

TRÁNSITOS DE LAS MEMORIAS

Materiales testimoniales del creador(a) en prácticas escénicas contemporáneas.

Maribell Ciódaro Pérez

Asesora:

Sandra Camacho López

Doctorado en Artes

Facultad de Artes

Universidad de Antioquia

Tabla de contenido

Introducción.....	4
I.I Planteamiento: entre memorias, cuerpos y escenas.....	4
I.I Marco teórico: perspectivas escénicas y estéticas.....	10
I.I.I Metodología: rutas de investigación-creación.....	17
Capítulo 1: La creación escénica testimonial contemporánea.....	23
1.1 Lo testimonial en la escena. El creador-testigo.....	23
1.1.1 Recordarnos: los orígenes creador-persona.....	23
1.1.2 Narrarnos: los contextos del creador-relator.....	32
1.1.3 Escenificarnos: el triple testimonio del creador personaje.....	44
1.2 Prácticas escénicas testimoniales contemporáneas.....	57
1.2.1 Re-escribimos: las dramaturgias del creador-escritor.....	57
1.2.2 Re-hacernos: las artes de acción del creador-operador.....	75
Capítulo 2: Materiales escénicos testimoniales.....	89
2.1 Materiales íntimos testimoniales: memorias personales del creador.....	92
1.3.1 Lo íntimo: el sí mismo. Los materiales del adentro.....	92
2.1.1 La Matriz familiar: zona del yo. Cuerpos raíz.....	103
2.1.3 Preguntas vitales: provocar, confrontar y acompañar el vacío.....	114
2.2. Materiales liminales: memorias personales y las colectivas del creador.....	124
2.1 Lo Liminal: zonas intermedias. Entre el yo y el nosotros.....	124
2.2.1 Homenajes: cuerpos en agonía, estancias de lo innombrable.....	137
2.2.3 Migraciones: tejidos y resistencias. Dispositivos conviviales.....	152
Capítulo 3: Hacer memoria, hacer presencia.....	166
3.1 Hacer presencia: Laboratorio escénico Cuerpos en tránsitos.....	170
3.1.1 Fundamentación y antecedentes: El cuerpo sensible del investigador-creador.....	170
3.1.2 Rutas escénicas: trayectos metodológicos para la creación testimonial.....	179

Materiales corporales: entrenamientos sensibles-danzas personales.....	184
Materiales de archivo: recapitulaciones y bitácoras	185
Materiales textuales: res-escritos y voces del creador	187
Materiales plásticos: cartografías y el mundo de.....	188
Materiales objetuales: museos personales y monstruos.....	190
Materiales espaciales: Nichos y Tránsitos.....	191
Materiales dramáticos: autobiografías y casos	192
3.2 Hacer presencia: prácticas de investigación-creación.	196
3.2.1 El arte de recordar: prácticas escénicas íntimas.	198
3.2.2 El arte de transitar: prácticas escénicas liminales.....	213
Conclusiones.....	228
Memorias vivas: Retornar-Habitar-Transitar.	229
III. I Retornar: lo vivido. Dramaturgias de archivos y testimonios	233
II. Habitar: lo vivo. Superficies sinestésicas, prácticas de contactos.....	241
III Transitar: lo vital. Actos de re-existencia. Memorias del por-venir.....	248
CONSIDERACIONES ÉTICAS.....	
Referencias	267

Introducción

I.I Planteamiento: entre memorias, cuerpos y escenas.

En el siglo XXI las relaciones entre memoria y arte se han fortalecido como fuerza y campo de la creación e investigación artística. Así, desde finales del siglo pasado se produce el predominio de la experiencia como vía de conocimiento y como material sensible de creación que involucra directamente la experiencia del cuerpo sensible del artista con miras a la re-elaboración y re-significación de sus memorias personales y colectivos en acontecimiento poéticos gracias a la mezcla de diversos lenguajes artísticos y materiales testimoniales: archivos, testigos y testimonios como dispositivos poéticos.

Así, las artes contemporáneas, con frecuencia, tienen el propósito de explorar e indagar las conexiones con las memorias, en donde prevalece el encuentro entre lo vital y lo artístico y se producen los vínculos entre el recordar y el crear, desde allí se producen las emergencias de otro tipo de procesos y obras focalizadas en las relaciones del creador con el mundo habitado, responsable de reconocer los materiales poéticos existentes en lo cotidiano y de recuperar las memorias de los acontecimientos que el cuerpo experimentó y que quedaron registrados en él. Diversidad de marcas de las experiencias exaltadas por el investigador Jairo Montoya, docente de la universidad Nacional de Colombia quien indicó: “Tan variados son los registros de los cuerpos como variadas son las formas de la memoria y las correspondientes ‘superficies de inscripción’ que ellas acaban conformando” (Montoya, 2014, pág. 73).’

Estos encuentros entre las artes y las memorias reflejan la necesidad del artista de apropiarse del pasado no sólo para recordarlo, sino para actualizarlo y rehacerlo poéticamente en el aquí y el ahora. Por ello, en la estética posmoderna que propone el filósofo y sociólogo Jean-François Lyotard, la memoria implica una práctica de rememoración de acontecimientos pasados, una *perlaboración*, concepto que apunta a la acción de re-escribir, registrar lo rememorado. Para Lyotard registrar es crear, quien al respecto afirmó:

Sin esta *perlaboración*, sin este continuo acto creativo, la “memoria” moriría al fosilizar sus registros, al retener los recuerdos y al detener esa libertad de opción que la caracteriza como experiencia humana... De ahí que el arte sea ante todo provocación y desafío: desplaza al descentrar y desestabiliza al proponer. (Montoya, 2014: 82)

Por ello, las prácticas de las memorias y las prácticas artísticas proponen no únicamente acciones de rememoración, sino de *perlaboración*, en las cuales, los creadores-investigadores reconocen los registros memoriosos individuales y contextuales para rehacerlos en imágenes poéticas. Proceso que se evidencia en el llamado *Giro de la memoria y el giro del archivo*, un movimiento de pensamiento y de creación que son generados desde mediados del siglo XX y promovidos por historiadores, críticos, teóricos, artistas y directores de museos; ellos plantearon un enfoque diferente en las concepciones filosóficas, estéticas, antropológicas de las memorias y las formas que tienen de materializarse. Estas concepciones sobre la memoria, permitieron otros tratamientos de los archivos que documentan las experiencias como dispositivos poéticos que se incorporan a las artes.

Al respecto, la investigadora española y docente Anna María Guasch, de la Universidad de Barcelona del Departamento de Historia del Arte, indagó sobre los *giros del archivo y la memoria* en relación con las prácticas artísticas contemporáneas. Sus estudios consignados en *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011), abordan la reflexión sobre los encuentros entre la vida y las artes en donde se encuentran las formas poéticas de enunciación, lo que implica el hallazgo de materiales testimoniales en pro del acontecimiento artístico considerando la obra de arte como un “*memorándum*, un archivo vivo que recupera en el aquí y ahora los vestigios de los acontecimientos, a nivel individual y social, que registran “lo que debe recordarse”, lo que “no se debe olvidar”. (Guasch, 2001 |pág 11)

Guasch basada en los análisis de Michel Foucault, registrados en *La arqueología del saber* (1969), y las reflexiones de Jaques Derrida en *Mal de Archivo* (1995), destaca cómo se origina la necesidad de acudir a los registros de las memorias como formas expresivas del arte, a esos archivos que almacenan los fragmentos de lo rememorado para ser comunicados. Se trata de materiales que documentan la experiencia y resaltan la manera en que la acción de recordar es una acción vital y

poética que tiene la capacidad de relacionar los archivos de las vivencias constituidos por documentos, objetos y testimonios. Más que ser formas materiales que archivan el tiempo, son formas vivas que producen interacción, diálogos entre cuerpos y tiempos.

Las prácticas de archivo sitúan al artista como creador y testigo del mundo que asume el deber de volver la mirada al pasado, desde un presente variable que se proyecta en el futuro. En este sentido, Guasch en *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar* (2005), señala que gracias a dichos movimientos del pensamiento, expresados por se produce el despertar de una generación de artistas y pensadores que comparten un interés común por *el arte de la memoria* en donde prima la capacidad de recordar como una cualidad transversal a la condición humana y a la creación misma.

Para la autora Ana María Guasch, distingue que hay archivos que documentan el pasado y se presentan a manera de fotografías, objetos, textos; por otra parte, hay archivos vivos producidos en el aquí y ahora forjados por los testimonios de los testigos, que son las voces vivas de las memorias. Estos constituyen otro tipo de archivo compuesto por la presencia de cuerpos-testigos, quienes desde sus narraciones recuperan la memoria de los hechos. Todos estos materiales testimoniales: archivos, testigos y testimonios se incorporan con fuerza a las prácticas artísticas contemporáneas, siendo este el “*modus operandi* del artista contemporáneo”. (Guasch, 2005, pág 156))

Este “«giro» hacia la consideración de la obra de arte «en tanto que archivo» o «como archivo»” (Guasch, 2005, pág 157), propicia un tejido sensible entre el artista, su historia personal y contexto social que moviliza de manera directa las concepciones tradicionales y praxis del quehacer teatral, alterando los procesos de puesta en escena que se prolongan a otras teatralidades expandidas, en las que se destacan la capacidad de recordar como acción transversal del ser humano, por ende del creador, que es aprovechada en favor del acontecimiento teatral contemporáneo y que busca entretrejer los materiales testimoniales con los lenguajes artísticos.

Por esta razón, los vínculos entre las memorias y las artes desde mediados del siglo XX, se comienzan a expandir: las prácticas teatrales se expanden a otras poéticas que les proponen a los actores, directores y dramaturgos, descubrir otras maneras de acercarse a la vida para transformarla en un acontecimiento escénico. Estos giros producen los desplazamientos entre lo real y lo teatral;

producen otras dramaturgias en las que se integran diversos materiales espaciales, objetuales, sonoros, visuales, literarios en relación con los materiales vitales: archivos, testigos y testimonios que son ahora la base sensible del acto creador.

En este sentido, esta investigación: *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas* se concentra en dichas relaciones entre las memorias y las artes escénicas. Es una indagación que busca comprender y experimentar cómo operan los archivos, los testigos y los testimonios, en favor de los procesos de creación e investigación del acontecimiento teatral contemporáneo. Así, la investigación se concentra en la inclusión de las memorias personales y colectivas como rutas creativas para los procesos de puesta en escena, focalizados en la recuperación de las experiencias del creador-testigo, tanto a nivel personal como a nivel colectivo.

Cabe aclarar, que los testigos son considerados como los cuerpos sobrevivientes a la experiencia, porque son cuerpos que sobreviven a esta y pueden hablar de ella; su participación en los hechos puede ser directa, dado que son los afectados e implicados o pueden ser testigos indirectos que dan cuenta de los hechos vistos o padecidos por otros cuerpos. Al respecto Agamben aclaró:

La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término “testigo” significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él. (Agamben, 2002, pág15).

Por consiguiente, los giros de la memoria no sólo producen la recomposición del archivo como obra, sino que también plantean tal como indicó Guasch, la discusión de la obra como archivo abordado en la presente investigación desde prácticas autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarias, que destacan la experiencia a nivel individual y colectiva del creador como vía de pensamiento y creación. Dichas rutas de creación promueven acciones derivadas del trabajo de introspección, del yo creador e incentivan las labores del artista que se ocupa de indagar y de explorar el contexto en favor de la construcción de un cuerpo social.

Otro de los aspectos centrales para la presente investigación, surge desde la pregunta por el cuerpo sensible del artista, noción propuesta por el antropólogo francés David Le Breton; esta mirada es la base de la indagación en lo que respecta al tratamiento del cuerpo, porque posibilita argumentar como el cuerpo además de ser el contenedor de la memoria del creador, es un cuerpo en constante interacción con su entorno, es el soporte vital para la creación escénica testimonial contemporánea. Un cuerpo multisensible y polisémico que es el origen de la existencia, la superficie de los recuerdos, y a su vez, la base del acontecimiento teatral contemporáneo.

El cuerpo al ser considerado como memoria viva, es para el creador de las artes escénicas también lenguaje y archivo vital. Una visión, que se sustenta en los análisis del investigador y catedrático español José A. Sánchez quién en sus estudios sobre la escena contemporánea afirmó que “el retorno a la realidad no implica la recuperación del realismo; “la irrupción de lo real” se produce sobre todo a raíz de la conciencia del cuerpo y de las consecuencias que para la creación escénica tuvo la aceptación de su centralidad”. (Sánchez, 2007, pág. 9). En este pensamiento de Sánchez, se destacan los procesos de las artes escénicas que encuentran otras maneras de rehacer las memorias del creador, desde los lenguajes o procesos artísticos que involucran las experiencias personales y colectivas del cuerpo sensible del artista.

Estas otras maneras de reconectarse el artista de las artes escénicas con las memorias de su cuerpo sensible, desde las prácticas escénicas expandidas, que se abren a la reutilización de otros materiales vivos que posibilitan la integración y exploración de diversos lenguajes artísticos, proponen la discusión frente a las nociones de *teatralidad* y *teatro*. Razón por la cual, la presente investigación no sólo analiza diferentes puestas en escena que hacen uso del testimonio de creador: directores, actores, dramaturgos, sino que también indaga en las prácticas pedagógicas, los procesos que las posibilitan su creación.

Teatralidades como prácticas escénicas que son explicadas por los estudios del argentino Jorge Dubatti, teórico, docente y crítico teatral, quien destacó cómo desde mediados del siglo XX se produjo la redefinición ontológica y epistemológica del quehacer teatral que afectó el trabajo del creador desde el sí mismo y las concepciones de la actuación, dirección, dramaturgia y técnicas escénicas, que a su vez, alteraron las relaciones con el espectador.

Este movimiento de la puesta en escena tradicional es también producto de los encuentros entre memoria-arte en donde se produce la inclusión de los materiales testimoniales: archivo, testimonio y testigos en favor del acontecimiento teatral; un momento en donde convergen las experiencias vitales y subjetividades del artista con sus formas poéticas de expresarse. En este sentido, los estudios teatrales de los últimos años evidencian el crecimiento de dichas teatralidades expandidas, que según Dubatti, generan procesos de “des” y “trans” construcción, en donde el teatro *des-limita* sus recursos de creación, y por lo tanto, se amplía la conexión con otras narrativas que le aportan y expanden al acontecimiento escénico.

A su vez, se presenta una *des-definición* del mismo quehacer, pues, la hibridación entre las formas del arte impide que el teatro se pueda reducir a una sola mirada representativa y clásica porque valora las diversidades poéticas. Además, para Dubatti, las teatralidades expandidas *des-regulan* los modelos estables, las técnicas y los métodos de interpretación actoral, ya que, los procesos de creación teatral se desplazan a la experiencia del yo creador y a la zona de la transdisciplinariedad que expande el acontecimiento teatral a otros dispositivos escénicos mixtos.

Asimismo, la integración de archivos como dispositivos poéticos en las teatralidades expandidas, conlleva darle lugar también a los objetos como formas sensibles de las memorias; no obstante, la mexicana Shaday Larios en *Detective de objetos* (2019) relaciona las memorias con materiales, con los objetos que documentan lo vivido, y encarnan lo vivo. En sus estudios evidencia la importancia del trabajo del creador-testigo sobre el pasado, a través de instalaciones creadas con objetos cotidianos percibidos como objetos estéticos-poéticos, resaltando la incursión del creador en procedimientos estéticos experimentales en donde a través de formas de la cotidianidad se produce la obra de arte, sin desconocer sus origen biográficos y contextuales.

En sus análisis la autora acude a diversas prácticas artísticas: pictóricas, teatrales y audiovisuales, que le permitieron reafirmar la importancia de la revolución objetual en el campo de la creación escénica testimonial, dado que las vivencias quedan guardadas en los objetos y su reutilización actualiza las sensaciones despertadas en los cuerpos, pero también las poetiza. Una perspectiva que será básica para la indagación, en tanto los archivos son materiales vivos que transitan a la escena y construyen el dialogo vital con el creador y el espectador.

Desde esta perspectiva, la investigación tiene el objetivo general de: analizar los materiales testimoniales presentes en las prácticas escénicas contemporáneas y las diversas formas expresivas empleadas para el transitar las memorias del creador a la escena. En sus objetivos específicos se encuentran:

1. Estudiar los orígenes, contextos y emergencias de las escenas testimoniales contemporáneas desde una perspectiva autorreferencial, experimental y transdisciplinar.
2. Analizar los estudios de caso seleccionados desde las estéticas de lo íntimo y liminal, que demuestran el proceder de las prácticas escénicas testimoniales, tanto en sus procesos como resultados.
3. Crear un laboratorio escénico, como espacio pedagógico, artístico e investigativo necesario para la investigación en artes, en donde convergen prácticas de pensamiento y creación.

Finalmente, al momento de integrar las memorias del creador a la escena, el creador recurre a sus experiencias vitales y con ello establece la duda del *¿qué recuerda?, ¿quién recuerda? ?, ¿cómo se recuerda?* en las prácticas escénicas testimoniales. Inquietudes que generan otras preguntas investigativas, las cuales se concentran en: *¿Cuáles son los materiales y rutas escénicas que posibilitan los tránsitos entre experiencias vitales y acontecimientos poéticos? ¿Es el cuerpo del artista y sus memorias el material poético para los procesos de investigación-creación contemporáneos basados en prácticas autorreferenciales, experimentales y transdisciplinares?*

I.II Marco teórico: perspectivas escénicas y estéticas.

Los estudios de la teoría teatral contemporánea proponen la indagación de las artes escénicas desde otras perspectivas investigativas que se fundamentan en ideas y conceptos específicos provenientes de la semiótica y la estética, campos del conocimiento responsables de interpretar la puesta en escena actual emergente desde otro tipo de teatralidades que requieren de reflexiones abiertas a procesos, lenguajes y materiales diversos. Por ello, gran parte de los estudios teatrales del S. XXI se concentran en el análisis de las prácticas escénicas contemporáneas en donde varían los materiales de creación tradicionales, generándose otras concepciones del personaje, dramaturgias escénicas, procesos creativos, dispositivos teatrales que serán transversales a la indagación.

Considerada como la ciencia del teatro, La Teatrológica será el universo teórico necesario para el abordaje de la pregunta por los encuentros entre las memorias, los cuerpos y las escenas, gracias a las diferentes miradas de autor que posibilitan describir e identificar los elementos de significación que devela el acontecimiento teatral y su proceso colectivo; en el caso de las prácticas escénicas testimoniales se buscará detectar significantes y sentidos estéticos derivados de las diversas formas expresivas, de cualidades estéticas íntimas y liminales que sobresalen en el quehacer teatral testimonial para el hallazgo de una perspectiva epistemológica que posibilite comprender y explorar cómo se producen los tránsitos de las memorias personales y colectivas del creador-testigo, quien reutiliza lenguajes y códigos de expresión que nacen de la experiencia, no solamente, presentes en el acontecimiento final sino en el proceso creativo en donde se producen momentos de construcción, codificación y producción del sentido estético y teatral que atiende a todo acto teatral.

En particular, los estudios teatrales se ocupan de la descripción y análisis del acontecimiento teatral y es considerado como campo del conocimiento artístico que incorpora la estética y la semiótica para el reconocimiento integral de la obra y las manifestaciones sociales, culturales, artísticas y políticas que esta implica. De hecho, se ocupa de los campos de estudio interdisciplinarios y transdisciplinarios de investigación escénica, la cual analiza los procesos, lenguajes y poéticas teatrales desde las relaciones sociales, estéticas y artísticas como tejido vivo de comunicación y significación artística. “Por eso creo más conveniente preservar el término Teatrológica para designar el campo en su conjunto, es decir, para denominar el marco disciplinar en el que se agrupan todos los saberes que el teatro suscita”. (Vieites, 2010, pág.33)

También la investigación se fundamenta en diversas perspectivas procedentes de otras miradas de las ciencias sociales, las humanidades y las artes que tienen su punto de apoyo en las memorias y el reconocimiento del pensamiento como acto creador. Un ejemplo de lo anterior es la perspectiva sobre las relaciones cuerpo-experiencia-memoria presentes en las reflexiones de Michel Foucault, Jacques Derrida, Walter Benjamin, Ana María Guasch, ellos desde sus análisis aportan a la comprensión de las relaciones entre los archivos y las prácticas artísticas contemporáneas que afectan las maneras del investigador a relacionarse con sus preguntas investigativas desde la acción y la experiencia del cuerpo del investigador. La perspectiva estética de Gilles Deleuze, Michel

Serres y José Luis Pardo acompañada de la mirada antropológica de David Le Breton y Leroi Gourhan serán la base conceptual de la investigación; seguido de los estudios teatrales específicamente de Ileana Diéguez, José A Sánchez, Jorge Dubatti, entre otros.

Sobresale como base teórica que da inicio a la presente investigación la perspectiva de la investigadora alemana Erika Fischer-Lichte, reconocida teatróloga quien se ocupa de estudiar las prácticas escénicas expandidas en relación a los vínculos de las memorias con la vida en sí y hace énfasis en los contactos sensibles de la co-presencias partícipes del acontecimiento teatral y sus respectivas interacciones. Sus análisis señalan las variaciones de las concepciones del teatro focalizado sólo en la dramaturgia, en el texto dramático de autor llevado a la escena, sino que al generarse los tejidos entre cuerpos escenas y memorias se amplían los alcances de los análisis prácticos considerados por Erika Fischer como los cruces narrativos del hecho escénico.

En este sentido, Fischer refirió que a principios del siglo XX se hace visible La Teatrología en Alemania como disciplina autónoma que enfatiza en las rupturas respecto de la concepción de teatro dominante en el siglo XIX. Por consiguiente, a lo largo del siglo XX la puesta en escena se expande al reconocimiento de la obra desde el contacto con el espectador y se basa en la experimentación sensible del cuerpo del actor. Sus estudios indagan la pregunta por el sentido de la puesta en escena que se evidencia desde la misma emergencia y selección de los textos dramáticos de las escenas testimoniales en donde, en particular, se recuerda a las memorias de los creadores, es decir, a sus vivencias y experiencias como insumos vitales de creación. Puestas en escena que vinculan de manera especial a los espectadores, quienes no son únicamente observadores distanciados, sino cuerpos sensibles, testigos de realidades que nace de lo real y en el escenario se revisten de poesía; por eso, la definición del concepto de puesta en escena se redefinió y no se remite al texto solamente. Estos cambios de paradigmas renovaron el quehacer teatral y la necesidad de una ciencia del teatro.

Así, La Teatrología como disciplina universitaria se oficializa en la segunda mitad de Siglo XX, en donde el teatro va más allá del texto literario, en donde el punto de partida es la puesta en escena en donde se involucran códigos y signos específicos e intercambios con los espectadores, por eso, centra su atención en la semiótica teatral desde una *Estética de lo performativo* (2011), que implica

otro tipo de cuerpos poéticos en acción que nacen de las memorias y producen acontecimientos vitales y poéticos, ratificando que las puestas en escena son presencias fugaces, así como las memorias; de allí la necesidad de las prácticas escénicas que logran capturar sus registros.

De hecho, Fischer afirmó que el acontecimiento escénico sucede de manera performativa y efímera porque independientemente de las poéticas empleadas se genera una producción e interacción de sentidos en su transcurrir del testimonio al escenario, construido por las conexiones corporales, objetuales, espaciales, sonoras que el cuerpo establece con las memorias y sus formas de actualizarlas desde olores, imágenes y sonidos que capturan la atención de los espectadores, desde los materiales sensoriales envolventes del testimonio que al ser incorporados a la escena, posibilitan generar una particular experiencia del cuerpo espacio. Una experiencia memoriosa, somática, afectiva y expresiva.

Cada material testimonial que se integra a la escena propone nuevos modos de percibir la vida que permiten la reconstrucción de significados diversos y diferenciados que generan las conexiones entre memorias, cuerpos y escenas, en suma, experiencias. Por lo dicho, las prácticas escénicas testimoniales se fundamentan en procesos de percepción que permiten recordar y *perlaborar* la memorias, es decir, dotar de significado poético el testimonio y su capacidad de asociación de la vida con las artes.

La experiencia estética que generan los materiales testimoniales integrados en las prácticas escénicas de creación que acuden a las memorias como fuentes vivas del acto creador, conducen a la transformación de la percepción de uno mismo y del otro, invitando a repensar y explorar los orígenes y contextos del cuerpo sensible del artista como vía de pensamiento y creación. La experiencia vital considerada como la base para que se produzcan las memorias del creador, constituyen los materiales poéticos para la creación escénica testimonial.

Las bases teóricas de la presente investigación se concentran en los aportes conceptuales dados por diferentes pensadores pertenecientes a *los giros de las memorias* que afectaron las maneras de proceder del creador y las hibridaciones sensibles de las prácticas artísticas contemporáneas. Entre ellos se destaca la mirada de Benjamin Buchloc como uno de los primeros historiadores alemanes que planteó por primera vez las relaciones entre las artes y las relaciones con la memoria; para lo

cual se valió del trabajo fotográfico del artista Allan Sekula desde donde le fue posible comprender las relaciones particulares entre archivo y fotografía. Reflexiones que profundizaron en el acto de almacenar y archivar como acciones transversales a las poéticas y procedimientos de las artes contemporáneas.

Así mismo en 1995 los estudios de Jacques Derrida, publicados en el *Mal de archivo* son fundamentales para consolidar la perspectiva de los giros de la memoria que se fortalece en las dos últimas décadas del S.XX y que hoy por hoy continúa vigente. Texto en el que se aborda el problema del archivo como material vivo en donde el pasado, el presente y el futuro se interceptan. A su vez, Walter Benjamín, posibilita reafirmar la cuestión del archivo como práctica investigativa de pensamiento y experiencia, y desde la perspectiva de Michel Foucault en *Arqueología del saber* (1969), los archivos son formas de enunciación del presente en el pasado, del pasado en el presente.

También, Derrida propuso que el archivo a diferencia de una biblioteca no se basa en órdenes y sistematizaciones temáticas, sino más bien los documentos, objetos, fotografías, corresponden a un principio de procedencia desde donde se establecen concordancias con el orden de acumulación y lugar de origen de los materiales que constituyen el archivo. Una mirada que está por fuera de los tratamientos tradicionales del archivo que le adjudicaba un valor de procedencia y organización archivística, dejando de lado su valor simbólico; elemento que rescatan los teóricos y pensadores desde mediados del siglo XX y los creadores desde los años sesenta se ocupan de hacer de los archivos un objeto vivo que entra en diálogo con los materiales de las artes. A partir de dicha distinción se establece la diferencia entre archivo y colección; el primero, busca ir a los documentos para efectuar la relectura de los mismos, la colección simplemente sitúa información.

Es muy importante destacar dentro de estas bases estéticas y artísticas de la investigación la propuesta de la estética del archivo que propone la obra “*Atlas de fotografías, collages y bocetos*” de Gerhard Richter, en donde el artista hace una revisión y sistematización de materiales biográficos expuestos procesualmente sin título (1970), hasta que luego en 1972 fue nombrada como “*Atlas de fotografías y bocetos*”. Una obra fundamental para el pensamiento que es retomada por los análisis de Ana María Guasch, la cual está conformada según su descripción por paneles y catálogos fotográficos que a gran escala conservan la propia historia del artista a través de la pintura

y la pintura en su historia, compuesto además de bocetos, ideas, documentos personales y privados incluyendo fragmentos del álbum familiar.

Obra que da cuenta de las intersecciones entre las memorias y las artes que permiten reconocer cómo fueron las primeras prácticas artísticas en las que se conjugaron los archivos de las memorias con los lenguajes expresivos de las artes; por eso es que son propuestas artísticas en donde se cruzan los documentos y las fotografías personales con pinturas y bocetos. De hecho, Anna María Guasch al hablar de la génesis del archivo señaló que sus orígenes se producen por una insistencia del documento en el presente que incide en las prácticas artísticas testimoniales y sus procesos de investigación-creación, los cuales proponen reconocer los archivos vivos como materiales escénicos que materializan y actualizan los recuerdos en un espacio-tiempo poético.

Otra de las miradas teóricas que retoma Guasch es la perspectiva de Walter Benjamin, quien propuso considerar la investigación como una práctica que le implica al pensador un constante construir y reconstruirse desde materiales de archivos que se incorporan al acto de pensar y que nacen del cuerpo sensible, de su propio testimonio. Dicha capacidad de reconstrucción del pensamiento nos permite observar que un investigador necesita de la acción para pensar, por ello recurre a las experiencias cotidianas para producir acontecimiento reflexivos y poéticos. En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin propone una teoría del montaje en donde se trata la idea de almacenamiento desafiando la organización lineal de la historia, elemento que aporta directamente a las prácticas artísticas testimoniales que a continuación indagaremos desde las relaciones entre memoria, archivo, cuerpos y artes escénicas.

A su vez, la investigación *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas*, propone el abordaje de dos nociones estéticas que serán estudiadas en el corpus de la investigación que refieren a *lo íntimo y liminal*. En primera instancia, la noción de intimidad es abordada desde la mirada del español José Luis Pardo, filósofo y catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, como “el arte de contar la vida” (1996). Bajo esta perspectiva, la intimidad no es sinónimo de secreto porque es un efecto del lenguaje y como tal no excluye a los otros, sino que por el contrario propone comunidad, intercambio, contactos vitales mediados por recursos expresivos.

En lo que respecta al concepto de liminalidad, la mirada de Ileana Diéguez ayuda a comprender dicha noción antropológica en favor del campo de las artes; Diéguez señaló que las prácticas escénicas del siglo XXI están enfocadas en movilizar los umbrales entre la vida y la creación teatral performativa, transdisciplinar; zonas intermedias protagonistas de las prácticas artísticas que invitan al creador a habitar superficies liminales necesarias para suscitar los intercambios entre lo real y lo ficcional. Al respecto, Diéguez señala: “Lo liminal como situación, como manera de estar, simultáneamente en la vida y en el arte, como espacio donde se mezclan la condición humana y la social, el individuo y su entorno, como lugar de travesía en nosotros y hacia los otros”. (Diéguez, 2004, pág. 2).

Finalmente, es importante precisar que el termino contemporáneo será tratado desde la perspectiva de Giorgio Agamben, quien no sólo refiere que lo contemporáneo es aquello que trastoca, que irrumpe y crea sobresaltos. Desde sus análisis, lo contemporáneo es considerado como la capacidad de rehacer lo que antecede, pero también de aprovechar lo que acaece en el aquí y el ahora, de percibir un entorno vivo. Por ello, Agamben al preguntarse ¿qué significa ser contemporáneo?, advirtió que tiene que ver con el ser y, a partir de allí, con lo humano. No es sólo un concepto, pues refiere, además, a un problema de actitud frente a lo vivido, es decir, una postura frente a sí mismo y a los otros cuya tarea es hallar los “desfases” y con esto alterar el tiempo y su mirada: “Es realmente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con el tiempo, no se adapta a sus pretensiones; justamente a través de esta diferencia y de este anacronismo, él es capaz más que los demás de percibir y entender su propio tiempo”. (Agamben, 2008, pág. 1)

Este percibir y entender el propio tiempo es labor del creador-testigo que desde su quehacer da testimonio poético del mundo. Una acción relacional que conecta lo prosaico con lo poético, la cual establece contactos con el sí mismo y con el nosotros para reconocer el universo sensible personal y colectivo para rememorar, cuestionar y mostrar sus profundidades que permiten al artista “ver la sombra” (Agamben, 2008, pág. 3). Labor presente en cada uno de los procesos escénicos testimoniales que a lo largo de la investigación se reconocerán, en donde la fuerza expresiva de sus creadores está en la necesidad de actualizar las memorias personales y colectivas para develar no solamente las luces de la vida: lo vivo y lo vivido, sino para sacar también a flote sus sombras, lo que se cuestiona de la experiencia, lo que el cuerpo recuerda y olvida.

I. III. Metodología: rutas de investigación-creación

La investigación *Tránsitos de las memorias: materiales escénicos del creador en prácticas escénicas contemporáneas* es una investigación cualitativa, que estudia las relaciones del testimonio con el cuerpo y la escena, que posibilitan reconocer las memorias personales y colectivas del artista como fuente de creación. Basada en el método cualitativo de investigación que posibilita la comprensión de las percepciones, concepciones e imaginarios de los cuerpos en su ser/hacer. Esta forma de abordaje que permite explorar las experiencias de otros a partir del estudio de procesos escénicos y su relación directa con el testimonio como la experiencia vital para el acontecimiento teatral.

La investigación cualitativa permite la construcción de formas de introyección de la realidad social, conocimiento del contexto y sus diferentes apropiaciones, porque desde ella, se hace posible comprender cómo los sujetos construyen desde el lenguaje maneras de habitar el entorno y apropiarlo, ratificando la experiencia como vía conocimiento sensible, los procesos de investigación en arte como aporte para la configuración de memoria y de subjetividades. En particular, el método cualitativo de investigación, posibilita la comprensión de las percepciones, concepciones, e imaginarios que los sujetos construye. No obstante, *“La investigación cualitativa, es en sí misma una perspectiva en la que se auscultan, con la mediación del lenguaje, los diferentes lenguajes (sistemas signico-simbólicos) en los que se expresa la experiencia humana”*. (Luna 2014: 7).

En particular la investigación hace uso de dos estrategias metodológicas específicas que permiten explorar a nivel teórico-práctico el objeto de estudio que se transforma en objeto de la exploración. Correspondiente a los estudios de caso y la creación de un Laboratorio de investigación-creación nombrado Cuerpos en tránsitos. Memorias vivas, descritos así:

En primera instancia, los estudios de caso son un método de investigación que propone, a partir de la mirada de Stake (2005), analizar un objeto de estudio desde la particularidad y la complejidad de un caso singular para llegar a comprender su actividad en circunstancias concretas. En nuestro caso ese contexto es la escena teatral testimonial del XXI. El estudio de caso es de carácter

colectivo, de tipo interpretativo, correspondientes a la selección de las obras creadas a partir de poéticas testimoniales desde las cuales se develan las relaciones entre la vida y el arte, cuerpo y memoria. Estas puestas en escena son provenientes de grupos destacados a nivel nacional e internacional, especialmente son obras realizadas por grupos de larga trayectoria u emergentes que permiten ver cómo continúa viva la pregunta por el testimonio en favor de la escena, son obras derivadas de procesos pedagógicos investigativos en donde también se manifiesta el deseo por explorar otras posibilidades del cuerpo sensible desde las teatralidades expandidas de la escena contemporánea.

Según la propuesta de Montero y León (2002), los estudios de casos se desarrollan desde fases como las siguientes:

1. *La selección de casos*: obras teatrales y dancísticas de la ciudad de Medellín que partan o indaguen las poéticas testimoniales.
2. *Entrevistas*: elaboración de una guía de entrevista, preguntas e interrogantes desde los cuales se puede decantar el material y encontrar puntos en común y puntos en divergencia entre los estudios de caso.
3. *Localización de las fuentes de datos*: Búsqueda de los materiales poéticos existentes: textos, fotografías, videos, entrevistas, artículos relacionados con las obras, talleres de los grupos, etc.

A su vez, se hará uso de entrevistas y encuentros con los creadores de las escenas seleccionadas desde las cuales se indagarán sus rutas creativas y su relación con las poéticas testimoniales. Acompañado de la compilación de los materiales que documenten las obras a estudiar: textos dramáticos, fotografías, videos y reseñas que harán parte fundamental de los anexos que acompañan el texto resultado de la investigación, materiales que son recopilados por la investigadora y sistematizados a manera de bitácora, en donde quedaron registrados la información que permitió el acercamiento a la obra y sus respectivos análisis, este anexo está conformado específicamente por la ficha técnica, sinopsis de las obras estudiadas, fotografías, fragmentos del texto dramático, comentarios de espectadores.

De hecho, para el investigador teatral José A Sánchez, los estudios de caso son un medio para reconocer la experiencia de otros y profundizar su quehacer desde preguntas investigativas, que se “convierten en puntos básicos de reflexión y creación, decantación de teorías que avivan y reflexionan el proceso y resultado creativo”. (Sánchez, 2013, pág. 42). Su mirada destaca como “la investigación artística es procesual, dinámica; tiempo, subjetividad y experiencia son inherentes al conocimiento artístico” (Sánchez, 2013).

En segunda instancia, el proyecto se apoya en *la investigación-creación*, pues la indagación se da, no solo en el ámbito teórico, sino que tiene sus resonancias en procesos prácticos: pedagógicos, investigativos y artísticos desarrollados en el Departamento de Artes Escénicas. Basada en la *Investigación artística*, que busca el desarrollo de conocimientos reflexivos desde la práctica propia del arte. Esta estrategia parte de no pensar por separado el sujeto investigador y el objeto investigado tal como lo propone. Así, el campo de la investigación artística es el proceso de creación y la complejidad de dicho proceso dependerá tanto de la experiencia como del despliegue de sus resultados, los cuales podrán estar en un registro escénico como en un registro escritural.

Cabe resaltar los elementos de la investigación *artística* que plantea algunos lineamientos fundamentales:

1. La investigación en artes es un proceso de conocimiento. En este sentido, tiempo, subjetividad y experiencia son inherentes al conocimiento artístico.
2. El proceso de conocimiento es realizado por un sujeto corporal e *interesado*.
3. Los procesos de investigación son comunicables desde los procesos y las prácticas artísticas.
4. La investigación en artes es, ella misma, parte de un proceso de transformación.

Inquietudes suscitadas por los vínculos entre las memorias y las artes escénicas, que son además abordados desde la experiencia: investigativa, artística y pedagógica de la investigadora. De allí, que la presentes indagación proponga un espacio práctico que posibilitó reconocer desde la praxis el universo indagado. Nombrado como el *Laboratorio de investigación escénica: cuerpos en tránsitos*, es escenario de pensamiento y acción transversal al proceso investigativo y artístico. Se trata de un espacio que les ofrece a actores, bailarines, artistas visuales, músicos, investigadores de

artes, la posibilidad de estudiar y experimentar con sus memorias personales y colectivas como materiales vitales y poéticos.

Basado en la mirada José A Sánchez, quien en “Indefiniciones: campo abierto en la investigación en artes” (2013) reconoce cómo los investigadores de las artes escénicas, existe la necesidad de proponer prácticas teatrales como base de la reflexión y el pensamiento, destacando como “la subjetividad y experiencia [que] son inherentes al conocimiento artístico” (Sánchez, 2013, pág. 37).

Por su parte, el filósofo y ensayista alemán Walter Benjamin (1892-1940), afirma que la investigación es un trazado inacabado, una tarea permanente que atraviesa el cuerpo del investigador y se integra a su propia vida, a lo cotidiano y habitual, a sus acontecimientos y temporalidades. Se trata de procesos de investigación reflexivos y creativos en donde el investigador es creador, y el creador es investigador, que busca adueñarse de la experiencia personal y colectiva para despertar a un nuevo conocimiento sensible. Este conocimiento lo acerca a su propia subjetividad, llevándolo a otras maneras de relacionarse con lo investigado y/o creado; prácticas de pensamiento y creación en donde los archivos, testigos y testimonios son fundamentales.

Así, por lo general, la investigación-creación conduce a dos tipos de productos: la obra, objeto o producto de creación propiamente dicha, y un texto. en el cual se consigna la reflexión sobre la experiencia creativa y su relación con la pregunta problema investigación (Archer, 1995; López-Cano, 2013). Este énfasis abarca el ámbito de la experiencia, en lo que respecta a la puesta en escena, en relación con el campo de la reflexión del acontecimiento teatral y sus implicaciones estéticas. En este orden de ideas, podemos afirmar que “cuando hablamos de investigación-creación nos referimos al hecho de otorgar a los procesos de creación y producción de obras artísticas, llámense espectáculos escénicos, objetos plásticos visuales, actos performáticos, piezas sonoras, etc., la condición de objetos cognitivos. Para ello, es necesario distanciarse de la tradición positivista que ven en los artefactos artísticos simples entidades ornamentales que donan emociones” (Castillo, 2013. 57

El corpus de la investigación *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas* está dividido en tres. El primer capítulo nombrado como *La creación escénica testimonial contemporánea*, es un momento para la contextualización general de los procesos de rememoración y resignificación del testimonio en las prácticas escénicas contemporáneas. A su vez, este inicio de la indagación se subdivide en dos partes, primero se comprende *Lo testimonial en la escena*, en relación al creador-testigo y las acciones transversales del recordar, narrar y escenificar las memorias; luego se estudiara las *Prácticas escénicas testimoniales* desde un panorama general del quehacer teatral que muestre diversos procesos creativos en donde los testimonios del creador se re-escriben y se re-hacen gracias a la recomposición del creador-persona en creador-personaje.

El segundo capítulo, es llamado *Materiales escénicos testimoniales*, un momento de conceptualización, el cual permitirá la profundización de las prácticas teatrales contemporáneas, desde los estudios de obras específicas realizadas en las dos últimas décadas, las cuales ejemplifican las cualidades estéticas presentes en sus procesos de investigación-creación correspondientes a lo íntimo, liminal y convivial. Por ello, este trayecto investigativo, se subdivide en *Materiales íntimos: memorias personales*, y *Materiales liminales: memorias personales-colectivas*. En la primera se indagarán las obras como: *Fui* de Cesar Brie, *La que no fue* de Carolina Vivas, *Biolenia* de Anamnésico teatro; en la segunda las puestas en escena de *Mi vida después* de Lola Arias, *Cindy la niña que no volvió a ver la próxima salida del sol*. de Victoria Valencia, *Marenostrum* de Laura Uribe. Un tercer momento, que implica

El tercer capítulo final es nombrado como *Hacer memoria, hacer presencia*, momento en donde expongo mi propia experiencia investigativa y creativa del *Laboratorio escénico: cuerpos en tránsitos*, derivado de la investigación doctoral y las relaciones directas con mi quehacer pedagógico, artístico e investigativo, un espacio teórico-práctico propuesto desde mi necesidad de llevar a la acción la reflexión. Este último momento se compone de dos partes, en la primera se abordará su fundamentación, antecedentes rutas escénicas metodológicas; en segundo lugar, se focalizarán dos experiencias significativas realizadas en procesos de investigación-creación que me permitieron desde la praxis confirmar como las prácticas escénicas testimoniales requieren del *arte de recordar y del arte de transitar*, desde perspectivas íntimas y liminales respectivamente.

Finalmente, la investigación tiene los anexos, correspondiente a la bitácora realizada a lo largo del proceso de investigación en artes “*Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas*”. Tesis de Doctorado en Artes, Universidad de Antioquia. Un archivo-memoria fundamental para mi proceso de investigación, el cual es nombrado como Bitácora del creador investigador, el cual contienen la información general (reseña, fichas técnicas, año de realización, mapas de análisis) y fotografías de cada una de las obras estudiadas a lo largo de la pesquisa, las cuales me sirvieron como referente para la profundización de los vínculos poéticos y vitales entre memorias, cuerpos y escenas. A la par de crear un archivo, las memorias mismas del proyecto.

Para la sistematización de la información se incluyeron diseños específicos con el material público de las obras estudiadas, a su vez, una serie de ilustraciones que refieren a los materiales: objetos, personajes, texturas o espacios más significativos de las obras¹; los cuales se complementan con algunos fragmentos textuales de las puestas en escenas indagadas, acompañados de comentarios de los espectadores-testigos del acontecimiento escénico. Un universo de elementos que documentan los procesos de las obras, y re archivan la información.

A su vez, mi bitácora de investigación -creación sistematiza los procesos y prácticas pedagógicas, artísticas e investigativas realizada al interior del “*Laboratorio escénico Cuerpos en tránsitos*”, resultado de la investigación doctoral. En especial, consignan las fotografías de las diversas rutas metodológicas y procesos pedagógicos realizados en mi rol de docente de artes escénicas; como también, guarda las memorias de prácticas investigativas y artísticas en donde las rutas metodológicas encontradas a lo largo de la investigación son la base para la dirección de las puestas en escena *Evocaciones y Tránsitos*. Por último, los anexos también implican la realización de un producto de investigación-creación correspondiente a la página web, en donde sistematizo las prácticas pedagógicas, artísticas e investigativas, construyo mi propio transitar de las memorias.

¹ Ilustraciones realizadas por la diseñadora Juliana Gómez Pérez, egresada de la Universidad de Medellín.

Capítulo 1: La creación escénica testimonial contemporánea

1.1 Lo testimonial en la escena. El creador-testigo.

1.1.1 Recordarnos: los orígenes creador-persona.

Cuando el pasado deja sus huellas en los cuerpos, las prácticas artísticas se encargan de transformar sus registros en acontecimientos poéticos a través de los cuales las memorias del artista se reelaboran y se re-significan. Estas acciones son logradas gracias a los procesos creativos en donde se destaca el proceder autobiográfico y experimental del creador, dos cualidades que desde principios del siglo XX comienzan a implementarse como procedimientos artísticos. En este momento los actores, directores y dramaturgos se preguntaron por otras maneras de asumir los procesos del quehacer teatral, generando espacios de trabajo más íntimos y personales que incorporaran directamente sus recuerdos en favor de los procesos de la puesta en escena, aspecto que derivó en el reconocimiento de las experiencias del artista como las fuentes vivas para el acto creador.

Dicha inclusión de los acontecimientos de vida a las formas de arte continúa vigente en la actualidad, puesto que, aún en las prácticas artísticas del siglo XXI se conserva el deseo por integrar los materiales testimoniales a la puesta en escena; de allí que los archivos, testigos y testimonios se incorporarán a la obra como elementos estéticos y escénicos. Bajo este panorama, nace el principio fundante y acción inicial de los procesos testimoniales de creación, correspondiente a la capacidad vital y poética de *recordar-nos*. Por ello, las puestas en escena que parten del testimonio van más allá del montaje de un texto de autor, en tanto que, desde la perspectiva del recuerdo, los creadores son convocados a volver sobre sí mismos, sobre su historia personal para detectar sus registros en favor de la composición de los personajes y sus respectivas dramaturgias.

Esta capacidad memoriosa del artista va más allá de la virtud de retener algo o alguien en el pensamiento, el recordar le permite al creador recolectar y almacenar datos, imágenes e informaciones procedentes de su propia experiencia. En este sentido, Anna María Guasch afirma que una de las principales características de los *giros de las memorias* es la incorporación de los archivos como formas documentales y poéticas de la realidad; mirada que destaca el deseo en los artistas de recordar, gracias a lo cual se produce en él “la fascinación por almacenar la memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos)” (Guasch, 2011, pág. 159).

La rememoración es una práctica y pulsión vital que posibilita al artista ir al pasado desde el presente, es un proceso de introspección que procura interrogar y actualizar las memorias, como también detectar lo que se manifiesta a través de la evocación de los recuerdos. Entendiendo la memoria, no como un conocimiento fijo del pasado, sino como un tejido móvil compuesto por dichos recuerdos, las prácticas de archivo en relación con las prácticas artísticas producen en los creadores una motivación especial focalizada en generar los contactos con lo real, con la cotidianidad y sus acontecimientos.

De hecho, el historiador norteamericano Hal Foster, quien es uno de los primeros críticos en reconocer las conexiones entre arte y memoria, señaló cómo en dichos vínculos se produce el *impulso del archivo*, en sus estudios resaltó el deseo de los artistas por recolectar los materiales que documentan las experiencias, lo vivido-lo pasado, objetos que le permiten almacenar y conservar las formas cotidianas de las memorias como dispositivos artísticos. Una práctica investigativa y creativa que asumen los creadores contemporáneos, quienes recurren a sus recuerdos y respectivos archivos como el lugar del pensamiento y la creación; un universo personal y subjetivo que se destaca desde, por ello Foster en sus análisis hace énfasis en el “Un impulso de archivo en funcionamiento internacionalmente en el arte contemporáneo... Un impulso de archivo con un carácter distintivo” (2016, pág. 2).

Walter Benjamin (1892-1940) también señala que el investigador además de capturar y almacenar las evidencias de los acontecimientos de su cotidianidad, es responsable de reorganizarlas, estableciendo un hilo conductor entre los fragmentos de las memorias que son recuperadas

mediante objetos cotidianos que evidencian una realidad. En particular, Benjamin relacionó las memorias con los *archivos abiertos* porque estos son un organismo vivo, cambiante, que captura los efectos de las *memorias* pluridireccionales y heterogéneas que nacen de las experiencias. Una perspectiva que aporta en las prácticas escénicas contemporáneas, en donde el creador sale al contexto, a su entorno vital, para también capturar archivos vivos.

Miradas que conducen a repensar los procesos del quehacer teatral en relación con las memorias y los materiales que documentan los hechos y se transforman en materiales poéticos, necesarios para el acto teatral del siglo XXI. Momento que conlleva a la emergencia de diversos lenguajes y procedimientos de creación que movilizan la concepción misma de la puesta en escena y genera la multiplicación de prácticas escénicas en donde se reconoce al creador-persona desde su singularidad, quien desde su experiencia vital recompone sus memorias personales y colectivas en pro del acto creador.

Al respecto, el maestro italiano Eugenio Barba (2010) en *Quemar la casa. Orígenes de un director*, señaló que “una de las grandes riquezas del teatro del siglo XX ha sido el crecimiento de modelos independientes y de enclaves teatrales que se han desarrollado en la diversidad” (pág. 21). Procurando el surgir de teatros independientes que posibilitan también el hallazgo de líneas de trabajo múltiples y singulares, que expanden la posibilidad de repensarse como creadores y reconocer otros medios y materiales sensibles para el acto teatral, tanto que “hoy, no existe una sola tradición, sino muchas tradiciones pequeñas, no un continente sino un archipiélago habitado por teatros con estilos y valores diferentes” (Barba, 2010, pág. 21).

Esta diversidad de prácticas escénicas, pese a sus particularidades expresivas, tienen un interés común: socavar en las memorias y archivos del actor-creador desde un trabajo de introspección que exalta su capacidad de recordar, y con ello, el reconocimiento sobre el *sí mismo*, necesario, para la configuración de los elementos escénicos del acontecimiento teatral testimonial. Una labor, que, en principio, hace posible que los artistas se re-encuentren con su historia personal en pro del personaje. Un proceso vital que posibilita al actor instalarse en la esfera del creador-persona, de donde proviene el material testimonial que se transferirá posteriormente al personaje.

En este sentido, la docente e investigadora colombiana Zandra Pedraza, en *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas*, resaltó dicha importancia del autoconocimiento del cuerpo sensible como vía de pensamiento y de creación; subrayando cómo desde la perspectiva actual existe el deseo por un *saber* de sí mismo, por un reconocimiento personal que es a la vez una práctica, un quehacer, puesto que, la autoreflexión necesariamente conduce a la acción, a la práctica de rememoración que invita al artista a recordarse como persona, a emprender un viaje al pasado para detectar las fuerzas que lo afectan en el presente, las cuales requieren ser situadas en la realidad y transformadas poéticamente en favor de un porvenir. Al respecto, la autora afirmó “El saber sobre sí mismo que constituye la consciencia no es racional, sino sensorial. El sujeto, se vuelca sobre sí mismo y en esa tarea lo afectan fuerzas, saberes y prácticas que intervienen en su tarea autorreferencial” (Pedraza, 2004, pág. 65).

Así, en los procesos de creación escénica testimonial desde esta perspectiva contemporánea, invita a los artistas a ir a sus memorias personales y con ello a recordarse, a reconocer su cuerpo sensible y las memorias que los habitan, para transitarlas al escenario. Esta acción sin duda incita a los actores, directores y dramaturgos a la realización de los procesos de introspección que lo acercan al sí mismo, generando el repaso de lo vivido como la introversión a sus archivos íntimos que producen el contacto con los registros memoriosos de sus experiencias y por lo tanto, quedan trazados en las superficies sensibles del cuerpo, considerado como el espacio vital, como una cartografía que almacena y conserva las experiencias de quien las experimenta, en tanto “el cuerpo es portador de una historia expresiva. Un mapa de opciones sobre las cuales trabajar” (Pavis, 1998, pág. 84), porque éste es contenedor de las memorias, el archivo vivo en donde residen los recuerdos, aquellos materiales testimoniales necesarios para el acto creador.

Bajo este panorama, para mediados del siglo XX el tratamiento del personaje comienza a ser ubicado en la esfera de lo íntimo, propiciando la construcción de lo que Barba nombró como *la obra personal*, en donde lo real se entrecruza con lo ficcional, gracias al reconocimiento del creador como persona, quien posee un universo memorioso que necesita al momento de crear. Son los procesos de puesta en escena que invitan ahora a los actores, directores y dramaturgos a recordarse, no desde la capacidad mental y autoreflexiva, sino desde la acción escénica que los conduce a habitar los mapas de sus memorias, a rehacer las geografías de sus afectos; generando la

emergencia de teatralidades singulares que nacen de las experiencias del creador, de los recuerdos que son ahora los insumos vitales para propiciar el acontecimiento teatral, nombrado como personal.

No obstante, la actriz americana, de origen alemán, Uta Hagen, afirma que “los componentes básicos de los personajes que encarnamos residen en algún lugar de nuestro ser” (Hagen, 2002, pág. 15). Mirada que resalta la autorreferencialidad, como la capacidad de detectar los archivos personales del actor-creador, ahora dispuestos al servicio de la construcción del personaje, prácticas teatrales que rompen con los parámetros tradicionales de la interpretación actoral desde la autopercepción que lo hace “ser al mismo tiempo el observador y el observado; el instrumento para poder conocer y el fenómeno que hay que conocer” (Eines, 1998, pág.116). Un personaje que nace del ser humano, de las fibras sensibles de su creador.

A propósito, en *El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, el investigador español Borja Ruíz, resaltó cómo el trabajo del actor del siglo XX que destaca la reutilización de las memorias personales en favor del acto creador, fue originalmente propuesto por el director, actor y maestro ruso Konstantín Stanislavski (1863-1938), quien es uno de los pioneros en comenzar a detectar el cuerpo del actor como base de la acción psicofísica de la escena, que además de emitir la palabra del dramaturgo posee un cuerpo somático y afectivo que nutre en el oficio del actor, y por ende la composición del personaje.

Un cuerpo sensible provisto de las memorias emotivas y las memorias sensoriales que interfieren en la configuración de la acción escénica, en el proceso de puesta en escena que requiere de metodologías particulares de trabajo que conducen al director a explorar otras opciones de la interpretación actoral, proponiendo nuevas estrategias que acerquen al actor-creador a la persona, a su sí mismo, para la recomposición del personaje, como también ve en el personaje del autor, una persona que tiene circunstancias específicas, que también posee una memoria. No obstante, en el *Manual del actor* publicado en 1938, el director afirmó a sus actores: “Actúa quien recuerda, consciente o inconscientemente, lo vivido y lo fantaseado, lo que es auténtica experiencia y lo que la empatía con experiencias ajenas le permite vivir como propio”(Stanislavski, 2003, pág. 14).

Este retornar al mundo sensible del actor-creador, hace que sobresalga en él la necesidad de adentrarse en sus experiencias personales para ser partícipe activo en la construcción del personaje, mucho más, cuando la puesta en escena es “lo que agregamos de nosotros mismos” (Stanislavski, 2003, pág. 26). Esta mirada resalta cómo la obra teatral es un ensamblaje entre las personas y los personajes; un encuentro entre lo vital y lo poético que impulsa el hallazgo de otro tipo de técnicas de interpretación actoral que permitan al creador adentrarse en sus experiencias personales, para establecer los contactos con el personaje desde su cuerpo memorioso, constituido por los recuerdos de las experiencias, desde el cuerpo somático que deriva de las percepciones despertadas por los sentidos y las impresiones que le generan su entorno y el cuerpo afectivo que produce las emociones, las repercusiones de los sucesos.

La propuesta de Stanislavski invitó a la implementación en los procesos de puesta en escena, del *Sí mágico* como ruta de creación teatral que se adentró en el mundo del actor en favor del personaje. No obstante, para el director ruso “El sí mágico, transforma los designios del personaje en los del actor” (2003, pág. 35). Quien se ve llamado a responder el *¿qué pasaría si?, ¿qué haría yo si estuviera en el lugar de?* Estos interrogantes acercan al actor-creador con el sí mismo, con el trabajo de introspección y autoreconocimiento de su mundo personal que será expresado posteriormente en la acción teatral del personaje. Cabe resaltar, que el “sí mágico” no es afirmación, sino que es probabilidad, constituyéndose en la premisa escénica que da el director al actor que lo activa y da respuesta a dicha inquietud desde la acción.

Por su parte, Carlos Gandolfo, director, docente y actor argentino en *Estudios para la preparación del actor*, también resaltó los aportes de Stanislavski para la escena actual, haciendo énfasis en que más que el encuentro de las acciones sicofísicas del personaje, el aporte de su trabajo radica en demostrar que la interpretación actoral, en principio, necesita de las relaciones del otro con el sí mismo, es decir, de los vínculos entre el creador-persona y el personaje; concientizándolo que su interpretación va más allá de la simple repetición en voz alta de las palabras del autor, que lo que requiere es transformar el texto escrito en lenguajes visuales, corporales, sonoros, dancísticos, objetuales y espaciales; un proceso en el que es fundamental la participación de las memorias emotivas y sensoriales del actor-creador para la creación de la partitura de acción. Gandolfo indicó al respecto:

La memoria emocional incluye la memoria afectiva, la memoria de los afectos y la sensorial. La memoria sensorial queda incluida, es el camino por el cual el actor llega a esa emoción. Hay un recuerdo con el que trabaja, personal, viejo, emocional, y este recuerdo va accediendo a través del trabajo de todos los elementos sensoriales que lo rodeaban. De lo que se trata en el actor es de *vivir una experiencia*, no solo de imitarla, no simular vivir, no sugerir, no indicarla sino *vivirla*. (Gandolfo, 2014, pág. 9).

Sin embargo, en *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, José Antonio Sánchez, doctor en filosofía de la Universidad de Murcia y profesor de Historia del Arte y del Teatro en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla La Mancha; si bien exaltó que los orígenes de la creación testimonial actual se encuentran en la implementación del uso de la memoria como dispositivo de creación para el actor, también cuestionó cómo en las primeras décadas del siglo XX se presentó una rebelión frente al Naturalismo de Stanislavski , gracias al cual se “re-teatralizó el teatro”; generando procesos de cambios y de ruptura que dejan de lado los procedimientos del Naturalismo y sus maneras tradicionales del quehacer teatral, pero continua con el deseo de instalar la vivencia en la escena, explorando otras posibilidades.

Producto de dicha rebelión en contra de las concepciones estéticas de la puesta en escena, a lo largo del siglo XX el quehacer teatral se enfrentó con la exploración de diversas teatralidades y rutas creativas que desde su singularidad buscaron mecanismos diferentes para acercar al actor-creador a su historia personal. Un interés, que desde los años sesenta se ha fortalecido, promoviendo directamente en el artista la necesidad de ir a sus propios orígenes, a los recuerdos familiares, a los espacios de su niñez, para desde allí, extraer los materiales memoriosos que se mezclan con los lenguajes escénicos en favor de la configuración de la nombrada *obra personal*, en la que se visualizan los tejidos entre el creador persona y el personaje, entre las memorias y el acontecimiento escénico. En este sentido Barba indicó:

En cada disciplina artística hay un componente profundamente subjetivo. Pero también hay una parte que puede ser separada de la biografía, de las condiciones de trabajo y del estilo

personal del artista en tanto conocimiento objetivo. Este es el fundamento que permite erigir una obra personal. (Barba, 2010: 20).

Bajo esta perspectiva, el maestro italiano consideró que la puesta en escena más que un espectáculo es un organismo vivo, de tal suerte, que cada dramaturgia sea considerada como una anatomía de las memorias, desde la cual emerge la *dramaturgia evocativa* encargada de reorganizar los recuerdos provenientes de los orígenes del creador, aquellos que son variados y heterogéneos porque “tenemos muchos orígenes porque muchas son las vidas en nuestra vida.” (Barba, 2010, pág. 20).

Los orígenes del creador invitan a ir a las raíces de la existencia para archivar y coleccionar sus recuerdos y rescatarlos del olvido. Por ello, al momento de rememorar, también surge en el creador testimonial la pregunta por él ¿De dónde vengo?, inquietud que lo lleva a los lugares de procedencia, a aquellos espacios de memoria que conservan sus primeros recuerdos. En este sentido, Barba responde:

Vengo del mundo que se caía a pedazos y en el caerse encontraba su normalidad. Vengo de una noche que dura toda la vida. Vengo del pequeño armario de vidrio que el capitán Rossi abría con una llave de muñecas. Vengo de ese cordón umbilical, cortado por mis propias manos. Vengo de un padre que no tuvo tiempo de envejecer y sufrir por un hijo extranjero. (Barba, 2010, pág. 32).

Por su parte, también el director, actor y dramaturgo italiano Carmelo Bene en *Antropología de una máquina actoral* (2000), constató que el trabajo de las artes escénicas de finales del siglo XX, es recuperar los orígenes del creador, no obstante, su trabajo artístico buscó distanciarse de una idea tradicional del trabajo teatral, procurando un arte autónomo, dinámico e independiente, que incorporase prácticas de las memorias a las prácticas escénicas, en donde el actor, director y dramaturgo es invitado a efectuar procedimientos autorreferenciales que le permitan transitar la vida al escenario.

Tanto la propuesta de Eugenio Barba como la de Carmelo Bene, coinciden en la importancia para las artes escénicas del creador capaz de retornar a sus orígenes y de recuperar las huellas de su historia personal. De hecho, ambos, hacen parte de los giros de las memorias despertadas desde la segunda mitad del siglo XX, momento en donde las prácticas artísticas comienzan a incorporar como principio teatral, la capacidad de recordarnos, de volver sobre sí mismo, de retornar a las memorias de los cuerpos y los espacios. Al respecto, el filósofo francés Gastón Bachelard (1894-1964), en su libro *La Poética del espacio*, corroboró lo anterior, haciendo referencia a las memorias en relación con las moradas primigenias, los lugares de la infancia: los desvanes, el fondo del jardín, el sótano, la buhardilla, los armarios, la casa familiar.

Así las prácticas de creación testimonial en su búsqueda por recuperar las memorias del olvido, invitan al creador a reutilizar sus recuerdos en favor del acontecimiento teatral. Este trabajo es asumido por actores, directores y dramaturgos quienes en el acto de rememoración van especialmente a sus orígenes, estableciendo la relación con el pasado desde las matrices en donde nace, de allí que la premisa-pregunta que da el director al actor-creador testimonial: ¿De dónde vengo? se constituya en una inquietud estética y escénica, la base de los procesos de puestas en escena contemporáneas en donde el recordar es la acción inicial para la configuración de la puesta en escena.

La pregunta por los orígenes del creador, encuentra una estrecha relación con los lugares primigenios del artista, esas primeras moradas de los cuerpos en donde reposan sus memorias iniciales. Una mirada artística que conecta con el pensamiento filosófico de Walter Benjamin, quien también reconoce en la práctica de recordar, presente en los procesos de autoobservación en favor de la composición de acontecimientos escénicos .

En conclusión, los procesos de creación escénica testimonial contemporánea, posibilitan instalar la vivencia del creador en el acontecimiento teatral, destacando en sus procesos la presencia del creador-persona. El anterior procedimiento nace gracias a la capacidad del artista de rememorar, de recordarse a nivel individual, pero también a nivel plural, puesto que, cuando la *obra personal* entra en contacto con el espectador, también hace que renazca en él sus memorias, de allí que la

presente investigación hable del *Arte de recordarnos* como principio vital y procedimiento creativo necesario para transformar los recuerdos del creador en un espacio y tiempo poético. Acción iniciática que es el primer paso para dar testimonio y propiciar los encuentros entre el creador-persona y el creador-personaje, entre el sí mismo y sus contextos mediados por los lenguajes poéticos del quehacer teatral.

1.1.2 Narrarnos: los contextos del creador-relator.

En *La arqueología del saber* (1969), Michel Foucault redefine el concepto de archivo en contraposición a la noción de biblioteca, sosteniendo que éste no puede ser descrito en su totalidad desde un orden lineal y un registro cronológico que marque la progresión histórica de los hechos, puesto que los archivos emergen de los recuerdos borrosos constituidos por partes que sobresalen y se interconectan al momento de la rememoración. Así, las prácticas de las memorias generan espacios para la reconstrucción de lo vivido, para la recuperación de las experiencias desde la recomposición de imágenes-recuerdos que se rehacen y entretajan entre sí, en un aquí y ahora.

Dichos archivos nacen de la interacción de los cuerpos en un espacio tiempo, de los contextos que los determinan, de las circunstancias que afectan su sensibilidad. Por ello, la acción vital del recordarnos requiere de un segundo momento de análisis que será abordado en esta parte de la investigación, el cual destaca las relaciones entre los recuerdos y sus respectivos lenguajes de enunciación focalizando los intercambios entre los cuerpos memorias y los cuerpos expresivos, vínculos necesarios para que se produzcan las interconexiones entre las memorias y las artes, entre el creador-testigo y los materiales artísticos. Resaltando como las prácticas testimoniales que involucran archivos y testimonios, requieren de testigos capaces de recordar, pero también de relatar las implicaciones de lo sucedido.

Así, los archivos al ser considerados como las evidencias de lo real, son a la vez material y lenguaje, en tanto cada objeto, fotografía, grabación, testimonio, diario, cartas, relicarios que los constituyen, son elementos que van más allá de ser un simple conjunto de documentos físicos, dado que estos

son también dispositivos de las memorias, somáticos y afectivos, porque despiertan los sentidos y las emociones en los cuerpos a quienes le pertenecen como también el deseo de narrarlo, de dar testimonio sobre lo vivido. Por consiguiente, el archivo es memoria y es también expresión, “el archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Castro, 2004, pág.35).

Los archivos son un sistema de las memorias vivas compuestos por temporalidades móviles que permiten viajar del pasado al presente, del presente al pasado. Es por ello que, desde la mirada de Foucault, los archivos son considerados como *formas de la enunciación*, que a la vez son formas de la *decibilidad*, puesto que los materiales testimoniales tienen la capacidad de hablar de los hechos que con su palabra rememoran; como a su vez, son *formas de la conservación*, porque tienen la virtud de almacenar las memorias de los cuerpos para preservarlas en el tiempo. Quien al respecto señaló:

Entiendo por archivo el conjunto de los discursos efectivamente pronunciados. Este conjunto es considerado no sólo como un conjunto de acontecimientos que han tenido lugar una vez por todas y han quedado en suspenso, en el limbo o el purgatorio de la historia, sino también como un conjunto que continúa funcionando, que se transforma a través de la historia, que da la posibilidad de aparecer a otros discursos. (Foucault, 1969, pág. 57).

Los materiales testimoniales desde la condición de archivo, al ser considerados como *formas de la decibilidad*, se ubican en los umbrales de lo dicho y lo no dicho, es decir, en la zona fronteriza ubicada entre la palabra y el silencio, dado que son formas de enunciación que provienen de los cuerpos-testigos afectados por un contexto. De igual modo, los archivos al ser considerados como *formas de la conservación* preservan las memorias personales y colectivas del artista, razón por la cual cada material archivístico es una fuente documental que preserva el pasado para ser reutilizado en el presente.

Así, los archivos son una forma de decir y enunciar las relaciones del cuerpo social con su entorno, motivo por el cual el artista debe salir del lugar tradicional del taller o el escenario para re-habitar

los espacios cotidianos, acción desde la cual se activan las relaciones estéticas entre el creador-persona y su contexto, invitando en el caso del teatro a los actores, directores y dramaturgos a establecer un diálogo directo con las realidades habitadas. Propuesta que conlleva a salir del escenario para recorrer los entornos cotidianos como escenarios de creación, espacios vitales que posibilitan entrar en contacto con otras personas y por ende, con sus realidades e historias vitales.

Estos encuentros entre el artista y sus contextos permiten detectar las circunstancias en común que requieren ser recordadas y narradas en los espacios de las artes; éstas son provenientes de situaciones específicas que vulneran la integridad de los cuerpos a nivel individual y colectivo, dejando en ellos memorias de guerra, violencia, dolor; motivo por el cual la condición de testigo es considerada como un nivel de sobrevivencia, porque los testimonios provienen de los cuerpos que fueron afectados por los hechos y que al ser capaz de superar las adversidades conflictuales del contexto producidas por las fuerzas políticas, económicas, religiosas, sociales, familiares que los rodean, son cuerpos que además de rememorar necesitan pronunciarse, hablar, rehacer sus recuerdos a través del lenguaje para develar y cuestionar lo sucedido.

Por su parte, Anna María Guasch en sus estudios sobre los lugares de las memorias y las formas de recordarnos, retoma la propuesta de Michel Foucault cuando refiere a los archivos como las formas *enunciabiles, decibles y de conservación* de las memorias. La historiadora del arte analiza como estos elementos están presentes en las relaciones entre las memorias y las prácticas artísticas de finales del siglo XX y el siglo XXI, momento en donde se producen los encuentros entre lo vital y lo poético y, con ello, los vínculos entre las memorias del creador y los lenguajes expresivos.

En este sentido, los materiales testimoniales que son incorporados a los procesos de creación contemporánea corresponden no solo a los materiales archivísticos: documentos, fotografías, textos o grabaciones que capturan los momentos de la realidad, sino que también dichas formas de las memorias están constituidas por las voces de los creadores-testigos que dan testimonio de su historia personal, pero también narran las realidades de su contexto. Esta condición de testigo hace que el artista sea considerado como el vocero de una comunidad, quien con su accionar poético es la voz de todo un cuerpo social. Motivo por el cual el artista en los procesos de creación testimonial,

además de asumir la labor de recordar las memorias, requiere de mecanismos que le permitan enunciarlas.

Para explicar lo anterior, Guasch hace referencia a la obra del francés Christian Boltanski (1944), artista visual multidisciplinar, quien es uno de los representantes de los giros de las memorias en donde se transformaron las concepciones tradicionales del archivo en favor de la creación artística contemporánea. Su propuesta está basada en la configuración de diversas instalaciones consideradas como dispositivos de las memorias, las cuales están creadas con la mezcla de fotografías, objetos personales, ropas, recortes de prensa, que son reutilizados en favor de la composición poética que documentan las memorias del creador procedentes de la historia familiar o del contexto en que nació.

Su accionar es ejemplo de la mirada del filósofo y crítico Alemán, Walter Benjamín (1892-1940), en tanto el proceder del creador contemporáneo se asemeja a la tarea del investigador, responsable de recuperar los materiales cotidianos que testimonian su contexto social y/o personal. Esta recolección es lograda gracias a la acción de re-habitar los espacios vitales, sus entornos cotidianos de donde extrae los materiales testimoniales que emergen de la cotidianidad, empleados para la resignificación de experiencias vitales en acontecimientos poéticos.

Así, los orígenes del artista en los procesos de creación testimonial contemporánea invitan a identificar las preguntas vitales y necesidades expresivas del artista; Boltanski, por ejemplo, cuando tenía 23 años determinó que como creador no quería usar más las técnicas clásicas de la pintura, sino que por el contrario buscaba la exploración de otros recursos biográficos, experimentales y transdisciplinarios para la configuración de sus propuestas. Desde ese entonces comenzó a recolectar objetos cotidianos de su entorno que le permitiesen crear sus primeras *instalaciones*, las cuales fueron conformadas por soportes testimoniales de diversa procedencias: objetos personales de la niñez en contraste con noticias de periódicos, ropas usadas, fotografías ampliadas, cajas de recuerdos, elementos que hoy por hoy se conservan como la base de su estética, en la que se incorporan formas que al ser halladas en los espacios de memoria o en la cotidianidad del día a día poseen su propia marca y registro.

Boltanski es considerado como el "artista de la memoria" porque rompe con los paradigmas de las artes visuales, develando en sus prácticas artísticas su propia autobiografía que se mezcla con la biografía de otros. Estos cruces entre las memorias personales y colectivas derivan en las conexiones entre la historia personal del *yo creador*, que habla de la esfera de lo individual, en relación con la historia colectiva del *yo narrador*, que implica el nosotros, hablar no solo por sí mismo sino por un contexto.

Bajo esta perspectiva, los procesos de creación testimonial recurren de manera especial a los materiales documentales y dispositivos fotográficos y filmicos que capturan la realidad. De ahí la importancia de las artes y las relaciones que tejen con las memorias, puesto que son prácticas vitales y poéticas que posibilitan narrar los hechos de otra manera, generando la reutilización de los archivos del creador-persona quien en busca de narrar lo sucedido, se transforma en creador-relator quien con su voz rehace las memorias en lenguajes.

Prácticas de las memorias y prácticas artísticas que al vincularse permiten que las acciones de recordar y de narrar se transformen en un acontecimiento tanto vital como poético. Estas prácticas mixtas posibilitan los encuentros del artista con las *formas de enunciación* que refiere Foucault, con los archivos que son recuerdos y son lenguajes que *conservan y dicen*, dos elementos presentes en las artes contemporáneas y por ende, en el quehacer teatral testimonial, en donde el deseo del artista por salvaguardar las memorias lo invita a rememorarlas, pero a su vez, se activa el deseo de narrar sus registros, de rehacer las memorias en lenguajes poéticos que adquieren otro sentido, producen otra evocación.

Elementos que son fundamentales en los procesos escénicos contemporáneos en donde el artista, al reutilizar los archivos de su historia y contexto vital, recuerda y narra las memorias personales y colectivas que residen en su cartografía vital. Este accionar conlleva a la recomposición de personajes, espacios, objetos, sonoridades y textos, que nacen desde las exploraciones del actor, director y dramaturgo que involucra directamente sus testimonios y percepciones frente a los acontecimientos que en cada obra o temática aborda. De hecho, las puestas en escena testimoniales en busca de la *obra personal*, rehacen las experiencias de los creadores-personas mediante las

acciones del personaje, vivenciando los procesos de creación en donde el recordar implica el narrar, y el narrar conduce al recordar.

Así, los procesos de creación escénicos testimoniales se componen de las intersecciones de los universos memoriosos y expresivos que están en constante interacción, en donde particularmente se reconocen no solo las vivencias personales de los creadores sino sus contextos sociales, contribuyendo a la emergencia de cuerpos escénicos que no solo nacen de la sensibilidad del creador-persona y de las relaciones consigo mismo, sino que también son personajes gestados desde los vínculos que el creador-testigo establece con su entorno, generando contactos con otras personas con quienes comparte contextos y circunstancias que vulneran la integridad de los cuerpos tanto a nivel individual como colectivo.

Cabe aclarar, que la palabra contexto en su acepción más básica, refiere al conjunto de circunstancias que rodean un hecho. Del latín *contextus*, connota la unión de dos o más elementos y significa tejido. De allí, que el creador dentro de los procesos del quehacer teatral testimonial, se da a la tarea de reconectar poéticamente los tejidos de las “circunstancias dadas” pertenecientes a contextos específicos, éstas definidas por el quehacer teatral como “una condición, acontecimiento. Condición esencial, capacidad primaria de un hecho. Las condiciones que afectan a una persona” (Hagen, El arte de actuar, 1990, pág. 35).

Por ello, Ileana Diéguez reafirmó que los artistas son testimoniante y documentadores, cronistas de su realidad, dado que es gracias a sus prácticas artísticas que los hechos reales son recordados y relatados de otra manera, desde la reutilización de los archivos vivos que se actualizan mediante prácticas de enunciación que toda práctica artística conlleva. En sus estudios exalta cómo los creadores contemporáneos deciden hacerse cargo de los contextos reales que afectan su cuerpo individual y social, motivo por el cual se pregunta por las relaciones entre las memorias y las artes como “Un acto de compromiso del ser que identifica lo que me compromete colectivamente” (Diéguez, 2019, pág. 112).

En *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor* (2013) Diéguez expone la necesidad vital y poética que tiene el artista contemporáneo por recuperar los recuerdos borrosos de una comunidad vulnerada y violentada por su realidad. En sus análisis destaca las emergencias de prácticas relacionales que vinculan lo real con lo poético, permitiendo a los creadores y espectadores ubicarse en el lugar del otro; un creador-testigo capaz de desplazarse de la zona del yo a la zona del nosotros. Movimientos que hacen al artista reconocer los escenarios luctuosos que están en su contexto inmediato, espacios de duelo que necesitan a través de las artes recomponer y honrar sus memorias

Las prácticas artísticas testimoniales ofrecen los escenarios para transitar los impactos de las experiencias conflictuales que quedan almacenadas en las memorias de los cuerpos. Por ello, los procesos de puesta en escena desde su accionar simbólico, re-significan las memorias de duelo que persisten en los cuerpos, en el aquí y ahora. Estas obras rehacen las memorias colectivas gracias al accionar de actores, directores y dramaturgos quienes a través de sus recursos expresivos: plásticos, audiovisuales, sonoros, teatrales, dancísticos le dan otra forma poética al dolor.

Su visión exalta la presencia de los testigos sobrevivientes a los hechos, subrayando a la vez cómo las prácticas artísticas contemporáneas honran las ausencias de los cuerpos borrados y desaparecidos en medio de contextos conflictuales; este elemento agudiza las relaciones entre los archivos, testigos y testimonios y los lenguajes que los enuncian, puesto que los artistas al recordar recuperan una dimensión dolorosa de las memorias, en donde el creador persona y el creador relator se enfrentan a contradicciones que emergen de los procesos de rememoración, en donde el silencio también emerge como práctica, como otra cualidad del testigo que vivencia la ambigüedad entre el deseo de hablar, pero también la necesidad de callar, entre las formas de la enunciación decibles e indecibles.

En este sentido el filósofo alemán Theodor W. Adorno (1903-1963) planteó que después de los horrores cometidos durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) se creó un nuevo imperativo categórico para la memoria: una memoria colectiva que implica recordar al campo de concentración de Auschwitz, no solo como una acción para conmemorar el pasado, sino como dispositivo para

no olvidarlo, y desde el no olvido orientar el pensamiento y la acción de la humanidad de modo que la tragedia no se repita.

Adorno en sus estudios sobre el archivo y el testigo reconoció que efectivamente “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”, pero a su vez, reafirmó que son las artes y sus lenguajes expresivos los medios sensibles que posibilitan transitar las vivencias traumáticas a otros escenarios poéticos y condiciones del cuerpo. Por ello, es a partir del siglo XX cuando surgen diversas prácticas artísticas que son consecuentes con la necesidad del creador-testigo de dar testimonio, de narrar los hechos mediante el uso de materiales poéticos que buscan reconstruir las imágenes de lo innombrable. En este sentido, el filósofo alemán afirmó:

Lo innombrable hace su aparición. No hay palabras capaces de dar cuenta de semejante brutalidad y cualquier intento por embellecer al mundo después del Holocausto podría percibirse como un acto siniestro, de una crueldad casi cómplice. Pero el arte no murió después de tanta ferocidad; siempre se rehúsa a desaparecer, se aferra a subsistir aún en el más extremo sinsentido. (Adorno, 1966, pág. 12)

Así, la fuerza de lo dicho y no dicho nace del contexto, pues es en los entornos vitales en donde se producen los acontecimientos innombrables e indecibles que refiere Adorno. Estas fuerzas del silencio y la palabra operan en el creador-testigo quien encuentra en su dualidad el impulso vital de sus acciones poéticas. Los hallazgos de relaciones entre el decir y el callar son asumidas por los artistas desde su quehacer teatral, ellos viven la condición de lo innombrable y exploran otras narrativas que les permitan recordar y narrar los sucesos desde procedimientos escénicos que van más allá del personaje y la palabra, aportando al acontecimiento teatral la incorporación de otras forma expresivas que le permitan al artista dar testimonio no solo con la narración oral, sino que desde sus accionar relatan su propio tiempo a través de otros lenguajes audiovisuales, sonoros, corporales, plásticos, objetuales, espaciales que le dan forma poética al dolor y avala la enunciación silenciosa de los hechos reales que desde la ficción testimonian.

Esta discusión sobre las relaciones entre el testimonio silencioso y los objetos archivísticos es abordada por los estudios de Shaday Larios; sus reflexiones aportan al reconocimiento de los

diversos materiales objetuales de las memorias, que son a la vez, los lenguajes no verbales que emplea el creador-testigo para relatar su testimonio. La autora mexicana propone que los objetos son también testigos en silencio de los acontecimientos, porque estos también son presencias, los materiales testimoniales a los que recurre el creador-testigo para efectuar las prácticas de la rememoración, en las que el artista se ocupa de recuperar los recuerdos desde acciones que enuncian el pasado en el presente, le dan forma al dolor, presencia a lo ausente. Materiales objetuales que son fundamentales al momento de instalar la vivencia propia o de otros en la escena.

También en sus estudios consignados en el texto *Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil* (2018), Larios distingue cómo los objetos son formas personales y contextuales, que enuncian y conservan el universo memorioso y expresivo del creador en pro del acontecimiento artístico. El libro está compuesto por tres momentos desde los que se argumentan las poéticas de los objetos documentales y testimoniales en las prácticas que hacen parte de las escenas contemporáneas. En el primero, aborda la metafísica del objeto cotidiano desde la obra pictórica de Giorgio de Chirico. En el segundo, se concentra en *los objetos en la guerra*, basados en *El Armario* de Tadeusz Kantor y la obra *En la pequeña casa del campo*, de Witkiewicz; propuestas desde las que destaca como en los procesos de creación testimonial las partituras escénicas son objetuales y construidas desde acciones no verbales, que hace que la dramaturgia se conciba desde narrativas silenciosas.

Por último, en el tercer momento de análisis, la autora conecta los trabajos de ambos creadores, del pintor italiano Giorgio de Chirico (1888- 1978) y del director alemán Tadeusz Kantor (1915-1990), el primero procedente de las artes visuales y el segundo del quehacer teatral; en esta parte los estudios de Larios resaltan como estos dos artistas tienen en común la capacidad de dar testimonio de su tiempo a través de su obra, en la cual incorporan materiales silenciosos-objetuales, provenientes de la cotidianidad. Son reflejo de cómo los procesos de creación escénica testimonial incorporan el uso del objeto documental y el objeto etnográfico, porque son las formas enunciabiles que conservan las memorias y re-significan el pasado en el presente; pero sobre todo, son los acompañantes silenciosos del *Yo narrador*, que nombran lo innombrable.

En definitiva, las formas de la enunciación que establecen las relaciones entre las memorias y las artes, requieren de dos acciones iniciales realizadas por el creador-testigo, la primera correspondiente a la capacidad de recordarnos y la segunda a la virtud de narrarnos. En el recordar, el creador-persona recurre a sus orígenes a través de procesos de introspección que le permiten retornar al sí mismo y hacerse la pregunta por el ¿de dónde vengo?; más dichas prácticas también ubican al artista en su presente, situándolo en la realidad que lo circunda y despertándole la pregunta por el ¿dónde estoy? Inquietud que relaciona directamente al creador con el contexto habitado, afianzando los vínculos con los acontecimientos sociales que lo afectan y de los cuales es el vocero.

Por su parte, la acción de narrar hace que el creador-relator reconozca su contexto y que se asuma como un *Yo atestiguan*te, una figura que es explicada en los estudios de la investigadora y docente española María Oliva Herrer, quien en el *Drama y narración (2007)*, destacó cómo las relaciones entre las circunstancias conflictuales y sus maneras de ser expresadas, incorporan los personajes testimoniantes quienes buscan con su accionar documentar una realidad determinada, narrar el drama de un contexto.

Se produce una transformación temática que anula la primacía de lo interpersonal [...] Dejan de lado la importancia del conflicto teatral en sí mismo para convertirse en un teatro de desarrollo lento, dedicado a la reflexión, a la meditación del otro. (Olivera Herrer, 2007, pág. 35)

A propósito, en el coloquio *El gesto testimonial: un dispositivo para el teatro*, llevado a cabo en París en el año 2011, los investigadores de las artes escénicas Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette y George Banu señalaron cómo la creación escénica contemporánea tiene la necesidad de dar testimonio; aspecto que trae como consecuencia la inclusión de personajes-testigos cuya acción es relatar ante otros cómo sucedieron los hechos. De allí, que las puestas en escena testimoniales al incluir el *Yo narrador* redescubren no solo al personaje-testigo, sino también al creador-relator, quien con su testimonio conserva, articula y enuncia a otros las memorias; porque el narrador, contrario al solitario, procura el encuentro y busca ser escuchado.

En particular, Jean-Pierre Sarrazac destacó cómo en los procesos de creación escénica contemporáneos se agudiza *el regreso del contador*, pues es a través de la incorporación a la escena del personaje-narrador que se actualiza la figura del rapsoda, considerado desde su nacimiento en el siglo V a.C. como el pregonero de poesías épicas que en verso relatan las acciones de su contexto. De esta forma, la figura del rapsoda que tiene como acción vital contar historias, a través de su narración produce actos de resistencia que le permiten reinventar un mundo desde lenguajes diferentes, y así crear con la vida poesía.

Ejemplo de lo anterior es la obra *Mujeres de arena* (México, 2006), escrita y dirigida por el mexicano Humberto Robles, creador de las artes escénicas y colaborador de varias organizaciones de los derechos humanos. Su propuesta es referente de la creación testimonial latinoamericana en tanto incorpora testigos y materiales archivísticos al acontecimiento teatral. Y en particular, en esta dramaturgia recompone los testimonios de las víctimas de los feminicidios en Ciudad Juárez, México, lugar fronterizo con los Estados Unidos.

Es una puesta en escena creada a partir de las declaraciones reales de los familiares de niñas, jóvenes y mujeres asesinadas, que en su accionar testimonial recuerdan y narrar su dolor. Allí, madres, hermanas, amigas y primas son los personajes-testigos narradores de su propio drama, quienes dan testimonio de las afecciones causada por la ausencia y desaparición de sus seres queridos. Estos cuerpos escénicos recuperan las memorias sociales del contexto desde los testimonios del *Yo narrador*, relatos en primera persona realizados por personajes-testigos quienes le habla directamente al espectador para conmoverlo y situarlo en su propia realidad.

MUJER 1: ¿Y si su hija o su madre o su hermana desaparecieran un día cualquiera?

MUJER 2: ¿Y si pasaran semanas y meses sin saber de ellas?

MUJER 3: ¿Y si colocara fotos, descripciones y peticiones de ayuda en lugares públicos?

MUJER 4: ¿Y si después encontrarán su cuerpo tirado en un lote baldío?

MUJER 1: ¿Y si fuera evidente que ha sido violada, mordida hasta arrancarle partes de su cuerpo, estrangulada y mutilada?

MUJER 2: ¿Y si la hubieran acuchillado 20 veces?

MUJER 3: ¿Y si le entregaran sus restos en una bolsa de plástico?

MUJER 4: ¿Y si las autoridades no le prestaran atención?

MUJER 1: ¿Y si el gobierno le dijera que no puede intervenir porque "es un asunto estatal?"

MUJER 2: ¿Y si, aunque usted contara su caso cientos de veces, prevaleciera el silencio?

MUJER 3: Muchas preguntas, pocas respuestas.

MUJER 4: Muchas muertes, pocos culpables. (Robles, 2006, pág. 8)

Particularmente, la obra ejemplifica las puestas en escenas testimoniales que recurren a las personas reales llevadas al escenario como personajes-testigos; no obstante, los títulos de cada escena corresponden a los nombres de las mujeres que rememoran, definidos como: la escena de Natalia, Marcela, Lilia Alejandra, Eréndira. A su vez, la obra *Mujeres de arena* una puesta en escena que estructuralmente está compuesta por diversos monólogos que demuestran la importancia del *Yo atestiguante*, de la emergencia de otro tipo de personajes que se basan en dar testimonio desde relatos y archivos que además de recordar, están narrando poéticamente sucesos reales, momento en donde la voz cotidiana se transforma en la voz de un cuerpo escénico con un accionar teatral.

En conclusión, en la creación escénica testimonial contemporánea el creador-testigo recuerda y relata lo vivido por sí mismo y por los otros, ubicándose en la zona del nosotros desde prácticas artísticas que buscan narrar, dar testimonio de lo sucedido mediados por dispositivos poéticos que enuncian lo vital. Un momento en donde se producen los tránsitos entre el creador-persona y el creador-relator y se ratifica cómo las relaciones entre las memorias, los cuerpos, los objetos y las escenas se afianzan cuando se reconocen los contextos del creado-relator quien al narrar la vida saca a la luz las circunstancias conflictuales que conmueven, afectan y vulneran su cuerpo sensible tanto a nivel individual como social.

1.1.3 Escenificarnos: el triple testimonio del creador personaje.

La presencia del creador-persona y el creador-relator en los procesos artísticos contemporáneos son fundamentales para propiciar las prácticas artísticas que relacionan los recuerdos con el quehacer teatral, aquellas que a lo largo del siglo XX abren un espacio para recomponer las memorias personales desde una dimensión colectiva, permitiendo rehacer las experiencias vitales de los creadores desde el campo de lo poético desde prácticas escénicas que transforman su sensibilidad en la sensibilidad del personaje. Estas retroalimentaciones entre las personas y los personajes, se hacen transversales en los movimientos artísticos que desplazan las memorias del creador al escenario; en donde acaecen el reconocimiento de las historias de vida y los contextos reales del artista como materiales de creación.

Sin embargo, en este punto de la investigación, no es suficiente con las acciones de recordar y narrar los recuerdos para comprender el transitar de las memorias del creador a la puesta en escena; puesto que para producir el acontecimiento teatral testimonial es preciso recurrir a los procesos de escenificación de los archivos y testimonios que permitieron al artista recomponer los recuerdos y los relatos del creador-testigo, una transformación lograda a través de los lenguajes expresivos del quehacer teatral y la mezcla de materiales dancísticos, musicales, plásticos y audiovisuales. Para ello, los artistas se valen de prácticas autorreferenciales y experimentales realizadas por los actores, directores y dramaturgos, quienes complementan la tarea de la conservación de los materiales que documentan la realidad, con la producción de las acciones artísticas que trasladan dichos materiales testimoniales al espacio tiempo de la puesta en escena.

Por ello, esta parte del análisis se concentra en el estudio de las transferencias del testimonio al escenario, momento en donde se concreta el transitar de lo vivido a lo poético. Estas obras son producto de los procesos de creación testimonial en donde se afianzan los lazos entre *la memoria evocada y la memoria expresada*. La primera, producto de la acción de recordar; la segunda, de la acción de narrar. Una distinción conceptual que es propuesta por el filósofo Paul Ricoeur, quien reconoció la existencia de las memorias desde su diversidad individual y colectiva; cómo también

detectó los mecanismos para producir los “pasos de la rememoración a la narración” (Ricoeur, 2013, pág. 63).

En el texto *La memoria, la historia, el olvido*, Ricoeur explica cómo estos dos procedimientos: la evocación y la expresión son las acciones del ser humano que permiten construir las relaciones entre las memorias y los archivos. Ambas nacen de dos preguntas específicas que interrogan los procesos en los que el pasado se materializa en el presente; inquietudes correspondientes a: *¿De qué hay recuerdo?* y *¿De quién es la memoria?* En primera instancia se cuestiona de dónde provienen los recuerdos, cuáles son los acontecimientos persistentes en las memorias; en segundo lugar, se destaca la presencia de sujeto de la acción, el responsable de la rememoración.

De igual modo, el autor francés agregó un tercer interrogante que complementa los anteriores, el cual corresponde a la inquietud por el *¿Cómo se recuerda?*; un cuestionamiento que integra otros elementos a los procesos de rememoración y elaboración de las memorias, porque conlleva reconocer aspectos metodológicos, elementos procesuales que indican la manera de reelaborar y resignificar las memorias a través de lenguajes y materiales de enunciabilidad y conservación propios del quehacer artístico, los cuales, implican detectar en los recuerdos las persistencias de las memorias, necesarias para producir la composición de puestas en escena contemporáneas, basadas en dramaturgias evocativas en donde se reescriben y rehacen los testimonios.

Ricoeur, planteó cómo los procesos de rememoración y sus respectivas prácticas de narración están mediadas por las relaciones entre las memorias y lo imaginado. En particular, consideró que “la rememoración opera siguiendo las huellas de la imaginación” (2010, pág. 21), afirmación que incorpora un elemento fundamental a la hora de estudiar los procedimientos estéticos y escénicos de las prácticas artísticas contemporáneas basadas en los archivos y testigos que permiten concretar cómo se efectúa el transitar de sus memorias al escenario, en donde la imaginación juega un papel prioritario en el acto mismo de testimoniar, puesto que, naturalmente, al momento de narrar los recuerdos se producen los intercambios entre lo vivido y lo imaginado.

Así, la imaginación es un nuevo factor que se suma a las prácticas artísticas testimoniales, de la cual deriva la tercera acción necesaria para producir los intercambios entre las memorias y las artes escénicas; una acción que también posee cualidades vitales y poéticas tal como sucede en los procesos de recordar y narrar, y donde emerge como un nuevo elemento de análisis y praxis, en tanto, interfiere directamente en los encuentros entre el creador-persona y el creador-personaje, entre la memoria evocada y la memoria expresada.

Una conjunción entre las memorias del cuerpo que recuerda y del cuerpo que narra que son transferidas a la puesta en escena, la cual, gracias a los procesos de creación testimonial se ubica en zona liminal que conecta lo real y lo ficcional, generando una superficie vital y poética que es nombrada por Ricoeur como “la forma intermedia producto de la fusión de la memoria y la imaginación” (Ricoeur, 2013, pág. 75). En este espacio-tiempo convergen los materiales que documentan los hechos: archivos y testigos, con los materiales artísticos: escenografías, vestuarios, maquillajes, composiciones musicales, dramaturgias, coreografías, partituras de acciones verbales y no verbales, personajes, luces, dispositivos audiovisuales y objetuales, que permiten ficcionalizar lo real, permitiendo llevar a la escena el testimonio.

Por ello, se incorpora un nuevo elemento, este se fundamenta en los procesos testimoniales de pensamiento y creación del artista contemporáneo, que corresponde a la capacidad de *escenificarnos*; un procedimiento en donde el creador-testigo reorganiza los archivos de las memorias para dar testimonio de sus historia personal y contextual, quien con su quehacer transforma la naturaleza cotidiana de los objetos coleccionados en las formas poéticas que resignifican la fuente original del testimonio y lo ubican en el espacio poético del acontecimiento teatral.

Se habla de escenificar porque esta palabra, justamente, connota una acción, que consiste en llevar a la escena un material referente, en este caso, las memorias del creador, base para la configuración del personaje escénico; procedimiento que implica elementos estéticos, éticos y escénicos dada la procedencia de los archivos y testigos que transitan del campo de lo vital, al ámbito de lo poético; en donde si bien el atestiguar es una acción que procede de lo real, la imaginación se manifiesta

como cualidad transversal a las acciones de recordar-narrar los testimonios; procedimientos centrales de toda práctica de creación testimonial, en donde lo imaginado que complementa por naturaleza el testimonio se fortalece y expande los materiales poéticos del quehacer teatral resignifican los materiales vitales del artista en actos creadores.

Dichas relaciones entre memoria e imaginación son ratificadas por el filósofo italiano Giorgio Agamben (1942), quien en su ensayo *Archivo y testigo* reconoció la fuerza del testimonio concebido como lenguaje en relación con la imaginación. En sus estudios destacó que el testigo accede a “ponerse en relación con la propia lengua, con la situación” (Agamben, 2002, pág. 169), no sólo a través de rememoración tal cual como sucedieron los hechos pasados, sino que dicho vínculo se da por la capacidad del testigo de completar los vacíos que surgen al momento de dar testimonio de diferentes realidades, dada la presencia de recuerdos borrosos, de vivencias que se evocan difusas y que al momento de testimoniar requieren de otros relatos y lenguajes expresivos que ayuden a dar claridad, a conectar las partes sueltas de los recuerdos; procesos que requieren sin duda de la imaginación y con ello de la creación.

Con relación a este punto, se confirma que las prácticas de introspección que realiza el artista en el marco de los procesos de creación testimonial, son acompañadas por la búsqueda de múltiples narrativas que son de diferentes procedencias, en tanto, provienen de lenguajes de artes plásticas, del teatro, la música, la danza, el audiovisual y la literatura, mixtura de formas expresivas que permiten re-hacer poéticamente las memorias en el aquí y ahora, suscitando en el cuerpo los intercambios sensibles en relación con el sí mismo-el adentro y con los otros-el afuera; unos encuentros que requieren de creadores-testigos capaces de generar las relaciones entre el recordar, narrar y escenificar.

En sus análisis, Agamben definió la palabra “testigo”, sitúa a la persona como un tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes; también señaló que etimológicamente surge de la raíz *superstes*, la cual, hace referencia al sobreviviente, al cuerpo que ha vivido una realidad determinada y ha sobrepasado sus dificultades, tanto, que puede ofrecer un testimonio sobre el acontecimiento vivido, de manera directa o indirectamente, es decir, es testigo que narra en primera persona porque es quien experimentó los acontecimientos, o por el contrario, se es testigo de

situaciones padecidas por otros cuerpos que se asumen como realidades propias, que necesariamente requieren ser testificadas.

En particular, el “testigo directo” es la persona que vive la experiencia hasta el final y puede narrarla en un momento posterior, estos son considerados como “testigos absolutos”, quienes sobreviven y son las evidencias vivas para saber lo que pasó. En segundo lugar, están los “testigos partícipes” quienes, contrario a los anteriores, son la voz de quienes no sobreviven a los hechos, de allí que su testimonio requiere ser narrado a través de otras voces presentes o de archivos materiales que hablen por ellos. También se consideran como testigos-delegativos, porque pueden *tomar la palabra del otro* y darles su voz.

En el caso de las artes escénicas, esta voz del testigo es la voz del personaje testimonial, responsable de recordar y narrar poéticamente la vida, el cuerpo poético que traslada al escenario la transformación de lo vivido, puesto que escenifica lo vivido, por tanto, hace uso de la mezcla de lo real y lo ficcional, base de las prácticas de escenificación de las memorias en donde se conectan diversas voces del creador-testigo: la propia y la de otros, como también la voz del personaje. Tres cuerpos escénicos que habitan en él, transversales a las practicas escénicas de puesta en escena del testimonio, en la cual al igual que las memorias, sus actos creadores develan multiplicidad de testimonios, voces, cuerpos que acaecen en acontecimiento teatral.

Esta diversidad de testigos, ratifica la mirada de la investigadora teatral Monique Borie, en la conferencia *Artaud, triple testimonio: testimonio sobre sí mismo, testimonio de una generación, testimonio del autor*, quien reconoció al creador-testigo a partir de un objetivo tripartito, pues cada proceso de creación contemporánea implica un gesto testimonial que se compone de tres niveles, tres formas sensibles de manifestarse las memorias del creador, correspondiente al testimonio de sí mismo, del otro y de quien escribe. El primero implica la historia personal y las relaciones consigo mismo, sus memorias íntimas; el segundo enfatiza en las relaciones con los otros y el entorno, desde donde se gestan las memorias colectivas y, por último, el testimonio del autor, quien se ocupa de los enlaces entre testimoniar-imaginar-crear, que permiten llevar a la escena el testimonio de lo vivido.

Antonin Artaud (1896-1948), en sus manifiestos afirmó: “Yo soy testigo, soy el único testigo de mí mismo, me conozco y eso es suficiente, esto debería ser suficiente. Me conozco porque me ayudo. Auxilio a Antonin Artaud”. (1976, pág. 88, 98). Borie, resalta su trabajo porque es claro ejemplo de cómo el creador en el siglo XX comenzó a interesarse por el reconocimiento de su cuerpo sensible y empezó a considerarse testigo de sí mismo y del mundo; referente importante para hablar de las relaciones entre las memorias y las artes contemporáneas, pues como creador: actor, director y dramaturgo, Artaud es vivo ejemplo del llamado contemporáneo de “hacer de la vida una obra de arte”. Este artista francés, logró su propósito desde la exploración de su cuerpo memoria, al que consideró como el gran material de creación, de allí que afirme: “por el cuerpo, desde el cuerpo, con el cuerpo” (1976, pág. 91).

Este tipo de procesos de creación, que tienen la necesidad de ir tanto al sí mismo como al territorio del otro, es decir, a las memorias individuales como a las sociales, para que, desde el accionar del artista puedan ser recordadas, narradas y escenificadas en soledad y en compañía. Estos procesos escénicos rompen con los lineamientos tradicionales de las artes, proponiéndole al creador-testigo acercarse a sus preguntas vitales y actos creadores que pueden ayudar a transitar los cuestionamientos de lo real y sus impactos sensibles sobre los cuerpos partícipes de los hechos.

Por otra parte, Monique Borie, relaciona esta perspectiva teatral con la mirada filosófica de Paul Ricoeur, dado que él resalta en sus análisis cómo el testigo construye una situación dialógica desde su condición relacional, puesto que, la acción de testimoniar así como la de escenificar, son prácticas que requieren de procedimientos íntimos, pero también de acciones conviviales que posibiliten el encuentro, la convergencia entre presencias, entre cuerpos diversos que habitan un espacio-tiempo en común y que tienen el objetivo de escuchar y ser escuchados, de compartir en el presente la misma realidad, el pasado que resuena en comunidad. Al respecto, Borie reflexionó:

El testigo declara delante de alguien y exige que se le crea. Él se hace eco de la respuesta de quien recibe el testimonio, porque sólo la confianza en la palabra del otro, que es el principio de las relaciones sociales, puede —señala Ricoeur— fortalecer “la similitud

humana de los miembros de la comunidad” y consolidar el sentimiento de existir rodeado de otros hombres. (Borie, 2011, pág. 1).

Sin embargo, esta fuerza de lo relacional que hace parte de las prácticas escénicas testimoniales, se contrapone con lo que Ricoeur nombra como *la soledad del testigo* puesto que “Hay testigos que nunca encontrarán el público capaz de escucharlos” (Ricoeur, pág. 208). De allí, que el auto-testimonio que propone Artaud, dimensione en primer lugar la situación dialógica del sí mismo con su propio ser, del testigo que testimonia su propia historia procurando procesos de introspección que generan una relación dialógica entre el *Yo creador* y el *Yo persona*.

Las ideas de Ricoeur comprendidas desde las perspectivas de Artaud, demuestran cómo a la luz del siglo XX se fortalecen los lazos entre las reflexiones filosóficas y las acciones artísticas; un vínculo que se gesta dada la presencia en común de los *cuerpos-testigos* que nutren sus prácticas de pensamiento y/o de creación, desde las conexiones entre el testimonio y la imaginación, entre la capacidad de evocar y también la capacidad de narrar poéticamente las memorias del creador investigador.

Ambos, el filósofo y el artista complementan su trabajo con otras rutas de exploración que lo acercan a la autopercepción del cuerpo como vía de creación artística y de conocimiento sensible. Una mirada que muestra cómo el investigador y creador se autoproclaman testigos de sí mismos, permitiéndose la autovaloración de su subjetividad, aquella que nace de sus orígenes, pero que también va a sus contextos; y que permite integrar prácticas de rememoración, narración y escenificación para, respectivamente, conservar, enunciar y re-significar las memorias del artista y pensador. Estos procedimientos en consecuencia hacen que emerja otro tipo de conceptos y actos creadores que nacen de los cuerpos testigos conectados y afectados por su entorno vital.

En el caso del quehacer teatral, los artistas al momento de dar testimonio y llevar a la escena sus memorias, demuestran como los procesos de creación testimonial basados en el recordar, narrar y escenificar la vida, despiertan en los actores, directores y dramaturgos las emergencias de sus preguntas vitales, constituidas por los cuestionamientos frente al mundo habitado, por las

resonancias del pasado personal y colectivo que lo conmueve; dichas inquietudes son los materiales básicos de creación que también requieren de una segunda tarea que invita a detectar las necesidades expresivas de sus cuerpos creativos, es decir, los intereses poéticos que permite seleccionar los lenguajes y los materiales artísticos con los cuales el artista transita su mundo sensible al escenario

Estos dos componentes: las preguntas vitales y las necesidades expresivas del artista, hacen que se visibilice cómo en los procesos creativos testimoniales, originados desde la reutilización de los archivos y testigos en favor del acto teatral, involucran niveles éticos, estéticos y escénicos necesarios para producir la puesta en escena del testimonio. Lo ético, en tanto dichos materiales testimoniales involucran a la persona y sus tomas de posición frente a los hechos, incluyendo los puntos de vista que lo comprometen ideológica y políticamente. Lo estético, porque la acción de dar testimonio produce una experiencia y repiensa lo sensible. Lo escénico, porque las memorias del creador requieren de formas poéticas para enunciarse y conservar sus recuerdos en un espacio tiempo ficcional.

Elementos que se hacen presentes en las propuestas de Antonin Artaud, quien, como ya se mencionó antes, manifestó la necesidad de registrar su tiempo a través del quehacer escénico y pensamiento estético, para lo cual empleó el cuerpo como material y lenguaje, como concepto y acción. Un cuerpo sensible que es concebido y explorado desde otras narrativas expresivas que permiten sacar a la luz las memorias que produce el existir. Un procedimiento que requiere del triple testimonio, para propiciar las situaciones dialógicas entre el *Yo persona*, *el yo relator* y *el yo creador*; triada que genera el reconocimiento de los recuerdos pero también de los lenguajes que materializan sus preguntas y necesidades expresivas en el acontecimiento teatral.

Este objetivo tripartito, es logrado gracias a una serie de exploraciones auto personales, vitales, investigativas y artísticas, que implican la exploración y producción de experiencias desde su cuerpo en el espacio en pro de la construcción no solo de actos creadores sino de pensamiento. Así, a través del uso de lenguajes dancísticos, plásticos, objetuales y sonoros, Artaud logró comunicar su triple testimonio desde la inclusión a las prácticas artísticas de lenguajes que van más allá de la

palabra, y que abren al creador a la exploración de su cuerpo en el silencio, desde donde también es posible nombrar lo innombrable.

En este sentido, Monique Borie explica como Artaud, es referente, promotor y autor de las nuevas formas de poner en escena el testimonio, que nacen del deseo del creador e investigador por escenificar los registros de sus cuerpos. Por ello, el artista contemporáneo se atreve a ser testigo de sí mismo, testigo de los otros y a ser un testigo creador; quien desde su quehacer rememora los hechos de sus existencias, con el fin de expresar y reconocer la realidad habitada, un proceso que lo invita la recomposición de la puesta en escena desde una voz íntima que habla por toda una comunidad. Al respecto la autora explica:

En su testimonio, Artaud reivindica la singularidad de una experiencia que pertenece sólo a él y, al mismo tiempo, adquiere valor de ejemplo. Esta experiencia de la cual él quiere dar testimonio es, sobre todo, la experiencia del dolor, de los sufrimientos de una generación. (Borie, 2011, pág. 2)

Las prácticas teatrales de Artaud, se nutrieron con la labor investigativa que lo acercó a la escritura como medio para complementar su quehacer actoral, incorporando en sus prácticas la realización de escritos autobiográficos, poesía, dramaturgias, manifiestos y correspondencias enviadas a otros artistas y filósofos, para generar con ellos, diálogos frente a lo que le inquietaba, afectaba e impulsaba su trabajo creativo e investigativo.

Del mismo modo, este impulso del artista por explorar otras posibilidades expresivas que le permitieran testificar su vida, lo invitó a salir del teatro, del lugar del ensayo, para ir a recorrer otros espacios cotidianos como escenarios de creación e investigación. Caso de ello, se puede encontrar la experiencia en la montaña de los Tarahumaras, ubicada en la zona norte de México (1936), en donde Artaud vivió una experiencia personal, colectiva y creativa. Una travesía que lo hizo retornar, recorrer y reconocer su propio cuerpo como territorio, como mapa y cartografía de experiencias límites realizadas en ese espacio mítico y ritual. Ese espacio, estaba poblado de cuerpos, objetos, signos, experiencias, en donde la magia y la poesía se cruzaban de manera habitual y extra-cotidiana.

En primera instancia, las propuestas de Artaud dan cuenta de cómo dentro de las prácticas escénicas testimoniales el creador-investigador, es invitado a reconectarse consigo mismo desde su capacidad de rememoración e introspección, desde donde se reconoce al creador-persona como el encargado de rescatar, coleccionar y actualizar los archivos vivos de sus memorias. La segunda acción, la del narrar, deriva del deseo del artista por contar los hechos de los que fue testigo de manera directa o indirecta, un testigo absoluto o testigo ocular; momento en el que se destaca al otro como presencia vital, que se requiere al momento de dar testimonio y de establecer las relaciones entre el creador relator y el contexto habitado. La tercera acción, escenificar, hace referencia al procedimiento de recomposición del testimonio, que le permite al artista hacer visible las relaciones entre el creador testigo y sus prácticas poéticas que posibilitan el transitar de las memorias a la escena.

Procedimiento en el que se registra la travesía del artista por un espacio-tiempo ajeno a su cotidianidad, razón por la cual en sus textos quedan consignados los fragmentos de pensamiento y acción que se rehacen en dramaturgias, poesías y reflexiones en las que predominan las palabras autorreferenciales que están atravesadas por las emociones, pasiones y sensaciones que le producen en su cuerpo determinada realidad. Las experiencias en donde se vivencia física y mentalmente el límite de los cuerpos y sus capacidades somáticas, afectivas y expresivas. Por ello, su testimonio está provocado por una mirada trágica derivada de la conciencia de toda una generación, a la cual, pretende escapar desde el renacer de una conciencia corporal que le permite re-escribir y rehacer los documentos vivos y vibrantes de su historia personal y colectiva.

El artista francés exaltó la importancia de los lenguajes del cuerpo y la acción del creador investigador, un cuerpo-testigo que es concebido como archivo y testimonio plural, como mapa vital construido por la diversidad de los registros y pensamientos de las memorias personales, colectivas y artísticas que producen los triples testimonios que Artaud exaltó en su quehacer, desde donde se declaró testigo de sí mismo, del otro y del autor; un testigo de cuerpos diversos y multisensoriales, responsables de evocar, narrar y expresar los impactos y las resonancias de las realidades propias y la de toda una generación, develando con su obra la intensidad de los impulsos, las fuerzas y las confrontaciones que lo habitan.

Una visión que ratifica que en los procesos de escenificación del testimonio se requiere de la pasión del cuerpo vivo y vibrante que accede a exponerse a otras vías de creación y pensamiento más autobiográficas y experimentales, desde las cuales se vislumbra la fascinación por recorrer el mundo y entrar en contacto con otras comunidades y realidades, tal como lo hacen las prácticas de las ciencias sociales y humanidades, un ejemplo de ello, es la labor del etnólogo o del antropólogo, que basa su trabajo en la capacidad de estar en comunidad, de preguntarse por ella y de accionar en favor de su bienestar.

Estas prácticas artísticas, ahora, auto-etnográficas invitan al creador a ir a los contextos reales sin olvidarse del sí mismo; motivo por el cual, en su quehacer acude al terreno de los otros, impulsado por sus preguntas vitales y necesidades expresivas que se vinculan con las inquietudes y los intereses del contexto al cual pertenecen y accede a través de su praxis creativa e investigativa. Un procedimiento que vincula lo vital y lo artístico, que para Monique Borie es privilegiado porque hace la diferencia entre los investigadores de las ciencias sociales y los investigadores de las artes, ya que, los hallazgos éticos y estéticos reconocidos en los procesos de contacto con la comunidad de determinada realidad, luego son transformados poéticamente por el accionar de los creadores que buscan transitar las experiencias investigativas en experiencias creativas.

No obstante, Borie en los análisis sobre los procedimientos de la puesta en escena del testimonio, resalta la presencia de diversas acciones investigativas derivadas del campo de la antropología y la etnografía y éstas invitan al creador a la realización de entrevistas, salidas de campo, diarios de trabajo, como a la compilación de los materiales archivísticos: grabaciones, fotografías, imágenes, recortes de prensa, noticias, etc. Estos encuentros con lo real, lo invitan a la apropiación de dichos procedimientos generando en el artista el contacto directo con otras comunidades, por ende con otras historias de vida, como también le hace descubrir nuevas rutas investigativas y maneras de registrar las memorias de una comunidad.

Bajo esta perspectiva, se producen las emergencias de las prácticas testimoniales contemporáneas en donde el artista re-utiliza los archivos de las memorias personales y colectivas en favor de la puesta en escena, desde procesos autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarios que

integran los diferentes campos de acción, provenientes de la filosofía, antropología, etnografía, artes visuales, danza, música, teatro, cine, entre otros más. Un conjunto de lenguajes expresivos y reflexivos que el creador-investigador emplea para la producción de pensamiento crítico y formas poéticas desde las cuales es posible reconocer las resonancias éticas, estéticas y escénicas de los acontecimientos que afectan sus cuerpos y que constituyen el mundo interior, los afectos que despiertan determinada situación, de la cual gracias a la recomposición del personaje, el actor-creador logra también tomar distancia de su historia de vida, para crear una vida poética de un otro.

A propósito, para Patrice Pavis, “un afecto es el eco en nosotros de lo que el cuerpo hace o soporta” (2013, pág. 20), de allí que los procesos de creación testimonial tengan como objetivo llevar a la escena los afectos, los ecos de las experiencias que producen las resonancias afectivas de las memorias. Sin embargo, a la luz de las puestas en escenas contemporáneas, también los afectos son coleccionados y conservados en diversos objetos, sonidos, espacios, imágenes que materializan los recuerdos y permiten su rememoración, invitando al creador-investigador a la re-utilización de fotografías, ropajes, cartas, grabaciones, diarios, relatos, escritos, objetos personales que son re-significados en la puesta en escena del testimonio.

Estos materiales físicos, además de documentar los hechos, son considerados como las formas afectivas de las memorias, las cuales, aportan a las conexiones sensibles con el espectador y hacen parte de las acciones personaje, son objetos que despiertan los afectos que permiten que se recuerden, narren y escenifiquen los hechos reales de los que provienen la puesta en escena testimonial. Cabe resaltar, que etimológicamente: *Afecto*, proviene del latín *affectus*, que connota un estado interno del cuerpo entre la emoción y la acción, de hecho, es una palabra que proviene del verbo *adficere* (ponerse a hacer).

Bajo este panorama se puede constatar que los diversos procesos de escenificación del triple testimonio, implica una acción tripartita, la cual, acorde al momento y las necesidades expresivas del artista ha sufrido variaciones poéticas y estéticas. Generando a lo largo del siglo XX una diversidad de praxis y de pensamientos que buscan fortalecer los lazos entre memoria y artes. En el caso de la propuesta de Artaud, su búsqueda del testimonio se realiza desde la experimentación

del cuerpo vital, expresivo, necesario para la emergencia de poéticas que operan por la afectación de los sentidos.

Por ello, para finales del el siglo XX se poseionan otras maneras de abordar la pregunta por el cómo escenificar los testimonios: desde la incursión de prácticas artísticas autorreferenciales experimentales y transdisciplinares, que produce un nuevo tratamiento a los materiales testimoniales. Caso de ello, la puesta en escena de la obra *Rwanda 94*, la cual, fue realizada en 1999 por el colectivo francés y belga *Groupov*, una compañía fundada en la década de 1980 por artistas de diferentes disciplinas y diversas nacionalidades provenientes de las artes visuales, cine, danza, antropología, etc. Un colectivo artístico liderado por Jacques Delcuvellerie, dramaturgo, director y pedagogo, quien, en sus procesos de creación-investigación explora diversos lenguajes expresivos basados en performances, instalaciones, fotografías, música en vivo y videos

En particular, el montaje de la obra *Rwanda 94*, tardó cinco años, derivado de un proceso investigativo-creativo, en el que se abordaron diversas exploraciones artísticas que fueron acompañadas por una ardua labor social a través de trabajos de campo, entrevistas, registros audiovisuales. Procedimientos generados desde la conexión entre las prácticas artísticas y las prácticas de humanidades; los intercambios entre el pensar y el crear que acercó a los creadores-investigadores a las fuentes vivas del acontecimiento histórico producido el 6 de abril de 1994, momento en el que comenzó la masacre entre los habitantes del pueblo de los tutsis, que duró aproximadamente tres meses, una población africana que por problemas de discriminación y oposición política-social vivió su propio genocidio.

La obra fue estrenada en 1999 en Avignon, esta puesta en escena ejemplifica el triple testimonio promovido por los procesos de escenificación de las memorias en las prácticas artísticas contemporáneas. No obstante, el grupo de creadores se acerca desde el sí mismo a la realidad contextual que los afecta, sustrayendo de esta experiencia en comunidad: videos, fotografías, grabaciones. En donde las voces de los cuerpos-testigos se incorporaron a la obra, no sólo, para documentar el pasado, sino para testimoniar el presente que busca proyectar un porvenir. En especial, el testimonio de Jhoalan Mucan, sobreviviente del genocidio es un acontecimiento central dentro de la obra, un testimonio que incluye explicaciones directas hacia el público de sucesos de

horror a causa del genocidio, un dolor que es expresado desde la voz íntima de las personas personajes, que son reconfigurados por las acciones artísticas realizadas por el creador-testigo.

A partir de lo anterior, se puede hacer una primera conclusión: los procesos de creación escénica testimonial hacen uso de las acciones de recordar, narrar y escenificar la vida, para honrar las memorias de un pueblo que habita en cada cuerpo. Se valen del triple testimonio del creador-testigo, un procedimiento que permite desde la diversidad, agudizar y rehacer las memorias de una realidad que impresiona y afecta los cuerpos. De allí, que las prácticas de escenificación del testimonio busquen rendir un homenaje a las presencias de los vivos, pero también a las ausencias de los muertos, buscando exaltar al ser individual como al ser plural, que siente en su piel las dolencias de toda una comunidad.

Son puestas en escena que poseen una doble genealogía en la que convergen la fuerza del documento-archivo con la fuerza del testimonio-testigo, dos potencias que marcan la particularidad de los procesos artísticos de creación del siglo XXI, aquellos que, además de buscar las intersecciones en el escenario entre las personas y los personajes, entre el archivo y la imaginación, se ocupan de los intercambios entre el oficio del creador y la labor del investigador, encargados de re-escribir y rehacer las memorias personales y colectivas del artista.

1.2 Prácticas escénicas testimoniales contemporáneas.

1.2.1 Re-escribirnos: las dramaturgias del creador-escritor.

Luego de reconocer las acciones transversales a los procesos de creación escénicos testimoniales, correspondientes al recordar, narrar y escenificar las memorias personales y colectivas del artista, es preciso, ubicarnos en las prácticas escénicas contemporáneas derivadas de procedimientos autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarios, los cuales provocaron los cruces entre los materiales testimoniales y los materiales poéticos de la puesta en escena.

Así, esta segunda parte del primer capítulo del corpus de la investigación, tiene como objetivo profundizar en dichas cualidades y acciones necesarias para producir los tránsitos entre las experiencias vitales y los acontecimientos escénicos testimoniales, es decir, puestas en escena que en el proceso incorporan y transforman archivos y testimonios del creador-testigo en dispositivos poéticos. Un momento para analizar los procedimientos específicos realizados por los creadores-testigos del siglo XXI, quienes, en las últimas décadas, continúan con la labor de abordar los intercambios entre las memorias y las prácticas artísticas, que implican explorar e interrogar el *qué*, *el quién* y *el cómo* se recuerda.

Estas tres inquietudes constituyen la base estética de los procesos de creación testimonial contemporáneos, en los que se produce el fortalecimiento de dichas prácticas autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarias, desde las cuales, se alteran las maneras tradicionales de reutilizar y re-significar los archivos, los testigos y los testimonios en favor del acontecimiento escénico. No obstante, a largo del siglo XX se han modificado los procedimientos teóricos-prácticos para hacer transitar las memorias del creador al escenario, a través, de la implementación de diferentes prácticas artísticas fundamentadas en la búsqueda y en la exploración de otros dispositivos poéticos que permitan *re-escribir* y *re-hacer*, en el aquí y ahora, las memorias del creador.

Este procedimiento estético y escénico posibilita al artista concretar los tejidos entre la vida y las artes por medio de la puesta en escena del triple testimonio, esto conlleva a la implementación de prácticas de re-escritura de lo vivo y lo vivido. Por ello, los procesos de creación testimonial, en principio, requieren de acciones artísticas que provoquen las emergencias de las *dramaturgias evocativas*, referidas por Eugenio Barba, en las cuales, las memorias del creador son expresadas a través de los lenguajes artísticos de la puesta en escena, considerada como la *obra personal* que nace de las fibras sensibles del artista, habitante de un mundo personal y compartido.

Un tipo de puestas en escena que re-escriben la vida desde la implementación de escrituras autobiográficas y autoetnográficas del actor, director y dramaturgo, quienes, exploran lo biográfico como la fuente viva para el acontecimiento teatral, como el lugar de donde nacen los recuerdos y donde nacen los actos creadores. De hecho, la palabra biografía proviene del griego βιογραφία que significa *escrito o escritura sobre la vida*; una etimología que a la vez se relaciona con otra palabra

βιογράφος (biógrafo), que refiere, a quien realiza la acción, al “*escritor o narrador de vidas*”. Dos términos que están formados por los elementos léxicos: βίος (bios, 'vida'), y γραφία (graphía, 'escritura'), y que permiten exaltar las relaciones entre la literatura y la vida como un vínculo transversal a los procesos de creación escénicos testimoniales, en los cuales, es fundamental el acto de re-escribir las memorias porque desde este procedimiento las memorias evocadas transitan a las memorias expresadas.

En este sentido, el filósofo Gilles Deleuze, en su ensayo *Literatura y vida*, exalta dichos vínculos entre las experiencias del cuerpo y las maneras que tiene para re-escribirlas, siendo una superficie viva y expresiva que establece diálogos inconclusos consigo mismo, con otros cuerpos y espacios. En este sentido, el autor francés señaló: “Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado”. (1996, pág. 12). Una visión que, desde el pensamiento del acontecimiento, subraya cómo el cuerpo sensible del creador necesita de prácticas de re-escritura móviles y explorativas en donde “no hay líneas rectas, ni límites para poner de manifiesto la vida en las cosas” (1996, pág. 12). Por el contrario, las relaciones entre las palabras y las memorias encuentran otras estructuras dramáticas, otras posibilidades de re-escribir las experiencias de vida que son testimoniadas.

Sus estudios resaltan cómo los encuentros entre literatura y vida fortalecen las relaciones entre el cuerpo y sus formas de expresión, de allí que emerja otro tipo de procesos de creación-investigación que nacen del deseo del artista por re-escribir las memorias personales y las de toda una generación; procedimientos dramáticos que implementan diversos ejercicios de escritura, los cuales, filosóficamente, destacan dos cualidades importantes en el acto de re-escribir la vida: el *devenir* y la *fabulación*.

En primer lugar, se habla de *devenir* en las prácticas de escritura porque en ellas se busca generar los procesos de transformación de los cuerpos cotidianos que mutan a los cuerpos poéticos; produciendo los intercambios entre la sensibilidad del creador-persona que se rehace en la del creador-personaje. Cabe subrayar, cómo para Deleuze, el *devenir* no es lograr una forma única que imite o se identifique con algo o alguien, sino que por el contrario, *devenir* es relación entre *zonas*

de vecindad o de diferenciación. Entiéndase aquí, la escritura como un acto en donde la palabra y su composición poética reconstruye un pueblo que está por venir. Al respecto, el autor señaló:

Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir, un paso de vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene–mujer, se deviene–animal o vegetal, se deviene–molécula hasta devenir–imperceptible. Estos devenires coexisten a todos los niveles, de acuerdo con unas puertas, unos umbrales y zonas que componen el universo entero. (Deleuze, 1996, pág. 11)

La segunda cualidad filosófica que aporta a los procesos de re-escritura del testimonio es la *fabulación*, un término que resalta la capacidad de reinención del cuerpo desde la acción, en donde la palabra escrita: sana, libera los afectos y permite reinventar un pueblo venidero. A través de la capacidad de fabulación, el cuerpo expresivo reescribe sus memorias somáticas y afectivas como un acto de vida y resistencia, como una acción vital que trasciende a las esferas de lo creativo. No obstante, “La fabulación se convierte en una fuerza activa, creadora que deja de lado lo reactivo por oposición y respuesta, y logra un acto de habla, es decir, crea.” (Deleuze, 1987, pág.13).

A propósito, el texto *Literatura y vida*, que nace de la recopilación de varios ensayos retomados por Deleuze de su libro, *Crítica y clínica*, enfatiza, la manera en que la acción de escribir permite justamente re-inventar un pueblo, de allí que su filosofía considere la literatura como vida, como iniciativa de salud, en tanto, la experiencia de re-escribir los acontecimientos del cuerpo sensible del artista, crean escenarios vitales de re-existencia, necesarios para materializar los recuerdos y las afecciones de su cuerpo, las memorias personales y colectivas que transitan a diversas dramaturgias que expresan la voz de toda una colectividad, del pueblo que habita en el cuerpo del escritor; en el caso del quehacer teatral, en el cuerpo del actor, del director y dramaturgo quienes a través de la re-escritura de los acontecimientos de vida exploran los vínculos entre escribir-sanar crear. Al respecto, Deleuze explicó:

La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. Es propio de la función fabuladora inventar un pueblo. No escribimos con los recuerdos propios, salvo

que pretendamos convertirlos en el origen o el destino colectivos de un pueblo venidero todavía sepultado bajo sus traiciones y renunciaciones. (Deleuze, 1996, pág. 9).

Un planteamiento que ayuda a considerar la forma en que las relaciones entre literatura y vida, se manifiestan en las prácticas escénicas testimoniales, permitiéndole al creador-testigo nombrar y reescribir una posibilidad de vida. Este procedimiento estético y escénico, invita al cuerpo a entrar en devenir, a situarse en la zona intermedia de lo real y lo ficcional, en donde se conecta la persona y el personaje y se produce la superficie para los actos de fabulación del creador-testigo, quien, desde su quehacer creativo e investigativo reconoce su cuerpo como entorno vital y el contexto como el espacio-tiempo de donde emergen las circunstancias que lo afectan.

De allí que las dramaturgias que re-escriben los testimonios, archivos y testigos en acontecimientos escénicos, sean prácticas literarias que requieren de procedimientos artísticos especiales para transformar al creador-persona en el creador-personaje, a través, de la configuración de otro tipo de textos, de re-escrituras de vida, en donde “la dramaturgia no es un sistema cerrado de reglas que pretendan decir cómo se deben escribir las obras, sino una práctica abierta que se propone someter a discusión lo establecido y proponer la discusión” (Danan, 2012, pág. 19).

A propósito, según los análisis de Joseph Danan, dramaturgo y docente en el Instituto de Estudios Teatrales de la universidad Sorbona-Nueva, París 3, los procesos de escritura contemporáneos replantean la propia definición tradicional de la dramaturgia, generando otras perspectivas que acogen las voces y testimonios de los actores y directores que complementan el trabajo del autor, o incluso devienen los autores de la dramaturgia del acontecimiento teatral; integrando sus propios escritos de vida que nacen del reconocimiento de los orígenes del cuerpo sensible y los contextos habitados.

En la obra: *¿Qué es la dramaturgia y otros ensayos?*, Danan refiere que en las prácticas escénicas contemporáneas se incorporan otras estrategias para abordar el trabajo del actor-creador, quien participa directamente en la transformación y consolidación del material textual, con miras a la emergencia de dramaturgias plurales que son concebidas como el “movimiento de tránsito de las obras hasta llegar a la escena” (Danan, 2012, pág. 13). Una percepción que habla de la dramaturgia

como un procedimiento colectivo en el que participan los co-creadores de la puesta en escena del testimonio: actores, directores, dramaturgos, músicos, escenógrafos, vestuaristas, etc., ellos, en conjunto, desde su labor particular, le dan voz y cuerpo a las memorias del creador-personaje.

Así, los testimonios de los artistas del acontecimiento escénico testimonial, se entrelazan con la literatura y la composición poética, pasando de la narración oral a la concreción del espacio-tiempo y las acciones de los personajes testigos, que usan su palabra para dar testimonio, exponer y narran sus afectos, tensiones y circunstancias de vida procedentes de los afectos, tensiones y circunstancias de vida del creador u otras personas. Por ello, las dramaturgias creadas desde la perspectiva del siglo XXI son consideradas como una polifonía escénica que involucran archivos, testigos y testimonios que se re-escriben a través de lenguajes y materiales artísticos que consolidan las dramaturgias del creador, éstas, “tienen la particularidad de no ser nada más textual”, puesto que, “El texto considerado como material, en su propia materialidad exige de su ‘puesta en escena’, que puede estar abierta a la pluralidad de sentidos” (Danan, 2012, pág. 41).

Esta multiplicidad se manifiesta directamente en los procesos de creación escénicos testimoniales que generan otro tipo de dramaturgias autorreferenciales, en donde se producen los enlaces entre literatura y vida, entre el personaje y la persona, es decir, entre los recuerdos y los materiales que actualizan las memorias. De hecho, Mariana de Althaus, directora y dramaturga peruana, en el ensayo *Escribir a pleno sol. Apuntes sobre el teatro testimonial/documental*, señaló cómo en los procesos de creación del siglo XXI existe la necesidad especial, de acudir a las historias de vida del creador-testigo, puesto que “Hoy, saturados de tantos siglos de máscaras nos sentimos atraídos a la apariencia de la realidad. Sello principal del teatro testimonial, que establece una posible vertiente de autoficción” (Althaus, 2019, pág. 36).

Su posición ratifica la presencia del teatro testimonial desde las prácticas de re-escritura que conllevan al creador a procesos estéticos y escénicos de autorreferencialidad, que implican en el artista el redescubrimiento del cuerpo cotidiano como cuerpo poético, de la vida y sus experiencias individuales o sociales como acontecimientos escénicos que se re-escriben para develar ante otros la vulnerabilidad de las personas, de los cuerpos impactados por las historias de vida y sus contextos conflictuales, quienes necesitan de lenguajes expresivos para enunciar aquello que no se nombra o

que es silenciado por las fuerzas de poder produciendo en el cuerpo-testigo estados de pérdida, dolor y ausencia.

Estas prácticas dramatúrgicas que conectan el sí mismo con el nosotros, implican para el cuerpo del creador habitar en la zona intermedia en donde se interceptan las memorias y la imaginación, el autoconocimiento y la creatividad, el deseo de hablar y de callar, de dar o no testimonio. Por ello, Althaus en sus reflexiones cuestiona cómo en las dos últimas décadas existe un auge de dichos procesos de creación autorreferenciales, aspecto que da cuenta de la urgencia del artista por recuperar el principio de realidad desde un accionar poético, que posibilite transformar las voces y acciones de las personas en las de los personajes testimoniales.

Un momento de intercambio vital y poético que implica el paso de lo íntimo a una declaración pública, motivo por el cual, el cuerpo del creador-testigo se enfrenta a diversos procesos de introspección y autoconocimiento que lo acercan a sus historias de vida y a las impresiones y afectos que éstas causan. También las prácticas de re-escritura del testimonio necesitan a través de las dramaturgias crear una distancia con lo real, en donde acerquen el devenir y la fabulación de la persona en personaje. Un proceso en donde el creador asume sus propios riesgos y enfrenta sus límites. Esto se reafirma con lo dicho por Althaus:

Escribir la propia historia y contarla en el escenario es tremendamente difícil, debido a que en la escritura, no basta con narrar la propia historia, hay que tener una mirada a la propia biografía, una mirada que exige distancia (temporal y emocional) y le aporte “sabiduría”. (Althaus, 2019, pág. 37)

En consecuencia, las dramaturgias testimoniales derivan de las miradas propias del creador-testigo, quien posee la sensibilidad y la sabiduría para generar los tejidos dramatúrgicos entre las palabras, los objetos, los cuerpos, las acciones, los espacios, los sonidos y las imágenes de las memorias. Una práctica mixta, que contiene la doble genealogía propia de la creación escénica testimonial contemporánea, proviene del campo de lo documental y en sí, del mundo de lo testimonial. No obstante, en este tipo de procesos literarios, ergo dramatúrgicos, “Además de los relatos de los personajes testigos, es necesario hacer uso de objetos que documentan los hechos para no sólo

limitarse a decir ‘yo estuve allí’ sino a demostrarlo” (Jelin, 2003, pág. 114). Este objetivo de la literatura testimonial por demostrar algo, es transversal a las prácticas escénicas, debido a que el creador testigo va al quehacer teatral para documentar y testimoniar los hechos reales desde los acontecimientos poéticos que evidencian ante otros lo sucedido.

Por su parte, Concepción León, dramaturga, directora y actriz mexicana, sostiene que el objetivo de las escenas del siglo XXI radica en el reconocimiento de los materiales testimoniales como materiales artísticos, es decir, los objetos, las voces, las texturas procedentes de las memorias y cotidianidades del cuerpo, las cuales, requieren de prácticas de re-escritura y con ello, de tratamientos estéticos y escénicos que modifiquen los fragmentos de vida atesorados por los recuerdos, un procedimiento en donde es fundamental el trabajo sobre sí mismo, la capacidad de adentrarse en los mapas del cuerpo para expandir sus testimonios al escenario, a otras superficies poéticas y expresivas . En este sentido, León explica:

Me parece que en las historias personales hay mucha de esa vida de las que a veces carecen las historias de teatro. Sin embargo, no es suficiente con tener una historia, es necesario darle un tratamiento, pulirla, separar las pequeñas piedras que la rodean para llegar a la diminuta semilla de oro. Dicen que todos los días vemos imágenes poderosas que brotan del paisaje, que la gente sigue de largo sin preguntarse por qué están ahí, pero los artistas tenemos la obligación de detenernos y preguntar porque somos el hilo que une la realidad con los ojos que pasaron de largo. (León, 2019, pág. 39-40)

Esta capacidad de asombro ante el mundo permite capturar lo ínfimo, el detalle del testimonio. Una mirada que es también impulsada por Peter Brook en donde el director inglés compara al actor-creador con un pescador, capaz de atrapar el material vivo de su entorno vital para re-crear su *obra personal*; considerando a los creadores como pescadores que preparan pacientemente su red para atrapar el gran pez dorado, ese acontecimiento vital que se transfiere a un acontecimiento poético y que detecta los fragmentos de vida que el creador-testigo re-escrive y sobredimensiona en el escenario, propiciando los encuentros entre las personas y los personajes, que es suscitado por acontecimientos autobiográficos y autoetnográficos que ahora coinciden en el espacio poético del quehacer teatral.

Así, las prácticas escénicas contemporáneas se ocupan de re-escribir las memorias personales y colectivas a través del fortalecimiento de los vínculos entre literatura y vida, en donde el creador-escritor captura los acontecimientos de vida que sobresalen y son la base de la composición dramática testimonial que parte del deseo por actualizar los archivos del creador-testigo, y así desde el oficio del artista, hace que los materiales testimoniales devengan otros cuerpos, espacios, sonidos, objetos y acciones poéticas que especialmente nacen de las fibras sensibles del creador, de sus historias de vida y los detalles sensibles que la componen.

En este tipo de procedimientos escénicos que se fundamentan en la incorporación de las prácticas de re-escritura del testimonio, buscan la reconstrucción de un tejido vital y poético compuesto por los fragmentos de los recuerdos que persisten en los cuerpos y ahora hacen parte de las dramaturgias del creador. No solo se producen dramaturgias basadas en la narración del personaje testimonial, sino que es fundamental subrayar como las prácticas escénicas testimoniales incorporan los archivos: documentos y objetos de memoria, que al transformarse en dispositivos escénicos crean su propia dramaturgia, clave para la puesta en escena del testimonio lo cual generan dramaturgias teatrales construidas no solo por palabras, sino por objetos, partituras corporales y sonoras.

Ejemplo de ello, es la propuesta de la directora y dramaturga argentina Vivi Tellas, quien es pionera en la actualidad de dichas prácticas escénicas que incorporan cuerpos cotidianos para hacerlos poéticos. Una propuesta que es nombrada como el *Biodrama*, un tipo de trabajo escénico que reafirma la conexión entre lo cotidiano y lo teatral, generando dramaturgias de archivo, un tejido entre la vida y las artes edificado desde el testimonio de sí misma, los otros y los lenguajes poéticos de la escena.

El *Biodrama*, según su autora, se concentra en la búsqueda de la teatralidad por fuera del teatro, un interés que permite al creador-testigo irrumpir en la cotidianidad y reencontrar en ella las imágenes irradiantes de la vida que son llevadas a la escena. Su propuesta es un referente de las prácticas teatrales contemporáneas que abren un espacio sensible para re-escribir la vida de las personas que devienen en personajes, por ello, Tellas realza la dicotomía entre la ficción y la no ficción, desde donde surgen otras dramaturgias que muestran los vínculos entre los componentes biográficos testimoniales y los materiales documentales-objetuales que verifican la realidad de los hechos.

El *Biodrama* es un claro ejemplo del auge de la autorreferencialidad del siglo XXI porque muestra la urgencia del artista por recuperar las memorias de su cuerpo individual y social, dándole lugar a los archivos cotidianos propios y de otros, como formas de creación. Una práctica teatral que muestra el “interés por explorar y (valorizar) la vida de las personas desde el teatro” (Tellas, 2015, pág. 4). Es por ello, que Vivi Tellas, desde su búsqueda teatral, hace transitar la vida a la escena, así como también moviliza el teatro a la vida; provocando los intercambios entre la persona y el personaje, entre la realidad y la ficción. De hecho, el *Biodrama* etimológicamente designa los prefijos *bio* que refiere a vida, y *drama* que refiere a actuar-hacer, una definición que corrobora como los encuentros entre las memorias y las escenas derivan en actos de fabulación que reescriben los testimonios y la realidad adquiere un lenguaje poético.

Una práctica escénica testimonial en donde es tan importante detectar el qué, quién y cómo se narra lo vivido, logrando instalar otras dinámicas creativas que exigen dramaturgias que articulen los archivos objetuales como lenguajes y los dispositivos escénicos que reescriben la vida. Por ello, el *Biodrama* da cuenta de los principios éticos, conviviales que por naturaleza producen los procesos de creación testimoniales, en tanto sus obras apuntan a la consolidación de espacios de encuentro creador para dialogar sobre la vida, con las artes, para producir el transitar de las memorias evocadas y las memorias expresadas. En este sentido, la autora indica: “En mi trabajo, de algún modo, lo que hago es que voy llevándome teatralidad de la vida cotidiana, de la realidad, y voy como acercando esa teatralidad que encuentro en el teatro”. (Tellas, 2019, pág. 29)

En su recorrido teatral se destacan las propuestas llamadas *Proyecto Archivo* (2001), *Proyecto museos* (2003) y *Las Personas* (2014), las cuales, son puestas en escena que derivan de prácticas escénicas testimoniales, que por lo general, comienzan con la selección de los creadores- testigos, con el hallazgo de las personas, que luego, en el escenario se transformarán en personajes. Procedimiento de selección que ocurre en la cotidianidad de Tellas: bien en un taxi, en el supermercado, en el banco, en los parques; estos son los lugares en donde halla las personas e historias con las que quiere trabajar; esos espacios habituales en donde surgen las *imágenes irradiantes* nombradas por Coén.

Así, luego de ser convocadas las personas-personajes provenientes de la cotidianidad, se comienza con los primeros encuentros de trabajo que tienen como objetivo generar un ambiente de confianza, de escucha y respeto; la atmósfera necesaria para que los cuerpos-testigos participen de los procesos artísticos interactúen e intercambien sus experiencias libremente. Un momento relacional en donde las personas devienen creadores-testigos, quienes actualizan sus memorias y dan testimonio de ellas, a través de los relatos de las historias de vida, las cuales, no sólo son comunicadas desde la palabra, sino que se complementan con la presencia de los archivos de las memorias: documentos, fotografías, ropas, grabaciones, relicarios y objetos personales que conservan en el aquí y ahora los acontecimientos pasados.

Un proceso testimonial en donde cada participante decide qué contar de su vida, qué llevar a la escena, por lo que es necesario generar un espacio de reciprocidad que cree una superficie íntima para la enunciación y la exposición de las marcas de las memorias. En este sentido Pamela Brownell y Paola Hernández, docentes investigadoras de la obra de Tellas, afirman: “En su propuesta, lo público y lo privado se ponen en tensión, recuperando la vida personal como una experiencia única. Trabajamos con experiencias personales de sus vidas íntimas, pero son ellos los que deciden qué van a mostrar en público y qué no” (Brownell, 2019, pág. 25). Adicionalmente, sus reflexiones destacan cómo *El Biodrama* requiere de una rigurosa observación por parte de la directora y dramaturga, de todos los detalles de la cotidianidad de los integrantes; las particularidades que no únicamente se manifiestan en los objetos e historias personales que porta cada creador al proceso, sino en los gestos, posiciones, palabras de la persona que también sobresalen en cada ensayo.

En su proceso creativo Tellas, no sólo se ocupa de registrar elementos escénicos, le interesa llevar un registro escrito de todo lo que sucede desde que entran al espacio de ensayo, como en el desarrollo de este: anotaciones de lo que se hace, se dice, anécdotas, detalles de ropa, para reconocer en la cotidianidad, una vitalidad, en realidad el ensayo empieza cuando los intérpretes cruzan la puerta del estudio. (Brownell-Hernández, 2019: 27)

Así, las prácticas del *Biodrama* y sus procesos creativos abren un espacio a la vida en la escena, una expansión que aporta al hallazgo de otras maneras de pensar las prácticas dramáticas testimoniales que conectan los relatos del personaje-testigo con las acciones y los objetos de la

memoria que su cuerpo manipula; estos encuentros posibilitan reconocer el teatro en la vida, como la vida en el teatro. Por ello, en sus propuestas los archivos personales son el inicio de la creación, aquí se puede ver los *impulsos de archivo*, acotados anteriormente por el filósofo Hans Foster. Al respecto Tellas afirma:

Los archivos son mi manera de hacer ciertos mundos. Cada vez que monto un archivo organizo a mi gusto un mundo ajeno, pongo en escena lo que me gustaría que pasara con esos materiales. Y a veces me convierto en el espectador. Hago con eso otro mundo y lo vuelvo a mirar. Es un proceso de deconstrucción. (Tellas, 2019, pág. 28)

En consecuencia, su propuesta es catalogada como el *Nuevo Teatro documental*, dado que incorpora las prácticas autobiográficas: testimoniales y documentales del siglo XXI, en las que confluyen en un mismo escenario, tanto la voz del testigo como las formas de las memorias que evocan y verifican los hechos desde la creación de personajes testimoniales: personajes que están inmersas en una dramaturgia escénica. Su búsqueda radica en lograr capturar la teatralidad de la cotidianidad e instalarla en la escena, documentando lo vivido desde otros dispositivos escénicos, que reescriben la vida. De allí, que su propuesta es ejemplo de las prácticas escénicas testimoniales en donde se produce la reconstrucción de las dramaturgias del creador testigo, que incluyen dramaturgias objetuales, visuales, sonoras, espaciales que acompañan a la voz del creador personaje y sustentan sus acciones.

Por ello, al creador-testigo acercarse a la autorreferencialidad se produce las prácticas del Biodrama, la cual por naturaleza conlleva a la autoficción, un elemento que hace al creador acercarse a la vida para crear; procedimiento que requiere de contactos, como también es una práctica que le permite al actor tomar distancia de la persona para así encontrar los lenguajes y materiales artísticos necesarios que le permitan transitar al personaje. Bajo esta perspectiva, en las dos últimas décadas emergen otros tipos de prácticas escénicas autorreferenciales que también están basadas en las dramaturgias testimoniales que incorporan los archivos y testimonios como dispositivos poéticos.

Así, las prácticas escénicas contemporáneas cimentadas en los vínculos entre la literatura y la vida, son procesos que requieren de procedimientos de autoficción porque ubican al creador en la zona

liminal en donde nacen esas dramaturgias híbridas del *biodrama* que vinculan las formas de las memorias con los lenguajes poéticos de enunciación. De hecho, la *autoficción* también es una palabra compuesta por el prefijo *auto*: “por sí mismo”, y *ficción*: “invención”; una definición que etimológicamente exalta que en este tipo de procedimientos artísticos se conectan los materiales vitales con los materiales de la puesta en escena. Un proceso de reconstrucción de los testimonios y los archivos a través de los tejidos dramáticos que invitan a los creadores a salir de la esfera íntima de la persona y a transitar al espacio público del personaje.

En particular, *La autoficción*, en el campo de las artes escénicas, es propuesta por el uruguayo Sergio Blanco, un referente importante de las otras dramaturgias autorreferenciales del siglo XXI, quien a través de su trabajo exalta la labor del creador-escritor responsable de conjugar en un mismo lugar, los registros autobiográficos y los elementos ficcionales. En su propuesta se destaca cómo las dramaturgias testimoniales ubican al artista en la zona del medio, en tanto, sus escritos no son biografía ni son ficción, sino la simbiosis entre ambas. En este sentido, Blanco indicó:

La autoficción, al cruzar la verdad y la mentira se funden en un solo relato y toca la raíz epistemológica del arte: el asunto de la convivencia entre lo real y lo que no es, el tema del mundo y su representación...La autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad y la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento. Donde la autobiografía atestigua y certifica, la autoficción desatestigua y desertifica. (Blanco, 2018, pág. 23-24).

Sus estudios sobre estos procesos ficcionales del testimonio, se amplían en el texto *La Autoficción: una ingeniería del yo*, en el cual, Blanco resalta la potencia poética del *sí mismo* y *del nosotros* como ejes transversales en las prácticas escénicas contemporáneas. Sus propuestas dramáticas promueven la labor del creador-escritor, quien desde la palabra escrita articula los registros de las memorias con las necesidades creativas e imaginativas; definiendo no sólo lo que se cuenta, sino cómo se cuenta. Su propuesta constituye una sólida ruta teatral que hace que el creador se exprese, ante todo, como un cuerpo expresivo que nombra desde su voz las vulnerabilidades de toda una comunidad.

No obstante, la autoficción es una estrategia dramática de la creación escénica testimonial que implica conmovernos de las realidades compartidas a través de prácticas de re-escrituras personales. Es un procedimiento estético, ético y escénico que opera como un espejo que permite vernos, retratarnos y recontarnos; una experiencia vital y poética en la que participa el *Yo creador y yo atestiguan*, quien habla desde sus preguntas vitales y necesidades expresivas. En este sentido, el autor explica:

La autoficción reivindica el conocimiento de sí como medio imprescindible para comprender la existencia misma. Y justo aquí está la esencia de lo autoficcional, pues la búsqueda del *Yo*, ese examen de sí mismo es su objetivo. ¿Quién fui? ¿Quién soy?. (Blanco, 2018, pág. 31).

Por lo anterior, la autoficción es mucho más que un género literario, es una forma narrativa que busca posibilidades diversas para suscitar los reencuentros entre el cuerpo sensible y el sí mismo; una práctica íntima que genera prácticas convivenciales, puesto que, requiere del contacto con otros cuerpos. Según Blanco la “autoficción no es un encierro ególatra de sí mismo, sino un camino de apertura a los demás” (pág. 24). Es una práctica escénica testimonial que al tiempo que reafirma los orígenes del *Yo*, también afianza el interés por la reconstrucción de las memorias compartidas:

La autoficción siempre va a partir de ese yo para ir más allá de ese sí mismo, es decir, para poder ir hacia otro. De esta forma, propondrá siempre ese juego ambiguo, difuso y equívoco entre el uno y el otro, entre el yo y la alteridad. Intentar alcanzar en un movimiento de apertura ese otro que no soy yo. (Blanco, 2018, pág. 24).

No en vano, Sergio Blanco ideó un decálogo que exalta las cualidades estéticas y las acciones necesarias en los procedimientos de autoficción, definidos así: 1. La conversión. 2. La traición. 3. La evocación. 4. La confesión. 5. La multiplicación. 6. la modificación. 7. La suspensión. 8. La degradación. 9. La expiación. 10. La sanación. Estos diez procedimientos es preciso reconocerlos de manera general para comprender cómo se producen las prácticas de re-escritura del testimonio, y sobre todo para reconocer sus objetivos vitales y poéticos; los elementos que motivan al artista a hacer transitar las memorias de la esfera de lo vital, a la esfera de la dramaturgia.

En primer lugar, las escrituras autoficcionales proponen *La conversión*, ésta implica la transformación, transmutación y metamorfosis de lo real en el acontecimiento escénico. “Con esto quiero decir que todo relato autoficcional escrito será siempre falso, ya que la puesta en lenguaje se ocupa, más allá de nuestra voluntad, de que la realidad de la cual partimos se vuelva una ficción” (Blanco, 2010, pág. 58). Y es justamente lo que produce la puesta en escena del testimonio dada la conversión del relato vital, al relato ficcional:

La misma escritura -la puesta en relato- es la que aleja lo real, es decir, la que lo ahuyenta. En cierta manera la escritura convoca lo real, lo verdadero y lo vivido, pero para perturbarlo y alterarlo. Toda escritura termina siendo un acto de alteración de la realidad por la simple razón de que los mecanismos de poetización cambian, alteran, perturban, transforman. (Blanco, 2018, págs., 58-59)

En segunda instancia, encontramos *La traición*, cualidad que hace referencia al hecho de que el *Yo* que va a surgir tras el procedimiento de conversión de la realidad al relato ficcional, es “un *Yo* falso, por lo tanto un *Yo* que ha sufrido una traición” (Blanco, 2018, pág. 65). Aspecto que permite reconocer cómo “la autoficción es infiel al documento vivido, es decir, que los mecanismos de poetización tienen que encargarse de desprender el relato creado de la realidad vivida. La autoficción engaña, traiciona, miente, falsifica, adultera” (Blanco, 2018, pág. 67)

La tercera cualidad corresponde a *La evocación*, pues todo proceso de autoficción activa las memorias y con ello el recuerdo del pasado. En particular, sitúa al creador en su matriz familiar, en su infancia, en la pregunta originaria ¿de dónde vengo?, ¿Quién soy?, interrogantes que le invitan a evocar, a excavar en las memorias personales y colectivas como materiales de creación. En este sentido, es posible afirmar que autoficcional es evocar, repasar, revivir los recuerdos para tratar de ubicarlos en otro espacio-tiempo que pretende llenar los vacíos de las memorias, ya que, “en todo recuerdo pasado siempre hay lagunas que todo individuo tiende a colmar con invenciones, condensaciones y desplazamientos. La autoficción es una invitación a abusar y excederse en ese rellenando las lagunas” (Blanco, 2018, pág. 70).

En cuarto lugar está *La confesión*, desde la cual el testimonio es tratado como una confesión íntima que se hace ante otros. Es “La revelación pública. Confidencia que pone en palabras aquello que no se había dicho. De esta manera la autoficción favorece que lo indecible pueda ser decible y permite que aquello que estaba relegado al silencio pueda encontrar un espacio de dicción” (Blanco, 2018, pág. 75). Un momento del proceso de re-escritura en donde es fundamental la acción de atestiguar como sinónimo de confesión, de desahogo, la cual, al producirse genera un alivio, una liberación, producto de hacer público lo privado:

Lo importante en la confesión es el hecho de que el personaje sea capaz de hacer pública una confidencia, que diga en alto aquello que estaba sumido en un silencio profundo. Y es por medio de la capacidad de decir lo indecible como el personaje de autoficción adquiere el personaje de héroe. La heroicidad en la autoficción reside justamente en esta capacidad para decir aquello que todos tenemos oculto y velado. Develar: he aquí el acto épico del héroe autoficcional que se confiesa. (Blanco, 2018, pág. 79)

La multiplicación, como quinta cualidad, da cuenta de la proliferación de voces, de archivos, testigos y testimonios en donde el cuerpo no es una entidad única como se suele creer, sino que se trata de algo compuesto por varias corporalidades múltiples, divisibles y plurales. Una mirada que cuestiona la misma presencia del yo como base de la creación porque el yo es una entidad heterogénea y cambiante que se abre al nivel del nosotros; el ser singular transita en un ser plural:

Supone afirmar que el yo finalmente no existe, sino que lo que existe es una multiplicación infinita de yoes. Estamos compuestos de varios hogares: no somos uno, sino varios, y todos a la vez. Y no solamente somos varios yoes, sino que todos ellos son muy distintos”. Reafirmando que la tarea está en la pregunta: “¿Quiénes somos?” Toda autoficción indaga, averigua e investiga en esta multiplicación de los yoes que atestiguan de la complejidad de ser, pluralidades en perpetuo movimiento. (Blanco, 2018, págs. 81-82)

Como sexta cualidad, se encuentra *La suspensión*, ella tiene que ver con la pregunta por lo temporal en tanto, para Blanco la autoficción no únicamente se interroga sobre la consistencia del ser, sino que también interroga sobre la consistencia del tiempo y deriva en la pregunta por el contexto en

que habitamos: “Suspendidos en un tiempo sin tiempo, que es el único tiempo posible del relato de ficción, es decir un tiempo incierto. Un intento del sujeto por tratar de recordar y de recordarse”. (Blanco, 2018, pág. 85)

En séptimo lugar, está *La elevación*, “es aquella que hace referencia a todas las formas de exposición de nuestro yo que busca elevar nuestra imagen “Se trata de una forma de ennoblecernos, de enaltecernos, de glorificarnos” (Blanco, 2018, pág. 92). Una cualidad que aporta en procesos de autoestima y valoración del sí mismo. Entretanto, en el octavo lugar esta *La degradación* en donde la autoficción devela los alcances de lo humano, las circunstancias conflictuales que afectan los cuerpos, y que requieren de prácticas transformadoras que logren sacar al cuerpo de su propia degradación. Una cualidad que conduce a la novena: *La expiación*, el momento en que el cuerpo busca la liberación de la persona en el personaje: “No se trata de mostrarlo sino de encarnarlo: no se trata tanto de un acto de demostración, sino de un acto de encarnación” (Blanco, 2018, pág. 100).

La décima cualidad presente en las prácticas de re-escritura de la vida, es *La sanación*, una acción que se considera como el propósito, el para qué de las prácticas escénicas testimoniales contemporáneas que liberan las memorias de sus pesos. A través de esta última acción, se constatan las relaciones entre literatura y vida que propone la filosofía de Deleuze, quien afirma que escribir sana porque es una práctica que permite cicatrizar las fisuras del pasado; es gracias a estos procesos de re-escritura del testimonio que se producen los devinieres y actos de fabulación que transforman a las personas en personajes, gracias al accionar del creador-escritor; quien a través de la palabra renace. “Nace más allá del dolor porque el lenguaje, al decir y al nombrar, termina rehabilitándonos, rescatándonos y construyendo, es decir, terminará sanándonos” (Blanco, 2018, pág. 101).

Las diez cualidades que propone *La autoficción* desde la perspectiva de Blanco, muestran la manera en que las dramaturgias del siglo XXI dirigen sus esfuerzos hacia el reconocimiento de otras prácticas escénicas testimoniales y documentales que permitan re-escribir la vida y evidenciar sus acontecimientos. Un proceso en donde el creador-testigo al escribir libera y sana las marcas de sus memorias, las huellas que se instalan en las cartografías de los cuerpos y que avivan afectos de pérdida, dolor, duelos y ausencias. De hecho, el testimonio que se transfiere a las dramaturgias

escénicas posibilita nombrar las memorias; un procedimiento de enunciación y conservación que posibilita al creador-escritor aliviar su cuerpo de las circunstancias y memorias que lo afectan:

Nombrar, decir, designar sería algo más que un simple acto lingüístico: se trataría de una especie de acto casi terapéutico o mágico que permitiera drenar el dolor. La autoficción reconoce en la palabra ese poder curativo, ya que, en el acto de nombrar, todo vocablo puede no solo calmar y aliviar, sino también curar. (Blanco, 2018, pág. 102)

No es gratuito que la propuesta de Blanco, refiera a los procesos dramáticos testimoniales como una *ingeniería del yo*, que invitan al creador-escritor a reconocerse para autocuestionarse porque “pensar es siempre pensar contra uno mismo, un dispositivo bélico contra uno mismo, y sobre todo contra nuestros prejuicios” (Blanco, 2018, pág. 15). Una mirada que expone la forma en que las re-escrituras de la vida son dispositivos de re-construcción o autodestrucción del cuerpo sensible, aquel que requiere del creador-escritor para rehacer los fragmentos de las memorias que los habitan:

Una verdadera ingeniería del *Yo*. Y esta es la manera que he encontrado de poder intervenir la vida. Porque no es posible que seamos relatados solamente por el paso del tiempo o de los dictámenes de una sociedad de turno que nos ha tocado vivir, tiene que ser posible que seamos capaces de relatarnos nosotros mismos a nosotros mismos. (Blanco, 2018, pág. 110)

En conclusión, las diversas maneras de abordar las prácticas escénicas testimoniales a través de las dramaturgias del creador-escritor, se ocupan de re-escriben los testimonios y archivos hallados en la experiencia, para con ello crear diversos tejidos dramáticos: objetuales, espaciales, corporales, sonoros y textuales. De allí que, los procesos de creación testimonial presentes en las prácticas de *Biodrama* de Tellas y las de *Autoficción* de Blanco, la autorreferencialidad se conecta con la autoficción, constatando que. “Donde la autobiografía atestigua y certifica, la autoficción desatestigua y desertifica”. (Blanco, 2018, pág. 23-24); generando superficies ambiguas en donde habita el creador-persona, que nace del creador-personaje.

1.2.2 Re-hacernos: las artes de acción del creador-operador.

Los procesos de re-escritura del testimonio presentes en las prácticas escénicas contemporáneas, necesitan de otros procedimientos teatrales que permitan materializar las memorias del creador desde los diversos lenguajes artísticos. Para ello, los actores, directores, dramaturgos recurren a rutas autobiográficas y autoetnográficas, gracias a las cuales, se expande el trabajo del creador-testigo en el proceso de reconstrucción del creador-personaje. Este énfasis en lo biográfico nutre las prácticas de re-escritura del testimonio para la escena, como también proponen el desplazamiento del texto al escenario, momento en el que se gestan los tránsitos entre las dramaturgias textuales y las dramaturgias de acción, es decir, los movimientos entre las palabras que *re-escriben* el testimonio y las prácticas que lo *re-hacen* en la puesta en escena.

Un procedimiento que compromete tanto a quien escribe, dirige e interpreta el personaje, puesto que, desde sus intercambios nacen los tejidos poéticos entre las memorias que generan las escenas testimoniales, desde donde se produce la amalgama entre los cuerpos sensibles con los materiales del acontecimiento teatral. Así, los personajes que derivan de las personas testigos, no solamente narran o re-escriben sus testimonios bajo las relaciones de literatura y vida; también los vínculos entre las experiencias vitales y los lenguajes escénicos que las enuncian, no sólo radican en la fuerza de la palabra que da el testimonio, sino que también el cuerpo y sus lenguajes no verbales re-hacen las memorias, recomponen las personas en personajes, transformando las preguntas vitales del creador-testigo en acciones poéticas.

Un aspecto fundamental en las prácticas escénicas del siglo XX es que el cuerpo se destaca como soporte de la obra de arte porque es lenguaje expresivo que desde su accionar no verbal comunica. Al igual que la palabra oral o escrita, los cuerpos y sus acciones buscan sanar, liberar, nombrar los impactos de las memorias. Ahora se trata de reconocer aquello que es la sensibilidad del artista desde diversas acciones que comprometen el cuerpo somático, afectivo y expresivo. Las capas de intersubjetividad que permiten reconocerlo en su diversidad.

Al respecto, el teórico y docente de la Universidad de Bolonia, Marco De Marinis, en la investigación *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva tetralogía* (1997), señaló cómo en

la primera mitad del siglo XX se generó el “resurgir del cuerpo del actor”, desde que se comenzó a dar relevancia al actor-creador desde el sentir y pensar su cuerpo somático y afectivo en favor de las acciones del personaje; aspecto que trae como consecuencia otras maneras de dirigir y de escribir las dramaturgias del cuerpo cotidiano que se re-hace en un cuerpo escénico.

Un resurgir del cuerpo del creador-testigo que ha sufrido variaciones y crisis de acuerdo a las diferentes circunstancias que rodean los procesos de pensamiento y creación del siglo XX. Sin embargo, hasta la fecha de hoy continúa siendo de interés para los creadores de prácticas escénicas testimoniales, quienes persisten en destacar la importancia de los tejidos entre el cuerpo del investigador-creador, el cuerpo de lo investigado y el cuerpo de lo creado. Esta mirada le da apertura a los nuevos estudios teatrales que posibilitan acercar al investigador- creador a lo investigado y lo creado, propiciando encuentros vitales entre los materiales de las memorias como los cuerpos poéticos que las encarnan.

Incluso, *los giros de las memorias*, a través de los cuales, se producen las emergencias de los materiales testimoniales: archivos, testigos y testimonios como materiales de creación; son acompañados por otros movimientos nombrados como *El giro corporal*, un cambio de perspectiva del pensamiento que nace en las ciencias sociales y afecta también las prácticas artísticas. Estos movimientos del cuerpo acercaron a filósofos, artistas, antropólogos e historiadores a re-pensar el propio; ellos encontraron un interés en común: exaltar el cuerpo no sólo como un lugar de la memoria, sino como el espacio de pensamiento y creación que necesita de múltiples acciones para enunciar, comunicar, nombrar sus preguntas vitales y necesidades expresivas.

En particular, estos *giros corporales* que se fortalecen en la segunda mitad del siglo XX como respuesta a un momento de cambio y ruptura de las maneras de pensar y crear, en donde debido a los contextos derivados de las circunstancias conflictuales de la humanidad, sobresale el deseo por recuperar y atestiguar la realidad, no sólo desde la palabra, sino desde el accionar del cuerpo. Cuerpo que, desde sus lenguajes no verbales da también testimonio, se convierte en testigo que habla con objetos, imágenes, sonidos, texturas, olores y va más allá del discurso y la razón.

Lo anterior, destaca la urgencia del artista de las artes escénicas contemporáneas por salir del protagonismo del texto del autor y así, reconocer otras rutas del quehacer teatral que le permitan abrirse a la pregunta por su cuerpo. El artista escénico de hoy, se inquieta por sus memorias como insumo vital para el accionar del creador-persona, se re-hace en el creador-personaje, se enruta hacia una práctica que necesariamente le conduce a la acción, al movimiento, a la instalación de gestos, de sonidos y objetos en un espacio y tiempo que rinde homenaje a las memorias.

El propósito que se focaliza en la necesidad del creador-testigo por conocer, comprender, interpretar y explorar el mundo que co-habita en su accionar poético, instala su propia presencia en otras realidades. Al respecto, la investigadora de estudios corporales de la Universidad de Antioquia, Julia Castro de Aldana, en el artículo: *Aportes del “giro corporal” a la construcción de una Pedagogía de lo Singular en la Educación Corporal*, reafirma cómo bajo los enfoques de la ciencias sociales, especialmente en los años noventa, el cuerpo es considerado como “el lugar de la co-presencia y de la experiencia corporal del investigador en el juego intersubjetivo de la producción del conocimiento”. (Castro, 2011, pág. 1).

Motivo por el cual, se producen otras miradas y prácticas a nivel investigativo, creativo y pedagógico que hacen que las concepciones de los cuerpos varíen, y que el cuerpo se convierta en el centro de las preguntas investigativas y creativas que atraviesan el conocimiento sensible y el pensamiento creativo; aquel que reconoce la sensibilidad y los lenguajes artísticos del creador-investigador. Respecto a este punto, Castro destaca cómo la pregunta por el cuerpo “no es susceptible de ubicarse en una sola disciplina académica, produciéndose una amplia constelación de trabajos que a su vez evidencian la fragmentación de este campo” (Castro, 2011, pág. 1)

Por consiguiente, es desde el *Giro corporal* que se movilizan las necesidades investigativas desde las ciencias sociales y prácticas artísticas; puesto que, a través de este movimiento se replantean las concepciones de cuerpos en relación con la experiencia y la necesidad de acción. Bajo esta perspectiva se pretende que “el cuerpo no sólo sea objeto de investigación sino herramienta y sujeto de conocimiento, lo que implica dar centralidad al cuerpo actuante, tanto de quien se estudia como

del propio investigador o investigadora” (Castro, 2011, pág.1); esta mirada desplaza a las prácticas artísticas contemporáneas, que impulsan el reconocimiento del cuerpo del creador-investigador, el cual, también adquiere otras presencias para la reconstrucción del personaje, para la creación del cuerpo escénico, que es el medio expresivo que permite re-hacer las memorias en otros lenguajes y acciones.

Así, las transformaciones de las miradas estéticas y artísticas del cuerpo del siglo XX, proponen otros modos de pensar, sentir y crear respecto a la vida como material de creación, porque reconoce un cuerpo-pensamiento que es potencia expresiva, sensorial y poética. Una perspectiva que tiene sus orígenes en el pensamiento filosófico del holandés Baruch Spinoza, quien advirtió la importancia de la “experiencia de la corporalidad” como la base del pensamiento creativo. No obstante, su propuesta se fundamentó en la pregunta central: *¿lo que puede un cuerpo?*, y a través de esta inquietud logró alterar las maneras de concebir los cuerpos, puesto que son considerados como potencias.

Sobre la premisa anterior se basó parte del pensamiento de Gilles Deleuze, quien en *Nietzsche y la Filosofía*, retoma la pregunta por el cuerpo en Nietzsche, fundamentada en la perspectiva de Spinoza, en la que exaltó el cuerpo como campo de fuerzas, como un espacio-tiempo vital en constante cambio, responsable de producir los acontecimientos, el devenir y la fabulación que propone su filosofía. En sus reflexiones relaciona la necesidad de cuestionar las capacidades del cuerpo individual, concebido como unidad, para reconocerlo como cuerpo múltiple, relacional y diverso. Por ello, Deleuze también cuestionó:

Ni siquiera sabemos lo que puede un cuerpo. Hablamos de la conciencia y del espíritu, pero no sabemos de qué es capaz un cuerpo, ni cuáles son sus fuerzas, ni qué preparan esas fuerzas. (Deleuze, 1971, pág. 59).

Esta perspectiva filosófica deja de lado el ámbito más reducido de la filosofía y las ciencias sociales hacia los cuerpos, considerando estos giros como las reacciones contra la tradición intelectual que desconocía la importancia del cuerpo como superficie viva, como organismo vivo, a través del cual, se produce el contacto cognoscitivo y pragmático, como también los encuentros somáticos y

afectivos que construyen con el mundo personal y colectivo. Así, la preocupación por el tema de la corporeidad ha sido central en las preguntas de los pensadores y creadores de mitad del siglo XX, desde donde se logra comprender y explorar el cuerpo como experiencia y percepción que a través de sus sentidos establece la relaciones con el mundo, restituyéndose la necesidad de los cuerpos en los contextos para así profundizar en sus intersubjetividades como rutas metodológicas para la creación e investigación.

No obstante, según los estudios del investigador y catedrático José A. Sánchez, es desde el cuerpo que se abordan las relaciones entre memoria y escena, puesto que allí, nace la vida y se producen las acciones vitales y poéticas que ratifican cómo los procesos de puesta en escena contemporánea irrumpen en lo real, para ir “sobre todo a la raíz de la conciencia del cuerpo y de las consecuencias que para la creación escénica tuvo la aceptación de su centralidad”. (Sánchez, 2007, pág. 9). Este enfoque, destaca los procesos de las artes escénicas de las dos últimas décadas que se empeñan en encontrar otras maneras de rehacer las memorias del creador-testigo para transformarlas desde los lenguajes o procesos artísticos en las memorias del creador-personaje. Sánchez al respecto confirmó:

Cualquier tentativa de recuperación de lo real pasa por la afirmación del cuerpo. El cuerpo del actor constituye el límite de la representación: el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo. (Sánchez, 2012, pág. 322).

Y si bien, desde principios del siglo XX, a través de las prácticas escénicas que comienza a implementar el director ruso Konstantín Stanislavski, que se ocupó de la acción psicofísica y de las memorias del actor-creador como medio para la construcción del personaje, advirtió que: “Nuestra obra es lo que agregamos de nosotros mismos”. (Stanislavski, 1994, pág. 92).

Esta cercanía del actor con sus memorias permitió al interior de los procesos de creación teatral comenzar a reconocer la importancia de las conexiones entre el sí mismo y el nosotros para el acto creador, y con ello, resaltar los intercambios entre los actores, directores y dramaturgos, quienes

encaminan su labor a la construcción de tejidos escénicos entre las memorias emotivas y sensibles del actor que están al servicio de las acciones del personaje.

Sin embargo, José A. Sánchez, también advierte que esta cercanía al ámbito personal del creador comienza a tener variaciones, pues cuando se va a las memorias del actor, también se encuentran lugares de sombras, de afectaciones a la integridad del cuerpo, a su emoción y a su expresión. Por eso, a lo largo de la primera mitad del siglo XX se renovaron las concepciones y tratamientos de la reconstrucción de los personajes para posteriormente fortalecer los vínculos entre las memorias, los cuerpos y las escenas, y así lograr encontrar otras zonas y prácticas intermedias que aporten luz a las oscuridades que produce el hecho de enfrentarse con el sí mismo; prácticas que generen otras estrategias para que el actor pueda salir del campo de lo emotivo y reencontrarse con rutas de creación que recurran al creador-persona desde la diversidad de acciones que inviten al cuerpo a re-hacer los materiales afectivos en materiales poéticos, que permitan transitar lo real al campo de la ficción.

En consecuencia, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX las prácticas del cuerpo se interceptan con las prácticas artísticas, elemento que condujo a la concepción de “la puesta en escena de cuerpos singulares” (Sánchez, 2012, pág. 324), basadas en las experiencias y en las acciones vitales y artísticas del creador. Una mirada que confirma las emergencias de los procesos de creación testimonial y sus diversas prácticas escénicas, en las que sobresalen la heterogeneidad del testimonio y los materiales poéticos que rehacen las memorias; motivo por el cual, los creadores irrumpen en lo real, no sólo para narrar los testimonios sino para llevarlos a la acción.

En este sentido, en *No hay más poesía que la acción: teatralidades expandidas y territorios disidentes* (2015) es explicado lo anterior. Este es un texto que reúne las diversas reflexiones de los participantes del programa *Teatralidades expandidas* coordinado por *Artea* (asociación española para la investigación-creación escénica) en convenio con el Museo Reina Sofía (2012-2015). Este proyecto es liderado por José A. Sánchez, quien en compañía de la investigadora y docente Esther Belvis, fueron los editores de las memorias del evento. En éste se exaltan las relaciones entre cuerpo, espacio y acción, destacando el auge de procesos teatrales contemporáneos que invitan a

los artistas a ser testigos de su tiempo, para intervenirlo y documentarlo desde el accionar escénico, que ahora se traslada a los entornos vitales del creador. El creador escénico, a través de personajes disidentes, es capaz de irrumpir en el presente y en la cotidianidad de los cuerpos y los espacios para situarse en otras superficies artísticas encontradas por fuera del escenario tradicional.

De ahí, que los autores plantearon en la introducción del texto: cómo la acción produce “la posibilidad de un arte efectivo que pasa por el reconocimiento de lo artístico y lo poético en las acciones ‘reales’ (Sánchez & Belvis, 2015, pág. 12); constatando que éstas son los lenguajes expresivos, por los cuales, los cuerpos manifiestan los desacuerdos y la oposición frente a las fuerzas o circunstancias que lo afectan, provenientes de los acontecimientos personales y colectivos que dejan las marcas en sus memorias. Sus reflexiones mostraron la forma en que los artistas contemporáneos tienen la urgencia de otros escenarios, de re-habitar los espacios públicos desde el accionar poético.

Una intervención que requiere de los cuerpos en acción, en tanto, es desde los desplazamientos del creador-investigador al entorno cotidiano que se logra capturar las anteriormente mencionadas *Imágenes irradiantes* de Althaus, o las *Semillas de oro* de Coén, o el *Pez dorado* de Brook; tres definiciones que en conjunto nombran el proceder del creador-testigo y la manera de capturar y conservar aquellos materiales sensibles, imprescindibles para el acto creador, hallados en lo vivo o en lo vivido. Un creador que constantemente busca cómo operar poéticamente sobre la realidad para transformar y resignificar la vida a través de la recomposición de cuerpos escénicos y su accionar poético.

Así, en los procesos de creación testimonial, las prácticas escénicas se apropian de sus cimientos, es decir, de la acción como lenguaje central, como acontecimiento del quehacer teatral para la composición del acontecimiento teatral, la cual según la perspectiva de Sánchez y Belvis: “aporta los medios y modelos para disentir públicamente, para reclamar otras relaciones y otras prioridades. (2015, pág. 11). Por ello, la acción es la base del quehacer teatral de las artes escénicas contemporáneas, es el elemento estructural que posibilita materializar, transformar y darle forma a lo evocado; aportando en construcción de otro tipo de acontecimientos teatrales que rompen con las formas tradicionales de la acción, pero que, a su vez, se conservan como fundamento, como

lenguaje central de los cuerpos escénicos que nacen de lo real e interactúan desde la acción con otros cuerpos.

No obstante, desde principios del siglo XX se advierte el rol protagónico de la acción para la configuración de los personajes, generando propuestas de dirección que apuntan al hallazgo de una pedagogía propia que le permitió al actor transitar la palabra del autor a la acción psicofísica del escenario, generándose propuestas escénicas que comenzaron a vincular el sentir con el hacer, y el hacer con el sentir; ratificando los constantes movimientos de las concepciones de la acción desde su fuerza exterior e interior para reconocerla en la segunda mitad de siglo como actos de fabulación, en los cuales, el cuerpo y sus acontecimientos se ven implicados, y con ello, las transformaciones vitales del creador-personaje que reconfigura un cuerpo escénico, a través del cual, los actores, directores y dramaturgos rehacen sus archivos y testimonios.

A propósito de lo anterior, desde los estudios teatrales de las últimas décadas se aborda dicha capacidad de transformación que tiene la acción en el acontecimiento teatral y los cuerpos que lo habitan. Como ejemplo de ello, están los análisis realizados por el actor, director y pedagogo argentino Raúl Serrano, quien en sus análisis se encarga de resaltar cómo la acción escénica tiene una doble capacidad de transformar y resignificar y son la base para la construcción de la puesta en escena; sin embargo, no excluye a los procesos de montaje del testimonio. Serrano afirma cómo la acción escénica tiene una doble genealogía: por una parte, es un agente transformador del cuerpo, y por la otra, produce experiencias estéticas mediadas por sentidos poéticos. Al respecto, Serrano explica:

La acción escénica posee un doble carácter: 1) Debe necesariamente ser transformadora, ejercer su rol de herramienta creadora de mí mismo como personaje; y 2) posee un carácter claramente sígnico, permite a quien la contempla penetrar en la conducta del personaje, no sólo en lo que tiene de exterior, sino que revela bien su intencionalidad, grado emocional, sentido contradictorio con lo que dice, etcétera. (Serrano,1986, pág. 11)

Bajo esta perspectiva, se comprende por qué las prácticas escénicas testimoniales a través de la acción, buscan transformar y re-significar el testimonio. Un objetivo con doble intención que

requiere del trabajo del creador sobre la vivencia; responsabilidad que incluye tanto a los actores, los directores y los dramaturgos, quienes en conjunto se comprometen abiertamente a testimoniar y documentar su tiempo desde diversas acciones artísticas que se complementan entre sí. En este sentido, es a través de la acción que los cuerpos manifiestan y profundizan en las resonancias del testimonio, en los registros que quedan marcados en las cartografías de sus cuerpos; por ello, no es suficiente con la tarea de re-escribirlo, se necesita re-hacerlo, dotarlo de significados y transformarlo en otras potencias expresivas.

Esta prioridad de la acción en los procesos de creación, no únicamente se manifiesta en el quehacer teatral, también en las artes visuales; esta incidencia da lugar a las llamadas *artes de acción*. Una propuesta que emerge con fuerza en la segunda mitad del siglo XX, y propone que el cuerpo y su accionar sea el soporte vivo de la obra, el medio necesario para comunicar y generar una relación cercana con el espectador. De hecho, sus enfoques condujeron a la valorización del cuerpo como lenguaje, como lienzo, considerándolo como el espacio por excelencia de la creación artística. A través de estas prácticas, se planteó fusionar el arte y la vida, explorando lo real como insumo vital para la obra, que en principio nace del cuerpo del artista, de sus acciones vitales y poéticas, con las cuales, construye el acto creador.

En particular, fue el estadounidense Allan Kraprow (1927-2006), el pionero de los conceptos de *las artes de acción*, éste comenzó a vincular directamente el cuerpo para el acontecimiento artístico, incursionando en otros lenguajes expresivos como el collage, los ensamblajes, la performance, las instalaciones, el happening. Estas propuestas de acción que son ejemplo de cómo se alteran las prácticas y lenguajes expresivos tradicionales, también buscan la integración de otros materiales, lógicas y presencias del cuerpo en el acto creador; aspecto que permitió generar un encuentro cercano del artista visual con el espectador que ahora es invitado a participar en la obra, a accionar en ella.

En especial, *las artes de acción* en el contexto de los procesos de creación escénicos de las dos últimas décadas generaron nuevas maneras de intervenir los cuerpos y los espacios, desde el protagonismo de la acción y lo efímero de la obra de arte, dando un lugar importante, tanto a los procesos como al resultado artístico. Lo anterior, facilitó la incorporación de diversas acciones al

quehacer teatral que permitieron llevar la vida a la escena desde la singularidad, por ello, la inclusión de *las artes de acción* alteró las labores de los actores, directores y dramaturgos, quienes están invitados a rehacer el testimonio no sólo desde la escritura y el teatro sino desde la diversidad de materiales y lenguajes visuales, dancísticos, audiovisuales, musicales, literarios y plásticos, los cuales, en conjunto ayudan a transformar y a resignificar los archivos y las memorias del creador.

A propósito, en el artículo *Artes de acción: re-significación del cuerpo en el espacio urbano*, el docente investigador de la universidad del Valle (Colombia), Luis Manuel González, subrayó cómo *las artes de acción* vigentes en la actualidad procuran procedimientos artísticos que desplazan al artista a los escenarios cotidianos de la vida, un movimiento de lo personal a lo público que tiene alcances artísticos, sociales, políticos, culturales y religiosos. De allí, que estas prácticas basadas en la acción tengan como cualidad ser “obras que se soportan en el cuerpo humano y lo resignifican, y que actúan como factor de autorreconocimiento individual y colectivo”. (González, 2011, pág. 55), procedimientos con y desde el cuerpo que operan sobre la realidad, interviniéndola vital y poéticamente. En este sentido, el autor reflexionó:

Las acciones artísticas emergen como un juego subversivo, cuestionando la institucionalidad y poniendo a prueba todo el aparato que ha mistificado el arte clásico e incluso el arte moderno. Señala que acudimos a una era de afirmación de la diversidad, de la diferencia y de la multiculturalidad, por eso reconocerse en la obra es conocer algo más de sí mismo, conquistar una verdad sobre el mundo y el lugar en que se habita. (González, 2011, pág. 55)

En consecuencia, *las artes de acción* en el contexto de las prácticas escénicas testimoniales contemporáneas, dejan de ser un movimiento artístico perteneciente a determinada época de la historia del arte para pasar a ser la base de los procesos autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarios realizados por el creador-testigo en su búsqueda del creador-personaje. Es por la incorporación de las diversas acciones expresivas del cuerpo que se logra transitar el testimonio al escenario de manera múltiple y heterogénea, rescatando sus subjetividades y maneras de comunicarlas.

Esa labor requiere del *creador-operador*, quien es considerado como un cuerpo capaz de intervenir sus realidades y rehacer los tejidos vitales y poéticos entre los testimonios, las acciones y las escenas, a través de diversos procedimientos artísticos que conjugan las formas de expresión de *artes de acción* e invitan al creador a operar sobre su mundo para de esta manera transitar los archivos de las memorias al escenario bajo los principios de diversidad y singularidad.

Un creador-operador es otra cualidad que se suma a las capacidades del creador-testigo presente en las prácticas escénicas contemporáneas. Este concepto proviene del trabajo realizado por el actor, director y dramaturgo Carmelo Bene, quien en su propuesta estética y escénica nombrada como *La máquina actoral*, además de invitar al creador-persona a ir a sus orígenes, propuso relacionar el oficio del creador de las artes escénicas con el trabajo de un operador, responsable de intervenir no sólo en las circunstancias de vida de sus raíces y contextos, sino también de operar sobre el material textual del autor generando los desplazamiento de sus fuerzas protagónicas: personajes, textos, espacios o situaciones principales que movilizan el accionar del creador y provocan la emergencia de otro tipo de personajes provenientes de las superposiciones efectuadas entre la voz del dramaturgo y la acción del creador-operador.

Al respecto, el filósofo francés Gilles Deleuze, en su texto *Superposiciones: un manifiesto de menos* (1998), planteó cómo sobresale el creador-operador en el trabajo de Bene, capaz de accionar sobre su propio mundo a través de otro tipo de prácticas escénicas expandidas y disidentes que le permiten la anulación de las fuerzas de poder y la emergencia de lo menor, y con ello, el reconocimiento de otras búsquedas y otros medios expresivos que excaven en lo que está oculto, en lo que no se ve. “El hombre de teatro no es ya autor, actor ni director. Es un operador. Por operación hay que entender el movimiento de la sustracción, de la amputación, que hace nacer y proliferar algo inesperado” (Deleuze & Bene, 1998, pág. 7).

Bajo esta perspectiva, el creador-testigo es un creador-operador inmerso en las diferentes prácticas escénicas testimoniales, quien es invitado a generar procesos de superposiciones del personaje y la acción teatral tradicional, lo que implica desplazarse a las zonas liminales en las que conviven las personas con los personajes, y el creador-operador desde su accionar integra las formas de vida con

las formas de las artes. Por ello, los artistas del siglo XXI continúan con el deber de intervenir no solamente el espacio cotidiano y las historias de vida, sino también, los actores y directores son invitados a operar sobre las dramaturgias del autor, a transformarlas y resignificarlas desde las artes de acción. Una operación estética que da lugar al accionar del creador-operador sobre sí mismo, los otros y el entorno.

Las prácticas escénicas testimoniales al incidir estética y escénicamente sobre la vida, buscan incursionar en otros procedimientos poéticos que le permitan al artista rehacer los testimonios y operar sobre sus formas de enunciación; en estos procesos se afianza la necesidad de encontrar otros lenguajes expresivos que soportados en *las artes de acción* logran transformar y resignificar el triple testimonio del creador -testigo en el accionar del creador-personaje. Esta mirada denota cómo las relaciones entre los cuerpos, las memorias y las escenas se producen desde la diversidad de acciones poéticas que son las que intervienen activamente el entorno y las memorias de su propio cuerpo.

En este sentido, la obra *A título personal* (2008), del Teatro La Candelaria (Colombia), ayuda a ejemplificar la presencia del creador-testigo y las maneras de operar sobre la vida desde la diversidad de acciones. Una puesta en escena que propone nuevos trayectos metodológicos para el grupo, que le permiten a cada uno de sus integrantes relatar e investigar su propia historia. No obstante, su nombre refiere a una expresión común, la cual indica la responsabilidad de los actos de cada persona, de allí, que la puesta en escena lleve al escenario las preguntas vitales y necesidades expresivas del creador, quien se cuestiona sus orígenes, contextos y lenguajes del quehacer teatral. Al respecto, uno de sus actores, Cesar Badillo indicó: “la presencia del actor que está en escena, no para representar a otro, sino para representarse a sí mismo, manifestándole al espectador que están juntos, compartiendo el mismo espacio-tiempo en su transcurrir” (Badillo, 2013, pág. 4).

El Teatro La Candelaria fue liderado por el maestro Santiago García (1928-2020), un colectivo escénico que se ha consolidado como uno de los íconos de la dramaturgia Latinoamericana, con 42 años de trayectoria y más de 80 obras de repertorio, a lo largo de sus procesos ha experimentado las diferentes maneras de operar sobre su entorno y sobre el cuerpo del actor-creador; por lo tanto, uno de sus aportes es la búsqueda de procedimientos dramaturgicos que sustentados en *La Creación*

Colectiva documentan y testimonian la realidad social; generando una propuesta metodológica que aporta una identidad al teatro colombiano.

En cada una de sus obras se pone de manifiesto la fuerza social, ya que los personajes son la voz de todo un pueblo, las voces de toda una generación. No obstante, en las puestas en escena se valen de archivos y testigos para develar las problemáticas sociales, políticas, económicas, religiosas del país, por ejemplo: *Nosotros los comunes* (1972), basada en la rebelión de los comuneros en 1781; *La ciudad dorada* (1973), que trata de las migraciones producidas del campo a ciudad de comunidades que se desplazan de sus territorios de origen como consecuencia de la violencia de los años cincuenta; *Guadalupe años sin cuenta* (1975), que aborda las problemáticas de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales encabezados por Guadalupe Salcedo.

Sin embargo, en las dos últimas décadas el colectivo teatral, por circunstancias diversas, comenzó a transformar sus premisas creativas fundamentadas en lo colectivo para ahondar en la esfera de lo personal. De donde se desprende la importancia del trabajo de creación de la puesta en escena de *A Título personal*, estrenada en el año 2008, porque a través de esta obra los actores ratificaron dichos cambios de perspectiva y experimentaron la cercanía con el testimonio de sí mismo como base para la puesta en escena. Un proceso que posibilitó al actor ser también el director y dramaturgo de su propia obra. En términos de Barba: el creador total de su *obra personal*.

Dramatúrgicamente hablando, la puesta en escena de *A título personal* no es lineal, está compuesta por quince escenas ubicadas en diferentes espacios de la casa-teatro: cafetería, patio, corredores, salón principal y escenario; espacios cotidianos que sirven de escenarios para instalar la vivencia del creador-testigo que se rehace en la creador-personaje; dando origen a diversos momentos de la obra nombrados como: *la cabeza del cacique, carnaval de la muerte, la canción vallenata, la canción muda, huellas, el desentierro, el video de coco, las venas, la danza del picotazo*, entre otras más. Títulos que dan cuenta de una estructura fragmentada en donde cada escena es independiente la una de la otra, pero también construyen un tejido que tiene como soporte el accionar poético del cuerpo sensible del artista, quien a través de sus acciones verbales y no verbales da testimonio, habla del mundo y sus impresiones a título personal, pero en contacto con los otros.

Se destaca cómo en cada escena el uso de dispositivos audiovisuales, plásticos, sonoros, corporales, teatrales, dancísticos, son elementos predominantes que resaltan la importancia de *las artes de acción* para el creador contemporáneo, quien necesita de múltiples lenguajes expresivos para llevar a la escena el testimonio desde la singularidad del cuerpo y la diversidad de materiales que ayudan a expandir el sentido de la vida al acto creador. Aquí justamente la acción constituye el acontecimiento teatral, puesto que, desde la acción el artista confronta la realidad y a la vez se libera de ella.

En conclusión, las prácticas escénicas testimoniales contemporáneas necesitan de prácticas de re-escritura del creador-escritor, como también de prácticas del rehacer del creador operador, ambas cualidades aportan a la reconfiguración de los cuerpos escénicos, los personajes testimoniales que nacen de los cuerpos sensibles de los artistas. Un procedimiento que reconoce el cuerpo-testigo, y los archivos de memoria como dispositivos escénicos, los cuales al mezclarse son considerados el soporte de la puesta en escena; pues es a partir de ella que las memorias evocadas transitan a las memorias expresivas, se materializan y adquieren otros lenguajes poéticos, se transforman en acontecimiento teatral.

Capítulo 2: Materiales escénicos testimoniales.

En el capítulo anterior: *La creación escénica testimonial contemporánea*, se vislumbro cómo los giros de la memoria y del cuerpo, impulsaron los cambios de pensamiento y creación promoviendo a lo largo del siglo XX otras maneras de movilizar el trabajo del artista en favor de la acción teatral, generando las emergencias de prácticas artísticas y reflexivas que integraron las capacidades estéticas del creador-investigador, las cuales le permitieron reconocer a través de los sentidos, tanto los orígenes, como los contextos de su propio cuerpo, el cual necesita de materiales expresivos que le den forma poética a sus subjetividades y experiencias vitales.

La experiencia es el motor del cuerpo del artista, quien recurre a la propia y a la de otros, para testimoniar lo que acontece, gracias a este deseo de enunciar los recuerdos se estrechan las relaciones entre las memorias, los cuerpos y las artes, propiciando encuentros vitales y poéticos entre el creador-persona y el creador-personaje.

Este interés da cuenta de la necesidad del creador-testigo por re-presentar la realidad de la que se es copartícipe, lo cual implica la transformación de los hechos reales en acontecimientos poéticos, la puesta en presencia del testimonio y los archivos de las memorias, que adquieren otros sentidos estéticos que abren las posibilidades expresivas invitando al uso de diversos lenguajes y materiales artísticos: visuales, sonoros, objetuales, espaciales, textuales y corporales para hacer transitar al escenario la experiencia *vital* de lo vivo y lo vivido.

En el caso de los procesos de creación escénicos testimoniales, estas prácticas de elaboración en las que se exalta la experiencia vital, implican para el artista un proceso estético de re-elaboración de las memorias, en tanto, la puesta en escena del testimonio posibilita *re-escribir y re-hacer* los fragmentos de vida en el espacio-tiempo de la puesta en escena, la cual aviva los tejidos sensoriales, imaginativos y perceptivos entre los cuerpos partícipes: creadores y espectadores, ambos inmersos en un contexto y circunstancias propias que afectan la participación en el acontecimiento teatral.

Por ello, en este punto la investigación se concentra en los estudios de las diversas puestas en escena testimoniales realizadas en las dos últimas décadas por agrupaciones latinoamericanas que, con su quehacer, dan cuenta de cómo operan las acciones metodológicas halladas anteriormente, referentes a: *recordar, narrar y escenificarnos*, las cuales posibilitan al artista llevar al escenario sus memorias personales y colectivas. Se trata de analizar a través de la investigación la presencia del creador-testigo y los procedimientos vitales y poéticos que realiza, quien desde otras rutas de pensamiento y creación busca llevar a la escena la vida a través de procedimientos artísticos autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarios, que invitan al creador-investigador a *reescribir y re-hacer* las memorias, las cuales transitan del espacio-tiempo de lo real al espacio-tiempo de lo teatral.

Por consiguiente, en este segundo capítulo: *Materiales escénicos testimoniales*, nos ocuparemos de diversos estudios de caso que permitirán profundizar en los procesos de investigación-creación de la puesta en escena del testimonio de sí mismo y de los otros. Dichos casos proceden de procesos y resultados teatrales, nombrados por la investigación como *puestas en escena testimoniales*, en tanto los procedimientos artísticos que los creadores emplean, nacen de la presencia de archivos y testimonios que transitan al ámbito de lo poético. Son obras mediadas por prácticas escénicas que dan cuenta de las preguntas vitales y necesidades expresivas del creador-testigo, quien focaliza su interés en el deseo por documentar y dar testimonio de su tiempo; quien, a título personal, da a conocer sus memorias, un acto de enunciación del sí mismo que tiene el poder expresivo de hablar por toda una colectividad.

En principio, las puestas en escena seleccionadas se caracterizan porque re-utilizan los archivos, testigos y testimonios de la realidad en favor del acontecimiento teatral. Además de esta condición, son obras creadas a través de las teatralidades expandidas y estéticas performativas para la escena, las cuales pese a sus procesos alternativos: autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarios, derivan en la configuración de diversas dramaturgias que se registran en el material textual de la puesta en escena del testimonio. Este es un aspecto importante al momento de seleccionar las obras, puesto que el texto dramático es una de las diferencias con los procesos testimoniales de creación que incursionaron en otras teatralidades expandidas como lenguaje artístico.

También para la selección de las obras, fue importante la realización de entrevistas a los creadores: actores, directores y dramaturgos, como a su vez, vivir la experiencia de la expectación de la puesta en escena, obras en las que si bien el artista se acerca a las personas protagonistas de los hechos reales a escenificar, en el tipo de puesta en escena que la investigación abordada no recurren los testigos reales como actores de la obra, puesto que esto implica otra orientación investigativa; por ello, en las puestas en escena elegidas, los personajes procedentes de personas, son realizados por artistas: actores, bailarines, artistas visuales y músicos y no incluyen la presencia real de víctimas o sobrevivientes de acontecimientos sociales.

Específicamente, las puestas en escena hacen parte del movimiento teatral latinoamericano de las dos últimas décadas, provenientes de países como Colombia, México y Argentina, realizadas por diversos colectivos teatrales pioneros de la creación escénica testimonial desde los años noventa, como también se seleccionaron obras de colectivos y directores emergentes que continúan con su legado, a la par que incluye ejemplos de procesos escénicos universitarios en donde se realizan montajes mediados por las exploraciones del cuerpo sensible del artista.

En particular, las obras que conforman el *corpus* de análisis en este capítulo son: *Fui* (Argentina) de César Brie, *Mi vida después* (Argentina) de Lola Arias, *La que no fue* (Colombia) de Carolina Vivas, *Biolencia* (Colombia) de Felipe Caicedo, *Cindy la niña que no volvió a ver la próxima salida del sol*, (Colombia) de Victoria Valencia de La Mosca Negra, *Marenostrum* (México-Colombia) de Laura Uribe. Cada una de ellas será abordada tanto desde los estudios teatrales, como desde las implicaciones estéticas de la puesta en escena.

En el ámbito de estudios teatrales se retoma la propuesta de *Análisis Tonal* propuesto por el director mexicano Luis de Távira, en el que a través de listas de palabras claves y las mediciones de las repeticiones se detectan los elementos constitutivos de la obra: espacio, personajes, objetos, sonoridades, acciones de la estructura dramática. A partir de este tipo de análisis se vislumbran los materiales escénicos empleados para la re-utilización de los materiales testimoniales, un proceso de análisis que busca la articulación de las palabras identificadas, “El análisis del tono que es el análisis de la materialidad” (De Távira, 2003, pág. 24).

En particular, son las nociones de *intimidad* y *liminalidad* las que darán solidez a los análisis de los materiales escénicos testimoniales, objetivo de este segundo momento de la investigación, puesto que permiten detectar las concepciones y los tratamientos de los cuerpos y los espacios a nivel estético y escénico presentes en cada una de las obras a estudiar. Estas dos cualidades de pensamiento y creación permiten crear sus respectivas subdivisiones, que a continuación se abordarán. La primera corresponde a los *Materiales íntimos* y la segunda a los *Materiales liminales*, cada uno relacionados con las memorias personales y colectivas del creador, en donde se relaciono lo íntimo con las memorias personales, lo liminal con las memorias personales-colectivas.

2.1 Materiales íntimos testimoniales: memorias personales del creador.

1.3.1 Lo íntimo: el sí mismo. Los materiales del adentro.

Para dar inicio a los estudios sobre la intimidad como la primera cualidad estética presente en los procesos de puesta en escena del testimonio, es preciso definir qué se comprende por los *materiales escénicos* y cuál es su importancia en las teatralidades expandidas responsables de llevar a la escena las memorias del creador. Un término que en su acepción más básica refiere a los materiales visuales, corporales, espaciales, objetuales, sonoras y textuales empleados para crear el acontecimiento poético; pues son estos los que se encargan de generar los procedimientos artísticos realizados por los creadores.

Sin embargo, los materiales escénicos van más allá de ser sólo formas físicas o dispositivos artísticos, puesto que son los lenguajes expresivos los que comunican los sentidos y las sensaciones del creador; y es a través de estos que se dan a conocer las fuerzas vitales que atraviesan los cuerpos y las memorias vivas que los habitan. En cada material se expresa, se manifiesta con viveza los sentimientos o pensamientos, aspecto presente en las prácticas escénicas testimoniales que desde diversos lenguajes visuales, sonoros, objetuales, espaciales, textuales y corporales expresan la vida. No obstante, los materiales son para el artista más que herramientas porque son los medios

expresivos necesarios para generar la interacción entre lo vital y lo poético que implica los intercambios con consigo mismo, con los otros y con el entorno.

Por su parte, Patrice Pavis en el *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo*, aclara la manera en que los materiales escénicos refieren a un conjunto de elementos significantes que le otorgan a la escena la posibilidad de hacer visible el material dramático, estos son los medios expresivos que posibilitan transformar el texto en una realidad tridimensional, objetivo que implica hacer transitar la palabra escrita a la heterogeneidad de lenguajes de la puesta en escena; un momento en donde se produce el contacto con el espectador y a través de formas expresivas de la obra se producen los tejidos intersubjetivos gestados entre los cuerpos, objetos, espacios, sonidos y palabras partícipes del acontecimiento teatral. Así lo indicó Pavis:

El término aparece para designar la materialidad significativa de los diferentes elementos escénicos. Los signos utilizados en la representación en su dimensión de sentido y en su materialidad (pintura, arquitectura, música, enunciación del texto) juegan el rol de materiales, pero también el cuerpo de los actores. (Pavis, 2016, pág. 200)

Una visión que reafirma que la materialidad no es solamente cuestión de forma, sino que en cada objeto que conforma la escenografía, el vestuario, los accesorios, los objetos del personaje habitan fuerzas vitales que entran en contacto con otras fuerzas. Por lo tanto, los materiales son considerados como las formas expresivas, significantes que además de su apariencia comunican un sentido estético y generan una interacción sinestésica entre los cuerpos. Una mirada que exalta el cuerpo sensible como material escénico, en tanto “todo lo que parece existir independientemente del espíritu, el de los artistas y el espectador, pertenece a la materia” (Pavis, 2016, pág. 200)

Por su parte, el director e investigador teatral Jean Pierre Sarrazac en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, también definió la noción de *material*, subrayando que la emergencia de este concepto en el quehacer teatral es producto de las rupturas de las perspectivas tradicionales de la interpretación actoral centrada anteriormente en el texto y la acción verbal, una noción que transita de las artes visuales a las artes escénicas para exaltar la diversidad de formas expresivas presentes en el tejido dramático del acontecimiento teatral que reconoce el entramado de objetos, texturas,

luces, textos, sonidos e imágenes que en conjunto re-significan la experiencia del cuerpo del creador-persona que deviene en creador-personaje.

El autor francés indicó cómo la expansión del quehacer teatral a las teatralidades performáticas implicó el contacto con otras formas expresivas, es decir, con otros materiales heterogéneos que abrieron la posibilidad de experimentar las conexiones entre el cuerpo y los materiales que le dan presencia a sus memorias. Quien al respecto aclaró:

No solamente el material se emancipa ahora de la significación que pensaba era suya y de los límites en los cuales estaba inscrito, para adquirir un estatus fundamental sino que, al devenir textural, se convierte en un elemento de opacidad. A la transparencia del material-objeto que “recuenta”, que anuncia como signo, se puede oponer la opacidad del material texto, que resiste a las tentativas de confiere un sentido, de interpretarlo. (Sarrazac, pág.123)

La perspectiva de Sarrazac integra un elemento importante en las prácticas escénicas testimoniales que se refiere a los énfasis en los materiales objetuales, considerados como los materiales expresivos que ayudan a desplazar el protagonismo de la palabra del personaje hacia el hallazgo de otros recursos expresivos que nacen del cuerpo escénico y su accionar poético. Desde la pregunta por los materiales se fortalece la fuerza estética y escénica de lo objetual indispensable para el acto creador que busca re-escribir, re-hacer y re-componer las memorias personales y colectivas del artista. Es por ello, que en el siglo XXI se le da un lugar especial a los materiales escénicos que ayudan a recordar, narrar y escenificar las memorias, los cuales, se incluyen dentro de los procedimientos sensibles de los creadores porque permiten darle presencia a lo rememorado, sentido, pensado y/o vivido.

De hecho, los procesos actuales de la puesta en escena del testimonio son considerados por Sarrazac como *puestas en presencia* porque en ellas se destacan el uso de los materiales-objetuales necesarios para la construcción de otros dispositivos teatrales que ayudan a comunicar la fuerza vital de las experiencias del cuerpo del artista, a nivel individual y social. En estos procesos sobresalen los objetos como las formas expresivas que contienen las memorias y ayudan a actualizar los recuerdos y testimonios en el espacio-tiempo del acontecimiento teatral, en el aquí y

ahora de los pensamientos, las emociones y sensaciones del cuerpo poético (somático y afectivo), que a través de otras narrativas no verbales dan testimonio por medio de dramaturgias materiales que re-utilizan los archivos personales como objetos extra-cotidianos que renuevan la acción pasada y la transforman en acontecimiento presente. Al respecto el autor afirma:

El material conduce a otra concepción de la teatralidad, ya no como representación, sino como presentación, como puesta en presencia, el problema estético se desplaza: no se trata de poner en escena lo real, sino de poner en presencia, de confrontar, los elementos autónomos -o signos o jeroglíficos- que constituyen la especificidad del teatro. (Sarrazac, 2013, pág. 123).

En consecuencia, los materiales escénicos presentes en las teatralidades contemporáneas amplían la atención del actor-creador, para ocuparse del hallazgo de otros los materiales que le dan vida poética al testimonio. En particular, desde las prácticas escénicas testimoniales se acerca a los objetos de las memorias, aquellos que particularmente son procedentes de lo cotidiano y claves para la configuración de los dispositivos escénicos del acontecimiento teatral testimonial, porque son materiales que poseen una carga afectiva y sinestésica que se transfiere al escenario. Su fuerza radica en que son los objetos que conservan la vida, capturan las presencias pasadas y las actualizan.

A propósito, la doctora en Artes Escénicas de la universidad de Barcelona, Shaday Larios en el texto *Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil*, constató cómo el objeto es la forma expresiva por excelencia de las teatralidades expandidas del siglo XXI, considerándolo como el contenedor del pasado-presente que da forma a la vida: a lo vivo y lo vivido. Los objetos son material vivo que dan forma a lo inmaterial y posibilitan darle presencia a las ausencias, otorgarles un soporte físico a los recuerdos, pero también a lo intangible e indecible. Este cambio de perspectiva “presupone un dinamismo, una cierta energía asociada a una cadena de sucesos históricos que impulsaron a los objetos cotidianos a visibilizarse como potencializadores de las relaciones sensibles y acciones socioculturales (Larios, 2018, pág. 15).

En su propuesta, la mexicana destaca que las nuevas concepciones teatrales, a la par que le dan relevancia al cuerpo sensible como lenguaje expresivo, también destacan los materiales objetuales

que lo acompañan y le ayudan a hacer visible las fuerzas vitales que atraviesan sus testimonios y memorias. Larios en sus análisis destaca el vitalismo de los objetos y propone hablar de *los objetos vivos* como las formas materiales que enuncian la vida y establecen los diálogos entre el pensamiento y la creación, entre lo pasado y lo presente; una serie de objetos cotidianos que al ser re-utilizados generan diálogos poéticos entre la vida y las artes. Referente a lo anterior, la autora plantea:

El objeto vivo es aquello que está delante de mí, más que contra mí, y en el territorio de la vitalidad me convida al dialogo frontal, pues no está por debajo ni por arriba, sino delante de mí; la vitalidad instiga a la ruptura de toda jerarquía por la que el objeto cotidiano se hace invisible. (Larios, 2018, pág. 15).

A través de estos materiales escénicos se fortalecen las relaciones entre memoria, cuerpo y escena, generando los vínculos sensibles entre lo prosaico y lo poético, ya que los materiales escénicos mezclan los lenguajes dancísticos, audiovisuales, musicales, literarios y teatrales con los materiales testimoniales procedentes de los archivos compuestos de los objetos cotidianos que documentan los hechos: ropas, fotografías, grabaciones, diarios, relicarios, álbumes familiares, objetos personales de la infancia, cartas, entre otros. Sin embargo, además de este objetivo de conservar la experiencia, los materiales-objetuales son los responsables de establecer los diálogos entre los cuerpos y los espacios, entre el pasado y el presente porque “Las cosas guardan la memoria de lo que somos y de lo que hemos hecho, las cosas quedan disponibles aquí, no como recursos, sino como interlocutoras de mundo que se hablan sin dialogar” (Larios, 2018, pág. 89).

Bajo esta perspectiva, los materiales escénicos testimoniales son considerados como las formas expresivas que contienen lo presente y lo ausente, las fuerzas vitales de lo vivo y lo vivido que comprometen la experiencia y las memorias, como también a través de estos se configuran los dispositivos del acontecimiento teatral testimonial. Por este motivo los materiales escénicos testimoniales poseen un aura afectiva especial, algo que conmueve, que toca los cuerpos de los creadores y de los espectadores a quienes manipulan porque están inmersos en ellos; así mismo, los cuerpos expectantes los perciben en la plenitud de sus sentidos.

Particularmente, los estudios teatrales contemporáneos resaltan cómo los materiales escénicos que provienen de la vida, acercan al artista a su intimidad; él en su tarea de dar testimonio de sí mismo se sumerge en su mundo interior desde prácticas de introspección que lo confrontan con sus maneras de sentir, pensar y crear. Así, cada uno de los objetos, espacios, texturas, sonidos, textos y vestidos que surgen en el transcurso de las exploraciones y montaje de la obra testimonial buscan recuperar las memorias de los cuerpos partícipes en el acontecimiento vital y ahora poético, el cual, es configurado a partir de las materialidades prosaicas procedentes de los archivos vivos del creador que están compuestos por los objetos cotidianos de su historia personal.

Estos materiales testimoniales son considerados como los materiales del adentro desde donde se crean dispositivos escénicos íntimos, nombrados así porque nacen del interior del cuerpo y comunican los afectos que habitan en la intimidad del creador. Esta es una cualidad escénica y estética presente en los materiales-objetuales de la puesta en escena del testimonio, así mismo, es una condición sensible que atraviesa los cuerpos que la habitan, en tanto los actores, directores y dramaturgos asumen la labor de adentrarse al sí mismo para la construcción poética del personaje que también toca la intimidad del espectador. Por esta razón, *lo íntimo* es definido por Jean-Pierre Sarrazac como “lo superlativo del ‘adentro’, el interior del interior. El nivel más profundo del yo, ya se trate de que sea yo quien acceda o de abrir el acceso a otro (una relación íntima)” (Sarrazac, 2013, pág. 111).

Lo íntimo da cuenta de la necesidad del creador-testigo de hablar de sí mismo a través de su quehacer teatral, es la cualidad sensible que restablece los diálogos entre los cuerpos, las memorias y la escenas; entre los “fragmentos de su yo y su yo con el mundo” que necesitan expresarse desde narrativas diversas. Un teatro íntimo, que comienza a surgir desde Strindberg (1907), pero que en el contexto de las teatralidades expandidas de los años noventa hasta la actualidad, la intimidad rompe con intereses netamente psicológicos del personaje de autor y se instala en los lenguajes autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarios contemporáneos que se preguntan por el cuerpo sensible del artista como cuerpo poético capaz de apropiarse del sí mismo y que conlleva a “el discurso en primera persona que es por excelencia la forma de lo íntimo: diario íntimo, narración personal, confesión, correspondencia” (Sarrazac, 2013, pág. 111).

Su mirada ratifica la atmósfera de confesión que posee como naturaleza el acto de testimoniar. Una sensación que proviene del interior profundo del cuerpo-testigo quien al hablar ante otros no sólo describe los hechos, sino que confiesa las fuerzas vitales que estos movilizaron en él, las afecciones, los duelos, las pérdidas que lo atraviesan. Lo interesante es que dicha confesión, en principio, es realizada por el artista consigo mismo, es a él a quien se habla, a su cuerpo, a sus marcas, a las memorias que lo habitan y que persisten en su ser; diálogo que establece también en silencio, desde la escritura, la pintura, el movimiento, la acción. Así, lo íntimo como cualidad vital presente en los procesos y puesta en escena del testimonio se manifiesta desde niveles corporales y materiales, es decir, los cuerpos y los objetos que dan testimonio en la escena de su vivir.

A propósito, Larios analiza el protagonismo de los objetos vivos como materiales íntimos del artista en la escena contemporánea, los cuales, son considerados como las formas expresivas que develan las profundidades del yo. En sus estudios retoma el trabajo del artista de teatro Tadeuz Kantor (1915-1990), resaltando que en su propuesta se generan las relaciones sinestésicas y afectivas entre el cuerpo del actor y los objetos que manipula, y también se produce la emergencia de otra materialidad importante en su quehacer, un objeto presente en diversas puestas en escena y que construye el elemento transversal que define en parte su poética. En este sentido, el director polaco afirmó: “En mi teatro el armario ha desempeñado una función importante...el armario era el catalizador de muchos asuntos humanos, más aún, del destino de sus misterios” (Kantor, 203:183).

Para Shaday Larios su propuesta produce lo que denomina las *poéticas del mueble*; no obstante, este objeto es el hilo conductor del quehacer escénico de Kantor, un material artístico procedente de la cotidianidad que al instalarse en el escenario expande su sentido estético y escénico. Este material-objetual es el medio expresivo para comunicar el dolor ante la muerte, la violencia del poder, la injusticia y los abusos sociales. Un material testimonial que además es familiar porque es un objeto proveniente de las memorias personales del creador que lo hace un objeto sagrado en el que se conserva la intimidad y se le da lugar a las presencias -ausencias; éste en el ámbito de la creación es el epicentro del acontecimiento teatral. A propósito, la autora indicó:

El mueble utilizado como relicario-escénico deconstruye el abismo de sus misterios y lo dispersa en escenarios minúsculos. Cada una de sus partes es una geografía. La anatomía

del mueble posee una dramaturgia *per se*, para animar un mueble escribirle una partitura y perforar su existencia. (Larios, 2003, pág. 1).

De allí la importancia del análisis tonal propuesto por el maestro mexicano Luis de Távira, porque desde su metodología se detectan la coseidad de la obra, es decir, los materiales escénicos: objetuales, espaciales, corporales, sonoros, que en sí mismos, son los materiales íntimos de los acontecimientos. Un procedimiento de análisis diferente que detecta los niveles internos y profundos de la obra que son reconocidos tradicionalmente desde la estructura dramática y los conflictos de los personajes y que ahora se realizan desde la detección de los materiales escénicos que también dan cuenta de las tensiones de los cuerpos poéticos y del mundo interno del personaje, puesto que, en cada lista de objetos, personas, acciones, espacios, sonidos presentes en la obra habitan las potencias expresivas de su intimidad.

También el investigador teatral Patrice Pavis resalta la dramaturgia de lo íntimo muy presente en las teatralidades expandidas en donde “el performer es llevado con frecuencia a hablar de sí mismo, a rechazar la máscara de la representación teatral y sustituirla por la presentación del yo en la vida cotidiana” (Pavis, 2016, pág. 189). Por ello, las prácticas escénicas testimoniales recurren a este tipo de materiales escénicos que emergen de las memorias personales del creador para establecer otro tipo de interacción entre los cuerpos partícipes del acontecimiento teatral que “exige una relación de intimidad con el espectador, aún este no este preparado para tales confidencias sobre la vida personal” (Pavis, 2016, pág. 189).

También, la intimidad como condición humana del pensamiento y la creación es explicada por los estudios estéticos del investigador y catedrático José Luis Pardo, en el texto *La intimidad* (1996), en el que se refiere a cómo esta cualidad estética acerca al cuerpo a los lenguajes expresivos y a las formas de enunciación de sí mismo. En sus estudios, afirmó que lo íntimo tiene que ver con las diversas narrativas del cuerpo, que en su quehacer, encuentra los medios necesarios para expresarse, para dar su testimonio desde sí, desde la diversidad de lenguajes que hablan por él.

Por ello, *la intimidad* refiere a las narrativas que exteriorizan el interior del interior, la historia personal de un yo creador, del yo atestiguanter que habita el escenario y relata las memorias personales del creador testigo de sí mismo, haciendo del autoconocimiento todo un arte. En este

sentido; Pardo, en sus análisis diferencia lo privado de lo íntimo, acotando que la intimidad permite darle voz a los silencios de lo privado por los lenguajes con los que se comunica. Por eso, afirmó: “La intimidad está ligada al arte de contar la vida (y no como suele creerse, a la astucia de no contar nada). Arte de contar la vida (de darse cuenta de la vida, de tenerla en cuenta)” (Pardo, 1996, págs. 29-30).

La intimidad considerada como el arte de contar la vida constituye uno de los pilares de los acontecimientos teatrales del siglo XXI. Un concepto teórico-práctico que busca relacionar al creador-testigo con el sí mismo para reconocer estética y escénicamente sus orígenes, la matriz y contextos. Elementos que se hacen presentes en la obra *Fui* (2015), del director, actor y dramaturgo ítalo-argentino César Brie; una puesta en escena que ejemplifica cómo operan los procesos testimoniales que involucran las acciones de recordar, narrar y escenificar las memorias personales del creador presentes en los procesos de creación testimonial; al igual que permiten ver las prácticas del re-escribir, re-hacer y re-componer en el escenario la historia de vida del artista desde el accionar poético del personaje-narrador.

Cesar Brie (1954) es nacido en Argentina, pero en el año de 1975 se autoexilió en Italia, momento en donde hizo parte del Odin Theatre de Dinamarca, dirigido por Eugenio Barba. En la década de los noventa regresa a América Latina, a Bolivia, donde funda el Teatro de los Andes, un grupo reconocido en la escena latinoamericana por su interés de recuperar las memorias colectivas desde prácticas escénicas expandidas que buscan denunciar las desigualdades, las injusticias sociales, los abusos de poder, la violencia, la corrupción del estado. A través de obras como: *Ubú en Bolivia*, *En un sol amarillo*, las versiones de *La iliada*, *la Oretisada*, participantes de diversos festivales de teatro en América Latina y Europa.

Brie, por diversas circunstancias personales y artísticas, en el año 2009 se separa del grupo y emprende su trabajo independiente; un acontecimiento de vida, que si bien, produjo rupturas y confrontaciones, impulsó a este director, a retomar sus propios trayectos creativos e investigativos para ir en busca de su *Obra personal*, en la que se rindiera homenaje a la matriz familiar que acoge a su niño que habita en el viejo, al árbol genealógico como proyección de vida que se rehace en el escenario desde los materiales íntimos del creador-testigo, las formas de enunciación de las memorias que son conjugadas en un espacio-tiempo poético.

Este momento de ruptura con su colectivo teatral lo confronta consigo mismo, en particular con las maneras de crear y pensar el quehacer escénico, abriéndose a la exploración de su intimidad como material dramaturgico para la escena. Por ello, *Fui* es el viaje al pasado de Brie, quien revestido con la piel del personaje marinero es el responsable de transitar por diez escenas que recapitulan la vida y son tituladas así: I. No estamos aquí. II. Presentación de ausentes. III. El árbol genealógico. IV. El padre. V. La madre. VI. Los hermanos. VII. La abuela. VIII. El niño. IX. El rencor y X. La resurrección. En esta dramaturgia se re-escribe lo vital. César Brie considera que esta obra es su testamento, la voz íntima de su habitar. En cada una de estas escenas, su cuerpo poético estableció los diálogos con los seres queridos, con las presencias que lo constituyen y constituyeron, pero también liberó sus emociones, las fuerzas vitales que lo afectan.

Este personaje testigo de sí mismo habita el espacio-tiempo del vacío, es un cuerpo solitario, pero que a la vez tiene compañía manifestada en los materiales objetuales procedentes de los archivos personales del creador: los vestidos de la madre, los álbumes familiares, los libros del padre, las gafas de la abuela, etc. Un cúmulo de objetos cotidianos que materializan y poetizan sus memorias, como a su vez, le dan presencia a las ausencias. Su nombre, *Fui*, es sinónimo de *existí*, *residí*, es ejemplo de una dramaturgia íntima, creada bajo las autoficción; proceso en el que se re-escribe la historia personal desde el juego entre lo real y ficcional, entre lo vivido e imaginado.

En especial, es una puesta en escena que abre la puerta a la nostalgia al ser consciente del pasado en el presente, en ella es fundamental la presencia de los materiales íntimos desde la historia familiar que le da lugar al vacío, a la ausencia y sus presencias. Elementos presentes en las puestas en escena testimoniales que acercan al creador al sí mismo, a su historia de vida y las relaciones vitales que esta produce. Al respecto, Brie afirmó:

Cada uno de nosotros está habitado por hechos, son comunes a todos, nos pertenecen. Cada uno tiene el propio elenco de rostros, gestos, dramas y caricias. *Fui* es un viaje a través de los hechos ocultos detrás de las grandes palabras. Indaga sobre el niño escondido detrás del viejo; indaga sobre el viejo que se deshace del niño. Busca a la anciana oculta en el rostro de la niña y a la muchacha que descubre el amor entre las arrugas del tiempo. (Brie, 2019, pág. 4)

Especialmente en la obra aparece el niño vulnerado que es materializado a través de un muñeco de madera y con el que el viejo nostálgico establece diálogos y también le hace reclamos, un momento en el que estallan interrogantes y las confrontaciones existenciales salen a la luz: “¿Sabías que te ibas a volver así? ¿Sabías que te ibas a volver viejo? ¿Te acuerdas adónde querías ir? Decime: ¿eras feliz? ¿Te abrazaban, te acunaban, te cantaban canciones de cuna? ¿Puedo tenerte la mano? ¿Quieres ser mi amigo? ¿Me ayudas? ¿Te quedas conmigo? ¿Confías en mí? ¿Puedo dormir a tu lado?” (Brie, 2015, pág. 12). Estos textos fragmentados se los enuncia el viejo al niño, quien en medio del silencio no recibe respuesta.

La puesta en escena es ejemplo de las prácticas testimoniales contemporáneas en donde los materiales testimoniales son las fuentes vivas del acto creador; en este participan los archivos, testigos y testimonios de la historia personal del creador que se constituyen en la base del acontecimiento teatral. En el cual, el cuerpo escénico recorre los anaqueles de sus memorias y por supuesto, su intimidad; un personaje que propone viajar de la mano con él para escuchar su historia, y cuestionar la propia, en donde “El actor que se representa a sí mismo. Ya no es él. Es nuestro. Es del mundo. El mundo todo participa del acontecimiento de César/personaje y de César/actor.” (Chávez, 2015, pág. 3).

En síntesis, los materiales íntimos que comunican las memorias personales del creador refieren, particularmente, a la historia de vida del cuerpo del artista y sus implicaciones somáticas, afectivas y expresivas porque es capaz de hablar en primera persona ante otro y dar testimonio de sí mismo. Un proceso en el que sobresalen los recuerdos de la infancia y en el que se efectúa el reconocimiento de la matriz familiar como soporte vital del cuerpo biológico y poético, desde donde emergen las bases de las prácticas autorreferenciales que recurren al árbol genealógico, sus historias y acontecimientos como mapa vital del creador en donde quedan registrados sus orígenes. A su vez, estos materiales íntimos también implican las preguntas y confrontaciones internas del ser, los interrogantes del pasado y el presente generando las contradicciones entre el niño y el adulto, un momento en el que se develan los vacíos del cuerpo y las ausencias que lo habitan.

A continuación, habrán dos elementos: la matriz familiar y la confrontación existencial del ser que, a continuación, serán ampliados en el estudio de los procesos de creación de las puestas en escena testimoniales: *La que no fue*, de la maestra colombiana Carolina Vivas, directora del colectivo

Umbral Teatro de Bogotá. Esta obra busca rescatar las memorias personales y sociales del creador para investigar y confrontar su tiempo; su propuesta es pionera de la creación teatral latinoamericana. Y la obra *Biolencia* del grupo emergente de Medellín, Anamnésico Teatro, dirigido por Felipe Caicedo, docente, actor, egresado de la universidad de Antioquia del programa de Teatro.

En ambas puestas en escena se manifiestan las prácticas escénicas testimoniales y los procesos íntimos de creación que tienen como punto de partida premisas investigativas y creativas autorreferenciales en las que se cuestiona la historia de vida y el habitar del cuerpo en el mundo. Para profundizar en lo anterior, primero se abordará el proceso creativo de la obra *La que no fue* desde la perspectiva de la pregunta *por los Cuerpos raíz*, en donde se reconoce la matriz familiar, la zona del yo como material de creación transversal a la creación testimonial. En segundo lugar, se acudirá a la puesta en escena de *Biolencia* para ejemplificar las materialidades íntimas que confrontan al ser e instalan los cuerpos en los *Escenarios del vacío* desde la provocación y cuestionamiento del mundo.

2.1.1 La zona del yo: la Matriz familiar. Cuerpos raíz.

Al momento de abordar el análisis de las puestas en escena seleccionadas como estudios de caso, es preciso detectar los elementos constitutivos del proceso de creación de la obra en lo que respecta al reconocimiento de los espacios, acciones, sonoridades, textos, imágenes y cuerpos escénicos que se cruzan con los archivos, testigos y testimonios que provienen de la historia personal del creador. A su vez, también se necesita, para la profundización de los materiales testimoniales del acontecimiento teatral, detectar qué tipo de cuerpos y espacios sensibles producen estas puestas en presencia de las memorias, en este caso, los cuerpos y los espacios de lo íntimo que se manifiestan no sólo en las obras seleccionadas, sino en general, en las prácticas escénicas testimoniales contemporáneas.

Se considerarán dos vías de análisis: la escénica y la estética, que serán empleadas para abordar las obras referentes, que permitirán profundizar en los materiales íntimos testimoniales, que recurren a las formas expresivas del sí mismo para generar el acto creador: Son montajes resultados de los procesos artísticos que acercan al creador-investigador al reconocimiento de sus orígenes y contextos y así operar poéticamente sobre las memorias. Una práctica de autoconocimiento e introspección que es asumida por diversos procesos teatrales del siglo XXI, en los que la *zona del yo* es el punto de partida para iniciar los procesos autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarios del testimonio de sí mismo.

Esta noción de la *Zona del yo* es propuesta por Carolina Vivas Ferreiro, actriz, dramaturga y directora colombiana, egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático y perteneciente por diez años al colectivo teatral *La Candelaria*, en donde encontró un espacio idóneo para la exploración de sus inquietudes artísticas y sociales en el marco de la creación colectiva. En el año 1991, de la mano de Ignacio Rodríguez, fundó su propio colectivo en Bogotá (Colombia), llamado Umbral-Teatro, en el que se ha logrado consolidar una poética afincada en la constante búsqueda de la imagen, así como, en la exploración de rutas autorreferenciales y transdisciplinarios que rompan con los lenguajes tradicionales del quehacer escénico y logren rescatar las memorias del olvido.

El colectivo escénico está conformado por actores y músicos profesionales que trabajan para transformar los esquemas de la interpretación actoral y propiciar la búsqueda de otras teatralidades y performatividades que los invitan a habitar nuevas superficies en las que cobra presencia la pregunta por el sí mismo como material de creación. En sus montajes se reafirman sus necesidades expresivas que hablan del deseo por exaltar las memorias sociales y personales como fuente vital para la dramaturgia y la puesta en escena del testimonio; invitando al creador-investigador a instalarse en riesgosa zona del *Yo*, y emprender el viaje hacia sí mismo en favor del acontecimiento teatral.

Para Vivas, los procesos creativos que acuden a los archivos y testimonios del creador-testigo invitan al cuerpo sensible del artista a adentrarse a sus raíces, a excavar en su historia personal en las marcas y los acontecimientos que persisten en las memorias; una mirada que se afianza en el proceso de la puesta en escena de la obra *La que no fue*, realizada en el año 2012, a través de un

proceso intensivo-colectivo que logró sumergirse en el imaginario de las actrices participantes para restituir a la escena los materiales afincados en su historia y su universo personal. El mundo de las actrices: Andrea Beltrán, Carolina Sánchez, Diana Jaramillo, Reina Sánchez y Luisa Acuña, que es considerado por la directora y dramaturga como la base de la composición escénica.

Y para comenzar el proceso vital y poético del habitar la zona del yo, la directora propuso una etapa llamada “El Termómetro”, en la cual se realizaron las primeras improvisaciones, libres e individuales, con miras al reconocimiento de su cuerpo solo en escena, un procedimiento iniciático que a cada una les permitió verse y transitar por los lenguajes autopersonales de las prácticas escénicas testimoniales, un momento en donde el creador-persona se reconoció como creador-personaje en medio de un espacio-tiempo ficcional que nace de su realidad. Y si bien, el proceso creativo fue expandido y abierto a la exploración y al azar; el trabajo de sistematización de la directora fue muy importante para crear el tejido dramático y dar orden a los archivos y materiales encontrados: textos, imágenes, objetos, sonidos procedentes de cada una de las improvisaciones realizadas.

En particular, en esta fase inicial la directora le propone a cada actriz preguntarse por sus miedos y deseos, una premisa de improvisación que fue el detonante estético y escénico para la emergencia de la intimidad como material creativo, como forma expresiva de sí mismo. Vivas al preguntarles directamente por *¿Cuáles son sus miedos? ¿Cuáles son sus deseos?* , propició el primer tránsito del despertar del cuerpo sensible de las creadoras a favor de la recomposición de los cuerpos poéticos de la escena que nacen de sus memorias personales: preguntas vitales y necesidades expresivas.

Este ejercicio generó una práctica de introspección, ideal para detectar en sus respuestas lo vital: lo vivo y lo vivido; en el cual sobresalió el miedo a la soledad, al fracaso, a la oscuridad y a la muerte; las palabras claves con las que cada actriz realizó su propuesta y habló a título personal por primera vez en el escenario; cada creadora encontró en la persona la piel del cuerpo escénico que abrió su ser ante otros; un personaje revestido con la ropa cotidiana del artista, la que más le gustaba para exponer su intimidad; un momento en el que cada actriz se sintió vulnerada y expuesta. A través de esta práctica escénica testimonial que, además de producir elementos estéticos para la puesta en

escena, le aportó éticamente a la consolidación del colectivo, pues fue en ese momento en el que se estrecharon los lazos de confianza y respeto por la vida y sensibilidad de cada co-creadora.

Las memorias personales del creador ubican el cuerpo sensible del artista en la *zona del Yo*, lo que implica situarlo en las circunstancias personales de sus memorias que lo adentran al “interior del interior” que nombra Sarrazac, y lo acercan a los materiales expresivos íntimos nombrados por Pardo, considerados como lenguajes de lo privado. Una zona del yo creador, porque en esta se conjugan lo vital y lo poético. Por eso, en el proceso de creación testimonial de la obra *La que no fue*, Carolina Vivas propuso el primer contacto desde lo íntimo, integrando un estado de confesión, de testimonio personal al momento de preguntarle a cada actriz cómo nombrar los miedos y los deseos que la habitan. Esto se convirtió en una práctica auto-personal, que confrontaba al sí mismo de la artista, haciéndola recurrir a medios expresivos que la ubicaran en las zonas liminales de la vida y de las artes.

Las memorias personales del creador ubican el cuerpo sensible del artista en la *zona del Yo*, lo que implica situarlo en las circunstancias personales de sus memorias que lo adentran al “interior del interior” que nombra Sarrazac, y lo acercan a los materiales expresivos íntimos nombrados por Pardo, considerados como lenguajes de lo privado. Una zona del yo creador, porque en esta se conjugan lo vital y lo poético. Por eso, en el proceso de creación testimonial de la obra *La que no fue*, Carolina Vivas propuso el primer contacto desde lo íntimo, integrando un estado de confesión, de testimonio personal al momento de preguntarle a cada actriz cómo nombrar los miedos y los deseos que la habitan. Esto se convirtió en una práctica auto-personal, que confrontaba al sí mismo de la artista, haciéndola recurrir a medios expresivos que la ubicaran en las zonas liminales de la vida y de las artes.

Esta etapa, permitió que las actrices comenzaran a re-escribir, re-hacer y re-componer las emociones latentes en el presente y los anhelos por alcanzar y experimentar los procedimientos estéticos y escénicos necesarios para la transformación del creador-persona en creador- personaje. Un material escénico procedente de la intimidad del cuerpo de la actriz que finalmente se complementó con la pregunta ¿Quién soy?; inquietud que propone la directora y que primero debía

ser escrita y luego materializarse en el escenario desde la voz de la creadora-personaje y los objetos escénicos que cada una seleccionara para recomponer su respuesta en escena.

En esta etapa, se derivó la concreción de quince imágenes teatrales contenedoras de los archivos y testimonios de las creadoras que fueron concretadas a través del ejercicio dramático realizado por Vivas, definido como los *ramilletes*, un procedimiento que consiste en la selección de los materiales de procesos para la composición de la puesta en escena en donde se reconocen los ejes de combinación de las palabras relevantes que posibilitan el ensamblaje de universos poéticos. Vivas al respecto explicó:

Tomé del *Yo soy* de cada actriz palabras que no fueran verbos para evitar que se deslizaran peligrosamente a la acción, al teatro dramático e hice ramilletes con ellas, por ejemplo oveja, piel, llanto. Con este ramillete como estímulo, la actriz debía construir una imagen teatral. (Vivas, 2016, pág. 101)

Un proceso de composición de imágenes teatrales que dieron lugar a las escenas y a la estructura de la obra, un momento decisivo porque en estas propuestas de imágenes escénicas se comenzó a hacerse visible un elemento transversal al proceso, muy importante en los procesos de creación testimonial y sus materiales íntimos; el cual corresponde a la aparición de la línea materna como fuerza expresiva de las escenas, y con ello, comienza a sobresalir el deseo por rendir un homenaje a lo que somos: nuestros ancestros. Al respecto Vivas en el texto *Dramaturgia Presente* indicó: “El *yo soy* era el resultado de un mapa de relaciones y hechos que comprometían no solo a cada actriz, sino a sus familias: sus madres y abuelas” (Vivas, 2016, pág. 101).

A través de esta puesta en escena se vislumbra la importancia de la matriz familiar para los procesos de creación teatral testimoniales. De hecho, el artista manifiesta sus intimidades desde objetos-memoria procedentes de esta matriz primogénita que alberga el cuerpo al nacer. Por ello, los creadores, al momento de recordar sus memorias personales van a su infancia, a los vínculos con la madre y el padre, a los acontecimientos con sus hermanos, hermanas, abuelos, abuelas. De ahí, que tanto Eugenio Barba como Carmelo Bene inviten al creador del siglo XX a ir a los

orígenes y contextos de vida como práctica escénica y estética, una invitación a retornar a la matriz familiar que da soporte y sustento al yo creador.

Al respecto, en los estudios propuestos por Katia Mandoki se argumenta la necesidad de reconocer el diálogo entre lo prosaico y lo poético, como también se subraya la necesidad de estrechar los lazos entre los cuerpos y el espacio habitado, resaltando la importancia de las matrices como los soportes que condicionan y generan las experiencias sensibles de los cuerpos. En este sentido, la investigadora mexicana escribió:

El modo de sentir la vida, o la sensibilidad del sujeto, están condicionados por las diversas matrices que se suceden y se yuxtaponen en su constitución como sujeto y por los paradigmas de los que se conforman. Entre tales matrices podemos considerar la edad, el sexo, el lugar de origen, la familia, la clase social, la religión, la profesión, la escuela, la colonia, la constitución corporal, afectiva, mental, la época histórica, su historia personal, etc.”(...) la vida no se vive igual siendo uno que siendo otro. (Mandoki, 1994:182)

Esta perspectiva estética expuesta por Mandoki permite comprender las matrices como el soporte vital de los cuerpos que dan a conocer la *época personal* del creador y reflejan la *época histórica del contexto*. Un aspecto doble que se hace visible en la obra *La que no fue*, en donde se indaga tanto en las historias personales de las actrices como en las manifestaciones de violencia en Colombia: La Guerra de los Mil Días, la violencia del narcotráfico y guerrilla, ya que son los contextos de sus madres y abuelas que afectaron sus circunstancias de vida. En este sentido, Vivas indicó: “Al poner a los personajes en esas situaciones conflictivas pudimos comprenderlos mejor y también aparecieron las figuras tal y como las actrices las recordaban o se recordaban, y las fracturas y hechos que habían marcado sus acciones y destinos” (Vivas, 2016, pág. 103).

Sin embargo, Katia Mandoki en el texto *Prácticas estéticas e identidades sociales*, destacó cómo la matriz familiar es la base de todas las demás, es el soporte de la vida misma, de ella derivan las demás matrices que contienen los cuerpos: la escolar, religiosa, médica, etc. La autora señala:

Matriz de todas las matrices, la familiar es el origen de la cultura. Del hecho simple e infinitamente complejo de la procreación se deriva reticulación de prácticas para

conformar una gran diversidad de matrices en el devenir de la especie humana. En la matriz familiar ocurre el primer salto del bios y también en ella nace la dimensión estética como el primer prendamiento, y el más intenso, entre madre e hijo. (Mandoki, 2016,115).

Esta matriz familiar se destaca en el proceso de creación de la obra *La que no fue*, esta queda contenida en cada una de las imágenes teatrales creadas por las actrices, quienes al situarse en la zona del yo, inconscientemente van a las historias de la infancia y a los vínculos familiares para dar respuesta a las preguntas: *¿quién soy?* y *¿cuáles son mis miedos y deseos?* Ambos interrogantes condujeron a las artistas a reconocer las memorias primogénitas como los universos íntimos para el acto creador en donde se destacó la fuerza femenina como potencia expresiva; de allí la importancia de la presencia de las hijas, las madres y las abuelas como personajes centrales de la historia de vida de las creadoras y el acontecimiento teatral testimonial.

Un aspecto que está presente no sólo en la obra de Vivas, sino en general, en las puestas en escena autorreferenciales del siglo XXI, puesto que los creadores al ir a sus recuerdos como materiales vitales para la prácticas artísticas, intuitivamente, retornan a las memorias de sus orígenes y regresan a la matriz familiar como fuente viva para el acto teatral. Esta acción trae como consecuencia, rehacer el árbol genealógico del creador-persona en favor del creador-personaje. Este árbol es considerado como el mapa vital en donde se reconocen los ancestros del creador que a la vez, es el soporte para la creación escénica testimonial.

Un ejemplo de lo anterior son los tejidos generacionales que nacen de la matriz familiar y que están presente en la obra *Fui* de Cesar Brie. Él acudió a la reconstrucción del árbol genealógico como base para la dramaturgia escénica de la obra, en la cual, se re-escribe, re-hace y re-compone el testimonio de sí mismo desde las memorias familiares que son llevadas al escenario. Por ello, tanto la matriz familiar como el árbol genealógico son las evidencias de la historia de vida; elementos que se integran a las prácticas escénicas testimoniales y muestran otras rutas escénicas que invitan a recuperar la memoria ancestral del cuerpo sensible del creador, quien desde su quehacer teatral identifica las raíces que lo anclan al mundo.

Por su parte, la actriz Luisa Fernanda Acuña, al referirse a su participación en *La que no fue*, reconoció que las rutas alternativas empleadas en el proceso de montaje fueron acertadamente provocadoras por parte de la directora; movilizaron los acontecimientos de vida y la condujeron a descentrar las maneras tradicionales de asumir la creación teatral, pero sobre todo, le permitió acercarse a sí misma, a sus raíces, orígenes y contextos, a su intimidad que salió a flote a través de acciones autobiográficas como vía de creación. Un proceso creativo e investigativo que le permitió explorar la capacidad del creador-testigo de recordarnos, narrarnos y escenificarnos y que a propósito explicó:

Me vi entre mis recuerdos haciendo de mí misma, de mi madre, de mi abuela; escribiendo sus voces, la mayoría de las veces exorcizando pensamientos que nunca pudieron ser dichos o imaginando cómo pudieron ser dichos en el momento real. Pasaron los casi diez meses de trabajo arduo y constante, me vi con cinco mujeres con vidas tan impactantes como lo era la propia. (Acuña, 2016, pág. 80)

Sin duda los materiales íntimos de las memorias personales de las actrices fueron el epicentro del proceso de exploración y composición de la obra; a partir de cada uno de los ejercicios propuestos por la directora se invitó a las actrices a re-escribir, re-hacer y re-componer el testimonio del creador-persona para configurar el creador-personaje. Un proceso en donde las actrices se confrontaron con sus miedos, deseos e identidades, como a su vez, cada una en la praxis teatral reconoció otras formas expresivas que les permitiesen dar presencia a sus memorias personales provenientes de su matriz familiar, que las acercó a sus contextos reales y a sus referentes artísticos:

No solo escudriñamos las historias de las mujeres que nos rodean, también realizamos investigaciones profundas de hechos históricos que marcaron sus vidas, desde un punto de vista político, geográfico, legal, cultural o anecdótico. Recuerdo que profundizamos en los escritos de Fernando Vallejo y navegamos por las pinturas de Débora Arango, de allí nacieron muchas de las imágenes de nuestra obra. Realizamos entrevistas y seleccionamos material auditivo que enriquecería posteriormente la puesta en escena de cada relato. Improvisamos, especulamos, imaginamos, fabulamos, y así fueron naciendo cada uno de

los fragmentos que acertadamente se hilvanaron para obtener el resultado final. (Jaramillo, 2016, pág. 78)

Un proceso de creación testimonial que derivó en una *dramaturgia* escénica compuesta por tres actos, nombrados así: el acto I “De las abuelas y otras ficciones”, luego el acto II “El devenir de las madres” para finalizar con el acto III “Las actrices”. Cabe aclarar que la obra tiene un prólogo inicial en el que cada actriz lanza una replica a manera de presentación del *Yo soy*, vestidas con traje neutro que es modificado en cada escena. Los personajes se ubican en el espacio vacío en donde se encuentran unos percheros móviles con las pelucas, vestuarios, objetos personales necesarios para los múltiples personajes que cada una interpreta: madres, hijas, abuelas.

Fátima: Soy Fátima Núñez. Y adoro vestirme de colores.

Sofía: Soy Sofía Rozo. Y me encanta la poesía.

Alegría: Soy Alegría Arango. Fanática de los zapatos.

Irene: Soy Irene Torres y me fascinan los dulces.

Antonia: Soy Antonia Pachón, pero no me gusta mi nombre. (Vivas, 2016, pág. 16)

Luego, comienza el Acto I “*De las abuelas y otras ficciones*”, momento en donde las hijas encarnan la presencia de las abuelas, representado con la abuela de cada una como protagonistas: el nacimiento de sus madres, formas de crianza, historias de migraciones. Luego en el Acto II “*El devenir de las madres*”, en donde las hijas habitan el cuerpo de sus madres, con los elementos de vestuario y accesorios se transforman en ellas y representan los relatos del primer amor, la boda con sus padres, los embarazos de sus hijas. Finalmente, en el acto III “*Las actrices*”, aparecen las actrices como personajes que desde sí mismas exponen sus recuerdos íntimos enunciados así: “La espera”, “Bajo la mesa”, “Yo recuerdo”, “El vuelo”, “El perrito”, etc. Se trata de un proceso creativo testimonial en el que se constata la importancia del recordar, narrar y escenificarnos; son las fotos familiares las que se encargan de presentar cada acto de la obra que inicia con la proyección de las fotografías de las abuelas, madres e hijas, según sea el caso.

La obra es un cadáver exquisito de monólogos presentados atemporalmente y que son reconstruidos a partir de los testimonios de las hijas, las madres y las abuelas . Allí, cada persona(je) cuenta su

historia en tiempos diferentes hasta formar un todo. Los personajes están agrupados por castas que inmersos en diversos conflictos personales y familiares a causa de las diferencias de estrato, religión, ideología, prejuicios morales, se confrontan y con su accionar hacen memoria:

Recorrer los pasadizos de la memoria para que afloren recuerdos perturbadores sobre mis mujeres y yo. La abuela, la madre, yo niña, yo mujer. Mi memoria me trae a la abuela a través de los olores. Apariciones fugaces, difuminadas, que se vuelven potentes después de mucho insistir... Ahora mamá. Y aparece la herida, y luego la vergüenza. Contar a través de los ojos de la niña que reclama, que acusa y que señala. (Reina, 2016, pág. 74)

A través de *La que no fue*, también se destaca cómo la intimidad del creador-personaje se manifiesta de manera especial a partir de los sonidos cotidianos que se incorporan a la puesta en escena testimonial; cada uno aporta ritmos particulares a las escenas, creando estados afectivos, un mundo audible y sensorial que se articula con las imágenes escénicas de cada acto teatral. Por eso *Vivas*, se vale de la música y las voces cotidianas de las mujeres: tangos, mambos, boleros, rondas infantiles, cantos, nanas y arrullos; sonoridades íntimas que trasladan al espectador y al creador a los momentos evocados.

A su vez, la obra es rica en imágenes, tal como pasa con las formas expresivas de las memorias que guardan los recuerdos borrosos y recomponen las imágenes de lo vivido. Por ello, no sólo las fotografías familiares traen al presente los rostros del pasado, también en los objetos dispuestos en el escenario, el cual, es un entorno neutro y variable que se modifica en cada escena acorde al accionar de los personajes y los objetos que manipula en donde habita la intimidad del cuerpo; así, en la casa, la habitación, la cocina, el establo de ordeño, la sala de fiesta se producen los acontecimientos de la obra, las situaciones que escenifican las memorias personales de las creadoras y que son narradas por personajes-testigos de los hechos, quienes hablan en primera persona y trasladan al espectador a su propia intimidad.

Cada uno de los archivos, testimonios y testigos explorados en el proceso creativo acercó a las actrices a los anaqueles de su intimidad, al reconocimiento de los miedos, deseos, preguntas, identidades generacionales que las confrontan y las hacen reconocerse como personas creadoras.

Un proceso de creación que confirma cómo los materiales-objetuales adquieren la fuerza dialógica entre el pasado, presente y porvenir, y además son los materiales íntimos de las prácticas escénicas testimoniales procedentes de lo cotidiano; y a través de elementos prosaicos como: ropas, accesorios, pelucas, baldes, mesas, utensilios de cocina, sillas, entre otros, se reviven las memorias, se reconstruyen los escenarios de sus presencias y ausencias.

En resumen, el análisis total de la obra permitió reafirmar el eje transversal que refiere a la línea materna como fuerza expresiva, base de la creación testimonial que recurre a las memorias personales del creador. No obstante, la palabra más reiterada en el material dramaturgico es *la madre*, corroborando que esta es el cuerpo poético básico de la puesta en escena testimonial, puesto que, en la madre se gesta la vida, se prolonga la existencia. No obstante, Mandoki refiere que el símbolo de la matriz familiar es la maternidad porque en esta se soporta la vida. La madre es la raíz de la existencia, es el medio vital para habitar el mundo.

De hecho, en los estudios psicológicos y antropológicos es un elemento primordial considerado como el arquetipo fundante del ser. Sin embargo, para la presente investigación la línea de análisis se concentra en los elementos estéticos y escénicos que aporta la madre como personaje testimonial a los procesos artísticos del creador-testigo, quien se sumerge en el sí mismo para crear una inmersión en su intimidad: en el interior, en el adentro del adentro del yo creador que lo acerca poéticamente al *cuerpo raíz*, por el cual, todos nacemos y tomamos presencia en el mundo, nos expandimos.

El cuerpo raíz es una propuesta que deriva del presente análisis, propongo esta imagen para hablar de la fuerza del cuerpo del artista en relación con sus orígenes, en particular con su matriz familiar, no obstante a través de Brie y Vivas, se reconstruye el árbol genealógico desde la voz femenina y también masculina; re-escribiendo y re-haciéndose poéticamente fragmentos de vida que proceden de los recuerdos familiares, aquellos que el creador-testigo reconoce y resignifica.

Un cuerpo raíz en donde habita su intimidad, al cual acude el creador para hallar los registros memoriosos familiares, los cuales son expresados en los diversos materiales-objetuales que los actualizan sus presencias, en los archivos vivos que devienen dispositivos poéticos: fotografías,

ropas, cartas, diarios, grabaciones, amuletos, relicarios y camas, donde se guarda y actualiza la vida propia y la de otros. Propongo esta metáfora del cuerpo como raíz con el fin de develar como las prácticas escénicas testimoniales acuden a las historias de vida para detectar la zona del yo. Un cuerpo vivo que al igual que una planta se aferra a las superficies que lo albergan desde las raíces que lo nutren, que lo sostienen y lo anclan al mundo.

Es por ello, que desde la investigación *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas*, se identifican los *cuerpos raíz* para nombrar el tipo de cuerpos estéticos y escénicos que emerge de los materiales íntimos del creador empleados en pro del quehacer teatral, que conllevan al creador a retornar a sus orígenes y contextos familiares, a los recuerdos de infancia, a los espacios donde aprendió a crecer. *Un cuerpo raíz* que también le competen los miedos y deseos, que los silencian y que a través de las prácticas escénicas se liberan.

En conclusión, los materiales íntimos en las escenas testimoniales recurren a las memorias personales del creador-testigo de sí mismo como insumo vital del acontecimiento teatral, los cuales en principio se concentran en la rememoración de la historia de vida del artista, de sus memorias personales como materiales de creación; desde donde es posible reconocer la matriz familiar como la base estética de las prácticas escénicas testimoniales, la cuales a través de las teatralidades y performatividades expandidas poetizan la vida en la escena, y hacen que el cuerpo sensible a través del cuerpo poético enaltezca a sus ancestros, honre sus raíces, le de valor a sus orígenes.

2.1.3 Preguntas vitales: provocar, confrontar y acompañar. Escenarios del vacío.

Los materiales íntimos testimoniales presentes en las prácticas escénicas contemporáneas generan los procesos de introspección del creador con su historia de vida, tal como sucede en la obra *Fui* de Cesar Brie y *La que no fue* de Carolina Vivas; en estas la rememoración es la acción transversal al quehacer poético y vital del artista. Las mencionadas puestas en escena acercan al creador-testigo a la matriz familiar, y por ende, a la reconexión de su cuerpo con sus raíces, con los orígenes de su existir que lo conducen a redescubrir el mundo interior y la memoria personal como insumo

artístico. Un encuentro con lo íntimo implica detectar los materiales del adentro y las formas expresivas del sí mismo desde las memorias familiares, pero también involucra las prácticas íntimas que reconectan al artista, no sólo, con su historia de vida sino con el ser humano, con el creador-persona que busca desde su quehacer teatral dar respuesta a las preguntas vitales que cuestionan su existencia e interrogan el mundo habitado.

Por consiguiente, en esta parte de la investigación se abordarán los materiales íntimos del creador-testigo desde otra vía de análisis que permita comprender cómo las memorias personales del artista conducen a la confrontación del cuerpo consigo mismo, con los otros y con el entorno. Un cuerpo expresivo que necesita interrogar al mundo y darle valor, otorgarle otros sentidos estéticos y escénicos a su existir, en donde la capacidad de dudar es la base de las prácticas escénicas testimoniales que al recurrir a procedimientos autorreferenciales inciten al creador-testigo a cuestionar la vida: lo vivo y lo vivido desde el accionar y el pensamiento.

Además, la posibilidad de dudar ubica al creador-testigo en otro nivel de la percepción de la realidad porque el cuerpo sensible del artista al preguntarse por sí mismo enuncia e interroga también su intimidad; a través de esta capacidad de dudar se cuestiona la existencia, las relaciones del creador con el mundo. Por ello, en los procedimientos propios de la creación testimonial es primordial provocar estos procesos sensibles que despierten las inquietudes vitales y poéticas del artista, afianzando el carácter interrogativo que le permite cuestionar sus propios orígenes y contextos, confrontando las respuestas a las preguntas autobiográficas del ¿Quién soy? y de ¿Dónde vengo?, estos interrogantes transversales a las prácticas testimoniales contemporáneas.

A propósito, la catedrática de la universidad Autónoma de Barcelona, Victoria Camp en *Elogio a la duda* respalda lo anterior; ella reconoció que “aprender a dudar es asumir la fragilidad y contingencia de la condición humana que nos hace autosuficientes” (Camp, 2019, pág.13). Un ser humano que se expone a su intimidad en favor del por-venir, al momento de acercarse a su mundo lo hace no desde la certeza sino desde la duda y a partir de esta el artista crea porque es capaz de reconocer que “todo lo que es podría ser de otra manera” (Camp, 2019, pág.13).

Desde el ámbito de la filosofía es fundamental el poder de dudar, ya que es un saber vital. Una premisa filosófica que se posesiona con fuerza en las prácticas escénicas contemporáneas, que también, interrogan los materiales testimoniales de la escena correspondientes a los archivos, testigos y testimonios que generan el acontecimiento teatral testimonial.

Y para profundizar en estos materiales íntimos que conllevan al artista a la confrontación del ser a partir de la integración de preguntas vitales a los procesos de creación testimonial, que son ahora los detonantes íntimos para la puesta en escena. Por esto, nos acercaremos a la obra *Biolencia*, realizada en el año 2017 por *Anamnésico-Teatro*, un colectivo artístico de Medellín, dirigido por Juan Felipe Caicedo, egresado del programa de teatro de la Universidad de Antioquia y ha construido su carrera tanto como actor y docente. Este grupo fundado en el 2006, perteneciente al nuevo movimiento teatral de la ciudad, desde sus orígenes se ha inquietado por la búsqueda de otras teatralidades donde esté implicado el creador-persona, el ser humano como base para la construcción del personaje.

Esta inquietud por lo humano es la pregunta central de la obra *Biolencia*, en la cual, se reúnen artistas procedentes de diversos quehaceres para la conformación del equipo de trabajo, integrado por: Catherine Fernández que proviene del campo del teatro, Melisa Sánchez, del mundo audiovisual, Mónica Marín de la psicología, Felipe Caicedo de la actuación y dirección. Esta heterogeneidad de los participantes fue un elemento muy importante para dar inicio al proceso creativo porque convocó no únicamente a actores sino a otro tipo de creadores, que por lo general, los acompañan, invitándolos ahora a habitar el escenario, a ser un cuerpo teatral inmerso en su propia poética y realidad.

Esta riqueza de oficios orientó la propuesta y creó un espacio abierto a la exploración y transdisciplinariedad, y las diferencias entre los integrantes del grupo permitió a cada uno reconocer sus propias preguntas procedentes de la vida, así mismo, los elementos en común. Más desde el inicio del proceso surgió la necesidad por encontrar un material textual para afianzar los lazos vitales y creativos, un interés suscitado por la pregunta realizada por el director: “¿Cómo cada uno leería una sola dramaturgia desde su quehacer?” (Caicedo, 2019). Para tal efecto, el grupo

emprendió la búsqueda del texto referente que pudiese hablar con sus diversas preguntas vitales y que serían expuestas desde lenguajes expresivos propios del artista; la meta era encontrar una voz de autor que hablara de la manera de “entender y vivir el mundo de una manera que no fuese esta que nos han enseñado, que nos han obligado a vivir”. (Caicedo, 2019).

Este interés por reconocer el material textual como un material vivo, en el que no solamente, se exprese el sentir y pensar del autor, sino que también se encuentren las preguntas personales del creador es fundamental en la puesta en escena del testimonio del artista y habla de los procesos íntimos que él realiza al momento de retomar el texto y poner a vibrar las palabras del autor en su propio cuerpo. Elemento que es transversal a las prácticas escénicas testimoniales que buscan revivir los archivos íntimos desde el hallazgo de textualidades afines al interés del creador-testigo. En el caso de *Biolencia* esta búsqueda lo condujo al encuentro del texto la *Universalidad de lo poético*, un material literario del poeta y escritor argentino Aldo Pellegrini, quien fue el pionero de las otras narrativas expandidas y es considerado como uno de los primeros surrealistas en Latinoamérica.

Para Pellegrini “la poesía no es más que esa violenta necesidad de afirmar su ser que impulsa al hombre” (Pellegrini, 1965, pág. 44). Una mirada que se conecta directamente con las preguntas existenciales que comienzan a aparecer en los encuentros de trabajo de *Anamnésico Teatro*, en donde los impulsos de vida como la relación de estos con la poesía, con los comportamientos del ser, comienzan a vislumbrarse como ejes de creación y pensamiento. El “comportamiento poético”, que es una noción propuesta por Pellegrini, en la que la cotidianidad se mezcla con los lenguajes expresivos de las artes para exaltar la sensibilidad y percepción de los cuerpos como vía de reconocimiento del mundo.

El proceso continúa con diversas propuestas explorativas, en las que cada creador desde sus deseos e inquietudes propuso imágenes escénicas que buscaban dar respuesta a lo que los inquietaba. Una etapa experimental en la que surge una pregunta especial que se posesionó como el detonante estético y escénico de la puesta en escena: ¿Cuál ha sido el comportamiento desde su nacimiento, desde la gestación? ¿Se demoró para nacer, se resistió a nacer? (Caicedo, 2019). Esta premisa

abrió el camino a las memorias personales del creador, al ser humano como material vital de la puesta en escena testimonial.

Una premisa de creación que reafirma la presencia de la matriz familiar, la importancia de la metáfora del cuerpo raíz que conduce al creador a la pregunta por sus orígenes, en este caso específico, por el nacimiento. Una pregunta crucial que recupera la relación con la madre, pues requiere de su testimonio para saber como ocurrió la experiencia de nacer, el acontecimiento fundante de su ser. Un momento vital que fue revivido desde los relatos de la madre o de familiares testigos que les permitan rehacer los hechos. Al respecto, Mónica Marín, actriz de la obra señaló:

Desde esa exploración fuimos al origen desde el momento del nacimiento, investigar o indagar sobre nuestro proceso de parto, y cómo eso nos empezaba a dar una información que se repite constantemente en la relación con el mundo, en la relación con mis hermanos, en la relación con mi madre, en la relación con mis compañeros laborales, en la relación con mis pacientes, en la relación con mi pareja, en la relación con el mundo, cierto. (Marín, 2019)

Cabe anotar, que a pesar de que la matriz familiar movilizó el cuerpo del artista, estos no se concentraron sólo en este tipo de material íntimo que focaliza la historia de vida entre la madre y el hijo. Para *Anamnésico teatro* la acción de recordar el momento del nacimiento fue el medio expresivo para generar las preguntas íntimas del ser que posibilitaron que salieran a flote las dudas que cuestionan el mundo. El testimonio de su nacimiento al ser llevado al escenario les permitió descubrir que en las maneras de nacer están presentes actos de vida que producen estados de dolor, miedo, violencia y esto les hizo pensar en la rebeldía como cualidad en común, un elemento importante para la puesta en escena que los hace preguntarse por “¿Cuál ha sido esa constante, la tensión vital, la sagrada rebeldía?”, (Caicedo, 2019).

Es interesante cómo las preguntas del creador que salen durante el proceso de exploración no encuentran respuestas universales o cerradas, sino que por el contrario cada duda que expone el creador-testigo conduce a generar una nueva que busca ser resuelta en la escena desde el cuerpo en acción por medio de prácticas teatrales que movilizan al artista vital y poético. Así, esta inquietud

por la *sagrada rebeldía* que los caracteriza es la gran pregunta provocadora de la puesta en escena, la cual, busca exaltar la rebeldía de nacer y de continuar existiendo. Un momento en que la voz del creador se entrelaza con la voz de Pellegrini porque tienen en común el deseo de generar rupturas, estados de confrontación.

Por consiguiente, las prácticas escénicas testimoniales buscan que el creador transite el testimonio de sí mismo al escenario, un proceso sensible que se nutre con la capacidad de dudar del artista, que se posesiona como ruta de creación de las teatralidades del siglo XXI. Por ello, los procesos de creación de puesta en escena del testimonio necesitan de preguntas vitales para provocar acciones escénicas. Gracias a las preguntas íntimas es que el creador retorna a su ser, a las dudas interiores que necesitan ser expresadas, sacadas a la luz. Al respecto, Marín indicó: “Reconocerme en una rebeldía constante, hasta en el momento de la gestación, códigos e información de un parto doloroso y explosivo, empiezan a determinar un montón de cosas (Marín, 2019).

Una etapa en donde prevalece el ser humano y se exaltan procesos autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarios que buscan materializar la rebeldía como la provocación del ser. Momento en donde también emerge el nombre de la obra *Biolencia* que combina dos raíces etimológicas: *Bios*, derivado de *vida* que refiere al nacimiento y la palabra *violencia* que proviene de *vis* que significa *fuerza* y refiere a la capacidad del ser de destrucción. Nombre derivado de la simbiosis entre la fuerza que gesta la vida y las rupturas que esta misma produce.

“Porque trabajábamos desde la confrontación con lo que somos y con lo que tenemos que ser en el mundo”. (Caicedo, 2019).

Estas rupturas salen a la luz desde el accionar poético del creador-testigo que expone su intimidad en escenas nombradas así: I. “La otra mitad de la vida”, II. “Confrontación del vacío” y III. “La alegría de vivir”. Cada uno de estos títulos son otorgados por el actor-creador, quien funge como autor y dramaturgo de su mundo poético y opta por nombrar de manera especial las escenas que contienen las preguntas vitales del artista, las dudas existenciales de su ser.

En la primera, “La otra mitad de la vida”, Melisa Sánchez se preguntó por la ensoñación, por los dobleces de la existencia humana, por las dualidades del cuerpo con sus propios reflejos y sombras. La segunda, corresponde a la “Confrontación del vacío”, realizada por Mónica Marín, en la que se expone claramente cómo el dudar es una acción transversal al ser que se instala en la intimidad, en el adentro del adentro. Sobre esto anota lo siguiente:

Soy una mujer que siempre está entre dos signos de interrogación. Y con pocas respuestas. Entonces, pregunto más, y más, me vuelvo psicóloga y pregunto más y más, me vuelvo actriz y pregunto más y más, más, más y más. Y es tan impresionante el amontonamiento de las preguntas más contradictorias en esta misma mente, que cuando trato de tomar distancia para ser testigo de la barahúnda con cierta razón, surge otra pregunta: de si el destino del hombre no será crear un infernal jardín de pensamientos para aprisionarse a sí mismo y propender a la propia destrucción, solo por intentar darle una razón al mundo. (Marín, 2017, pág. 5)

En tercer lugar, está la escena “La alegría de vivir” realizada por Felipe Caicedo, en la cual, aparece el *niño salvaje* que se autodestruye y destruye el mundo, aquí el adulto se confiesa vulnerado, expuesto ante la realidad. Un niño que discute consigo mismo y reconoce su sagrada rebeldía como manera de habitar el mundo. Esta discusión también se presenta en la obra *Fui* de Cesar Brie, en donde el viejo interroga al niño, un muñeco que inmóvil lo escucha sin responder y le remueve sus nostalgias. De hecho, el análisis tonal de la obra ratifica esta capacidad de autodestrucción del cuerpo, ya que, las palabras más repetidas en lo que respecta a las acciones de los personajes son: romper, liberarse, evadirse, vencer y destruir.

Además, la obra es rica en momentos de reconciliación del personaje consigo mismo en donde la discusión se matiza y su tono explosivo varía para encontrar compañía en los otros cuerpos que lo observan y escuchan detenidamente las fracturas de su intimidad, las grietas de su mundo interior. Por ello, cada una de las presencias que habitan el escenario fuera de preguntarse por su ser para provocarlo y cuestionar sus acciones; también, cada uno de los creadores-personajes dudan y se interrogan para movilizar sus propios prejuicios, miedos, violencias, protestas y hacer de estos

estados su fuerza, las potencias expresivas de su cuerpo que llegan a ser las “sagradas rebeldías”, puesto que en la explosión de su ser hay vida.

En cada escena, el cuerpo poético narra y escenifica su propio testimonio ante la presencia de otros, así el creador-testigo expone sus preguntas existenciales ante los espectadores testigos; quienes, en *Biolencia* son considerados como presencias vivas, activos del acontecimiento teatral que ayudan a provocar, a confrontar lo real, pero sobre todo son los que acompañan la soledad, el vacío, la frustración de los personajes de Melisa, Mónica y Felipe y por esto, Caicedo y sus actrices los nombran como el espectador compañero, el que es cómplice y cercano al cuerpo escénico. Al respecto Marín afirmó:

Es una obra compartida, compartimos una hora de la vida, entonces podemos hablar, podemos dialogar, podemos preguntarnos. Siento que el espectador ha ganado libertad también en nuestras obras, saben que tienen el permiso de contestarnos, de cuestionarnos, de preguntarnos, de desacreditar lo que estamos o no diciendo. (Marín, 2019)

Y es que desde el ingreso a la sala de teatro, en *Biolencia* se rompe la barrera de la cuarta pared que divide el escenario de los espectadores, generándose otro tiempo de contacto en un espacio en común que no posee fronteras: “Un intento de borrar la jerarquía y de entender que tanto quien está en las butacas como en las tablas, están en un mismo nivel de pensamiento, y que podemos dialogar esa noche, es un momento de encuentro” (Caicedo, 2019). De tal suerte, que el público al ingresar no se acomoda directamente en la silletería que está oculta tras un telón negro, sino que se ubica en la caja negra del escenario en donde transcurre el prólogo de la obra en el que se presenta el juego, la dinámica de acción.

Momento en que son recibidos por “El bufón de la confusión”, quien además de cuestionar al público con su intervención sobre lo que es o no poético, les explica a los espectadores que son ellos los responsables del orden de las tres escenas de la obra, puesto que, tres personas del público son los que seleccionan al azar una carta que marca el destino de la obra. Un elemento lúdico y vertiginoso que nace de las manifestaciones poéticas de Aldo Pellegrini relacionadas con el azar.

Mediante este juego la obra se renueva en cada función, tanto para el actor y las actrices, su intimidad se ve tocada.

Creo que logramos un escalón, porque literalmente hay una imagen hermosa previa al iniciar la obra: tenemos que estar desde donde empieza nuestra escena, esperando la decisión del espectador acompañante; yo y todos mis compañeros que sabemos la obra, no podemos saber cómo arrancar, despertando entonces un estado de la presencia muy absoluto. (Marín, 2019)

Un estado de presencia absoluto que aparece no solamente en *Biolencia*, sino en forma general, en las prácticas escénicas testimoniales que invitan al creador a acudir a su intimidad, a retornar al interior del interior del ser humano, al reconocimiento del creador-persona que con la ayuda de los procesos autorreferenciales posibilitan que el artista no sólo narre su historia de vida de manera autobiográfica, sino a sumergirse en sus profundidades en donde habitan las dudas existenciales que se transforman en preguntas vitales y lo motivan a crear, pero también a confrontarse con su ser, con sus frustraciones, dudas y vacíos.

Y si bien, cada una de las escenas de la obra es importante, el grupo concuerda en que la escena “Confrontación del vacío”, guarda la fuerza expresiva de la puesta en escena que contiene el sentido estético y escénico de lo que colectivamente se quiere comunicar. La actriz sobre esto escribe:

A la flor del pensamiento, como a todas las flores, la vemos tranquila, resignada, silenciosa, obediente, sin embargo, es en ella donde se da la mayor *Biolencia* contra el destino y se vuelve la más vehemente y la más obstinada. Su raíz la sujeta firmemente al suelo, *condenándola a la inmovilidad desde que nace hasta que muere*. La flor del pensamiento tiende toda entera a un mismo fin: escapar por arriba a la fatalidad de abajo; eludir su destino de inmovilidad, liberarse, romper, evadirse, vencer, tender, a pesar de su raíz fija, al movimiento. (Marín, 2017, pág. 6)

Luego sobre el cuerpo escénico se proyecta una imagen en movimiento: ella vestida de la misma manera que el cuerpo presente que poco a poco se va desnudando y repitiendo. ¿Qué hago con esto

que estoy sintiendo?” (Marín, 2017, pág. 6). Instante climático de la puesta en escena que irrumpe con fuerza y constituye uno de los momentos más especiales de la obra porque allí se devela la sagrada rebeldía, las confrontaciones del ser y existencia del vacío como estado interno del cuerpo que testimonia su realidad.

Una imagen-acción que logra capturar sinestésica y afectivamente la intimidad de la actriz y llevarla a la escena ante los ojos del espectador compañero que se deja provocar y cuestionar la vida desde las artes. Al respecto Marín declaró: “Estoy tan adentro de mí que me separo, en una constante confrontación con vacío existencial, con la nada, darle un sentido a esta vida, que no solamente me ocupa a mí, es una ocupación universal del ser humano” (Marín, 2019).

Si la imagen-pensamiento que crea los materiales íntimos en relación a las prácticas escénicas testimoniales y la matriz familiar es la poética del *cuerpo raíz*; así mismo, los materiales íntimos producen superficies sensibles en las que se instalan las preguntas vitales del creador-persona, quien desde la perspectiva de la existencia del creador como ser humano corresponde los *Escenarios del vacío*. Nombrados así porque en los procesos de creación testimonial el vacío es el estado sensible que nace de las dudas que produce en el artista la existencia, los interrogantes de vida que son materializados en espacios neutros, móviles, transformables por el accionar del cuerpo sensible y sus fuerzas expresivas.

Este sin sentido se manifiesta directamente en la obra *Biolencia*, en particular, en el estado de tedio que enuncia Caicedo cuando confronta al niño que inmovilizado por el entorno es inexpresivo, inmerso en el tedio que produce la pérdida del deseo. Un vacío que se hace presente, no únicamente, en las narraciones de los cuerpos testimoniando de su sentir y confrontaciones; sino que también este vacío se manifiesta en los escenarios de las puestas en escena testimoniales que le dan protagonismo a otro tipo de presencias producto de la evocación.

Se habla de *escenarios del vacío* porque las prácticas escénicas contemporáneas mediante los procesos de exploración y el montaje del triple testimonio del creador-testigo, lo llevan al reconocimiento y puesta en escena del testimonio de sí mismo, de los otros y del autor; espacios consolidados para hacer visible los estados internos del ser humano en donde el creador reconoce

su vulnerabilidad y se interroga más a profundidad; un espacio-tiempo poético que le da presencia a las ausencias, a los miedos y frustraciones del creador-persona. De ahí, que cada puesta en escena testimonial configure a través de sus materiales íntimos los escenarios del vacío en donde las tensiones internas se exponen.

En conclusión, los materiales íntimos procedentes de las memorias personales del creador-testigo ahondan en el ser humano, en la persona que habita el escenario y se viste de personaje. Por medio de los recursos escénicos se logra trasladar la vida a las artes, no sólo las historias vida que nacen en la matriz familiar, del árbol genealógico de cada cuerpo-testigo, de los orígenes de su existencia que a través de las puestas en escena testimoniales se poetizan; como a su vez lo íntimo refiere a las preguntas vitales del creador-persona que son trasladadas a la escena. En ambas posibilidades de exponer la intimidad, porque el creador-persona es su protagonista y lo sitúan en el acontecimiento escénico testimonial, y con ello, en lo acerca a cada uno de los materiales cotidianos que levantan un universo poético.

2.2. Materiales liminales: memorias personales y las colectivas del creador

2.1 Lo Liminal: zonas intermedias. Entre el yo y el nosotros.

La investigadora teatral Ileana Diéguez, en *Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida* (2004), describió cómo las teatralidades expandidas generadas después de la década del noventa se enrutan hacia la exploración de las prácticas escénicas performáticas enfocadas en movilizar los umbrales de la vida con la puesta en escena de sus memorias, invitando al creador-testigo a habitar la zona intermedia entre la historia personal del artista y la historia colectiva de la humanidad. En sus estudios se destaca el concepto de *Liminal* como la cualidad transversal del pensamiento y la creación de finales del siglo XX, presente en las ciencias sociales y en las artes, una noción que busca situar al artista en este tipo de superficies fronterizas que mezclan los

archivos de las memorias, los materiales poéticos que las recomponen y los cuerpos escénicos que las testimonian.

Para Diéguez, gracias a las prácticas artísticas de los últimos tiempos la realidad es contada y documentada desde otras maneras y formas expresivas de llevar a la escena los acontecimientos sociales; un accionar que es consecuencia de los giros de la memoria y archivo, en donde las experiencias del pasado inmediato o remoto se actualizan desde la transdisciplinariedad de saberes y lenguajes sonoros, plásticos, teatrales, audiovisuales, objetuales, espaciales y textuales, que se mezclan con un mismo fin: poetizar la vida. Estos lenguajes son los medios expresivos empleados por el creador-testigo del mundo que decide hacerse cargo de la vida: de lo vivo y lo vivido, desde su quehacer para confrontar sus realidades y cuestionar las situaciones que desintegran la sociedad.

Además, las prácticas artísticas contemporáneas fuera de testimoniar y documentar las memorias personales desde los materiales íntimos del cuerpo del artista, también buscan dar testimonio y evidenciar los hechos procedentes de las memorias colectivas que nacen del contexto, de su entorno social. De allí que la investigadora teatral ratifique que las prácticas escénicas contemporáneas tienen el fin de generar acciones poéticas como actos responsables consigo mismo y con los demás, “Un acto de compromiso del ser que identifica lo que me compromete colectivamente” (Diéguez, 2019, pág. 112).

Bajo esta perspectiva, la noción de liminalidad ingresa a las prácticas escénicas testimoniales cuando estas proponen acercar al artista al sí mismo, a sus raíces y dudas, pero también invitan al yo creador a salir del adentro y a trasladar su atención a las preguntas sociales que evidencia un *nosotros* y que por ende, lo reubican en el afuera, en el espacio compartido habitado por la comunidad. Esto genera la expansión a otras matrices estéticas que desplazan el interés al cuerpo social a las circunstancias políticas, económicas, religiosas, culturales e ideológicas. Dice Diéguez: “La fusión de los escenarios artísticos y topografías sociales detona una extraña frontera entre mundos”. (Diéguez, 2014, pág. 151).

En especial, en el ensayo *Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida* (2004), la autora recurre especialmente a los trabajos de *Yuyachkani*, colectivo peruano creado en 1970 por su director Miguel Rubio; Diéguez destaca cómo sus propuestas integran la pregunta por las memorias individuales y sociales que son llevadas a la escena desde teatralidades expandidas y performatividades que involucran la instalación, la danza, lo audiovisual, etc. Una agrupación latinoamericana que en sus procesos creativos e investigativos aborda el compromiso por la reconstrucción de la sociedad desde la reivindicación de los ancestros, el territorio, la memoria; así mismo hace visible los hechos de impunidad que no se deben repetir y que deben de cesar.

La palabra *Yuyachkani* deriva del quechua y significa “estoy pensando”, “estoy recordando”. De allí, que en su trabajo es fundamental implementar las prácticas de la creación testimonial que evidencia rutas artísticas liminales que documentan y testimonian la realidad a partir de acciones poéticas necesarias para reescribir y rehacer los acontecimientos reales en acontecimientos escénicos. Por ello, los análisis de Diéguez sitúan al creador entre las zonas intermedias que cruzan la vida con las artes; él es el encargado de generar el tejido sensible entre el yo creador y el nosotros para producir los intercambios artísticos y humanos, personales y colectivos que emergen en cada proceso y puesta en escena del testimonio de sí mismo y de los otros.

Lo liminal como cualidad estética y escénica que invita a recuperar y fortalecer los espacios-tiempos intermedios en donde confluyen las diferentes presencias y los diversos lenguajes expresivos empleados por el creador-testigo, quien re-utiliza los archivos y testimonios provenientes de la vida en favor de las artes. Una noción y acción que no busca dividir sino conectar lo heterogéneo y destaca las zonas móviles presentes en los escenarios liminales de la creación escénica testimonial. En este sentido, la autora aclaró:

Lo liminal como situación, como manera de estar, simultáneamente en la vida y en el arte, como espacio donde se mezclan la condición humana y la social, el individuo y su entorno; como lugar de travesía en nosotros y hacia los otros; como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales. Me seduce lo fronterizo por su real condición de riesgo, de exposición, de transgresión, de fragilidad. (Diéguez, 2004, pág. 2).

Este es un concepto teórico-práctico que sobresale en los estudios teatrales del siglo XXI abordado por diversos autores, tales como: Jorge Dubatti y Fischer-Lichte; ellos manifestaron la importancia de esta cualidad estética que ayuda a romper con las estructuras tradicionales de la puesta en escena permitiendo que el creador se sitúe en otras zonas y prácticas híbridas trabajadas en las últimas décadas. Por su parte, Dubatti se apropia del concepto de la liminalidad para hablar de los dobles sentidos presentes en el acontecimiento teatral en donde se dialoga entre lo real y lo ficcional, entre lo que es o no teatro. En el caso de Fischer-Lichte habla de lo liminal como una “experiencia estética y ritual”; quien además, problematiza la temporalidad, las maneras de efectuarse el inicio, medio y final del acontecimiento escénico, ubicándolo en un aquí y ahora continuo, en una temporalidad, liminal, intermedia.

De hecho, desde la noción de liminalidad se propicia la discusión directa entre *Teatro y teatralidad*, un debate abordado por el pionero de los estudios teatrales latinoamericanos, Jorge Dubatti; en el texto *Filosofía del teatro*, explicó la manera en que la teatralidad es una condición inseparable de lo humano que acompaña los cuerpos desde sus orígenes, puesto que, hay teatralidad en las diversas prácticas humanas de la sociedad. Frente a esto, Dubatti aclaró: “Hay teatralidad (en singular), fundamento de lo humano, que se pone en ejercicio, liminalmente, en diversos ámbitos: las teatralidades cívica, ritual, mercantil, familiar, deportiva, universitaria, etc.” (Dubatti, 2018, 14). Una mirada que avala la definición planteada por Diéguez, en donde la vida se cruza con las artes, la teatralidad de lo cotidiano con el teatro como lenguaje artístico.

Por su parte, la teatróloga, escritora, filósofa y filóloga alemana, Fischer-Lichte, en la segunda mitad del siglo XX y siglo XXI aporta en la comprensión de las artes escénicas desde los planteamientos registrados en la *Estética de lo performativo*, en donde relaciona las prácticas teatrales con las prácticas rituales que exaltan la experimentación colectiva y la importancia de las co-presencias partícipes del acontecimiento, de los cuerpos portadores de memorias y signos que entran en interacción. Por ello, desde su mirada, lo liminal se reafirma como experiencia estética que involucra el sentido corporal, la percepción y por ende el contacto y la escucha de sí mismo y de los otros que establecen los intercambios sensibles entre la vida y las artes y a través de su quehacer generan comunidad.

Este interés por crear comunidad es un elemento importante en la noción de lo liminal. Por eso, es un concepto que nace del ámbito de la etnografía y la antropología a partir del trabajo propuesto por Arnold Van Gennep y Víctor Turner. Un trabajo focalizado en los ritos de paso y su carácter transitorio que han influenciado los diversos pensamientos filosóficos y las diferentes prácticas artísticas, que exaltan *la communitas*. Un concepto de las ciencias sociales que refleja la fuerza del convivir para establecer las relaciones del sí mismo con el mundo. Su esencia es la búsqueda de las relaciones entre las personas y su historia social que proclaman el “Yo y Tú” que busca relaciones libres entre individuos, ya no entre los sujetos.

Desde este punto de vista antropológico se fundamenta el trabajo de Diéguez en el ámbito de las prácticas artísticas: “La liminalidad está inevitablemente vinculada con *communitas*, a la proximidad desjerarquizada hacia los otros, al encuentro no reglamentado pero vital, al hacer por sí mismo y por los otros” (Diéguez, 2014, pág. 13). Se trata de reconstruir el tejido personal con el social, de “hacer del dolor individual una experiencia colectiva” (Diéguez, 2013, pág. 24); para lo cual, se requiere un tratamiento estético y ético frente a los hechos a recordar, narrar y escenificar desde la re-escritura de los hechos reales y la puesta en acción de los mismos. Son prácticas escénicas liminales porque crean comunidad entre las grietas que quedan del existir que buscan recomponer las afectaciones que dejan las experiencias de pérdida, ausencia y dolor.

Por su parte, la etimología misma de la palabra, refiere a *limes* y denota: umbral-límite-frontera; definición que habla de la capacidad del cuerpo de no estar de ningún lado, de no ubicarse en alguna orilla porque busca estar en la mitad, en lo indeterminado. Por ello, lo liminal como material escénico testimonial implica los cruces entre las memorias personales y colectivas, las mutaciones entre el adentro y el afuera que posibilitan que emerjan las zonas compartidas del nosotros que refieren a los ensamblajes entre el *Yo* y los otros, entre el mundo del creador-testigo y el universo colectivo que habita.

Desde la perspectiva de lo liminal al integrarse como cualidad estética en las prácticas escénicas testimoniales se producen las superficies intermedias entre la vida y las artes, las cuales proponen

el fortalecimiento de las interacciones humanas, donde es fundamental la comprensión de la experiencia propia desde su dimensión colectiva y viceversa para así identificar las resonancias de las situaciones sociales desde la voz del creador-testigo, quien reconoce su singularidad desde la pluralidad del contexto. Frente a esto, Vivas expresó: “El teatro tiene una capacidad enorme de restaurar el tejido individual y social, nada como el teatro, como ejercicio de memoria histórica” (Vivas, 2019, pág. 34).

Así, en las prácticas escénicas contemporáneas el testimonio es llevado al escenario a partir de procedimientos expandidos que permiten instalar al creador-testigo en la zona liminal en la que se cruza la zona del yo y la zona del nosotros; un espacio-tiempo efímero en donde se producen los tránsitos entre las memorias evocadas y las memorias expresadas, elementos anteriormente expuestos desde la mirada de Paul Ricoeur. Él determinó cómo los procedimientos artísticos y sociales combinan la rememoración del pasado y el reconocimiento del presente, situando al creador-testigo en las zonas intermedias del nosotros, en los escenarios liminales compuestos por las memorias personales y sociales del artista, quien habita entre las formas de enunciación de las memorias y las formas extra-cotidianas de la puesta en escena en donde se actualizan los archivos, testigos y testimonios.

La presente investigación al estudiar los materiales liminales en las prácticas escénicas testimoniales, retoma lo planteado por Paul Ricoeur sobre la memoria cuando define que los recuerdos son múltiples y diversos y generan las superficies entre las memorias personales y colectivas. Al respecto indicó: “Por un lado, cohesión de los estados de conciencia del yo individual, y por otro, capacidad de entidades colectivas para conservar y recordar los recuerdos comunes” (Ricoeur, 2010, pág. 163). En sus estudios el filósofo francés constató la manera en que lo individual implica lo social y lo colectivo conlleva a lo personal.

Ricoeur advirtió que la memoria, por una parte, es individual porque acerca al cuerpo a las experiencias netamente personales, privadas e intransferibles; en sus análisis indicó que los recuerdos le pertenecen al cuerpo, son imágenes, sensaciones y afectos que sólo él los puede recordar, nadie mejor que el testigo directo para hablar de lo que padeció; y por otra parte, distingue las memorias encaminadas a los acometimientos sociales, colectivos y públicos. Por ello, en el

capítulo II nombrado: “Memoria personal, memoria colectiva”, de su obra: *La memoria, la historia, el olvido*. (2003); Ricoeur manifestó cómo los recuerdos son concretamente singulares y abiertamente colectivos porque las *memorias personales* nacen de “mis recuerdos no son los vuestros. En cuanto mía la memoria es un modelo de lo propio, de posesión privada” (Ricoeur, 2003, p. 128), respecto a la *memoria colectiva* reside en el vínculo con los otros y garantiza una comunidad, la liminalidad del nosotros.

Es en la memoria donde se conservan las imágenes y los recuerdos que entran al cuerpo por la vía de los sentidos y que hablan de la esfera individual y la social. Por consiguiente, las memorias individuales conllevan a las memorias colectivas y viceversa porque las experiencias personales se vinculan con las de un grupo o sociedad, estos intercambios son naturales al ser humano. Ricoeur indicó que los primeros recuerdos evocados por el cuerpo corresponden a memorias compartidas, a los recuerdos comunes que nacen en la matriz familiar y luego se expanden a otros contextos; las memorias más significativas se dan en los espacios frecuentados por la colectividad en los que habita un conjunto de cuerpos que articulan sus memorias en función de su pertenencia a una matriz.

Por lo tanto, las zonas intermedias construidas entre las memorias personales y colectivas, y por ende, entre el yo y el nosotros; por un lado, se integran en los procesos de creación testimonial las memorias del sí mismo que refieren a los recuerdos íntimos del creador que se conservan como como un “almacén, un “depósito personal” donde están “guardados” el sí mismo; y por otro lado, lo liminal integra lo colectivo, subrayando la manera en que el cuerpo, para acordarse de sus asuntos privados, necesita de los otros, y en su habitar es capaz de situarse en una o varias corrientes de pensamiento y formas de creación:

Lo específico de la memoria es esta dimensión social, colectiva, del recuerdo; lo que recordamos, como lo recordamos, qué circunstancias están aunadas a ese recuerdo, por ello, depende de nuestra pertenencia al colectivo y nos vinculan, por tanto con los demás miembros. (Méndez, 2008, pág. 4).

Estos cruces entre el yo y el nosotros presentes en las prácticas escénicas testimoniales que conectan la memoria individual con la memoria colectiva, se visibilizan en la puesta en escena *Mi vida después* (2009), de la escritora, directora de teatro, cine y artes visuales, Lola Arias; pionera argentina del nuevo teatro documental latinoamericano. En su trayectoria ha realizado diversos proyectos artísticos trabajados sobre los testimonios personales y sociales de actores y testigos que transitan la frontera de lo real a lo ficcional. Por ejemplo: **El año en que nací** (2012), basada en las biografías de jóvenes chilenos nacidos durante la dictadura; **El arte de hacer dinero** (2013), protagonizada por mendigos, músicos de la calle y prostitutas de la ciudad de Bremen; **Campo Minado** (2016), reúne a seis veteranos argentinos e ingleses de la guerra de Las Malvinas; **Doble de Riesgo** (2016), en la que recompone los últimos cuarenta años de historia argentina a través de testimonios, documentos, canciones y videos, entre muchas obras y exploraciones performáticas.

Pero, particularmente, la puesta en escena *Mi vida después* ejemplifica la forma en que se hacen presentes los materiales liminales derivados de los intercambios entre lo personal y colectivo, transversales en las prácticas escénicas contemporáneas. Obra en la que directamente se abordan los cruces entre los recuerdos íntimos y familiares del creador-persona estas dos palabras son reiteradas juntas muchas veces. ¿Será necesario tan frecuentemente? vinculados con contextos sociales y realidades mundiales y las circunstancias políticas de un país. En ella, los actores son los hijos e hijas de padres que participaron activamente en la militancia y dictadura de Argentina de las décadas de los 70 y 80; con sus relatos reconstruyen la memoria individual como también la memoria social de una comunidad. En el prólogo de la obra se hace referencia a lo anterior:

Carla reconstruye las versiones sobre la muerte de su padre que era guerrillero del ERP. Vanina vuelve a mirar sus fotos de infancia tratando de entender qué hacía su padre como oficial de inteligencia. Blas se pone la sotana de su padre cura para representar la vida en el seminario. Mariano vuelve a escuchar las cintas que dejó su padre cuando era periodista de autos y militaba en la Juventud Peronista. Pablo revive la vida de su padre como empleado de un banco intervenido por militares. Liza actúa las circunstancias en que sus padres se exiliaron de Argentina. (Arias, 2009, pág. 45)

La puesta en escena se inserta en la línea testimonial y documental que muestra el interés de Arias por trabajar sobre la biografía de los actores entrelazada con los acontecimientos sociales de sus contextos, proponiendo un universo compartido entre lo personal y lo social en el que se mezclan los materiales íntimos del creador-testigo con los materiales testimoniales procedentes de la realidad colectiva. En sus propuestas hace uso de diversos lenguajes expresivos que articulan la vida con las artes a través de dispositivos que emplean proyecciones audiovisuales, música en vivo, grabaciones, fotografías, himnos, marchas cívicas y noticias de radio.

En total son seis actores: tres mujeres y tres hombres que dan testimonio de sus vidas. Aquí el tratamiento de las memorias es doble: primero, aparecen las voces individuales que relatan los recuerdos de infancia, las historias de sus familias; y segundo, la narración de los hechos históricos pertenecientes a la memoria social de Argentina que afectaron su entorno vital generando una zona liminal, en donde, según Arias: “No solo por la temática de las historias de cada uno, sino el gesto en sí de rehacer, – recolocar, repensar, revivir – que presupone una resistencia al olvido de la Historia”. (Arias, 2009, pág. 42). Una mirada que corrobora el carácter contestatario de las prácticas escénicas testimoniales que, al poetizar la vida, buscan cuestionar y confrontar las realidades sociales que el cuerpo del artista habita.

Según Carla Crespo, actriz de la obra, la experiencia de la pieza es significativa, dado que en muchos casos el espectador está al tanto del asunto social y al escuchar el testimonio de cada personaje los toca de manera especial y se cruza su experiencia con la memoria histórica: “porque la dictadura militar es un tema que nos acecha y nos sigue planteando preguntas que no sabemos responder” (Crespo, 2011, pág. 57). De este modo, cada uno de los materiales liminales empleados por sus protagonistas recomponen lo personal con lo colectivo; un tejido liminal visibilizado a través de la inclusión de escritos, fotografías del álbum familiar, objetos personales, amuletos de los padres, diarios, grabaciones, ropas y uniformes militares, objetos íntimos que ayudan a recomponer en escena determinados hechos sociales que son: “índices de ausencia de una vida que ya no está y que no va a volver” (Crespo, 2011, pág. 43).

Así, cada creador-personaje tiene como acción poética atestiguar en escena su mundo personal y desde su voz hablar por las voces de toda una generación. A partir de sus relatos se generan dos

tipos de testimonios: el de sí mismo y de los otros que en conjunto develan las circunstancias de muerte, pérdida, desaparición, violencia ejercidas en contra sus padres. En especial, la obra citada comienza con una montaña de prendas que caen del techo mientras la actriz Liza procura incorporarse, en su accionar escénico saca un jean y hace una breve presentación de sí ante los otros:

Quando tenía siete años me ponía la ropa de mi madre y andaba por mi casa pisándome el vestido como una reina en miniatura. Veinte años después encuentro un pantalón Lee de los setenta de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado. (Crespo, 2011, pág. 51).

Otro momento de la obra que es referente a las zonas liminales que producen las prácticas escénicas testimoniales es la escena: *El día en que nació*, donde Blas dibuja con una tiza una línea de tiempo en el escenario; posteriormente, cada uno de los personajes se sitúa en el año de su nacimiento y uno a uno comienza a narrar los sucesos históricos que ocurrieron en ese momento. Una escena en donde se relatan los orígenes y se exponen los contextos. De igual modo, en las escenas nombradas como “Las cosas de mi padre” y “Reliquias de mi padre”, se ejemplifican las conexiones entre las memorias personales y sociales: cuando Mariano toma el arma de obsequio de su padre y habla de la militancia social de la época o toma la grabadora y mientras escucha la voz de su padre, habla de su secuestro como mecanismo de maltrato a la sociedad.

Cada uno de los personajes de la obra realiza un homenaje a las memorias ausentes de sus recuerdos. Un elemento ritual importante presente en las prácticas escénicas testimoniales y sus materiales liminales que sucede no únicamente en la obra de Lola Arias, sino que es una cualidad estética y escénica transversal al quehacer teatral presente en los procesos de creación contemporáneos encargados de llevar a la escena el testimonio de sí mismo y de los otros. En particular, son obras y procesos creativos que reconocen en la matriz familiar su soporte vital, pero también se preguntan por los contextos de los creadores-investigadores que están mediados por estados de vulneración y violencia.

Por ello, cada hijo-hija en la obra *Mi vida después*, recupera la voz silenciada de sus progenitores. Su cuerpo habla a título personal de una infancia y una juventud mediada por la ausencia del padre a causa de los conflictos políticos de Argentina; por eso, cada imagen, acción, texto enunciado por el creador-personaje toca las fisuras del cuerpo de la infancia y las memorias de dolor de toda una colectividad; de los niños y las niñas que les arrancaron sus raíces por los contextos sociales en los que desaparecen sus orígenes. Así, en cada recuerdo narrado de manera singular por el actor o actriz habita la voz del pueblo, de la comunidad, propuesto por Deleuze. Las artes reinventan y restituyen las voces de toda una generación encarnada por el artista desde la perspectiva de Artaud que reafirma como el cuerpo es un material vivo, testimonial y poético.

En este sentido, los materiales liminales son las formas de enunciación del yo desde el nosotros que le dan presencia a las circunstancias límites que enfrentan determinadas comunidades, con las cuales, el artista establece empatía porque se conecta sensiblemente con los contextos de dolor, de muertes, desplazamientos, duelos, ausencias, pérdidas y desapariciones. Son estas circunstancias de vida que permiten que el cuerpo vulnerado genere el carácter de homenaje y la presencia de la fuerza ritual del acontecimiento teatral; originando con esto procesos artísticos que buscan honrar la vida desde la muerte y para esto necesitan de múltiples narrativas que ayuden a comprender lo incompresible, a enunciar lo indecible.

Este tipo de prácticas contemporáneas que recurren a los materiales liminales agudiza la figura del sobreviviente porque son obras que están atravesadas por acontecimientos específicos en donde el cuerpo experimenta el límite y está mediado por conflictos que vulneran su integridad y la vida misma, en donde el morir es una opción. Aquí el creador-testigo se ubica en los escenarios liminales entre la vida y la muerte, situándolo en experiencias reales que conducen a la agonía, la migración, la tortura, la desaparición, el silencio en donde el artista asume el compromiso social de recuperarlas, de hacerlas visibles con su quehacer.

Motivo por el cual, Diéguez en *Cuerpos sin duelos*, retoma la noción de liminalidad, pero la ubica directamente en las prácticas artísticas que propician los encuentros entre la vida y la muerte, y en sus análisis habla de los cuerpos rotos en escenarios luctuosos, anteriormente expuestos, justamente porque son testigos que sobrevivieron a los hechos que los desintegran, ya sea, a nivel personal o

social. De allí, que cuando los actores de la obra de Arias recordaron las historias de sus padres, no solamente, lograron recuperar sus raíces y enaltecer a sus ancestros, también lo realizaron para honrar la vida de sus seres queridos en medio de la muerte, lo hicieron para recuperar sus presencias en medio de las ausencias generando una puesta en escena que no se queda en los cuestionamientos existenciales del ser, sino que interroga las maneras de proceder política y éticamente de la sociedad.

Por lo anterior, los materiales liminales en escenas testimoniales están conectados con la acción de honrar las memorias. La actriz Liza Crespo, al referir la relación cercana con el espectador enfatiza la conexión sensible con el público desde la empatía íntima por las historias de vida narradas, pero también hay una conexión política que implica el ámbito social, una posición ética frente a las circunstancias sociales, eso es lo liminal. De hecho, en el congreso *El gesto testimonial*, organizado por de Sarrazac, Naugrette y Banu (2001), quedó claro que las prácticas escénicas que testimonian las memorias son una mezcla de lo íntimo y lo social, concebido este último directamente desde lo político; un accionar que implica recuperar la presencia *del contador* para rescatar las memorias sociales y encontrarse en comunidad.

Y así, al reconocer la etimología y orígenes de la palabra liminal desde las ciencias sociales se destacó la fuente primaria que refiere a los estudios del etnógrafo alemán Arnold Van Gennep, retomados por el antropólogo francés Víctor Turner, quienes focalizaron lo liminal en los *ritos de paso* y la concepción de *comunité*; dos perspectivas que aportan a la construcción de los procesos y puestas en escena que nacen de los acontecimientos reales marcados por circunstancias y contextos de violencia que buscan crear encuentros entre creadores y espectadores, que tienen en común ser personas, cuerpos sensibles tocados por una realidad en común que es comunicada por los personajes testigos y sentida por todos los partícipes del acontecimiento teatral.

En consecuencia, en cada una de la puesta en escena testimonial se rinde un homenaje poético a la existencia porque se honra las memorias propias y las de otros, su objetivo no es sólo recordar las experiencias personales o colectivas, sino que el trabajo del artista está en reelaborar las memorias y resignificarlas desde acciones poéticas-rituales que posibiliten en comunidad transitar los impactos de la vida: de lo vivo y lo vivido, los registros que persisten en los cuerpos e instalan al

artista en las zonas intermedias que mantienen viva la herida, las memorias dolosas que producen ciertas experiencias y que necesitan cruzar para metafóricamente cicatrizarlas y hacer de lo íntimo un acontecimiento público como acto de re-existencia en donde se nombre lo innombrable y la voz de la ausencia, del vacío sea escuchada y compartida por otros.

Por consiguiente, a través del acontecimiento teatral testimonial se crea comunidad porque se reconocen las zonas liminales entre el yo y el nosotros, esas superficies vitales y poéticas en las que se interceptan las memorias, los archivos, los cuerpos y los materiales escénicos, en donde se suscitan los encuentros sensibles entre las prácticas artísticas y las prácticas sociales que permiten a través de actos creadores coser las fisuras de los cuerpos afectados por la realidad y generar escenarios liminales, en donde lo vivido no se olvida, pero sí afecta el presente con otra intensidad.

Y si bien, la investigación *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas* no trabaja con procesos artísticos que involucran directamente a personas reales como actores de la puesta en escena, la indagación sí exalta los procesos creativos en los que los creadores-testigos del mundo salen al afuera para entrar en contacto con otras realidades, con los testimonios de comunidades que quieren no sólo enunciar los hechos sino cuestionarlos.

A su vez, lo liminal, en el contexto de las prácticas escénicas testimoniales contemporáneas, también refiere a los cruces transdisciplinarios de diferentes lenguajes dancísticos, plásticos, audiovisuales, sonoros, entre otros; intercambios que producen las mezclas de diversos dispositivos escénicos en donde el Teatro, rompe sus propias fronteras, para instalar su quehacer escénico en la diversidad de formas expresivas. Un espacio liminal que reubica al creador en los umbrales de diversas prácticas artísticas que se integran para movilizar y expandir el acontecimiento `poético.

En conclusión, es posible considerar a las prácticas escénicas testimoniales contemporáneas como una práctica asociada a la conservación de la memoria personal y colectiva, porque los procesos y puestas en escena que buscan testimoniar la vida constituyen un documento y testimonio poético que recomponen la vida desde los cruces entre la vida y las artes. Desde esta perspectiva, el teatro

constituye un instrumento de construcción, transmisión y conservación de la memoria de una comunidad, del nosotros.

Dos elementos, *los homenajes y las migraciones*, que hacen parte de los materiales liminales presentes en escenas testimoniales contemporáneas, en las que se relacionan el adentro, es decir, las memorias personales del creador con el afuera, correspondiente a las memorias colectivas que lo comprometen socialmente. Estos dos énfasis, a continuación, serán profundizados partiendo del estudio de dos obras específicas que ubican al creador-testigo en las zonas intermedias del Yo y del nosotros. La primera, *Cindy la niña que no volvió a ver la salida del sol*, de Victoria Valencia realizada por el colectivo *La Mosca Negra* (Colombia); por otro lado, la puesta en escena *Marenostrum*, dirigida por Laura Uribe, en un intercambio inter universitario entre Colombia y México.

2.2.1 Homenajes: estancias de lo innombrable. Cuerpos en agonía,

Los estudios realizados por la docente de ciencias teatrales de la Universidad Libre de Berlín, Erika Fischer- Lichte, abordan los análisis de las diversas puestas en escenas que recurren a los materiales testimoniales: archivos, testigos y testimonios desde prácticas artísticas híbridas que incluyen el cuerpo como soporte expresivo. En su propuesta se ratifica los vínculos liminales que se establecen entre las memorias del creador, los cuerpos partícipes del acontecimiento teatral y los materiales heterogéneos empleados para su configuración. Sus análisis plantean la pregunta por las prácticas escénicas contemporáneas desde los giros corporales y los materiales liminales que sitúan al artista en las zonas intermedias del yo creador y el nosotros.

Lo liminal como cualidad estética y escénica permite los cruces entre lo biográfico y poético; en donde el cuerpo sensible es el centro de acción, es el material vivo, una superficie en donde es concebida la obra de arte desde su diversidad poética, política, afectiva, expresiva, social. En sus estudios destaca cómo las memorias son “una realidad previa que se vuelve a hacer presente por medio de una mediación material, como la palabra o la imagen” (Fischer- Lichte, 2011, p. 17); ratificando que las prácticas escénicas testimoniales que acuden a las fuentes vivas de la experiencia

para el acto creador se basan en las realidades que anteceden al artista, y con ello, destaca la importancia de los cuerpos que la experimentan y los lenguajes que emplean para comunicar lo vivido.

Además, en sus análisis subraya lo liminal como una manifestación de las prácticas escénicas contemporáneas porque en ellas se producen las interacciones de sus participantes nombrados como *co-presencias* que interactúan a través de dispositivos poéticos ubicados en el escenario, los cuales son contruidos con los materiales transdisciplinares y los materiales testimoniales derivados del proceso teatral. *Las co-presencias* en el contexto de la liminalidad vinculan, de manera especial, a los espectadores con los cuerpos escénicos, produciendo superficies y acciones relacionales que involucran las conexiones del cuerpo observado y el cuerpo observador mediante puestas en escena sinestésicas que despiertan los sentidos, ritmos, sensaciones, emociones y modifica las prácticas de recepción y producción del quehacer teatral.

Así, la *estética de lo performativo* nace del llamado *Giro corporal* que interfiere en los procesos y en las prácticas escénicas contemporáneas, en las que se expanden sus lenguajes expresivos como también se fortalecen las bases investigativas que involucran al cuerpo como presencia vital, responsable de re-escribir y re-hacer los acontecimientos personales y colectivos del artista en actos creadores. Este movimiento de pensamiento y creación emerge en la segunda mitad del siglo XX; es referenciado por Fischer-Lichte para señalar las nuevas maneras de llevar a la escena la vida, tiene un carácter de provocación y desestabilización de los cuerpos partícipes del acontecimiento poético y social que los ubica en zonas liminales creadas por los cruces entre la vida y la escena, lo íntimo y lo público. Su propuesta corrobora la necesidad de restituir el cuerpo individual desde lo colectivo promoviendo acciones vitales y poéticas basadas en las realidades contextuales y autorreferenciales del creador-testigo del mundo.

Fischer-Lichte retoma la perspectiva de Butler para reafirmar que las estéticas performativas implican el reconocimiento de *los proceso de corporización* presentes en acontecimientos sociales y artísticos, que reconocen lo singular y heterogéneo de los cuerpos partícipes y por ende de su expresión, al respecto indicó: “Un cuerpo que posee un género específico actúa dentro de los márgenes de un espacio corporal limitado por ciertas normas y propone sus propias interpretaciones” (Butler 2011, pág. 57). Desde este punto de vista, se aceptan otros tipos de

intercambios que nacen de las mezclas del cuerpo social y el cuerpo individual que se reafirman en comunidad desde diversas acciones humanas y poéticas que se ubican en los umbrales de la experiencia estética y escénica.

De hecho, la experiencia estética es transversal a las prácticas escénicas contemporáneas que son consideradas escenarios de lo liminal, en donde acaece lo que Fischer- Lichte nombra como *experiencia umbral*, la cual, es posible gracias a la conexión sinestésica y afectiva de los cuerpos presentes en determinados sucesos que construyen tejidos intersubjetivos entre el *yo y el nosotros*. Pero también, las *experiencias umbrales* corresponden al tipo de acontecimientos que dan lugar a lo ritual como experiencia vital y transformadora que está mediada por acciones simbólicas que reelaboran determinados hechos; puesto que, en lo ritual se da la vivencia colectiva que posibilita resignificar determinada experiencia, transitar sus emociones y sensaciones.

No obstante, Fischer-Lichte aclaró que las teatralidades performativas emergentes en las últimas décadas son prácticas escénicas liminales que proponen una transformación de la percepción de uno mismo, del otro y del mundo; en donde lo liminal se presenta a través de acciones artísticas que producen estados rituales del ser; un elemento que es válido para el artista y para el espectador. Sobre esto escribió:

Sea en una interacción, en un ritual o en una puesta en escena teatral, quien toma la posición de espectador siempre va a sentir no sólo la corporalidad fenoménica del otro, sino también se preguntará lo que quiere decir un ceño fruncido, un brazo levantado o cruzar por la sala, o al menos si tiene significado alguno. (Fischer-Lichte, 2011, pág. 23)

De hecho, Patris Pavis al definir la noción de liminalidad en el marco de las prácticas escénicas contemporáneas, relaciona directamente los procesos creativos que entrelazan la vida y la escena desde la mirada de las ciencias sociales y humanidades propuesta por Víctor Turner, quien en la obra *Antropología del ritual*, explicó que ciertos acontecimientos sociales producen *rituales de paso* que implican conexiones sensibles entre los cuerpos, los espacios y los objetos para la transformación colectiva, en donde cada participante experimenta sensaciones límites y procesos de mutación, de devenires somáticos y afectivos.

Los rituales que son constitutivos de la historia de la humanidad han proporcionado prácticas de vida que buscan honrar la existencia de algo o de alguien, tienen el poder de hacer transitar circunstancias específicas de vulnerabilidad del cuerpo; así mismo, los rituales tienen el poder de celebrar, de exaltar la vida que en el caso de las prácticas escénicas se produce desde lo íntimo, lo visual y lo corporal. De ahí, que su etimología proviene de la palabra *rito* que alude a un acto ceremonioso, solemne, sagrado que es repetido por comunidades o personas en los que se vincula lo individual con el compromiso social; lo simbólico como recurso poético que busca comunicar sentidos y reivindicar experiencias.

Los orígenes de los rituales son ancestrales y están vinculados con diversas creencias religiosas y con ciclos de la naturaleza, hábitos y manifestaciones de la *comunitate*. Sin embargo, los rituales desde la estética de la performatividad son prácticas del presente que no se reducen exclusivamente a las acciones místicas y religiosas que renuevan el pasado; sino que desde lo propuesto por Fischer-Lichte, son ante todo un *comportamiento ritual* que trasciende las creencias, épocas y contextos determinados porque implican maneras de hacer, es decir, acciones que se incorporan en diversos acontecimientos colectivos en donde se busca generar redes de significados y experiencias corporales, como lo son: prácticas artísticas en el campo de lo poético y en el ámbito de lo social: eventos deportivos, tradiciones políticas, conciertos, ceremonias religiosas, etc.

En cada una de ellas se hace presente los *comportamientos rituales* que propende un sistema de sentidos y asociaciones individuales e imaginarios colectivos. Esta mirada es fundamental para las prácticas escénicas contemporáneas que en el siglo XXI se han empeñado en fortalecer lo ritual como cualidad del acontecimiento teatral, ya que, al acudir a las memorias personales y colectivas del creador como fuentes vivas para el hecho escénico, se necesita de la configuración de escenarios vitales y poéticos que busquen honrar las memorias dolorosas que dejan ciertas circunstancias de vida, a nivel personal y social.

De allí, que los materiales liminales en escenas testimoniales aportan a la diferenciación de las prácticas escénicas basadas en los materiales íntimos que están centrados en la matriz familiar y en las preguntas vitales del creador-testigo de sí mismo. Con este tipo de obras y procesos situados en zonas liminales que procuran honrar las memorias personales y colectivas.

Así, las prácticas escénicas testimoniales tienen un propósito especial de honrar la vida pese a las circunstancias conflictuales y adversas que afectan a los cuerpos. Motivo por el cual, las puestas en escena que acuden a los testimonios de sí mismo y de los otros para rendir homenaje en ambos sentidos: a las memorias del yo creador y a las memorias del nosotros que habita en cada una de las obras que necesitan de materiales escénicos liminales para visibilizar las relaciones entre lo íntimo y lo social, entre lo ritual y lo teatral; dos opciones que resignifican el testimonio de sí mismo y el testimonio de los otros en actos creadores que buscan reivindicar la voz de una colectividad que reside en el cuerpo del artista.

Y para profundizar en lo anterior, es preciso acudir a la propuesta de Victoria Valencia, actriz, directora y dramaturga de Medellín-Colombia, fundadora del colectivo teatral La Mosca Negra; es egresada de la Facultad de Derecho de la Universidad de Medellín en 1985 y Maestra en Arte Dramático de la Universidad de Antioquia en 2019, dos carreras que convergen con el propósito de restituirle al acontecimiento teatral su condición poética y política. Su obra constituye un de los referentes importantes en las dramaturgias liminales y teatralidades latinoamericanas del siglo XXI que ponen de manifiesto el deseo por honrar las memorias de las víctimas y sobrevivientes de su país; por eso, Valencia a través del quehacer teatral excava en las injusticias sociales que producen las agonías de los cuerpos, sus vulnerabilidades, exclusiones y fronteras.

Algunas de las puestas en escena que mezclan lo íntimo y lo social, son: *Trilogía de las Mujeres Rojas: ¿Por qué ponen a Fulvia, Fulvia?* (2003), *Rubiela roja* (2004) y *¿Qué vas a decir, Rosalba?* (2006); *Pernicia Niquitao: una Verónica en la cara* (2013), *Cindy, la niña que no volvió a ver la próxima salía del sol* (2012); *De monstruos y martirios* (2015) y *Las memorias de las ollas* (2016). Sin duda, en cada uno de estos procesos y resultados escénicos la liminalidad se hace presente y visible en el deseo de “resituarse y honrar cuerpos destrozados, delirantes, excluidos, travestidos, mujeres boca abajo, hombres ejecutados que permanecen boca arriba; los llantos de los animales, la súplica a los dioses” (Valencia, 2019, pág. 16).

Y es que justamente, Valencia considera que cada texto y puesta en escena realizada a lo largo de su trayectoria es un *homenaje*, un acto conmemorativo que implica el reencuentro de la vida y la

muerte, de lo personal con lo social. Al respecto, dice Victoria Valencia: “Yo pongo en escena lo que siento que se le debe rendir homenaje. Trato de rendirles homenaje a ciertas conductas, actitudes, hechos que generalmente son señalados, pisoteados por la sociedad” (2019). Las obras nombradas son homenajes porque son prácticas escénicas que crean escenarios para honrar la vida, donde es posible reivindicar las memorias de los ausentes y exponer ante otros las adversidades que les produjeron sus agonías y desplazamientos.

Cada uno de sus escritos reivindica las presencias de los olvidados, de los cuerpos violentados que se ubican especialmente en zonas fronterizas, en los espacios intermedios, limítrofes a ciertas realidades en los que se producen otros tipos de memorias colectivas en las que los cuerpos singulares se torturan, desaparecen, descuartizan, violan, matan. En este sentido Valencia afirmó:

Yo pongo en escena lo que siento que se le debe rendir homenaje. Trato de rendirles homenaje a ciertas conductas, actitudes, hechos que generalmente son señalados, pisoteados por la sociedad. Se trata de eso, de hacerle homenaje a esos seres innombrados que caen en el suelo abaleados, a esas mujeres que descuartizan, que tiran en los botaderos de la ciudad en fosas comunes. A esos hombres, mujeres, niños, a esa sociedad que está en agonía es a la que yo le escribo. Por eso, mis obras tienen carácter de homenaje, de homenaje a un cuerpo que está sobre el piso, que está despedazado, un cuerpo que está desaparecido, que no tiene nombre. (Valencia, 2019).

Cabe destacar, que la agrupación *La Mosca Negra* desde el año 1998 ha explorado otro tipo de prácticas teatrales basadas en las estéticas performáticas, que buscan explorar las variaciones dramáticas del texto teatral desde la incorporación de fuentes vivas: archivos, testigos y testimonios que son llevados al acontecimiento escénico desde la diversidad de lenguajes poéticos. Sus propuestas llevan al escenario las realidades sociales que tocan circunstancias conflictuales de su contexto, situaciones de violencia que afectan la integridad de las personas que en especial conmueven a la directora y dramaturga.

Una artista que se reconoce como creadora-testigo del mundo, y que asume la tarea ética de reescribir lo innombrable y lo invisible, haciendo con sus escritos un espacio para develar la intimidad de las personas vulneradas por la sociedad, para decir lo no dicho y mostrar lo que el poder y el estado silencia y excluye. Una necesidad expresiva que nace de sus preguntas vitales y que se convierte en la tarea estética y escénica de Valencia que con sus textos busca dar voz a quien no la tiene, configurando personajes que nacen de personas reales y son la voz de todo un pueblo. Un elemento que es fundamental en las prácticas escénicas testimoniales contemporáneas que ubican al creador en las zonas liminales que integran el yo y el nosotros para generar dramaturgias testimoniales que re-escriben las fisuras y heridas de los cuerpos vulnerados por sus contextos.

Victoria Valencia siempre en sus procesos comienza con la re-escritura del testimonio de hechos que la conmueven; posteriormente, convoca al equipo de trabajo conformado por artistas transdisciplinarios, quienes en conjunto llevan a la acción la dramaturgia previamente realizada que se compone generalmente por las narraciones en primera persona de los personajes, un proceso en donde cada uno de los co-creadores: actores, músicos, artistas visuales desde sus lenguajes expresivos dan testimonio de sí mismos y de los otros.

Un grupo de creación e investigación que ejemplifica las co-presencias, nombradas por Fischer-Lichte, porque justamente cada uno de sus integrantes aporta al encuentro sensorial y a la experiencia corporizada que se producen en las puestas en escena de la Mosca Negra; ellas ejemplifican las estéticas performativas que establecen que el cuerpo sensible del artista es el soporte vital y poético. Una premisa que involucra tanto al actor como a todos los artistas partícipes del acontecimiento teatral, quienes en el proceso creativo no solamente proponen materiales plásticos, sonoros, visuales, etc., sino que de manera relevante, son convocados a integrar su cuerpo en la acción y así contribuir a la tarea de dar voz a lo indecible y cuerpo a lo invisible. En este sentido, Victoria Valencia indicó:

¿Cómo poder decir lo indecible? Yo tengo la escritura, la dramaturgia, pero el actor hace con el cuerpo otra escritura. Y llega también la artista plástica e instala la misma masacre, pero con pinceladas. Al mismo tiempo, el músico hace la misma masacre sonoramente,

entonces es como cuatro voces, que tratamos de contar esa historia que no podemos contar.
(Valencia, 2019)

Por eso, todos los co-creadores llevan a la escena la agonía de los cuerpos vulnerados que aparecen en cada obra de Valencia, en donde los personajes son testigos del dolor, las pérdidas y las ausencias de sus seres queridos producidas por contextos sociales en donde matar es el fin. La investigadora teatral Beatriz J. Risk, en su reflexión *Victoria Valencia: una voz poética al borde del abismo* (2016), resaltó que en sus propuestas teatrales busca denunciar las violencias ejercidas en contra de los cuerpos heridos por las fuerzas de poder que los afectan, cuerpos que son secuestrados, desaparecidos, torturados, violados y desmembrados; subrayando que su poética nace primero en la palabra que es considerada por la autora como su arma para combatir las agonías de los cuerpos, un mecanismo para ejercer la resistencia a la impunidad, la exclusión y abusos del poder que producen la muerte, los escenarios luctuosos y cuerpos rotos nombrados por Diéguez.

En *Poéticas del dolor, para un hecho teatral*, la investigadora Mary Yolanda Cárdenas reconoce cómo la propuesta de Victoria Valencia está impregnada de personajes quebrantados por la realidad que buscan recomponer sus memorias personales y colectivas en cada imagen escénica y partitura de acciones, quienes con su testimonio poético tienen el propósito de “advertir el peligro, señalar las diferentes formas de la violencia que nos toca y que día a día mutan para confundirnos con sus nuevos nombres y en insospechados escenarios”. (Cárdenas, 2017, pág. 8).

No obstante, los cuerpos en agonía que propone la creadora colombiana corresponden a las presencias de los cuerpos desgarrados y fragmentados por la violencia que vivencian el dolor porque habitan zonas liminales en donde se cruzan la vida y la muerte, el sufrimiento con la supervivencia. Esta agonía como un estado liminal es identificado en la investigación *Poéticas del desarraigo*, en este texto, la investigadora Sandra Camacho, al referirse a la obra de Victoria Valencia, afirmó que en sus escritos prevalece la agonía poética que se manifiesta en cada personaje y se produce a causa de las fuerzas que lo agreden. Sobre este aspecto refirió:

Sus personajes están a veces adentro y afuera de sí mismos, a veces en el presente y a veces en el pasado, su pensamiento en el exterior y su cuerpo en el interior. Su dramaturgia es una

propuesta existencial en la que los personajes están sumidos en encrucijadas entre muertes y marginaciones y disertan consigo mismos entre monólogos y algunos diálogos cargados de poesía que constatan las imágenes brutales sobre su realidad y existencia. (Camacho, 2019, pág. 85)

En los análisis realizados por Camacho se realiza “la dimensión de una enfermedad colectiva que carcome a sus personajes” (Camacho, 2019, pág. 85), que se produce a causa de la violencia ejercida especialmente en los universos femeninos en donde las muertes y las agresiones son una constante social. Por ello, las voces silenciadas a las que Valencia les da su palabra provienen de mujeres que narran sus duelos, pérdidas y ausencias a través del acontecimiento escénico en el que se hacen evidentes las memorias de dolor de toda una comunidad. Sobre esto, Valencia indicó:

Sin duda, la violencia contra las mujeres es uno de los materiales de la realidad que me interesa, una violencia atroz sobre sus cuerpos, que desaparece, se cortan, se violan, se penetran, se apuñalan y maltratan. Muy cercano a mí esos dolores, por eso quiero hablar desde eso que les pasa, porque he visto esos cuerpos de mujeres tirados y quiero hacerles un homenaje. (Valencia, 2019)

En particular, en la puesta en escena *Cindy: la niña que no pudo ver la próxima salida del sol* realizada en el año 2012, ejemplifica lo anterior, porque en ella se hacen visibles los materiales liminales que conectan el testimonio de sí mismo y el testimonio de los otros; como a su vez, es un montaje teatral que nace de la experiencia personal de Victoria Valencia y su conexión con el contexto social. Una obra que busca rendirle homenaje a la vida, y en especial, denunciar las muertes de las jóvenes, niñas y mujeres ausentes por la violencia del contexto. Una realidad que se extiende en toda Latinoamérica y que se manifiesta en diversas obras que muestran las violencias ejercidas por el abuso de poder.

Por consiguiente, *Cindy: la niña que no pudo ver la próxima salida del sol* nace de un hecho de violencia específico vivenciado por Valencia, ocurrido en la comuna 9 de Medellín, un lugar fronterizo llamado Moravia conocido como el antiguo basurero de la ciudad. Para el año 2010, Valencia impartía un taller a niños y niñas en la casa de la cultura de esta zona, cuando en una

sesión de trabajo una estudiante se le acercó muy atemorizada y le contó que otra niña había desaparecido porque no obedeció las indicaciones escritas en el panfleto (la población debe permanecer en casa después de las ocho de la noche) dado por los grupos armados ilegales que hacían presencia en el lugar.

La obra nace de este rumor de muerte, pero en especial de los miedos que se despiertan en los cuerpos de la infancia, en donde se mezclan los testimonios de los niños con el testimonio de la autora, para dar lugar a una puesta en escena que comienza con la advertencia: “Cindy, secuestrada por pájaros, cuando no quiere escuchar la orden de entrar a su casa y decide quedarse sola en la banca del parque. El poder del pájaro malvado hace que el pueblo se mantenga a su merced” (Valencia, 2012).

En el proceso de creación se destacó el testimonio y el archivo como materiales vitales transversales al quehacer artístico de cada participante, conformado por artistas profesionales de la ciudad: actores, bailarinas, músicos, escenógrafos, quienes en la fase exploratoria también buscaron en sus memorias personales las relaciones sensibles con el acontecimiento social, con las memorias colectivas de desaparición, muerte y agonía que la obra aborda. Así, a lo largo del proceso, cada uno acorde a su rol y lenguaje artístico produjo las superficies vitales y poéticas para que el personaje pudiese recordar y narrar sus propias vulnerabilidades y lograr que desde el testimonio hiciera su duelo.

Ejemplo de estas superficies fue el trabajo del escenógrafo, quien creó la suya con los dibujos realizados por los niños y niñas de Moravia, ellos graficaron los ultrajes que padecen a causa de la violencia. Son pisos poéticos que resignifican las memorias agrietadas del mundo infantil. Al respecto, la directora reflexiona:

Todos los pisos que hay en *Cindy* son de historias verdaderas de esos niños; por ejemplo, un pisito que era muy impresionante, porque era de una niña que habían asesinado y la habían violado y había un dibujito que hizo una niña de 13 años era como la hermanita. Entonces lo que hizo el escenógrafo fue que pasó los dibujos de los niños que hicieron a

lápiz, a plásticos blancos; un material que tenía esa carga de la memoria supremamente real y supremamente dolorosa. (Valencia, 2019)

El trabajo sobre las superficies es un elemento fundamental en la obra de Valencia, influenciada por el artista alemán Anselm Kiefer; en sus obras busca concretar el espacio como base del acontecimiento teatral que alberga los cuerpos de la agonía. Por ello, les propone a los artistas ser consientes en su cotidianidad de las rutas que realizan, que luego, serán “unas rutas donde va a suceder la obra, la ruta de la memoria del actor” (Valencia, 2020). En el caso de Cindy, se mezclan los recorridos de los creadores con los dibujos de los niños constatando las zonas intermedias por donde el creador-testigo transita para llegar al acto creador. Victoria Valencia escribió sobre esto:

Lo que hago con esos hechos es que los dibujan en el piso con tiza, o con cinta de enmascarar las rutas recorridas, y van armando la ciudad, qué es la ciudad de nosotros, qué es la ciudad que habitamos los que estamos en la obra, entonces sobre esas rutas qué hace el actor, qué son sus rutas personales, de un hecho o un suceso que lo afectó, se siembra la obra, es como que se abona el terreno de una memoria personal, y sobre esa memoria personal yo armo Cindy. (Valencia, 2019)

A su vez, los materiales liminales presentes en las escenas testimoniales se manifiestan en el tratamiento de los espacios en los que se registran los cruces entre lo real y ficcional. Ejemplo de lo anterior es la superficie poética de la obra *Cindy la niña que no volvió a ver la próxima salida del sol*, en la cual se creó un entorno teatral edificado bajo la fuerza de lo liminal; una superficie sinestésica que avivó los sentidos del creador y espectador desde las formas, colores, texturas y despertó emociones en el cuerpo sensible al ser una superficie afectiva que guarda la expresión de la infancia vulnerada por los conflictos, por una sociedad atravesada por experiencias de muerte, pérdidas y violencia que se mezclan con los mapas y las rutas cotidianas del creador, con las necesidades plásticas de la obra.

Esta obra es una muestra de los escenarios luctuosos que cita Diéguez al hablar de lo liminal, en donde se producen los acontecimientos de muerte y se vulnera la integridad de los cuerpos. Una mirada que plantea la antropóloga estadounidense Vaena Das en su libro: *Sujetos de dolor*,

agentes de dignidad: "Quiero entrar de nuevo a esta escena de devastación para preguntar cómo deberíamos habitar un mundo semejante, que se ha tornado extraño por la desoladora experiencia de la violencia y la pérdida" (2008, pág. 344). Una inquietud que Diéguez señaló como la base social para hablar de los cuerpos sin duelo en el contexto de las artes del siglo XXI, puesto que, es un interrogante que también acerca al creador-testigo a los universos rotos que deja la violencia en donde el valor y el sentido de la vida se alteran y el peligro a una muerte trágica hace parte de la cotidianidad de la sociedad.

Por ello, los materiales liminales acercan al artista a los espacios de sobrevivencia que desde la propuesta de Turner, retomada por Diéguez, constituyen las zonas intermedias que crean *comunidades de dolor* en donde se manifiestan los vínculos entre *yo y el nosotros* desde la capacidad de conmovernos por la realidad de los otros. En este sentido, Ileana Diéguez destacó la forma en que las prácticas artísticas contemporáneas se transforman en prácticas sociales y viceversa, dada la necesidad de apropiarse del sentido de comunidad desde las artes de acción que da lugar al testimonio en donde se produce la escucha y el compartir colectivo; "nuestro dolor es tan grande y tan profundo, y el horror del que proviene tan inmenso, que ya no tienen palabras con qué decirse" (Javier Sicilia, 8 de mayo 2011).

Por eso, la importancia de la ruta testimonial que emplea Valencia cuando les propone a los actores y bailarines dibujar, graficar y trazar los recuerdos en las superficies del escenario porque en este acto los registros de las memorias del cuerpo que se rehacen en dispositivos escenográficos constituyen "una mapa íntimo personal que va a alimentar el universo que vamos a construir después. Superficie que se llena de fuerza, el actor se enraíza en el escenario, en ese recuerdo, en esa memoria. (Valencia, 2019).

No sólo en la obras de *la Mosca Negra* se percibe lo anterior, en general, en las prácticas escénicas testimoniales contemporáneas se abre un escenario liminal para decir lo no dicho, para que en forma colectiva se exponga el dolor que aqueja a los cuerpos. Este tipo de prácticas teatrales tienen la capacidad de situar al creador en los abismos de lo íntimo y en las zonas fronterizas que excavan en las profundidades del dolor colectivo. En este sentido, Diéguez explicó: un cuerpo en el que *mi dolor* pueda comunicarse con el dolor del otro". (Diéguez, 2009, pág. 7) esta reflexión de

Diéguez es muy interesante para la discusión ética en torno a estas prácticas artísticas. Lástimas que no hubieras ahondado en ello.

Entonces, las prácticas escénicas testimoniales configuran unas superficies vivas que son nombradas por Valencia como *estancias*, consideradas así porque son los lugares poéticos que posibilitan no únicamente recordar lo vivido, sino habitar los duelos personales y colectivos producidos por las circunstancias conflictuales que nacen del contexto del artista. Son los soportes vitales y artísticos del testimonio de sí mismo y de los otros que configuran el espacio-tiempo de su poética, en la que se albergan las personas excluidas y agredidas por la sociedad, los cuerpos en donde habita el dolor y se produce la agonía:

La Estancia en la que acontecen mis escrituras y en la que permanecen todos los que han ingresado a ella y los que esperan por ingresar, está poblada de seres anónimos o fantasmas o sombras, que han sido violentados y que han violentado a otros de diversas maneras y que a través de las escrituras han sido nombrados, visibilizados, redimidos y elevados poéticamente”. (Valencia, 2019, pág. 16)

Por lo tanto, el espacio escénico es un material liminal de las prácticas escénicas testimoniales que crea el lugar de la memoria nombrado por Ana María Guasch. De hecho, en *Cindy la niña que no volvió a ver la próxima salida del sol*, la ciudad en la que sucede la situación es nombrada como “aldea”, ratificando la fuerza vital de los espacios colectivos que incluso devienen personajes; de allí que las “estancias” poéticas son contenedores de múltiples materiales espaciales, objetuales y corporales que dan testimonio, nombran lo innombrable. Frente a esto Valencia reafirmó: “Hablo de la ciudad a través de personajes fracturados, muchas veces, casi siempre, siempre derrotados. Hablo de los cuerpos en agonía, sus movimientos, sus ritmos, las violencias en esos cuerpos. Hablo de hombres y de mujeres excluidos. Cuerpos reventados. Hablo de la muerte. De las muertes. (2009, pág. 17)

Estos dos elementos: los cuerpos y los espacios, hacen parte de los materiales liminales claves para el acto creador testimonial; en la dramaturgia de Valencia son considerados como las bases estéticas y escénicas de sus propuestas. Estos materiales se hacen explícitos en la acotación inicial

de la dramaturgia de *Cindy la niña que no volvió a ver la próxima salida del sol*, cuando en la primera acotación presenta las co-presencias que habitarán *la estancia*, compuesta por objetos, cuerpos y espacios que se rehacen en personajes:

Narradores: El *Pájaro rengo* y la *Persiana que masculla sin astucia*

En el paisaje:

Los pájaros que hieren con sus picos

Las bancas con las niñas: Cindy Wendy Leidy, Candy Yuri Deisy

Las casitas i las mujeres

El botadero. (Valencia, 2017, pág. 64)

Por consiguiente, las estancias son los hábitat poéticos de los personajes-testigos presentes en las prácticas escénicas testimoniales contemporáneas, en la cuales, los cuerpos escénicos se comunican desde “una narrativa donde no ocurren casi nunca diálogos, sino que casi siempre son los intérpretes o los actores quienes van relatando los sucesos y donde los tiempos se sobreponen unos a otros” (Valencia, 2019). Elemento que constata cómo lo liminal también se manifiesta en el narrador-personaje y su manera de dar testimonio; él nace, gracias, a los giros de las memorias que invitan a la incorporación de los archivos, testigos y testimonios al acontecimiento teatral. Una figura destacada en el congreso *El gesto de testimoniar*, referenciado anteriormente, en donde Sarrazac resaltó la presencia del rapsoda como el personaje narrador de la escena contemporánea, quien con su voz documenta toda una generación.

Una voz afectada que sale a la luz y se presenta tartamuda, dislocada, frágil, interrumpida, porque expresa el grito, el horror, el dolor ante la pérdida y el vacío ante la ausencia. De allí, que otro de los materiales liminales visibles en las prácticas escénicas testimoniales corresponde al tratamiento de la palabra; por una parte, es presentada de manera narrativa-testimonial, y por la otra, al enunciar lo indecible se altera la forma de enunciación del testimonio, en tanto, la palabra nace de la experiencia liminal ante la muerte, necesita de otros lenguajes para ser dicha.

En la propuesta de Victoria Valencia se emplean diversas rutas teatrales para descomponer las palabras desde la experiencia corporal, desde procedimientos autorreferenciales, experimentales y

transdisciplinarios que transforman el testimonio de sí mismo y de los otros en imágenes, movimientos, ritmos, sonidos, pausas y silencios. Una diversidad de lenguajes expresivos que interfiere en la manera como se comunica lo innombrable, afectado por el juego gramatical de la palabra o generando la omisión de letras que producen otras sintaxis y otras maneras de nombrar lo liminal, de hablar de lo indecible.

Un ejemplo, es la forma en que Valencia recurre al trabajo sobre *las danzas personales y los gestos heredados*, son prácticas escénicas testimoniales que alteran directamente la palabra y producen las voces tartamudas, interrumpidas y silenciadas del acontecimiento teatral testimonial. Por su parte, *las danzas personales* son movimientos que hablan de las preguntas y memorias del cuerpo. Caso de ello, en *Cindy, la niña que no volvió a ver la próxima salida del sol*, la escena del rapto de Cindy es creada alrededor de *la danza personal* de los personajes, quienes transforman en acción las palabras del testimonio de la violación: “Picotazo suave Picotazo leve. Picotazo grave Aletazos Picotazo entre las piernas.. Aletazos. Picotazos en cada pezón. Picotazos. Aletazos. Un escupitajo conmociona los calzones. Aletazos. Gritos de aves sanguinarias. Aletazos. Picotazo. Picotazo. Aletazo. Ellos la hieren”. (Valencia, 2017, pág. 73)

También las danzas personales generan la dislocación del testimonio y ubican al actor en las zonas liminales de lo personal y colectivo, la vida y el arte. La directora de *la Mosca Negra*, propone a los actores sustraer sus herencias expresivas, es decir, las memorias kinésicas que habitan en sus cuerpos, invitándolos a ir a los *gestos heredados* de sus raíces: se trata de encontrar el gesto de la mamá, de la abuela, el padre que le pertenece al creador-persona y son recuperados para que el personaje se adentre al ser humano porque “no se trabaja solamente para que el público aplauda sino porque hay un compromiso con el alma, el universo de uno, el país en el que uno vive, con las imágenes de lo real. (Valencia, 2019).

En conclusión, los materiales liminales crean la zona intermedia para rendir un homenaje a las memorias personales y colectivas del creador-testigo, habitan las estancias de lo innombrable donde se producen rituales vitales y poéticos que ayudan a transitar los impactos de las memorias colectivas que habitan en el cuerpo singular. Son puestas en escena que trabajan sobre la poética

de los otros en donde es preciso resignificar la vida ante el dolor, propiciando un lugar digno para realizar un acontecimiento público, que es a la vez sagrado, porque ritualiza las memorias al escenificarlas y las honrar colectivamente.

2.2.3 Migraciones: tejidos y resistencias. Dispositivos conviviales

Los materiales liminales en las prácticas escénicas testimoniales son consecuencia de los giros de las memorias y los giros corporales que impulsaron al creador-testigo a conectar la vida con las artes y con ello, a situarse entre los umbrales de los intercambios entre el cuerpo, el testimonio, los archivos y la acción poética; estos materiales se interconectan entre sí para la emergencia del acontecimiento teatral contemporáneo que incorpora lo liminal como cualidad estética de su quehacer artístico; una noción que transita del ámbito de las ciencias sociales al campo de la creación y concentra la atención del artista en las zonas intermedias entre la vida y las artes, lo ritual y lo poético, la mezcla de lenguajes y dramaturgias escénicas.

Partiendo de lo anterior, en esta parte de la investigación se profundizará especialmente en los materiales liminales desde la perspectiva de lo que transita, de la migración, una cualidad estética y escénica presente en los procesos de la puesta en escena del testimonio de sí mismo y de los otros que es preciso abordar. Este elemento complementa los estudios sobre lo liminal como noción y praxis de las artes escénicas del siglo XXI que afectan los tejidos poéticos entre lo real y ficcional, lo personal y colectivo, generándose otro tipo de dramaturgias situadas en las zonas transdisciplinarias de las artes que desplazan al creador-testigo a nuevos lenguajes expresivos.

Por ello, desde la perspectiva de las prácticas escénicas testimoniales, la migración, el transitar además de ser una premisa estética que posibilita la transformación de lo vivido a nivel personal-colectivo; este termino implica un cuerpo nómada. En principio, el término *migración* remite al campo de las ciencias sociales dado que evidencia un fenómeno que tiene implicaciones políticas, económicas, religiosas; una circunstancia de vida que genera poblaciones en movimiento que inciden en las memorias colectivas del artista, quien es testigo de la migración a nivel global.

Algunos de los análisis respecto a este acontecimiento social como acción y fenómeno conflictual de la humanidad, han sido realizados por el filósofo y sociólogo **Isaac Joseph**, quien en su obra *Transeúnte y espacio (1988)*, concentró su mirada en la indagación sobre la experiencia de la migración como construcción personal y tejido social; la cual, es producto de la desestructuración de los órdenes preestablecidos de los valores humanos que obligan a los cuerpos a migrar de un lugar a otro de manera colectiva. Además, su mirada problematiza como esta acción implica la capacidad de sobrepasar las fronteras; una condición liminal que enfrentan los cuerpos nómadas que tienen que superar los límites de los espacios que se interponen a su paso.

Este interés sobre dicha problemática global, está presentes en la puesta en escena de *Marenostrum* dirigida por Laura Uribe, directora e investigadora mexicana, de la Escuela del Instituto Nacional de Bellas Artes, cofundadora desde el año 2010 del teatro *En Código*, y docente de la universidad Autónoma de México, quien focaliza su trabajo en la pregunta por la reconstrucción del tejido social desde la implementación de diversas prácticas escénicas testimoniales y documentales, en donde la vida se integra con la artes con el fin de cuestionar y denunciar las realidades habitadas a nivel personal y colectivo, ubicando su accionar creativo e investigativo en las zonas liminales del nosotros, especialmente desde la pregunta por la migración de los cuerpos y la recomposición de los tejidos sociales a través de las artes escénicas.

En particular, *Marenostrum* esta basada en el interés por indagar la migración y los desplazamientos forzados , que son tratados desde teatralidades expandidas en donde el cuerpo del creador abre su testimonio personal al contexto, a su sentir en comunidad. Al respecto, Uribe indicó:

Marenostrum es un proyecto de investigación, laboratorio escénico que indaga sobre el fenómeno de la inmigración forzada. Expuestos entre pantallas, ensamble musical afrocolombiano y ambientes virtuales, tres actores y un pingüino, reflexionan sobre dos conceptos principales: el desplazamiento forzado y los refugiados que, a causa de la violencia provocada por algún conflicto armado, han sido obligados a abandonar su hogar. Entre el documental, el Biodrama, la poesía política, la multimedia, la instalación, el vídeo-performance y el mito planteado por Liddell sobre africanos ahogados en el Mediterráneo

en su deseo de alcanzar Europa, se reúne una pieza fragmentaria contemporánea transdisciplinaria que da lugar a *Marenostrum*. (FITU, 2016)

En particular, la puesta en escena de *Marenostrum* nace en el marco del intercambio académico entre la Universidad Nacional Autónoma de México y el Departamento de Artes Escénicas, adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia en Colombia. Una obra realizada entre instituciones académicas, artísticas e investigativas que son pioneras en la implementación de otras rutas pedagógicas necesarias al interior de los procesos de formación del actor del siglo XXI. Estas rutas exaltan la importancia del creador-persona para la construcción del creador-personaje. Ambas instituciones proponen incorporar pedagogías expandidas que den lugar a las otras poéticas teatrales en las que convergen la investigación y la formación del actor desde la diversidad de técnicas, lenguajes y teorías.

Planteado desde esta perspectiva, Laura Uribe inicia el proceso de investigación-creación de *Marenostrum* con la selección de los actores, para lo cual, se propuso la realización de un taller en la Universidad de Antioquia (Medellín-Colombia) como medio para escoger los artistas de la obra. Uno de los primeros requisitos para postularse a la convocatoria era tener la conexión sensible con la temática de la migración y el desplazamiento forzado en Colombia; una premisa que al ser enunciada instaló al creador como testigo del mundo, invitándolo a reconocerse en contexto. Con los artistas que se postularon se generó un proceso práctico e intensivo que permitió a los doce participantes explorar su cuerpo sensible desde el acontecimiento social en cuestión, reconociendo en la fuerza del testimonio de sí mismo la voz de toda una colectividad. En este sentido Uribe expuso:

Los actores debían tener esa conexión con la temática, por el tratamiento que quería darle al proceso, en donde la textura tenía que ver con lo testimonial, con lo autobiográfico, el biodrama. Y, por otro lado, tenía el interés de hibridar lo ficcional y lo testimonial, de allí que ya había seleccionado un texto. (Uribe, 2019).

Este tipo de hibridaciones señaladas por Uribe conectan en un mismo escenario al testimonio de los creadores a los archivos que documentan la realidad y al texto de autor que aborda la temática

de interés. Son dramaturgias mixtas que integran las diversas formas del testimonio: de sí mismo, de los otros y del autor en un mismo tejido dramático. Lo anterior, corrobora cómo en la actualidad prevalece el legado de Antonin Artaud, ya que, el triple testimonio se conserva como una propuesta metodológica que trasciende los momentos históricos del quehacer teatral, y aún en el siglo XXI, dicho objetivo tripartito está presente en las prácticas escénicas contemporáneas. Este está explícito en la obra *Mare nostrum* en la que convergen el mundo del autor, del creador y de los inmigrantes; una superficie vital y poética en la que se interceptan sus testimonios y constituyen un universo compartido.

Así, el texto de autor seleccionado por Uribe fue *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, de la directora, actriz y dramaturga española Angélica Liddell; una pieza teatral que aborda las condiciones de vulnerabilidad y prácticas de resistencia que produce el fenómeno global de la migración. En esta obra los personajes-inmigrantes están destinados a atravesar los mares para alcanzar un por-venir. Una puesta en escena que busca sacar a flote las voces silenciadas y además, mostrar las zonas liminales entre las “los naufragados y los que miran desde la orilla sin poder ver más allá de ese horizonte” (Uribe, 2019).

Liddell a partir de sus dramaturgias toca la desigualdad e indiferencia social, en este caso, de los africanos ahogados en el Mediterráneo intentando cruzar fronteras para llegar a España; "es un discurso en defensa de los que mueren ante la indiferencia de la sociedad del bienestar que tiene una actitud malvada ante el sufrimiento ajeno" (Liddell, 2005). Un material textual que se integra en el desarrollo del taller y es propuesto a los actores para encontrar desde su voz y su testimonio, llevar a la puesta en escena el testimonio de la dramaturga, un proceso que comienza desde diversas experimentaciones corporales y creaciones de imágenes escénicas que se fusionaron con los intereses de los actores de relacionar el texto de autor, con la realidad de su contexto, que refiere al desplazamiento forzado.

El proceso del taller culminó con la presentación individual de una escena que materializaría las relaciones de cada actor con el material textual.. Sumado a lo anterior, la directora agrega una última premisa que cuestionaba a los actores desde la inquietud por el reconocimiento de otro tipo de situaciones personales en donde apareció esa sensación de desplazamiento; una

premisa que sin duda amplió el espectro de la creación testimonial, en tanto, el reconocimiento de la historia de vida del creador-testigo es fundamental, reafirmando la zona del nosotros, en donde se mezcla el yo y el otro.

Se seleccionaron cuatro artistas con quienes se comenzó un trabajo de laboratorio intensivo que les permitiese recuperar profundizar en los hechos de migración. Para tal fin, el equipo de trabajo de *Marenostrum* viajó a Granada (Antioquia), en especial al *Salón del nunca más*, como espacio de memoria, que fue creado por la comunidad con el deseo de no repetición de este tipo de hechos de desplazamiento y migración. En esta visita, la directora y los actores se acercaron a la realidad del desplazamiento de la comunidad a través del contacto con archivos que la documentan, entre los cuales se encuentran diversos testimonios consignados en el libro “Desde el salón del nunca más” (2005) escrito por Hugo de Jesús Tamayo Gómez. *Libro que se encuentra en el Salón del Nunca Más*, como también fotografías, registros audiovisuales, obras artísticas, y diferentes bitácoras realizadas por los habitantes del pueblo

Un lugar que nace producto del deseo de las personas del pueblo de Granada de edificar un lugar especial para salvar las memorias, el cual es abierto al público puesto que desea acoger a visitantes y a través de los testimonios y archivos que allí residen, buscan develar y documentar el pasado de desplazamiento y violencia como acto de resistencia. De hecho, Gloria Ramírez, quien se autodenomina como *la custodia de las memorias*, en cada una de sus visitas guiadas, busca ser la voz de todo su pueblo.

No obstante, en este espacio están instaladas diferentes obras de artes donadas por los artistas como un acto de resistencia social, quienes a través de fotografías, esculturas, instalaciones le rinden homenaje a la vida, a la comunidad. Un espacio de memoria al cual los artistas de la obra *Marenostrum* se acercaron con el objetivo de reconocer de cerca la realidad global investigada en su propuesta escénica, un recurso empleado por la directora para acercar a los actores a la realidad social presentada por el texto de Liddell, desde criterios éticos que buscan el cuidado de la historia del otro, del respeto y autonomía por la realidades que como creadores-testigos los conmueven.

En el *Salón del Nunca Más* las formas físicas son más que eso, porque son formas de la enunciación de las memorias consideradas como reliquias; razón por la cual, este espacio poético y político es un santuario para homenajear poéticamente a los seres queridos; espacio que fue descrito por los artistas de la obra *Marenostrum* así:

Es una especie de “museo”, pero jamás se le ha llamado así, porque la gente del pueblo dice que en un museo guardan cosas viejas, y pues este salón es justo lo contrario, es un lugar para conservar fresca la memoria, un espacio de resiliencia. Para nosotros es un mausoleo, en donde se encuentra la memoria de asesinados y desaparecidos de mi comunidad, cada uno de ellos tiene una bitácora donde sus familiares le escriben. Esto es una forma de reparar, aunque nunca nada te devuelva a un muerto, te da la posibilidad de despedir a ese cuerpo ausente porque si no tienes el cuerpo ¿Qué vas a llorar? (Castañeda, 2016).

Como se explicó en el primer capítulo de esta investigación, este reconocimiento del contexto social por parte del colectivo escénico es una acción transversal a las prácticas artísticas contemporáneas que recurren al contacto con comunidades para el reconocimiento de los materiales liminales procedentes de lo real, de las memorias colectivas que se relacionan con los archivos, testigos y testimonios que nacen de las memorias personales. Un trabajo en contexto que exige una actitud ética para acercar a los creadores a la realidad social; pues, no es suficiente para el quehacer del artista sólo con documentarse históricamente de los hechos, en este caso, sobre la migración y desplazamiento, sino que es preciso generar el contacto con las memorias colectivas que son compartidas en espacios especiales para hacerlo, lugares de las memorias como lo es el *Salón del Nunca más*, en donde la vida se honra.

El proceso realizado por Laura Uribe es ejemplo de estas prácticas escénicas testimoniales que ubican al creador-testigo en las zonas liminales del siglo XXI, no únicamente porque les propone estrechar los vínculos con los contextos sociales y con ello realidades de comunidades que buscan persistir y re-existir a través de las artes escénicas, sino porque la dramaturgia de *Marenostrum* produce los tejidos poéticos del triple testimonio. Esta obra se basa en teatralidades híbridas y estéticas performativas que entrelazan las voces, los cuerpos, las imágenes, los sonidos y los

objetos procedentes de realidades diversas, que a su vez, se materializan en dispositivos heterogéneos transmediales que guardan la fuerza del testimonio de sí mismo reconocido por los artistas durante el proceso del taller y además, capturan el testimonio de los otros identificado en la visita a la población de Granada y el testimonio del autor consignado por Liddell en su obra.

Tres voces sobre la migración y el desplazamiento que se conectan en un mismo tejido dramático; por un lado, la voz del cuerpo sensible del artista y del otro las voces del creador-testigo que se cruzan con la mirada de la dramaturga, quien actualiza con la palabra una realidad global. En este tipo de procesos, no se trabajó directamente con la comunidad, sino que el actor, investigo la realidad que lo toca y lo motiva a crear por otras vías experienciales y poéticas. Despertando en cada uno de los creadores, la escritura de su propio testimonio, en el que se visibilice la fuerza de la comunidad, la capacidad del creador-testigo de hacer migrar las memorias sociales al cuerpo del personaje-testimonial.

Estas dramaturgias nómadas, nombradas así porque ellas guardan las migraciones, los tránsitos de los cuerpos y espacios autorreferenciales a lugares y formas de lo poético. Bajo esta visión, uno de los materiales liminales de las prácticas artísticas testimoniales son las dramaturgias escénicas que lejos de buscar una linealidad y coherencia en la fábula, la historia y predominio de la acción verbal, se transforman en textos híbridos que se abren a otros lenguajes y estructuras teatrales, no solamente porque incluyen diversos dispositivos transdisciplinares y la experimentación del cuerpo en acción, sino porque el creador-testigo usa otro tipo de prácticas de re-escritura que entrecruzan las diferentes voces del testimonio y sus múltiples narrativas que conviven en un mismo escenario.

De hecho, en *¿Qué es la dramaturgia? y otros ensayos*, Joseph Danan demostró que la presencia de estructuras abiertas y de relatos fragmentados predominan en las narrativas de las nuevas dramaturgias del siglo XXI, en donde se destaca la voz del narrador-testigo, quien a través de monólogos se interconecta con otros, haciendo de lo individual un diálogo colectivo. Un tejido entre cuerpos y pensamientos que se hace evidente en la puesta en escena *Marenostrum*; pues la directora hace uso de recursos dramáticos autorreferenciales que permiten entretener desde el sí mismo frente a la realidad social del desplazamiento con la voz del autor expresada en Liddell. Ratificando que “el asunto testimonial es un tejido, por un lado, la construcción desde el yo y por

otro el impacto que genera en quien lo escucha. Una manera de contar que genera un tipo de conexión con el espectador” (Uribe, 2019)”.

Es por ello, que desde las estéticas performativas propuestas por Erika Fischer se resalta la manera en que las co-presencias hacen parte de este tejido dramático presente en la puesta en escena del testimonio en donde se conjugan múltiples voces que reafirman las zonas liminales de la creación escénica testimonial, en donde los cuerpos partícipes del acontecimiento escénico se interconectan a través de la escucha de sí mismo y de los otros. Motivo por el cual, esta capacidad perceptiva se establece como cualidad del creador-testigo, constituyéndose en el objetivo transversal en cada uno de los procesos escénicos testimoniales que ven en la acción de escuchar más que una virtud física, una ruta perceptiva necesaria para despertar el cuerpo sensible del artista que lo conduce a pensar y a crear desde la experiencia con su entorno; exaltando que a partir de la escucha el creador es capaz de leer los registros de las memorias personales y colectivas.

Por ello, las prácticas escénicas testimoniales incorporan múltiples testimonios para la construcción del tejido dramático; también, la escucha es una acción plural que hace posible que se produzca el acontecimiento liminal que cruza la vida con las artes. Una acción que posee un propósito tripartito, resaltado por Jorge Dubatti, en *Filosofía del teatro: convivio y subjetividad*, cuando afirma: “El teatro genera espacios de pedagogía de la escucha de uno mismo: escuchar a los otros para escucharse a sí mismo, estar con los otros para, a través de ellos, volver sobre sí” (Dubatti, 2007, pág. 57).

Por eso, para Laura Uribe los procesos teatrales que tejen lo documental con los testimonial crean un espacio-tiempo poético en donde prima la necesidad de contar y de escuchar; en la primera acción, el cuerpo busca comunicar el testimonio; en la segunda, conocerlo. Dos acciones que fueron intensificadas en la fase final del proceso de creación de la obra *Marenostrum*, momento en el que se requirió complementar los materiales dramáticos: documentales y textuales, con un tercer material dramático producto del trabajo de re-escritura del actor-creador que le permitió volver palabra el testimonio de sí mismo para ser insertado en la estructura escénica de la obra.

Bajo este interés, Laura Uribe les propuso a los actores la creación de microrelatos generados a partir de las exploraciones realizadas durante el taller en el que se efectuó la selección del equipo de trabajo. Una propuesta que recurrió a los microrelatos como narrativas procedentes del ámbito literario porque a través de estos el creador logra sintetizar los recuerdos de los acontecimientos vividos, haciendo provecho de la autorreferencialidad como estrategia narrativa, la cual se incorpora al quehacer teatral para ayudar a sintetizar y comunicar los acontecimientos vitales del creador-persona que se rehacen en los acontecimientos poéticos del creador-personaje.

En especial los microrelatos le proponen al creador-testigo concentrar la máxima expresividad en lo mínimo; así mismo, lo invita a generar intertextualidades desde intensidades narrativas procedentes de la voz del narrador que enuncian lo vivo y lo vivido desde recursos literarios que nombran las resonancias de las memorias. Se caracterizan por contar los hechos de manera fragmentaria y parcial donde cada palabra debe significar algo dentro del relato, puesto que, cada componente es básico para conformar el conjunto expresivo de la obra. Una relación del microrelato con la fractalidad que demuestra la manera en que lo individual tiene valor por sí mismo como unidad y también como estructura:

Se relaciona el microrrelato teatral con la fractalidad, con generar textos breves por sí mismos, como también pequeños textos teatrales insertos en un grupo que puedan ser leídos o presentados de forma individual o grupal sin dejar de tener un valor por sí mismos como unidad y como conjunto. (Bermúdez Valdebenito, 2009)

Cada actor y actriz dio su testimonio a través de la construcción del microrelato en donde su voz personal fue contada y escuchada. Una actriz relató la muerte de su madre a causa de la violencia armada, un acontecimiento doloroso narrado desde múltiples dispositivos visuales, dancísticos, sonoros, objetuales y audiovisuales; otro creador se manifestó en contra del racismo, la desigualdad y la diferencia social mediante el relato de su nacimiento y lugar de origen; por último, una actriz aborda la pregunta por el desplazamiento familiar que le impide llorar a sus propios muertos, hacer sus duelos.

Y así, luego de este proceso de tejido dramático nace la puesta en escena transmedial *Marenostrum*, donde se concretan dieciséis escenas, cada una constituye su propia unidad, pero a la vez, produce la interconexión con otras. Estas al ser analizadas desde las perspectiva del triple testimonio se reagrupan así: las que conciernen a los testimonios de las memorias colectivas: *Países en guerra, fronteras, Salón del Nunca más*, complementadas con las escenas procedentes del texto de Liddell: *el Pingüino, Habría que envenenar a los peces y Hombres peces*, en relación con los microrelatos de cada actor: *Juan Bojayá, Se hunde, Descripción de hechos, Actriz trágica y Desespero*.

Este tejido dramático es ejemplo de los materiales liminales con los que el artista se enfrenta al momento de tejer el mundo del actor con el mundo del autor, generando una superficie vital y poética creada desde los intercambios entre el yo creador, el nosotros y los materiales expresivos de las artes. En *Marenostrum* se exponen las realidades límites que conducen a la migración, manifestada a través de la hibridación de imágenes, sonidos, relatos, proyecciones audiovisuales que materializan el triple testimonio, sus pérdidas, duelos y agonías. Una obra que busca conmover al espectador para sacarlo de la indiferencia ante problemáticas del mundo mediante un universo poético compuesto por múltiples caras que lindan con los umbrales del dolor resultado de la violencia en contra de las poblaciones despojadas de su territorio que se resisten a sus propias circunstancias.

A propósito, esta acción de resistencia es una capacidad que nace dentro de la propia acción de migrar, ya que, desde la perspectiva del acontecimiento social es un esfuerzo realizado por el cuerpo que le permite transitar los espacios fronterizos que cruza bajo circunstancias límites producidas a causa de los conflictos económicos, políticos, culturales o religiosos de sus contextos. Esta potencia del resistir es la que le permite a los cuerpos sobrevivir y a comunidades enteras sobrepasar los infortunios del desplazamiento forzado. Más también es por ella, por la resistencia que nacen los testigos, los cuerpos vivos que superan determinada situación y que son responsables de dar testimonio de la supervivencia de sí mismo y de todo un pueblo. Elemento de resistencia y supervivencia, que sin duda, está presente en la obra *Marenostrum*.

En el primer trayecto de la investigación al momento de hablar de los contextos del creador-narrador se subrayó cómo la sobrevivencia es un objetivo en común de las comunidades que se resisten ante la muerte. De allí, que desde la mirada del filósofo italiano Giorgio Agamben, el testigo sea considerado como un sobreviviente, un cuerpo capaz de hablar de las experiencias que alcanzó o no a atravesar; que además, es un testigo que está situado entre las zonas liminales de lo real y lo imaginado responsable de nombrar las intensidades afectivas que producen en su cuerpo las experiencias, haciendo visible lo innombrable de los acontecimientos personales o colectivos que lo vulneran.

Es la resistencia en tanto sobrevivencia un factor importante que sobresale en los materiales liminales migratorios que conllevan a los tejidos dramáticos del triple testimonio y que, específicamente, se manifiesta en los personajes sobrevivientes que son expuestos en las diferentes teatralidades expandidas y performativas que permiten mostrar las diversas maneras de sobrevivir y de resistir de los cuerpos frente a la adversidad. Para tal fin, los artistas emplean múltiples lenguajes expresivos que permiten darle forma poética a los archivos de las memorias que son comunicados a través de la danza, el teatro, las artes visuales, la música y la literatura; un momento en donde se comparte el dolor, la pérdida, la ausencia que habita en los cuerpos afectados por la realidad.

Por eso anteriormente, al momento de abordar las prácticas de re-escritura del testimonio como ejercicio fundamental en los procesos de creación testimonial se destacó, desde la perspectiva de Gilles Deleuze, cómo las relaciones entre literatura y vida producen múltiples resistencias, exaltando que el lenguaje permite resistir, es el arma poética para enfrentar sus fuerzas; es un recurso vital considerado en las dramaturgias autorreferenciales en donde la ruta poética para sobrevivir es la palabra. En este sentido Sergio Blanco indico: “No soy yo quien escribe, sino que es mi escritura la que me escribe a mí. Y esta es mi forma de resistencia: ser un personaje de ficción que se escribe a sí mismo como acto de sobrevivencia. (Blanco, 2018, pág. 37)

Y es que justamente, el concepto estético de la resistencia es transversal a las prácticas escénicas testimoniales. Una noción que es propuesta por, Deleuze quien consideró que las prácticas de pensamiento y la creación son prácticas de resistencia, de allí, que en el texto de *De la A a la Z*, al

momento de definir las escribió: “Tan pronto como creamos, resistimos. Saboteamos las ideas recibidas para liberar la vida” (Deleuze, 2005. Pág. 34).

Y en la misma línea, para la directora de *Marenostrum* el proceso de creación testimonial en donde se concluye el tejido dramático y se devela el nivel máximo de la resistencia y sobrevivencia, dos elementos que son visibles en la imagen final con la que se concluye la puesta en escena, en donde los protagonistas no solamente son los cuerpos de los actores, sino que diversos ropajes cuelgan y se mezclan con la proyección de la profundidad del mar. Una imagen que se concreta con los tres cuerpos desnudos suspendidos entre las ropas. Al respecto, la directora indicó:

Un momento plástico en que la suspensión nos golpea con el peso de todo ese mar entre nosotros, con el dolor y la esperanza a tan solo unos segundos del oscuro final. Nos sumerge en el abandono, en la ausencia a través de la presencia de un sinfín de ropa colgada y los tres cuerpos flotando en ese *Marenostrum* que nos contagia la soledad y el abandono de los hombres que viven el despojo. (Uribe, 2019)

Así, los materiales liminales también se nutren de los materiales íntimos porque estas ropas provienen de personas y son la re-significación de las memorias de los cuerpos ausentes ahogados en el naufragio, desplazados o desaparecidos. Esta imagen escénica, además, cierra semióticamente la pieza, creando la conexión con la instalación que está dispuesta al inicio de la obra en el hall del teatro, la cual, es creada partiendo de una montaña de prendas atadas unas a las otras. Un dispositivo convivial que propone la interacción del espectador y fue inspirada en las propuestas del francés Christian Boltanski, referido anteriormente como referente de los giros de las memorias estudiados por Ana María Guasch.

También para la construcción de la instalación la directora partió de “las montañas de chalecos salvavidas dispersos en las islas griegas, en donde yacen también montañas de prendas que recogen de la gente ahogada en el mar, el deshecho del cuerpo ausente que es la ropa” (Uribe, 2019). Material testimonial, liminal que guarda las memorias de los cuerpos vulnerados en espacios fronterizos que son testigos de los duelos y las agonías de los cuerpos desolados en constante

migración. Además, para la directora, este último momento habla del por-venir porque “la sensación dentro de la imagen final de la muerte, también es esperanzadora” (Uribe, 2019).

Así, son innumerables las prácticas escénicas testimoniales en las que se cruzan el testimonio del artista con los lenguajes poéticos de su quehacer generando superficies liminales que producen las relaciones sinestésicas y afectivas entre los cuerpos poéticos y los espectadores que se comunican a partir de diferentes formas expresivas que re-significan las memorias. De allí, la importancia de los objetos en las prácticas escénicas testimoniales porque estos configuran dispositivos teatrales que permiten la recomposición del testimonio desde su diversidad a través de la configuración de otros espacios, partituras de movimientos, proyecciones audiovisuales, sonidos, músicas, voces que movilizan los sentidos, los contactos vitales y poéticos de las co-presencias partícipes del acontecimiento teatral.

Se consideran los dispositivos como el conjunto heterogéneo de materiales plásticos, sonoros, corporales, visuales que construyen la teatralidad. Una noción que en el siglo XX desplaza la perspectiva del decorado del teatro clásico para trascender en su uso y significación poética. Por eso, cada uno de los materiales que los constituyen son de naturaleza convivial, en tanto cada objeto, textura, luz, escenografías o cuerpos producen encuentros sensibles en donde el intercambio es su fin. Así, los dispositivos son considerados como artefactos lúdicos que articulan los vínculos entre los cuerpos escénicos y los espectadores. Ante esto Uribe manifiesta:

Los objetos son el depósito de eso, son el cuerpo de la memoria que está ahí y habla por sí misma y eso es algo que me interesa mucho de los dispositivos, que hablan solos, están ahí para revelar que al espectador una historia a través de ellos, quien hace libre asociación, pues el objeto habla. (Uribe, 2019)

Desde este panorama, los dispositivos en las escenas contemporáneas son redes que acompañan los tejidos dramaturgicos y fortalecen el convivio ancestral del quehacer teatral con los cuerpos poéticos y expectantes que resultan ser un dispositivo más del acto creador, pues, a través de los personajes-testigos y los espectadores se produce el gesto testimonial. No obstante, en el congreso *El gesto testimonial: un dispositivo para el teatro*, los profesores de la universidad Sorbonne-

Nouvelle, París 3, Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette y George Banu, vislumbran el testimonio como un dispositivo de enunciación.

De esta manera, una de las consecuencias de los materiales liminales en las prácticas escénicas testimoniales es que originan dispositivos conviviales considerados como dispositivos pulsionales porque son materiales híbridos que producen afectos, resignificaciones de las memorias, intensidades corporales compartidas. De hecho, el título *Mare nostrum* proviene del latín "Mar Nuestro", en donde las memorias del yo se transforman en las del nosotros.

En conclusión, cada proceso de creación testimonial es una práctica de re-existencia en la que los cuerpos sobreviven colectivamente, porque se resisten a lo real con su quehacer ficcional, para exaltar la vida. Estas teatralidades expandidas requieren de creadores-testigos permeables tanto a su historia personal como colectiva, quienes asumen la tarea de documentar su tiempo, como también de dar testimonio de los hechos que los marcan. Así, los materiales íntimos y liminales que surgen en medio de los procesos autorreferenciales, experimentales y transdisciplinares consolidan la presencia del el Yo creador, el Yo narrador, el Yo atestiguanter, quien conecta su testimonio con diferentes dispositivos vitales y poéticos que construyen la zona del nosotros.

Así, las diversas maneras de abordar los procesos de puesta en escena del testimonio de sí y de los otros, en conjunto, configuran los dispositivos conviviales y los tejidos dramaturgicos del creador-testigo, en donde habita el encuentro continuo las memorias, los cuerpos y las escenas. De hecho, cada una de las obras referenciadas dan cuenta de la presencia de ambos elementos que convergen en acontecimiento teatral testimonial, el cual a veces es contenedor de la memorias personales que se manifiestan especialmente en las matrices familiares y las preguntas vitales; como las prácticas escénicas testimoniales acuden a las hibridaciones de las memorias colectivas-personal que conllevan a la realización de homenajes y acciones migratorias que afectan tanto el cuerpo social como el campo de lo teatral y sus lenguajes mixtos.

Capítulo 3: Hacer memoria, hacer presencia

Este último momento de análisis, propone la exploración artística del objeto de estudio, en este caso, de los vínculos vitales y poéticos que se tejen entre las memorias, los cuerpos y las prácticas escénicas contemporáneas. Un momento, en donde se destaca cómo la praxis es la vía de conocimiento sensible presente en las nuevas maneras de investigar las artes, desde donde se le propone al investigador la búsqueda de otras rutas reflexivas y experimentales, permitiéndole la comprobación y aprehensión de los elementos teóricos y creativos registrados en los primeros tramos de la pesquisa desde la experiencia de su propio quehacer.

Así, en este último recorrido investigativo y creativo sobresale como ruta de análisis el cuerpo del investigador(a)-creador(a), quien es responsable de llevar a sus experiencias pedagógicas, artísticas e investigativas, los elementos indagados en los capítulos anteriores que nombraron y reflexionaron sobre conceptos específicos y contextos artísticos de la creación testimonial y que ahora requiere de actos creadores necesarios para comunicar los hallazgos de la pesquisa, desde la rutas metodológicas propias que permitan comprender desde las praxis, la manera en que operan los tránsitos entre las memorias evocadas y las memorias escenificadas del creador-testigo.

En este punto de la investigación es el momento de hablar sobre mis experiencias como docente, directora e investigadora escénica porque es preciso dar testimonio de las diversas maneras en que he logrado el tránsito de la vida a la escena, para así experimentar cómo se producen las migraciones del triple testimonio del creador al escenario. Un trayecto final de la indagación que surge de la necesidad íntima de habitar las zonas liminales en las que las memorias personales y colectivas se re-escriben y re-hacen poéticamente, transformando el escenario teatral en un espacio en el que se rinden los homenajes a las memorias.

Desde mi experiencia pedagógica, creativa e investigativa propongo visibilizar la manera en que las prácticas escénicas contemporáneas se incorporan también en el ámbito de la investigación en las artes, impulsando a los investigadores-creadores a reconocer los elementos contextuales y conceptuales propuestos en escenarios prácticos que materializan las resonancias estéticas y

escénicas de lo estudiado. No obstante, los giros de las memorias y los giros corporales, a su vez, transformaron las perspectivas de la investigación artística, en tanto, propusieron los encuentros entre el cuerpo y las memorias como rutas de pensamiento en donde el investigador manifiesta la necesidad de ir a la experiencia, la subjetividad y el testimonio de su cuerpo creador para la concreción y aplicación de los ejes de análisis transversales a la pesquisa.

Con base en lo anterior, José A. Sánchez planteó en *In-definiciones: el campo abierto de la investigación en artes* que los investigadores de las artes escénicas en la actualidad proponen mecanismos de estudio desde la creación; ellos no piensan por separado el sujeto investigador y el objeto investigado. De acuerdo con Sánchez, el sujeto investigador-creador es alguien que trabaja sobre su propio cuerpo. En este sentido, sobre la experiencia individual y colectiva, destaca en sus análisis que “la subjetividad y experiencia son inherentes al conocimiento artístico” (Sánchez, 2013, pág. 37).

Esta mirada precisa que la investigación en artes realizada por los profesionales dedicados a las prácticas artísticas se caracteriza por determinar coordenadas de estudio, pero también de exploración, gracias, a la implementación de espacios de investigación-creación en donde las preguntas se desplazan a otros ámbitos artísticos, sin dejar de exaltar que el sujeto investigador es creador porque es un cuerpo interesado en sí mismo y en su contexto, en cómo comunicar las subjetividades y generar diversos procesos de aprendizaje que transformen su quehacer creativo e investigativo. En este sentido, el autor aclaró:

La subjetividad es inseparable de la investigación artística. Esto podría establecer una diferencia notable con la investigación en ciencias experimentales, donde la ganancia de conocimiento aparece asociada a la objetividad. Sin embargo, en el ámbito de las ciencias sociales, la objetividad es un concepto cuestionado desde hace años, y diferentes autores han propuesto concepciones alternativas del sujeto investigador. (Sánchez, pág. 42)

Por su parte, esta importancia de la subjetividad y experiencia del cuerpo del investigador como vía de conocimiento es además propuesta por Walter Benjamin, quien en su práctica investigativa demostró que el pensamiento es un acto creador, un trazado inacabado que se construye día a día, una tarea permanente que atraviesa el cuerpo pensante y se integra a su propia vida, a lo cotidiano y habitual, a sus acontecimientos sensibles y temporalidades vitales que aportan a la reflexión, a la concreción de ideas y pensamientos. Benjamin reivindica el uso de las escrituras fragmentarias que desplazan la razón del investigador y abre su cuerpo a la sensación, a la acción, promoviendo un investigador que se adueña de sí mismo, capaz de establecer otras maneras de relacionarse con lo investigado; de construir otros vínculos entre la teoría y la experiencia.

Por lo expuesto, en este último trayecto investigativo nombrado *Hacer memoria-hacer presencia*, se le da lugar al sujeto investigador que piensa para crear y crea para pensar; se trata de transformar el objeto de estudio en un objeto de la experiencia para generar los encuentros entre la reflexión y la creación, un momento en el que las teorías, conceptos, referentes y estudios de casos indagados en las etapas de contextualización y conceptualización devienen cuerpos poéticos, rutas artísticas o actos creadores propios. Así, en esta recta final se le dará un espacio al accionar de la investigadora-creadora y sus maneras de hacer transitar las memorias del artista al escenario a través de prácticas escénicas testimoniales y teatralidades expandidas que incorporan diversos materiales vitales: archivos, testigos y testimonios en relación con otros lenguajes expresivos que expanden su campo de acción.

A través de diferentes puestas en escena latinoamericanas realizadas en las dos últimas décadas, se logró ver el transitar de los testimonios de sí mismo, de los otros y del autor al acontecimiento teatral. Dos conceptos que permitieron profundizar y detectar cuatro componentes sensibles, transversales a las prácticas escénicas testimoniales correspondientes a la matriz familiar, las preguntas vitales, los homenajes y las migraciones.

Estos elementos hallados y analizados previamente, ahora, buscan tomar forma para resonar e integrarse en mis diversas prácticas pedagógicas, investigativas y creativas. Así, este trayecto está dividido en dos partes: *Hacer presencia: Laboratorio escénico cuerpos en tránsitos* y *Hacer memoria: prácticas de investigación-creación*. En cada uno de ellas se reconocerán las incidencias

de lo estudiado en lo explorado, constatando cómo las memorias son presencias que implican prácticas de re-existencias, artísticas e investigativas necesarias para transitar de lo biográfico a lo poético.

En primera instancia, en *Hacer presencia: Laboratorio escénico cuerpos en tránsitos* se abordará la fundamentación, antecedentes y trayectos metodológicos propios del laboratorio de investigación-creación, el cual, es considerado como el escenario teórico-práctico derivado de la presente pesquisa, indispensable para el análisis y la exploración de las prácticas escénicas testimoniales contemporáneas y las relaciones que se establecen entre las memorias, cuerpos y escenas. En segundo lugar, en *Hacer memoria: prácticas de investigación-creación*, se hará referencia a procesos y actos creadores específicos derivados de diversos escenarios académicos y artísticos en donde el objeto de estudio fue explorado desde la implementación de rutas metodológicas basadas en los cruces entre los materiales testimoniales y los diversos lenguajes expresivos propios de las teatralidades expandidas.

Un momento en donde desde procesos específicos, realizados en lo personal como investigadora-creador, busco ratificar las diferentes prácticas escénicas contemporáneas: autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarias que me vinculan al creadora-testigo del mundo desde el quehacer escénico. Un lugar que busca ser consecuente con las otras dimensiones de la investigación en artes que necesita de espacios de exploración del pensamiento para la resignificación de los contextos y conceptos indagados, en este caso, las memorias personales y colectivas que ahora necesitan de cuerpos, espacios, objetos, textos, movimientos y sonidos para ser expresadas, para transitar al escenario.

3.1 Hacer presencia: Laboratorio escénico Cuerpos en tránsitos

3.1.1 Fundamentación y antecedentes: El cuerpo sensible del investigador-creador

En este punto de la investigación es claro que los procesos de creación testimonial contemporáneos acuden a la exploración del cuerpo sensible como fuerza vital y expresiva que nutre la acción escénica del creador-personaje, y a la vez, aporta a la recomposición del cuerpo poético y el encuentro sinestésico y afectivo con el espectador. No obstante, los giros de las memorias que posibilitaron la emergencia de este tipo de teatralidades trajeron como consecuencia que se empezara a ver el cuerpo como vía de conocimiento sensible porque este es el que produce los recuerdos, pero también es el lenguaje que los enuncia, ya que, es el espacio-tiempo en donde acaecen las memorias evocadas que se transforman en memorias expresivas.

En particular, la perspectiva de las estéticas y teatralidades expandidas considera al cuerpo como lenguaje y acción. Un cuerpo que es experiencia; de ahí que sea reconocido como archivo vivo, el contenedor de los registros de las memorias, el encargado de re-escribir y re-hacer los materiales testimoniales en los cuales se basa el creador-testigo para el acontecimiento teatral. Por ello, el cuerpo es subjetividad, porque está ligado a las percepciones y a los sentidos propios de los que reconocen desde el sí mismo el mundo en el que co-existe, y por consiguiente, también es una superficie relacional construida de tejidos sensibles que se interconectan con otros cuerpos, reconociendo un cuerpo individual y social que re-habita e interactúa con todo lo que lo rodea.

Esta pregunta por el cuerpo es asumida por diferentes miradas filosóficas, antropológicas y estéticas que desde múltiples teorías y enfoques reafirman el cuerpo como base del pensamiento sensible, especialmente desde mediados del siglo XX y XXI, en donde este se constituye no sólo como el soporte de la creación contemporánea, sino que es la base del pensamiento que considera al cuerpo que como un lenguaje, como el medio expresivo de conocimiento. Así, son diversas las miradas conceptuales que surgen en torno a las inquietudes que despierta el cuerpo; estas son nociones

estéticas que resuenan en las prácticas escénicas contemporáneas, y a la vez, constituyen la fundamentación teórica del laboratorio de creación que nace como propuesta metodológica derivada de la presente investigación.

Por ejemplo, el filósofo y teórico francés Michel Foucault en su conferencia *El Cuerpo utópico* (1966), reiteró la condición del cuerpo como superficie vital que transita en el mundo; indicando que “el cuerpo es el lugar irremediamente al que estoy condenado, siempre está allí donde yo estoy, él está aquí irreparablemente, nunca en otra parte” (pág. 10). Desde su perspectiva, en el cuerpo es donde se ejerce el poder, y por lo tanto, es el lugar de la afectación, pero así mismo, es el espacio vital para la resistencia.

Desde este punto de vista, donde el cuerpo es una superficie viva que resiste, es transversal, a cada una de las prácticas escénicas estudiadas en los trayectos investigativos anteriores, en donde los artistas, a partir del accionar poético de su cuerpo se resisten a las circunstancias de violencia que los rodean, como también es el cuerpo sensible del creador, es el encargado de ir al adentro del adentro para sumergirse en la intimidad de la matriz familiar en donde se avivan los miedos, deseos y preguntas existenciales que lo habitan. La filosofía del Acontecimiento de Gilles Deleuze, se pregunta especialmente *¿qué es un cuerpo?*, el autor alejado de las concepciones tradicionales aborda la pregunta por *“¿lo que puede un cuerpo?”*. Desde la mirada de Baruch Spinoza (1632-1677), dando lugar a la comprensión del cuerpo como espacio vivo, es nombrado como campo de fuerzas en donde sus intensidades se cruzan y yuxtaponen. En este sentido, Deleuze anota:

¿Qué es el cuerpo? solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Porque, de hecho, no hay “medio”, no hay campo de fuerzas o de batalla. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza. Únicamente cantidades de fuerza, “en relación de tensión” unas con otras”. (Deleuze. 1986: 60)

Estos pensamientos estéticos al definir el cuerpo lo reconocen como cuerpo-espacio y como cuerpo en transformación, movimiento en constante variación y devenir. Por esta razón, el *Laboratorio escénico* es nombrado como *Cuerpos en tránsito*, pues busca reafirmar esta condición transitoria

presente en los intercambios entre las memorias, cuerpos y escenas mediante las diversas prácticas escénicas contemporáneas que recurren a los materiales testimoniales que produce la vida y que reconocen los archivos, testigos y testimonios como insumos vitales y poéticos para crear y pensar y para experimentar prácticas de pensamiento desde la creación.

De hecho, esta fuerza de lo móvil y transitorio es destacada por el filósofo francés Michel Serres, quien en los estudios consignados en *Variaciones sobre el cuerpo* (2011), ratificó que el cuerpo es una superficie híbrida en continua transformación, es considerado como un “*un mixto corporal compuesto por sus potencias, metamorfosis y transfiguraciones.*” (2011: 13). Este planteamiento da respuesta a la pregunta de Spinoza al afirmar que “*nuestros cuerpos pueden casi todo*” (pág. 14), porque son potencia y tejido, constituidos por las capacidades sinestésicas y afectivas que producen las hibridaciones con el mundo habitado, reafirmando que “a mí no me gusta llamar medio al lugar donde mi cuerpo habita, prefiero decir que las cosas se mezclan entre sí y que yo no soy la excepción, me mezclo con el mundo que se mezcla en mí”. (Serres, 2011, pág. 36).

Tal como sucede en las prácticas escénicas testimoniales en donde el artista es el encargado de entretejer los fragmentos de las memorias personales y colectivas y llevarlos a los acontecimientos poéticos que le dan presencia a los testimonios, a la vida misma. Sin embargo, la mirada de Serres que habla de un cuerpo variable y mixto, también nutre la idea de José A Sánchez que afirma cómo las metodologías de investigación en artes sufren diversas variaciones desde la inclusión del cuerpo sensible y la exploración de prácticas mixtas del pensamiento creativo. Una diversidad que involucra directamente al sujeto investigador y por ende, al cuerpo sensible del investigador-creador, quien encuentra en el hacer la potencia expresiva para generar la transfiguración del universo de las ideas y la reflexión al campo del universo práctico y poético; incitando a que cada proceso de investigación artística encuentre variaciones de los conceptos estudiados en actos creadores.

Especialmente, en el *Laboratorio escénico* se propone el énfasis estético en el tratamiento del *cuerpo sensible*, debido a que, esta consideración de las ciencias sociales exalta las interconexiones sensoriales y afectivas del cuerpo con el mundo habitado; la cual es una noción propuesta por el antropólogo francés David Le Breton (2009), él refirió que “el cuerpo es el espacio sensible de lo humano” en donde se produce la estesis, es decir, la capacidad de interacción consigo mismo, con

los otros y con el entorno. El cuerpo es el poseedor de una fuerza relacional lograda desde los sentidos y la percepción, gracias a estos, es que se logra una visión y un accionar sobre el mundo para producir sus metamorfosis y tránsitos de una forma sensible a otra. Frente a esto, el autor refirió:

El cuerpo es la condición humana en el mundo, es el lugar sensible en que el flujo incesante de las cosas se traduce en significaciones precisas o en una difusa atmósfera, metamorfoseándose en imágenes, sonidos, olores, texturas, colores, paisajes, sensaciones sutiles, indefinibles, que surgen de sí mismo o del afuera. (Bretón, pág. 37)

Así, el laboratorio escénico surge de las necesidades expresivas de mi como creadora-investigadora, un lugar práctico que a lo largo del proceso mismo de la pesquisa constituyó un espacio de investigación-creación reservado para la exploración de las memorias como materiales vivos presentes en diversas prácticas escénicas contemporáneas: pedagógicas, artísticas e investigativas; en donde se ratifica la presencia del cuerpo poético como espacio para el transitar de lo vivo y lo vivido al escenario. También, a través del laboratorio se busca constatar que el cuerpo del investigador creador, y por ende, sus experiencias, subjetividades y testimonios son la base sensible de la creación e investigación en artes.

De allí, que las prácticas escénicas testimoniales integran diversas prácticas de investigación-creación porque reconocen la naturaleza del cuerpo como vía de conocimiento, como lugar de testimonio, pero también, como superficie viva para la transformación de lo indagado. Punto de vista que es destacado en el texto *Pensar desde el cuerpo*, del investigador y docente mexicano Sigifredo E. Marín (2006), quien exaltó cómo el cuerpo desde una mirada transgresora y expandida, “no solo es un fenómeno material, sino también la apertura de la experiencia, de la cual el arte es partícipe en la medida que expresa intensidades y densidades vitales, que manifiesta lo intercambiable, crea códigos e instaura vínculos, raptos y transgresiones” (Marín, 2000, pág. 69).

Esta importancia del cuerpo como fuerza expresiva capaz de producir vínculos y transgresiones, constituye el eje de los estudios teatrales y las prácticas escénicas contemporáneas que fundamentan la propuesta metodológica del laboratorio de investigación-creación *Cuerpos en tránsitos*, en donde el tratamiento del cuerpo varía y es problematizado por diversos autores; por

ejemplo, el argentino Jorge Dubatti en *Cuerpo, subjetividad y experiencia*, le da lugar al creador como medio para el acontecimiento teatral corporizado que transforma tanto a los cuerpos poéticos como a los cuerpos expectantes del convivio teatral.

A su vez, Josette Féral en *Por una poética de la performatividad o teatro performático*, exaltó cómo el cuerpo es lenguaje expresivo de las teatralidades expandidas que posibilita los tránsitos del creador-persona al creador-personaje para la consolidación de un cuerpo poético atravesado por fuerzas e intensidad que son comunicadas en el acontecimiento escénico.

Por eso, bajo la necesidad de encontrar nuevos escenarios para el pensar y el crear es que se destaca el cuerpo sensible del artista como material vital, poético e investigativo. Un propósito que impulsa el deseo por crear el *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsitos*, como un espacio investigativo y creativo en donde se entrelaza el cuerpo con el pensamiento y viceversa. Hay que tener en cuenta que los laboratorios artísticos se posesionan como estrategia metodológica para el creador-investigador desde mediados del siglo XX y así se comienza a hacer visible la consolidación de espacios para la praxis artística, en la cual, se exploran y nacen otras rutas autorreferenciales, experienciales y transdisciplinares propias de la de investigación-creación del siglo XXI.

En consecuencia, en la actualidad sobresale la configuración de laboratorios artísticos, considerados como espacios para la exploración de las preguntas investigativas que se hacen creativas, en donde se repiensa el objeto de estudio que deviene experiencia y acto creador. Al respecto, los docentes e investigadores mexicanos Esther Blázquez y David Pérez, directores del laboratorio escénico de Guadalajara *Inéditos*, describieron la experiencia metodológica del laboratorio así:

Un laboratorio de creación escénica explora modos de hacer capaces de pensar y actuar sobre el presente (cultural, social y político) a partir de una perspectiva escénica. Para ello propone un recorrido por las principales etapas del proceso de investigación-creación a través de una *metodología de colaboración*, metodologías de investigación artística a través de la práctica -que proponen el cuerpo y la experiencia como fuente sensible y situada de conocimiento- para desplegar espacios colectivos de aprendizaje, *práctica y reflexión artística sobre las formas de vida en curso*. (Blázquez-Pérez, 2015, pág. 1)

Su propuesta destaca la manera en que los laboratorios son espacios para el convivio de lenguajes transdisciplinarios, un lugar de encuentro desde la diversidad y la diferencia transversal a las prácticas escénicas contemporáneas que requieren de otras maneras experimentales y relacionales para abordar los procesos de puesta en escena; estos integran en un mismo escenario múltiples narrativas, testimonios, cuerpo y materiales artísticos. Son escenarios que integran el conocimiento y la creación, idóneos para el accionar del creador-testigo que encuentra en sus memorias, preguntas vitales y necesidades expresivas la fuente vital de la investigación-creación. En este sentido, Blázquez y Pérez indicaron:

El laboratorio se concibe como un *espacio de encuentro transdisciplinar* que activa modos experimentales de [co]existencia entre diversas disciplinas artísticas y humanísticas. Se desarrolla sin limitación de formatos en soportes sensoriales -corporales, audiovisuales, sonoros, literarios o escultóricos- que transitan por la danza, el teatro, el performance art, el circo, el arte sonoro, el cine y la instalación escultórica y audiovisual, etc.; dependiendo en cada caso de los intereses y participantes convocados. (Blázquez-Pérez, 2015, pág. 1)

Así, los laboratorios escénicos se poseionan como espacios prácticos y reflexivos que surgen de procesos de investigación-creación de diversos grupos teatrales que permiten construir una conexión del creador con el contexto e integrarlo a otros lenguajes poéticos. De hecho, Jerzy Grotowski nombró directamente su colectivo escénico como *Teatro Laboratorio* (1957 a 1969) porque visionó en él un espacio para la creación teatral en donde la exploración del cuerpo sensible del actor-creador fuese su eje central, involucrándolo en la experimentación sinestésica y afectiva con el personaje para replantearse las relaciones entre el actor y el espectador. Con su quehacer, el director polaco pretendió encontrar nuevas formas de abordar el acontecimiento teatral considerándolo como un ritual basado en la exploración del accionar del cuerpo sobre el escenario, logró proponer entrenamientos actorales intensivos y expresivos producto del ejercicio de la investigación-creación.

De hecho, en los estudios de casos abordados anteriormente, cada uno de los colectivos teatrales implementó en sus prácticas artísticas, acciones investigativas que necesitaron de escenarios de creación tipo laboratorio teatral porque a través de estos fue posible abordar los diferentes procesos

de creación testimonial basados en la experimentación del cuerpo, las memorias y los lenguajes escénicos mixtos, como también, en la inclusión de los materiales íntimos y liminales empleados por estas teatralidades. Por lo tanto, en cada una de las obras abordadas: *Fui, La que no fue, Biolenia, Mi vida después, Cindy la niña que no volvió a ver la próxima salida del sol y Marenostrom*, se ejemplificó los recursos expresivos y metodológicos de esas prácticas escénicas basadas en la exploración de los materiales testimoniales en relación con múltiples lenguajes artísticos y acciones investigativas de pensamiento y creación.

Por ello, el *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsito*, es consecuente con la primacía del cuerpo como superficie viva que permite la experimentación y creatividad de las memorias del creador como fuente viva para el acto creador, en donde el cuerpo sensible del artista y las metodológicas experimentales de las artes escénicas contemporáneas involucran al sujeto investigador desde la acción, proponiéndole la consolidación de laboratorios artísticos que nutran su reflexión. Específicamente, este laboratorio hace énfasis en el abordaje de procesos pedagógicos, investigativos y creativos que requieren de prácticas escénicas autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarias, indispensables, para el abordaje de las preguntas vitales y necesidades expresivas del creador-investigador, participe del mismo.

Cabe resaltar, que los antecedentes de estos intereses del trabajo de investigación-creación presentes en el *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsito*, implican el reconocimiento de diversas prácticas pedagógicas y prácticas de investigación-creación realizadas previamente por la investigadora, quien en su rol de actriz, directora y docente ha tenido diversas experiencias en el campo de la formación universitaria en artes escénicas que muestran los caminos recorridos para llegar al actual.

En primer lugar, a nivel docente los orígenes del interés investigativo del laboratorio se ubican en las prácticas pedagógicas universitarias realizadas por la investigadora al interior del curso de actuación y expresión corporal *Otras poéticas teatrales*, impartido en el programa de teatro del Departamento de Artes Escénicas, adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Un curso en donde los creadores se enfrentaron desde su quehacer con los giros de las memorias y giros corporales, aquellos que interfieren en los actos creadores que se arriesgan a la exploración

del cuerpo del actor con otros lenguajes poéticos procedentes de las teatralidades expandidas y estéticas performativas en las que se basan; en este proceso de formación el fin era otorgarle al actor su calidad de creador. Sobre esto, el docente Fernando Velásquez aclaró:

Porque hasta este momento el actor estaba completamente como un objeto más de la puesta en escena. El actor recupera otra vez su manera, su creatividad en el teatro, él es dueño de la actuación, es dueño de la puesta en escena, tiene que ver con la música, tiene que ver con la escenografía, tiene que hacer propuestas en todos los aspectos. Para entender el teatro desde mi propio yo, desde mi propia vivencia, desde mi propia realidad. Superación de dudas, conflictos, preguntas. (Velásquez, 2019)

Por lo demás, los antecedentes del *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsito*, se ubican en diferentes prácticas de investigación-creación realizadas por la investigadora, a través de diversos proyectos ganadores de las convocatorias CODI (Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia). En particular, desde las investigaciones “*Nichos: creación de espacios poéticos del actor* (2012-2015) y “*Prácticas de re-existencia: estudio pedagógico de la performance*” (2016-2019). Dos escenarios prácticos-teóricos en donde nacen las primeras reflexiones y actos creadores en torno a la pregunta por los vínculos vitales y poéticos entre memorias, cuerpos y escenas.

Concretamente, *Nichos* hace énfasis en los intercambios vitales y poéticos que se producen entre los cuerpos sensibles y los espacios habitados, en este los artistas fueron convocados para rehacer sus memorias personales en superficies poéticas. Un proceso en donde el actor por medio de la exploración de su cuerpo sensible y las formas objetuales y espaciales de las memorias, reconfigura su nicho poético, un espacio-cuerpo en donde habitan sus experiencias.

En este sentido, el proceso de investigación creación arrojó como resultado *El Díptico Nichos*, compuesto por dos partes: La primera, *El afuera: ensamblajes de cuerpos*, constituido por las instalaciones escénicas generadas del curso de expresión corporal *Otras poéticas teatrales*, ubicadas en la antesala del teatro; la segunda, *El adentro* correspondiente a la adaptación de la

obra *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, realizada en el curso de Estructura dramática. Una puesta en escena que ejemplifica las rutas autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarias que comienzan a emerger y a fortalecerse en otros procesos artísticos y pedagógicos. De hecho, posteriormente, *El Díptico Nichos* migra a otros lenguajes artísticos (la fotografía y el video experimental), en donde los personajes se desplazan a escenarios cotidianos de la ciudad de Medellín y su transitar se constituye en la acción transversal de los cuerpos poéticos, cada uno desde sus diferencias expresivas.

Así, a través de la investigación-creación *Madrigueras: creación de espacio poéticos del actor*, la investigadora reconoció los lazos entre el quehacer escénico y el pensamiento estético, a través de la indagación y exploración de los cuerpos sensibles del creador y sus experiencias vitales, enfatizando en la recomposición de cuerpos-espacios-objetos cotidianos que se transforman en superficies poéticas. Dentro de sus hallazgos, se encuentran elementos metodológicos, pues en este proceso se comienzan a configurar diversos ejercicios escénicos, planteados desde teatralidades expandidas, en donde el actor logró la exploración de la vida para la escena; lo vital y lo vivido con material para la recomposición del cuerpo-espacio poético del actor. Exploraciones que luego en el *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsitos* se consolidan y fortalecen como prácticas testimoniales para la creación teatral.

En conclusión, el cuerpo sensible del investigador-creador es el medio para abordar los objetos de estudio que a la luz de las metodologías de investigación del siglo XXI, el pensamiento requiere de la creación, por ello se necesitan de la creación de espacio prácticos para explorar lo reflexionado y analizado. No obstante, es cuerpo sensible: sinestésico, afectivo y expresivos que es considerado como la base estética y escénica del laboratorio que propone la presente investigación, en el cual se abordan diversas rutas autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarias, que a continuación expondremos. Consolidando una serie de ejercicios escénicos que ejemplifican cómo es posible transitar los materiales testimoniales a la escena, y así recuperar la experiencia como ruta sensible que permite crear y el pensar desde la vivencia y subjetividades del investigador-creador.

3.1.2 Rutas escénicas: trayectos metodológicos para la creación testimonial

El *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsito* centra su atención en las prácticas investigativas y creativas que posibilitan generar las migraciones de las memorias personales y colectivas del creador al escenario; estos movimientos permiten transformar las experiencias vitales en acontecimientos poéticos generando las mutaciones del cuerpo sensible del artista en cuerpo poético, el cual es considerado el objeto de estudio y exploración, presente en las prácticas de pensamiento y creación del siglo XXI. Por esto, el cuerpo es el testigo, de él nacen los archivos y testimonios de las experiencias que lo hacen ser sobreviviente, el cuerpo considerado como un medio expresivo produce el hallazgo de diferentes rutas metodológicas autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarias.

Y al ser el cuerpo sensible del creador-investigador la superficie íntima y liminal en donde acaecen los acontecimientos testimoniales, y también, el protagonista de los procesos de investigación-creación contemporáneos, es por lo que los participantes del laboratorio se sitúan en la zonas fronterizas de la vida y las artes, creadas entre las *memorias evocadas* y las *memorias expresadas*, las cuales, al realizar diferentes prácticas artísticas e investigativas entran en interacción, generando procesos personales y colectivos; dichas prácticas están basadas en las teatralidades expandidas y estéticas performativas que permiten tejer las relaciones del cuerpo consigo sí mismo, con los otros y con el entorno. A la par, provocan las emergencias de una serie de rutas escénicas que permiten detectar las preguntas vitales y necesidades expresivas del creador para, posteriormente, materializarlas en formas poéticas.

Así, el laboratorio escénico nace del deseo de la investigadora por integrar la reflexión con la praxis, por consiguiente, este constituye un espacio de encuentro entre el pensamiento y la creación. Un espacio abierto a la exploración de diversas prácticas estéticas y escénicas que permitan abordar la pregunta por el cuerpo-memoria desde sus dimensiones somáticas, afectivas y expresivas que se constituyen en el centro de las prácticas escénicas testimoniales aplicadas del *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsito*, consolidándose como uno de los hallazgos transversales de la indagación.

Cada uno de estos niveles sensibles interfieren en el proceso de creación testimonial y dinamizan el transitar de la experiencia vivida al acontecimiento teatral, explicados cada uno así:

Por su parte, el *cuerpo somático* refiere a la percepción y a los sentidos; dos elementos necesarios para reconocer el mundo y establecer las conexiones sensoriales con todo lo que lo rodea; desde esta condición sinestésica se ratifica que el cuerpo es capaz de escucharse a sí mismo y a los otros. La palabra *sinestesia*, refiere a sensación y es contraria a la palabra *anestesia*, carente de sí misma. La primera tiene una estrecha relación con el tejido sensorial porque produce la unión de varias sensaciones: olfativas, táctiles, auditivas, gustativas, visuales, epidérmicas, rítmicas, etc. Incluso, etimológicamente sinestesia proviene del griego *syn* (junto) y *aisthanestai* (percibir), de allí que se defina como la asimilación conjunta o interferencia de varios tipos de sensaciones procedentes de diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo.

Al respecto, Deleuze afirma que la sensación es vibración porque es movimiento de fuerzas, destacando en su texto *Lógica de la sensación*, cómo este universo sinestésico es el responsable de producir actos creadores e indica: “Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se escriben sensaciones.” (Deleuze, 1981: 16). Una mirada que enfatiza al cuerpo somático como potencia del cuerpo-memoria que se transformará en cuerpo poético: esculpido, pintado, escrito, danzado, etc., ratificando que son las percepciones y sensaciones del cuerpo los materiales vivos para crear y comunicar.

De hecho, en el ámbito teatral, Peter Brook constató lo enunciado por el filósofo francés, al momento de afirmar:

Oír el color amarillo, ver un do sostenido, tocar el dulce del azúcar, saborear el tacto del terciopelo, oler un número. La sinestesia es un desorden que mezcla sentidos. Juntos podemos sentirlo porque el teatro siempre nos permite sentir algo. Eso es el teatro, sentir algo”. (Brook, *El teatro es un cerebro compartido*, 2014, pág. 4) ojo con esta referencia, tiene el título

Partiendo de lo anterior, los niveles somáticos del cuerpo del creador-testigo recuperan el pasado en el presente, ya que, las memorias son activadas en muchas ocasiones por los olores, sabores, sonidos, texturas que generan los tejidos sinestésicos, que a su vez, conducen al cuerpo a otra dimensión afectiva que implica el sentir, y con ello, al universo de las emociones y los sentimientos, por lo tanto, el cuerpo-memoria conduce al *cuerpo afectivo* que constituye una esfera íntima, transversal a las prácticas escénicas testimoniales estudiadas, en donde muchas veces aparece el dolor, el vacío, la ausencia, el miedo, la pérdida y el duelo; estados afectivos que incitan al creador a ir a los orígenes propios y contextos de otros.

Los afectos son definidos por Gilles Deleuze en *¿Qué es la filosofía?*, aquí indica que estos corresponden a fuerzas fluctuantes en constante movimiento que habitan en el cuerpo, de ahí que “los afectos son devenires, que desbordan, que exceden las fuerzas de aquél que pasa por ellos: eso es un afecto” (Deleuze, 2000, pág. 84). Este criterio cuestiona la capacidad del cuerpo de ser afectado y genera múltiples preguntas que resuenan en las prácticas testimoniales: ¿Hasta dónde va nuestro poder de afección? ¿Hasta dónde nos dejamos afectar? ¿Qué es lo que puede nuestro cuerpo? ¿Qué es lo que está en potencia esperando volverse acto? ¿En qué consiste “el despertar” como acontecimiento sensible? (pág. 22). Inquietudes que son la base estética del *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsito* porque argumentan y motivan al creador-investigador a adentrarse en su intimidad y a enfrentarse con sus propios afectos.

También esta dimensión del cuerpo afectivo es propuesta por Antonin Artaud en su obra *El teatro y su doble*, exaltando que el creador es *un atleta de emociones* porque desde su accionar vital y poético asume el riesgo de ser atravesado por las fuerzas que lo afectan, por las potencias y los acontecimientos sensibles que vulneran su integridad y que son la materia prima para crear. Frente a esto afirmó:

Hay que admitir en el actor una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos. El actor es como el atleta físico, pero con una sorprendente diferencia: su organismo afectivo es análogo, paralelo al organismo del atleta, su doble en verdad, aunque no actúe en el mismo plano. (Artaud, 2014, pág. 78)

Esta mirada devela como “El actor es un atleta del corazón”, que con su accionar poético comunica sus afectos a través de dispositivos sinestésicos. De allí, que el cuerpo-memoria necesite de formas expresivas para materializar los recuerdos borrosos o latentes; motivo por el cual, recurre a diferentes lenguajes artísticos que le permiten recomponer las personas en personajes. Dentro de estos materiales que comunican el triple testimonio, sin duda está el cuerpo sensible del artista que se transforma en el cuerpo poético de la escena.

Siguiendo en la misma línea, surge la tercera dimensión sensible del cuerpo-memoria correspondiente al *cuerpo expresivo*, que es responsable de efectuar los tránsitos entre las memorias personales y colectivas al acontecimiento teatral. A propósito, Jorge Dubatti habla del cuerpo expresivo como el cuerpo poético que involucra la experiencia y subjetividad del creador que se rehace desde narrativas que transmiten el sentir de un vivir. Más el cuerpo poético no debe ser considerado sólo por su función expresiva o comunicativa, sino también, por la capacidad de instalar un mundo en un espacio-tiempo determinado, un universo vital y poético en el que coexisten presencias atravesadas por múltiples intensidades afectivas y provocaciones sinestésicas.

El cuerpo, productor o receptor de acciones, genera una estructura temporal, un espesor o trama de acontecimiento hecho de ritmo, intensidad y velocidad, en la que los componentes materiales originales mutan por su integración a un nuevo todo de naturaleza poética, por su pasaje a un nuevo estado no natural. Cuerpo afectado (Pavlovsky), dilatado (Barba), cuerpo rítmico o musical. (Dubatti, 2007, pág. 101,102)

A partir de estas dimensiones descritas del cuerpo-memoria: somáticas, afectivas y expresivas es que el creador-testigo logra hacer transitar sus experiencias vitales en acontecimientos poéticos. Para el caso del *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsitos*, el artista requiere de dos trayectos metodológicos: El primero, *Exploraciones escénicas de las memorias*; y el segundo, *Tejidos dramáticos de los materiales testimoniales*. Estos abordados desde diversos ejercicios que conllevan a la consolidación de rutas escénicas autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarias que dinamizan la labor creativa e investigativa y que se consolidan desde los análisis contextuales y conceptuales de las prácticas escénicas testimoniales que ahora buscan resignificarse desde acciones pedagógicas, artísticas e investigativas.

En el primer trayecto del laboratorio, *Exploraciones escénicas de las memorias*, se realizan diversas experimentaciones escénicas que recurren a las artes de acción desde toda su diversidad poética; por ello, en estas se exploran diversos materiales dancísticos, sonoros, audiovisuales, plásticos, literarios, objetuales y espaciales que conllevan al hallazgo de las memorias como materiales vivos de creación, que a su vez, permiten detectar las preguntas vitales y necesidades expresivas propias de cada creador-investigador, quien se ocupa con su quehacer de transformarlas en acontecimientos poéticos.

Un itinerario que está compuesto por rutas, nombradas así porque en cada sesión de trabajo se traza un camino independiente y a la vez compartido que aporta posteriormente a la construcción del tejido dramático. A continuación enunciaremos algunos de las exploraciones que son consideradas como ejercicios y rutas escénicas específicas del laboratorio escénico que ayudan a los hallazgos y resonancias de la investigación en artes *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas*, en tanto, consolidan una serie de acciones artísticas implementadas en diferentes escenarios de formación y creación.

Cada una de las rutas escénicas de exploración de las memorias del creador que a continuación se describirán, exploran la totalidad de los niveles sensibles anteriormente citados del cuerpo-memoria correspondiente a lo somático, afectivo y expresivo. Aunado a lo anterior, en cada uno de los encuentros del laboratorio escénico se integran las prácticas artísticas autorreferenciales porque abordan el cuerpo sensible del creador como fuente viva, a su vez, se incorporan ejercicios experimentales que lo acercan a otros procedimientos estéticos y escénicos en donde lo indeterminado y el azar son su fuerza; por último, le propone al artista acciones transdisciplinares porque el creador-testigo en cada sesión hace uso de diversas narrativas para dar testimonio del mundo, del propio y del de otros.

Cada sesión de este trayecto de exploración hace énfasis en diversos lenguajes artísticos, por lo que en cada encuentro se concentra la atención en materiales específicos que proponen diferentes prácticas escénicas que involucran los archivos, testigos y testimonios desde acciones corporales, plásticas, sonoras, textuales, objetuales, espaciales, dramáticas e investigativas. De allí, que

cada ruta escénica propuesta al interior del laboratorio será explicada a continuación de acuerdo a los acentos en sus materiales poéticos:

Materiales corporales: entrenamientos sensibles-danzas personales

El interés del laboratorio por explorar el cuerpo como base de las prácticas de creación testimoniales se manifiesta desde la primera ruta escénica propuesta por la directora, la cual corresponde a los ***Entrenamientos sensibles*** del creador. Estos son la base para abordar las prácticas de pensamiento y creación efectuadas en cada sesión de trabajo; constituyen el momento iniciático del encuentro donde se explora el cuerpo dancístico desde la búsqueda de movimientos sinestésicos y afectivos y se fortalece la condición ritual propia de las artes escénicas testimoniales, que desde su liminalidad proponen espacios para el convivio vital y poético de los cuerpos partícipes.

En esta ruta el creador fortalece la percepción de sí mismo, del espacio y de los otros desde la exploración de los lenguajes no verbales que expanden la creación teatral y le propone al cuerpo otra manera de dar testimonio, de narrarse, de escenificarse desde otras formas expresivas que aporta la danza. Un momento en donde la exploración de desplazamientos, ritmos y partituras se exploran desde instancias íntimas que comunican en cada gesto del cuerpo sensible del creador lo sentido y lo vivido, pero también, le permite descubrir su cuerpo en el aquí y ahora y conectarlo con todo lo que acaece a su alrededor. Su objetivo es fortalecer el convivio entre los creadores, tanto consigo mismo como con los otros, sintiendo la fuerza de la compañía del otro. Sobre el tema, Dubatti escribe: “El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, diálogo y la mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía”. (Dubatti, 2007, pág.78)

Otra exploración fundamental para el laboratorio es nombrada como ***Danzas personales***, que son partituras corporales intensivas y expresivas que nacen de entrenamientos energéticos físicos y afectivos que buscan “quebrar”, romper, llevar al límite las posibilidades expresivas del cuerpo escénico, permitiéndole al creador redescubrir las fuerzas que lo habitan desde movimientos impensados, orgánicos y repetitivos. Es una danza basada en las teatralidades expandidas que le

permiten al cuerpo sensible crear un tejido de gestos, de movimientos psicofísicos que lo adentran en su propio universo y le permiten dar testimonio de sí mismo y del mundo habitado. Al respecto, una de las participantes luego de la experiencia afirmó: “la creación de una danza, fue para mí el ritual del actor que se sumerge en el abismo de las sensaciones para sacar desde allí, desde el vacío, cualquier cosa que necesite expresarse. (Gallo, 2020)

Basada en la mirada del coreógrafo brasileño Carlos Simioni, quien con más de 32 años de trayectoria artística a experimentado otras formas de asumir la práctica dancística, por eso, desde el año 2015 coordina en unión con Stephane Brodt (Amok Teatro) el proyecto «*Atelier de Investigación de actores*» del Centro Cultural SES, en el cual indica que “la danza personal busca realizar una intersección entre la vida y el cuerpo, lo subjetivo y el objetivo. Busca relaciones corpóreas, energéticas, nuevas” (Simioni, 2016). Una mirada que argumenta la necesidad de incorporar esta ruta metodológica en el laboratorio, puesto que, es un medio expresivo para transmitir sinestésica y afectivamente las memorias que habitan en el cuerpo del creador que se transforman en gestos intensivos, siempre en movimiento. En este sentido, Simioni indicó: “Única regla primordial: nunca parar. Se puede, y se debe, siempre, variar la intensidad, la dinámica de las acciones, pero nunca parar. Así pasamos a adquirir en el cuerpo, nuevas “maneras de estar”. (1985:31)

Materiales de archivo: recapitulaciones y bitácoras

Otra de las rutas escénicas propuesta por el laboratorio corresponde a **Las Recapitulaciones**, ellas permiten al creador tener contacto con su cuerpo y sus memorias, considerándolas como los archivos vivos al servicio de la investigación-creación. En esta exploración se hace uso de la capacidad de recordar del cuerpo sensible del artista que mediante la práctica de la recapitulación el creador hace una vuelta atrás a sus experiencias más significativas, a sus acontecimientos vitales que aún resuenan y son latentes en el aquí y ahora.

Por lo tanto, la recapitulación es un acto, una manera de recordar los orígenes del cuerpo en donde las memorias evocadas se transforman en memorias expresivas; estas se constituyen como una de las exploraciones transversales al laboratorio. Lo anterior es inspirado en las prácticas del

antropólogo mexicano Carlos Castaneda, quien afirmó que “en la recapitulación es el cuerpo el que recuerda y lo hace sintiendo, liberando sentimientos almacenados” (Castaneda, 2017, pág. 138). Un proceso de rememoración que involucra las memorias que conducen a un trabajo de introspección, cuyo propósito es revivir los sucesos de mayor relevancia desde la experiencia corporal, sensorial y perceptiva.

Por ello, al interior del laboratorio se realizan dos tipos de recapitulaciones: las escénicas y las vitales. En la primera el creador lleva a la sesión de trabajo los vestuarios, objetos, accesorios, zapatos de los personajes realizados a lo largo de su trayectoria artística, y posteriormente, desde las premisas de la dirección comienza a explorar múltiples acciones que incluyen que el cuerpo comience a revestirse con los diferentes ropajes creando capas sobre capas tal como sucede con las memorias. En la segunda recapitulación los creadores llevan a la escena los objetos personales, ropas propias, de familiares o de personas cercanas para experimentar con ellos, para revestirse de sus memorias. Con este ejercicio se identifican los materiales íntimos que acercan al creador a su matriz familiar, a los afectos de sus orígenes.

En cada encuentro de trabajo surge la necesidad de registrar la experiencia vital y poética para así profundizar en los alcances de la misma a nivel de pensamiento y creación; por eso, las *bitácoras* constituyen para el laboratorio una ruta escénica esencial para lograr el acto creador porque es el medio expresivo de las memorias en donde se conservan los registros que produce cada encuentro. Las bitácoras son realizadas desde diversas narrativas: visuales, escritas, reflexivas, sensibles; es un diario del proceso de investigación-creación que es considerado como el libro del artista en el que se conservan los registros personales y artísticos del creador, es una forma de dar testimonio, que justamente, muestra los tránsitos entre el creador-persona y el creador-personaje.

Los participantes, además, de realizar la bitácora del laboratorio hacen un trabajo de recolección de las que elaboran y que conservan a lo largo de su trayectoria, con las cuales, hacen un trabajo de revisión detallada que les permite subrayar los aspectos estéticos y escénicos que se repiten, creando una lista de palabras claves derivada de esta acción. El término bitácora proviene del francés: *bitacle*, raíz que a su vez conecta con *habitable* que refiere a casa pequeña-morada; una definición que habla de la potencia expresiva de este material de archivo que deviene en la

superficie en que se imprimen las experiencias del cuerpo, en donde el habitar del cuerpo se transforma en descripciones escritas, auditivas y visuales. Al respecto una de las participantes afirma:

La bitácora es el archivo del cual se alimenta siempre el siguiente paso, cualquier duda o hallazgo está allí plasmado, nos proporciona posibilidades que abarca todas las artes y está llena de diversas materialidades, lo que en últimas será la puesta en escena. La bitácora es el testimonio de todo el proceso mutante que vivimos los artistas y la obra. (Gallo, 2020)

Materiales textuales: res-escritos y voces del creador

Gracias al trabajo de la bitácora el creador-testigo reconoce en la palabra escrita un lenguaje expresivo íntimo que implica diversas prácticas de re-escritura, tanto de lo vivido como de lo imaginado. El acto de escribir permite expresar y canalizar emociones desde la palabra poética, por consiguiente, otra de las rutas escénicas es el ejercicio de re-escritura nombrado como ***Sucede***, una práctica de reescritura que requiere de un trabajo de observación intensivo de la cotidianidad. Esta exploración es inspirada en el poema *Sucede* del poeta francés Guillaume Apollinaire (1880-1918), quien usa un estilo reiterativo, importante para que el artista proponga el propio.

El propósito de este ejercicio es efectuar un trabajo de percepción del mundo que derive en textualidades poéticas. Con esta ayuda el actor-creador agudiza la mirada al mundo y ubica la atención en el entorno vital detectando la empatía de los cuerpos desde los sentidos. Estos escritos se realizan durante un tiempo prolongado donde el artista recopila sus *sucedes* creando su propia poética, sus propias réplicas.

Otro ejercicio experimental del laboratorio corresponde al nombrado como ***Voces del creador***, esta exploración le propone al creador detectar las afinidades con otros textos y autores para la selección de frases, diálogos, fragmentos que se reagrupan en un escrito realizado como *cadáver exquisito*, en donde el creador teje las voces seleccionadas para reconstruir una propia; luego, en el momento

del encuentro el espacio se cubre con papeles blancos en pisos y paredes en donde se reescriben la voces elegidas.

En este ejercicio no sólo es importante el trabajo previo del creador, sino el juego de palabras que establece de manera textual y gráfica. Una estrategia que remite a las narrativas dadaístas en donde las palabras buscan otros órdenes reconociendo otros sentidos para distinguir los múltiples tejidos posibles elaborados desde las conexiones propias del creador que selecciona diferentes voces de autor para crear la propia. Es un método de creación colectiva en donde la interacción es su fuerza expresiva, como también la libertad de re-escribir el mundo de otros desde su propia subjetividad.

Materiales plásticos: cartografías y el mundo de...

Es fundamental dentro del proceso experimental propuesto por el laboratorio el trabajo sobre la imagen. La imagen es uno de los medios expresivos para comunicar las memorias del creador, de hecho, los dispositivos visuales se destacan como mecanismo para transformar los testimonios en materiales poéticos. Por lo tanto, otra de las rutas propuestas en la primera fase de exploración corresponde a *Las cartografías*, estas concentran la atención en las diversas texturas y trazas que recomponen el cuerpo como mapa, en la representación de la silueta del cuerpo en diversas posiciones y gestos del creador en donde se inscriben y re-escriben sus acontecimientos partiendo de símbolos y materiales mixtos que hablan de lo innombrable.

Aquí el cuerpo es tratado como contenedor, ratificando que es el mapa en donde se sitúan las memorias personales y colectivas que habitan al artista, y de las cuales, se vale para comunicarse con el espectador y desatar en él la recordación de sus propias experiencias a través de actos creadores que despiertan los sentidos, la emoción de su propio cuerpo. Una exploración que está basada en la perspectiva del investigador Hans Lehmann, que afirmó en sus estudios sobre el *Teatro posdramático*, que las memorias se ubican en los cuerpos, en partes específicas se sitúan sus afectos, indicando:

El teatro efectúa un *trabajo de memoria en los cuerpos*, en los afectos y, solo después, en la consciencia, porque los recuerdos más valiosos quizás están situados en los codos y no en la memoria mental. El cuerpo es un lugar de la memoria, “un depósito de pensamientos y sentimientos disponibles” y, como tal, se puede vivenciar en la realidad del teatro cuando su aspecto y sus gestos evocan inesperadamente en el observador un *recuerdo* en su propio cuerpo. (Lehmann, 2014:334)

Para la elaboración de las cartografías los creadores aportan a la sesión de trabajo diversos materiales para trazar las memorias del cuerpo, tales como: papeles, lápices, colores, marcadores, etc. Especialmente, el artista debe recolectar diversas texturas vitales con las que se identifique, que signifiquen y hablen por él; estos materiales expanden las posibilidades plásticas del acto creador. Las preguntas generadoras para la construcción de la cartografía nacen del punto de vista del *Cuerpo natural, afectivo y poético* que referencian los estudios de Jorge Dubatti que destacan la zona corporizada del acontecimiento teatral en la que interactúan sus fuerzas sinestésicas y emotivas.

Una mirada que en el laboratorio deriva en la creación de una lista de interrogantes que se concentran en los gustos cotidianos, sensoriales y en los acontecimientos, las fechas significativas del cuerpo y afinidades artísticas del creador. Posteriormente, cada una de las respuestas íntimas se transforma en grafías, dibujos, palabras claves, texturas superpuestas, etc. que llenan plásticamente la silueta del cuerpo de manera libre e intuitiva y para finalizar su cartografía la nombran poéticamente, el creador le da un título específico con palabras clave que encierran lo que quieren decir.

Para continuar en el marco de las exploraciones plásticas se realiza otro ejercicio focalizado en la construcción de pisos, titulado *El mundo de...* aquí el artista sobre dimensiona las superficies que habita, manifestadas en la configuración de un entorno poético compuesto en principio por superficies a gran escala realizadas con tiza, y/o con texturas particulares del creador que comienzan a demarcar la forma espacial de su mundo: circular, triangular, cuadrado, amorfo, etc. El creador comienza sus trazas configurando su mundo poético particular en donde se instalan las

memorias procedentes de la matriz familiar; re-escribiendo sobre la superficie las presencias que habitan el universo personal del artista con la inscripción de nombres, palabras, fechas y objetos.

El mundo de... se basa en la idea del palimpsesto, la cual, recupera la superficie como trazado de la memoria. Etimológicamente la palabra proviene de griego antiguo παλίμψηστον, que significa «grabado nuevamente», compuesto por πάλιν (palin: otra vez) y ψάειν (psaein: grabar); de allí que este concepto sea un detonante creador para el laboratorio escénico que busca conservar las huellas de lo vivido, los registros de las experiencias desde la otra re-escritura de la vida: lo vivo y lo vivido que quedan plasmadas en superficies poéticas que tienen por característica borrarse una y otra vez para dar lugar a otras nuevas; elemento que se hace presente en las prácticas escénicas testimoniales que buscan crear escenarios para la re-existencia.

Materiales objetuales: museos personales y monstruos

El proceso de investigación-creación dentro de la etapa de exploración de las memorias incluye la inclusión de los objetos como materiales que le dan presencia a las memorias porque es a través de esas formas físicas que se conservan sus registros; estructuras sensibles y tangibles que al tacto activan los recuerdos de las cosas o las personas que evocan. Partiendo de esta premisa, se propone una ruta escénica fundamental para el laboratorio nombrada ***Los Museos personales***, esta propone la construcción de una narrativa visual desde la instalación de objetos-memoria en un espacio-tiempo poético que será habitado por el cuerpo del actor-creador.

Los Museos personales invitan al creador a reconstruir las memorias procedentes del triple testimonio partiendo de formas mixtas que representan e interconectan los fragmentos de experiencias vitales del creador. Es un momento en el que el artista se adentra en los acontecimientos que transforman e impactan su sensibilidad. Para Deleuze los objetos del arte son una manera de conservar *bloques de sensación* considerados como contenedores de vida y de las fuerzas que nacen de la experiencia de los cuerpos, por eso, la importancia para las prácticas escénicas testimoniales realizadas al interior del laboratorio porque a través de los museos personales se logra actualizar los registros, los archivos vivos de las memorias, son el lugar sagrado

en el que se guardan las reliquias del artista, esos objetos de la memoria que conservan sus orígenes y contextos.

Tal como indicó Miguel Rubio, director de *Yuyachkani*, en las instalaciones creadas con los archivos y documentos de lo real, “los objetos se pueden organizar articulando vínculos entre ellos, para dar sustento a esa otra narrativa que no es la personal, de esta manera aparecen los objetos ubicados en una biografía diferente” (2018, pág. 3). En el caso del laboratorio, los museos se reconfiguran con materialidades que representan y resignifican los intereses investigativos y creativos del creador que comienzan a fortalecerse desde el quehacer experimental.

A su vez, una de las consecuencias de las prácticas escénicas testimoniales radica en la emergencia de inquietudes existenciales que confrontan al cuerpo sensible del creador consigo mismo generando en el artista sus propias preguntas vitales que nacen de la intimidad, del adentro del adentro de sus memorias. Un elemento que es explorado desde el ejercicio nombrado como *Monstruos*, el cual, constituye un momento del laboratorio en el que el creador-investigador reconoce sus propias confrontaciones y problematiza el testimonio.

Es una exploración que nace del campo de la literatura donde el creador crea un personaje ficcional que nace de la literatura basada en monstruos, un personaje que tiene historia propia y se materializa en objetos híbridos. Su significado etimológico refiere 'prodigio'; un ser que originariamente era la voz que designaba un prodigio, que reflejaba la voluntad de los dioses, y señalaba las problemáticas de lo humano. En este caso, análogamente, se refiere a las del creador encargado de transformar sus confrontaciones en un objeto poético.

Materiales espaciales: Nichos y Tránsitos

Otra de las rutas escénicas trabajadas está focalizada en las relaciones que establece el cuerpo con el espacio y es nombrada *Nichos*, esta tiene el fin de experimentar la percepción de las superficies extra cotidianas y el con-tacto del cuerpo con sus texturas. Es una propuesta sinestésica en la que se resalta la capacidad de habitar los entornos vitales del artista acoplándose naturalmente a sus

espacios para la construcción de una forma en común. Aquí el trabajo del cuerpo se efectúa desde la conexión mimética con las superficies, desde la quietud y desplazamientos contenidos que afinan la percepción.

Esta exploración se basa estéticamente en la perspectiva del investigador José Luis Pardo, quien afirmó que “la primacía está en los espacios, que el cuerpo se fusione a él es la virtud” (Pardo, 1991, pág. 20), una mirada que propone *La geopoética* como práctica relacional del cuerpo sensible del artista con los hábitat, con la cotidianidad a nivel espacial. A través de esta exploración espacio-corporal cada creador encuentra una superficie especial, es decir, el nicho vital y poético que lo contiene y donde habitan las memorias del creador.

También en el marco de las exploraciones espaciales está el trabajo directo sobre los lugares de memoria y es nombrada como *Tránsitos*, un ejercicio que invita al creador a reconocer los espacios de lo vivido latentes en el presente; por ello, esta exploración invita al creador a re-habitar sus orígenes y sus contextos transformando los espacios habituales en los escenarios cotidianos en los que habita el cuerpo poético. La invitación consiste en crear partituras de movimientos que nacen de las memorias de la matriz familiar, en especial, de los espacios de infancia donde se funda la existencia.

Lo interesante de esta exploración es que los tránsitos comprendidos son recorridos poéticos que se combinan con la necesidad de retornar a las superficies que contuvieron el cuerpo para re-habitarlos y actualizar sus impresiones. Por tal motivo, es una acción extendida en el tiempo, es decir, el creador se enfrenta con temporalidades ampliadas que implican el forzamiento del cuerpo por habitar porque al ser realizadas durante varias horas permiten al cuerpo poético enfrentarse con el azar, con lo intempestivo que produce la intervención íntima del espacio público; una exploración que reivindica la fuerza del nomadismo, del caminar.

Materiales dramatúrgicos: autobiografías y casos

El trabajo del creador-escritor es fundamental en las prácticas escénicas testimoniales, por eso, otra de las rutas escénicas propuestas por el laboratorio es el ejercicio *Autobiografías*, en el cual, el creador re-escibe su autobiografía en la que se deben incluir elementos no reales que generen puntos de giro en el relato. Además, debe ser un texto realizado para ser puesto en escena que haga parte de los materiales dramáticos testimoniales, puesto que, implica el tejido poético del testimonio narrado desde la historia vital que es transformado para la escena, en donde las palabras se interconectan con objetos, espacios, acciones y demás elementos que ayuden a su construcción.

En este ejercicio se aplican los recursos dramáticos de la autoficción para concretar la autobiografía que es escrita, generalmente, en tercera persona para poder develar esos procesos de distanciamiento poético que el creador hace consigo mismo al momento de reconocerse como creador-persona que se transforma en creador-personaje. Cabe resaltar, que *la autobiografía* es una acción reflexiva y creativa derivada de labores de autoconciencia e introspección que permiten reescribir lo sucedido desde la figura del yo. Un ejercicio que acerca al creador-testigo con sus raíces, con la matriz familiar y sus historias de vida, en donde el personaje escénico testimonial comienza a emerger, un momento en donde la persona se recompone en cuerpo poético.

A su vez, otro de los ejercicios dramáticos testimoniales trabajados en el laboratorio es nombrado como *Casos*, este se constituye en una de las exploraciones fundamentales que permite llevar a la escena el triple testimonio: de sí mismo, del otro, y del autor. Un ejercicio que implica el hallazgo de los acontecimientos que transforman e impactan los cuerpos; el primero, corresponde a las vivencias importantes del creador; el segundo, a las situaciones de una persona real y por último, las de un personaje teatral con el cual el artista se identifica; estos tres personajes y acontecimientos se re-esciben libre y creativamente a partir de textos nombrados: *El caso de sí mismo, El caso del otro, El caso del personaje*; unos materiales dramáticos que son llevados a la escena a través de improvisaciones que forjan el tejido entre la palabra y la acción y re-establecen los tránsitos del creador-persona al creador-personaje.

Esta premisa de creación testimonial surge a partir de la obra *La Casa de la fuerza* de la española Angélica Liddell, por cuanto es el modelo que reúne todas las posibilidades de la puesta en escena del testimonio. En primer lugar, en la puesta en escena aparecen las tres actrices que hablan a título

personal del amor; luego, aparece la escena de las tres hermanas inspiradas en la obra de Chejov, quienes plantean la situación de encierro y el deseo de libertad, en donde el personaje de autor es el medio para visibilizar la pregunta y la necesidad expresiva del creador; por último, la obra nos presenta las narraciones de casos de mujeres muertas, violadas, torturadas y desaparecidas en los feminicidios acaecidos en México.

Estas rutas escénicas son consideradas como trayectos metodológicos para la investigación-creación, las cuales, integran prácticas escénicas testimoniales desde diversos materiales expresivos. Hay que anotar, que las exploraciones son móviles, que están en constante reconstrucción y no deben ser abordadas desde un orden específico, sino que de acuerdo, a cada experiencia y escenario pedagógico, artístico y/o investigativo se seleccionan los ejercicios pertinentes para generar procesos particulares. A su vez, es un laboratorio que está abierto al hallazgo de nuevas rutas y posibilidades de acción que le permitan al artista generar los tránsitos de las memorias al escenario con procesos en los que se re-escribe y re-hace el tiple testimonio del creador-testigo, quien es el encargado de la reutilización de las formas de enunciación de las memorias desde diversas narrativas poéticas abordadas en el primer itinerario nombrado como *Exploraciones escénicas de las memorias*.

Se subraya, cómo en cada una de las exploraciones realizadas al interior del laboratorio, el cuerpo sensible constituye la base del acontecimiento escénico generado en cada uno de los encuentros de trabajo en donde la pregunta por el cuerpo-memoria es transversal al quehacer artístico e investigativo que incluye la exploración de sus niveles: somáticos, afectivos y expresivos; de allí, la necesidad de abordar diferentes materiales artísticos: corporales, objetuales, espaciales, sonoros, plásticos y literarios que expanden multisensorialmente el quehacer del creador-investigador a otros lenguajes expresivos, ubicándolo en el contexto de las teatralidades y estéticas performativas.

Así, en cada una de las premisas de las exploraciones escénicas el creador se enfrenta con acciones autorreferenciales, experimentales y transdisciplinares que conducen a la detección de los materiales íntimos y liminales del artista que le permiten detectar las inquietudes reflexivas y artísticas que a lo largo del proceso comienzan a nacer en cada participante; serie de dudas y

hallazgos que quedan registradas en la bitácora, en el libro del artista que contiene las bases vitales y poéticas arrojadas por cada exploración que serán transformadas en las siguiente etapa.

Su contenido es la fuente viva que documenta el mundo personal y colectivo del cuerpo sensible del artista, una información testimonial que será actualizada por el creador desde lenguajes artísticos mixtos con los que edificará su obra de arte. Así, este proceso de creación testimonial se concreta en un acontecimiento teatral donde se materializan los testimonios y archivos vivos explorados por el creador-testigo, que ahora se recomponen en un tejido dramático en donde conviven el sí mismo y el nosotros desde la recomposición de cuerpos poéticos inmersos en escenarios extra-cotidianos.

Por ello, luego de este primer itinerario de exploración escénica se continúa con el segundo momento del laboratorio nombrado *Tejidos dramáticos de los materiales testimoniales*. Un momento en donde el creador-investigador detecta las *preguntas vitales y necesidades expresivas* que nacen en cada uno de los encuentros de trabajo; inquietudes que surgen del cuerpo y van construyendo los ejes centrales de su propia investigación-creación; estas inquietudes estéticas y escénicas que cada artista detecta permiten la selección de los materiales escénicos que se tejen en el acontecimiento teatral que en este itinerario se consolida. Un momento que varía acorde a cada escenario pedagógico, artístico o investigativo, en los que se incorporan las prácticas propuestas por el *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsito*.

Esos espacios que hacen parte de procesos académicos de formación e investigación universitaria, que a la vez, constituyen los campos de acción en los que se desempeña la docente-creadora de la presente investigación. Ejemplos de estos espacios son los cursos de actuación: *Otras poéticas teatrales (2003-2021)*, *Seminario-taller teatralidades y pedagógicas expandidas (2020-2021)*, *Laboratorio de cuerpos: memorias vivas (2018-2019)*, realizados al interior de los programas de pregrado de Universidad de Antioquia, Facultad de Artes (departamento de Artes Escénicas)².

En cada uno de estos espacios pedagógicos, investigativos y artísticos, el cuerpo sensible del creador-investigador es el punto de partida para el proceso reflexivo y creativo específico de cada

contexto académico; en los cuales tienen en común que aborda la pregunta por el cuerpo y con ello por las memorias personales y colectivas del artista, las cuales son consideradas como fuente viva para pensar y crear. Más, también cada artista encuentra sus propias preguntas investigativas y necesidades expresivas, soportadas en nociones estéticas y lenguajes escénicos particulares, que le permiten al creador reconocerse como investigador, y el investigador saberse creador.

3.2 Hacer presencia: prácticas de investigación-creación.

Las teatralidades y pedagogías expandidas en las que se basa el *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsitos*, se expanden a diversos procesos de investigación-creación realizados en diferentes escenarios académicos-artísticos que acompañaron transversalmente la presente indagación, tanto, en el planteamiento como en la realización. Fue gracias a los diferentes espacios teóricos y prácticos en donde los hallazgos metodológicos, es decir, las rutas y trayectos escénicos del laboratorio, explicados anteriormente, se consolidaron como prácticas escénicas testimoniales en donde el cuerpo sensible es reconocido como vía de conocimiento de sí mismo y de los otros, pero también, el cuerpo es considerado como lenguaje, el soporte para la creación contemporánea, una superficie viva en donde se guardan las memorias y se producen los testimonios.

Siendo consecuentes con la perspectiva actual en la que se exalta la experiencia del sujeto-investigador como estrategia metodológica de la investigación-creación, en este último trayecto de *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador-testigo en prácticas escénicas contemporáneas*, se hace evidente la necesidad de transformar el objeto de estudio de la pesquisa en preguntas experimentales y necesidades expresivas, generándose los cruces entre el pensamiento y la creación. Un momento en el que toma presencia la experiencia de la investigadora-creadora, quien desde su rol de directora de artes escénicas reconoce distintas maneras estéticas de hacer transitar al escenario las memorias personales y colectivas del creador, partiendo de una serie de exploraciones sensibles que involucran directamente el cuerpo memoria: somático, afectivo y expresivo.

A propósito, sobre la experiencia como metodología de investigación-creación, en *Bases para un debate sobre investigación artística (2006)*, el docente español Fernando Hernández de la universidad de Barcelona, resaltó que “la experiencia se relaciona con la capacidad de los seres humanos de dotar de significado al relato de sus propias vivencias”. (2006, pág. 23). De esta apreciación se desprende la importancia de incluir el cuerpo sensible del creador-investigador en las prácticas de investigación en artes fundamentadas en la acción como eje transversal desde donde se resalta al creador-persona como ser capaz de dotar de sentido poético a la experiencia vivida.

Especialmente, en el capítulo *Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes*, Hernández subrayó cómo el cuerpo del investigador se redefine gracias a la inclusión de procedimientos performativos que dinamizan las maneras de investigar y crear, destituyendo las fronteras entre el cuerpo del investigador y el cuerpo de lo investigado. Por ello, las prácticas reflexivas del siglo XXI son producto de las experiencias corporizadas de los partícipes que se integran desde la acción para reconocer e interpretar los elementos sensibles que se inscriben en su subjetividad. En este sentido, el autor indicó:

El cuerpo y la subjetividad del investigador se reconocen como parte integrante y destacada del proceso de investigación. Así, el investigador inserido en el contexto, interactuando con otros, se transforma en sujeto de la investigación, borrando las distancias entre personal y social, uno mismo y los otros. (Hernández, 2006, pág.30).

Una perspectiva que se ha consolidado como eje transversal en cada una de mis experiencias de investigación-creación es hacer presente el deseo por abordar el cuerpo sensible del creador como pregunta y como lenguaje. En cada uno de los procesos reflexivos y prácticos realizados a lo largo de mi formación académica e investigativa, desde el pregrado hasta el doctorado, se fueron consolidando las rutas escénicas autorreferenciales, experiencias y transdisciplinarias transversales a mi propuesta, las cuales, he descrito anteriormente. En estas rutas escénicas diversas, siempre se ha destacado el cuerpo sensible, no solamente, como objeto de estudio y exploración sino como práctica y base metodológica.

En especial, dos indagaciones fueron los escenarios teórico-prácticos paralelos al proceso reflexivo del doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia; en las cuales, como investigadora-creadora logré pensar y crear; reconocer desde la experiencia y subjetividad cómo operan los tránsitos de las memorias del creador-testigo desde la inclusión de materiales testimoniales en donde se evoca y materializa lo vivido. A continuación, abordaré en detalle en forma de descripción y análisis la manera en que operan los hallazgos estéticos y escénicos de la investigación en relación a los materiales íntimos y liminales presentes en las prácticas escénicas contemporáneas que se valen de materiales testimoniales: archivos, testigos y testimonios para movilizar el pensamiento y la creación desde la acción, integrando prácticas artísticas mixtas que movilizan las experiencias sensibles y despiertan el proceder del pensamiento creativo.

3.2.1 El arte de recordar: prácticas escénicas íntimas.

Uno de los escenarios de investigación-creación en donde se integran los trayectos metodológicos del *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsitos*, es el proceso de dirección de la obra de *Evocaciones*, trabajo que surge de la investigación *Indagaciones del actor-creador entre los límites de lo real y de lo ficcional: evanescencias y permanencias del personaje en la escena contemporánea* del CODI, primer proyecto, Universidad de Antioquia, realizado por la docente Sandra Camacho López, quien explica:

Esta investigación busca indagar el trabajo del actor dentro de los procesos creativos del teatro contemporáneo construidos entre lo ficcional, lo performativo y lo interdisciplinar. La utilización de lo técnico del actor para encontrar al personaje se ve a menudo contrastado, cuando no es en oposición, con la experiencia propia del actor, quien a menudo, más que el personaje, es este el que se convierte en el protagonista. ¿Cuáles son las transformaciones que el trabajo del actor tiene cuando se enfrenta a la creación de lo ficcional, al mismo tiempo que se amalgama con lo real? ¿Cuáles son las estrategias de trabajo y de creación del actor frente a textos contemporáneos y puestas en escena que parten de dramaturgias que nacen en la escena misma?(Camacho, 2017).

Para el abordaje de estos interrogantes la docente investigadora invitó a tres estudiantes asesorados por ella en sus respectivos proyectos de grado: Dubán González (pregrado), Lina Rúa (maestría) y en mi caso (doctorado). En principio, se inició con el trabajo reflexivo liderado por Sandra Camacho en torno a los planteamientos, conceptos, autores, inquietudes y experiencias sobre la creación del personaje; posteriormente, se pasó al momento práctico de laboratorio de creación, momento en el que fue necesario definir los roles específicos: actores y directora, que fueron determinados de acuerdo a los intereses personales del equipo de trabajo: Sandra Camacho, Lina Rúa y Dubán González seleccionaron se los actores de la obra y Maribell Cíodaro la directora escénica.

El resultado del proceso del laboratorio de dicha investigación fue la puesta en escena *Evocaciones*, creación colectiva, que fue creada a partir de la exploración de los materiales testimoniales del creador-persona, quien se reconoce como creador-personaje. Por consiguiente, al asumir la dirección del proceso de montaje incorporé las rutas escénicas autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarias planteadas desde mi tesis doctoral, incorporando los dos trayectos metodológicos del *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsito*, necesarios, para la puesta en escena del personaje testimonial.

Así, el primer momento de *Exploraciones escénicas de las memorias*, inició con la realización de diversas experimentaciones multidisciplinares y multisensoriales propias del laboratorio, como lo fueron: *entrenamientos sensibles, danzas personales y colectivas, museos personales, el mundo de..., entornos sonoros, voces del creador, superficies, monstruos, casos, recapitulaciones y bitácoras*. Cada una de estas experiencias escénicas movilizó el cuerpo sensible de sus participantes a nivel somático, afectivo y expresivo, permitiéndoles a los actores re-descubrir sus memorias personales y colectivas en favor del acontecimiento teatral testimonial.

Especialmente, este proceso situó al yo creador en la zona del nosotros; por ello, en cada encuentro se dieron diversas premisas de trabajo que apuntaron a detectar las formas de enunciación de las memorias, indicándoles a los actores la consecución previa de materiales objetuales, espaciales, visuales, sonoros, textuales o corporales. Una labor que transformó al actor-creador en coleccionista, ratificando la mirada de Benjamín, que en su momento señaló, la necesidad de

incorporar las prácticas de las memorias como acciones de pensamiento y creación; estas le permiten al artista conservar las experiencias vitales y las percepciones frente al mundo habitado desde múltiples objetos que documentan los hechos que el sujeto investigador busca almacenar y reorganizar. La primera acción realizada por los actores previamente al encuentro de trabajo fue el almacenamiento de las evidencias de los recuerdos, una labor íntima y privada de cada creador-testigo; la segunda, la reorganización, se produce a partir del acontecimiento somático, afectivo y expresivo que constituye cada una de las sesiones prácticas del proceso de montaje.

Así, en cada exploración escénica de la puesta en escena *Evocaciones*, los protagonistas que acompañaron la presencia de los actores fueron sus objetos personales: fotografías, ropas, relicarios, juguetes de la infancia, objetos de seres queridos, cartas, relatos personales, historias reales y ficcionales. Elementos que evidencian la importancia estética y escénica de los materiales íntimos que se integran a los procesos y resultados de las prácticas escénicas testimoniales; ellos le permitieron al actor acercarse al sí mismo, a habitar el adentro del adentro para enfrentar sus miedos, deseos y preguntas existenciales que proceden de sus orígenes y contextos, específicamente de la matriz familiar y confrontaciones como habitante del mundo.

Cabe resaltar, que al inicio del proceso de las exploraciones escénicas les di a los actores una premisa de creación fundamental, transversal a la propuesta y encuentros de trabajo. Dicha premisa es la siguiente: “*¿De lo que no se puede hablar?*”, una inquietud que es abordada en silencio de manera privada, motivando al actor a dar testimonio de sí mismo y de los otros desde el uso de otros materiales y lenguajes expresivos procedentes de otras narrativas que van más allá de la palabra; y que le permitieron al creador-testigo recrear las formas prosaicas en poéticas, y por lo tanto, le permitieron nombrar lo innombrable, hacer visible lo indecible; lo no dicho en aquello que el cuerpo evita incluso recordar.

Esta pregunta generadora fue inspirada en los estudios realizados por la teórica Mieke Bal de la Universidad Nacional (sede Medellín), ella indagó la obra de la artista plástica Doris Salcedo, en un texto titulado *De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris Salcedo*, una de las grandes exponentes de las relaciones entre memorias y archivos como materiales para actos creadores que inserten el pasado en el presente con miras a bloquear el olvido porque “el arte puede lograr esto;

puede construir, reclamar y hasta forzar una mirada que, pese a la fragilidad de su caricia meramente pasajera, llevará en sí las huellas del horror incrustado, marcado o sepultado en la obra”. (Bal, 2014, pág. 7).

Es gracias a esta premisa de creación que se activó el impulso vital del actor-creador que lo condujo a pensar, y sobre todo, a reconocer aquello que su cuerpo sensible era incapaz de nombrar o evitaba recordar. Un momento fundamental para la puesta en escena *Evocaciones*, casi fundante, en donde cada actor y actriz comenzó a adentrarse en sus propios silencios, en las experiencias significativas que fueron sacadas a la luz desde otros recursos expresivos que le permitieron a Sandra Camacho, Lina Rúa y Dubán González, documentar y dar testimonio de sí mismo y de los otros a partir de otras formas materiales: objetuales, textuales y corporales; estas narrativas no verbales guiaron al creador a las múltiples posibilidades de enunciación de las memorias, de sus resonancias y cuestionamientos.

Por ello, esta inquietud se consolida como una de las *preguntas generadoras* que aportan a los materiales creativos e investigativos propios de las prácticas escénicas testimoniales realizadas al interior del laboratorio; de allí que sea una inquietud explorada en otros escenarios de pensamiento o creación en donde también se integra este cuestionamiento, produciendo en el creador-investigador la cercanía con prácticas de introspección en donde prevalezca el arte de recordar; ese quehacer poético y vital que incluye acciones de rememoración y perlaboración explicadas en el primer capítulo. Con estas prácticas el cuerpo se adentra en sí mismo para evocar y reconocer lo indecible, lo que implica re-significar las memorias personales y colectivas desde diversas narrativas que rompan con el protagonismo de la palabra oral y muestren otras maneras poéticas silenciosas de dar testimonio, de hablar de lo que no se puede hablar.

Una pregunta generadora que se establece como interés estético, ético y escénico del *Laboratorio de investigación-creación: cuerpos en tránsito*; puesto que, a través de ella es posible nombrar las memorias indecibles de los acontecimientos invisibles del artista, quien se ubica en las fisuras del universo personal, pero a su vez, en las vulnerabilidades del contexto social. En este sentido, el trabajo sobre los *Museos personales* permite ver la manera en que opera esta premisa porque partiendo de los materiales objetuales el cuerpo sensible del creador habla desde o de sí mismo;

da testimonio de la realidad que toca su cuerpo, tanto, a nivel somático como afectivo, por medio de formas prosaicas que se transforman en dispositivos poéticos; en donde los objetos, tal como señaló Shaday Larios, establecen diálogos sensibles con los otros cuerpos, ya que, estos documentan experiencias y actualizan testimonios.

En el caso de la puesta en escena *Evocaciones*, una de las exploraciones más importantes fueron *Los museos personales* porque a través de esta ruta escénica se vislumbró el tratamiento estético y teatral de personajes-testigos que estarían inmersos en objetos/espacios de las memorias. Momento en donde el actor y las actrices lograron pasar por su cuerpo la poética objetual, espacial y corporal; perspectiva que como directora les propuse para tratar otro tipo de personajes emergentes en la escena contemporánea; un énfasis transversal a mi quehacer investigativo y creativo que invita a la recomposición de los materiales de archivo en instalaciones poéticas creadas por el artista para hablar de lo innombrable.

Este espacio-tiempo poético de los *Museos personales* es plural, cambiante y mixto. Plural porque para su construcción incluye que sea un tríptico, es decir, una instalación creada desde tres énfasis, preguntas o acontecimientos que confluyen en un mismo lugar. También es móvil, pues están diseñados para ser intervenidos por el accionar de otros y es mixto, ya que, no busca una coherencia y unidad, por el contrario, en la fragmentación y diversidad está su fuerza expresiva. Al respecto, Lina Rúa habló de su experiencia:

Uno de los ejercicios que me aportó, que me cuestionó y que me abrió diversas esferas poéticas, fue el ejercicio del museo personal, ese poderme ver en tres lugares, en tres aspectos, con tres emociones, con seres diferentes en cada espacio; me permitió ahondar en otras sensaciones ante los elementos propios y poder sacarle ese provecho. (Rúa, 2020)

Entonces, los *Museos personales* son la evidencia de los materiales íntimos testimoniales estudiados en el segundo capítulo de la investigación y explicados anteriormente. Esta ruta escénica es la evidencia de las materialidades que nacen del cuerpo sensible del yo creador y que representan el interior, el adentro del adentro porque provienen especialmente de las memorias personales que son actualizadas en el presente. En especial, son instalaciones que hablan de sus

orígenes, pero también de los contextos, de las matrices familiares, y a su vez, de las preguntas vitales, los miedos o deseos del artista. Ellos están compuestos por diversos objetos prosaicos detectados por el creador-testigo en su cotidianidad: ropas, zapatos, fotografías, juguetes, cartas, grabaciones, amuletos, relicarios, objetos personales, diarios dibujos, etc.; constituidos por cada uno de los archivos vivos de las memorias que son alterados por los tejidos dramáticos del creador, por la narrativa objetual que cada uno propone.

Por ejemplo, en el caso del actor Dubán González, los materiales para la creación de su *Museo personal* fueron las ropas del padre, de la madre, del niño colgadas en un perchero, por otro lado, dispuso en el piso huellas rojas de zapatos que conformaron un camino que iniciaba con unas botas de campo que contenían el amuleto de la niñez: sus primeros dientes de infancia y que conducía a una fotografía del niño pegada contra la pared. Por su parte, la actriz Lina Rúa, su espacio lo dividió con cinta en tres universos; en uno ubicó una navaja, una carta, una camisa; en otro estaba la correa de su perro Apolo, plumas, cuarzos, hojitas de girasol y el tercero contenía tirillas fotográficas, una copa de vino, pastillas, agujas, un guante. La actriz Sandra Camacho, creó su museo con materiales íntimos conservados en el tiempo que integraron diversas reliquias familiares, de infancia y maternidad: una guitarra rota, una muñeca, juguetes de su hijo, pastillas, bolsos, carteras de diferentes tamaños, una chocolatera, todos mezclados en una misma superficie logrando disolver los propios límites del tríptico.

Es importante resaltar que los *Museos personales* son concebidos por el laboratorio *Cuerpos en tránsito* como espacios vivos, por tanto, son superficies de intercambio vital y de transformaciones poéticas que implican a todas las co-presencias. Por lo anterior, son concebidos como dispositivos pensados y creados para ir más allá de la contemplación o exhibición de simples formas físicas, en tanto, son espacios poéticos conformados por objetos-memoria que documentan la vida: lo vivo y lo vivido, y que especialmente, son concebidos para la acción, es decir, para el contacto directo con diversos cuerpos dispuestos a la interacción. Razón por la cual, en la sesión de trabajo en la que se instalan los museos les doy a los creadores una premisa singular con la que se inicia el entrenamiento sensible y la exploración escénica del día que corresponde a la indicación: habitar los *Museos personales* en un espacio de tiempo prolongado.

La indicación para el actor de habitar como acción transversal del acontecimiento teatral constituye, en lo personal, la manera sensible de despertar como directora el accionar psicofísico del creador para instalar la vivencia en la escena. Una propuesta que es incorporada en diferentes escenarios de creación y exploración en donde se evidencia al creador-testigo como creador-operador; un cuerpo activo que acciona y reacciona en el aquí y ahora, quien a la vez, interactúa y convive con objetos, espacios y otros cuerpos.

Es por la fuerza del habitar que se expanden las posibilidades expresivas del artista; este re-utiliza los objetos-memoria en favor de la creación escénica testimonial; es por ello, que a través de la acción del habitar se producen los vínculos entre los cuerpos, los objetos y los espacios que son aprovechados en la puesta en escena de *Evocaciones*, en donde la exploración del habitar los museos personales comenzó en la tarde con la luz del día y terminó al anochecer, una sensación de movimiento atemporal que resonó somática y afectivamente en los cuerpos sensibles del actor y las dos actrices. Así, esta única indicación de habitar dada al inicio de la sesión de trabajo es realizada con el objetivo de no marcar las partituras del cuerpo, sino registrar la experiencia del actor desde el azar, la fuerza de vivencia, lo no marcado y preconcebido.

Hay que destacar, que esta exploración escénica sobre los *Museos Personales* habla de la poética espacio-corporal-objetual, presente en mis prácticas pedagógicas, artísticas e investigativas en donde los objetos se transforman en espacios y cuerpos; pero también, los espacios se hacen objetos y los cuerpos devienen superficies. Una ruta escénica, que además, me permite como investigadora dar testimonio de los hallazgos estéticos estudiados sobre los conceptos de la intimidad, memorias personales y archivos, planteados por José Luis Pardo, Jean Pierre Sarrazac, Shaday Larios, Ana María Guasch, Paul Ricoeur, y a su vez, es una exploración escénica que refleja las resonancias de los procedimientos escénicos autorreferenciales que transforman los objetos cotidianos en objetos poéticos, tal como sucede en las obras *La que no fue* de Carolina Vivas, *Fui* de Cesar Brie, *Mi vida después* de Lola Arias.

En consecuencia, las experiencias significativas del creador-testigo desde las prácticas escénicas íntimas de la creación contemporánea adquieren otras presencias que hacen que lo recordado se

recomponga poéticamente por múltiples narrativas que exploran escénicamente las memorias y tejen dramáticamente los testimonios; es una mixtura de lenguajes y materiales artísticos empleados por los actores para conservar la vida desde su diversidad somática, afectiva y expresiva.

A propósito, los entrenamientos sensibles es otro de los materiales corporales del laboratorio, que en la obra *Evocaciones* permitieron la creación de las danzas personales que dejaron de ser parte del proceso de exploración para consolidarse en el tejido dramático de la obra desde una partitura dancística, individual y colectiva que sirve de preámbulo, ya que, es el primer contacto de los espectadores con los cuerpos escénicos; testigos y testimonios transformados en movimientos poéticos.

Es decir, las *danzas personales* tienen la intención de narrar corporalmente lo que el cuerpo puede o no puede decir, sentir, escuchar, tocar, oler, etc.; en el caso de *Evocaciones* fueron acompañadas por entornos sonoros que intensificaron los niveles somáticos y afectivos de los cuerpos. Así, la partitura de movimiento individual y colectiva del preámbulo de la obra se realiza en medio del sonido de la profundidad del mar, la música de piano se mezcla con la de la máquina de escribir y finalmente, con las voces en off de niños y niñas se repiten las premisas de creación en diferentes idiomas (inglés, francés, portugués, español...): *lo que no quiero tocar, lo que no quiero sentir, lo que no quiero ver, lo que no quiero escuchar, lo que no quiero oler, lo que no quiero recordar.*

Hay que precisar que las partituras de gestos intensivos y expresivos de las danzas personales y colectivas en la obra *Evocaciones* fueron acompañadas por entornos sonoros íntimos que intensificaron las re-acciones somáticas y afectivas de los cuerpos partícipes en el acontecimiento teatral. El sonido de la profundidad del mar, seguido de la música de piano que se mezcla con el audio de una máquina de escribir y termina con las voces en off de niños y niñas en diferentes idiomas que repiten frases que nacen de las premisas de creación del proceso de montaje, se constituyó en el paisaje sonoro mixto que acompañó al cuerpo y a sus movimientos testimoniales.

Un preámbulo corporal somático y afectivo, necesario, en el arte de evocar; él requiere de acciones sensibles que permitan a los cuerpos adentrarse en lo que se quiere o no recordar, por eso, las afirmaciones que se escuchan inicialmente son:

Fragmentos-replicas textuales preámbulo:

Lo que no quiero tocar, lo que no quiero sentir,
Lo que no quiero ver, lo que no quiero escuchar,
Lo que no quiero decir, lo que no quiero recordar.
(Ciódaro, 2019)

Así, desde la obra tuve la experiencia de constatar los tránsitos de los archivos, testigos y testimonios al escenario, en donde los recuerdos configuran los universos poéticos narrados por los personajes-testigos. También, en *Evocaciones* los materiales íntimos y liminales se incorporan como ruta y poética de creación que nacen de las teatralidades expandidas autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarias que hacen énfasis en los orígenes y contextos del creador-persona que se transforma en personaje.

Particularmente, en las escenas de la obra se manifiestan las fuentes vivas de creación testimoniales que corresponden a los acontecimientos vitales de la matriz familiar: los vínculos con la madre, sus memorias primogénitas, así mismo, sus miedos, deseos, frustraciones y confrontaciones; o también se evidencian las preguntas vitales del niño(a) vulnerado(a), o las inquietudes del habitante del mundo afectado por las fuerzas políticas, económicas, sociales, culturales, religiosas que lo atraviesan.

Elementos estéticos y escénicos estudiados anteriormente a través de las obras: *Fui, La que no fue y Biolenia*, que se hacen presentes en las seis escenas que conforman el tejido dramático de la obra *Evocaciones*, nombradas así: *el caso del diente perdido, el caso de Carla, el caso de la joven pérdida, el caso de la audición de piano, el caso del doble, mi caso*. Denominadas de esta manera porque el texto de la puesta en escena nace de las exploraciones realizadas de los *Casos*; esta ubica al creador como testigo encargado de poetizar sus propios archivos, testimonios y expedientes. Un momento en donde el creador deviene escritor responsable de recomponer sus propias dramaturgias, él se enfrenta con el ejercicio de la palabra escrita como otra forma de dar testimonio poético de sí mismo y de otros. Al respecto, Dubán González, actor de la obra afirmó:

Escribir algo que saliera de mí, me pareció innovador y enriquecedor para la experiencia como actor. Pienso que facilita para la escena escribir su propia dramaturgia, porque es el universo de uno en el escenario; y uno siente esa pulsión de cómo montarlo, de cómo hacerlo, de cómo interpretarlo y de modificarlo según el recuerdo. (González, 2020)

Luego del preámbulo de la obra, se continúa con la primera escena *El caso del diente perdido*, una escena que me permite dar cuenta de cómo opera la matriz familiar en las prácticas escénicas testimoniales. Por lo mismo, es que en ella toma relevancia la casa de la niñez como espacio originario a nuestra existencia, las superficies primogénitas en las que habitan los primeros afectos, emociones, sensaciones y percepciones del cuerpo sensible. El actor Dubán González con su testimonio narra las historias de infancia para develar los escenarios del vacío y ausencia, y también las raíces del cuerpo donde se originan; aquí el creador-personaje retorna a sus orígenes desde la pregunta ¿de dónde vengo? y se concentra en el acontecimiento de la pérdida de sus dientes de niño, y lo re-escribe así:

Fragmento, Caso de la pérdida del diente. Obra evocaciones.

Una vez, hace un buen tiempo, recuerdo que estaba subiendo cuesta arriba, por el camino que me llevaba a la casa, a la finca de mi niñez. Caminaba, con la lengua en algún diente que ya había cumplido su ciclo y que se aflojaba para desprenderse de mí, de mi niño que huele a pasto entre las botas... Recuerdo a mi padre, Carlos, con sus manos grandes y toscas revisando mi boca. Quisiera sentir sus manos atando un hilo a algún otro diente, que con un placentero dolor me diría adiós... Me gustaría tener ese diente, para armar un amuleto anti pérdidas. Me hubiese gustado reírme más con mi boca sin dientes. Sonreírme con la sonrisa de draculín. Completarme los huecos con algún chicle blanco... Me gustaría tener esa boca y verme al espejo. Hablarle al del espejo y contarle que en un tiempo no tan lejano, por alguna extraña razón, se acordaría del diente, del hilo y de esa dulce boca de niño. (González, 2019).

Una escena en donde los materiales íntimos configuran el espacio y son protagonistas de la acción, puesto que, cada uno de los objetos-memoria le permite al creador-personaje y al espectador-testigo viajar en el tiempo, y ubicarnos en las imágenes de nuestras casas de la niñez. En el siguiente texto,

esta idea quedó bien plasmada: *Las primeras moradas* que cita Gaston Bachelard en las *Poéticas del espacio*, es desde allí que se reconocen nuestras raíces: padres, madres, abuelos, tíos, como también evocar los dientes del niño y la sonrisa de draculín. Por ello, los objetos que construyen la acción del personaje-testigo son: las botas pantaneras, el amuleto del diente, el alicate del padre, un libro-montaña en el que está dibujada la finca de su infancia, su matriz familiar.

Luego, la siguiente escena *El caso de Carla*, las evocaciones se manifiestan desde la esfera de lo social y documental, y es realizada por la actriz Sandra Camacho, ella al momento de crear sus propias dramaturgias acude al mito urbano de su infancia en donde las niñas que salen a la calle desaparecen en la ciudad y sus madres las buscan eternamente. Un acontecimiento que impacta el cuerpo sensible de la artista y la motiva a recordar, narrar y escenificar los hechos que son re-escritos por la creadora-escritora así:

Fragmento Caso de Carla. Obra Evocaciones.

“¿Conocen ustedes el caso de Carla?

Carla era una niña pequeña, con su pelo rizado que jugaba entre las plantas.

Ella salió un día de su casa.

Se fue a buscar panes rellenos de arequipe.

La madre buscó huellas.

La madre corrió calles.

La madre se perdió entre jardines sin encontrar a Carla.

Carla atravesó túneles.

Carla se perdió entre las aguas.

Carla escuchó su propia voz entre los gritos de los carros. Buscó los panes para lamerse los labios.

Pero tropezó con los huecos de asfalto, que pintaron sus cabellos de tizne”. (Camacho, 2020)

La narrativa empleada es especial porque en ella se hace uso de las diversas prácticas escénicas testimoniales: documentales y de autoficción en el que se cruza lo real con lo ficcional, lo personal con lo colectivo. Por este motivo, los materiales presentes en la obra poseen características íntimas

y liminales en las que se mezclan diversos dispositivos visuales, objetuales, sonoros; en donde la protagonista es una caja de muñeca rosa, multifuncional, que contiene a “Carla” en forma de muñeca, como también son importantes las fotografías reales de la infancia de la actriz, quien le presta su cuerpo, sus memorias visuales a la niña ficcional. Una caja que al girar hace las veces de tumba que se llena a través de una regadera con salvado y re-presenta la vida y la muerte, la tierra fértil que oculta a su pequeño y frágil cuerpo desnudo.

Esta escena fue inspirada y propuesta por la actriz desde el teatro de objetos en donde la partitura de acción psicofísica sobresale y concentra la atención, es a partir del cuerpo y su accionar que el personaje-testigo nombra lo innombrable y hace visible los afectos de una madre a la que se le desaparece su hija. Un acontecimiento reiterado en nuestra sociedad que es visibilizado nuevamente en la obra *Cindy la niña que no volvió a ver la próxima salida del sol*, de Victoria Valencia; un fenómeno político de la desaparición forzada, que otra vez, es analizado por Ileana Diéguez desde los actuales estudios teatrales y se consolida como una problemática social y política que afecta al creador-testigo del mundo.

Por su parte, en las escenas *caso de la joven pérdida* y *el caso de la audición de piano*, claramente se evidencia las emociones que emergen de las prácticas vitales y poéticas de las acciones de introspección que conllevan a la evocación de experiencias significativas, en donde el cuerpo siente miedo y frustración en contraste con el deseo de alcanzar sus propios sueños, en el caso de la actriz Lina Rúa, ser pianista. Su testimonio poético devela las inseguridades y bloqueos del cuerpo; los miedos y deseos que se hacen evidentes en las prácticas escénicas testimoniales y sus personajes narradores:

Fragmento Caso de la audición de piano. Obra Evocaciones.

Escucho voces, se meten, me rasgan, me recorren, me invaden, me quedo en blanco, olvido tocar, ya no reconozco el pentagrama, la ubicación de las notas, no sé leer, el cuerpo inmóvil se paraliza, se bloquea, se silencia., y estoy ahí sin saber qué hacer, a dónde ir...Adiós piano que me come. Adiós piano en el que me entierran. Adiós piano desafinado vestida de mí misma. Adiós piano que suena a Chopin. (Rúa, 2020)

Así mismo, en las escenas *mi caso* y el *caso del doble*, realizadas por Sandra Camacho y Dubán González respectivamente, ahondan en las confrontaciones personales de cada uno con su universo, en donde se hacen visibles las discusiones del sí mismo, del artista con su propio yo y se expone la fragilidad humana, la vulnerabilidad de los cuerpos, sus preguntas existenciales y a su vez, las formas cotidianas de re-existir, de sobrevivir en medio de la contradicción:

Fragmentos. Caso del Doble. Obra Evocaciones.

Siempre hay dos polos en él.

Puede ser un sol radiante de energía o el hoyo más oscuro de la luna.

Hoy le gusta el negro y seguramente mañana no.

Ayer no quería el dulce de fruta tierna, mañana querrá a la fruta pero no tierna.

Siempre hay dos polos en él.

Puede ser madre y padre a la vez. Recoger y abandonar.

Dar vida o dar muerte.

Puede ser un mar o un desierto. Puede amar y odiar al mismo tiempo.

Ayer peleó contra el mundo y hoy se defiende de sí mismo.

Y al final, con todo en él, es solo uno.

Y al final, con todo en él, ¿Quién es él?. (González, 2020)

La puesta en escena *Evocaciones* tiene una partitura teatral no lineal que se fundamenta en las estéticas de la fragmentación, en donde cada caso es un mundo individual que teje un universo colectivo desde ejes conectores que se manifiestan desde tres palabras claves surgidas durante el proceso y sus diferentes exploraciones; estas son: *pérdidas*, *cargas* y *despedidas*, tres elementos que son transversales a las prácticas escénicas testimoniales que se enfrentan con estos estados del ser, con las condiciones de lo humano que lo hacen vivir el dolor de las ausencias, el peso de las memorias y el vacío de las despedidas. Tres elementos que se hacen visibles en los materiales íntimos y liminales de las obras estudiadas, en donde a su manera, los personajes-testigos vivencian pérdidas, cargas y despedidas.

Por eso mismo, las prácticas escénicas testimoniales son especiales y requieren de espectadores que acompañen el viaje de las memorias emprendido por los cuerpos escénicos que los invitan a sumergirse en su propio viaje. Así, en *Evocaciones* se propone un recorrido al espectador por los diferentes casos y objetos-memoria: montaña, muñeca, piano, etc.; los cuales lo acercan a diversos universos poéticos y son recibidos por personajes-testigos que fungen como anfitriones de su propio mundo vital y poético, real y ficcional que habla de la persona, pero también, crea un personaje que tiene como acción transversal el evocarnos.

Esta experiencia como directora, me permitió constatar la mirada que se relaciona al creador-testigo con el *Nuevo memorialista* mencionado en los estudios de Anna María Guasch, quien considera al artista como un cuerpo-memoria en constante acción, que se vale de los archivos vivos, para documentar su tiempo. En principio es el cuerpo es el principal archivo, porque en él habitan las memorias, es contenedor y contenido, una superficie somática y afectiva, que conserva las experiencias desde materiales físicos, que hablan de él y por él.

Los archivos y giros de las memorias propuestos por los análisis de Guasch a partir de la mirada de Derrida, Foucault, Foster, Benjamín entre otros, son la base estética de las rutas escénicas como los *Museos personales* basados en los objetos poéticos en los que se puede atesorar una pregunta, experiencia o intención creativa-investigativa; como de también son los materiales dramáticos de los *Casos* también un ejercicio de archivo vivo en donde lo vivido se documenta con la palabra, las memorias se re-escriben en testimonios poéticos en donde prevalece el Yo creador, el Yo narrador, el Yo atestiguan.

Estos procedimientos de pensamiento y creación propuestos por el *laboratorio escénico Cuerpos en tránsitos* dan cuenta del *arte de evocar*, una habilidad vital y poética presente en el creador-testigo de las prácticas escénicas contemporáneas quien recurre a sus archivos y testimonios para traer al aquí y ahora lo vivido. Es una capacidad del cuerpo sensible del artista que le permite ir al pasado para resignificarlo como presente y trazar un por-venir. No obstante, es una cualidad sensible que propone la recomposición de las huellas y los registros del cuerpo con miras a propiciar el transitar de los afectos, de las emociones de pérdida y dolor; un procesos interior que se realiza

desde prácticas escénicas íntimas encargadas de los movimientos del cuerpo somático, afectivo y expresivo.

De hecho, Patrice Pavis en el *Diccionario de la escena contemporánea* (2010) refirió: “La huella es el lugar donde la presencia de un elemento está enmarcada por una serie de ausencias...La Huella es lo que queda del paso o de la presencia de una cosa, por muy alejada que esas cosas estén en la actualidad” (Pavis, 2010, pág. 167). Por ello, es posible afirmar que los archivos vivos capturan la huellas de las experiencias, estos son testimonio y expresión consecuencia *del arte de evocar*. Son las huellas del pasado las que recuperamos cuando evocamos, las que almacena, reorganiza y selecciona el investigador-creador para edificar su obra.

En conclusión, el artista necesita de prácticas escénicas íntimas, generadas desde el *arte de evocar*; que propicia la re-utilización de los archivos vitales del creador-persona en favor del acontecimiento teatral; estos materiales testimoniales son considerados como formas vivas que enuncian las memorias, las cuales se rehacen en nuevas experiencias poéticas gracias al accionar del cuerpo sensible del creador quien al dar testimonio, se expresa, libera su voz. Un deseo transversales tanto en las exploraciones corporales, plásticas, sonoras, textuales y corporales del *laboratorio Cuerpos en tránsito*, como también en sus manera de construir los tejidos dramaturgicos testimoniales.

Quizá ello explique el interés constante en mis prácticas pedagógicas, artísticas e investigativas por incentivar las memorias personales y colectivas como vía de conocimiento sensible, desde teatralidades expandidas y estéticas performativas que focalizan su poética en los cruces entre los objetos-cuerpos-espacios y a su vez, reconocer las múltiples transformaciones del creador-persona en creador-personaje; capaz de exponer su mundo interior a través de los desplazamientos escénicos y estéticos del cuerpo sensible del creador-investigador, al cuerpo poético de lo creado e investigado.

3.2.2 *El arte de transitar: prácticas escénicas liminales.*

La segunda experiencia significativa que sirvió de escenario fue la investigación-creación para la profundización de los hallazgos conceptuales y creativos de la presente indagación, se refiere al proceso de creación-investigación de *Tránsitos*, una puesta en escena expandida que integra diversos lenguajes expresivos: *performance, vídeo experimental, fotografía*. Una propuesta transmedial, creada desde las rutas metodológicas del Laboratorio *escénico: cuerpos en tránsitos*.

No obstante, uno de los objetivos transversales del *Laboratorio escénico* es el fortalecimiento de las relaciones entre la investigación y la creación, aspecto que abre la posibilidad de excavar sobre el objeto de estudio desde la experiencia y la acción con miras a transitar lo pensado en lo creado y viceversa. Investigaciones en artes que, a la par de producir ideas, generan actos creadores desde los cuales se constata cómo el pensamiento estético se materializa en formas expresivas, en donde las preguntas investigativas se desplazan a procesos de puesta en escena.

Bajo esta perspectiva, durante el proceso doctoral surgió la necesidad de encontrar espacios académicos y artísticos para la investigación creación, plataformas articuladoras de saberes y prácticas que posibilitarán la profundización desde la praxis de los materiales íntimos, liminales y conviviales, en tanto son las cualidades estéticas propias de la creación escénica testimonial detectadas en la pesquisa. Para tal fin, en mi calidad de docente de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, presenté el proyecto *Tránsitos: estudios de las poéticas testimoniales de Medellín* a la Convocatoria Programática Ciencias Sociales, Humanidades y Artes del CODI, Comité de estudios para el financiamiento de la misma institución, la indagación (2018-2020). Este proyecto resultó ganador, de manera que se realizó entre 2018 y 2020.

El equipo de trabajo estuvo conformado por coinvestigadores del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia; Nadine Holguín, docente de danza y teatro, quien ha desarrollado sus intereses desde la vídeo danza y fue incluida en la investigación como estudiante de maestría en creación audiovisual de la misma institución como requisito de la convocatoria CODI. Por otro lado, Beatriz Vélez, quien es docente de Danza y reconocida bailarina

de la ciudad de Medellín especializada en la investigación del cuerpo somático. Duván Chavarría, docente de teatro y realizador audiovisual. Por último, la estudiante de pregrado de Teatro Juliana Gómez, encargada del diseño y registro fotográfico.

La investigación-creación fue presentada desde el grupo de investigación de *Teoría e Historia del arte de Colombia* de la Facultad de Artes, creado en el año 2000 y que actualmente tiene categoría A en Colciencias. Este grupo fue reconocido a nivel nacional tanto por los resultados en investigación sobre arte y cultura como por el modelo de gestión de la investigación, la formación de investigadores de alto nivel profesional y la articulación con programas de educación en artes, teoría e investigación de la historia de este campo del saber. En este sentido, tiene como objetivo inicial producir conocimientos teóricos y obras artísticas derivadas de procesos de investigación, además del estudio, interpretación e investigación de teorías, críticas, historia del arte con énfasis en Colombia y en América Latina, contexto clave para el desarrollo del presente estudio. En particular, el proyecto se desarrolla en la línea de *investigación-creación*, pues además de rastrear y construir un análisis riguroso de las obras escénicas testimoniales de Medellín, posibilita un componente investigativo desde la práctica artística en la cual se crean acciones escénicas y dancísticas en torno al tema en cuestión.

Así mismo, a esta investigación creación también se vinculó el grupo de Artes Escénicas y del Espectáculo de la Facultad de Artes, grupo C en Colciencias creado en el año 2007 cuyo objetivo consiste en promover la conformación de comunidad académica y artística a partir de la construcción, discusión, indagación, investigación e innovación en las artes escénicas y del espectáculo a través de reflexiones teóricas, experienciales y prácticas que permitan desarrollar y potenciar el conocimiento artístico desde las tres líneas que desarrolla el grupo; Teoría e historia de las artes escénicas y del espectáculo, Creación dramática y escenificación, y Pedagogía de las artes escénicas y del espectáculo. Al respecto, el proyecto plantea una relación con las tres líneas en la medida en la que, en primer lugar, elabora un componente histórico reciente sobre obras de la escena de Medellín en el s XXI, en segunda instancia, propone como parte de su ejercicio la investigación desde la práctica artística, lo que derivará en acciones escénicas de teatro y danza. Finalmente, aborda desde la experiencia la construcción de material práctico y teórico para aportar así a la reflexión sobre la pedagogía de las artes escénicas.

El proceso de creación testimonial de *Tránsitos*, comenzó el primer trayecto con la exploración de “El mundo del creador”, momento en donde se efectuaron las *exploraciones escénicas* necesarias para el reconocimiento del universo testimonial desde su cuerpo sensible. Etapa tanto para la reflexión como para la creación que inició con Nadine Holguín, quien además de ser la estudiante en formación de maestría del proyecto, fue invitada a ser la actriz del resultado creativo, planteado como una composición transmedial que incluyó danza-teatro-audiovisual.

De este modo, los primeros contactos con la creación escénica testimonial iniciaron desde los *entrenamientos sensibles* que permitieron instalar a la actriz en el espacio desde la percepción sensorial de su cuerpo y el entorno habitado. Activación que empezó con un trabajo psicofísico enfocado en la acción de caminar y los ritmos vitales de Holguín. Con lo anterior, la exploración de múltiples desplazamientos extra-cotidianos adquirieron relevancia y conectaron a la actriz con su energía y con la energía del entorno.

Estos entrenamientos sensibles, a su vez, se basaron en la mirada del antropólogo David Le Breton y su ensayo *Elogio del caminar*, texto en donde se resalta esta acción como condición humana, pues el caminar posibilita reencontrarse con uno mismo. Acción que “nos devuelve la sensación del yo”, es decir, genera una suerte de introspección activa con la cual se puede volver sobre sí desde el movimiento y la acción.

El caminar es una apertura al mundo. Restituye en el hombre el feliz sentimiento de su existencia. Lo sumerge en una forma activa de meditación que requiere una sensorialidad plena. A veces, uno vuelve de la caminata transformado, más inclinado a disfrutar del tiempo que a someterse a la urgencia que prevalece en nuestras existencias contemporáneas. Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente. Recurrir al bosque, a las rutas o a los senderos no nos exime de nuestra responsabilidad, cada vez mayor, con los desórdenes del mundo, pero nos permite recobrar el aliento, aguzar los sentidos, renovar la curiosidad. El caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo. (Le Breton, 1999, pág. 8)

El reconocimiento del caminar como una fuerza vital y poética es explorado también en la cotidianidad de Holguín, quien registró en su bitácora la experiencia cotidiana del retornar, habitar y transitar los espacios de su prosaica de manera extra-cotidiana para capturar desde esta acción formas, colores, texturas, olores, sabores, espacios, calles, casas, registradas con palabras y con imágenes generadoras. No en vano “caminamos también para escribir, contar, capturar imágenes en palabras, mecemos a nosotros mismos en dulces ilusiones, acumular recuerdos y proyectos” (Le Breton, 1999, pág. 10). De allí que las conexiones entre el caminar y el recordar constituyan la primera ruta metodológica para adentrarnos al mundo de la actriz desde el movimiento y la acción.

Entrenamientos sensibles en donde el cuerpo es explorado desde las relaciones entre la acción y las memorias, por lo que se continúa con la exploración escénica de las *Recapitulaciones vitales y escénicas*, en donde el recordar se produce gracias a la experiencia del cuerpo. Práctica estética consignada en *Pases mágicos* de Carlos Castaneda, escritor y antropólogo peruano quien, desde la realización de ejercicios de respiración, entrenamientos de percepción y conciencia, reivindicó cómo el recordar “es más precisamente revivir. Es la recuperación corporal de toda experiencia pasada. Somos porque recordamos. Ese repaso vivencial es la recapitulación” (Castaneda, 1987, pág. 58).

Así, la recapitulación, como el arte de revivir, activa la conciencia corporal de toda los hechos pasados y abre la posibilidad al cuerpo sensible de volver atrás, de instalarse en la vivencia, en los orígenes y raíces que fundamentan su existir. Se trata, no solo de evocar en la imaginación, sino de revivir los sucesos y sentimientos, es decir hacerlos, acción; darle presencia a las memorias gracias a la acción corporal que las actualiza con mayor número de detalles, permitiéndoles recuperar la energía afectiva de la experiencia. Recapitulación que implica la reconstrucción del mapa vital de cuerpo testigo del mundo que acumula marcas, señales, relieves.

En la recapitulación examinamos nuestro mapa básico, o el plano básico del ser, revisamos y expandimos las ideas de quiénes somos y los límites que nos ponemos a nosotros mismos. En la recapitulación revisamos nuestra historia; identificamos, reconocemos, aceptamos, liberamos y disolvemos juicios e ideas limitantes acerca de nosotros mismos. (Castaneda, 1987, pág. 60)

Así, los procesos de recapitulación se configuran como una vía para transitar el recuerdo a la escena, lo que implica pasar las memorias por los cuerpos para, justamente, darle un cuerpo. Acción de recapitular que invita a soltar, a transitar el pasado para que emerja sus resplandor en el aquí y ahora. En este sentido, Taisha Abelar o Anna Marie Carter (1992), antropóloga estadounidense cercana a Castaneda, afirmó:

Recapitular implica recordar a todas las personas que hemos conocido, todos los lugares que hemos visto y todos los sentimientos que hemos tenido en toda nuestra vida -empezando desde el presente y volviendo hasta los recuerdos más remotos- para luego limpiarlos, uno por uno, con una respiración especial que barre todo. (pág. 76)

En efecto, las exploraciones escénicas de las recapitulaciones, inspiradas en el trabajo y pensamiento de Castaneda, posibilitaron a la actriz Nadine Holguín actualizar las memorias tanto personales como colectivas mediada por la exploración del cuerpo y sus potencias expresivas. Exploraciones escénicas memoriosas que posibilitan la recomposición del mapa vital, superficie en donde se marcan las señales de los acontecimientos y los recorridos vividos por la actriz.

El proceso hace que uno vaya a esas memorias y recoja. Fue enriquecedor volver a sentir el pueblo, sentir esos seres que te habitan que ya no están o que están todavía vivos, pero que están ahí. Volver a llorar, volver a reír, volver a correr, volver a gritar, por ciertos momentos y ciertos acontecimientos, que son impensables, que son irracionales. Prestar el cuerpo para sacar eso, trae unas reflexiones muy bellas con respecto a la memoria misma, el recordar es necesario, el no olvidar es necesario, el tener presente que nosotros somos memorias, nosotros somos la construcción de otros, y somos esa construcción de esos otros, que también son otros contruidos por otras memorias. (Holguín, 2020)

Por ello, *La recapitulación* como experiencia estética inspira prácticas escénicas testimoniales en donde los cuerpos son invitados a recordar desde el revivir en favor del acontecimiento teatral. Procesos de introspección que posibilitan la emergencia de la obra personal compuesta por recuerdos que se resignifican y toman presencia gracias los diversos materiales plásticos, sonoros, corporales, objetuales y espaciales que la constituyen. Acción memoriosa que, puesta al servicio

de la creación escénica testimonial, reconoce los mapas afectivos del creador testigo en pro del acontecimiento poético.

De igual forma, estas *recapitulaciones* se relacionan con los materiales íntimos explicados en el primer capítulo y en los que la intimidad resalta como cualidad estética reconocida desde la incorporación de testimonios, documentos y objetos que documentan en primera persona la historia vital. Procesos de recapitulaciones en los que se revive lo vivido y se efectúa el viaje hacia sí mismo, a los orígenes que cimientan las raíces de los cuerpos sensibles. No obstante, en los procedimientos empleados en la obra *La que no fue*, Carolina Vivas hace un trabajo de recapitulación para lo cual recurre a la reconstrucción del árbol genealógico de las actrices y al mapa afectivo de los recuerdos de infancia de la dramaturgia escénica invitándolas a revivir las memorias de sus madres y abuelas, de la matriz familiar que es la fuente vital para la puesta en escena y a donde todo proceso de recapitulación conlleva.

Es por esto por lo que las *recapitulaciones* son un mapeo vital y poético del creador desde donde nace cuerpo escénico testimonial; que permite ir a los orígenes del actor para reescribirlos, rehacerlos y recomponerlos en escena. Proceso corporal que despierta las memorias vivas contenidas en el mundo de la creadora, el cual conlleva al trabajo sobre las *Danzas personales*, exploración escénica encargada de recuperar la expresión interna del cuerpo sensible desde la fuerza expresiva de sus gestos, responsables de hacer transitar las memorias del creador a la escena.

A propósito, la partitura corporal derivada de *la danza personal* es ejemplo de los estados liminales propios de las escenas testimoniales, porque producen zonas afectivas intermedias manifestadas desde movimientos dancísticos responsables de construir los tejidos e intersecciones entre la vida y la escena. En ella, el creador se desprende del deseo por generar movimientos estilizados, pensados y organizados, que le permitan fluir consigo mismo, los otros y el espacio desde el cuerpo en acción, que produce gestos rítmicos, movimientos derivados de impulsos somáticos y afectivos, que luego se recomponen en una dramaturgia corporal creada por la vía de lo sensible.

La danza personal es entonces pensada desde la dirección como eje transversal para la configuración de la dramaturgia escénica, el caso de Nadine Holguín, constituida por los diez gestos

expresivos producto del proceso previo, centrado en los entrenamientos sensibles y las recapitulaciones escénicas y vitales de la actriz desde donde emergen acciones físicas transmutadas en gestos dancísticos que, desde la repetición extendida en el tiempo, producen intensidades afectivas. Partitura de movimiento que permite al cuerpo adentrarse en su historia personal, familiar, teatral y también social registrada desde la lista de palabras clave traducidas en gestos y fuerzas expresivas.

Danza personal que constituye el medio expresivo para adentrarnos en el sí mismo y desde el cuerpo establecer el convivio con los otros. Narrativa no verbal que permite hablar de lo que no se puede hablar y narrar lo innombrable en tanto son palabras clave derivadas de la experiencia personal y colectiva de la actriz y contienen sus preguntas vitales y necesidad expresivas detectadas en los procesos de recapitulación y entrenamientos sensibles, que posibilita el transitar del mundo del creador al universo del cuerpo escénico.

La construcción de la danza personal, es una danza hecha con fragmentos de recuerdos. Esta danza personal no es una danza estilizada, sino que es un transitar por diferentes memorias personales y sociales, movimientos que tienen contenido muy íntimo. Sobre todo de la niña de memorias que me ha llegado de imágenes de mi abuela, mi bisabuela, mis tíos en el campo. (Holguín, 2020)

No obstante, las escenas testimoniales contemporáneas invitan al creador a experimentar con otros lenguajes, de allí la importancia para el actor de desplazarse al mundo de la danza, situándolo en una condición liminal que cruza dos formas expresivas y le permite reconocer su capacidad expresiva en otro contexto creativo. Materiales liminales que evidencian las otras posibilidades dramáticas propias de la creación escénica testimonial en donde emergen textualidades expandidas nacidas desde las dramaturgias corporales del actor creador.

También las danzas personales hacen parte de los procesos y resultados de los personajes testimoniales que constituyen la poética de Victoria Valencia, quien, para la dirección de sus dramaturgias, propone, además del reconocimiento de las rutas cotidianas del actor que transitan a las superficies poéticas, una necesidad de detectar gestos heredados que componen sus danzas

personales. Partituras coreográficas exploradas a lo largo del proceso que luego son incluidas dentro de la dramaturgia escénica compuesta por todas las formas expresivas, sonoras, textuales, espaciales y objetuales propias de la escena. Por ejemplo, en *Cindy, la niña que no volvió a ver la próxima salida del sol*, el personaje de Cindy es realizado por la bailarina Jhoana Astrid Pérez, quien desde las acciones dancísticas y movimientos extra cotidianos configura su persona(je), transformando el testimonio escrito de la dramaturga en el testimonio danzado del cuerpo escénico.

Desde esta perspectiva, el mundo del creador se reconoce y se revive desde prácticas escénicas liminales que permiten abordar las relaciones vida-arte, desde entrenamientos *sensibles*, *recapitulaciones vitales* y *las danzas personales* poetizar las memorias personales y colectivas. Exploraciones escénicas en favor de la creación testimonial que permiten detectar el cuerpo escénico testimonial desde los materiales sensibles que habitan en el mundo de los creadores. Rutas de investigación creación que acaecen al interior del *Laboratorio escénico: cuerpos en tránsito*, desde donde se constata cómo en la creación testimonial contemporánea, las prácticas teatrales son una amalgama entre las memorias de los cuerpos y materiales poético que transitan al escenario

Cuerpos sensibles materializados en objetos, razón por la cual el proceso *de Tránsitos* continúa el trabajo sobre los *muesos personales*, acción instalación que permite focalizar los objetos huella que nacen de lo prosaico para transformarse en formas poéticas. En particular, Holguín propuso un mundo objetual-afectivo que sintetiza su universo, compuesto por pequeñas cámaras fotográficas de colección, disfraces de la infancia que le hacía su abuela, botas pantaneras, caballos pequeños de juguete, vestidos rosa de una video danza realizada anteriormente y un amuleto personal.

La búsqueda de objetos personales cargados de una gran significancia emocional tenía una gran relación con mi familia, por ejemplo, una cajita de música que heredé de mi madre cuando era joven. Llevé unos caballos que tengo de colección, unos caballos pequeños, para mí el caballo me lleva al pueblo de la familia que es Liborina -Antioquia, me lleva también a la libertad de ciertas mujeres de mi familia, a la fuerza. (Holguín 2020)

En la propuesta de Nadine Holguín sobresalen las fotografías familiares, en especial las fotos tamaño cédula de personas cercanas que atesora, como también las fotos de la abuela, sus manos y

piel. Objetos que constituyen el *museo personal*, no solo del creador persona, sino del persona(je) en construcción que reconoce continuamente los materiales íntimos, personales, que son materiales conviviales poéticos, que tienen características prosaicas aprovechadas para la creación escénica. Entorno vital y poético dispuesto como museo por cuanto es un lugar para conservar las memorias, sin embargo, al transitar al quehacer teatral se transforma en un espacio para la acción, es decir, para ser habitado y explorado por el cuerpo escénico en construcción, quien desde su accionar les da vida a los objetos.

Con estos objetos se comenzaron a hacer unas exploraciones y esas exploraciones se iban decantando hasta dejar algunos o sugerir incluso otros objetos que podrían ir apareciendo e interactuando con ellos corporalmente. Esa búsqueda de objetos fue muy bella porque fuimos decantando que mis objetos, la mayoría que llevé, todos, eran pequeños de allí su dimensión para la escena. (Holguín, 2020).

Desde los *Museos personales* aparece una memoria ficcional paralela a la memoria real de los objetos en donde el dispositivo museográfico se transforma en dispositivo teatral, tránsito que permite trascender lo anecdótico y mirar las memorias como materiales vivos que se actualizan y no se estancan en el pasado. Espacios objetuales compuestos por archivos, testimonios y documentos del creador persona que tiene un para qué poético focalizado en su articulación que produce una narrativa visual.

Objetos escénicos testimoniales fundamentales para la concreción estética y teatral del cuerpo escénico de la investigación-creación *Tránsitos*, personajes testimoniales que nacen gracias a la fuerza de retornar, transitar y habitar los espacios y objetos de memoria, un proceso liminal entre la vida y las artes, que comienza a develar su condición de cuerpo viajero configurado desde el tejido de experiencias previas; quien lleva consigo el objeto escénico, contenedor de las memorias personales y colectiva producto del trabajo sobre los museos personales, el cual finalmente deriva en la construcción de un objeto multifuncional que se relaciona con un morral-casa, contenedor de las memorias familiares, que a la vez, es literalmente un morral-armario, en donde atesora los objetos pequeños que guardan las memorias personales y colectivas del cuerpo escénico.

Un cuerpo nómada propio de las zonas liminales, intermedias que produce las prácticas escénicas testimoniales, el cual refiere a la casa que lleva al hombro, ese objeto-espacio que conserva las memorias de la infancia, de madres, padres, abuelas, tías, como también contiene los olores de las cocinas, las risas de los comedores, el caminar de las montañas, la libertad y a la vez violencia que se producen en los pueblos. Equipaje vital y poético que contiene objetos de dimensión pequeña, cualidad derivada de la prosaica de la actriz y que constituye nuestra poética del persona(je) testimonial viajero que requiere de poco peso para su transitar.

Llevar la casa al hombro es cargar nuestra memoria, nuestros seres, nuestra historia, nuestros niños, ese niño que también fue uno y que nos acompaña a donde quiera que transitamos. Aparece ese cuerpo-objeto en el momento en el que la directora me pide llevar objetos propios, esos objetos que son muy míos y en mí aparecen los objetos muy pequeños, que se pueden llevar en una maleta pequeña para poder transitar. (Holguín, 2020)

Así, durante el segundo trayecto metodológico del laboratorio escénico aplicado en la investigación creación *Tránsitos*, se cumplió con el objetivo de seleccionar *El cuerpo escénico, el persona(je) testimonial*, en el caso de la actriz Nadine Holguín; un cuerpo viajero que transita por espacios de memorias. Espacialidades que nos llevan al *Pueblo*, palabra clave reiterada en las bitácoras de las creadoras, no obstante, de allí provienen sus raíces familiares: del campo, de la montaña, de la casa, de la niñez. Por ello, se realizó una visita al *Salón del nunca más*, creado en 2007, en donde se honra su vida, desde el testimonio de toda una comunidad:

Allí pudimos comprobar, sentir, y sobre todo explorar el testimonio, y cómo este iba afectando o construyendo una partitura de movimientos, en una corporeidad. Cuerpo que por momentos se transformaba en caracol, así como el testimonio de un habitante del pueblo que narra que les tocaba estar en esa corporalidad, porque les tocaba resguardarse, estar encerrados en sí mismos, en donde hablar y salir era un peligro. Siempre había miedo, y el miedo te guarda, te encierra, te cierra el cuerpo. Memoria social de Colombia atravesada por la violencia, por el desplazamiento, que genera unas corporeidades en mí, unas maneras de habitar el espacio”. (Holguín, 2020).

Y justamente en el proceso de creación, la actriz Nadine Holguín, comenzó a desplazar sus memorias personales a la pregunta por las memorias sociales, quien al momento de reconocer dentro de sus escritos e imágenes personales la presencia del pueblo, como lugar de la infancia. Gracias a este proceso se encontraron materiales escénicos, especialmente las botas pantaneras, como objeto de memoria, recuerdos familiares que se tradujeron en gestos poéticos. Más también Holguín, al momento de realizar el trabajo sobre las imágenes generadoras para su bitácora, encontró un referente importante par su exploración, el fotógrafo Jesús Abad Colorado, pues en sus fotografías en blanco y negro, reflejaban actos de resistencias.

Estos dos elementos: las memorias espaciales del pueblo de la actriz y su afinidad con el trabajo artístico del Colorado, nos acercaron a Granada, especialmente al *Salón del Nunca Más*, lugar en donde se exponen algunas de las fotografías. Y a diferencia del la visita realizada por la directora y actores de la obra *Marenostrum*, en nuestro caso la visitar a este espacio de memoria, se efectúa con el cuerpo escénico, que transita con su objetos memoria, habita y danzar en el espacio y con su accionar poético resignificar las memorias.

Estos intereses se continúan experimentando en la pasantía de la investigación-creación realizada en Ciudad de México; momento en el que se efectúa un intercambio académico que incluyó la participación en una mesa de trabajo con el Instituto de Bellas Artes a través del Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). En la mesa de trabajo se propuso la presentación de la acción en vivo de *Tránsitos*, el cuerpo viajero, una intervención performativa, que incluyó la proyección de los vídeos y fotografías de la experiencia de la danza personal en diferentes espacios de memoria.

Una pasantía que incluyó la visita a Pátzcuaro (Michoacán) para presenciar el Día de los Muertos; acontecimiento que muestra la intervención del cuerpo poético viajero en ese espacio que honra las memorias. Esta celebración es realizada tradicionalmente el 1 y 2 de noviembre, fechas seleccionadas desde la cosmovisión indígena que proponen el *retorno transitorio de las ánimas (almas) de los difuntos*, almas que ese día retornan para convivir con sus seres queridos y compartir simbólicamente bebidas y alimentos familiares ofrecidos en los altares puestos en su honor y en los que se encuentran sus fotografías, accesorios y objetos que simbolizan sus gustos.

En esta celebración la muerte no es sinónimo de ausencia y olvido, por el contrario, son presencias vivas en donde el morir implica otra forma de vivir. De allí que su recuerdo se materialice en el altar y en las ofrendas brindadas por la familia que honra a sus muertos, los invitados principales a la fiesta, a la celebración de sus vidas. Ritual que permite recordar, no solamente la pérdida, sino la vida que se manifiesta en las cotidianidades compartidas.

Ahí uno recuerda la esencia de la personalidad del otro, más que el dolor y la pérdida que uno siente por ese otro ser. Quisimos vivir este ritual también para sentir la memoria desde el punto de la alegría de esperar a que regrese ese familiar, a que regrese y se pueda compartir. Ritual que se hace con el ánimo de no olvidar, porque la muerte realmente se da cuando se olvida al otro, cuando se deja de recordar. (Holguín, 2020)

Con la propuesta escénica de *Tránsitos* se logró reafirmar como los procesos de creación escénica testimonial requiere no sólo del *arte de evocar*, sino también del *arte de transitar*, capacidad de los cuerpos sensibles de poner en movimiento las huellas de las memorias, sus resonancias afectivas e impresiones sinestésicas porque a partir de este tipo de procesos vitales y poéticos es que el creador-testigo se renueva en la acción de recordar para atesorar y conservar las experiencias, ya que cada una de las acciones escénicas testimoniales permiten liberar sus pesos, reescribirlas y rehacerlas con su quehacer poético.

El segundo tránsito del proceso de investigación creación corresponde a la *recomposición poética*, puesta en escena del personaje testimonial hallado en el primer trayecto de la exploración escénica. En esta fase, los creadores son responsables de depurar y tejer los materiales íntimos y liminales para la concreción de las acciones del cuerpo escénico. Es por esto por lo que en el año 2019-2020 se incorporó a la investigación creación *Tránsitos* la bailarina, coreógrafa y docente de danza Beatriz Vélez, así como el realizador audiovisual y docente de teatro Duván Chavarría. Ambos pertenecientes a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, quienes ingresaron para fortalecer el proceso de puesta en escena desde la danza y la producción audiovisual.

Y es gracias al trabajo sobre los cuerpos somáticos que se generó una conexión escénica entre Holguín y Vélez, motivo por el cual, esta última se incorporó como cuerpo escénico, como el segundo personaje testimonial, viajero de sus memorias. Una integración que constituye un aporte fundamental para el momento final de composición poética que posibilita ver la conjunción de las memorias personales y colectivas como el intercambio entre la danza y el teatro, desde la acción, la imagen y los objetos.

El proceso de creación primero se tomó como un proceso de asesoría en la parte de movimiento, de danza, y ayudar en esos procesos del intérprete, sin embargo hubo un proceso de empatía con ese intérprete donde yo como asesora, también me sentí muy invitada a participar de esas preguntas, a resolverlas de alguna manera con mi expresión corporal o sea con mi movimiento, entonces fue un proceso primero de empatía, de sentirme muy cercana al proceso, de disfrutar lo que sucedía allá en escena, y esa escena como empezó a invitarme también para que yo diera respuesta. Esos son de pronto también como los accidentes interesantes que se suceden en la escena, en el proceso de creación escénico, donde las cosas se modifican y es el director el que va escuchando esas invitaciones o que va escuchando esos procesos que se van dando por el simple hecho de estar ahí con toda su presencialidad. (Vélez, 2020)

En el caso de Beatriz Vélez su equipaje poético del cuerpo escénico testimonial es una maceta que se transforma en morral, un objeto-memoria que habla de otro tipo de tratamiento de las formas de la enunciación de las memorias; pese a que la artista recurrió a diversos objetos personales: cartas, diarios, amuletos para la composición de su *Museo personal*, al momento de preguntarle con que construiría su equipaje vital y poético, únicamente seleccionó sus plantas, la tierra, la vida, elemento que se transfirió al cuerpo escénico y su objeto escénico fue constituido por una maceta-planta.

Como directora busqué transformar los testimonios de la actriz Nadine Holguín y la bailarina Beatriz Vélez en diversas partituras de acciones dancísticas basadas en las danzas personal y colectiva, y a su vez, en las acciones teatrales creadas con los objetos de memoria. Ambas formas expresivas: lo teatral y dancístico convergen en un mismo tejido dramático, en la misma

superficie liminal y poética en la que se vislumbran otras maneras de actualizar y resignificar los archivos y testimonios prescindiendo de la palabra. Partiendo de lo anterior, la investigación nos permite corroborar que “el movimiento y la acción física aparece a partir de la afección, a partir de las relaciones del cuerpo con imágenes mentales que le llegan a uno con ese objeto, con la otra persona, con esa afección que uno le tiene en la memoria” (Holguín, 2020).

Se realizó entonces la recapitulación vital y escénica en pro del hallazgo de la danza personal de Beatriz Vélez, quien pasó por el proceso de recordar cada uno de los cuerpos escénicos realizados en su historia artística para desde allí rescatar los gestos expresivos que condensan la vivencia; gestos traducidos a fuerzas intensivas y expresivas en quietud o movimiento. Dicho momento se acompañó de la selección de palabras clave e imágenes generadoras que se actualizan desde el trabajo corporal para el encuentro de danzas personales y colectivas que provocan partituras centradas en las relaciones espacio-corporales.

La danza personal es un momento de magia donde se une esa imagen o el potencial de esa imagen generadora y la resolución corporal de la misma. Lo que sucede son respuestas poco literales porque son respuestas corporales. Entonces a veces es difícil definir bien de donde nace ese movimiento y cuál es su relación con esas imágenes, palabras o situaciones provocadoras. Incluso con esa otra persona con quien comparte la escena con quien se empieza a tejer un sinnúmero de fuerzas que van dando motivaciones corporales, motivaciones espaciales. (Vélez, 2020)

Luego de la concreción de los cuerpos escénicos testimoniales como cuerpos-viajeros de las memorias y realizar la detección de los vestuarios, objetos, acciones y espacios, se prosiguió con la producción del vídeo experimental y registro fotográfico que permitió la inclusión de otro tipo de acciones que, no necesariamente, están desarrollando la historia y los conflictos dramáticos de los personajes en forma lineal. No obstante, el guion del vídeo está basado en los tránsitos de los cuerpos escénicos que caminan poéticamente del campo a la ciudad; un desplazamiento que establece un recorrido cíclico del amanecer al atardecer.

En este sentido, la dramaturgia está conformada por imágenes escénicas creadas desde los vínculos íntimos entre los cuerpos y los objetos-memoria que incluyen el contacto directo con las superficies del recuerdo: la montaña, la casa, las calles del pueblo, el parque, la plaza de mercado, la banca y avenida de la ciudad. En particular, *Tránsitos* está diseñada para ser presentada en espacios alternativos: museos, galerías y teatros en donde la acción en vivo incluye danzas personales y colectivas realizadas por los cuerpos escénicos; la partitura de acciones físicas con los objetos del equipaje poético y la proyección del material audiovisual sobre los cuerpos y superficies del lugar.

Y gracias a esta experiencia escénica performativa logré como investigadora reconocer la diversidad de los cuerpos-viajeros que transitan sus memorias presentes en los procesos de creación testimonial y se consolida como el cuerpo poético que nace al interior del *laboratorio Cuerpos en tránsitos* y sus rutas escénicas de creación; quien porta su equipaje vital y poético, los objetos-memoria que lo acompañan y dan testimonio de sí mismo y de los otros. Y así, al igual que *el recordar* que en el marco de la creación escénica testimonial es una acción fundante del acontecimiento escénico, *el transitar* es un arte que habla de la capacidad de conservar y de movilizar las memorias, una acción cotidiana y teatral que constata cómo en las prácticas escénicas testimoniales necesitan, no solamente, *del arte de recordar* que ayuda a conservar las memorias, reutilizar los archivos vivos, sino que necesitan de la fuerza del *arte de transitar* para concretar los actos creadores que permiten migrar y honrar las memorias.

Desde el *arte de transitar* nace la presencia poética del *Laboratorio Cuerpos en tránsitos*, un cuerpo-viajero capaz de atesorar las memorias y de soltarlas. Un personaje escénico testimonial que re-habita cada uno los recuerdos borrosos o latentes de su ser desde el cuerpo, el movimiento, los objetos y la acción; quien a veces habita las memorias para conservarlas, otras veces, por el contrario, para olvidar sus huellas. Este cuerpo escénico testimonial posee dos cualidades sensibles; la primera, corresponde a la capacidad de conexión estésica con los entornos vitales que abraza e interviene desde su caminar poético; y la segunda, los cuerpos- viajeros llevan consigo los materiales íntimos de las memorias, los materiales testimoniales que quieren conservar y que los acompañan en su andar.

Y es por la experiencia investigativa y creativa del proceso performativo de *Tránsitos* que valoré la fuerza de los *homenajes y las migraciones* como las bases estéticas del acontecimiento teatral testimonial basado en el *arte de transitar*, este proceder vital y poético que posibilita que el artista efectúe el procedimiento sensible del recordar, narrar y escenificar las memorias en donde acontecen las prácticas escénicas de re-escribir y re-hacer los testimonios vitales en narrativas poéticas y es por esto, que el cuerpo sensible del creador-persona deviene en el cuerpo poético del personaje.

Y para finalizar, es por este último trayecto investigativo que me fue posible reafirmar la fuerza del sujeto investigador-creador, quien necesita de espacios prácticos de pensamiento y creación para explorar lo pensado desde lo creado. Un espacio en donde sea factible hacer transitar el saber al hacer, lo teórico a lo práctico, siguiendo las perspectivas de las metodologías de investigación en las artes escénicas del siglo XXI que muestran la importancia de llevar a la acción el conocimiento en donde el cuerpo del creador y sus experiencias escénicas son la base del pensar y del crear.

Cada una de las rutas y hallazgos a nivel pedagógico, investigativo y creativo de la pesquisa *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas*, están registradas en una página web³ producto de la investigación doctoral y se recopilaron y sistematizaron las rutas escénicas del *laboratorio de investigación creación Cuerpos en tránsitos* y las diferentes prácticas docentes, investigativas y creativas, en donde los trayectos metodológicos del laboratorio han aportado a los escenarios académicos y artísticos, además, a la exploración de los vínculos entre las memorias personales y colectivas; sus ejes transversales son los cuerpos sensibles y las escenas expandidas. Este archivo digital consigna el material fotográfico, audiovisual de cada una de las prácticas escénicas referenciadas; así mismo, permite acceder a los artículos de las investigaciones en artes citadas anteriormente.

Conclusiones

³ <https://www.maribellciodaro.com.co/> Maribell Ciódaro. Prácticas docentes-artísticas e investigativas.

Memorias vivas: Retornar-Habitar-Transitar.

Para iniciar las conclusiones de la investigación *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas* es preciso referirme a la mirada del maestro Peter Brook, quien en una entrevista dada en New York en el festival de teatro de Otoño, al momento de preguntarle por su trabajo respondió: “El teatro trata sobre la vida. Este es el único punto de partida y no hay nada más que sea realmente importante. El teatro es vida” (2014) Su punto de vista constata el principio humano y ético transversal a las prácticas escénicas contemporáneas en donde los artistas recurren, justamente, a los materiales testimoniales: archivos, testigos y testimonios para *retornar, habitar y transitar las memorias* que no son más que fragmentos de vida, de *lo vivido, lo vivo y lo vital*.

Lo anterior, encierra los hallazgos *pedagógicos, artísticos e investigativos* de la presente indagación en artes. Allí, en las relaciones vida-arte y sus diferentes dimensiones sensibles y expresiones poéticas es donde se interceptan las memorias, los cuerpos y las escenas. A través de las conjugaciones entre las formas de enunciación de los recuerdos evocados y las dramaturgias que los tejen escénicamente están presentes las prácticas escénicas testimoniales que invitan al creador-investigador a *retornar a lo vivido, habitar lo vivo y transitar lo vital*. Un procedimiento sensible que opera en las prácticas de pensamiento y en las prácticas de creación.

Por lo tanto, en los diferentes planteamientos estéticos, filosóficos y antropológicos abordados a lo largo de la indagación se reconoce que la experiencia como vía de conocimiento hace que se deleve la fuerza de las acciones del retornar, habitar y transitar las memorias como práctica de pensamiento y de reflexión. A su vez, esta triada se involucra en los procesos escénicos expandidos en donde la fuente vital de creación es el cuerpo y con ello, el testimonio de sí mismo y de los otros para la recomposición del nosotros presente en el convivio teatral.

El primero, el *yo*, proviene de lo pasado, de la experiencia personal que invita al artista a ir a sus orígenes, matrices y raíces propias; el segundo, refiere a los *otros* que implica el contacto con el presente, ubicando al artista en el aquí y ahora, gracias y por eso se producen las relaciones con los contextos y las realidades que tocan e impresionan su cuerpo. Ambos, el yo y los otros, se

conectan en un mismo tejido que le permiten reconocer el nosotros, y por eso, vislumbra un espacio en común, el por-venir; aquello que está por reinventarse, que habla de los anhelos y proyecciones del cuerpo individual y social.

Partiendo de lo anterior, es posible concluir que las prácticas escénicas testimoniales acuden y problematizan las memorias para desafiar el tiempo. Desde una posición filosófica, el arte eterniza la presencia de las cosas, los espacios, los cuerpos; una mirada que habla de las prácticas artísticas como formas estéticas de capturar la vida: *lo vivido, lo vivo y lo vital*, una intención netamente testimonial y poética en la que convergen las temporalidades del pasado, presente y porvenir, por cuya razón, los movimientos de las memorias personales y colectivas puestas en el escenario es donde el artista instala la vivencia, mutando los acontecimientos del investigador-creador en los acontecimientos de lo investigado-creado, que en suma, conservan los devenires de las personas en personajes.

En consecuencia, las prácticas artísticas que guardan, almacenan, coleccionan y captan las memorias del creador-testigo son la base de las preguntas de la indagación que refieren a: ¿qué pasa cuando las fuentes vivas para la puesta en escena son las memorias personales o colectivas del creador? ¿Cómo se transforman los procesos dramáticos al momento de ingresar el testimonio a la escena?. Unas inquietudes que a lo largo de la pesquisa encuentran respuestas inconclusas que aún están en construcción, pero que sin embargo, la investigación detecta la certeza de dos caminos sensibles de pensamiento y creación que le producen los cruces entre lo biográfico y lo poético, y por ende, *el arte de recordar* lo que fue y *el arte de transitar* lo que será.

Dos prácticas escénicas testimoniales: el evocar los recuerdos y transitar las memorias, que son consideradas como las capacidades poéticas indispensables para transformar el triple testimonio en acontecimientos escénicos autorreferenciales, experimentales y transdisciplinares. Ambas, se hicieron visibles en cada uno de los estudios de casos abordados a lo largo de la indagación, como también, en las prácticas de investigación-creación propias. Dos acciones que confluyen y propician el *arte de conservar*, el cual constituye el fin estético, vital de las prácticas escénicas testimoniales que buscan preservar *las memorias como archivos vivos* porque en cada obra o

proceso el creador-testigo busca capturar las fuerzas del entorno y del cuerpo sensible del creador, sensaciones que son conservadas no únicamente a través de formas materiales sino afectivas.

En este sentido, los estudios realizados por Deleuze y Guatarri corroboran uno de los hallazgos de la investigación: se ratifica al arte como contenedor y contenido de vida; el arte produce actos creadores que requieren de materiales diseñados para conservar el acontecimiento del creador. Sobre esto los autores afirman:

El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí, aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales, piedra, lienzo, color químico... Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones... (Deleuze y Guatarri, 2005:164).

Por consiguiente, las prácticas escénicas testimoniales expuestas a lo largo de la indagación constituyen diversos dispositivos de conservación de las memorias, los cuales, además, de recuperar el pasado, lo vivido, también le propone al artista en el aquí y ahora hallar los lenguajes expresivos que le permitan materializar los recuerdos, recuperar lo vivo y lo vital, lo que acontece en el aquí y ahora que el cuerpo-testigo percibe y resignifica desde formas sonoras, plásticas, teatrales, dancísticas, literarias y audiovisuales. Por lo anterior, se puede concluir que las prácticas escénicas testimoniales conservan la vida, los bloques de sensación del testimonio que se rehacen en múltiples cuerpos, objetos y espacios poéticos que interactúan, los ensamblajes entre la vida y las artes que nacen de la experiencia vital y artística del creador-testigo.

Continuando con la idea, las artes de recordar, transitar y conservar las memorias son principios constituyentes de las prácticas escénicas contemporáneas que tienen como finalidad preservar los archivos de los acontecimientos desde el accionar poético del artista, capaz de capturar la vida y eternizar los fragmentos de tiempo. Un énfasis estético que constata José Luis Pardo al momento de decir que la tarea del artista está en conservar *la vida de las cosas* porque “no se trata en absoluto de que el arte desprecie el tiempo: al contrario—pinta el tiempo—pinta, eternizar el momento en devenir”. (Pardo, 1991:71). Su criterio afianza la idea que las relaciones entre memoria-tiempo-

vida son móviles y efímeras dado que se establecen desde los cuerpos cambiantes que se transforman continuamente porque es su naturaleza estar en tránsito, estar en devenir.

Por esto, es posible concluir que las prácticas escénicas testimoniales necesitan de prácticas de investigación-creación que recurran a la vida, a los archivos, testigos y testimonios para no sólo comunicar experiencias sino resignificarlas en actos creadores que tienen la misión de captar lo no dicho y las memorias borrosas o latentes que se vuelven expresión. En este sentido, la presencia de los materiales testimoniales son la base de las *artes vivas* que procuran *las memorias vivas* en donde el cuerpo sensible del artista y sus niveles somáticos, afectivos y expresivos se entretujan con las formas expresivas de lo vivido, lo vivo y lo vital, las cuales dan cuenta de las prácticas sensibles del retornar, habitar y transitar los acontecimientos de la vida y recomponerlos en acontecimientos escénicos. Al respecto, Rolf Abderhalden, director de Mapa Teatro, explicó:

Consiste en hacerse vulnerable a otros cuerpos, a otros imaginarios, a otras poéticas y modos de hacer, en toda su heterogeneidad y extrañeza. Incorporarlos, digerirlos, hacerlos nuestros, subvertirlos en acontecimientos, provocando fricciones en nuestros propios cuerpos, en nuestras subjetividades, que buscan forma en gestos y acciones artísticas individuales y colectivas-corporales, coreográficas, cinematográficas, escénicas, escriturales, musicales, plásticas, sonoras, vocales, visuales, cartográficas. Fricciones que nos lleven a otros enunciados y dispositivos como el que aquí, en un acto de provocación, llamamos artes vivas potenciadores de posibles desplazamientos en un pasaje de paradojas y contrastes”. (Abderhalden, 2013, pág. 15)

Por su parte, en *Actos/actas: el archivo es la obra/la obra es el archivo* (2013), Abderhalden advirtió que en las prácticas teatrales basadas en las relaciones vida-arte, los testimonios son memorias vivas que nacen del cuerpo sensible considerado como archivo viviente, el gran testigo de los acontecimientos vividos, vivos y vitales; un cuerpo-archivo que “no es un objeto de estudio ni tampoco un medio de expresión: es la materia viva del pensamiento y el pensamiento vivo del pensamiento” (Abderhalden, 2013, pág. 15). Por ello, a continuación se expondrán las ideas que concluyen provisionalmente esta indagación que están de acuerdo a las prácticas contemporáneas

de reflexión y acción. Las conclusiones son tejidos abiertos a nuevas prácticas de pensamiento y creación; un momento final que ratificará que los materiales testimoniales en favor de las prácticas escénicas contemporáneas invitan al creador-testigo a *retornar a lo vivido, a habitar lo vivo y transitar a lo vital*.

III. I Retornar: lo vivido. Dramaturgias de archivos y testimonios

Cada uno de los trayectos investigativos de la tesis doctoral *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales en prácticas escénicas contemporáneas* indagaron por el cuerpo como contendor y contenido, como archivo vivo que conserva y actualiza la vida en el escenario, sus sentidos y percepciones. Un cuerpo que es el mapa de los recuerdos borrosos y latentes de las memorias que se producen por diversas experiencias que se olvidan o atesorar. Por ello, es posible afirmar que el artista del siglo XXI es un cartógrafo encargado de reconocer las huellas de lo vivido, las señales de lo vivo y los registros de lo vital; las primeras la huellas provienen del pasado; las segundas, las señales del presente, y por último, los registros se inscriben para trazar el por-venir.

Por eso, es posible concluir como estas tres premisas e intereses escénicos y estéticos son la base de las prácticas testimoniales contemporáneas que generan escenarios para la rememoración y re-significación de la vida, en donde los creadores y los espectadores retornan a lo vivido, a las memorias personales para recomponerlas en un universo poético convivial, generándose así, diversos procesos de transferencias entre la experiencia vivida y el acontecimiento poético; un espacio-tiempo en el que se desplazan los recuerdos latentes y borrosos del cuerpo a actos creadores en los que se conjugan los testimonios para producir otras memorias, nuevos recuerdos y experiencias.

Además, es visible el predominio durante las últimas décadas de los procesos de creación testimoniales que retornan al cuerpo a sus orígenes, y en consecuencia, a los materiales íntimos que producen la evocación: fotografías, sonidos, texturas, olores, sabores, ropas, objetos personales que nacen de las memorias evocadas del artista de sus archivos y testimonios; ambos considerados como las evidencias de las memorias vivas a las que el creador-testigo retorna para crear, para

transformarlas en dispositivos poéticos del acontecimiento teatral que implican recomponer poéticamente las formas de las memorias evocadas y las voces que las enuncian en el aquí y ahora. Dos elementos, archivos y testimonios, que son los responsables de darle el carácter vital a las memorias porque el testigo es el cuerpo vivo que las enuncia.

Para Rolf Abderhalden, “El carácter vivo del archivo reside, precisamente en la activación, en presente, en presencia de sus materiales (por una parte, las huellas-materiales perceptivas, sensoriales, afectivas; por otra, los cuerpos-testigos, narradores, portavoces” (2013, pág. 25). De tal forma, que le es posible constatar que los recuerdos son la base sensible del quehacer escénico testimonial, en el cual el testimonio nace por la vía de los sentidos y de lo sentido, de lo que percibe y le afecta; por tal motivo, el artista con su quehacer se ocupa de ir al pasado, por ejemplo, a la historia familiar, a su nacimiento o preguntas y juegos de la infancia, manifestándose el deseo por recuperar lo pasado en el presente que se produce en simultáneo, es un trabajo de introspección y exteriorización de lo vivido porque el artista a la par que se sumerge en el adentro del adentro de sus experiencias, también sale y hace del recuerdo un lenguaje, un testimonio poético.

En cada una de las obras abordadas a lo largo de la pesquisa como en las prácticas artísticas del *laboratorio escénico: Cuerpos en tránsito*, el creador-testigo asume el deber de darle el carácter vivo a sus archivos personales y colectivos porque estos son la base de los procesos de creación e investigación contemporáneos en donde los cuerpos sensibles son capaces de retornar a sus orígenes y volver sobre sí para crear el cuerpo escénico del personaje. De hecho, son los archivos vivos los que enriquecen la visión del nuevo teatro documental de Tellas, el cual en medio de teatralidades expandidas y estéticas performativas se vale de objetos-memoria que son las fuentes vivas archivísticas que se activan con el accionar del cuerpo. Este intercambio de presencias en y por medio de los objetos deviene en una nueva categoría del teatro de objetos documental que Larios llama *Dispositivos Cooperativos Objetuales* que son producto de la acción de retornar a lo vivido para reconocer sus tejidos dramáticos y sus entramados poéticos.

Por consiguiente, es posible afirmar que los objetos personales o contextuales como materiales testimoniales posibilitan documentar lo sucedido e insertan las formas de las memorias al escenario. Considerados como *objetos vivos*, estos dotan de significado a la experiencia y constituyen su

materia, de allí, que la creación escénica testimonial los incorpore como materiales poéticos necesarios para que se produzcan los tránsitos entre los acontecimientos de vida y los acontecimientos escénicos porque son avalados como formas cotidianas que se movilizan del ámbito de lo real y el uso común al campo de las artes, y su uso extra-cotidiano, expandido ha adquirido otros sentidos estéticos y escénicos en favor del acto creador, constituyen objetos-testigos que hablan de los hechos. Refiriéndose a esto, Larios indica: “las cosas guardan la memoria de lo que somos y de lo que hemos hecho; las cosas quedan disponibles aquí, no como recursos, sino como interlocutoras de mundo que se hablan sin dialogar” (Larios, 2018, pág. 89).

Bajo esta perspectiva, se puede finalizar diciendo que los archivos son materialidades vivas, ellos son las evidencias de los hechos vividos que todavía inquietan y que impulsan al artista a crear, a documentar su tiempo desde otras dimensiones sensibles; un creador-testigo que se ocupa de rehacer el pasado en el presente o el presente en lo pasado mediante materiales íntimos que se reutilizan y recomponen en una superficie común. Una zona en la que el artista retorna a lo vivido con el fin de poetizar sus experiencias e interconectar su cuerpo sensible con sus memorias vivas, con sus archivos y testimonios que conservan lo que percibe del mundo, de aquello que fue testigo y que le permite crear, darle un movimiento poético a lo real y cotidiano. Al respecto Abderhalden, afirmó:

El archivo vivo expondrá el modo, o los modos, de su propio funcionamiento como imaginación creadora, que ordena y desordena, construye y deconstruye, asocia y disocia, articula y desarticula, monta y desmonta, simultáneamente, el espacio y el tiempo, el adentro y el afuera, de nuestra subjetividad y del mundo. La obra es siempre un archivo en devenir, el archivo vivo es el devenir de la obra. (Abderhalden, 2013, pág. 114)

Entonces, se infiere que este tipo de procesos creativos que invitan al artista a retornar a sus memorias tienen, justamente, el fin de conservar y transformar las subjetividades del cuerpo sensible del artista, derivadas de los afectos y percepciones somáticas producidas por la experiencia de habitar el mundo; una mixtura de emociones y reacciones sinestésicas que mutan a los bloques

de sensaciones que constituyen las obras de arte, consideradas ahora como superficies poéticas que sitúan el creador-testigo en la esfera personal de sus orígenes y en la esfera social de sus contextos.

Un enfoque que es consecuente con el arte de recordar propuesto por los giros de las memorias, en donde los archivos vivos del cuerpo se interconectan con los lenguajes expresivos de las artes desde teatralidades expandidas que producen los encuentros íntimos y liminales del acontecimiento poético en donde acaece la actualización de los testimonios y archivos de manera experimental y provocadora. Así pues, la acción de retornar a lo vivido es la base del acto creador testimonial, el cual implica ir al pasado remoto o al pasado inmediato como principio creador, generando un proceso en donde se recupera información vital a través de testigos y testimonios que documentan la experiencia mediante archivos vivos que posteriormente recomponen las impresiones del creador frente a lo vivido en un tejido dramaturgico, en el que se evidencia la reutilización y reorganización de los materiales testimoniales detectados por el artista en las prácticas de introspección, en los procesos sensibles del retorno a sí mismo o a los otros de donde nacen los archivos. A propósito Guasch constató:

El concepto de archivo, es pues una especie de dispositivo de almacenamiento de una memoria cultural. Aquí no hay ninguna historia discursiva, todo son impresiones (una memoria hecha de impresiones) organizadas en cadenas estructurales, según afinidades morfológicas y semánticas, y almacenadas independientemente unas de las otras. (Guasch, pág14).

Esta mirada avala las reflexiones finales de la investigación en lo que respecta a considerar las prácticas escénicas testimoniales como artes de *evocar, transitar y conservar* las memorias de sí mismo y de otros. Tres capacidades del creador-testigo que determinan la creación de dispositivos escénicos en los que son fundamentales las formas de enunciación de las memorias que refirió Michel Foucault, en *La arqueología del saber*. (1969), en donde se redefine el concepto de archivo en contraposición al de biblioteca; sosteniendo que el archivo no puede ser descrito en su totalidad porque emerge de fragmentos, de recuerdos borrosos o latentes; de allí la necesidad de las acciones poéticas de las artes que se integran a las prácticas de las memorias para llenar los vacíos que quedan entre los recuerdos.

Esta pesquisa permite comprender cómo las memorias son una forma de conocimiento sensible del mundo contemporáneo en donde imperan las relaciones *recuerdo-evocación-reflexión*, nombradas por Paul Ricoeur desde las cuales es posible concluir que es ahí, en las acciones de rememoración de la experiencia donde se produce el primer acto de atestiguar que hace que el cuerpo-memoria retorne a sus registros somáticos, afectivos y expresivos, que se ubique en el universo de lo vivido para propiciar el juego con lo imaginado, un intercambio que genera los desplazamientos de la *memoria evocada* a la *memoria expresada* constatados en cada uno de los procesos y obras estudiadas a lo largo de la investigación.

Ejemplo de lo anterior, es el trabajo de Cesar Brie y Carolina Vivas, cuyos procesos de rememoración y reconocimiento se evidencian en cada una de las etapas de construcción de la obra. En el caso de Brie, desde los objetos retorna a historias familiares del niño, a los encuentros con el padre, la madre, la abuela y el sí mismo. También, Vivas genera acciones de retorno en sus actrices al momento de dar la premisa de re-escritos de los recuerdos familiares, en especial de sus mujeres, y que son llevados a la escena desde objetos cotidianos, o en el caso de Victoria Valencia, se produce el retorno cuando trabaja con sus actores los gestos heredados para configurar la kinesis

Estas escenas demuestran los tránsitos entre las *memorias evocadas* y las *memorias expresadas*, dos elementos constitutivos de las prácticas de investigación-creación, identificadas a lo largo de la pesquisa; puesto que ambas acciones: evocar y expresar, se constituyen en las bases del arte de recordar, conservar y transitar las memorias personales y colectivas del creador, desde la exploración no solo de la palabra sino diversos lenguajes no verbales, que develan lo que no se puede decir, con la voz; de allí el predominio de otras maneras de evocar y otras maneras de expresar las memorias de la experiencias, que el aquí y ahora devienen en testimonio.

Las prácticas escénicas testimoniales de los colectivos teatrales estudiados, muestra como el retorno del creador-testigo a sí mismo y a los otros implica el reconocimiento de la vida: lo vivido, pero también la detección de múltiples lenguajes expresivos con los cuales es posible comunicar las resonancias y cuestionamientos de las experiencias vitales del artista que detecta como material de creación. Por ejemplo, en el caso de Vivas las actrices retornan al pasado y los recuerdos se expresan por la vía de la palabra escrita al momento de rehacer sus propias dramaturgias y en el

proceso de Valencia, es el cuerpo, sus gestos y danzas los que recuperan las memorias, los responsables de dar testimonio.

De hecho, cuando Victoria Valencia y Laura Uribe les indican a sus actores y actrices ir a los espacios habitados reafirmando la fuerza del retorno, como práctica transversal al quehacer escénico testimonial, el cual se manifiesta en los trabajos de campo, que el artista realiza para el acto creador, o también desde las exploraciones del creador con espacios cotidianos tratados como escenarios de creación. En el caso del proceso creativo de *Cindy la niña que no volvió a ver la próxima salida del sol*, el trabajo del actor sobre las rutas cotidianas de ciudad es ejemplo del retornar, o en el caso de Uribe, cuando le propone a su equipo de trabajo volver al pueblo de infancia, o visitar la población de Granada, como espacio de memoria social.

De allí, que sea posible afirmar que los procesos de creación escénica testimonial generan *las Dramaturgias evocativas*, que según Eugenio Barba en *Orígenes de un director*, involucran también las *dramaturgias narrativas* y *dramaturgias orgánicas*; tres instancias propias de la tejido escénico del testimonio. Por su parte *las dramaturgias evocativas*, conducen al creador al universo de los recuerdos y experiencias actualizadas, las *dramaturgias narrativas* son las que reconstruye la trama de los testimonios, las que re-ubican los archivos vivos en una superficie poética. En tercer lugar, las *dramaturgias orgánicas*, son las que, en las prácticas escénicas testimoniales realzan las conexiones sensoriales, despiertan los sentidos de los cuerpos participes

En consecuencia, es posible afirmar que las prácticas escénicas testimoniales al edificar la obra personal, emplean un lenguaje escénico evocativo, narrativo y orgánico necesario para el tejido dramático de las memorias. Así, se confirma que los procesos de creación testimonial focalizan la acción de retornar como el procedimiento que invita al creador-testigo a volver a sus orígenes y contextos, desde donde se construyen las bases para la composición del acontecimiento teatral testimonial que requiere de un trabajo de introspección y exteriorización del yo creador, el yo narrador y el yo personaje.

A su vez, el trabajo sobre las memorias evocadas y memorias expresadas se manifiesta al interior de procesos artísticos-investigativos, como prácticas de pensamiento y creación. Por ello, la investigación permitió comprobar la mirada también de José A. Sánchez quien resaltó el “retorno

de lo real”, como una ruta metodológica de las artes escénicas asumida por el sujeto-investigador responsable de realizar un trabajo de recomposición poética del documento y testimonios de los testigos. Quien al respecto explicó:

El documentalismo resurge con el interés de otras formas teatrales. La permanencia de la realidad y el interés por los procesos ha dado lugar al desarrollo de las artes de archivo, un tiempo de producción artística que parte de lo documental o que se produce ya no como composición sino como acumulación de materiales en interacción con otros. (Sánchez, 2007, pág. 16)

Desde esta perspectiva es posible concluir que las prácticas escénicas testimoniales para su producción artística, recurren a materiales testimoniales y documentales que nacen del retorno del creador a sus orígenes y contextos; una acción que le permite al artista rescatar las evidencias de los hechos: fotografías, grabaciones, diarios, prendas de vestir y objetos probatorios de determinada situación. Generándose una dramaturgia de archivos que es posible gracias a la capacidad del creador-persona de retornar sobre la vida y las formas que las enuncian: los cuerpos, los espacios y los objetos de las memorias.

Y si una de las características de las teatralidades expandidas y estéticas performativas propias de las prácticas escénicas contemporáneas corresponde a la irrupción de lo real, es claro como la integración de los archivos y testimonios son las maneras de irrumpir en lo real. De allí la continua retroalimentación y el tejido dramático que se produce entre archivos y testimonios; que hablar por lo que el creador-testigo no pueden comunicar.

La investigación permite reconocer desde diversos escenarios pedagógicos, artísticos e investigativos el operar del creador-testigo y las prácticas del recordar, narrar y escenificar lo vivido, gracias a lo cual se visibilizaron la diversidad poética de los cruces entre las memorias, los cuerpos y las escenas. Un procedimiento de lo biográfico a lo teatral, que requiere de tejidos dramáticos y prácticas de contacto, que son posibles gracias al retorno del creador-persona a las memorias de sus raíces y entornos vitales que se interconectan entre sí. No obstante, para Michel Foucault, el material archivístico no

simplemente es un conjunto de documentos , sino que es un tejido vivo que enuncia la vida, puesto que “El archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 1969, pág. 41).

Una idea que avala los hallazgos de la presente investigación, en lo que respecta a las conexiones que se comprueban como en cada una de las obras estudiadas o proceso del laboratorio escénico se producen los vínculos entre los cuerpos las memorias y la escenas, desde la fuerza del archivo-documento que rememora y la voz viva del testigo que reconoce la existencia de los hechos. Al respecto Foucault constata:

Entiendo por archivo el conjunto de los discursos efectivamente pronunciados. Este conjunto es considerado no solo como un conjunto de acontecimientos que han tenido lugar una vez por todas y han quedado en suspenso, en el limbo o el purgatorio de la historia, sino también como un conjunto que continúa funcionando, que se transforma a través de la historia, que da la posibilidad de aparecer a otros discursos. (Foucault, 1997, pág. 219)

También en el transcurso de la investigación se hace énfasis en el retorno de lo cotidiano, a la matriz familiar, a visitar los recuerdos de infancia, como también ir a los acontecimientos sociales, a las rutas de ciudad, a los gestos heredados. Un constante retornar al sí mismo, que provoca el retorno del cuerpo sensible del artista también a los miedos, deseos y preguntas del creador-persona, recuerdos que de tanto ser abordados producen en el creador un hastío del propio recuerdo, una fatiga que nace del retornar a lo vivido, produciéndose desgastes físicos, mentales y emocionales que se preciso enfrentar con y desde la acción poética. Al respecto Duban González afirmó:

A veces era un poco doloroso y difícil abordar el tema, agotar ese recuerdo, esa sensación o volver a ella, entonces es cuando está el trabajo del actor y es necesario crear herramientas o crear posibilidades para que eso no se agote. Uno tiene que crear esas metodologías para volver al recuerdo, para acudir a él, para que sea orgánico, para que no se agote. (González, 2020).

Sin embargo, el mérito que tiene el creador-testigo al retornar a lo vivido, radica en la capacidad de superar este agotamiento que produce el recordar, a tal punto de desprenderse del yo creador, para entrar en la zona poética del yo personaje. Así, las prácticas escénicas de archivo, por las cuales el creador-testigo retorna a sus orígenes y contextos son vitales en los procesos de creación escénica testimonial, en donde “cada objeto ya no está aislado sino que constituye un dispositivo de relaciones, el archivo caja, constituye un nuevo acontecimiento” (Abderhalden, 2013, pág. 28).

A través de la investigación fue posible comprobar que al momento del creador-testigo retornar a lo vivido se redescubren no solo memorias pasadas sino que en el aquí y ahora se reestablecen las relaciones humanas. De hecho, la palabra retornar, etimológicamente connota: devolver, restituir, volver a hacer una cosa, volver al lugar en el que se estuvo. Un verbo transitivo que le propone al artista dar una vuelta atrás a lo vivido como posibilidad de la construcción del por-venir. Un retorno que en el caso de las prácticas escénicas testimoniales articulan “lo vivido” con “lo poético” desde la inclusión de archivos y los testimonios del creador-testigo del mundo.

II. Habitar: lo vivo. Superficies sinestésicas, prácticas de contactos.

La investigación *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas* en sus tres capítulos logro constatar como el creador retorna a las memorias evocadas para transformarlas en memorias expresadas. Un momento en donde el artista va a sus orígenes, a la matriz familiar e historias de vida, como también retorna a las preguntas del ser, sus miedos, deseos y vacíos que le sirven de impulso vital para el acto creador. Sin embargo, también a lo largo del análisis fue posible reconocer que no solo las memorias se componen de los recuerdos afectivos que crean el universo de lo vivido; pues estas, las memorias son presente y habitan en lo vivo, en el entorno vital que transitan los cuerpos; en el hábitat del creador-investigador del cual también sustrae materiales para el acontecimiento poético testimonial.

En consecuencia, es posible detectar que las memorias nacen y se instalan en el cuerpo del creador por la vía de los sentidos y la percepción, lo cual implica ubicar al creador-testigo en el aquí y

ahora, en su contexto real. Un elemento que devela la fuerza del intercambio entre los cuerpos y las superficies que los albergan, destacando cómo las memorias son somáticas, estas se tocan, se escuchan, se ven, se huelen, se saborean, se sienten en toda la piel y residen en las superficies sinestésicas de los espacios. Por ello, es posible concluir que las prácticas escénicas testimoniales son prácticas de contacto, desde donde se activa en el cuerpo sensible a través de los sentidos, que le permiten obtener información del entorno.

No obstante, Michel Serres en *Cinco sentidos, ciencia, filosofía y poesía del cuerpo* exaltó cómo la piel es el medio para recuperar y capturar las memorias, puesto que en ella, se producen los contactos, las transformaciones de los recuerdos en memorias, de las memorias en testimonios poéticos:

La piel es el depósito de los recuerdos, almacén de nuestras experiencias impresas, banco de nuestras impresiones, geodésica de nuestras fragilidades. No busquemos ni lejos ni dentro de la memoria: la piel se graba igual que la superficie del cerebro, también escrita, quizá de la misma manera. La piel es una variedad de contingencia: es esta, por esta, con esta se tocan el mundo y mi cuerpo, el que siente y lo sentido, la piel define un borde común. (Serres, 2005, pág. 65).

Por ello, los bloques de sensaciones que cada obra de arte constituye, integran lo que sienten los cuerpos y lo sentido, es decir, vinculan el pasado-presente, los orígenes con los contextos del artista. Son puestas en escena, que nacen de la percepción del creador del mundo habitado, en particular, de los contactos de su cuerpo con las superficies a las que retorna y transita. Un momento en donde el creador-testigo abre sus canales sensoriales para capturar las señales de lo vivo, de lo presente. Así, en cada una de las prácticas escénicas testimoniales estudiadas anteriormente, se vislumbran dichas relaciones entre los cuerpos y los espacios, puesto que en cada proceso de creación-investigación se vislumbraron los lazos entre el cuerpo y sus entornos vitales; en donde cada vivencia recordada, narrada y escenificada por el creador conduce no solo a cuerpos y objetos, sino a espacios-memoria, a los cuales se retorna para rehabetarlos, actualizar las vivencias, las memorias.

De allí que se concluya que las prácticas escénicas testimoniales al acudir a los contextos del creador-investigador, propician escenarios para el habitar, espacios vitales y poéticos en los que nacen las memorias; una perspectiva que ratifica la naturaleza espacial de los cuerpos y con ello la importancia de las superficies sinestésicas para la creación escénica testimonial, que requiere de prácticas de contacto. Al respecto, José Luis Pardo, indicó:

Y no es solamente que nosotros ocupamos un espacio (un lugar) sino que el espacio, los espacios, desde el principio y de antemano nos ocupan. Nuestro existir es siempre un “estar en”, y ese “estar en” es estar en el espacio, en algún espacio, y las diferentes maneras de existir son para empezar, diferentes maneras de estar en el espacio. El hecho de que nuestra existencia sea forzosamente espacial tiene, sin duda que ver con el hecho de que somos cuerpo(s), de que ocupamos un lugar. (Pardo, 1992, pág.16).

En este sentido, el creador-testigo reconoce las superficies que lo albergan como fuentes vivas de creación, como espacio de la memoria, gracias a lo cual se reconoce la fuerza del habitar que se constituye en la acción transversal del cuerpo sensible del artista, pero también del personaje-testimonial. En principio, el creador detecta en sus matrices lo vivo, en sus espacios del día a día la poesía, por ejemplo, en la obra de Victoria Valencia, el trabajo sobre las rutas del creador en los espacios cotidianos, habla no solo de las prácticas el retornar, sino de las prácticas del habitar, en tanto el gesto de volver a recorrer las rutas habituales del cuerpo, hace que el artista re-habite sus memorias espaciales e instale unas nuevas experiencias producto del contacto del cuerpo en el espacio.

También en *Marenostrum* la acción de habitar es la invitación estética que realiza la directora a la actriz cuando le da la premisa de volver al pueblo de la niñez, para recorrer los caminos del pasado en el presente. Una acción que hace que las memorias vuelvan a ser habitadas, porque estas de nuevo se instalan en el cuerpo, reviviéndose las experiencias de la montaña, la casa, el parque y la escuela. De igual modo, en el proceso de la puesta en escena de *La que no fue*, las actrices desde sus imaginarios y narraciones re-habitan las casas de la infancia, que luego quedan escenificadas a través de objetos y materiales íntimos, tal como sucede en *Mi vida después*, en donde los actores también retornan y habitan sus memorias personales y colectivas desde los registros espaciales

presentes en la obra, desde la proyección de los videos de las casas familiar, donde anidan sus primeros recuerdos.

A su vez, en *el laboratorio Cuerpos en tránsito*, las exploraciones de las *Recapitulaciones* y los *Museos personales* son ejemplo de la dupla sensible del retornar y habitar, que se produce en las prácticas escénicas testimoniales, puesto que en las *Recapitulaciones* el creador se ocupa de ir a los espacios de memoria a través del cuerpo en acción, como también en los *Museos personales* se constata que la fuerza expresiva del creador esta en habitar la instalación realizada con los objetos-memoria, en ella radica la potencia del crear, produciéndose una Geopoética. Por ello, se concluye que en la acción del habitar se fundamenta la existencia y con ello el acontecimiento escénico testimonial, es un material vital, espacial y poético de cada propuesta.

No es gratuito, que Michel Serres en su libro “Habitar” (2011) justamente corrobore dicho verbo como acontecimiento vital del cuerpo, porque por la acción nos constituimos en el mundo. En este sentido, *Habitar* es la condición de vida de los cuerpos-testigos, quienes también poseen una existencia espacial y sinestésica; es por ello, que las memorias provienen de los registros y señales de los cuerpos y las superficies: “*habitamos lugares. y esta simple palabra oculta un tesoro.*” (Serres, 2012, pág. 9).

En conclusión, podemos deducir que las prácticas escénicas testimoniales retornan a lo vivido porque habitan lo vivo, pues es a través de la percepción los sentidos corporales en el aquí y ahora que se producen las prácticas de introspección, las cuales requieren establecer como campo de pensamiento y creación, el cuerpo somático, el que se conecta y escucha desde los sentidos y los movimientos el mundo habitado. Detectando, olores, sabores, paisajes, texturas, sonidos, a través de los cuales “los seres humanos sienten y asignan sentido a eso que sienten, de modo que la percepción no es solo cognición ni solo sensación”. (Sabido, 2016, pág. 4)

De allí, que Grotowski afirmara que "Los recuerdos son siempre reacciones físicas. Es nuestra piel la que no ha olvidado, son nuestros ojos los que no han olvidado. Lo que hemos oído puede resonar aún en nuestro interior” (1971: 25). Una mirada que constata la amalgama entre los sentidos y lo sentido, entre lo vivo y lo vivido, entre los orígenes y contextos, entre el retornar y habitar; serie

de duplas que fueron transversales en cada una de las puestas en escena referenciadas o las experiencias del *laboratorio escénico Cuerpos en tránsito*, porque son transversales a sus procesos y resultados.

Más el habitar desde la perspectiva de las prácticas escénicas testimoniales, no solamente es cuestión de reconocer y producir diversas interacciones de los cuerpos y espacios físicos. Se trata de otras estancias sensibles; porque también se habitan las necesidades expresivas del creador, sus preguntas investigativas que se transforman en preguntas vitales. Por ejemplo, para Victoria Valencia, su necesidad expresiva radica en hacer de cada obra una *estancia*, homenaje para las presencias -ausencias producto de las problemáticas sociales que detecta justo de la práctica de re-habitar la ciudad. En sus textos habita las memorias de un pueblo, porque le da voz al clamor y agonía de los cuerpos vulnerados por su contexto; su cuerpo sensible al crear habita las pieles y presencias de otros.

En *Marenostrum*, Laura Uribe tiene la necesidad expresiva de resistirse ante la indiferencia del mundo frente a conflictos y realidades globales, que se dejan de lado y quedan en el olvido, o simplemente la sociedad sabe de su existencia, y las deja de lado, no se ocupa, ni conmueve de la situación adversa del otro. O también, la pregunta vital y necesidad expresiva que habita en mí como directora del *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsito* es la de generar espacios de pensamiento y creación en donde los partícipes encuentren en el habitar la fuerza expresiva de su quehacer, un habitar que implica *habitarse, habitar y habitarnos*. Puesto que tal, como dice Foucault: “No vivimos en una especie de vacío, sino en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles.” (2000, pág 8) Y justo las rutas escénicas y trayectos metodológicos del laboratorio provocan en sus participantes, incluyéndome, los emplazamientos vitales y poéticos entre ideas, memorias, espacios, cuerpos, objetos y escenas.

Por ello, en cada sesión de trabajo del laboratorio, la premisa central dada al creador-testigo es: habitar, lo cual genera en él, la necesidad de despertar los contactos sensibles entre los cuerpos, objetos y los espacios; como también la premisa del habitar produce el reconocimiento en el participante de preguntas investigativas que se transforman en preguntas vitales, o de inquietudes de vida que se transforman en ejes de investigación. Así, en el habitar se rescatan las huellas de lo

vivido y las señales de lo vivo, dos elementos constitutivos de las prácticas escénicas testimoniales, que invitan a habitar el mapa de las memorias, a ser mapa.

También se puede deducir, cómo los materiales íntimos permiten retornar y habitar las memorias del creador-testigo, pues son objetos que conservan las presencias de lo vivido, son memorias vivas. Por ejemplo, el uso de fotografías como un recurso importante dentro del proceso y resultados escénicos. Estas son empleadas como medio para recordar, pero también son las formas de enunciación de las memorias que hacen que sus emociones se vuelvan a instalar en el cuerpo, invitando a que este habite de nuevo sus fuerzas. De igual modo, los materiales sonoros permiten retornar y habitar de nuevo las memorias, pues estos se agudizan los sentidos y provocan el cuerpo sensible del creador y espectador.

A su vez, se puede concluir que la investigación inmersa en las artes escénicas contemporáneas asume una labor social tan importante como el arte mismo, de allí que seamos creadores testigos de un tiempo, del que tenemos que expresarnos. Por ello, las acciones del investigador creador se relacionan para Diéguez, con la tarea del excavador, en tanto este es considerado un cuerpo sensible que habita sus problemáticas para crear y pensar. Una práctica artística contemporánea que involucra la recolección de las voces de testigos y los archivos que las documentan, quien al respecto indicó: “Se excava para encontrar objetos, vestigios de condiciones de vidas, para arrancarles imágenes al tiempo” (Diéguez, 2018).

Una imagen memoria que acorde a los estudios realizados está atravesada por los vacíos, los miedos, las preguntas que nacen de los materiales íntimos del cuerpo del creador-persona que se transforma en el cuerpo del creador-personaje, en donde espacialmente se habita de nuevo la infancia, en donde yacen los orígenes de los cuerpos, como también sus fisuras y heridas. Así, el retornar y habitar la infancia es un componente transversal de las experiencias escénicas testimoniales, que se evidencia en las obras indagadas, en *Fui*, *La que no fue*, *Biolencia*, *Mi vida después*, *Cindy la niña que no volvió a ver la última salida del sol* y *Marenostrum*, y también se hace presentes en las puestas en escenas realizadas *Evocaciones*, *Tránsitos*. En cada uno de estos procesos creativos íntimos y liminales la presencia del niño-la niña es evidente, a través del testimonio de sí, de otros, o del autor.

Así, la acción de habitar, contribuye en los procesos de duelo, de allí que connote una acción ética, mucho más cuando la historia de la humanidad ha producido innumerables acontecimientos que dejan memorias dolorosas, derivadas estas de experiencias de vulnerabilidad y pérdida. Razón por la cual, el habitar también vincula un campo afectivo liminal, en donde el cuerpo habita de nuevo el dolor, los vacíos, los miedos, no obstante, “el arte de la memoria que desde su nacimiento está vinculado al recuerdo, a las imágenes, a los lugares y a la ausencia” (Diéguez, 2014, pág. 203).

Por ello, se concluye que las prácticas escénicas testimoniales al habitar realidades de vulnerabilidad requieren de un accionar ético que despliegue imaginarios sociales desde prácticas artísticas, bajo niveles de respeto y de empatía con el dolor del otros. En este sentido, José A. Sánchez, en *Ética y representación* (2016), resaltó que “la ética opera en el ámbito de la práctica, no en la representación. Y si la ética se da en la práctica, solo cabe hablar de ética en relación con los otros” (Sánchez, 2016, pág. 21). Por ello, habitar implica ir a las superficies sinestésicas del dolor, que implica las prácticas de contacto con la vulnerabilidad, como también propone la capacidad de co-existir con otros:

La ética del testigo implica respeto a vivencias y sentimientos que no pertenecen a quien las observa, implica la empatía necesaria para sentir el sufrimiento del otro. Son testigos afectados en un doble sentido, pues les afecta el sufrimiento que otros padecieron o padecen, tanto como la energía de quienes actúan por la transformación de su propia realidad. (Sánchez, 2020)

Una *ética corporal* que, en el caso de la creación escénica testimonial, invita a sincronizarnos con la nuestra condición humana. Esta ética está presente en el tratamiento estético de todos los materiales testimoniales que habitan la escena, es decir, hay respeto en el contacto con los objetos que simbolizan las pérdidas, en la recepción de los testimonios de la experiencia que dan lugar a la dramaturgia o en la selección de lenguajes que posibilitan transitar el material documental y testimonial al escenario. Por este motivo, los procesos creativos testimoniales demandan un trabajo cuidadoso y responsable por cuanto se hace uso de evidencias surgidas de una realidad específica

y no del campo de la ficción, generando que el creador testigo reconozca su posición ética e intereses ante los acontecimientos a los cuales recurre.

Los testigos son en términos de Artaud, testigos interesados; no se dejan engañar por las sirenas de la subjetividad, no tienen miedo a empatizar, y ser afectados, porque la realidad política y social que observan es su propia realidad, una realidad que ha condicionado sus vidas y su trayectoria artística. (Sánchez, 2016, pág. 302)

Ejemplo, la poética de Victoria Valencia, quien a través de sus cuerpos agónicos retorna, habita y enfrentan el dolor, con su palabra poética combare la furia que produce los contextos de violencia; una creadora-investigadora que a través de sus personajes nombra y habita la muerte, porque en “En cada uno de ellos se vuelve una y otra vez sobre imágenes solidarias, situaciones comunes, obsesiones compartidas, sobre los mismos cuerpos “sufrientes”. (Vallejo, 2012, pág. 212)

A este punto de la investigación, se constata como una emoción es “una resonancia afectiva, porque afecta a la calidad de la relación con el mundo” (Le Breton, 2017, pág. 11). Motivo por el cual, habitar también es sentir, es generar una conexión afectiva con los espacios, cuerpos y objetos, es en la misma acción de habitar que se transforma en acontecimiento teatral testimonial, lo vivido se manifiesta en lo vivo, lo vivo se hace presente en lo vivido.

III Transitar: lo vital. Actos de re-existencia. Memorias del por-venir.

Para finalizar esta investigación, es preciso destacar las resonancias sensibles que tienen las prácticas del retornar y habitar las memorias del artista como vía de creación, las cuales además, de ir a lo vivido o percibir lo vivo, buscan hacer transitar las resonancias de las experiencias personales o colectivas en registros y acontecimientos poéticos. Teniendo en cuenta la mirada de Jorge Dubatti el término de *Poiesis* “involucra tanto la acción de crear-la fabricación como el objeto creado-lo fabricado. Por eso preferimos *poiesis* como producción porque la palabra encierra dos aspectos: producción es el hacer y lo hecho” (Dubatti, 2008, págs. 31-32). Una producción de

acontecimientos vivos que actualizan y re-significan las memorias del cuerpo-testigo debido a los movimientos entre la vida y sus múltiples dimensiones y las artes y sus múltiples lenguajes.

Por consiguiente, *El hacer y lo hecho* son dos elementos importantes en las prácticas escénicas testimoniales que destaco como conclusión, puesto que, las maneras de hacer y los actos realizados se alteran por la inclusión de las prácticas de las memorias que movilizan en el creador otras opciones expresivas e investigativas que lo abren a nuevas poéticas en donde los archivos, documentos, testigos y testimonios que nacen de lo real son las fuentes vivas para generar las prácticas escénicas autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarias que se encargan desde la diversidad de re-escribir y re-hacer la vida en favor del acontecimiento teatral.

Así, la investigación *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas*, basada en las miradas de Dubatti, Sánchez y Diéguez considera que las prácticas escénicas contemporáneas es una amalgama existente entre el proceso y el acto creador en donde se alteran las concepciones y exploraciones corporales, objetuales, espaciales, textuales y sonoras por culpa de la inclusión de la pregunta por la vida: lo vivido, lo vivo y lo vital, como también considera que en las teatralidades expandidas el artista reconoce otros lenguajes expresivos, se desplaza a diversas formas artísticas para hacer transitar al escenario las memorias personales y colectivas.

Y de la misma manera, esta investigación al abordar las puestas en escena de colectivos teatrales o creadores del siglo XX y XXI en donde el testimonio de sí mismo o de los otros es la base del acontecimiento teatral realza que uno de los materiales fundamentales de las prácticas artísticas contemporáneas son los procesos del hacer que derivan en los resultados de lo hecho. De ahí, la necesidad de visibilizar en cada estudio de caso sus rutas creativas e investigativas y los materiales escénicos en los que el testimonio se re-significó: espacio, objetos, músicas, personajes y textos; demostrando en cada ejemplo esta capacidad de cruzar, de hacer de lo íntimo un asunto colectivo, en donde lo privado transita a lo público.

Bajo esta perspectiva, uno de los hallazgos investigativos y creativos de la pesquisa es el reconocimiento de la fuerza del transitar que conlleva al artista a vivenciar las migraciones entre el

creador-persona y el creador-personaje; un procedimiento que implica la recomposición de materiales íntimos y liminales que le permiten al creador-testigo atravesar dos realidades. La palabra transitar, etimológicamente proviene del latín *transitare*, formado a partir *transitus* (tránsito), *transire* (ir de un lado a otro, atravesar).

Por tal motivo, el fin de las prácticas escénicas testimoniales es darle movimiento a lo vivido, lo vivo y lo vital a través de lo poético en donde el cuerpo sensible-cotidiano transita a otra orilla al lado de lo poético y lo teatral, generando movimientos sensibles ayudados por rutas escénicas que le permitan al artista sumergirse en la zona del yo, pero también salir de ella, del mundo interior, a través de materiales y lenguajes expresivos que lo saquen a flote y le ayuden a atravesar las resonancias de las memorias y transformar sus afectos en actos creadores.

Una mirada que aporta a las reflexiones finales de la presente investigación en donde es claro que las memorias son universos móviles compuestos por ausencias y presencias, y que a su vez, se pueden re-escribir y re-hacer poéticamente por el accionar del creador operador e investigador. Motivo por el cual, las dramaturgias de archivos y testimonios que proponen las puestas en escena contemporáneas, generan prácticas de las memorias y de contactos desde donde es posible producir los procesos de tránsito entre la vida y las artes, en suma, los intercambios entre las memorias evocadas, conservadas y las memorias expresadas, escenificadas.

Así, a través de la pesquisa se constató que las prácticas escénicas contemporáneas son prácticas de vida basadas en la actitud vitalista enunciada por Nietzsche y Deleuze, en donde *el vitalismo* es más que una teoría científica, es una actitud estética del cuerpo vivo capaz de vislumbrar un por-venir porque reconoce en él las fuerzas que lo habitan, sus impulsos vitales que le permiten estar en movimiento, en acción. Por ello, lo vital es tratado como cualidad de vida presente en cada una de las prácticas escénicas contemporáneas que recurren a las memorias, no como registros del pasado, sino a las memorias que son experiencia, prácticas del cuerpo, por eso, las memorias son fuerza, impulsos vivos que laten en el presente con miras al por-venir. Estas corroboran que el teatro es vida pese a las circunstancias conflictuales que lo atraviesan y le impiden al cuerpo su transitar.

De hecho, *los homenajes* propuestos por Valencia son ejemplo del transitar vital de las memorias que proponen las prácticas artísticas contemporáneas; sus obras referencian el accionar ético y estético de las prácticas escénicas testimoniales en donde se reconoce la vida en medio de las circunstancias de muerte y violencia. Es por esto, que el contacto con lo real requiere de escenarios liminales que permitan cruzar lo vivido, lo vivo a lo vital, de allí, la necesidad de producir rituales colectivos en donde se honren las presencias-ausencias de la comunidad del dolor, nombrada anteriormente por Diéguez. Un estado del cuerpo herido que le compete al cuerpo individual y social, del cual se ocupa el creador-testigo que considera su quehacer poético como el lenguaje múltiple necesario para dar testimonio de lo que impresiona, de los acontecimientos que movilizan y silencian los cuerpos, en total, de las memorias que es preciso recordar para liberar al cuerpo de sus pesos.

Esa cercanía del artista con las realidades de vulnerabilidad identificadas a lo largo de la investigación es otro de los hallazgos de la pesquisa, en donde se demuestra que los contextos de violencia, muerte, desaparición, desplazamiento forzado y migraciones masivas constituyen las memorias sociales del siglo XXI; y a su vez, los estados de fragilidad, las frustraciones, los miedos y las preguntas del ser que nacen en la matriz familiar y que hacen parte de las memorias personales de las que se vale el creador-testigo para edificar su obra de arte. Elementos identificados a lo largo de la investigación y que permiten concluir que cada una de las prácticas escénicas testimoniales abordadas son necesarias para recordar, habitar y transitar las vulnerabilidades de los cuerpos-testigos de sí mismo y de otros.

Además se determina, que mediante las prácticas escénicas testimoniales contemporáneas es posible transitar las afecciones de los cuerpos en bloques de sensaciones que conservan la memoria que transita, la que queda y la que se resta, lo que se archiva y lo que se olvida; procurando procesos en donde importa no sólo lo vivido, sino lo vivo y lo vital, desmitificando la mirada tradicional que considera a la memoria únicamente como recuerdos pasados; por eso la memorias que son llevadas a la escena implican el trabajo del creador de retornar a los orígenes y habitar los contextos para transitar sus huellas, señales y así poder avanzar y continuar su trasegar, creando nuevos registros, nuevas experiencias.

Uno de los aspectos relevantes de la presente investigación es la detección de la atemporalidad de las memorias, aspecto que permite reconocer en los archivos, testimonios y testigos la fuerza del aquí y ahora en tanto las memorias son formas sensibles: espacios, cuerpos y objetos que se ubican en la zona liminal en donde confluyen los tiempos pasados-presentes-futuros de las experiencias creando un tejido de vida, un organismo en el que confluye lo que fue, es y será. Esta atemporalidad de las memorias se reconocen en las prácticas del recordar, habitar y transitar presentes en los procesos de creación escénica testimonial evidenciados en cada uno de los estudios de caso y en las prácticas del *Laboratorio Cuerpos en tránsitos*, en donde los creadores-testigos logramos redescubrir las huellas y señales de lo vivido y lo vivo para recomponerlas en otros registros poéticos que detectan lo vital de los acontecimientos, trazando poéticamente un por-venir que conserva o libera las memorias de los cuerpos sensibles para la emergencia de actos creadores que reinventan la realidad. En este sentido, José A Sánchez afirmó:

La memoria es el pasado que está presente en nuestro actuar y que por tanto se prolonga hacia el futuro. La memoria genera un presente denso, un presente rico en matices. La memoria es el pozo de la experiencia en el que sufrimiento y placer residen amalgamados y reaccionan provocando nuevas realidades. (Sánchez, 2016, pág. 267)

Estéticamente, la investigación corroboró que las prácticas del transitar se convierten en el propósito de los procesos y resultados escénicos testimoniales, en donde la transformación del cuerpo sensible del creador-persona al cuerpo poético del creador-personaje se logra debido a lo vital, al *arte del deslizamiento*, nombrado por Chantal Maillard, quien en sus estudios analizó las maneras de hacer transitar las experiencias vitales en acontecimientos que implican hallazgos, nuevas apariciones sensibles. Él escribió: “el arte de andar en las superficies es el deslizamiento. Trazar con el roce de la propia existencia las conexiones que harán el gesto irreplicable a la vez que irá creando nuevos núcleos: espacios de aparición”. (Maillard, 2007, pág. 29).

Su criterio ratifica que *el arte del deslizamiento* permite hacer transitar las memorias vivas del cuerpo sensible del creador en acontecimientos poéticos con el objetivo de producir nuevas memorias, nuevas acciones, nuevos bloques de sensaciones, de afectos que se deslizan en actos. Por lo tanto, la acción de transitar es uno de los hallazgos investigativos-creativos de la presente indagación porque ella da lugar al arte del deslizamiento que se le suma al arte de recordar, al arte

de transitar y al arte de conservar las memorias; todos constituyentes de prácticas artísticas en donde la experiencia vital se transforma en acontecimiento poético.

De hecho, este deseo de generar movimientos proviene de los giros de las memorias y los giros corporales que tienen como objetivo vincular las memorias con los cuerpos, los cuerpos con las escenas, por lo que es posible concluir que uno de los propósitos de las prácticas escénicas testimoniales es provocar movimientos sensibles, vitales y poéticos entre cuerpos somáticos, afectivos y expresivos; quienes a través de procesos de re-escritura y recomposición de la vida en arte son capaces de retornar, habitar y transitar las memorias; en suma, de tener el valor de excavar en sus orígenes, como a su vez, es capaz de habitar las situaciones límites de sus contextos y generar un contacto con el entorno vital que permite humanizarnos, colectiva e individualmente, con los hechos de vulnerabilidad.

La investigadora de literatura Latinoamérica Ester Cohen afirmó: “El testimonio no puede ni debe dar cuenta, es necesario que dé vida, que al testimoniar se haga presente la historia, la humanice”. (Cohen, 1994, pág. 56); un punto de vista que aporta a las conclusiones de esta investigación, puesto que, devela el para qué de las prácticas escénicas testimoniales, en tanto señala cómo cada uno de los procesos y resultados artísticos testimoniales que integran materiales vitales son creados no sólo para el autoconocimiento del cuerpo individual, sino para el re-conocimiento del cuerpo social, presente en el momento de condolernos de la experiencias del otro y en el sentido de la co-creación, en donde el tejido dramaturgico se construye juntos, entre todos.

Por ello, uno de los hallazgos de la indagación corresponde a lo metodológico, puesto que, a través del proceso de investigación-creación se logró detectar que hay otro tipo de prácticas y maneras de crear; develándose la importancia de construir laboratorios en artes escénicas en los que sobresalga la integración de saberes y prácticas artísticas, espacio que sea para la reflexión desde la creación en donde se encuentren rutas de investigación-creación que transiten del pensamiento a la creación y viceversa.

Cabe anotar que uno de los hallazgos de la presente investigación en artes es la creación del *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsito*, el cual, más que un resultado, fue el medio para pensar

y crear el escenario práctico-teórico transversal al doctorado que me permitió constatar la manera en que transita el pensamiento a la creación; las ideas estéticas, antropológicas y filosóficas a las prácticas dancísticas, literarias, teatrales, escenográficas, sonoras, etc. Partiendo de esto es que cada una de las rutas escénicas y trayectos metodológicos basados en el retornar, habitar y transitar de las memorias: lo vivido, lo vivo y lo vital, son ejemplo de las prácticas escénicas en donde el testimonio transita los umbrales de lo vivo para transformarse en un acontecimiento poético que resignifica la vida.

Un laboratorio autorreferencial, experimental y transdisciplinar que tiene antecedentes pedagógicos, artísticos e investigativos que aún está en construcción, al igual que las memorias, el pensamiento y la creación. Este laboratorio se configura como uno de los resultados vivos de la pesquisa *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas* y que queda registrado en un archivo-digital, página web, un espacio cibernético que guarda sólo una parte de lo investigado y lo creado, puesto que hay información inmaterial que queda alojada en las experiencias de los cuerpos partícipes: en el propio y en el de los actores, bailarines, artistas visuales, músicos, creadores y pensadores que transitaron por sus rutas y trayectos metodológicos. Un logro a mencionar son las resonancias del los ámbitos pedagógicos, artísticos o investigativos; escenarios en donde como docente, directora e investigadora he podido comprobar y demostrar que el saber es hacer y que los estudios teatrales son ante todo prácticas escénicas que requieren tanto de ideas como de poéticas.

Por último, a lo largo de la investigación se destacó el devenir del cuerpo del creador-persona en el cuerpo poético personaje; devenir que en términos de Deleuze es definido como la *boda contra natura entre dos reinos*, la *mutación de una naturaleza a otra*, una noción filosófica que se manifiesta en las prácticas escénicas testimoniales desde las alianzas y mutaciones efectuadas entre la vida y las artes; para lo cual se requiere del creador-testigo, quien en sus prácticas de las memorias, de pensamiento y creación efectúa un *atletismo afectivo*, referido por Antonin Artaud *en el Teatro y su doble*:

Hay que admitir en el actor una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos. El actor es como el atleta físico, pero con una

sorprendente diferencia: su organismo afectivo es análogo, paralelo al organismo del atleta, su doble en verdad, aunque no actúe en el mismo plano. (Artaud, 1997,pág 45)

Se concluye que esta musculatura afectiva es lo que le permite al creador-testigo entrar y salir del universo de lo real y del mundo de lo poético; es lo que le posibilita al artista retornar, habitar y transitar las memorias que devienen en acontecimientos teatrales, puesto que le concede la capacidad de reubicar las emociones de lo vivido, lo vivo y lo vital en formas físicas que enuncian las memorias y resignifican el triple testimonio de los cuerpos, a través de las cuales atesora sus recuerdos y se libera de ellos. De allí, que para transitar las memorias se requiera de una fuerza afectiva que le permita al cuerpo resistir para que se produzca el devenir, el cambio y la transformación de las memorias en actos creadores. Gilles Deleuze al momento de referirse a la creación como forma de expresión de vida afirmó: “Tan pronto como creamos, resistimos. Saboteamos las ideas recibidas para liberar la vida” (Deleuze, 2005. Pág. 34).

Por lo anterior, se puede constatar que el creador-investigador del siglo XXI es considerado como el cuerpo del acontecimiento capaz de surcar y viajar por las paisajes y las sombras de las memorias vivas para devenir en otros cuerpos, objetos y espacios vivos, permitiéndole cruzar los umbrales íntimos y liminales de lo real y lo teatral para llegar transformado de la experiencia vital y poética del recordar, narrar y escenificar las memorias; un cuerpo desintegrado y agotado pero liberado de los pesos del existir, puesto que, el creador-testigo “de lo que ha visto y oído, regresa con los ojos llorosos y los tímpanos perforados” (Deleuze, 1997, pág. 7), porque el trabajo pedagógico, artístico e investigativo sobre sí mismo o los otros, muchas veces, desintegra el cuerpo sensible, pero también lo restituye en otro cuerpo vital ávido de vivir.

Para finalizar, la investigación en artes *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador-testigo en prácticas escénicas contemporáneas*, es preciso resaltar que en cada uno de sus capítulos se reafirmó al artista como creador-testigo del mundo, participe de un universo personal y colectivo en el que se transforma el creador-persona en creador-personaje. Para ello, fue preciso reconocer las diversas prácticas escénicas investigativas y creativas en donde la experiencia fue la base de la reflexión y la composición poética, propia y de diversos colectivos teatrales.

De hecho, fue la necesidad de vincular el pensar con el crear, que genero el acercamiento a diferentes procesos y resultados escénicos contemporáneos, que además impulsó la necesidad de proponer el *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsito*. Así, en cada una de las prácticas escénicas testimoniales indagadas, se hace evidente la integración en el escenario de los archivos y testimonios del creador-testigo, en relación con diversos materiales y lenguajes poéticos.

En particular, esta indagación busco dar respuesta a las preguntas iniciales que refieren al : *¿qué se recuerda?, ¿cómo se recuerda?, ¿quien recuerda? ¿paraqué se recuerda?*, inquietudes que fueron abordadas en los procesos de creación escénica testimonial, que me permiten afirmar lo siguiente:

¿Qué se recuerda?: se puede constatar que las *memorias evocadas* por el creador-testigo, , refieren a las experiencias procedentes de los orígenes y los contextos del cuerpo sensible del artista. En especial, re-conoce la matriz familiar, en donde habitan sus raíces, sus fuerzas vitales y gestos heredados; más también hacen parte de ella, los recuerdos que acercan al artista a su intimidad a sus preguntas existenciales, a sus los miedos y las vulnerabilidades del niño que se manifiestan en las frustraciones y vacíos del adulto.

También es claro, que se recuerda lo ausente y lo presente, es decir, las personas vivas, espacios y objetos cercanos procedentes de recuerdos borrosos o latentes; como también el creador-testigo en sus prácticas de introspección e intervención de las memorias del sí mismo o de otros, recuerda a las personas, espacios y objetos distantes o inertes, que provienen de formas inexistentes, que cobran de nuevo vida desde la muerte. De allí que los recuerdos de dolor, pérdida y ausencia persistan en las memorias de los cuerpos sensibles que requieren de retornar, habitar y transitar los impactos de lo vivido y lo vivo, para hacerlos vitales.

También se recuerda las experiencias significativas personales y colectivas; porque las prácticas escénicas de las memorias tienen el gran poder de acercar al *Yo creador* al sí mismo, pero también poseen la capacidad de situarlo en la *zona del nosotros*, lo cual procura el convivio entre co-presencias, un encuentro vital y poético mediado por el acto de testimoniar, en donde las experiencias y las memorias son su fuerza expresiva, como también la capacidad de escucha, respeto y comunicación.

¿Cómo se recuerda?: luego de la indagación es posible afirmar que las formas de enunciación de las memorias son tan múltiples como ellas mismas; por ello se requiere de diversas maneras para recordar, narrar y escenificarlas, para re-escribir y re-hacer las memorias personales y colectivas del creador. No obstante, la mejor manera de recordar es a través de prácticas de archivo y prácticas del testimonio que involucran múltiples lenguajes expresivos: plásticos, sonoros, visuales, textuales, objetuales y espaciales para generar las transferencias a lo poético de lo vivido, lo vivo, y lo vital.

Se constata que el artista del siglo XXI en los procesos de rememoración y resignificación de la vida, hacen uso de los materiales íntimos que lo conducen al reconocimiento de las formas prosaicas en donde habitan las memorias, objetos-espacios-cuerpos que operan como contenedores de experiencias, en los cuales resaltan la re-utilización de fotografías, grabaciones, objetos personales, ropas y diarios de las personas o cosas presentes-ausentes; a su vez, los materiales íntimos se visibilizan en las dramaturgias del actor que son sus propios testimonios, que a su vez son confidencias que transitan de lo privado a público.

El cuerpo sensible del artista es quien recuerda porque es contenedor y es contenido, el cual desde las prácticas de rememoración presentes en los procesos de creación testimonial, despierta su cuerpo somático desde los canales sinestésicos de los sentidos y la percepción, como también las prácticas de las memorias se producen en el cuerpo afectivo y sus contactos internos; un cuerpo capaz de identificar sus emociones, como de situarse en las zonas liminales en donde se cruza la vida con el arte, y con ello, el creador-persona con el creador-personaje. Un encuentro que es posible por la mezcla de materiales testimoniales y dispositivos escénicos conviviales, hechos para acercar los cuerpos y reconocer en los otros su propia vida; a través de materiales del íntimo y materiales liminales que no solo son conceptos teóricos, sino que son nociones estéticas, experiencias que producen acciones poéticas.

¿Quién recuerda?: El creador-testigo es quien se da a la tarea de recordar las experiencias significativas que impactan sus cuerpos para transformarlas en acontecimientos escénicos, por ello tanto el creador-persona como el creador personaje son cuerpos sensibles y poéticos que tienen

como tarea el *arte de recordar, el arte de transitar, el arte de conservar* las memorias. Sin embargo, muchas veces el cuerpo vulnerado es quien recuerda, un cuerpo que esta inmerso en sus propias preguntas, afectado por sus agonías; pero que también es un cuerpo sobreviviente a los acontecimientos adversos.

Recuerda el creador-testigo, en todas sus posibilidades de vivenciar la experiencia y producir las memorias; así testigos oculares, directos, indirectos o delegativos, son posibles maneras de ser testigo, de percibir los hechos, de sentirlos y habitarlos; por tanto las posibilidades de testimoniar los acontecimientos propios o de otros se abren a teatralidades expandidas que muestran la presencia de cuerpos escénicos considerados como cuerpos viajeros, siempre en transito y movimiento, en constante transformación producto de prácticas autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarias.

En especial, la investigación permitió constar que particularmente quién recuerda es la mujer, porque el cuerpo-femenino es la voz del testimonio, la presencia visible que honra a los ausentes. Son los personajes las abuelas, madres, hijas, jóvenes, niñas los personajes centrales de las obras abordadas; como también se visibiliza la fuerza de femenino presente en las últimas décadas, desde el surgimiento de directoras, actrices- dramaturgas que exploran otras alternativas para dar forma a la experiencia sensible a lo vivido, lo vivo y lo vital

¿Para qué se recuerda?: el creador-testigo del mundo va a los rincones de las memorias personales y colectivas para resistirse al olvido, o por el contrario, para liberarse y descargar los recuerdos que pesan en su cuerpo y dejarlos justo en el olvido, en lo pasado. Dos prácticas que aparentemente se contradicen, pero en realidad se retroalimentan, pues el creador-testigo a la vez que busca atesorar las memorias propias y de otros también pretende soltarlas, deshacerse de ellas; precisamente en esos consiste el retornar, habitar y transitar las memorias desde prácticas del re-existencia que buscan el por-venir, para lo cual es preciso cruzar los umbrales entre la vida y las artes, que el creador-testigo reconozca en sus sombras la luz.

Consideraciones éticas en prácticas escénicas testimoniales.

El quehacer teatral y sus procesos artísticos, investigativos y pedagógicos se basan en la fuerza de lo colectivo, la cual es necesaria para que se produzca el acontecimiento escénico. Un encuentro vital y poético que requiere de la mezcla de cuerpos vivos, presentes en el aquí y ahora, en constante interacción, vinculados desde un accionar poético. Esta naturaleza colectiva y relacional, es lo que hace, que además del tratamiento de los componentes escénicos y estéticos a favor del acto creador, en cada proceso requieran de principios éticos que propicien el convivir entre lo real y lo ficcional, los creadores y espectadores.

No obstante, el investigador Jorge Dubatti ha centrado sus estudios en la noción del *convivio*, como base del acontecimiento teatral, puesto que en este, en el encuentro, se concentra el fin máximo de las artes escénicas; en tanto, cada obra de teatro busca propiciar escenarios que vinculan cuerpos sensibles, comprendidos desde su multiplicidad y diferencia, porque cada creador o espectador posee en su cuerpo niveles *sinestésicos* en lo que refiere a los sentidos y las percepciones, *afectivos* dada la relación emocional, la empatía que se establece con los acontecimientos de los personajes que habitan en el escenario y *poéticos* los vínculos están mediados desde múltiples lenguajes artísticos. De allí que el autor afirme:

El punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión. No se va al teatro a estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria. (Dubatti, 2003:17).

Estas afectaciones comunitarias propiciadas por el convivio teatral, reconocen que además de los dispositivos escénicos de la puesta en escena, cada acto creador establece principios éticos que contribuyen con los encuentros entre lo real y lo ficcional: las fluctuaciones entre la vida y las artes que son inherente a todo acontecimiento teatral, en donde el creador-persona se rescribe y rehace en creador-personaje.

Por ello, a la luz de las prácticas escénicas contemporáneas que incorporan los materiales testimoniales del creador-testigo se necesita de un trato especial de los componentes que la

constituyen; este tratamiento esta basado en principios éticos, que permitan acercarnos a los archivos, testigos y testimonios como base de la creación. En este sentido, cada colectivo teatral que asume las experiencias de vida como materiales poéticos, requiere de acciones vitales y escénicas que acerquen a los artistas a las preguntas por el ¿qué?, ¿quién? y ¿cómo? se recuerda, desde prácticas conviviales que generan rutas de creación focalizadas en las maneras de interactuar con los materiales testimoniales para la puesta en escena.

Una tarea que acerca al creador-testigo con el sí mismo, pero también con los otros; de allí que los diversos artistas abordados a lo largo de la pesquisa tengan en común haber realizado procesos de *creación colectiva*, siendo esta la base metodológica para emprender los procesos de puesta en escena del testimonio, en donde la co-creación es la fuerza del accionar poético. Un procedimiento que permite a los creadores de las artes escénicas con-vivir, cohabitar con las memorias del nosotros, instalando no solo la vivencia en el escenario, sino también una posición ética, es decir, un punto de vista frente a los hechos, que define pensamiento, una accionar que produce reflexión. Prácticas escénicas colectivas que además posibilitan detectar las preguntas, materiales y lenguajes escénicos pertinente para generar los tránsitos entre las memorias evocadas y las memorias expresadas.

No obstante, los estudios de José A Sánchez en “Ética y representación” (2016) resaltan y enfatizan la necesidad de establecer principios éticos al interior de las prácticas escénicas contemporáneas que trabajan con lo real pero también con lo imaginario, dado que *la ética* es inherente a las prácticas de escenificación que conllevan una responsabilidad humana. El autor al preguntarse *¿qué significa la ética?* (pág. 21) señala que es una práctica de pensamiento y acción en donde se trabaja con los otros, lo cual requiere de encontrar perspectivas en común, maneras de estar. Al respecto, el autor afirma:

La ética en cuanto aquello que se activa en la toma de decisiones y se manifiesta en los hábitos de conducta solo se da en la práctica y en la acción...Si la ética se da en la práctica, sólo cabe hablar de ética en relación con los otros, en un actuar para los otros o al menos condicionado por los otros. (Sánchez, 2016, pág. 22)

Su visión corrobora lo que a lo largo de esta investigación he tenido en cuenta: que el quehacer teatral es un encuentro ético, basado en el convivio, en la capacidad de estar con el otro y consigo mismo a través de acontecimientos escénicos responsables de movilizar los cuerpos y sus sentido(s). Una ética que en el contexto de las prácticas escénicas testimoniales se ejerce en principio sobre el cuerpo, propio y del otro, puesto que lo ético implica su accionar.

Ética del cuerpo que, gracias a la investigación realizada, puedo deducir es la base poética y estética de las prácticas escénicas testimoniales, en tanto su interés por reconocer al creador-persona y con ello al ser humano como cuerpo escénico, como personaje, necesita de establecer los principios y lenguajes con los cuales el artista accederá a sus experiencias y memorias, desde el cuidado de sí y de los otros. Tanto el actor-creador como el director que guía su accionar determinan las conductas que determinarán su praxis, esto al establecer rutas de creación particular que les permita entrar en contacto con el mundo personal y colectivo. Una ética que más que definir normas, establece los principios en pro del bien-estar del creador- persona, del ser humano responsable de hacer transita la vida al escenario.

En este sentido, para concluir quiero subrayar como la pregunta por la ética del cuerpo en las prácticas escénicas testimoniales se concentra en el *cuidado de sí mismo y del otro*. Una relación doble que vincula *el nosotros* y ubica al creador en la superficie liminal que cruza lo personal con lo colectivo, lo real con lo ficcional. Por ello, esta investigación me permite concluir, que la ética es la base de los procesos escénicos, sin este componente no es posible que se originen el transitar de las memorias; puesto que, bajo la premisa *del cuidado del nosotros*, es en donde entre directores y actores, la confianza y escucha se instalan, dos cualidades que cimienta los procesos. Corroborando que la ética es encuentro desde la diversidad, que abre la mirada hacia el reconocimiento de una mirada diferente de la diferencia, la cual se ejerce bajo la base del cuidado, una ética en donde se identifique lo común, pero también se valore lo propio.

A lo largo de la pesquisa logre comprender, cómo este cuidado de sí mismo y del otro en el contexto de las prácticas escénicas contemporáneas, implica no solo la ética de los cuerpos-testigos sino a su vez de los otros materiales testimoniales que son transformados como dispositivos poéticos, archivos y testimonios que proceden de lo real en los cuales también hay que ejercer los principios

de cuidado sobre los espacios y los objetos de memoria; puesto que estos también son formas sensibles de las memorias vivas; de hecho, es a través de ellos que el creador retorna, habitan y transitan las memorias.

Énfasis éticos en los cuerpos, objetos y espacios de memoria que han sido transversales a los procesos de creación teatral estudiados en la investigación *Tránsitos de las memorias: materiales testimoniales del creador en prácticas escénicas contemporáneas*. De allí, la importancia de concluir con las consideraciones éticas detectadas en los procesos de creación de las obras abordadas, como a su vez, es necesario reconocer los principios éticos del *Laboratorio escénico Cuerpos en tránsitos Memorias vivas*, desde mi rol como docente-directora, los cuidados de sí mismo y del otro, necesarios para el reconocimiento, reelaboración y resignificación de los materiales íntimos y liminales del actor-creador en favor del acontecimiento teatral.

Por ejemplo, en el caso de Carolina Vivas directora del colectivo escénico Umbral Teatro, las rutas pedagógicas empleadas para situar a las actrices la zona del otro, requieren de ejercicios iniciales de autoconocimiento del “soy” desde su cotidianidad, desde donde nace el tratamiento ético del testimonio del otro como material dramaturgico. Una tarea de re-escritura que también es experimentada por las actrices, al darles la posibilidad de escribir, de ser dramaturgas de sus testimonios, autónomas en lo que quieren narrar, como en detectar otras experiencias que se reservan, se dejan para sí mismo. Un proceso en donde también se reconocen situaciones especiales que más que ser juzgadas, son comprendidas, valoradas desde sus circunstancias específicas.

En el caso, de Felipe Caicedo y el colectivo teatral Anamnésico, la base su propuesta esta en la fuerza del acompañar; de hecho, el espectador es nombrado como *Espectador compañero*, los actores y personajes como *Presencias*, y en cada una de las provocaciones y confrontaciones personales y sociales que se generan en sus encuentros escénicos, las preguntas personales devienen preguntas colectivas transformadas en lenguajes escénicos que hablan del sí mismo y de los otros, otorgándole una voz y acción activa no solo al creador sino también al espectador, quien se integra vitalmente a la escena, y con ello, a la ética de cuerpos que en su propuesta se ejerce, la cual está basada en ese acompañar al otro.

Por su parte Victoria Valencia directora y dramaturga de la Mosca Negra, pese a focalizar su testimonio en acontecimientos de violencia que la conmueven y la motivan a escribir, a crear; uno de sus principios éticos es reconocer en el hecho real como detonante para su accionar poético, el cual al transitar por la palabra poética no es expuesto en su totalidad, ni narrado de manera lineal, por el contrario, este tiempo de hechos que vulneran la integridad de los cuerpos en agonía, protagonista de sus obras, no busca representar los hechos de violencia, buscan ser escenificados para generar una reflexión, un pensamiento estético. No obstante, el propósito ético de cada uno de sus procesos escénicos consiste en rendirle homenaje las ausencias, al dolor de los otros, a lo innombrable.

En lo que respecta a los procesos creativos de la directora mexicana Laura Uribe, su trabajo está respaldado por la fuerza de lo transdisciplinar, en donde lo convivial y el encuentro sustentan su quehacer, en el que se mezclan lenguajes artísticos y materiales testimoniales. Así, los principios éticos de su praxis teatral, están basados en el cuidado del otro desde el reconocimiento de la diversidad, que permite construir tejidos no solo dramáticos, sino tejidos sociales a través de las prácticas escénicas. De hecho, sus recientes procesos de investigación-creación son realizados con participantes procedentes de las artes plásticas, audiovisuales, danza y música, como también investigadores de las ciencias sociales, como es el caso de Ileana Diéguez. Esta investigadora teatral realiza diversos proyectos escénicos que integran archivos y documentos como dispositivos poéticos, en relación con personajes-testigos que en el marco de la autoficción atestiguan una realidad colectiva.

A través de las experiencias investigativas y creativas de cada uno de estos colectivos escénicos, me permite concluir que uno de los principios éticos para la puesta en escena del testimonio es la *creación colectiva*, en donde la co-creación es su fuerza, porque posibilita la participación, el encuentro, el reconocimiento y cuidado del otro. Por ello, es que en cada uno de los procesos teatrales que van a lo vivido, lo vivo y lo vital, se exalta la vida, porque se busca honrar la existencia, resistir y persistir ante la adversidad; para contribuir en el transitar poético de los vacíos, duelos y preguntas que nacen de las memorias personales y colectivas y gracias al accionar del creador, este se acerca a la experiencia, pero posteriormente a través de su quehacer, toma distancia, generando el objetivo máximo de los procesos de escenificación de la vida, que implican

hacer transitar el creador persona y su cuerpo sensible a los niveles ficcionales del cuerpo poético del personaje.

Estos dos elementos: *la creación colectiva y el personaje-narrador*, constituyen también los principios éticos de mi trabajo pedagógico, artístico e investigativo, puesto que son dos recursos conviviales: artísticos y humanos, que ayudan a cuidar el trabajo del actor-creador, el primero desde la fuerza de la co-creación, el segundo, a través de la construcción de cuerpos escénicos que posibilitan la re-composición poética de otro desde el sí mismo.

A su vez, me baso en la perspectiva de la filósofa Consuelo Pabón, quien en su ensayo “Creatividad y experimentación” (2000), enuncia un procedimiento ético necesario para el creador contemporáneo, que implica tres instancias estéticas: *modos de existencia del artista, preguntas experimentales y actos creadores* (2000, pág 1). En primer lugar, “la actitud es elemento constituyente de la experimentación. Es una manera de estar en el mundo. Es una manera de asumir la vida. Es la escogencia y la afirmación de un modo de existencia” (Pabón, 2000, pág. 1). Instancia en donde se da el reconocimiento del mundo del creador desde su cotidianidad, focalizando lo prosaico como base para la composición poética.

En segunda instancia, se deriva la pregunta experimental, que me permitan emprender con cada creador sus propio proceso investigativo y creativo en donde esté involucrado aquello que cuestiona el sí mismo y el nosotros. No obstante, la autora refiere que: “La creación artística irrumpe como expresión de la necesidad de enfrentar y resolver el problema experimental”. (Pabón, 2000, pág. 1). Por último, cada exploración conlleva a un acto creador, el cual deriva de la actitud y pregunta experimental, en tanto: “a través de la experimentación la vida se convierte en obra de arte, la estética y la ética se hacen indiscernibles, se suprimen las fronteras entre el arte y la vida. (Pabón, 2000, pág. 3)

Estos tres trayectos metodológicos fueron la base de mi formación actoral y hoy por hoy, son los cimientos de las prácticas pedagógicas y artísticas que lidero, en las cuales para instalar la vivencia en la escena, se requiere del reconocimiento del cuerpo sensible y expresivo del artista, que posteriormente desde la acción permite que emerjan las preguntas investigativas-creativas, las cuales posteriormente se concretarán en formas poéticas. Bajo esta perspectiva, en mi caso, en la

ética de la escena testimonial, el cuidado del otro radica en el proceso, en la manera como cada creador encuentra su propia puerta para ingresar a las memorias, preguntas y transformarlas en acontecimientos poéticos.

Resalto que en mis procesos pedagógicos, artísticos e investigativos es fundamental la ética del cuerpo como la base de las prácticas escénicas del laboratorio. Motivo por el cual, a través del cuerpo del creador, de sus movimientos y prácticas corporales el actor se prepara para abordar los materiales testimoniales explorados en cada una de los encuentros escénicos. Por ello, en las sesiones de trabajo comienzo y termino con la exploración de dramaturgias corporales que posteriormente se traducirán en danzas personales y colectivas, las cuales harán parte del accionar del personaje testimonial.

Otro de los principios éticos de mi trabajo, es la realización de bitácora del creador-investigador; la cual es un recurso no solo de archivo o registro de las memorias del proceso artístico-pedagógico, sino que además el trabajo sobre el diario del actor permite generar un cuidado sobre los actores que acompaño. No obstante, la acción de registrar la experiencia de manera escrita y gráfica genera un espacio ético para transitar las memorias, mediante escritos personales, exploraciones dramáticas, reflexiones del actor e imágenes generadoras.

A su vez, el cuidado de sí mismo y del otro, al interior del laboratorio implica ejercer la libre selección de lo que se quiere decir, testimoniar: recordar, narrar y escenificar. No obstante, es el creador quien elige los acontecimientos que quieren abordar, o los objetos cotidianos que quiere reutilizar poéticamente, así mismo, es él, el responsable de detectar sus propios espacios de memoria para re-habitarlos. Por ello, al interior del laboratorio escénico el actor-creador también define sus propios principios éticos, en el momento de determinar qué hacer público, qué conservar para sí.

Especialmente, en mis procesos pedagógicos y artísticos la premisa testimonial para el creador está alejada del deseo de ir al acontecimiento de dolor, traumas o heridas. Más bien, lo que aparece en cada sesión de trabajo son experiencias de vida que acercan al creador éticamente a su cotidianidad, a su prosaica que lo conduce a las profundidades íntimas del cuerpo sensible del creador-testigo,

quien reconoce en lo vivido y lo vivo las memorias que buscan enaltecer y honrar. A su vez, cada sesión le ofrece al creador los recursos expresivos para expresar de otra manera aquello que lo conmueve y que desde el cuerpo escénico y/o el personaje testimonial comunica.

Otro elemento ético presente en mi trabajo de docente y directora es el trabajo del testimonio sobre lo no verbal, una mirada que desplaza la jerarquía de la palabra en el acto de atestiguar, ampliando los lenguajes mismos que dan testimonio a otras narrativas objetuales y corporales que desde otros criterios estéticos relatan los hechos. Por ello, el laboratorio escénico está concebido desde dos momentos centrales: *exploraciones de materiales escénicos testimoniales* en donde se llevan a cabo diversos ejercicios plásticos, sonoros, dancísticos, audiovisuales que bordean el acontecimiento real o las preguntas vitales a tratar, para posteriormente, llegar a la etapa de la *recomposición poética* en donde se construyen los *tejidos dramáticos* y la vivencia del creador-persona se reescribe desde la perspectiva de la autoficción, en donde los cruces entre lo real e imaginado son su fuerza expresiva.

Al proponer este tipo de rutas metodológicas basadas en los materiales testimoniales del actor creador, busco contribuir a las prácticas de conservación de las memorias a través de las artes, en donde se resalta la búsqueda de la integridad de la persona por medio del personaje testimonial. Y que en cada acto creador logremos conovernos del mundo del otro. Por ello, mi tarea como pedagoga y creadora es acompañar diversos procesos autorreferenciales, experimentales y transdisciplinarios, los cuales a su vez aportan a la construcción de tejidos personales y colectivos mediante prácticas escénicas testimoniales que entrelazan al creador-persona con el creador-personaje, lo real con lo ficcional, la investigación con la creación.

Referencias

- Abelar, T. (1992). *Donde cruzan los brujos*. México D.F.: Editorial Planeta.
- Adorno, T. (1966). *La educación después de Auschwitz*. Berlín.
- Agamben, G. (2002). Archivo y testigo. En G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo Saucer III* (pág. 188). Ciudad de México: Editorial Pre-textos.
- Alcázar, J. (2014). *Performance. Un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Althaus, M. (2019). *La literatura es fuego*. Lima: Alfaguara.
- Alvarado, A. (2016). *Teatro de objetos. Manual dramaturgico*. Buenos Aires: InTeatro.
- Arias, L. (2009). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Bal, M. (2014). *De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris Salcedo*. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Ballén, S. C. (2015). *Una mirada sobre el giro corporal en Colombia*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 10(1), 8-15.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Bilbao: Artezblai.
- Benavides-Franco, T. A. (2019). *El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial*. Co-herencia, 16(30), 247-272.
- Benjamin, W. (1999). "Atlas/Archive" *The Optic of Walter Benjamin* (Vol. 3). London, Black Dog Pub Limited. 12-35. Medio impreso.
- Benjamín, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Edición Akal
- Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. Bs. As.: La marca Editora.

- Bermúdez Valdebenito, P. (3 de marzo de 2009). *El microrrelato teatral o Miniteatro: hacia una nueva categoría textual*. <https://www.letrasdechile.cl/home/index.php/ensayos/2257-el-microrrelato-teatral-o-miniteatro-hacia-una-nueva-categoria-textual.html>
- Blanco, S. (2018). *Autoficción: una ingeniería del Yo*. Buenos Aires: Punto de Vista editores.
- Borie, M. (2011). Antonin Artaud, triple testigo: de sí mismo, de una generación y testigo del otro. *Investigación Teatral*. 2 (1), 1-15.
- Brecht, B. (1998). *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente: Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito.
- Brie, C. (21 de septiembre de 2019). "Fui" de César Brie, un viaje poético por los paradigmas familiares. <https://www.elciudadanoweb.com/fui-de-cesar-brie-un-viaje-poetico-por-los-paradigmas-familiares/>
- Brook, P. (2001). *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera (1947-1987)*. Barcelona: Alba Editorial.
- Brook, P. (4 de octubre de 2014). El teatro es un cerebro compartido. (V. Jiménez, Entrevistador)
- Buitrago, A. (2017). *El legado de Gilberto Martínez está vivo*. <https://www.elmundo.com/noticia/El-legado-de-Gilberto-Martinez-esta-vivo/357313>
- Camacho, S. (2014) *Poéticas del desarraigo: la palabra y el cuerpo en las dramaturgias femeninas contemporáneas*. Bogotá: Colección Teatro en estudio. Beca de investigación en arte dramático.
- Casa del Teatro de Medellín. (2020). *La balada de la P.* de Casa del Teatro de Medellín: <http://www.casadelteatro.org.co/la-balada-de-la-p/>
- Casa del Teatro de Medellín. (2020). *Misión de la Casa del Teatro de Medellín*. <http://www.casadelteatro.org.co/casa-del-teatro/>
- Castaneda, C. (1987). *Pases mágicos. Las enseñanzas prácticas de don Juan*. Barcelona: Martínez Roca.
- Castaneda, C. (2017). *El don del águila*. Ciudad de México: Planeta.
- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault: Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Celis, M., Cíodaro, M., Alzate, L., & Fuentes, D. (2009). La escena expandida: trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. 3 (1), 80-87.

- Chávez Díaz, R. (25 de marzo de 2015). *"Fui": Las venas abiertas de César Brie*.
<https://salta21.com/fui-las-venas-abiertas-de-cesar/>
- Ciódaro, M. (2012). Madrigueras: Creación de espacios poéticos del actor. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. 6 (1), 110-122.
- Ciódaro, M. (10 de diciembre de 2020). *Tránsitos*. <https://www.youtube.com/watch?v=t5slZm-a1KE>
- Ciódaro, M. (3 de octubre de 2020). *Tránsitos de las memorias*. *Entrevista Danza*.
<https://www.youtube.com/watch?v=woQB5ww6zcg>
- Ciódaro, M. (10 de diciembre de 2020). *Tránsitos de las memorias*. *Entrevistas Teatro*.
<https://www.youtube.com/watch?v=vHupQt1OVNg>
- Cohen Dabah, E. (2006). *Los narradores de Auschwitz*. México, Editorial Fineo.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura del Distrito Federal.
- De Távira, L. (2003). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Ciudad de México: Ediciones El milagro.
- Deleuze, G. (1993). *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- Deleuze, G. (2006). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción editora.
- Deleuze, G., & Mattoni, S. (2006). *La literatura y la vida*. Barcelona, Alción.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta S.A.
- Diéguez, I. (2004). Escenarios liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro). *Teatro al sur*. 27 (1), 1-4.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Diéguez, I. (2018). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ciudad de México: escénicas impresiones.
- Diéguez, I. (2019). Interpelando al "caballo académico": por una práctica afectiva y emplazada. *Nómadas*. 50 (1), 111-121.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales: Propedéutica*. Buenos Aires, Atuel.

- Eines, J. (1997). *El actor pide*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Féral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación teatral*. 7 (1), 62-90.
- Fischer, E. (Diciembre 2014 - Agosto 2015). *La teatrología como ciencia del hecho escénico*. Investigación Teatral. 4-5,(7-8)
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, (110), 3-22.
- Foster, H. (2004). *Archivos y Utopías en el arte contemporáneo. México*. In ponencia presentada en Resistencia, Tercer simposio internacional de teoría sobre arte contemporáneo, Patronato de arte contemporáneo. 13-28
- Foucault, M. (1994). *El cuerpo utópico*. París.
- Foucault, M. (1997). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Gandolfo, C. (2014). *Memoria emotiva*. Obtenido de Estudios para la preparación del autor: <https://www.actors-studio.org/web/textos/actuacion/memoria-emotiva>
- Giordano, A. (2011). *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Buenos Aires.
- González Hernández, O. (1 de julio de 2019). Bio le ncia: la construcción de una estética teatral desde los sentidos y el sentido. *El Espectador*.
- González-Victoria, L. M. (2011). *Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano*. Revista nodo, 5(10), 55-72.
- Guash, A. (2005). *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y de recordar*. Barcelona: Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona. 5, (157-183)
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Ediciones Akal. Medio impreso
- Guasch, A. (2012). *El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas*. España: Revista 180. (29)
- Hagen, U. (1990). *El arte de actuar*. Ciudad de México: Árbol editorial.
- Hagen, U. (2002). *Un reto para el actor*. Barcelona: Alba Editorial.
- Kantor, T., & Sonnenberg, K. O. (2010). *Teatro de la muerte y otros ensayos:(1944-1986)*. Alba
- Kessler, M. (2000). *El paisaje y sus sombra*. Barcelona: Idea Books.
- Larios, S. (23 de mayo de 2017). *Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena*. Obtenido de Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas:

<https://www.titeresante.es/2017/05/delicadeza-y-potencia-de-los-objetos-documentales-en-escena-por-shaday-larios/>

- Larios, S. (2018). *Teatro de objetos documentales*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Le Breton, D. (1999). *Elogio del caminar*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Le Breton, D. (2010). *El cuerpo sensible*. Santiago de Chile Madrid: Ediciones Metales Pesados
- Lehmann, H. (2014). *Teatro posdramático*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- León, C. (2019). *La nostalgia de los sentidos. Manual de dramaturgia testimonial*. Ciudad de México: Trópico de Escorpio.
- López, J. G. (2021). *El teatro como generador de memoria colectiva: Una mirada al Centro Nacional de Memoria Histórica y al Festival Entreacto 2017* (Doctoral dissertation, Universidad del Rosario).
- Mandoki, K. (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Mandoki, K. (2006). *Prosaica uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Marín, S. (2006). *Pensar desde el cuerpo. Tres filósofos artistas: Spinoza, Nietzsche y Pessoa*. Tijuana: Conaculta.
- Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro*. Editorial Galerna. Buenos Aires, Argentina.
- Martínez, G. (2011). *Textos teatrales*. Medellín: Editorial Artes y Letras.
- Martínez, G. (2014). *El trabajo teatral bajo la concepción de puesta en relieve y actos de habla*. Medellín: Casa del Teatro.
- Méndez-Reyes, J. (2008). *Memoria individual y memoria colectiva: Paul Ricoeur*. Venezuela, *Revista Ágora Trujillo*, 11(22), 121-131
- Naranjo, S. (2015). Aproximación al concepto de Antropología teatral según Eugenio Barba. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. 9 (1), 206-223.
- Olivera Herrero, M. (2007). *Drama y narración. El teatro documental de Peter Weiss*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [Unesco]. (29 de octubre de 2019). *El Día de Muertos: el regreso de lo querido*. [://es.unesco.org/news/dia-muertos-regreso-lo-querido-0](https://es.unesco.org/news/dia-muertos-regreso-lo-querido-0)

- Ossott, H. (2003) *Memoria en ausencia de la imagen. Memoria del cuerpo* . Medellín. Editorial Universidad de Antioquia
- Pardo, J. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pardo, J. (1996). *La intimidad*. Madrid: Pre-Textos.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Pedraza, Z. (2004). Intervenciones estéticas del Yo. Sobre estético-política, subjetividad y corporalidad. En M. Laverde Toscano, G. Daza Navarrete, & M. Zuleta POardo, *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas* (pág. 306). Bogotá D.C.: Siglo del Hombre Editores.
- Pellegrini, A. (1965). *Para contribuir a la confusión general*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión..
- Pérez, R. (2012). *Diálogos y mutaciones entre el teatro y la performance: desde el teatro de investigación a las escenas liminales en Latinoamérica*. [Conferencia dictada en el XV encuentro de latinoamericanistas españoles]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid..
- Proyecto ADAE. (2015). *Carolina Vivas*. Obtenido de Dramatología.com: <https://dramatologia.com/carolina-vivas/>
- Revista Crítica. (24 de septiembre de 2016). *César Brie: Teatro sobre las relaciones de poder*. <https://www.revistacitrica.com/cesar-brie-teatro-sobre-las-relaciones-de-poder.html#:~:text=Tan%20universal%20es%20la%20violencia,Italia%2C%20cambia%20el%20marco%20social>
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Risk, B. (2016). Victoria Valencia: una voz poética al borde del abismo. En L. Proaño Gómez, & G. Geirola, *Antología de Teatro latinoamericano [Tomo III Colombia y Costa Rica]* (pág. 103). Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral [CELCIT].

- Robles, H. (2017). *15 años de Mujeres de arena*. Obtenido de Web de Humberto Robles: <https://www.humbertorobles.com/>
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.
- Saldarriaga, J. (2017). *En la Casa del Teatro llevan 30 años sin bajarse de las tablas*. Obtenido de Periódico El Colombiano: <https://www.elcolombiano.com/cultura/en-la-casa-del-teatro-llevan-30-anos-sin-bajarse-de-las-tablas-MG7109718>
- Sánchez, J. (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las Vanguardias*. Murcia: Ediciones Akal.
- Sánchez, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Sánchez, Ética y reperestación
- Sánchez, J., & Belvis, E. (2015). *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y territorios disidentes. [Seminario internacional llevado a cabo en España]*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Sánchez-Prieto, J. M. (2007). *Los desafíos del 'giro performativo': el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner*. Universidad de Navarra. *Borradores*, 7, 1-7.
- Sánchez, V. N. (2018). "Escrituras del ver": viajes al país de los tarahumaras". *Cuadernos de Literatura Comparada*, (38), 295-318.
- Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Simioni, C. (26 de diciembre de 2016). O Treinamento como Trampolim: Entrevista com Carlos Simioni. (M. Texeira, & C. Muller Sachs, Entrevistadores)
- Spry, T. (2001). *Performing autoethnography: An embodied methodological praxis*. *Qualitative inquiry*, 7(6), 706-732.
- Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.
- Tellas, V. (2015). *Sobre el proyecto Biodrama, de Vivi Tellas, Pamela Brownell y Paola Hernández*. Obtenido de Diario Literatura de la Fundación Malba: <https://www.malba.org.ar/sobre-el-proyecto-biodrama-de-vivi-tellas/>
- Tello, A. M. (2015). *El arte y la subversión del archivo*. Chile, *Aisthesis*, (58), 125-143.

- Urraco Crespo, J. (2016). Apuntes sobre la dramaturgia de lo real en Argentina. *Investigación Teatral*. 6 (9), 115-130.
- Valencia, V. (2017) *Suturas para conciliar fronteras*. Medellín: Fallidos Editores
- Vivas, C. (2018). *Dramaturgia y presente*. Bogotá D.C.: Umbral Teatro.

Entrevistas realizadas en el marco de la investigación Tránsitos: poéticas testimoniales contemporáneas de Medellín. CODI Universidad de Antioquia 2018-2020

- Victoria Valencia. Directora y dramaturga. La Mosca Negra. Teatro.
- Carolina Vivas. Directora y actriz. Dramaturga Umbral teatro.
- Patricia Carvajal. Actriz y directora Casa del teatro.
- Felipe Caicedo. Director y actor. Anamnésico teatro.
- Mónica Marín. Actriz. Anamnésico teatro.
- Laura Uribe. Docente. Directora mexicana.
- Lina Rúa. Actriz y docente de teatro.
- Duván González. Actor teatro.
- Nadine Holguín. Actriz, realizadora audiovisual, Facultad de Artes Universidad de Antioquia.
- Beatriz Vélez. Bailarina, docente Universidad de Antioquia.