



## **Memoria, Danza y Ficción**

Proyecto de Investigación-Creación

Daniela Rojas Taborda

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas

Proyecto de Grado

Licenciatura en Educación Básica en Danza

Medellín

2021

## Contenido

Contenido .....	2
1 Introducción .....	4
2 Planteamiento del Problema.....	<u>44</u>
3 Surgimiento de la idea .....	5
4 Justificación.....	8
5 Marco de Referencia.....	10
5.1 Antecedentes .....	10
5.1.1 Antecedentes teóricos .....	11
5.1.2 Antecedente artísticos .....	11
5.2 Referentes .....	16
5.2.1 El recuerdo y el olvido .....	16
5.2.2 La memoria.....	18
5.2.3 La ficción .....	18
5.2.4 Ficcionar.....	20
5.3 Contexto.....	20
6 Pregunta .....	24
7 Objetivos .....	24
7.1 Objetivo general.....	24
7.2 Objetivos específicos.....	24
8 Participantes .....	25
9 Diseño Metodológico.....	26
9.1 Pautas.....	27
9.1.1 Pautas tipo A .....	27
9.1.2 Pautas tipo B.....	28
9.2 Bitácoras danzadas .....	32
9.2.1 Manual Video Diarios .....	32
9.3 Fijación Coreográfica .....	33

10 Resultado Coreográfico .....	34
10.1 Ficha Técnica .....	34
10.2 Coreografía .....	35
10.2.1 Momentos/escenas .....	35
Palabras sobre la mesa .....	35
Distancia .....	36
El encuentro .....	36
Punto de quiebre .....	37
10.3 Música .....	37
10.4 Locación .....	38
10.5 Vestuario .....	39
10.6 Escenografía .....	40
10.7 Luces .....	41
10.8 Nombre de la Obra .....	41
11 Reflexiones finales .....	42
11.1 Implicaciones del proceso creativo .....	42
11.1.1 Habilidades del/a director/a .....	42
11.1.2 Relación director- intérprete .....	43
11.1.3 De lo personal a lo profesional .....	44
11.1.4 Explorar con una pregunta de investigación .....	45
11.2 Sobre la pregunta de investigación .....	46
Maneras de recordar .....	46
12 Cronograma .....	50
13 Anexos .....	51
13.1 Anexo 1 .....	51
13.2 Anexo 2 .....	51
13.3 Anexo 3 .....	51
13.4 Anexo 4 .....	51
14 Bibliografía .....	52

## **1 Introducción**

Este proyecto se instaura sobre el marco de una investigación-creación en danza que va encaminado hacia la reflexión de los vínculos que se establecen entre memoria, danza y ficción. Para lograr dicho propósito se toma como objeto de trabajo un recuerdo en común entre dos personas, se plantea una metodología de investigación que parte de la pregunta ¿cómo recordamos? y finalmente, se realiza un dueto coreográfico a partir de dicho estudio. Los intereses de esta investigación surgen a partir de experiencias personales sucedidas en la infancia que se preguntan por ¿cómo recuerdo? ¿cómo narro lo que recuerdo? Teniendo en cuenta esto, aparece entonces un interés por el recordar colectivo, una memoria que parte de sucesos que se convierten en universales, y son susceptibles de abordar a partir de otras formas de significar e interpretar el pasado que puedan ser expresadas mediante la danza. Este proceso de investigación será abordado a partir de un trabajo exploratorio con el Colectivo Contundente, grupo con el que se pretende reconocer aquellos discursos que establecen un vínculo entre ficción y memoria, por medio de la danza.

## **2 Planteamiento del Problema**

La búsqueda de esta pregunta ha sido una travesía por lo íntimo y nace a partir de cuestionamientos que me hecho como persona, bailarina e intérprete. Tomo como punto de partida mi recorrido desde el ámbito de lo personal y vivencial, como una necesidad de transfigurar artísticamente las sensaciones de lo recordado, indagando sobre acontecimientos sucedidos en la

infancia. Esta confrontación y exploración de la memoria ha sido el trampolín para la formulación del presente proyecto que reflexiona sobre las maneras de recordar, el valor simbólico de los hechos del pasado y las diferentes maneras en que estos se pueden manifestar por medio del lenguaje danzado. Además de lo íntimo, el contexto social en esta investigación también ocupa un lugar importante, pues existe una mirada hacia la relación entre la memoria individual y la memoria colectiva, considerando además la importancia de los dispositivos de memoria en las artes escénicas.

El tema que se aborda en esta investigación consiste entonces en examinar los vínculos que se establecen entre memoria y ficción. Esta indagación toma la memoria como elemento para navegar en el recuerdo de historias personales, creando nuevos discursos a partir de textos ficcionados que emergen de la rememoración de los intérpretes y que son expresados mediante la danza. Dicho de otro modo, se realiza una búsqueda y un análisis acerca de las conexiones entre tres aristas (memoria, ficción, danza), partiendo de experiencias personales, la invención de nuevas narrativas y las posibilidades expresivas de contarlas a través de la danza, por medio de una investigación-creación.

### **3 Surgimiento de la idea**

Las motivaciones de esta idea investigación surgen a partir de experiencias personales. Durante el paso de la adolescencia a la adultez constantemente intentaba regresar a los recuerdos de un evento inesperado y abrumador que me aconteció en la infancia; pero el acto de hacer

memoria me resultaba complejo, debido a que las evocaciones eran confusas, un tanto irreales y siempre diferentes, tanto así que llegaba a desconfiar de ellas. ¿Esto realmente sucedió? ¿Por qué cada vez que recuerdo el mismo suceso, el lugar cambia en mi imaginario? ¿Había alguien más en ese momento? Eran preguntas que permanentemente rondaban en mi cabeza.

A lo largo de mi desarrollo como persona y artista, he estado permeada por estos acontecimientos pasados, que han dejado huellas corporales y me han transformado y forjado como el ser que se presenta hoy ante la sociedad. Tener en cuenta esta realidad, es decir, mi parte íntima, me posibilita repensar el pasado y explorar posibilidades para convertir esas historias habitadas en la memoria, en una creación subjetiva que pueda ser comunicada a través de la danza. Considero que, las imágenes imprecisas, las palabras del pasado, los recuerdos mutados, los acontecimientos evocados, los horrores intuidos y las heridas no cicatrizadas son una fuente de inspiración para la producción artística.

Ahora bien, con respecto al proceso de indagación de los recuerdos, mi intención no ha sido recuperarlos de forma exacta y clara, pues el acto de recordar suele ser difuso y casi siempre está permeado por un poder ficcional y una eficacia inventora. Durante la prospección de los recuerdos, es importante para mí, más que intentar recordar el hecho pasado de una manera veraz, permitir el reconocimiento de las imágenes ambiguas e imprevistas que evocan mi mente acompañadas de lugares, texturas, sensaciones, colores, olores... y partir de ellas como posibles herramientas para la creación.

Como señala Astrid Erll, profesora de Literaturas y Culturas anglófonas, “los recuerdos son reconstrucciones subjetivas, en alto grado selectivas y dependientes de la situación que se

evoque. El recordar es una operación que se lleva a cabo en el presente y consiste en reagrupar (remember) los datos disponibles. Las versiones del pasado cambian cada vez que se evoca algo, a medida que cambian los hechos del presente” (Erll, 2012, pág. 10). Esta afirmación comenzó a ser recurrente al momento de intentar construir mi memoria, puesto que era evidente que algunos trazos del suceso se conservan, otros se olvidan y, en ese sentido, se transforman. Recordar es un proceso de selección como lo menciona también Tzvetan Todorov en su libro *Los abusos de la memoria* (2000, pág. 16)

Reflexionar acerca de la manera cómo esta experiencia íntima ha afectado mi cuerpo y mente durante su evolución y el impacto que ha dejado dicha huella; comenzó a tener importancia. De ahí que, inicialmente, mis intereses se enfocaran en el trauma y la memoria, haciendo un cuestionamiento sobre la afectación que tienen los hechos traumáticos (principalmente los que vienen de la infancia) y la manera en cómo estos recuerdos se convierten para los artistas en una necesidad de ser narrados.

En el libro *A partir del Trauma: Narración y Memoria en Traba, Peri Rossi y Eldi* (2012), la autora Gloria Medina-Sancho menciona una frase que me llama mucho la atención: “narrar lo inenarrable”, la cual me remite a esa necesidad de buscar las maneras, a través del arte; y, en el caso de esta investigación, de la danza, de narrar dichos huecos o grietas que fracturan el proceso constitutivo de la memoria. Por su parte, Terfiman se pregunta “¿Cómo pensar entonces, estos espacios cerrados del lenguaje como detonantes de otros relatos posibles? Si la memoria es ante todo una representación discursiva del pasado en el presente, si en el terreno de la ficción las novelas son ejercicios en el problema de la memoria (Citado en (Medina-Sancho, 2012)).

Considero que esa aproximación a lo *inenarrable* es una posibilidad de articular desde la danza esos relatos atrapados en la memoria, para así crear nuevas estrategias discursivas, pues finalmente lo que recordamos y narramos es una recomposición del pasado, una resignificación de la memoria.

Posteriormente, en el transcurso de las lecturas y nuevos descubrimientos, encontré un punto de motivación importante para esta investigación: la mirada que tiene la memoria de lo individual hacia lo colectivo. La representación de las narrativas personales permite la conexión con las historias de otras personas, las preguntas individuales se encuentran y dialogan con los interrogantes colectivos generando identidad.

En el capítulo 2 del libro *La mémoire collective* (1950), Maurice Halbwachs señala que los recuerdos son colectivos y nos los recuerdan los otros. Para comprender esta idea, pone como ejemplo el momento en el que una persona se reencuentra con un amigo que no ve hace algún tiempo, y juntos comienzan evocar distintas circunstancias que cada uno recuerda – que no son las mismas, aunque se refieran a los mismos acontecimientos- y ambas se identifican con lo recordado, para conseguir pensar un recuerdo en común. “No hay recuerdos que aparezcan sin que, de alguna manera, sea posible ponerlos en relación con un grupo” (Glianera, 2015)

#### **4 Justificación**

Las motivaciones de esta investigación son de índole cultural, social y personal. Como ya lo he mencionado anteriormente, el tema a investigar aborda esas relaciones que emergen entre la memoria, la danza y la ficción, teniendo en cuenta cómo estos conceptos son expresados por medio del movimiento dando lugar a la creación de nuevos discursos y perspectivas de la memoria, en

este caso se materializa en la creación de un dueto coreográfico que parte desde las experiencias propias de los artistas. La memoria ha sido un campo bastante explorado en la esfera de lo social, político y cultural a partir de diferentes disciplinas. En el libro *Memoria colectiva y culturas del recuerdo* (2012) la autora Astrid Erll menciona que la práctica del recuerdo y la reflexión en torno a la memoria se han convertido en un fenómeno enteramente cultural, interdisciplinario e internacional (Erll, 2012, pág. 1) y expone además que “la memoria posibilita y necesita del diálogo” (Ibíd, pág.2). Tomo esta última afirmación como un punto notable para justificar la importancia de hablar de estos temas.

En cuanto a lo social, esa necesidad de diálogo que menciona la autora me parece un aspecto importante, ya que permite crear un puente para articular la memoria con otras disciplinas. Este proyecto se piensa como una experiencia interdisciplinar, que no solo integra la danza, sino también la creación que se da por medio de la escritura, pues establece una reconstrucción escritural constante del recuerdo en común entre los participantes del proyecto, que responde a la pregunta ¿cuáles son las maneras de recordar? Considero que integrar la memoria con la ficción, valiéndose de la danza como un acto de habla y de expresión de nuevos discursos, guía hacia el *recordar colectivo*, hacia otras formas de significar e interpretar el pasado y, adicionalmente, hacia la instauración de dispositivos de memoria.

Con respecto a lo personal, la idea de partir desde intereses individuales basados en experiencias acontecidas y valerme de la ficción, es una posibilidad para encontrar otras maneras en que la memoria gesta otras narrativas. Por otro lado, considerar un proceso de exploración de actividades que detonen la memoria de los participantes y que permita dar lugar a la creación de

textos danzados, se convierte en un medio para consultar, recuperar, almacenar y transmitir la memoria. La creación en danza es una herramienta que siempre me ha tocado la fibra sensible como bailarina, por su complejidad durante el proceso y porque, desde mi punto de vista, todos los bailarines deberíamos lanzarnos a expresar y visibilizar aquello que es invisible (lo que está en nuestra mente, nuestra memoria) para potenciar el arte. Encontrar la manera de corporeizar las narraciones es un trabajo que además de tomar tiempo, necesita investigación.

La importancia de realizar este proyecto radica en la capacidad de analizar los enlaces que se establecen, de manera subconsciente, entre la memoria y la ficción y en la posibilidad de corporeizar el ¿qué recuerdo? ¿cómo lo recuerdo? y ¿cómo lo transmito? Lo cual permite que el espectador visibilice nuevas narrativas danzadas y viaje a lugares en su memoria con los que quizás se identifique. De ahí que el estudio de la memoria guíe hacia identidades individuales y colectivas, y permita que las versiones del pasado se tengan en cuenta. Al mismo tiempo, utilizar la danza como una herramienta para articular la memoria desde otras formas y perspectivas, permite una resignificación de la misma o una rememoración, que posibilita espacios para visibilizar y poner a dialogar diferentes formas de significar e interpretar el pasado.

## **5 Marco de Referencia**

### **5.1 Antecedentes**

A continuación, expondré los antecedentes que enmarcan este proyecto y que ayudarán a generar una perspectiva panorámica en relación con lo que se ha investigado sobre la memoria como punto de partida para las creaciones artísticas. Hablaré de algunos autores que, a partir de distintas disciplinas, toman en cuenta los recuerdos, las experiencias personales, el olvido, la imaginación y la memoria colectiva como conceptos claves para la expresión de sus ideas como artistas.

### ***5.1.1 Antecedentes teóricos***

El libro *El arte y la fragilidad de la memoria* (2014) recoge los textos derivados del IX Seminario Nacional de Teoría e historia del Arte, editados por Javier Domínguez Hernández, Carlos Arturo Fernández Uribe, Daniel Jerónimo Tobón Giraldo y Carlos Mario Vanegas Zubiría. Este libro tiene como objetivo hacer un análisis crítico de los vínculos del arte contemporáneo con la memoria, y apuesta a estudiar la respuesta de los artistas a los desafíos que representa la tarea de hacer memoria. Este referente es muy enriquecedor porque me permite ampliar el panorama del concepto de memoria y la manera en que esta ha sido trabajada en las artes, los logros y los fracasos artísticos y teóricos, y las principales estrategias a las que han recurrido los artistas. De este texto tomaré conceptos y reflexiones pertinentes que serán de gran ayuda para la consolidación de mi sistema de análisis.

### ***5.1.2 Antecedente artísticos***

#### **5.1.2.1 La imagen atravesada por el concepto de la memoria**

En el año 2012, el Museo de Arte del Banco de la República (MABR) en Bogotá, presentó la exposición *Protografías* del artista colombiano Oscar Muñoz. Esta exhibición itinerante es un

trabajo multiforme, con más de treinta y cinco obras realizadas desde comienzos de los años setenta, el cual se aborda a partir de la fotografía, el dibujo, el grabado, la instalación, el video y la escultura. Es una recopilación que invita a indagar sobre la capacidad que tiene el arte para reflexionar sobre la memoria del individuo, y sobre la necesidad misma de la memoria colectiva como compromiso de nuestra sociedad.

Algo importante a destacar es que Oscar Muñoz, con dicha obra, no se interesa en hablar del registro de la foto. Para él la esencia del acto fotográfico no radica en disparar la cámara, pues de esta manera se piensa en la imagen como algo estático. Por el contrario, su trabajo se centra en la exploración de los momentos anteriores o posteriores a la fijación de la imagen en un soporte o material. El concepto *Protografías* es otorgado por su permanente interés en la imagen en flujo y la capacidad que tienen las imágenes para retener los recuerdos.

En una de las entrevistas realizadas por el MABR, Muñoz habla sobre la influencia de los recuerdos de su infancia en sus creaciones como artista, mencionando que el acto de recordar no lo lleva a un momento vívido, ni a un lugar exacto, pues sus recuerdos son vagos; sin embargo, expresa que su manera de recordar es a partir de su sensibilidad. Esa relación que tuvo con la textura y las superficies de los objetos en sus recuerdos de infancia, fue lo que lo incitó a interesarse por la materia en relación con el tiempo y la memoria.

Uno de los cuestionamientos importantes que se planteó Muñoz fue si el recuerdo de una imagen fotográfica era necesariamente el de una imagen congelada. Lo anterior, y según lo planteado por el artista, conduce a pensar que la fotografía no es el recuerdo de un momento atrapado; debido a que, esa imagen capturada posibilita evocar una serie de sucesos que ocurrieron

antes, durante o después del momento plasmado en el material y favorece traer a la memoria texturas, olores y sabores. Es decir, la fotografía no se concibe como un recuerdo estático, sino como un lugar que permite la llegada de vivencias pasadas.

Aunque en sus obras Oscar Muñoz siempre está innovando en la utilización de materiales en los cuales plasmar sus creaciones y explorando maneras diferentes de estampar la memoria, sus interrogantes siempre giran en torno a una misma idea, lo que le permite ser más persistente en ella. Se interesa entonces por los procesos que se dan para que una imagen pueda o no consolidarse en la memoria. Sus obras se relacionan con diversos temas pertinentes para esta investigación como la identidad, el olvido, la corporeidad, la temporalidad, lo efímero, la desintegración y la desaparición.

De su obra *Protografías* rescato dos creaciones que abordan las maneras de recordar, las diferentes posibilidades de plasmar y almacenar la memoria y que tienen como pretexto generar en el espectador una identidad o memoria colectiva, al momento de interactuar con las obras.

En primer lugar, me interesa hablar sobre una pieza que reflexiona en torno al verbo desaparecer, el cual se relaciona al concepto del olvido. En *Biografías (serie de tres)*, Muñoz utiliza tres proyecciones de video en las cuales se proyectan fotografías que aparecen en los obituarios de las personas fallecidas. Las imágenes de estos individuos que ya no están, aparecen sobre un lavamanos y muestran el proceso desde que el agua disuelve, deforma y desaparece la imagen del individuo como una mancha por la rejilla. La imagen actúa allí como un artefacto que ayuda al espectador a advertir la existencia pasada del individuo presentado. El verbo desaparecer se plantea como algo netamente político en esta obra, para reflexionar acerca de cómo la muerte tiende a

disolverse en la estadística. Los retratos presentados se rehúsan entonces en caer en la doble muerte que supone el olvido.

En un sentido similar al de la obra anterior, *Aliento* es una serie de retratos que aborda los ciclos de la vida y la muerte, mediante unos espejos que aparecen vacíos a primera vista y que cuando el espectador se reconoce en ellos respira sobre el espejo y se revela el retrato de la fotografía tomada del obituario. El aliento del espectador da un soplo de vida a aquella persona olvidada, sucede allí un intercambio de miradas entre el que observa en el presente y el que está atrapado en ese pasado desaparecido.

El trabajo de Oscar Muñoz, y especialmente el de las obras expuestas anteriormente, tienen pertinencia en este trabajo de investigación porque plantean cuestionamientos de tipo social y existencial, que parten de intereses propios del artista en relación con la memoria. Pensar sobre la posibilidad de reconocernos en la historia de otros, sobre el sentido del recuerdo y de la historia personal y colectiva, hace parte de lo que este proyecto pretende poner en cuestión. Por otra parte, las investigaciones y creaciones del autor me hacen poner sobre la mesa una pregunta: teniendo en cuenta que una obra de danza en el momento en el que el espectador la ve se convierte en algo efímero, ¿De qué manera la obra de danza guía hacia la construcción de imágenes que permitan que el espectador se identifique y viaje hacia lugares olvidados en su memoria?

### **5.1.2.2 Memoria y danza**

*Camino a casa* es un libro álbum escrito por los bogotanos Jairo Buitrago y Rafael Yockteng en el año 2008 que busca visibilizar la experiencia dolorosa de las familias colombianas víctimas del conflicto armado. La historia se relata a través de la voz de una niña, con la que el

lector puede identificarse fácilmente, que experimenta la ausencia de su padre. Esta historia está transversalizada por la imaginación y la fantasía, lo cual genera un discurso diferente de narración al momento de abordar esta realidad en la que han vivido muchos países latinoamericanos: guerra, poder y opresión política.

La compañía de danza *La Otra Danza* toma como punto de partida este texto narrativo para la creación de la obra de danza teatro *Camino a Casa*. Esta puesta en escena relata el desafío de la niña Aimara, el personaje principal, después de la desaparición de su padre, acompañada por un león que habita en su imaginación y que la acompaña en todas sus travesías por ese mundo mágico. Esta obra me causa gran interés por la manera en la que es transmitida al espectador, pues es un tránsito por la memoria de una niña que refleja una realidad de país marcada por el dolor; pero esta visión de la realidad a la cual se han tenido que enfrentar varios países latinoamericanos, no se transmite de una manera explícita y trágica. Por el contrario, la puesta en escena se presenta como un mundo mágico en el que el ambiente, la danza, el teatro y la música hacen de esta pieza una obra llena de color y vida; pero con un trasfondo social y político fuerte que permite al espectador conectar con la memoria colectiva de un país que ha vivido la desaparición forzada visibilizando el impacto que esto ha tenido en la sociedad y en las familias de las personas que se ausentan. Considero que utilizar la ficción para narrar un drama como estos posibilita generar visiones sobre una circunstancia, permite quizás que el espectador pueda abrir su mirada hacia nuevas lecturas sobre dicho problema. Esto es a lo que aspira este proyecto de investigación con la utilización de la ficción para crear textos y generar movimiento danzado.

### 5.1.2.3 Corporeización de la memoria

Las obras de la coreógrafa alemana Pina Bausch son un buen ejemplo para comprender el cuerpo como transmisor de la memoria colectiva a través de la danza. Por medio de sus creaciones dio forma a los recuerdos de su infancia, hablando de tragedias aterradoras como la guerra que vivió y otros dramas cotidianos. Aunque ella afirmaba que sus obras no eran autobiográficas, tomaba como punto de partida sus experiencias del pasado que no dejaban de ser colectivas. Algunas de las obras de Pina en las que se manifiesta su trabajo de visibilizar y corporeizar la memoria son *Café Müller* y *La Consagración de la Primavera*.

Bausch utilizó la memoria para expresar los temores universales de manera corporeizada, no razonada. “Bausch se interesa por aquello que conmueve al ser humano, por el origen de las pasiones y los horrores de su alma. Pero más allá de causas psicológicas, su interés se centra en cómo esos impulsos universales se transforman en movimiento según cada individuo” (Prada, 2017, pág. 212).

## 5.2 Referentes

### 5.2.1 El recuerdo y el olvido

El recuerdo (impresión o huella) y el olvido (grietas en la memoria, lo inenarrable) son términos importantes para abordar el tema de investigación. Memoria, recuerdo y olvido son conceptos que se relacionan entre sí. El escritor búlgaro Tzvetan Todorov afirma en su libro *Los abusos de la memoria* (2000) que “la memoria no se opone en lo absoluto al olvido. Los dos

términos para contrastar son *la supresión* (el olvido) y *la conservación*; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos”. (Todorov, 2000, pág. 15).

Para el antropólogo Marc Augé, el recuerdo es una *impresión* que permanece en la memoria, según él lo que se guarda es el producto de una erosión provocada por el olvido. El olvido es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo es el producto de esta. Lo que queda inscrito son las huellas, signos de la ausencia. Esas huellas están en cierto modo desconectadas de todo relato posible o creíble; se han desligado del recuerdo, señala Augé en su libro *Formas del olvido* (1998). Las afirmaciones anteriores me llevan a cuestionarme por la naturaleza y la calidad de ese recuerdo ¿cuál y cómo es la información que se conserva y/o se suprime?

Cuando queremos buscar un recuerdo muy antiguo, como por ejemplo los recuerdos de infancia, resulta ser una experiencia extraña porque los detalles son incongruentes, es como si estos sucesos se llenaran de neblina impidiendo la claridad en nuestra memoria. Un mismo suceso lo podemos recordar tres veces en tres situaciones y tiempos diferentes de nuestra vida y los relatos siempre serán distintos, los lugares, personas, o el suceder del acontecimiento tiende a variar. Estos recuerdos infantiles casi siempre son remodelados por la persona cada vez que intenta regresar a ellos o por otras personas que cuentan el mismo relato y los asumen como propios. Halbwachs lo menciona de la siguiente manera: “Sin duda reconstruimos, pero esa reconstrucción se opera según líneas ya marcadas y dibujadas por nuestros otros recuerdos o por los recuerdos de los demás. Las imágenes nuevas se esbozan sobre lo que en esos otros recuerdos permanecía, a falta de ellas, indeciso e inexplicable, pero no menos dotado de realidad” (Halbwachs, 1968)

Nuestra vida cotidiana individual y colectiva está influida por el olvido. Por esto, como señala el autor, esa reconstrucción no solo sucede cuando intentamos evocar recuerdos más antiguos, incluso al intentar evocar sucesos que han ocurrido en un periodo de tiempo corto, aparecen grietas en la memoria. Al hacer una rememoración, es decir, al reconstruir esas partes nubladas de nuestro pasado se establecen en la memoria diferentes versiones subjetivas de los hechos. ¿Qué tiene que ver entonces la memoria con la ficción?

### **5.2.2 La memoria**

La memoria no funciona como un dispositivo de grabación que registra información y la almacena en archivos de datos exactos de lo que hemos vivido, y tampoco nos permite regresar a reproducir esa información infinitas veces y de manera precisa como sucedieron los acontecimientos. Los recuerdos se distorsionan y se contaminan constantemente en nuestra memoria, por lo que ésta realiza un proceso constructivo de lo que recuerda. Quiere decir que los recuerdos se reconstruyen para *narrar lo inenarrable*, y es allí, en esa remodelación, donde aparece la ficción.

### **5.2.3 La ficción**

En este punto me parece importante hablar acerca del significado de ficción desde diferentes puntos de vista. Al realizar una lectura de los sinónimos de esta palabra los resultados son diversos; por ejemplo, ficción significa también invención, alegoría, ilusión, fábula, fingimiento. Algunos de estos significados denotan que la ficción es lo contrario a la realidad, con lo cual no estoy de acuerdo pues ambas se relacionan sutilmente. “Todo el tiempo, a todas horas,

no solo percibimos nuestro entorno, sino que lo recreamos, lo manipulamos, lo reordenamos en nuestros cerebros. No solo somos testigos, sino artífices de la realidad. Si la ficción se aparece a la vida cotidiana es porque la vida cotidiana también es- ya lo suponíamos- una ficción” (Volpi, 2011, pág. 19)

La ficción, entendida como invención y ligada a la imaginación, ha estado bastante involucrada en los ámbitos literarios. Juan José Saer, autor del libro *El concepto de ficción* (2016) plantea que la verdad no es necesariamente lo contrario a la ficción, y que cuando se opta por la práctica de la ficción no se hace con el propósito turbio de tergiversar la verdad. “La ficción no vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en la turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha” (Saer, 2016, pág. 11)

Saer también propone que la paradoja de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para argumentar su credibilidad. Es importante resaltar en este punto que, las ficciones no se imponen al público, sino que se proponen. De ahí que el autor en su libro diga que la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción y solo siendo aceptada así, se comprenderá que la ficción es un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata.

Esta premisa me parece fundamental para este proyecto, pues aunque esta investigación explore el cuerpo, unido a la imaginación y creación de narrativas a partir de memorias que nacen de la singularidad del recuerdo de cada uno de los participantes, no aspira que el nuevo discurso sea tomado como una verdad absoluta. En este caso, se toma la ficción como un medio apropiado para tratar esas huellas o grietas en la memoria, para narrar lo inenarrable desde otra perspectiva;

pues, como bien lo manifiesta Saer, al dar un paso hacia lo inverificable, la ficción multiplica el infinito de posibilidades de tratamiento de un recuerdo y al mismo tiempo intensifica los diversos caminos para la creación. (Saer, 2016, pág. 11)

#### **5.2.4 Ficcionar**

Ficcionar es un verbo que no está legitimado por el diccionario de La Real Academia Española, pero obedece a unas prácticas de uso que permiten a este verbo tener un lugar posible dentro de este proyecto. Significa convertir en texto de ficción una historia real, en este caso lo tomo para en un inicio, para ficcionar un acontecimiento personal pasado. Este texto que se va a construir representa la rememoración, el hecho de generar un nuevo discurso a partir de la memoria, intervenido por la ficción y expresado a partir de la danza, permite que estos escritos al igual que la danza se conviertan en artefactos (dispositivos de memoria).

### **5.3 Contexto**

Este proyecto se establece a partir de la reflexión de preguntas que giran en torno a la relación entre la memoria, la ficción y la danza, con miras a la creación de un dueto coreográfico que pretende dar cuenta de la conexión entre dichos términos. Por este motivo, la decisión de realizar un proceso de investigación-creación con el colectivo de Danza Contemporánea Contundente, implica indagar sobre el lugar de enunciación de los temas que se pretenden abordar, pero también advertir sobre la propuesta creativa del colectivo.

Para este proyecto es importante ahondar en los procesos de creación en danza, entendiéndolos como procesos a su vez investigativos y pedagógicos. Para comenzar, es importante poner en contexto mi experiencia con la memoria relacionada a los procesos de creación.

De modo personal, el acto creativo siempre ha causado revuelo en mí. Cuando me enfrentaba a los procesos de creación, dentro de mis procesos formativos, siempre aparecía el miedo, la inseguridad y la desconfianza, por lo que el proceso de creación se convertía para mí en algo tedioso y difícil, especialmente si estaba partiendo de una experiencia personal. De allí que la pregunta por la idea creativa se convierta entonces en un reto y comience con la búsqueda de herramientas que me puedan ayudar a la creación.

Cuando comencé a indagar sobre la creación en danza, encontré el libro *La creación en danza, Conversaciones con coreógrafos en danza contemporánea en Medellín* de Juliana Congote, Astrid Ramírez y Joanna Agudelo (2011), el cual propone reflexiones frente a los procesos de creación en la danza, brindando un panorama general de la perspectiva creadora a partir de las conversaciones con tres coreógrafos de larga trayectoria. Este libro plantea que el acto de la creación no es un don divino que llega al artista, por el contrario, es una labor que necesita ser investigada. Es importante mencionar esta investigación porque pone en contexto al lector de las experiencias de investigación y creación de algunos artistas en la ciudad de Medellín.

En un comienzo este proceso de investigación-creación se pensaba realizar con el Colectivo de Danza La Sastrería en la ciudad de Medellín, del cual me permitiré hablar a

continuación debido a la influencia que tuvo en este proyecto. La Sastrería colectivo de danza contemporánea nace en la ciudad de Medellín en el año 2016 con el interés de crear la obra *La Sastrería*, idea que surge de Camilo Caicedo, uno de los integrantes del grupo, como propuesta de investigación-creación para obtener el título de Licenciatura en Educación Básica en Danza en la Universidad de Antioquia.

*Peces sin agua* es una de las obras propuestas por el colectivo que explora formas de alcanzar diferentes estados físicos a partir de la mente, motivado específicamente por la resonancia en el cuerpo de los intérpretes por *las llagas* (sucesos personales que han impactado sus vidas). Esta pieza es una travesía al dolor íntimo, un viaje por la fisicalidad y la psiquis a través de los cuerpos en movimiento.

Mencionar mi proceso creativo e interpretativo con el colectivo La Sastrería en la obra *Peces sin Agua*, es relevante para comprender cómo se construye a partir de la memoria y qué afectaciones tiene una creación a partir de un suceso traumático, *la llaga*, para el intérprete y el espectador.

El proceso de investigación de esta obra inicialmente tuvo lugar en el reconocimiento individual de *la llaga* como ese acontecimiento incómodo o doloroso, a partir del cual es posible generar diferentes pautas para la exploración del movimiento. Estas pautas tenían como finalidad tocar las fibras más internas del bailarín, sacando a flote la emocionalidad, encaminándolo en un viaje hacia el recuerdo y la respuesta del cuerpo ante este.

El mismo acontecimiento personal con el que surgió la idea de este proyecto de investigación-creación fue la *llaga* en la creación de la obra *Peces sin Agua*. Siendo así, para mi

caso en particular, el proceso investigativo tuvo varias dificultades. En primer lugar, apareció la memoria invisible, un montón de grietas al momento de recordar. Fue fácil reconocer cuál era *la llaga*, pero bastante complejo regresar a esos recuerdos porque eran dolorosos, y, además, porque ese recordar no era claro para mí y, la travesía por mi memoria se vio truncada por muchos vacíos. Aunque también aparecieron nuevas imágenes, lugares y objetos que antes eran inexistentes en mi mente.

Tener la posibilidad de corporeizar la memoria me ha permitido crear diferentes discursos. Gracias a ese lugar de partida desde una experiencia personal que me permitió explorar el cuerpo en relación con lo recordado, logré transformar las sensaciones ficcionando esos recuerdos por medio de creaciones de fragmentos danzados. Así, se permite al espectador y al intérprete navegar por situaciones y sensaciones que son universales, como lo es el dolor y la lucha por sanar una herida.

Finalmente, el proyecto no se pudo realizar con el Colectivo la Sastrería, debido a la pandemia que tuvo lugar en el año 2020. Por esta razón, me trasladé a Pereira, mi ciudad natal, y decidí realizar la investigación con una agrupación de amigos artistas en esta ciudad. Contundente Colectivo creativo es un equipo de artistas multidisciplinares que se interesa por construir y desarrollar ideas creativas desde diferentes lenguajes artísticos como: la danza, la música y el teatro. El propósito de Contundente es: comunicar y dialogar por medio del cuerpo, la voz, lo audiovisual y la música.

Contundente fue conformado por Juan Fernando Morales y Junior Carrillo, en el año 2018 con la obra *Humano más que Humano* y su más reciente producción audiovisual fue el video-

danza Rojo Rubí. Educar y compartir la visión de grupo, hace parte de uno los objetivos del colectivo Contudente, el cual pretende moverse en la esfera de lo social, abriendo espacios de movimiento en lugares no convencionales.

## **6 Pregunta**

¿Cómo hacer un dueto coreográfico en danza contemporánea respondiendo a la pregunta ¿cuáles son las maneras de recordar??

## **7 Objetivos**

### **7.1 Objetivo general**

Escrutar el vínculo entre memoria y ficción por medio de una exploración corporal y discursiva que conduzca a la creación de un dueto coreográfico con el Colectivo Contudente

### **7.2 Objetivos específicos**

Hacer una recolección y análisis de información basada en las experiencias personales de los intérpretes teniendo en cuenta el recuerdo en común

Proponer un plan de entrenamiento y metodología con actividades que permitan a los intérpretes viajar entre la memoria y la ficción

Construir un video diario que contenga las experiencias corporales y escriturales de los participantes, que sirva como ruta para la creación

Realizar una grabación del dueto coreográfico SAUDADE *Memorias de un encuentro*

## **8 Participantes**

Este proyecto fue realizado durante la pandemia que inició en el año 2020, por lo cual, como lo había mencionado anteriormente, se pretendía hacer con otro grupo de personas, pero por temas de distancia se buscó un nuevo colectivo. Los participantes para este proyecto son los integrantes del colectivo de danza contemporánea Contudente. Esta elección se hizo considerando y valorando los intereses investigativos y creativos actuales del colectivo.

Dentro de los participantes seleccionados para esta investigación están Juan Fernando Morales (bailarín, intérprete y licenciado en Danza Clásica en ESMDM), Junior Carrillo (bailarín, intérprete y estudiante de Licenciatura en Danza Contemporánea en EPDM) y Mariana Motta (Actriz). Los participantes se comprometieron a cumplir con el horario establecido para la investigación de este proyecto, además de cumplir con las actividades planteadas como la entrega mensual con contenido visual y escrito en sus video diarios. Es importante rescatar, que la creación

se planteó como una construcción conjunta, donde todos tiene su papel participativo dentro de la elaboración de secuencias, que estarán guiadas por pautas establecidas por la investigadora y directora del proyecto.

## 9 Diseño Metodológico

Como primer momento, se toma la decisión de realizar un proyecto de investigación-creación en danza que pretende responder a una pregunta por la memoria. Para la ejecución de este proceso cualitativo se escogen dos bailarines de la ciudad de Pereira los cuales han mantenido un vínculo de amistad durante mucho tiempo; por lo cual, tienen muchos recuerdos compartidos. Surge entonces la pregunta acerca de las maneras en las que los dos bailarines recuerdan los momentos que han vivido juntos. Después de algunas mesas de trabajo en las cuales los intérpretes contaban algunos de sus recuerdos más significativos, se nos ocurrió escoger un solo recuerdo en común para observar cómo ellos, desde su individualidad y su experiencia recordaban dicho suceso.

Para iniciar con la investigación y exploración del recuerdo en común se plantean durante cada sesión de ensayo diferentes pautas que permiten reflexionar acerca de esas maneras de recordar. Las pautas utilizadas se diferencian en dos tipos: las pautas tipo A que responden a la indagación recuerdo cómo tal y las pautas tipo B que responden a ejercicios de exploración que sirven como guía de creación. Es necesario aclarar que las pautas no se aplican en la misma intensidad, varían dependiendo del propósito de cada ensayo.

Estas pautas sirvieron como metodología para llegar a la fijación de la secuencia coreográfica que se construyó para toda la obra.

## **9.1 Pautas**

### **9.1.1 Pautas tipo A**

Este tipo de pautas pretenden indagar, insistir e ir a fondo en el recuerdo en común que tienen los dos intérpretes. Responde a preguntas que guían el movimiento y que permiten regresar al recuerdo tanto de forma mental como de forma física. De esta manera, se propone para este tipo de pautas, pensar en el espacio, el tiempo, el cuerpo y las dinámicas del recuerdo, teniendo en cuenta el antes, durante y después del suceso.

1. Escribir en cinco líneas acerca de la idea general que tienen en su mente del recuerdo en común. A partir del texto escrito, construir una secuencia de movimientos mediante la acción danzada.
2. Teniendo en cuenta la emoción del recuerdo vivido, escribir diez líneas con lo primero que venga al pensamiento. Posteriormente, interpretar en movimiento las líneas escritas, sin olvidar la emoción.
3. Escribir 15 líneas de texto trayendo el antes del recuerdo, teniendo en cuenta los recorridos del espacio que habitaron.
4. De manera improvisada e individual, deben construir imágenes corporales (posiciones estáticas) del presente del recuerdo, teniendo en el imaginario la presencia del otro.

5. Los intérpretes escogen imágenes que tengan juntos y que les evoque el recuerdo en común. Con las imágenes se trabaja una improvisación donde ambos tienen que, a través de la escucha, pasar por las imágenes de las fotografías.
6. De manera improvisada y en conjunto, los dos intérpretes deben construir una secuencia de fotografías o posiciones estáticas del presente del recuerdo, en la cual uno propone una fotografía y el otro la complementa y van cambiando por decisión de los mismos intérpretes.
7. Ambos intérpretes deben conversar lo que hicieron 48 horas antes del recuerdo en común y construir una secuencia de movimiento entre los dos, basada en sus recuerdos.
8. La marioneta y el marionetero: Fase 1. Uno de los intérpretes se convierte en marioneta, el marionetero deberá, por medio del contacto, movilizarlo construyendo las imágenes del recuerdo que tiene en su mente. Fase 2. El que hace de marioneta también recuerda e interviene en la construcción del movimiento.
9. Por medio del contacto, uno de los intérpretes utiliza el cuerpo del otro como parte del recuerdo para improvisar. El otro puede convertirse en un objeto o ser el mismo personaje.

### **9.1.2 Pautas tipo B**

Este tipo de pautas proponen ejercicios exploratorios que permiten a los intérpretes indagar sobre dinámicas para la creación, específicamente en la relación de contacto físico con el otro. En este sentido se exploran las maneras de tocar, la mirada, los agarres y las cargadas en relación con

el otro, con el fin de que los intérpretes tengan un mayor conocimiento de sus cuerpos en comunicación con el otro y que les permita crear material coreográfico útil para la construcción de la obra (*ver anexo 1 Exploraciones pautas tipo B*).

Las primeras dos pautas corresponden a ejercicios planteados por el artista Scott Graham en un taller llamado Building Blocks for Devising, dirigidos a Ignition Company en el 2014.

### 1. Round by through

Fase 1: frente a frente, parejas. Realizar tres movimientos alrededor del otro, se puede pasar por el interior de las extremidades de él o se puede movilizar al otro para cambiarlo de dirección espacial. Después de los tres movimientos el compañero que fue movilizado interviene con sus tres movimientos.

Fase 2: el compañero que se deja movilizar reduce el área de contacto entre sus extremidades, de tal modo que hay mayor contacto físico

Fase 3: permitir o reconocer las oportunidades para recibir el peso del otro y generar cargadas, se mantiene la pauta de los tres movimientos.

### 2. Hymns hands

Fase 1: frente a frente, parejas. Mediante dos movimientos uno de los intérpretes busca lugares donde pueda ubicar las manos, puede poner sus manos sobre compañero o las manos del compañero sobre su cuerpo.

Fase 2: entra una tercera persona a participar. Uno de los intérpretes hace contacto visual con el tercero (quien se mueve alrededor de la pareja) y lo sigue con la mirada mientras ambos siguen realizando la fase 1.

Fase 3: parejas. Se realiza la fase 1 pero los movimientos se hacen de manera muy lenta, mientras se realiza el movimiento ambos intérpretes observan la mano que se mueve.

3. Unir los centros: los intérpretes deben desplazarse de un lado a otro del espacio, rodando sobre su eje y manteniendo el contacto con sus dos centros.
4. A la secuencia de movimiento construida en el tercer encuentro, referente a una pauta tipo A, se le hace una modificación de orden e interpretación con el método de composición de la compañía Rosas. A cada movimiento se le pone una letra ABCDEF y luego se escoge una letra que se repite ej: EABCDFE
5. Ejercicio de piso: Ambos intérpretes improvisan juntos, adaptando una postura animal (cuatro apoyos) donde deben generar contacto físico entre sí pensando en la acción-reacción del movimiento (instinto animal)
6. Peso y contra peso: los intérpretes exploran dar peso al otro y recibir el peso del otro con diferentes zonas del cuerpo. En un inicio ambos pies están en el suelo, pero posteriormente pueden ir jugando con los pesos en un solo pie.
7. Cargadas: desplazarse de un lado a otro del espacio, encontrando diferentes maneras de recibir el peso del otro, elevarlo o trasladarlo de lugar, sin un orden, ambos deben tener mucha escucha porque los dos participan continuamente en la pauta.

8. Los intérpretes, de pie, conversan de 4 temáticas: política, proyecciones de vida, la sociedad y la sexualidad. Mientras conversan su cuerpo orgánicamente adapta posiciones y gestos naturales, en el medio hay una mesa e interactúan con ella.
9. Ambos intérpretes deben improvisar con el espacio delimitado en dos calles, cada uno en una calle. Para Juan Fernando se plantean tres indicaciones: mirada controlada, movimientos directos y expansivos, y para Junior: mirada tranquila, ligereza y liquidez. Cuando se escucha un aplauso, ambos deberán generar una conexión realizando el mismo movimiento, pero teniendo en cuenta las pautas de movimiento.

Además de las pautas que se plantearon para la investigación y creación del movimiento, también dentro de la metodología de trabajo se propuso a los integrantes del grupo tener una bitácora de trabajo, la cual funcionaba de manera virtual por la plataforma de Instagram. Después de cada encuentro de trabajo los intérpretes debían publicar videos o imágenes de las exploraciones o secuencias coreográficas que se trabajaron y además en la descripción debían colocar los textos que escribían mediante la ejecución de las pautas tipo A y las reflexiones de cada encuentro ¿cómo se sintieron? ¿recordaron algo nuevo? ¿cómo fue su proceso de exploración/creación?

Es necesario mencionar que, cuando pasamos a la fase de fijación de la coreografía, los intérpretes dejaron de subir contenido a la plataforma, pues, el trabajo se empezó a enfocar principalmente en definir la secuencia coreográfica, aunque en cada ensayo hubiera reflexiones importantes que sí se debían consignar. A pesar de esto, la bitácora jugó un papel muy importante para el proceso de la fijación de la coreografía de la obra, pues muchas de las secuencias que

surgían de las exploraciones se retomaron y transformaron, al igual que fueron utilizadas las sensaciones de los textos que escribían. Esto le permitió a los intérpretes al momento de crear, regresar a la bitácora y recordar tanto la secuencia como la sensación que fue creada. La bitácora también se convirtió en una ruta para la creación.

## **9.2 Bitácoras danzadas**

Las bitácoras de la obra *SAUDADE Memorias de un encuentro* están pensadas a modo de video diario y funcionan como un recurso para la creación, la reflexión y la retroalimentación del proceso tanto para los participantes como para la directora de obra.

Cada intérprete y participante de la obra creará su video diario mediante una cuenta privada de Instagram, en la cual consignará de manera audiovisual/danzada y escrita sus reflexiones durante el proceso de investigación y creación de la obra.

La idea de que este material sea publicado tiene como objetivo crear un archivo de danza y escritura, a modo de bitácora, que sirva como material para la construcción de la obra y que actúe al mismo tiempo como dispositivo de memoria.

### **9.2.1 Manual Video Diarios**

1. Crear un usuario nuevo en Instagram ej: @Juniordanza
2. En la descripción del perfil especificar: “Diario danzando para la investigación creación de la obra \_\_\_\_\_”
3. Consignar material por cada encuentro

4. El material a consignar debe contener: parte audiovisual y parte escrita (ambas están relacionadas). En la parte escrita pueden aparecer los textos construidos en las exploraciones, además de las reflexiones de cada participante en cada encuentro.
5. ¿Qué otras cosas se pueden consignar en la bitácora?: Imágenes de obras plásticas, pinturas, películas, fotos de los dos intérpretes, textos ya existentes, poemas, videos... todo lo que pueda hacer referencia a la reflexión de cada intérprete del proceso creativo
6. El perfil lo podrán ver todos los integrantes y la asesora de proyecto
7. Existe total libertad en la manera de escribir los textos y/o reflexiones, a no ser que se pida algo en específico.

Durante cada encuentro presencial se dará un tiempo específico para consignar material en la bitácora, a modo de no saturar al intérprete de trabajo externo (*ver anexo 2 Link perfiles Instagram*).

### **9.3 Fijación Coreográfica**

Para llegar a la fijación de la coreografía se plantea un ejercicio donde cada uno de los integrantes debe escribir un texto en el cuál consigne todo lo que tiene en su imaginario sobre el recuerdo de los dos intérpretes, según las conversaciones y exploraciones ya realizadas (*ver anexo 3 Textos recuerdo*). De esta creación surgieron cuatro textos con reconstrucciones diferentes de un mismo recuerdo. Después de creados, se les pide a los integrantes leer y subrayar con un color las imágenes y con otro color las sensaciones que encuentran relevantes en el texto de cada uno.

La lectura de los textos y el compartir de las imágenes y sensaciones que cada uno seleccionó, permitió observar que existían similitudes entre los textos, lo cual, dio una ruta para

construir un recuerdo en común con imágenes (posiciones del cuerpo en relación a ambos cuerpos con el espacio) y sensaciones para la ejecución de los movimientos; del allí surgieron los cuatro momentos del resultado coreográfico de la obra.

En total, el proyecto que se presenta se realizó en un lapso de cuatro meses de trabajo con un total de treinta y cinco ensayos aproximadamente, cada ensayo con una duración de 2 horas.

## 10 Resultado Coreográfico

*(Ver anexo 4 Video de la obra)*

### 10.1 Ficha Técnica

<b><i>Nombre de la propuesta</i></b>	SAUDADE Memorias de un encuentro
<b><i>Directora</i></b>	Daniela Rojas Taborda
<b><i>Participantes</i></b>	Contundente Colectivo Creativo Intérpretes: Juan Fernando Morales y Junior Carrillo Asistente de dirección: Mariana Motta
<b><i>Formato</i></b>	Dueto coreográfico
<b><i>Descripción</i></b>	Obra de investigación- creación en danza que indaga sobre las maneras de recordar. Una travesía por lo íntimo de un recuerdo en común que comparten dos personajes, a través de la cual se construye una historia que navega entre la memoria y la ficción.
<b><i>Música</i></b>	Se utilizan composiciones musicales ya existentes de los artistas: Divan Gattamorta, Island Songs I, Ori Lichtik, Dhafer Youssef
<b><i>Locación</i></b>	Espacio adaptado para la grabación: Caseta comunal del Barrio Belalcazar, Pereira, Risaralda
<b><i>Vestuario y Escenografía</i></b>	Conceptualización del vestuario y la escenografía: Daniela Rojas Taborda Creación de elementos escenográficos: Jorge Andrés Rojas Grisales

<b><i>Iluminación</i></b>	Diseño de luces: In Sign Visual Media, Felipe Argüello Se necesita: Kit de luces led Yongnuo de tres, par 64 luz Tugsteno y seis antorchas Tugsteno
---------------------------	--

## 10.2 Coreografía

El resultado de esta investigación-creación es un dueto coreográfico de 18 minutos, el cual se construye a partir del material de las exploraciones realizadas previamente (textual y movimiento) que giran en torno al recuerdo compartido entre Juan Fernando y Junior. Por tanto, la narrativa que se muestra escénicamente está guiada por dicho recuerdo, dividido en 4 momentos.

### ***10.2.1 Momentos/escenas***

#### ***Palabras sobre la mesa***

(4 minutos)

Esta escena es una conversación entre los dos personajes que pretende mostrar su amistad, camaradería y hermandad. La conversación transita por temas filosóficos, políticos y banales. Aparece la risa, diversión y la diferencia de pensamiento entre ambos personajes. Uno de los elementos claves de esta escena es la mesa, que es un objeto que representa para el recuerdo de Juan Fernando y Junior un lugar importante porque era allí donde convergían sus conversaciones más importantes. El objeto se utiliza además, como material de apoyo para la interpretación. Por esta razón, la danza ocurre alrededor de la mesa y se utilizan patrones de movimiento basados en acciones danzadas y gestos cotidianos, las manos juegan un papel importante, realizando

movimientos expresivos y grandes. Aparece la dinámica de movimiento de pregunta-respuesta y se construyen diversas relaciones espaciales entre los dos cuerpos y el objeto.

### ***Distancia***

(6 minutos 15 segundos)

En esta escena el espacio en el que se encuentran los personajes cambia, aunque ambos estén presentes en el mismo espacio escénico se aspira que el espectador aprecie que los dos personajes transitan en lugares diferentes, a la distancia. Aparece un elemento nuevo: la cama, que representa una habitación y la mesa en este caso, representa un comedor. Ambos personajes se encuentran en sus casas, dentro de la narrativa, Junior está en Colombia y Juan Fernando en México. Por esta razón, los personajes nunca tienen contacto físico ni visual entre ellos, los desplazamientos en el espacio ocurren sin cercanía entre ambos cuerpos y emerge una sensación de nostalgia. Existe una constante relación de cada personaje con los objetos y el espacio y se plantea un lenguaje de movimiento diferente para cada intérprete. Los patrones de movimiento de Juan Fernando están contruidos desde un cuerpo erguido, expansivo, largo y con mucho control y los de Junior desde un cuerpo ligero, que aprovecha los impulsos y motores de movimiento.

### ***El encuentro***

(3 minutos 32 segundos)

Esta escena simboliza el encuentro entre ambos personajes y posee una velocidad rápida porque la intención es generar un cambio en la dinámica de la obra. Narrativamente, la escena ocurre en la casa de Junior, los personajes realizan recorridos en los diferentes lugares de la casa. Dentro de las características del lenguaje de movimiento para esta escena, aparecen cuerpos

lineales y cortados, el contacto físico, los movimientos acelerados y directos y cambios constantes de dirección. Sensaciones de rodear el cuerpo, habitar el espacio, la ansiedad, la felicidad y euforia.

### ***Punto de quiebre***

(4 minutos 53 segundos)

El personaje de Juan Fernando, en esta escena toma un rumbo diferente en su corporalidad, dentro del contenido simbólico del recuerdo representa la ceguera y el cansancio, se muestra un cuerpo volátil, vulnerable e ingrátido, mientras que el cuerpo de Junior se manifiesta como soporte para Juan Fernando. El contacto físico cumple la función de soportar y acompañar el cuerpo del otro; en este caso, Junior es la base y el consuelo de Juan Fernando. La mirada desempeña un rol importante, no se establece una conexión visual entre ambos intérpretes y la mirada es plana. Se hace uso de los dos elementos, la mesa y la cama, que son elementos fundamentales dentro del recuerdo y la construcción de la obra.

### **10.3 Música**

En un inicio se pensó en realizar *SAUDADE Memorias de un encuentro* con músicos en vivo y con ambientes sonoros improvisados, pero debido a la contingencia de la pandemia 2021, cuadrar los encuentros y tener espacio para los ensayos fue complejo; así que se decidió utilizar música pregrabada. Es necesario aclarar, que no se cuenta con los derechos de autor de cada tema musical utilizado en la obra.

El ambiente sonoro de la obra fue apareciendo conforme se fue desarrollando la creación coreográfica de la misma. Para poder tener mayor claridad acerca de cuál era la música que requería la creación se bocetaron dos diagramas, cada uno con dos ejes: momento- velocidad y

momento-sensación y partiendo de allí comenzó la búsqueda de los referentes musicales. Después de plantear los cuatro momentos coreográficos de la obra, identificando la sensación y velocidad de cada uno, se observó que todos tenían particularidades musicales distintas. La primera en cuanto a velocidad y sensación era con un ritmo muy marcado y claro, la segunda era lenta y melódica con una sensación de nostalgia, la tercera era rápida y la sensación del movimiento era acelerado y la cuarta, al igual que la segunda, era con una velocidad suave y la sensación era la caída. Este último tema musical, fue una propuesta de los intérpretes, pues para ambos fue una canción que marcó impacto en su relación y evocaba el recuerdo en común.

Palabras sobre la mesa: Árida – Divan Gattamorta

Distancia: Árbakkinn – Island Songs I – Ólafur Arnalds, Einar Georg Einarsson

El encuentro: Chairman – Ori Lichtik

Punto de quiebre: Whirling Birds Ceremony “Birds Requiem” suite – Dhafer Youssef

#### **10.4 Locación**

*SAUDADE Memorias de un encuentro* inicialmente se pensó para ser presentada en un teatro; sin embargo, debido al contexto en el que se realizó, en el cuál había una pandemia a nivel mundial, los teatros en la ciudad de Pereira estaban cerrados. Por lo tanto, la obra no se pudo presentar en un teatro y ante un público y finalmente se llegó a la decisión de registrarla de manera audiovisual con cámaras profesionales y equipo de iluminación.

Para los encuentros del proceso de investigación de la obra, se utilizó la caseta comunal de un barrio en Pereira, en el cual se reunían todos los participantes, y posteriormente se observó que el espacio era adecuado y tenía buenas proporciones y cualidades para ser usado como set de grabación de SAUDADE.

En términos de espacio arquitectónico, la obra no requiere unas condiciones de espacio muy específicas, se idealiza para ser presentada en teatros e incluso en espacios al aire libre teniendo en cuenta que la medida mínima del espacio que se requiere es aproximadamente de 9 metros de fondo por 7 metros de ancho en el que se pueda colocar la utilería.

### **10.5 Vestuario**

En general, no se hizo un diseño de vestuario para la obra ni se planteó un concepto para el mismo. Desde un inicio se pensó en escoger, de manera intuitiva, una paleta de colores que fuera acorde para ambos personajes, los colores estaban entre los tonos tierra y se tenía claro que ambos personajes tendrían pantalón, se imaginaba que el personaje de Juan Fernando tendría los brazos descubiertos y el de Junior los brazos cubiertos con una camisa manga larga. Debido a falta de presupuesto para la realización de la obra, era necesario comprar las prendas en una tienda de segunda mano; por lo tanto, la paleta de colores cambió a beige y gris, pues la primera idea no se logró conseguir.

## 10.6 Escenografía

Para la obra se utiliza como utilería una mesa y una cama hechas en madera. Se preguntarán cuál es la razón por la cual se incluyen ambos elementos dentro de la narrativa de la obra, es porque estos objetos hacen parte de los recuerdos de estos personajes. Por ejemplo, la mesa es el lugar donde surgen las conversaciones y se comparten ideas y puntos de vista entre Junior y Juan Fernando según el recuerdo, este objeto también determina un espacio dentro de la casa de cada personaje: el comedor, lo cual permite que el espectador se haga una idea de dónde está el personaje durante la puesta en la escena.

El ambiente que se pretende evocar en el escenario es el espacio de una casa. La cama aparece en el segundo momento: la distancia, haciendo referencia a la habitación de cada uno de los personajes, pues en el recuerdo, especialmente en la segunda escena donde ambos están en coordenadas diferentes, la habitación se convierte en un lugar de reflexión y nostalgia para cada uno.

Fue el trabajo de investigación y exploración del recuerdo y los cuerpos los que guiaron la elección de estos objetos. Estos fueron elegidos para ser parte del acontecimiento artístico puesto que, por medio de la construcción de la escena ayudan a acceder a la narración de la obra de danza, tanto al intérprete como al espectador. Los intérpretes durante el proceso de observación y experimentación tuvieron que dejarse sorprender por el objeto para hallar todas las posibilidades de relación con este. Los objetos ayudaron a estimular la imaginación del intérprete y a la proyección de sus emociones y sensaciones por medio de la interpretación.

### **10.7 Luces**

El diseño de iluminación fue pensado con unas características específicas para cada momento de la obra. Las adaptaciones que se hicieron en el espacio fueron favorables para la puesta en escena y la narrativa propuesta, pues daba una mayor sensación al espectador de que los personajes transitaban en una casa. Se escogió el color y la intensidad de la luz según las sensaciones que caracterizaban cada escena. El diseño de iluminación de la primera y la tercera escena tienen un color cálido, la tercera más que la primera; y la segunda y la cuarta escena tienen un color frío, la primera con menos intensidad que la cuarta. Los tonos cálidos fueron utilizados para dar la sensación de diversión y tranquilidad, y la luz fría para dar la sensación de melancolía y vacío. La luz en la obra se piensa como una herramienta que se extiende más allá de su simple función de iluminar, es también un lenguaje para la creación de la puesta en escena que crea la atmósfera en la que se desenvuelve la narrativa.

### **10.8 Nombre de la Obra**

Durante los primeros inicios de la investigación de la obra, entre los integrantes del colectivo se conversó un primer nombre: “mesa para dos”, el cual ponía el foco específico en la relación de los sujetos con el objeto (la mesa) y la narrativa planteada. Posteriormente, en el proceso de exploración del recuerdo los intérpretes fueron encontrando diferentes sensaciones, imágenes y objetos, entre esos estaban: la casa, la mesa, la habitación, la cama, una ventana, la hermandad, el compartir, la nostalgia, el éxtasis, entre otras. Por lo cual, se reconsideró el nombre que se había planteado inicialmente, puesto que el recuerdo evocaba imágenes más allá de la mesa y transitaba por varios lugares.

En las reflexiones sobre el recuerdo, los intérpretes exponían que dos de las sensaciones que más resaltaban eran la nostalgia y la melancolía, por lo cual se decidió que era una sensación importante y quisimos que estuviera en el título. Saudade es una palabra en portugués que significa soledad, nostalgia, añoranza y expresa un sentimiento profundo de anhelo, una sensación de vacío por la ausencia de una cosa, persona o lugar. Por esta razón, se decidió escoger la palabra SAUDADE como el nombre de la obra, unido a “memorias de un encuentro”.

## **11 Reflexiones finales**

### **11.1 Implicaciones del proceso creativo**

Este proceso de investigación-creación trajo muchos aprendizajes a nivel personal y profesional, que incluso se pueden aplicar no solo cuando se va a realizar un proceso de investigación o creación artístico sino también en la vida cotidiana del ser humano. A continuación, menciono algunas de las reflexiones a las que se llegó analizando lo que implicó realizar ese proceso creativo.

#### ***11.1.1 Habilidades del/a director/a***

La figura del/a director/a cumple un rol muy importante, pues es quien guía al grupo de trabajo, es la persona que plantea la idea inicial, la que propone la metodología, la que toma las decisiones, entre otras; por lo tanto, esta persona debe tener una colocación mental teniendo en cuenta lo que envuelve este rol. Tener una mirada panorámica del contexto en el que quiere trabajar la creación de la obra (los participantes, las condiciones del espacio de ensayo, el tiempo, el espacio

donde se va a presentar, etc) es de vital importancia para ajustar el resultado creativo a las circunstancias. Además, es importante ser flexible ante las situaciones que se presentan durante el proceso de investigación creación pues el director/a no posee el control de todo; por lo cual, es aconsejable aprovechar el azar y tomar las adversidades de un modo positivo, esto resulta ser una herramienta más. La capacidad de decisión es quizás la facultad más valiosa de esta figura, pues cuando se presenta algún contratiempo o una nueva propuesta para la creación, el director/a debe evaluar la situación y tomar las respectivas decisiones que sean más convenientes para el proceso. Escuchar las perspectivas y sentires de los participantes es un aspecto importante al momento de tomar alguna decisión. El tiempo, aunque resulta ser muy relativo en los procesos de investigación-creación, siempre apremia, es necesario aprovecharlo al máximo e intentar no divagar en un mismo ejercicio, exploración, creación de una secuencia, a menos que sea necesario invertir mucho tiempo en ello. Y poniendo en la mesa el tiempo, es necesario decir que la impuntualidad desbarata la motivación, por esa razón es necesario que todos los integrantes consideren el proceso como un compromiso y sean responsables con los tiempos propuestos.

Para concluir este ítem, me parece importante precisar que no existe una sola manera de desempeñar un rol como director. Cada persona que tome esta posición está en la capacidad y libertad de explorar muchas maneras de trabajo para llegar a lo que tiene en su mente con respecto de la obra de creación.

### ***11.1.2 Relación director- intérprete***

Es necesario ser cuidadosos con la relación, pues en este caso, el material de investigación son seres humanos, existe un proceso psicológico de por medio. Es recomendable que esta relación sea directa y horizontal, donde tanto el director/a como los intérpretes puedan expresar lo que piensan con respecto al desarrollo de la investigación-creación y, además, respetar la figura que cumple cada uno en el proceso. La mente no funciona a la fuerza, así que, desde el comienzo de la investigación el director/a debe buscar enamorar a los intérpretes del proceso que se realizará, mantenerlos positivos de los resultados y motivarlos para que ellos mismos encuentren el sentido y/o beneficio que tiene la investigación de manera individual como colectiva.

Funciona como estrategia hacer una recolocación de actitud antes de iniciar cada ensayo, que consiste en una serie de ejercicios que preparen al cuerpo tanto física como mentalmente, para que tanto director/a como intérpretes aterricen su papel en el proceso de investigación-creación y tengan buena actitud y energía durante el mismo.

### ***11.1.3 De lo personal a lo profesional***

Cuando se trabaja en un proceso de creación con personas que son cercanas entre sí, en este caso, un colectivo de bailarines que además de investigar y crear, conservan una relación amistosa, es de vital importancia separar la vida personal de la profesional. Para esta investigación todos los integrantes se conocían de manera previa al proyecto y mantenían un vínculo cercano e íntimo entre ellos; por lo cual en algunos momentos las correcciones, observaciones u opiniones se tomaban de manera personal y no de manera profesional, lo cual generaba una energía densa y

una actitud incómoda en los integrantes. Por ejemplo, algunas veces los intérpretes no respetaban las decisiones de la directora porque, como ellos ya habían estado en el rol de directores en el colectivo o durante su experiencia profesional, querían proponer su manera de hacer las cosas, entonces querían imponer sus maneras de trabajar que eran distintas a las de la directora. En este caso, es necesario que todos los integrantes entiendan que cuando se ingresa a un ensayo los roles cambian, se adaptan unos nuevos dependiendo de la función que posea cada uno dentro del proceso, y esto se debe respetar. Las relaciones de amistad deberían pasar a un segundo plano cuando se trata de procesos investigativos y/o creativos donde existen roles específicos, a menos de que el director quiera lo contrario.

#### ***11.1.4 Explorar con una pregunta de investigación***

Al momento de comenzar un proceso de investigación-creación es fundamental tener la pregunta de investigación clara y presente, para que al momento de plantear la metodología y buscar la fijación creativa, todo posea una coherencia. Cuando la pregunta se tiene en cuenta en todo el proceso es mucho más fácil obtener resultados entorno a la misma y llegar a la creación, pues aunque muchas veces el director/a no tenga claro desde el inicio el resultado final de la obra, aterrizar el proceso a la pregunta de investigación resulta ser una guía.

Es importante saber que, aunque el director/a haya imaginado y/o fantaseado la obra de una manera, el proceso y las diferentes circunstancias que se van presentando, son las que van dando la evolución de la obra. Muchas veces ese primer pensamiento que se tenía del resultado

creativo cambia, ya sea poco o de manera drástica, y es ahí donde el director/a debe poner en práctica sus habilidades.

## **11.2 Sobre la pregunta de investigación**

### ***Maneras de recordar***

#### **11.2.1 Los textos**

Esta fue una herramienta muy significativa para el proceso de investigación-creación pues proporcionó información sobre las maneras en las que los intérpretes recordaban y reveló ese carácter ficcional de los actos de memoria. Escribir el recuerdo teniendo en cuenta el cuerpo, la emoción, el espacio y el tiempo permitió identificar cómo evocaba la mente de cada uno de los intérpretes un mismo suceso. Ambos, al escribir los textos basándose en una misma pauta no recordaban igual; es decir, de una misma pauta surgían recuerdos diferentes, lo cual recae en la idea de que cada vez que se rememora, se crea una realidad nueva. El texto no solo cuenta el contenido del recuerdo sino también la forma en la que se relata y se procesa el mismo. Cuando los participantes redactaban sobre el recuerdo, en algunas ocasiones los textos eran escritos de manera poética, otras veces eran palabras al aire y sin cohesión, unos eran más descriptivos que otros, algunos más largos y otros más cortos. Esas maneras de escribir los textos, también iban relacionadas a la emoción y la sensación de la evocación del recuerdo.

Como mencionaba, este mecanismo sirvió para reconocer ese carácter ficcional, onírico y fantasioso que poseen los recuerdos pues en cada recordar aparecían personas, espacios, objetos y asociaciones diferentes. El hecho de que los intérpretes dieran este paso hacia lo inverificable

e inenarrable, multiplicó las infinitas posibilidades de tratar un recuerdo y al mismo tiempo intensificó los distintos caminos de la creación.

### **11.2.2 Recuerdo- asociaciones**

Ya sea que el recuerdo haya ocurrido hace mucho o hace poco, al momento de evocarlo es posible que existan muchas lagunas mentales sobre el mismo. Esto fue lo que les ocurrió a los intérpretes de la obra, en sus mentes habían muchas grietas en la memoria y en un inicio era muy poco lo que recordaban. Tomaré como ejemplo una de las exploraciones que se realizó para explicar la manera en la que los recuerdos se construyen también de manera colectiva: los intérpretes debían recordar lo que había sucedido 48 horas antes del encuentro (en el recuerdo), cuando empezaron a recordarlo de manera individual, existían muchos vacíos pero cuando se juntaron a mencionar los diferentes momentos que tenían en la mente, juntos reconstruyeron el recuerdo y esos vacíos se convirtieron en muchos momentos, espacios, objetos, etc. Quiere decir que, como lo menciona Maurice Halbwachs en su obra *Les Cadres sociaux de la mémoire*, existe una memoria colectiva donde el recuerdo emerge en relación con personas, grupos, lugares o palabras. La memoria individual está directamente relacionada a la memoria colectiva y siempre está en constante cambio.

A medida que se fueron explorando esos recuerdos con las diferentes pautas comenzaron a hacer diferentes asociaciones. Cuando se insiste en llegar a profundidad a un recuerdo, aludiendo a las emociones, sensaciones y el espacio, la mente empieza a relacionar ese suceso con otros que no tienen nada que ver y que no ocurrieron en el mismo tiempo, incluso lo vincula a personas

diferentes que no hicieron parte del mismo pero que por el contenido emocional resulta ser un recuerdo semejante.

### **11.2.3 El recuerdo y el movimiento**

El bailarín es una memoria motriz, lo mental y lo corporal se anclan al momento de recordar. El movimiento y el recuerdo quedan enganchados, el movimiento puede traer al recuerdo y el recuerdo puede traer al movimiento. En este sentido, existe una conexión entre la mente y el cuerpo físico. Por ejemplo, a los intérpretes en algunas ocasiones se les separaban las pautas tipo A (las que evocaban el recuerdo) y realizando pautas tipo B, el fenómeno de recordar seguía ocurriendo.

Durante el proceso de investigación identifiqué que los cuestionamientos y reflexiones sobre el recuerdo, que se tomaron como punto de partida para este proyecto, los experimentaban también los intérpretes durante los ejercicios que planteaba la metodología que se aplicó para llegar al acto de rememoración. Es decir, para ellos también resultaba confuso recordar, y aunque el recuerdo que se estaba tomando no fue un suceso traumático para los intérpretes, existían muchas grietas en la memoria. Pero partir de esta metodología propuesta logró, con gran acierto, que ambos recurrieran al recuerdo de muchas maneras diferentes y que ampliaran sus posibilidades creativas para corporeizar la memoria.

Considero que los objetivos del proyecto se cumplieron en gran medida, se dio respuesta a la pregunta de investigación y aclaró muchos de los cuestionamientos iniciales. Sin embargo, se debe profundizar más en los mecanismos metodológicos para llegar al recuerdo y en las maneras de corporeizarlo.

Este primer acercamiento a la pregunta de investigación planteada dio algunas respuestas por lo psicológico. Para concluir, esta propuesta de investigación se podría probar en condiciones de espacio más adecuadas y con una población de personas diferente. De ser posible, se puede plantear realizar la metodología con personas que no sean bailarines profesionales y partir de un recuerdo individual y no compartido. La danza y la psicología no están separadas; en este sentido, la metodología podría pensarse también como una propuesta pedagógica, guiada hacia la terapia o la sanación.

## 12 Cronograma

OBJETIVOS	Febrero				Marzo				Abril				Mayo				Junio			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Mesas de trabajo: recopilación y análisis información				X																
Plan de entrenamiento: Preparación física y recolocación de actitud					X	X	X	X	X	X	X	X								
Laboratorios de exploración: detonar la memoria					X	X	X	X												
Creación de secuencias tentativas							X	X	X	X										
Análisis de datos y reescritura del texto										X										
Fijación de la creación										X	X	X	X	X						
Ensayos creación final														X	X		X	X		
Grabación de la obra																				X
Entregas video diario								X				X			X					

## 13 Anexos

Todos los documentos se encuentran en una carpeta en Drive la cual está organizada por número de anexo a excepción del anexo número dos.

[https://drive.google.com/drive/folders/1TEozfXzzSIbwefG688ryqJ\\_u61eDJHEn?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1TEozfXzzSIbwefG688ryqJ_u61eDJHEn?usp=sharing)

### 13.1 Anexo 1 Exploraciones putas tipo B

<https://drive.google.com/drive/folders/1bN9zvWVIN9lsF7j65cK5S6vG6RjTqDIS?usp=sharing>

### 13.2 Anexo 2 Enlaces Instagram video diarios

Junior Carrillo: @juniordanza

[https://instagram.com/juniordanza?utm\\_medium=copy\\_link](https://instagram.com/juniordanza?utm_medium=copy_link)

Mariana Motta: @marianaobserva

[https://instagram.com/marianaobserva?utm\\_medium=copy\\_link](https://instagram.com/marianaobserva?utm_medium=copy_link)

Juan Fernando Morales: @juanferdanza

[https://instagram.com/juanferdanza?utm\\_medium=copy\\_link](https://instagram.com/juanferdanza?utm_medium=copy_link)

### 13.3 Anexo 3 Textos recuerdo

[https://drive.google.com/drive/folders/1RwkCvBVfd6FLbyy8Wu-](https://drive.google.com/drive/folders/1RwkCvBVfd6FLbyy8Wu-DgHLx509SfNBj?usp=sharing)

[DgHLx509SfNBj?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1RwkCvBVfd6FLbyy8Wu-DgHLx509SfNBj?usp=sharing)

### 13.4 Anexo 4 Video de la Obra

<https://youtu.be/6prbgNqrwmE>

## 14 Bibliografía

Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.

*Centro Virtual Cervantes*. (s.f.). Obtenido de <https://blogscvc.cervantes.es/martes-neologico/ficcionar/>

Erll, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: Estudio introductorio*. Bogotá.

García, J. M. (2004). Las formas del recuerdo. La memoria narrativa. *Athenea digital*.

Glianera, P. (2015). Memoria Individual y Memoria Colectiva. Traducción cap. 2 de *La mémoire collective*. En M. Halbwachs, *La mémoire collective* (págs. 163-187).

Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.

Halbwachs, M. (1968). *Capítulo II de La mémoire collective*. París.

Juliana Congote, A. R. (2011). *La creación en danza. Conversaciones con coreógrafos en danza contemporánea en Medellín*. Medellín : Universidad de Antioquia.

Loftus, E. (2013). *Youtube*. Obtenido de TED- La ficción de la memoria:

<https://www.youtube.com/watch?v=efUGWS8jrM4>

Medina-Sancho, G. (2012). *A partir del trauma: narración y memoria en Traba, Peri Rossi y Eldi*. Chile: Cuarto propio.

Parrini, R. (s.f.). *Memorias del cuerpo. Cuerpo, memori y olvido*.

Prada, R. P. (2017). Pina Bausch. Lo que el cuerpo sabe de la guerra y otros desastres .

*Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para la inclusión social*, 207-217.

Saer, J. J. (2016). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Rayo Verde.

Sylvas, G. A. (2014). Memoria y ficción. Imaginar contra el olvido. *Gamma*.

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Volpi, J. (2011). *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*. México: Alfaguara.