interprete su mundo sensorial de la matriz familiar. En la recopilación de información e imágenes generadoras de la bitácora la actriz se plantea lo siguiente. “¿Mamá dónde estás? ¿Por qué no te encuentro en mis recuerdos? ¿Sos el enredo? ¿Cómo me deshago de ese enredo? Y a todas estas... ¿Dónde me encuentro yo? ¿Dónde está Laura? ¿Quién soy más allá del reproche que me habita? ¿Más allá de las barreras que no me permiten ser libre? ¿Como construir un refugio que sea intocable? No quiero que nadie me toque, que nadie me vea, quiero irme adentro, plantarme y tener un espacio para iluminarme dentro de la oscuridad”.

A partir de este punto ya hay una atmosfera, un imaginario que viaja por toda la exploración, en la bitácora queda registrado cada momento y cada detalle. De acuerdo con lo anterior, y en modo de cierre, este ejercicio no tenía un fin performático, aun así las rutas metodológicas del taller llevaron a que la interprete, se cuestionara su matriz y de ese punto de fuga conectara todas sus preguntas artísticas, por medio del teatro de los sentidos es así como ella en modo de conclusión responde. “De estas preguntas surge la propuesta escénica y la investigación que respalda la bitácora de creación, espero que la magia del teatro me acompañe para seguir narrándome desde mi cuerpo, desde mi sentir, desde lo espontaneo, ¿cómo quedará la propuesta final de performance? No lo sé y estoy ansiosa por poner mi cuerpo y mi ser a favor de lo que hemos creado estos meses.”

3.3 Conclusiones

En primer lugar, analizar y comprender la magnitud de la sistematización en el laboratorio “Identidad familiar del actor performer” fue la base de todos los conceptos y herramientas estudiadas para su realización. Reunir toda la información, fotografías, videos y audios abrieron el panorama creativo que exigieron nuevas formas de investigar. Lo anterior afirma que la sistematización permitió crear un proceso ordenado en todos los encuentros de los cuales cada

participante aportó herramientas que facilitaron la reflexión y el estudio de cada actor performer en la experiencia de la matriz, esto contribuyó al actor y al investigador conocer y transformar su propia realidad en todas las sesiones.

En segundo lugar, el hecho de que la experiencia en la materia de otras poéticas de la universidad de Antioquia contribuyera a la motivación investigativa, abre una ruta propia que habla de las memorias emotivas y sensoriales que habitan en el actor. Hasta aquí lo vivencial y lo transdisciplinar motivaron a crear una bitácora de la experiencia. Ahora bien la importancia de esta experiencia fue motivada por un laboratorio que permitió que el actor investigue y proponga en el espacio, se estudie a sí mismo y encuentre rutas creativas que encontraran respuestas a la pregunta del artista. Significa que estos espacios de investigación motivaron al actor de una manera silenciosa, individual y colectiva a navegar por sus memorias y habitarlas en su bitácora.

En tercer lugar fue necesario entender la relación del actor con los sentidos y como el tratamiento de estos influyó en la motivación y la memoria autobiográfica en los encuentros del laboratorio. La exploración con los sentidos de la piel, gusto, olfato, tacto, y escucha permitieron que el actor jugara con la experiencia sensorial y a partir de cada sensación fue evidente como se conectaba con las muchas identidades que fluyeron de la matriz familiar. En este sentido, la caja de herramientas del teatro de los sentidos es un pilar importante para encontrar el lenguaje y la poética de cada viajante (actor performer) en este laboratorio. Por esta razón los sentidos motivaron al actor a jugar, a reencontrarse con su matriz familiar y habitar sus propias poéticas.

Finalmente, la labor del actor performer, nació desde su propia voz, al igual que mi experiencia como actor en otras poéticas, hablar desde mi búsqueda y mirada como actor, pude sanar y crear mi propio lenguaje que motivo mi árbol familiar; es por esto que al encontrar la matriz familiar y todos sus significados, resultó interesante como estos conceptos propusieron que cada actor encontrara su lenguaje, su manera de habitar su mundo. La voz del artista en este laboratorio fue un encuentro de escucha y silencios prolongados que se ataron gracias a las herramientas de Enrique Vargas. Al final el actor sí puedo proponer, indagar, y crear arte de su propia identidad familiar.

Además, considerando el éxito y la relevancia de este laboratorio con actores, se vislumbra la posibilidad de adaptarlo y utilizarlo con personas que no sean actores. Al ofrecerles la oportunidad de explorar su propia identidad familiar y sus memorias a través de las herramientas y enfoques utilizados en el laboratorio, se podría abrir un espacio de autoconocimiento, reflexión

y transformación para cualquier individuo. Esta experiencia permitiría a personas comunes y corrientes adentrarse en su historia personal, reconectarse con sus raíces y explorar las múltiples capas de su identidad familiar. El laboratorio se convertiría en un poderoso recurso para que cualquier persona, sin importar su formación artística, pueda descubrir y expresar su propia voz, y encontrar nuevas formas de habitar su mundo y compartir sus vivencias con los demás.

3.4 Anexos

Anexo 1

Tabla 8 Palabras y preguntas ejercicio cartografía corporal

Palabras y preguntas ejercicio Cartografía corporal	
Dinero	¿Viaje que más recuerdo en familia?
¿cómo es mi familia políticamente?	A que huele mi casa?
Madre	¿Recuerdo el cuarto de mi infancia?
Familia	¿Color favorito?
Comida favorita	¿Recuerdas tu juguete favorito?
Educación	¿Canción que te conecte con tu niñez o familia?
Amor	¿Qué querías ser cuando grande?
Ideología	¿Actividad favorita de la familia reunida?
¿te gustan los animales?	¿recuerdas algún regaño de tus padres?
¿Mejor cumpleaños de la niñez?	

Anexo 2

Tabla 9 Ejercicio del teléfono (Uribe, 1989)

0	Corra haciendo un pequeño círculo
1	Cubra su cara con sus manos
2	Deténgase por 2 segundos, cuente 1.001, 1.002.
3	Salte en ambos pies
4	Señale un árbol con los dedos de su mano izquierda
5	Toque el piso con sus manos. Se permite doblar las rodillas
6	Diga seis
7	inclínese hacia adelante pero mantenga la espalda recta
8	Camine haciendo el 8 en el piso con sus pasos
9	Diga nueve o seis más tres

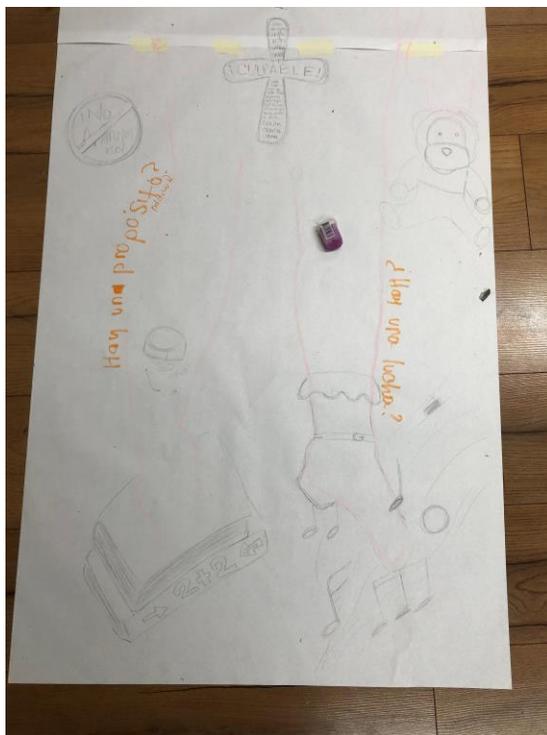
Anexo 3.

Tabla 10 Palabras de ejercicio partitura de movimiento.

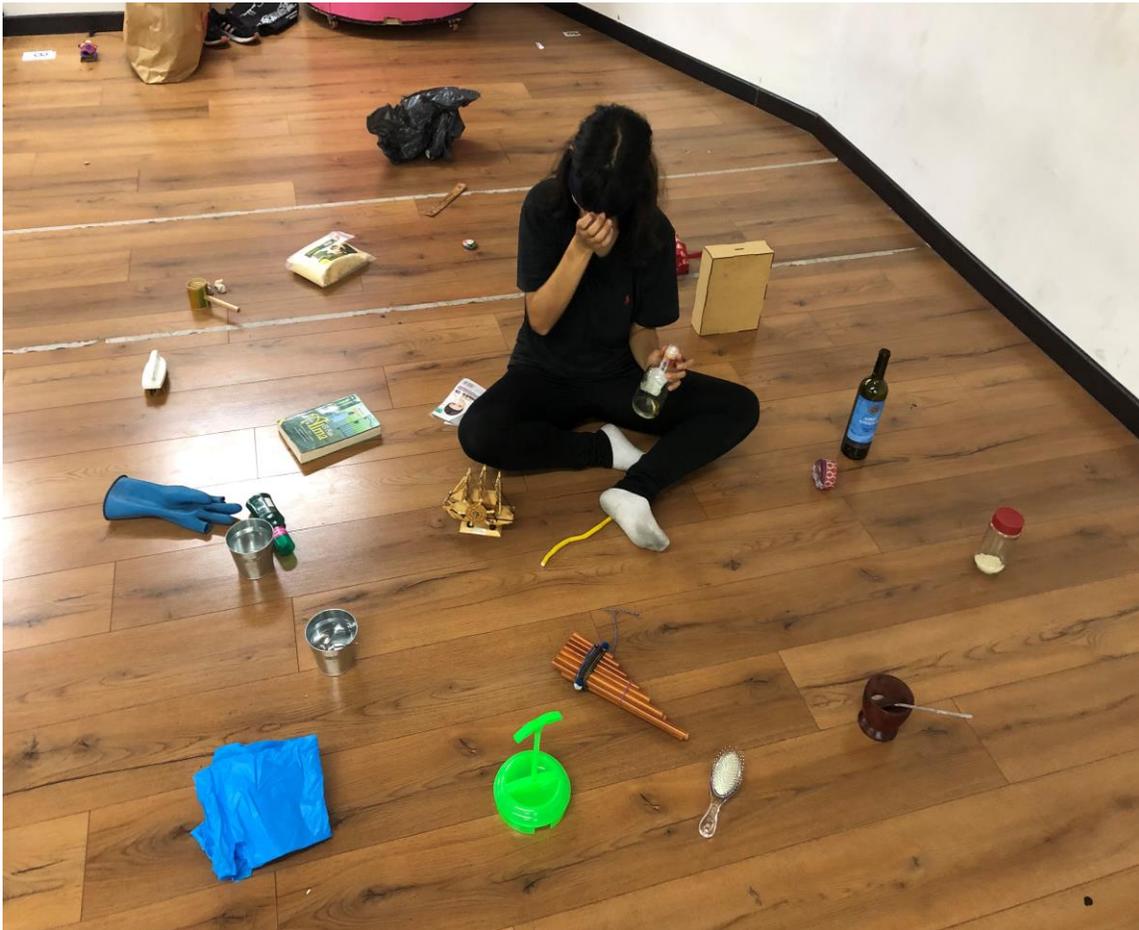
Palabras para crear una partitura de movimientos asociados a los sentidos	
Tacto	Escucha
Vista	Rodillas
Olfato	Libre
Caderas	
Pies	
Pecho	
Gusto	

Fotografías y registros.





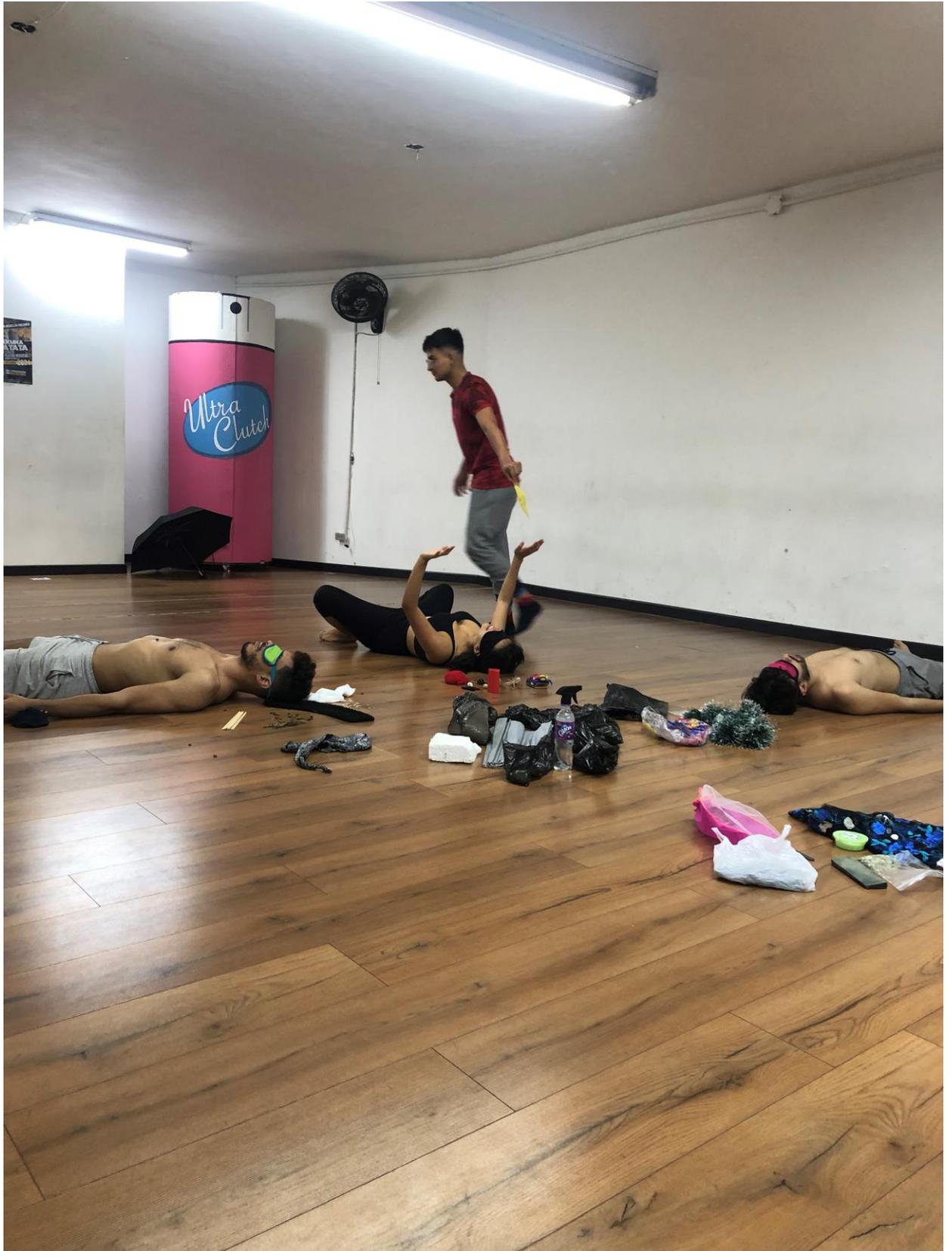
















Bibliografía

Alcázar, J. (6 de Septiembre de 2001). Mujeres y performance, el cuerpo como soporte. *Centro de investigación teatral Rodolfo Usigli*, 12. Recuperado el 15 de 2 de 2021, de <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/Alcazar-Josefina-mujeres-performance.pdf>

Alcázar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance. En J. Alcázar, *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En Estudios sobre sexualidades en América Latina*. (pág. 11). Quito: Kathya Araujo y Mercedes Prieto. Recuperado el 20 de 3 de 2021, de https://flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1215033856.mujeres_cuerpo_y_performance._por_josefina_alcazar_3.pdf

Álvarez, M. c. (Diciembre de 2005). La escena expandida. (U. d. artes, Ed.) *Artes la revista*, 5(10), 3-17. Recuperado el 2021

Barba, E. (1994). *La canoa de papel tratado de antropología teatral*. Argentina: Catálogos Editora S.R.L. Recuperado el 02 de 03 de 2021

Célis Álvarez, M., Ciodaro Pérez, M., Alzate Ochoa, L. D., & Fuentes, D. M. (Diciembre de 2009). La escena expandida trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral. *Revista colombiana de las artes escénicas*, 3, 80-87. Recuperado el 11 de 2021

Echanove, J. (9 de 5 de 2013). El teatro es un reflejo de la sociedad en la que vivimos. (T. A. Granada, Entrevistador) Recuperado el 10 de 03 de 2021, de https://www.granadahoy.com/ocio/teatro-reflejo-sociedad-vivimos_0_695930975.html#:~:text=El%20objetivo%20es%20doble.,de%20luz%20en%20estos%20momentos

Española, R. A. (8 de Abril de 2021). *real Academia Española*. Obtenido de <https://www.rae.es/>

Estrada, L. (1985). *Arte actual, diccionario*. Medellín: Editorial Colina.

Frejdkes, P. (2015). La memoria en el cuerpo. *Cuerpo del Drama*, 8. Recuperado el 15 de 03 de 2021, de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/cuerpodeldrama/article/view/325>

González-Victoria, L. M. (2011). Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano. *Revista nodo*, 5(10), 55-72. Recuperado el 1 de junio de 2022

Laban, R. (1984). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos. doi:84-245-0478-X

Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Ciudad de México, México: Siglo xxi Editores, s.a de c.v . Recuperado el 5 de 03 de 2021

Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. (r. d. cargraphics, Ed.) Mexico: La conaculta fonca. Recuperado el 03 de 02 de 2021

Montoya Vargas, G. (2016). *Estudio comparado de paisajes inestables: Las autobiografías*. Manizales Colombia. Recuperado el 3 de 2 de 2021, de http://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2017/07/Georgina_Montoya.pdf

pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. España: Paidós iberica S.A. Recuperado el 10 de 2 de 2021

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporaneo*. (M. Muguercia, Trad.) Ciudad de México, México: Paso de gato. Recuperado el 10 de 03 de 2021

Pérez, M. C. (2012). Madrigueras creación de espacios poéticos del actor. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 6, 110 - 122.

Restrepo, N. R. (1 de 5 de 2012). ¿Quién es Enrique Vargas? y ¿por que esta invitado como ponente central al II congreso internacional de estudio tetrales que organiza la facultad de artes? *Agenda Cultural alma mater*, pág. 6. Recuperado el 8 de 02 de 2021, de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/11733/10677>

Stambaugh, A. P. (2007). Performance y teatralidad liminal: hacia la represent- acción. *Archivo artea*, 21-33. Recuperado el 4 de 3 de 2021, de <http://archivoartea.uclm.es/textos/performance-y-teatralidad-liminal-hacia-la-represent-accion/>

Tylor, C. (1996). *Fuentes del yo, la construccion de la identidad moderna*. (A. Lizon, Trad.) Barcelona, España: Paidos, Iberia S.A. Recuperado el 8 de 2 de 2021

Uribe, J. H. (1989). *Danzas privadas manual de rituales* (3a. Edicion. ed.). Bogotá. doi:I.S.B.N. 958-95241-0-1

Vargas, E. (17 de Enero de 2003). Enrique Vargas y el teatro de los sentidos maravilla de locura. 5. (J. M. Cristina, Entrevistador) Santiago, Chile. Obtenido de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/RC/RC0106881.pdf>

Vargas, E. (27 de agosto de 2013). La poética del juego. (Banrepcultural, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=iKmkZmulnR8>

Vargas, E. (15 de Mayo de 2017). Presentació biografía d'Enrique Vargas, fundador del 'Teatro de los Sentidos' (Colòmbia). (M. Pagliaro, Entrevistador) Barcelona, Catalunya, España. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=6o9qvpOhtmI&t=7s>