



Grietas en la carne

**Exploración de corporalidades y vocalidades para la búsqueda/encuentro del ser cuerpo
sistema en la creación escénica**

Walter Antonio Cobos Hernández

Trabajo de investigación presentado para optar al título de Magíster en Dramaturgia y Dirección

Asesora

Marleny Carvajal Montoya, Doctor (PhD) en Artes Escénicas

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en Dramaturgia y Dirección

Medellín, Antioquia, Colombia

2023

Cita

(Cobos Hernández, 2023)

Referencia

Estilo APA 7 (2020)

Cobos Hernández, W. A. (2023). *Grietas en la carne. Exploración indagación de corporalidades y vocalidades para la búsqueda/encuentro de un cuerpo sistema en la creación escénica*. [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Maestría en Dramaturgia y Dirección, Cohorte III.

Grupo de Investigación Artes Escénicas y del Espectáculo.

Centro de Investigación Facultad de Artes.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

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

Dedicatoria

A la tildada locura de Antonin Artaud quien ha hecho con su existencia una grieta profunda en la historia de la humanidad y mi ser creativo.

“Yo destruyo porque, en mí, todo cuanto proviene de la razón no se sostiene.

Ya no creo sino en la evidencia de lo que agita mis médulas,
no de lo que se dirige a mi razón.

He encontrado estratos en el campo del nervio.

Ahora me siento capaz de discernir la evidencia de la razón.

Para mí existe una evidencia en el terreno de la carne pura,
y que nada tiene que ver con la evidencia de la razón.

El eterno conflicto entre la razón y el corazón se resuelve en mi propia carne, pero en mi carne irrigada de nervios.

En el campo de lo imponderable afectivo,

la imagen que traen mis nervios adopta la forma de la más alta intelectualidad,
a la que me niego a arrancar su carácter de intelectualidad.

Así es como asisto a la formación de un concepto que lleva en sí la fulguración misma de las cosas, que llega sobre mí con un ruido de creación.

Ninguna imagen me satisface, salvo que no sea al mismo tiempo *Conocimiento*,
que lleve consigo su sustancia junto con su lucidez.

Mi espíritu exhausto de la razón discursiva
pretende verse llevado en los engranajes de una nueva, una absoluta gravitación.

Para mí es como una reorganización soberana
donde únicamente participan las leyes de la Ilógica,
y donde triunfa el descubrimiento de un nuevo sentido.

Ese sentido extraviado en el desorden de las drogas,
y que encarna una inteligencia profunda en las visiones contradictorias del sueño.

Ese Sentido es una conquista del espíritu sobre sí mismo, y,

aunque irreductible por la razón, existe,
pero tan solo en el *interior del espíritu*.

Es el orden, es la inteligencia, es la significación del caos,
pero no acepta ese caos tal cual, lo interpreta, y como lo interpreta, lo pierde.

Es la lógica de la Ilógica. Y está todo dicho.

Mi lúcida sinrazón no teme al caos”.

(Artaud, 2005)

Agradecimientos

A los profesores encargados de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia que abrieron las puertas para que ese proceso se llevara a cabo al interior de sus dinámicas académicas posibilitando la producción y aporte al saber escénico. A los estudiantes que se arriesgaron, persistieron y dispusieron a la curiosidad de explorar sus propios cuerpos y vocalidades activando percepciones que en el momento más inesperado recobrarán el justo valor creativo, personal y profesional. Gracias.

A Marleny Carvajal por acompañarme a desenredar y aclarar las ideas, deseos, intenciones y emergencias de este proceso de investigación – creación. Sus fluidas conversaciones aterrizaron y ayudaron a afinar un discurso académico, ordenado y consecuente que aquí despega, por su paciencia a la terquedad inocente de este ser con ganas de ver un mundo más justo, Gracias.

A Maldita danza, en su posibilidad de inventar otras maneras de crear, habitar, pensar y ser en el mundo desde la sensibilidad creativa. Gracias.

Y en tanto el orden no altera el cariño profundo, a mi familia. A mi madre que entre telas y texturas de colores y mi padre con la recursividad de sus manos campesinas me mostraron la sensibilidad de un mundo que reposa en más sentidos que la razón. A mis hermanos por la voz de aliento como apoyo caluroso y mis sobrinas por mostrarme en sus juegos otras formas de interactuar y manifestarse con el mundo próximo. Gracias

A todos quienes se aguantaron mis silencios y mis torpes y tercas conversaciones sin otro sentido más que dilucidar.

Gratitud por la posibilidad de ahondar y emprender el pensar de una noción de ser integral fundido en su sistema mundo, donde el cuerpo y la voz, pasan de vehiculizar a configurar la subjetividad del artista.

Tabla de contenido

Resumen	10
Abstract	11
Introducción	12
1 Capítulo I: El saber agrietado	17
1.1 Planteamiento del problema	18
1.2 Objetivo general	24
1.3 Objetivos específicos.....	25
1.4 Marco teórico	25
2. Capítulo II: A orillas del descenso	33
2.1 La investigación -creación. I-C	33
2.2 La observación participante.....	35
2.3 El contexto.....	36
3 Capítulo III: Descender al abismo, vivenciar las grietas	38
3.1 Proceso de investigación creación PE - IP	38
3.1.1 Primera etapa: Punto de partida. Acercamiento a las nociones de corporalidad y vocalidad de los PE.....	39
3.1.1.1 Observación participante IP	40
3.1.1.2 Ideas centrales escritas de los PE.	44
3.1.1.3 Hallazgos.	47
3.1.1.4 Síntesis categorial.....	49
3.1.2 Segunda etapa: Lanzarse al Abismo: Crisis y caos para la exploración de un cuerpo sistema.....	54
3.1.2.1 Observación participante IP	55

3.1.2.2 Ideas centrales escritas de los PE.	63
3.1.2.3 Hallazgos.	67
3.1.2.4 Síntesis categorial.	71
3.1.3 Tercera etapa: Abisales: El descenso a las grietas de la carne para SCS en la creación escénica.	85
3.1.3.1 Observación- Participante IP.	85
3.1.3.2 Abisales. material creativo.	93
3.1.3.3 Ideas centrales escritas de los PE.	99
3.2 Dramaturgias y puesta en escena.	109
3.2.1 Abisales- Dramaturgia.	112
3.2.2 La puesta en escena.	114
4 Conclusiones.	121
Referencias.	129
Anexos.	133

Lista de figuras

Figura 1 Caminante sobre un mar de nubes	17
Figura 2 Producción escrita del grupo sobre avance del proceso	55
Figura 3 Sesión trabajo en horizontal.....	59
Figura 4 Trabajo creativo con apoyo de vestuarista.....	92
Figura 5 Construcción solo PED.....	94
Figura 6 Construcción solo PET	95
Figura 7 Sesión creación interdisciplinar-músico	97
Figura 8 Sesión creación interdisciplinar video-audiovisual	98
Figura 9 Llegar al mundo.....	111
Figura 10 Escabullirse a la propia confusión	112
Figura 11 Experiencia de una vivencia: Puesta en abismos del cuerpo y voz	114
Figura 12 Artefacto plástico de interacción con el espectador.....	118
Figura 13 Comentarios de los espectadores	119
Figura 14 Puesta en escena Abisales.....	120

Siglas

SCS: Ser cuerpo sistema

TCI: Tener cuerpo instrumento

IC: Investigación Creación

IP: Investigador Profesor

PE: Performance Estudiante

PED: Expresión de PE área Danza

PET: Expresión de PE área Teatro

Resumen

La presente investigación-creación aborda la exploración de corporalidades y vocalidades desde las categorías de crisis y caos inclinadas a la búsqueda/encuentro del ser cuerpo sistema para la creación escénica *Abisales*. Identificando la frecuente fragmentación de las prácticas escénicas del cuerpo y la voz, emergen reflexiones vinculadas con la instauración de un pensamiento cultural especializado, afirmado en la racionalización, que inciden en la configuración de nociones alrededor de ellos, así como, de las prácticas y modos de quehacer escénico. Desde este punto de partida se despliega un proceso creativo que recurre al acercamiento de las técnicas Fitzmaurice Voicework y la danza Butoh por asentar sus fundamentos en una perspectiva de ser integrado en un sistema mundo. Este camino emprendido hacia la sensibilización, entrenamiento y creación de otras corporalidades y vocalidades recoge características y reflexiones de la implicación del ser cuerpo sistema despertando la necesidad de descender a las grietas de la carne, lanzarse al propio abismo y en la caída tejer puentes entre la razón y la experiencia corporal y sonora ampliando las perspectivas para la construcción de saber en las artes escénicas.

Palabras clave: Corporalidad, vocalidad, creación escénica, danza Butoh, Fitzmaurice Voicework, ser cuerpo sistema

Abstract

The present Research-Creation approaches the exploration of corporealities and vocalities from the categories of crisis and chaos inclined to the search/encounter of the being body system for the scenic creation Abisales. Identifying the frequent fragmentation of the scenic practices of the body and the voice, reflections emerge linked to the establishment of a specialized cultural thought, affirmed in rationalization, which affect the configuration of notions around them, as well as the practices and ways of performing. From this starting point, a creative process unfolds that resorts to the approach of Fitzmaurice Voicework techniques and Butoh dance to establish its foundations in a perspective of being integrated into a world system. This path undertaken towards the awareness, training and creation of other corporealities and vocalities gathers characteristics and reflections of the implication of being body system awakening the need to descend to the cracks of the flesh, to throw oneself into one's own abyss and in the fall, weave bridges between reason and the corporal and sonorous experience, expanding the perspectives for the construction of knowledge in the performing arts.

Keywords: Corporeality, Vocality, Scenic Creation, Butoh Dance, Fitzmaurice Voicework, Being body system

Introducción

La división de los lenguajes artísticos, en particular, la danza y el teatro, ha fundado una inquietud durante el quehacer artístico, concentrada en la pregunta por la separación de la acción corporal y vocal. De aquí, se dilucida la emergencia de una noción de cuerpo anclada en el conocimiento especializado, en la visión de un saber fragmentado heredado de los principios y deseos de la episteme racionalista que organizó el mundo a partir de leyes firmes, manipulables y reproducibles (Le Breton, 2012). Una noción instrumental del cuerpo que reitera, lo que variedad de autores han manifestado, la emergencia de la distancia del hombre con la naturaleza, objetivando todo lo que hay en ella, incluso al hombre mismo: su cuerpo, su voz, su ser.

Sábato (1977) lo expresó con vehemencia durante una conferencia sobre la crisis del hombre otorgada a la eclosión del renacimiento, la ciencia positiva y la técnica, que:

Permitió al hombre esta aventura prometeica, la conquista del mundo, la conquista de las cosas, el mundo natural, el mundo externo, pero a un precio paradójico y trágico. El hombre conquistó el mundo de las cosas, pero con un gran riesgo para su alma, ha terminado por cosificarse. El mismo se transformó en cosa. (Editrama, 2021)

Develaciones por parte del autor sobre el advenimiento de una visión de mundo sucedida desde la abstracción, con cimientos en filosofías mecanicistas, fórmulas matemáticas explicativas del universo y el deseo de comprender con exactitud la estructura social en la que vive el hombre para su racionalización. Su voluntad de dominar y transformar las cosas derivó en el auge del capitalismo y el individualismo, donde ciencias y saberes asentaron sus avances sin reconocer el riesgo de desdibujar la humanidad. La maquinización se plasmó como referente en la producción social, optando por el cálculo y el control. El desarrollo del conocimiento captó la materia desde su funcionalidad, la medicina ordenó su modelo anatómico, desmembró las partes del cuerpo para su estudio especializado, el hombre como engranaje nació y su cuerpo se perfeccionó en máquina. Desde entonces se instaló una mutación antropológica (Le Breton, 2012).

La invención del cuerpo desagregó a la persona que encerrada entre sus carnes y huesos legitimó la separación del hombre con la naturaleza, la continuidad orgánica se ha roto. El cuerpo es una posesión separada del ser, la materia que representa al hombre es su forma, su figura, su

utilidad. Se olvida al ser para centrarse en su cuerpo que no es más que cuerpo, el cuerpo del hombre. El cuerpo se convierte en la condición humana en el mundo, una extensión que se tiene para dar forma a la realidad, para aprehenderla desde sus maniobras. El privilegio del cerebro y la visión a distancia, sus ojos, terminaron por situar el cuerpo del hombre moderno, dándole un rostro individual. La incertidumbre humana mermó con la confianza en la razón y de nuevo, hay un rostro en donde depositar la fe.

El arte, siempre reflejo social, parece no escapar a estas dinámicas; heredando las nociones de la episteme occidental centrada en configuraciones corporales domesticadas y arrojadas a su mera funcionalidad. Esta oculta reproducción pudiese manifestarse en las prácticas artísticas, incitando una pregunta por otra posibilidad de cuerpo que se fugue a tal instrumentalización confiada en la absoluta razón. Los estilos y técnicas escénicas parecen preparar un cuerpo virtuoso para comunicar desde sus distintas teatralidades, concentrando interés en la producción de habilidades fragmentadas que lo disponen en una tarea mecanizada. Es esta la puerta de entrada para pensar la posibilidad de un cuerpo sistema, donde el ser esté en continuidad con su cuerpo, donde la vocalidad no se vincule como parte especializada de un lenguaje en específico, donde la posibilidad de instaurar preguntas sensibles, en continuidad con la vida, sean posibles y no ahogadas tras el rostro individual de la destreza mecánica.

Benjamín (2002), insistió en la pérdida del aura en la obra de arte en tiempos de reproductibilidad. A causa de la homogenización, la masa y la réplica empezó a hacer mayor presencia el detrimento de lo propio, la ausencia de lo continuo y el desvanecimiento de lo particular. El autor expresa el impacto a la singularidad creativa, a la unicidad de la obra desdibujada tras la reproductibilidad técnica, masificada, que pasa por encima del suceso creativo y lo limita a la elaboración de la réplica. Devela el filósofo las dinámicas de una época centrada en la instrumentalización, la industrialización, la mecanización que desdibuja el aura. Un modo social que se impregna en los cuerpos. El oficio y formación artística se ve cooptada indiscutiblemente por esta mecanización y aunque, posiblemente, no fuera este su propósito final, su destino se redujo a ello haciendo notar la ausencia de lo que él nombra aura. Lo sentido. Sirva como símil frente a la presente percepción alrededor de los cuerpos y las vocalidades artísticas restringidas a una especialidad que trastoca su potencia creativa limitándolas a un lenguaje en particular.

Este discernimiento me motiva e inquieta a explorar otras corporalidades y vocalidades por fuera de su reproducción estilística-técnica, para en su lugar, disponer el ingreso al caos y la crisis e ir a la búsqueda/encuentro de un ser cuerpo sistema (SCS). Una pretensión que ansía el despertar del aura particular del artista, de incentivar su ejercicio creativo en sintonía con el mundo, es decir desde el diálogo, el asombro y la curiosidad que, como expresa Freire y Faundez (2013) yace en la oportunidad de mantenerse en la persistencia de la pregunta, de su pregunta como artista, del preguntar-nos en medio de una estructura social constituida desde la respuesta, la réplica y la adaptación.

Coexistimos en una realidad que exige de nosotros la sumisión, el asentir y el recibimiento de un mundo dado, hecho, dispuesto en la certidumbre de las respuestas que detentan quienes cuentan con el poder institucional y social. Desde este punto de vista, nos hemos convencido de que nuestra labor se halla en la obediencia, la repetición o la imitación de lo concebido premeditadamente, y que nuestra existencia es una reproducción. La disposición del ser cuerpo sistema esquivada esta alienación para vincularse con la pregunta, con el desconcierto, con el descenso de la razón a las grietas; el abismarse a la crudeza de las acciones físicas y vocales que transitan el caos y la crisis. Tal transformación dialoga los acontecimientos que el ser experimenta inmerso en preguntas sensibles y contextualizadas. Su indagación es el mismo acto de crear y creer en una continua construcción lejos del destino, más bien atento a la pregunta. El inicio del conocer alude a la pregunta continua, desjerarquizada, disuelta en la separación cuerpo – mente, conectora entre la gélida razón y la crisis y el caos corporal y sonoro: resonantes de la vivencia de la indagación, del saber.

Es la invitación a invertir la vertical producción de conocimiento instalada en la abstracción racional de las ideas y ubicada en lo alto del cerebro, para lanzarse al abismo e ingresar a lo profundo de las grietas de la carne, donde se reposa un saber adormilado por la historia de la humanidad. Aminorar la reproducción de un modo de ser dentro de la tradición de sus lenguajes para dejar surgir el aura del artista, su organicidad, su magia, “su vida interior” (Brook, como se cita en Davini, 2007, p. 66) manifiesto en la acción creativa de sus corporalidades y vocalidades relacionadas con un sistema mundo diverso.

Estas ideas también exponen la recuperación del arte como manifestación de la consciencia del mundo, de quienes lo habitan y lo producen desde la continuidad de su ser cuerpo en un sistema

mundo. Esto es, una posición política, que no solo promueve un espacio de creación alterno al convencional, sino el impulso para la construcción de un lugar propio en el mundo, del reconocer sensibilidades, preguntas que desembocan en corporalidades y vocalidades propias fusionadas en la pluralidad de un real sistema diverso. Esto es, el apoyo a la formación de artistas escénicos fundidos en el cuestionamiento de su realidad que extiende las posibilidades de producción de conocimiento en las artes, desde la academia a nivel de formación, creación y circulación, pero, además, ampliando la producción artística del país al mundo.

Estas pretensiones investigativas, desarrolladas en la presente investigación creación (IC), se organizan en el documento mediante capítulos que describen la estructuración del estudio. En el capítulo uno, la pintura del “caminante sobre un mar de nubes” sirve de metáfora para instalar el planteamiento un problema centrado en el saber agrietado, que, a partir de mi quehacer artístico, considera la necesidad de dar apertura a otras maneras de pensar y accionar el cuerpo en escena, desde una perspectiva que busca trascender la mirada dual fragmentadora del sujeto en partes aparentemente separadas. Además, proyectan los objetivos investigativos que dan paso al panorama teórico que referencian posturas académicas que argumentan lo pensado y preparan el viaje de descenso de la cumbre a las grietas.

El segundo capítulo pone al caminante en las orillas del contexto investigativo en el que plantea el descenso. Expresa la perspectiva de conocimiento de la investigación creación (IC) centrada en la práctica y el proceso creativo como germen para la producción de conocimiento, afina como técnica la observación participante que permite desde la práctica acercarse a las realidades para recopilar información y el sentido de las cosas. Desde la alta orilla se organizan las particularidades de la investigación: descripción del contexto donde se resolvió la investigación y el nombramiento de los participantes involucrados en la decisión de arrojarse al abismo desde su doble relación creativa. Por su parte, el investigador también desde su rol de profesor, que será nombrado investigador - profesor (IP), y los estudiantes convocados también desde un rol de creadores, *performer*-estudiante (PE). Estas orillas metodológicas exponen someramente el proceso que dividido en tres etapas, se desarrollan en el capítulo tres: Descender al abismo, vivenciar las grietas.

Este tercer capítulo dispone los resultados y la discusión a lo largo del proceso de investigación creación en sus tres etapas de trabajo. La primera etapa retrata el punto de partida, generando el acercamiento a las nociones de cuerpo y voz del grupo de PE, que relacionan hallazgos con experiencias cercanas a tener un cuerpo instrumento (TCI). Recogiendo el punto de partida, la segunda etapa propone el ingreso al trabajo práctico desde

la danza Butoh y el acercamiento a la Fitzmaurice Voicework, un camino creativo que explora las categorías de crisis y caos para lanzarse al abismo de la exploración de ser un cuerpo sistema (SCS). La última etapa refiere los modos y alcances de la búsqueda/encuentro del descenso a las propias grietas de la carne inmersas en un cuerpo sistema para la creación escénicas. Este acápite contiene, además, la emergencia del tejido dramático y la puesta en escena con los hallazgos más sobresalientes que aportan a los propósitos investigativos. Finalmente se instalan las conclusiones.

1 Capítulo I: El saber agrietado

Figura 1

Caminante sobre un mar de nubes



Fuente: HA! (2023).

En 1818, Caspar David Friedrich creó “el caminante sobre el mar de nubes”. Con oleos pintó un hombre en la cúspide de un risco que observa una cadena montañosa cargada de nostalgia e íntima tempestad. De frente a las altas cumbres, separadas unas de otras, el hombre las ve alzarse con ahínco en medio de una fría nubosidad. El hombre parece dejarse seducir por el abismo, su cabeza se inclina hacia la profundidad develando su desasosiego. ¿Quién es el hombre? Soy yo. Sin intención de corresponder a las diversas interpretaciones dadas a la contundente y sobresaliente creación durante la historia, su simbolismo se asemeja a la visualización del problema que me convoca en la presente investigación. Me veo con los pies asentados observando desde lo alto y a distancia un mundo construido desde una pronunciada geografía fragmentada. Realmente no sé qué podría preocuparle a un hombre tan bien vestido, de fino abrigo, pero a mí me hace caer en la cuenta de la acostumbrada manera de ver el mundo desde arriba, y de verlo por sus partes más dominantes. Es la pintura de Friedrich un reflejo del mundo segmentado desde su saber. Un panorama que visibiliza la cumbre de la superficie dejando invisible su fondo. ¿Podría el mundo apreciarse desde otra perspectiva atravesando la niebla y descendiendo a sus grietas?

El presente capítulo plantea esta necesidad de descenso. Se divisa el panorama fragmentado en medio de una niebla abstracta que hace emerger por encima la especialización y sumerge otras posibilidades del conocer. La descripción de esta problemática discurre desde una necesidad personal, un antecedente creativo y una hipótesis sobre la preocupación de un saber agrietado que se aferra en la confianza de la razón instalada en la cúspide, de la cuál es preciso soltarse, caer cuestionando otras posibilidades. Como se describe en lo corrido del capítulo, tal fragmentación parece incorporada en las prácticas corporales y vocales incentivando el interés de explorar e ir a la búsqueda /encuentro de otros modos. La contemplación de este saber agrietado se aborda a partir de un panorama conceptual que también aquí halla lugar para su despliegue: el marco teórico.

1.1 Planteamiento del problema

Me convoca una problemática alrededor de la exploración de las corporalidades y vocalidades escénicas, las primeras asumidas desde la visión de Citro (2014) que: “reconoce la corporalidad como una dimensión activa y constituyente de nuestra comprensión del mundo, así como de las prácticas de subjetivación” (p. 36). Una corporalidad en constante y dinámica

construcción en la que se enraízan los tránsitos de un sujeto que navega por el mundo material y simbólico, al tiempo que se deja inundar por él, modificando su ser, hacer y estar. Una corporalidad que dispersa su instrumentalización reflexionando desde ella como centro consciente de la producción de subjetividades. Esto es el registro metamórfico que va constituyendo al ser en estrecha relación con las dinámicas socioculturales que arman y producen su mundo.

Y las segundas, las vocalidades, abordadas a partir de Davini (2007) como:

La producción de voz y palabra por parte de un grupo dado, en un tiempo y lugar determinados. Esta idea grupal e histórica de la producción de voz y palabra... repercute también sobre nuestras nociones de sujeto y, por ende, de personaje, en fin, sobre nuestro cuerpo. (p. 86)

Aquí, la concepción de voz de la autora supera el empleo o mero uso comunicativo para vincularlo con el acto de producción, de creación situado en los procesos de subjetivación territorializados y manifiestos en vocalidades que caracterizan a quien se enuncia. La voz como exposición del ser, parte de un sistema, que nombra y acciona, configurando puntos de vista corporalizados.

Estas amplias percepciones alrededor de la corporalidad y la vocalidad se funden con punto de vista que comprende la producción de subjetividades como: “agenciamiento de enunciación” (Guatarri & Rolnik, 2015). Es decir, la experiencia del sujeto en la generación y apropiación de una idea u acción propia, reconociéndose parte de un complejo sistema dinámico que pone en conexión distintas instancias, descentradas de los polos individuo – sociedad, para resaltar el sujeto y su colectividad como dinámica desde donde enuncia y teje sus consideraciones. La sinergia entre su interior y exterior forja el registro sociocultural manifiesto en el dinamismo corporal de la voz que “en cuanto acto, es producida en el cuerpo que abandona para afectar otros cuerpos y retornar, eventualmente, a través de la escucha, al cuerpo en donde se generó” (Davini, 2007), es decir, no se restringe a dos acciones independientes, sino que son un acto en sinergia con efectos en la producción física, psicológica, poética, subjetiva. Las vocalidades y corporalidades son entonces, más bien un efecto entre las subjetividades, y en las artes un efecto poético, estético que manifiesta la experiencia del mundo.

Sabiendo esto, actualmente, la disgregación entre voz y cuerpo parece una relación nula, reconociendo que su existencia acaece entre la fluidez de una y otra, que las configuraciones subjetivas que alcanza acontecen en el diálogo de las partes, falseando su segmentación. Pero, sin embargo, en los lenguajes artísticos pareciera prevalecer la separación. Cuerpo y voz organizados en especialidades institucionalizadas, separadas, aún persisten en el oficio creativo, forjando una vivencia de mundo. Identificadas en prácticas corporales y vocales distanciadas emerge la pregunta sobre qué mundo subjetivo se agencia en esta continua división.

Por ello, me interrogo sobre la necesidad de explorar estas fronteras entre cuerpo y voz en vía de su organicidad, su conexión; atendiendo a abrir miradas alternativas del mundo, a crear otras posibilidades de producción de saber desde las artes. La fragmentación acarrea la interrupción de la experiencia sensible del sujeto sometiéndolo a polarizaciones que reproducen estructuras y modos particulares de enunciar el mundo. Desde esta perspectiva se busca trascender la mirada dual fragmentadora del sujeto en partes, aparentemente separadas como el cuerpo, la voz, la mente, las emociones, la energía, las memorias, etc., y preguntar por la integralidad del cuerpo y la voz dispuestos a la creación escénica.

Llegué al escenario atraído por el teatro, fue la primera invitación para acercarme a mi cuerpo, a dejarlo emocionar, sonar y disponerlo a la escena, hallar su voz, pensar desde él y, con todo ello, descubrir la emergencia de otro cuerpo en mí. Luego, en el encuentro con la danza, la inquietud del movimiento me cautivó, percibí la sensación del espacio y la extensión de la energía del cuerpo. Empecé a vivenciar entre uno y otro, su fragmentación en habilidades precisas, el quiebre entre los lenguajes, las representaciones desiguales del cuerpo, técnicas dispares que, sin embargo, habitaban en una sola corporalidad.

Exploré la danza con la voz ausente y declamé voces desde un cuerpo con tímido movimiento. Danza o teatro y la voz en medio, en un lado casi olvidada y en el otro, exclusiva como palabra. Me encontré entre dos expresiones que develaban dos cuerpos con la voz apresada en diálogo o ausencia. Así, emergió la inquietud por la búsqueda de un cuerpo escénico, no determinado por el tipo de tradición escénica, es decir independiente de los tipos de representación o géneros teatrales o escénicos occidentales. En síntesis, una pregunta por la posibilidad de integrar sonido y movimiento como acción encarnada en un cuerpo sistema, integrado, en el que el mecanismo vocal hace parte de esa totalidad.

Problematizar la separación o mirada dual de la corporalidad escénica propia de la fragmentación y estudio del arte escénico en disciplinas independientes (teatro, danza, circo, etc.) enmarca mi pregunta, tras la búsqueda de un cuerpo sistema. En este sentido, se trata de acercarme al estudio de las modalidades corporales y vocales, desde la perspectiva de los lenguajes escénicos y estéticos de las performances para:

Darnos la posibilidad de comenzar a reflexionar desde nuevas modalidades corporales que integren los diversos lenguajes estéticos de las performances (sonoros y musicales, gestuales, teatrales y dancísticos, visuales, poéticos...) para co-construir así una ciencia que, además de reflexiva, también pueda empezar a ser más perceptiva y transformadora. (Citro, 2014, p. 38)

Estos modos de reflexión de la performatividad, enfocada en la acción reflexiva, la vivencia, permiten abordar con destreza la división de las disciplinas artísticas que, parecen operar desde la lógica del conocimiento metódico occidental enaltecido en la racionalización como manera hegemónica de interactuar con la realidad. Nociones modernas que representaron el mundo de manera discontinua, quiebres que privilegiaron segmentos confiados en un orden reduccionista para acceder y comprobar una comprensión de la realidad (Sábato, 1970). Transcurriendo los siglos de la historia de la humanidad (S XVIII—XIX- XX) se fueron interrumpiendo las conexiones, tras el anhelo de que el fraccionamiento fuera la mejor manera para conocer (Le Breton, 2012). El saber y el ser progresaron en fragmentos separados, trastocando las compresiones y quehacer de las artes y del cuerpo mismo (Fisher, 2001). O actor o bailarín, danza o teatro, arrinconando la opción por un cuerpo sistema que integre y complejice los diversos planos del ser-cuerpo, antes que tener un cuerpo como instrumento para la escena.

Las nociones escénicas del cuerpo parecieran ser reflejo de esta razón instrumentalizada, en tanto el cuerpo es reducido a un instrumento de expresión y, por tanto, a procesos de codificación modelación del comportamiento cotidiano en comportamientos-movimientos-escénicos. Por ello, las técnicas y expresiones artísticas propias de una mirada disciplinar que reproducen las nociones de cuerpo dicotómicas, de alguna manera interrumpen la comprensión del cuerpo como sistema. La pregunta por otras perspectivas para la construcción de las corporalidades y vocalidades

escénicas es, ante todo, una indagación por procesos formativos y creativos escénicos que trasciendan los modos de incorporación -reproducción- de técnicas que enfatizan en la instrumentalización del cuerpo, en tanto medio de expresión.

En dirección inversa, se acude a procesos formativos y creativos que se inclinen por el desarrollo de técnicas y exploraciones que reconozcan la indisoluble integralidad existente en ser un cuerpo antes que tener un cuerpo y ser una voz, antes que tener una voz. Procesos que avancen en la búsqueda de otros modos de corporeidad y vocalidad en las artes y la vida social. Esto es, la oportunidad de dar emergencia a un lugar de producción de saber, desde las corporalidades y vocalidades escénicas que contribuyan y amplíen las perspectivas para pensar el mundo, como lo expone Islas (1995) en relación con el ámbito dancístico:

El lugar secundario que ocupan en la cultura moderna las manifestaciones corporales en general requiere de una reflexión teórica que reformule y oriente la reinscripción política de dichas prácticas. La investigación de la danza excede así el ámbito de la danza y contribuye con una empresa política mayor: la de suscitar nuevos modos de entender y experimentar socialmente la corporeidad. (p. 245)

El teatro y la danza configuran modos de operatividad particular que acogen el cuerpo mediante técnicas que le dan forma y territorio de acción. La danza privilegia la reproducción de técnicas que arman el cuerpo desde códigos estilísticos altamente codificados, mientras que el teatro, en la vertiente que no reproduce estilos de actuación altamente codificados, ejercita la exploración más abierta que conduce la expresión del cuerpo (Carvajal, 2015).

En uno y otro el cuerpo se instala como instrumento de reproducción de técnicas o modos de expresión que delimitan su participación a un canal de reproducción de *poiesis* corporal -movimiento-, en el caso de la danza, o reproducción de *poiesis* corporal y vocal, en el teatro. La pregunta convoca una performance escénica que integre lo vocal y corpóreo sin diferencia entre danza y teatro, haciendo énfasis en las implicaciones subjetivas y la contingencia sociocultural de performes para avanzar en la búsqueda/encuentro de otras corporalidades y vocalidades integradas que potencien la producción de las *poiesis*, hacia la emergencia de SCS.

El punto de partida de esta investigación-creación escénica hace énfasis en un cuerpo sistema, desde el carácter micropolítico y efímero de la performance. Desde allí se incorporan los niveles individuales y contextuales indagados a partir de los procesos creativos de la danza Butoh y la técnica Fitzmaurice Voicework, que transitan desde los conceptos de crisis y caos, respectivamente. Los aportes de estas técnicas corporales y vocales (sonoras) que he estudiado como investigador creador, cuentan con un antecedente que fue materializado en la obra *Bambuco Is Not Dead*, que dirigí con la compañía Maldita danza (2018).

La danza Butoh, por su parte, pone en su horizonte la producción de acciones internas en desequilibrio que generan la construcción de corporalidades escénicas que permanecen en crisis. Esto es, en constante búsqueda de movimiento profundo que manifiesta al exterior, no solo secuencias motoras, sino memorias, imágenes, vivencias. La producción de cuerpo de la danza butoh dista de la reproducción de códigos externos sobre el cuerpo, otorgando, en su lugar, total confianza a la acción atenta de ir hacia adentro de un cuerpo expuesto a situaciones de inestabilidad. Tareas físicas que movilizan los cuerpos hacia el desequilibrio, la exposición de la crisis.

Asunto posible al acallar la lógica de racionalización sobre el cuerpo, acto reconocido a la técnica Butoh, al ser considerada por expertos como meditación en movimiento (Aschieri, 2015). Una meditación que involucra aquietar el ego y descender a las grietas de la carne percibiendo la vida misma acontecida en la minucia interna de la danza del cuerpo entregado al movimiento, el cuerpo gestando en presencia plena la vida misma. Esa “nueva danza del cuerpo del hombre” que Artaud proclamaba y muchos atribuyen a los caminos de la danza Butoh, por su preocupación por la humanidad en vida, de acontecer en conjunción con la vida. (Artaud, 2005). *Bambuco Is Not Ded* emprendió el estudio de estas premisas iniciando un estudio fértil para la exploración de corporalidades nacidas desde ser cuerpo.

La técnica Fitzmaurice Voicework, sustentada en temblores involuntarios recuperados de la bioenergética contribuyó, por su lado, a la liberación orgánica de la voz, la sonoridad, sucedida desde la desestructuración del cuerpo cotidiano como uno de sus principios de trabajo (Fitzmaurice 2009). En ello, la respiración fue eje central para reconocer desde la acción física la integralidad de la carne y el aire exhalado como propulsores de un caos (Morgan, 2012), que da lugar a la voz resonante que reúne la producción vocal con el instinto, la activación del aliento, del sonido propio, nacido de un sistema particular del ser cuerpo. El caos, lejos del desorden y de la ausencia de

control, llama a la no voluntad racional para la creación de sonoridad dando campo a una reverberación del sistema cuerpo en su integralidad.

Bambuco Is Not Dead despejó el camino para estudiar la producción de movimiento y de resonancias que permitieron avivar imaginarios, simbolizaciones, espacialidades que construyeron el cuerpo escénico de la obra. Durante este primer proceso creativo y experiencia escénica me acerqué a dichas nociones de crisis y caos, que en el presente proyecto me propongo profundizar y manifestar en el escenario, avecinando un SCS, que expone otras experiencias corporales y vocales nacidas desde las grietas de la carne y que aportan a nuevas perspectivas en el quehacer creativo de las artes escénicas para ser un cuerpo y una voz. Esto es la necesidad y oportunidad de permanecer en la vibración orgánica para lanzarse al abismo y entre el caos y la crisis de la caída extender las alas de la creación para un nuevo cuerpo.

Este antecedente creativo comparte una comprensión precisa para emprender las exploraciones del presente trabajo investigativo aterrizada desde el pensamiento Artaudiano, quien destacó, en una de sus dilucidaciones referidas a la necesidad de aminorar el control de la razón en el acto del conocer, la necesidad de una inteligencia que no “busca buscar” (Artaud, 2005, p. 73). Tal proposición se refiere a ir al encuentro, entrar en la incógnita progresiva del ir escudriñando con atención los senderos del conocimiento, las manifestaciones de la vida, en nuestro caso del cuerpo, de la voz, de la integralidad. Buscar ir al encuentro de lo incontrolado, de lo que no es posible premeditar, pero que se avecina, se ve surgir y se convierte en acción tangible. Una visión del conocer en sinergia con el acto creativo. Es esta la creación, la disolución de la búsqueda de las certezas y el despertar de la exploración de los encuentros (Búsqueda/Encuentro); premisa investigativa en consonancia con la posibilidad de explorar un SCS.

1.2 Objetivo general

Explorar corporalidades y vocalidades desde las categorías de crisis y caos inclinadas a la búsqueda/encuentro del ser-cuerpo-sistema – SCS en el proceso de creación escénica *Abisales*, con un grupo de *performer*-estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

1.3 Objetivos específicos

- Reconocer las nociones de cuerpo y voz del grupo de *performer*-estudiantes para caracterizar el punto de partida del proceso creativo *Abisales*.
- Indagar caminos creativos desde la perspectiva de las categorías de la crisis (Danza Butoh) y el caos (Fitzmaurice Voicework) que permitan la búsqueda/encuentro del SCS para la escena.
- Identificar las características que emergen en las corporalidades y vocalidades de SCS.
- Materializar la investigación en la creación dramaturgica y escénica *Abisales*.

1.4 Marco teórico

Los aspectos teóricos de este trabajo de investigación-creación, si bien están fundamentados en dos campos disciplinares, que son la danza y el teatro, será abordado desde la performance escénica y el *performer*. Esta perspectiva permite abordar un campo conceptual más amplio que enfatiza en el carácter de presentación/presencia del acontecimiento escénico, más allá de las diferencias disciplinares entre la danza y el teatro y, por ende, pone el eje de mayor importancia en las acciones poiéticas del *performer*, independiente de que sea actor /actriz o bailarín/bailarina.

El enfoque de los estudios de la performance según Aschieri (2019) se fortaleció con los aportes de Schechner y Turner, quienes lograron profundizar y encaminar sus propias obras hacia lo antropológico y etnográfico, respectivamente, de allí surgen las obras más relevantes para esta disciplina: *From Ritual to Theater* (1982) y *Between Theater and Anthropology* (1985). Estas perspectivas han puesto en aprietos muchas de las categorías que sustentan la división disciplinar en las artes escénicas y fundamentan una base sobre la cual se apoyan los procesos de desterritorialización del cuerpo escénico (reterritorializado desde las técnicas de la danza y el teatro) como vía para la exploración de nuevas corporalidades y vocalidades en la creación escénica *Abisales*.

Se aborda la danza desde el estudio del movimiento (Antropología del movimiento humano), según Turner (2005) esta perspectiva planteó: “modos de abordar el cuerpo en movimiento que fueron radicalmente distintos de los que se venían sosteniendo hasta el momento”

y se abrió “un amplio campo de estudios en los que pudo investigarse las conexiones entre el cuerpo vivido en relación con la formación del estado, la cultura nacional y la globalización” (p. 3).

Aschieri (2019) afirma que desde estos enfoques “se pone en crisis la categoría ‘danza’ y se amplía hacia una “antropología del movimiento humano”. En este sentido, se aborda el teatro desde la perspectiva de la antropología teatral. Carvajal (2015) clasifica la performance en dos grupos:

- La performance teatral con un fuerte referencial estilístico (ejemplos: el mimo y el teatro tradicional de Oriente) está relacionada con el proceso de codificar el comportamiento. En este tipo de performance se requiere un entrenamiento que busca que el actor adquiera un nuevo comportamiento (organización de su corporalidad y vocalidad) altamente codificado, para responder a los requerimientos del modelo de actuación.
- La performance teatral que abandona la reproducción de estilos de actuación y que requiere de un entrenamiento que busca modelar el comportamiento natural y cotidiano del individuo en su comportamiento escénico extracotidiano, con evidencias y subtextos sociales, donde se busca la expresión personal (Stanislavski, Grotowski, etc.). (p. 21)

En el caso de la danza, se observa como lo plantea Islas (1995), que si bien, la mayoría de expresiones dancísticas tienen un fuerte referencial estilístico y por tanto un entrenamiento que busca la incorporación de un comportamiento escénico- técnico altamente codificado, a partir de la puesta en crisis de la categoría danza, desde los denominados “estudios del performance” que surgen a mediados de los noventa, se abre una nueva perspectiva de estudio de la danza referida al estudio del movimiento, y por ende más cercana a una performance escénica- danzaria. Este punto de vista se libera del referencial estilístico y avanza hacia tipos de entrenamiento y técnicas – tecnologías corporales- que buscan modelar el comportamiento-movimiento cotidiano en movimiento extra-cotidiano dancístico, poniendo el acento en las formas de subjetivación y un mayor grado de intervención de la individualidad y sus formas de implantación social.

Islas (1995) propone como eje del análisis para encontrar la relación entre la danza y lo histórico, los distintos hábitos o repeticiones cotidianas que:

Instaura permanentemente la tradición en el cuerpo y el pasado en el presente, lugar de lectura de la cultura que lo suscita. Hemos establecido que toda forma de entrenamiento así entendida es interpretable hacia afuera; respecto de su contraste kinético en el conjunto de las técnicas cotidianas, sus puntos de aplicación social y los procesos de distribución y consumo del entrenamiento mismo y o sus resultados-y hacia adentro -respecto de la forma en que el individuo se relaciona con sus movimientos y los niveles en que interviene en la producción kinética. Las formas del adentro y el afuera del entrenamiento son correlativas en el marco de diversas codificaciones culturales: existen códigos que ponen el acento en la precisión de la normatividad objetiva o códigos que, por flexibles y poco precisos, ponen el acento en las formas de subjetivación y constituyen al individuo como sustancia ética bajo su propio gobierno. En este juego cultural del adentro y el afuera, del predominio de la normatividad objetiva o la iniciativa individual, encontramos que las formas de entrenamiento dancístico cierran o abren sus márgenes de creatividad, esto es, posibilitan o impiden la transgresión de los márgenes del movimiento dado. (p. 243)

Para el caso de este proyecto de investigación-creación, centramos el trabajo en el carácter micropolítico, contextual y efímero de la performance (énfasis en los niveles individuales y contextuales) y por ende en los procesos creativos y formativos- entrenamientos- que acogen implicaciones subjetivas y en la contingencia sociocultural de los performes. Desde esta perspectiva, se busca, como plantea Carvajal (2015), propiciar la emergencia de nuevas formas de corporalidad y vocalidad, diferentes a lo que se busca en el entrenamiento del actor para la performance teatral que reproduce estilos de actuación altamente codificados, o para la performance que responde a los parámetros del mercado o a los condicionantes de la cultura hegemónica.

Entonces, como afirma Dubatti (2010), el cuerpo-mente del *performer* como sistema, atravesado por múltiples fuerzas -de carácter biológico, individual, social, histórico, está constituido de manera transversal, por tres niveles ontológicos de cuerpo-mente presentes en el acontecimiento teatral: cuerpo-mente natural-social (cuerpo cotidiano), cuerpo-mente afectado por el régimen de la diferencia de la escena (cuerpo extracotidiano), y cuerpo poético (cuerpo de absorción y transformación del cuerpo natural-social como materia del ente poético). En particular

nos apoyamos en el planteamiento recogido por Carvajal (2015) relacionando al cuerpo del actor/*performer* como “sistema complejo de la totalidad/unidad, cuerpo-mente, del actor”.

El individuo humano constituye un sistema vivo autoorganizado de los más complejos. Como sistema, es un todo irreductible a sus partes, es dinámico, adaptable y cambiante: es a la vez un sistema autónomo (condición de autopoiesis) y dependiente del entorno (condición de adaptación y cambio). Estas funciones (al interior y exterior del sistema) constituyen parte fundamental del complejo y particular sistema cuerpo-mente del actor, en sus niveles de unidad y totalidad. En este sentido, en el entrenamiento del actor el enfoque del sistema cuerpo-mente es abordado desde esta concepción compleja de unidad/dualidad/totalidad...el sistema cuerpo-mente es una unidad interrelacionada, en el cual las acciones sobre una parte del sistema tienen su correlato en los otros niveles del sistema. (Carvajal, 2015, pp. 262, 263)

En apoyo, la perspectiva de unidad /totalidad puede observarse en las filosofías y tradiciones escénicas orientales donde prospera la particular perspectiva de la danza Butoh como integración de opuestos o contrarios: cuerpo-mente, consciente-inconsciente, objeto-sujeto, la cual se evidencia en su traducción que es:

‘Enterrarse con los pies para volar con los brazos’, insinuando así direcciones opuestas en el espacio (arriba-abajo). Rhea Volij, una de las precursoras del Butoh Mix local, describe ‘el Butoh como una danza del no-movimiento’, recalando en este sentido, la ‘contradicción’ y el ‘misterio) que ésta conlleva. Para comprender esta dinámica, los *performers* Post Butoh y académicos refieren el vocablo japonés Butoh tai. Según Tohiharu Kasai (2000) ...este término hace referencia a una ‘actitud física y mental para integrar elementos dicotómicos’ como, por ejemplo, consciente - inconsciente, o sujeto - objeto, en donde la primera relación se refiere a la multiplicidad o fragmentación de nuestra conciencia y la segunda a la función mental de objetivación ...En este sentido, Butoh tai comprendería al bailarían como ‘entidad físico mental’, en tanto ambos aspectos de sí, ‘se

encuentran íntimamente interconectados' (Kasai & Parsons, 2003, como se cita en Aschieri, 2015, p. 56)

En cuanto a la integralidad o el reconocimiento del cuerpo integrado en el quehacer escénico, Murobushi (2015) (magno representante que dedicó su vida a transitar por esta danza) agrega, como la danza es:

El poder de transformar el cuerpo y el poder de dejar que el cuerpo se transforme... la danza fragmenta el yo, dentro del crujido y el aplastamiento, y dentro del poder de la catástrofe y la embriaguez, nos encontramos con el ritmo del cuerpo, de la oscuridad. Ahí es donde está la raíz, la fuente de creación. Somos arrojados a un frenesí (temblor crisis éxtasis abandono), dentro del frenesí, el cuerpo puede tocar el límite que es lo más secreto, el cuerpo que es algo completo, algo unificado. (Murobushi, 2015)

El llamado del artista apunta a la necesidad de ir a la escucha del cuerpo en sí mismo, su interior que es completo, desvirtuando el lugar de un cuerpo materia sobre el que se opera la belleza, la palabra, el movimiento. El cuerpo de la danza de la oscuridad como algunos le nombran acude más que a lo profano a reconocer la organicidad y las memorias que el sistema corpóreo guarda y baila. La reducción de la razón sobre el cuerpo, de la luz sobre la carne acallando su completud manifiesta en la crisis, esto es en el “<cero absoluto> del cuerpo, el pararse sobre la muerte de la expresión”, nominación que no sugiere la relación con el morir, el muerto, o a la muerte como punto máxime de la carne antes de su desaparición, descomposición; su lugar nombra:

Una forma presente constante. Es poner el propio cuerpo en el <aquí y ahora> de un límite oscilante; es un incidente, un <experimento>. Un cuerpo solo se separa en “múltiples lenguajes y cuerpos diferentes”, y con esta separación habla; es la aventura del cuerpo que es <todavía sin nombre, impersonal>

No es la persona lógica (la personalidad configurada desde el afuera) inserta en un discurso racional y un cuerpo instrumentalizado la que habita la danza; es la integralidad de un sujeto que es consciente de lo que su cuerpo y voz encarna, despierta y comunica hacia afuera, de su sistema íntegro.

La danza Butoh, como comenta Murobushi (1985) persigue el “ir más allá de la expresión, ser una constante reforma y vivir otra vida nueva. En ese momento, mi cuerpo ya no es singular”, recoge las memorias de la historia de vida personal y cultural, no centra su oficio en la tecnificación del cuerpo, en su instrumentalización. En el “Butoh no hay un estándar de belleza, como lo encontramos en la danza clásica” (Murobushi, 1985), refiriéndose a que no obedece a la instauración y reproducción de códigos perfectos, sino al control total del cuerpo donde la belleza se manifiesta en compartir un estado de vida en pleno, para lo que emerge una técnica que dispone el camino para su producción sin restringir la vivencia a una reproducción codificada.

La bailarina argentina Volij ha desarrollado su práctica durante décadas en la formación de bailarines tradicionales de danza Butoh, a partir de sus aportes, puede inferirse cómo la codificación e instrumentalización que opera desde técnicas dancísticas sobre la habilidad motriz del cuerpo desconocen una experiencia integral, enfocándose en el control de la maquinaria física de manera estilizada, a diferencia de la Butoh que se:

Trata de un lugar donde quien se aproxima a esta danza está dispuesto a todo en el juego de las transformaciones, sin que importe ganar o perder nada y sin que importen juicios del acierto o del error que constriñan o coarten esa experiencia. La importancia de ganar o perder surge de la presencia de un yo personal individual que busca dominar “su” cuerpo como instrumento de acción estratégica. La importancia de marcar el acierto o el error surge de la norma social que busca dominar los cuerpos para controlar la reproducción social. (Mendoza, 2016)

Esto es la manipulación de un fragmento de lo que compone la corporalidad de un sujeto sin contemplar su integralidad para la creación y ejecución de una danza.

¿Porqué, nos sentimos más “distantes” cuanto más cerca estamos? Se pregunta este maestro, quien durante sus espacios formativos veló por hacer entender que la danza Butoh es una

búsqueda del cuerpo propio y le ha parecido extraño que en su recorrido artístico los lenguajes del movimiento parecieran extrañar al ser y distanciarlo de sí, diríase de su esencia, su cuerpo, su voz, su propia manifestación del mundo. Reflejo del acto del respirar, que también, ocurriendo tan cerca pareciera estar alejado, pero pareciera ser lo que sostiene y da flujo a la integralidad del sistema en el momento de la experiencia Butoh, asunto que también la Fitzmaurice Voicework, mantiene en su radar como fundamento de la producción sonora vocal.

La sonoridad orgánica vocal que propone la Fitzmaurice se centra en la respiración libre y vibrátil, que asume una perspectiva teórica desde la bioenergética, sobre la configuración integral del sujeto que se comunica. Así la liberación orgánica de la voz recoge, no solo su producción técnica, sino su emocionalidad, su historia de vida, los bloqueos o flujos que una corporalidad vibrante ha gestado en sí. Fitzmaurice (2009), precursora de este camino de entrenamiento vocal para actores¹ exclama con frecuencia.

La respiración es significado argumentando que ‘la “Inspiración” denota el acto físico de inhalar como también el acto mental de crear un pensamiento. La espiración (exhalación), o expresión de las ideas, es igualmente una acción física y mental. Es a la armonización de estos dos aspectos de la producción del habla – las necesidades e impulsos físicos y los procesos mentales de pensamiento – a la que me dirijo.

La relación entre esta producción técnica sonora y los procesos internos de quien se comunica, en nuestro caso los *performer*, hablan de la consideración de una corporalidad y vocalidad íntegra que reacciona, no solo a la voluntad de una directriz lógica instrumental sobre el cuerpo y la voz, sino a la conciencia sistémica que se manifiesta en sonoridad con intenciones comunicativas que son trabajadas desde “temblores como respuestas reflejas” (Fitzmaurice, 2009). La autora explica la relación natural del cuerpo al reaccionar frente a situaciones cotidianas, como el frío extremo, el miedo, la risa donde, todo el sistema se compromete manifestando “temblores involuntarios como respuesta sanadora del cuerpo ante un estrés determinado...poniendo en

¹ La técnica ha estado destinada para el trabajo vocal actoral, sumando todo trabajo relacionado con la sonoridad vocal desde prácticas saludables como la locución, el habla en público o la expresión en foco de procesos terapéuticos en sus últimos adelantos. En el presente proyecto se ha hecho saber que su aplicación cuenta con un antecedente escénico no solo con actores, sino con artistas de distintos lenguajes interesados en acceder a su sonoridad orgánica para el escenario.

marcha diferentes cosas” del sistema (Fitzmaurice, 2009). Su técnica hace énfasis en la generación de respiraciones más profundas que conectan todo el aparato corporal y sonoro para proporcionar una voz vibrátil, libre y orgánica contundente al momento de comunicar. Así los temblores sensibilizan y conducen a la resonancia y flujo comprometidos en la emisión de sonoridad.

El despliegue de estas comprensiones encuadró herramientas con las que se emprendió la exploración de esas otras corporalidades y vocalidades que habitan en las grietas al descender de la cumbre. Las particularidades del contexto en el que se desarrolló se detallan a continuación, así como la perspectiva del trabajo investigativo.

2. Capítulo II: A orillas del descenso

La obra de Friedrich es astuta y certera al expresar con facilidad y contundencia una situación viva del hombre frente a su mundo, la naturaleza. Sus bordes permiten concentrar, enfocar la interpretación y ceñir un campo de trabajo concreto. Es decir, el hombre que mira el inquietante paisaje no divaga. Al contrario, habita un definido paisaje que contiene su pesadumbre. De igual modo, el presente capítulo detalla las bordes que contiene y donde parte el estudio, con quienes y de qué modos; el contexto. Para ello, instala un cómo procedimental desde las comprensiones de la investigación – creación para abordar la problemática resaltada, donde gana valor la experiencia y producción de saber generada durante el proceso del descenso. Esta perspectiva de la investigación-creación, es un campo de reflexión que cuenta con, cada vez más, aproximaciones y argumentos como procedimiento contundente, válido y legitimado (Minciencias, s.f.), para el estudio de problemáticas que aportan al estado del arte de la producción de conocimiento de las artes.

Esta discusión abre el presente capítulo trazando una conceptualización que sustenta el procedimiento metódico. Seguido, explicita la técnica de observación participante como herramienta investigativa que permite atender y describir de modo ordenado lo acontecido durante el proceso. En lo sucesivo ubica el contexto con detalles particulares de esta investigación-creación, nombras sus participantes y establece las etapas de la exploración práctica que fue recogiendo los insumos investigativos que permiten de describir el proceso para su análisis, al tiempo de dejar memoria. Ese capítulo define, entonces, las orillas que enmarcan el proceso investigativo dando paso a la descripción del descenso a la exploración práctica que va a la búsqueda/encuentro del caos y la crisis como vía ha vivenciar las propias grietas. Asunto que se amplía en el capítulo tres.

2.1 La investigación -creación. I-C

El presente proceso investigativo recoge argumentos de la amplia y aún en construcción investigación creación artística, un panorama de estudio que confronta los modos tradicionales de pensar y hacer investigativo en la agenda académica. Esta es una perspectiva de trabajo que enaltece “el conocimiento profundamente subjetivo que se vive en la experiencia directa del objeto

estético” (Bonilla, 2014), es decir, concede valor a la voz del artista-investigador quien desde su experiencia particular sustenta su producción de conocimiento a partir de una práctica-creativa que cuestiona su realidad.

Desde esta perspectiva, la I-C abre posibilidades para la producción de conocimiento desde un margen diferente al conocimiento calculado y comprobado mediante leyes objetivas y universales, (científico); ubicando su valor al discurrir sobre el conocimiento directo, emergido desde la acción, la práctica. Además, genera experiencias personales que nutren tanto a quien está inmerso en la creación, como a quienes participan como espectadores; genera preguntas y búsquedas desde un quehacer activo dando apertura a considerar otros lugares de comprensión y ampliación del saber que por lo general están restringidos a la argumentación intelectual. La I-C entra en diálogo con la academia en sentido inverso, desde la práctica y la experiencia estética respaldando los hallazgos con fundamentaciones teóricas, colocando en el estado del arte los resultados investigativos desde la creación como nuevos acervos de saber.

El reconocimiento de la experiencia del sujeto investigador como voz que habla en primera persona y pone en cuestión su realidad, precisa un objeto de estudio que no está fuera de él, distante, independiente, sino que es él quien lo detenta, lo constituye, percibe y habita, configurando reflexiones que aportan al campo de conocimiento de las artes desde la experiencia propia. Estas someras características corresponden a una larga discusión dada por teóricos y artistas preocupados por dar apertura a otras maneras de producción de conocimiento que aporten a la comprensión de la realidad, un esfuerzo que provee a las artes como contundente saber que genera aportes para la construcción de la sociedad (Alzate & Parada, 2009).

Este panorama incluye discusiones que plantean “nuevas formas de preguntarse críticamente sobre el conocimiento desde el arte” (Ariza, 2020), considerando que las producciones artísticas son en sí mismas investigaciones que se perfilan de acuerdo con el punto de partida, la relación y dirección a donde se orientan. Los estudiosos han identificado el valor de estos ejercicios investigativos y desde allí despliegan otras divisiones que dan expansión a posibilidades, argumentos y caminos metodológicos que aportan a la construcción de conocimiento y la lectura de las realidades que atraviesan el campo artístico.

Estas discursividades disponen un modo de producción investigativa que, se abre cada vez más paso entre la intelectualidad soportada en la abstracción de las ideas, y permiten la

configuración de nuevas modalidades, especificando, cada vez más, fundamentos desde la práctica que ofrecen a partir del arte vías de investigación que aportan al artista, al quehacer artístico y al desarrollo sociocultural. La contundencia del “acto artístico como ejercicio investigador” acude a compartir una tentativa de salida frente a una problemática “que irá formulándose en el recorrido mismo de una acción” (Ariza, 2020). En ello, la práctica como hacer investigativo está en el centro abordando inquietudes desde la misma creación, por ello, la atenta observación, descripción y entendimiento de lo que va ocurriendo durante la experiencia, permite la emergencia de los sentidos y significaciones al respecto de lo que se estudia.

Los procesos de indagación y/o experimentación requieren, la mayoría de las veces, el uso de sistematizaciones donde se crea una postura frente a la cuestión planteada. Aquí el arte no es un objeto de estudio, sino que se transforma en un objetivo de producción, asentando sus bases en el acto creativo que entra en diálogo con la producción teórica para cotejar sus resultados y efectos alcanzados durante el proceso. La integración del conocimiento surge desde el proceso de producción artística.

2.2 La observación participante

Al interior del paradigma de los estudios cualitativos de investigación, donde se afianza la I-C, la observación participante como técnica para el acceso a la recolección, descripción y tratamiento de datos ha sido soporte para abordar e interpretar tópicos específicos de las realidades. Surgida desde las pesquisas de las ciencias sociales y humanas, particularmente de la sociología esta modalidad de trabajo ha servido para vincularse desde la interacción y la observación activa al interior de las comunidades o grupos de estudio, profundizando en las indagaciones particulares (Santos, s.f.).

Desde las ideas de Fernández (2009) la observación “constituye una práctica permanente de búsqueda del sentido de las cosas observadas” (p. 52). En el campo investigativo se le otorga la función de interrogar las representaciones de la realidad de acuerdo con las prácticas intersubjetivas integradas en las dinámicas socioculturales, consiguiendo interpretaciones determinadas sobre lo observado. Sin embargo, el ejercicio implica la selección del dato en referencia con posturas teóricas que permiten otorgarle una significación que respalda el sentido (Fernández 2009).

Por lo general, las investigaciones, como tareas productoras de conocimiento sobre la realidad social, se posicionan desde la indagación de su macroestructura o microestructura sociocultural. Prevalece el acuerdo en los estudios sociales y humanos en que la primera busca un conocimiento global, con patrones de funcionamiento que den cuenta de los movimientos macrosociales, mientras que la segunda señala una concepción microestructural que “pretende construir el conocimiento desde la interacción cotidiana de los individuos, comprendiendo su complejidad y sus significados” (Sánchez, 2013, p. 94). El ingresar al estudio de las microdinámicas exige la activación de estrategias que ayuden a la recolección de información detallada desde una cercanía, objetividad e interrelación, dentro un contexto particular, en lo que la observación participante ha consolidado su lugar de validez tras su interés de conocer y describir las interacciones sociales, sus significados y sentidos.

2.3 El contexto

El proceso creativo fue desarrollado durante cuatro meses, con una intensidad horaria de doce horas semanales, con una jornada de cuatro horas seguidas los lunes y dos horas de martes a viernes, en el contexto de dos cursos de los programas de danza y teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Hicieron parte doce estudiantes (cinco de danza – siete de teatro) matriculados en los cursos de “Entrenamiento y Montaje” en el caso de los estudiantes de danza y “Didácticas del cuerpo” en el caso de teatro. Durante el proceso creativo el grupo cursaba los últimos semestres de su formación profesional, por lo que se considera contaban con apropiación de habilidades y técnicas, acordes a los lenguajes escénicos.

La doble vinculación que conformó el equipo creativo, desde sus dos lenguajes particulares, acogió las nociones de corporalidad y vocalidad con que el grupo inició el proceso con el propósito de la presente investigación conducido a la exploración de corporalidades y vocalidades hacia la búsqueda/encuentro de SCS en el proceso de investigación creación escénica.

Se debe aclarar que este proceso estuvo inmerso en esta dinámica académica con objetivos preestablecidos y reglamentados por cada uno de los programas, entre los que se destaca una evaluación del proceso. Además, el grupo de trabajo no cuenta con antecedentes alrededor de las técnicas corporales y vocales facilitadas; asuntos que más adelante atesoran valor al considerarse

variables que afectan los procesos corporales, vocales y de participación creativa. En este marco, al inicio del curso se socializó de manera pública que la participación del proceso les convocaba en su rol de estudiantes, pero sobre todo de *performer* creativos, adscribiendo la intencionalidad de la investigación - creación.

Durante el tiempo de trabajo se llevaron a cabo sesiones de entrenamiento y exploración corporal y vocal identificadas en tres etapas distintas: el punto de partida dispuesto para identificar las nociones iniciales de corporalidad y vocalidad que tenía el grupo de trabajo; el lanzamiento al abismo del caos y la crisis en búsqueda/encuentro de SCS la exploración corporal y sonora a partir de la práctica técnica de la danza Butoh y el acercamiento de la técnica Fitzmaurice voicework; y el descenso a las grietas, extendiendo la búsqueda del propio abisal que consolida la construcción dramática y escénica.

Cada etapa clasifica y describe los insumos investigativos, en cuatro momentos: La observación participante realizada por el IP desde el trabajo práctico, las ideas centrales escritas de los PE recogidas como fuente directa (Ver Anexo 1) y los hallazgos propios de cada etapa que se interpretan para ser triangulados en una síntesis categorial que articula las conclusiones del proceso. Para efectos de lectura las expresiones de los estudiantes se organizan, diferenciando el área del lenguaje artístico del que hacen parte, como indica la tabla de abreviaturas. Todo este recorrido de descenso a las grietas es descrito por el capítulo siguiente que da desarrollo y memoria al proceso.

3 Capítulo III: Descender al abismo, vivenciar las grietas

Caminar sobre un mar de nubes es la expresión de una época en plena transformación. El creador de esta pintura, que sirve de símil a la presente experiencia investigativa y escritura del presente documento, manifestó, según críticos de la obra, un periodo de reflexión social que vuelve la mirada hacía la subjetividad, al interior y el pensamiento crítico del mundo. Ejercicio necesario para descender a los abismos propios de la humanidad y abrir otras posibilidades de habitar-se.

La referencia no es ajena a lo que el presente capítulo describe, en tanto, exigió prestarse a una práctica que compromete una noción de cuerpo particular (etapa uno) y el ingreso a un trabajo de exploración que incide tanto en la experiencia corporal y sonora, como de los tránsitos subjetivos y visiones de mundo de los participantes involucrados (etapa dos). El diálogo entre el exterior y el interior que se interpreta de la imagen de Friedrich, al estimular una sensación de pesadumbre que cuestiona los vínculos entre las dinámicas internas del ser con las realidades externas sobre las que les es posible atar sus reflexiones tras una contemplación precisa: La afectación del orden del mundo en el ser, que a su vez se enfrenta a la naturaleza.

Esta premisa es exaltada por la obra artística mencionada al reconocer un cambio de período que hace crítica al sistema cultural (romanticismo), marcando comprensiones actuales y precisas desde la sensibilidad e intelectualidad que ponen en disputa al ser en medio de su interioridad y exterioridad, asunto manifiesto durante el capítulo, sobre todo en la etapa tres, que concreta la experiencia en una intención creativa para la escena. A continuación, se detalla al respecto.

3.1 Proceso de investigación creación PE - IP

Este proceso parte de las nociones de corporalidad (Citro, 2014) y vocalidad (Davini, 2007) desde una dimensión amplia que permitió el desarrollo teórico- práctico de las categorías de crisis (danza Butoh) y caos (Fitzmaurice Voicework), lo cual cimentó la exploración corpóreo-vocal para la indagación de un SCS en tres etapas.

La primera etapa se dispuso para identificar las nociones iniciales de corporalidad y vocalidad que tenía el grupo de trabajo. La segunda describe la profundización del proceso desde las técnicas de la danza Butoh y el acercamiento a la técnica Fitzmaurice Voicework, relacionados

con las categorías de crisis y caos respectivamente. La etapa tres expone la exploración del SCS de donde emerge y se consolida la construcción dramaturgica y escénica. En la siguiente descripción de las etapas se clasifican los insumos investigativos, en cuatro momentos: La observación participante realizada por el IP desde el trabajo práctico, las ideas centrales escritas de los PE recogidas como fuente directa (Ver Anexo 1) y los hallazgos propios de cada etapa que se interpretan para ser triangulados en una síntesis categorial que articula las conclusiones del proceso. Para efectos de lectura las expresiones de los estudiantes se organizan, diferenciando el área del lenguaje artístico del que hacen parte, como indica la tabla de abreviaturas.

3.1.1 Primera etapa: Punto de partida. Acercamiento a las nociones de corporalidad y vocalidad de los PE

“El hombre trágico protesta contra
la separación que el hombre teórico
ha hecho de su vida y de su pensamiento,
y el que ese pensamiento haya sometido
así a las potencias de la vida:
pues la vida es un espectro
cuando se la hace pasar por los filtros de la ciencia racional”
- Naranjo

Durante el primer mes se llevó a cabo con los PE sesiones de sensibilización y entrenamiento técnico, dirigidas a reconocer los modos en que se desenvuelven corporal y vocalmente. Se dispusieron ejercicios de coordinación, fuerza, flexibilidad y ejecución de secuencias de movimiento sencillas; así como de producción sonora (canto) y composición creativa en el espacio escénico, vinculadas al trabajo colectivo. Las rutinas permitieron reconocer la particularidad de sus prácticas e indagar las nociones de corporalidad y vocalidad con las que inician el proceso, mediados por una pregunta de entrada: ¿Cómo entiendo mi corporalidad y mi voz? ¿Cómo la habito?

3.1.1.1 Observación participante IP.

El trabajo práctico visibilizó algunas características que permiten ver los modos en que los PE habitan sus corporalidades y vocalidades durante los ejercicios. Se observa desde las premisas rigidez en el movimiento del cuerpo, recurrencia a la simetría, dificultad en la disociación y la liberación de puntos de tensión, el uso del espacio parece limitado a la extensión de sus extremidades. También, tanto los PET, como los PED se muestran silenciosos, siguiendo las instrucciones en búsqueda de imitar los ejercicios físicos y sonoros. Por lo general, el grupo atiende a la guía del ejercicio expresada por el IP con palabras y el cuerpo al mismo tiempo, luego de la socialización, el grupo se suma a la ejecución colectiva para quedarse en una exploración autónoma. Durante esta exploración personal, algunos gestos y disposiciones de los PE dejan manifiesta su intención de reproducir la instrucción buscando aprobación por la imitación. De ello se infiere la ejecución de una tarea hacia el exterior con poca profundidad en la apropiación de la premisa.

A la par, los PE de ambas áreas incrementan su interés cuando los ejercicios vinculan una preparación física muscular de resistencia, fuerza o elongación. Durante los ejercicios de respiración, realizados al inicio de las sesiones para encuadrar la jornada de trabajo, se percibe facilidad, concentración y goce en su ejecución, la mayoría ingresa a un estado de somnolencia del cual se les dificulta salir. Algunos PE expresan encontrar en este momento de la jornada un espacio de liberación, meditación y descanso. Durante el inicio, las preguntas fueron pocas, unas de carácter informativo como es el caso de algunos PET: “¿Qué es la danza Butoh? ¿Vamos a hacer danza Butoh?” o de ejecución técnica del movimiento, en el caso de los PED: “¿Es una retroversión de cadera? ¿Se pasa por una segunda de piernas?”

De manera diferenciada, las destrezas corporales de los PED son avanzadas, cuentan con amplio rango de elongación, coordinación, fuerza y son hábiles en la secuencialidad de las formas del movimiento. La ejecución de movimiento lento basado en el descanso del peso, pareciera problematizarlos abandonando las tareas. En esto, la referencia de la danza como el movimiento grande y con dinámicas que, por lo general huyen de la quietud o la lentitud, se ven manifiestas asociándolas al descanso en lugar del trabajo profundo. Uno de los PED expresa durante uno de los ejercicios: “uno como que descansa, yo me suelto, y dejo de hacer”. La manera en que resuelven

los ejercicios es interesante porque acuden inmediatamente a los lugares de ejecución biomecánica que ya conocen o en los que están entrenados.

Con respecto a la sensibilización sonora se les dificulta el soltar la zona del rostro, la exhalación por la zona bucal, y la producción de sonidos blandos no articulados (palabras), algunos expresan no interesarles cantar, sonar porque “mi lenguaje es el cuerpo, no la voz”, así como otros indican parecerles difícil y sorprenderse con sus sonoridades porque “en la danza no cantamos”. Durante las sesiones en que se propuso exploración de sonoridades o canciones colectivas los PE asumían un volumen bajo, con timidez e inseguridad, incluso una de las PE quien cuenta con experiencia cantando, en ocasiones manifiesta resistencia con el trabajo sonoro. Con relación a los ejercicios de respiración algunas PE expresaron notar acciones en su cuerpo que antes no percibían como, por ejemplo: “No respiro con la barriga”, “siento frío por dentro, como mentol”. Con mayor particularidad, el trabajo de las respiraciones vinculó la activación de la imaginación y solo una de las PE expresaba lograr visualizar colores, imágenes o situaciones, el restante del grupo asociado a este lenguaje escénico comentaron no ver nada, ver oscuro-negro o por el contrario tener que esforzarse o inventar lo que querían ver.

Respecto a los PET su trabajo corporal es activo y dinámico, aunque con un rango de elongación corto, sin embargo, sus corporalidades atienden y solucionan los ejercicios con destreza, en ocasiones prestando más atención al resultado que al desarrollo de los movimientos, es reiterativa la idea de algunos PE al indicar el “uso el cuerpo para comunicar”, “hago que el cuerpo comunique”. Sus corporalidades son fuertes, resistentes, pero con conflictos de coordinación que pareciera desconcentrarlos. La mayoría de las corporalidades de los PE que vienen estudiando las técnicas teatrales son inteligentes y hábiles, aunque con poca consciencia del movimiento, como uno de los PE expresa al finalizar una sesión: “yo lo hago, pero no sé qué estoy haciendo”. De otro modo, podría inferirse su cercanía a la consciencia corporal asociada al agotamiento, el sudor y el esfuerzo muscular, como algunos de los PE expresaron en distintos momentos luego de algunas rutinas físicas: “hoy si nos hizo sudar” “el trabajo estuvo profundo, quedé cansado” “ahora si siento los abdominales”. Es interesante observar cómo estas corporalidades parecieran hallar diversión cuando se encuentran en sus momentos de trabajo autónomo, es decir, al momento de facilitar un espacio de autonomía dentro de las premisas de trabajo corporal compartidas sus gestos y

disposición expresan goce y concentración, permitiéndose jugar y transformar las premisas libremente.

Su expresión vocal-sonora está activa, los PE se expresan con libertad y seguridad durante los ejercicios de sensibilización, por lo general en un volumen alto, logrando percibir tensiones en su producción vocal. Durante los ejercicios de respiración están atentos y conectados con su aparato fonador y su diafragma. Se les facilita imaginar y crear mundos, incluso historias o percibir temperaturas asociadas a lo que visualizan. En ocasiones su producción vocal es fuerte e invasiva con otros participantes. Esta particularidad es interesante porque los PED reaccionaban con extrañeza, distanciándose y activando juicios referidos como: “son como sobreactuados”, “¿Por qué tiene que gritar y llorar siempre?”, comentarios que aludían al carácter externo de su expresión. Durante los ejercicios de sonoridades o canto colectivo la mayoría busca entonar o afinar, llegar a la forma musical y reproducir la letra de la sonoridad propuesta.

Otro aspecto en común entre los PE es observado durante el trabajo creativo colectivo, dinamizado a partir de las sensaciones percibidas durante los ejercicios de movimiento, respiración, sonoridad e imaginación (a veces materializada en un escrito-dibujo *in situ*) para crear con ellos una improvisación individual, en duplas, tríos o grupos para compartir a los demás y ser vistos. Con base en ello, se identifica que sus composiciones corporales están cercanas a la ilustración de lo que escribieron o intentan comunicar, en el caso de los PED desde las formas del movimiento y en el de los PET desde las representaciones del movimiento. La vinculación del espacio escénico estuvo restringido mayormente a la cercanía de su cuerpo físico o el de otros compañeros. Por lo general, los PET buscan con mayor facilidad a sus compañeros para crear a la distancia, organizando imágenes, a diferencia de los PED, que trabajan más de manera individual, excepto si el contacto físico es próximo. Incluso algunos PE expresan: “me relacioné con el espacio, pero poco con los compañeros de teatro”, en ello se identifica distancia en el relacionamiento entre los participantes, no solo en el trabajo creativo sino en sus relaciones interpersonales, les cuesta el saludo o compartir el espacio del salón. Muchas veces al llegar al salón se observan dos bloques de PE distinguidos por el área a la que pertenecen al instalarse en el espacio de la clase.

Sobresale en estos relacionamientos que los PED se muestran poco interesados en movilizarse a la exploración de otros lenguajes, en comparación con los PET que dejan ver en su discurso un interés más amplio y flexible; en algunos momentos se escuchan comentarios como:

“estamos bailando” “yo bailé” “cuando mi cuerpo bailó”. La referencia gana importancia porque, afirma la mirada categorial y el abordaje corporal segmentado de dos lenguajes; ilustra el acto de desplazarse o restringirse en una de las perspectivas y, además, hace notar que la posibilidad de creación se instala siendo bailarín o actor. En ese orden, los actores ceden con facilidad a la danza, pero no a la inversa.

Llama la atención que las imágenes logradas en la dinámica de sensibilización se ausentan durante la improvisación, en su mayoría los PE expresan que estuvieron “más afuera que adentro”, “afuera en la forma”, “afuera muy poco adentro”; porque dicen reconocer la dificultad de articular todas las premisas al tiempo de crear la improvisación. Algunos expresan facilitárseles permanecer en las imágenes internas durante el trabajo individual o por duplas, pero en el trabajo colectivo permanecer más afuera. Es decir, su concentración se desplaza hacia el exterior cuando activan la relación creativa con otro, desatendiendo su producción interna. No obstante, algunos PE comentan movilizarse adentro con sus imágenes internas, así como afuera, “me meto en ambas”, “adentro con interacciones al afuera”; también uno de los PE aclara estar “más adentro, más interesante cuando estuve afuera”. Al respecto, el adentro refiere al recuperar la visualización de sus imágenes y respiraciones durante la ejecución del movimiento, mientras que el afuera se revela como la producción de movimiento creativo desde lo muscular biomecánico. Esto es relevante porque, entonces, se detalla la intención de movilizar el cuerpo desde un interés (idea) preconcebido en lugar de dejar que el cuerpo entre en un estado creativo propio y produzca su propia movilidad. Además, durante conversaciones, los adentros se refieren a impulsos físicos musculares más que a sensaciones, imágenes o visualizaciones.

Los PE expresan estar concentrados en mover el cuerpo, en jugar y recurrir a los modos y saberes previos que están acostumbrados a solucionar desde sus lenguajes escénicos particulares, lo que al parecer les frena para recuperar las premisas: “usé conocimientos previos”, “recuperé premisas, algunas con modificaciones”, “sobre todo la vibración”, “sentí los músculos, las piernas” y en relación específica con el trabajo sonoro y de respiración durante sus improvisaciones expresaron: “no lo recordé”, “yo no pensé en eso”, “yo no las vi porque estaba pendiente de moverme y de mi compañero”, “yo me estaba moviendo”. Se observa que aparece una intención más por el resultado de la improvisación, que por su desarrollo.

Desde otro lugar, se observa que cuando los PE se ponen a la vista de sus compañeros pareciera que prevalece la necesidad de mostrar sus atributos - habilidades, dejando ver el lugar seguro que han venido apropiando desde sus lenguajes artísticos, más que desde las premisas de la exploración del ejercicio. Es decir, disponerse más al reconocimiento de sus agilidades o capacidades un tanto más, que a la exploración formativa.

3.1.1.2 Ideas centrales escritas de los PE.

Se focalizan desde los escritos de los PE algunas ideas que permiten identificar sus nociones de cuerpo y vocalidad. Los PE dejan escritas consideraciones de su cuerpo como recipiente, medio-vehículo, contenedor, sobre el que ocurren cosas, o en el que se guardan cosas, otras, diferentes a él. Frases como las siguientes perfilan esta particular noción de cuerpo con el que inician el proceso creativo:

‘Mi cuerpo es la contención de mi ser, alma, pensamientos, y sentires’. ‘Es el medio para materializar lo que pienso, lo que siento, lo que intuyo...es el recipiente de la emoción y aquello que lo administra’. ‘Encontré en el cuerpo una herramienta de creación que habito y construyo con regocijo y amor’. ‘Encuentro el cuerpo como una herramienta que me desinhibe de la mente ya que suelo ser muy racional’. ‘El cuerpo es el motor del movimiento que tengo y me salva, no tengo más’. ‘El ver mi cuerpo como instrumento. ‘Cuerpo= encierro a la libertad entretejer un entramado de acciones que antes no habitaban’.

Por otro lado, es percibido por otros PE como: “Lienzo en blanco que se deja atravesar por las dagas del conocimiento” o como “una herramienta que me desinhibe de la mente, ya que suelo ser muy racional”. Es posible disgregar algunas frases que focalizan un cuerpo diferenciado de la razón, del yo. Una de las PE narra una anécdota de salud mostrando cómo el dolor en el cuerpo simboliza algo en específico, llevándola a la conclusión de trabajar en su “yo”². Otros participantes

² Mi cuerpo alguna vez sufrió de dolores en la rodilla izquierda y tras buscar en internet la decodificación de esta dolencia, me pude dar cuenta que este punto en específico de mi dolor simbolizaba el querer avanzar, pero no cambiar

recurren a descripciones cercanas anotando con insistencia “mi cuerpo y yo” (PET), “sentía que podía hacer lo que yo quisiera con él” (PET). “Hay muchas más cosas involuntarias que pasan en él de las que yo conozco” (PET), recurrencias cotidianas, que parecen naturalizar la separación entre la carne, la materia, que es vehículo de la razón o de lo que el yo produce.

Esta intención de maniobrar el cuerpo desde la razón se asoma en la escritura de otro PE que expresa la necesidad de entender, saber las razones de lo que se hace, o podría interpretarse, de racionalizar antes lo que se quiere que el cuerpo haga para evitar lesiones, “para mi es necesario y fundamental entender lo que se está danzando, ya que si no lo entiendo he llegado a tener lesiones por el hecho de hacer sin pensar” (PED). Durante las sesiones es frecuente escuchar de su parte la necesidad de querer premeditar lo que debe ejecutar su cuerpo generando una distancia con él o disponiéndolo a la dirección de su razón para evitar accidentes.

Una de las PE, aunque fija la distancia del cuerpo y el yo, reconoce la idea de un “entre” como vía de acción:

Siento que he habitado mi cuerpo desde el permitirme explorar otras formas y estados que me incomodan desde lo físico y de lo no físico. Mi cuerpo y yo nos hemos permitido habitar el “entre”, dándole importancia a esa línea delgada que no se ve o que no nos atrevemos a ver, esa línea delgada que está entre una cosa u otra, que está entre lo físico y lo no físico. El “entre” me ha permitido transitar y poner mi cuerpo en diferentes estados creativos.

Se reconocen otras expresiones de los PE que relacionan el contenido de su cuerpo con memorias relacionadas con la decisión de optar por su oficio artístico:

‘Las maneras en que el arte se presenta en mi historia me han permitido observar cómo los caracteres sólidos se reproducen subterráneamente como esporas. Los cultivos de empeño de mis abuelos por dar vida al arte sobreviven en mí, son en mis días solo relatos que resuenan y nutren de sentido mis fascinaciones y mi quehacer’. ‘No somos recipientes vacíos al llegar a una clase, traemos con nosotros experiencias y teorías que se adaptarán cada vez más a nosotros en la medida que las integramos paso a paso a través de la práctica’;

mi manera de ser, y esa flexibilidad era la que tensionaba y generaba el dolor. En su momento supe que tenía que ver todo con mi actual relación con el mundo. Conclusión fui a fisioterapia y trabajé en mi yo, consecutivamente (PET).

‘Hay muchas más cosas involuntarias que pasan en él (cuerpo) de las que yo conozco’. ‘Son muchas las cosas que he aprendido de mi cuerpo y seguro que hay miles que en este momento se me escapan, cosas que tal vez yo no recuerdo pero que mi cuerpo no olvida’.

Relaciones híbridas entre un cuerpo que integra, recuerda, y a su vez contiene, es soporte, guarda o pierde historias, habilidades e informaciones personales. De igual modo una de las PE comparte:

Cuando pequeña mi cuerpo era demasiado ágil y elástico tenía muchas técnicas que lo atravesaban, siempre he sudado mucho, desde pequeña, principalmente mis palmas de las manos y los pies. Pequeña resistí muchas caídas e impactos, nunca me fracturé. Aprendí a disociar y a flotar creciendo, mi cuerpo perdió flexibilidad y control. (PED)

Desde las orillas de ambos lenguajes artísticos, danza y teatro, emergen algunas comprensiones corporales precisas e interesantes de rescatar. En el caso de la danza un lenguaje centrado en el movimiento, algunos PE planean relaciones con el cerebro y el entendimiento racional, uno de ellos expresa: “La danza la entiendo desde los impulsos, desde la mecánica del movimiento y desde la intención como intérprete le pongo a las piezas por danzar para mi es necesario y fundamental entender lo que se está danzando”. Otra de las PE indica: “identifico tres etapas vinculadas a mi cerebro, las cuales no considero lineales, ni un camino concreto, pero siento que siempre aparecen”.

Al compartir esta experiencia como danzante ubica el cerebro como centro escribiendo:

La primera es la de recolección de información: esta es proporcionada por el entorno (profesor, compañeros, videos, espacio) e ingresa de diferentes formas: escucha, tacto, olfato. En este momento, escucho y observo atentamente la información para que mi cerebro interiorice de la mejor manera lo aprendido. La segunda parte la reconozco como el ya sé lo que es, pero mi cuerpo aún no. La tercera: Conectando la información: En esta etapa paso a paso la información se va conectando y se va haciendo evidente en lo corporal,

no siento que sea un proceso lineal, pienso por el contrario que se da en diferentes órdenes y se aparece y desaparece, es claro y se vuelve difuso... pero cada vez que se repite el cuerpo va incorporando un pedacito más. (PED)

Desde la orilla teatral, una de las PE reconoce que:

‘Mi cuerpo ha aprendido cómo interpretar y encarnar historias, personajes, después objetos, fui aprendiendo a proponer movimientos a interpretar sonidos, texturas, colores, sensaciones y sentimientos’. ‘Encontré en el cuerpo una herramienta de creación que habito’, ‘mi cuerpo cuenta historias’. ‘Mi cuerpo habla cuando se mueve, irónicamente, poco lo escucho o quizá no me tomo el tiempo necesario para hacerlo’.

3.1.1.3 Hallazgos.

Este preámbulo posibilitó los primeros hallazgos, en función de reconocer las nociones de cuerpo relacionadas a un cuerpo instrumento identificado en los modos en que durante la práctica los PE se relacionan con él, lo vinculan al proceso creativo y lo nombran desde sus experiencias escritas y manifiestas en sus acciones corporales y vocales. Acorde a las fuentes es frecuente que nombren el cuerpo con distancia, ubicando otras operaciones que, distintas a él y sobre él, tramitan una idea, un pensamiento; “el yo-la razón”. La percepción que se infiere se relaciona con tareas, labores movilizadas por la mente, la emoción, la intuición, memorias; procesos que habitan dentro del cuerpo forjándole una materialidad de recipiente - contenedor - vehículo.

Algo antecede la experiencia corporal, un proceso alterno que instrumentaliza al cuerpo para conducirla, adquiriendo un lugar de objeto guiado por la idea, la razón, que congregan procesos incorpóreos que el cuerpo tendría como -función- materializar, hacer tangible, expresable. El cuerpo tecnificado a la distancia por el privilegio ganado de la abstracción racional que se ha instaurado jerárquicamente sobre él, dejándolo en la duda, por no ofrecer los planos de certeza que prevé la razón.

En este orden, se comprende que los procesos imaginativos parecieran surgir desde un impulso distinto a la experiencia corporal, en la que el cuerpo como: “lienzo en blanco es

atravesado por las dagas del conocimiento”; un conocimiento, idea, imaginación que proviene desde otro lugar que no es el propio cuerpo, sino que llega a él para transmitir las -tramitarlas. La confianza es otorgada a procesos diferentes que suceden antes y descienden a la vivencia corporal como instrumento para materializar, revelar, conducir, incorporar. En su generalidad, se le otorga al cuerpo acciones mecánicas que, dispuestas a partir de un estímulo, guía, instrucción externa con destino de ser seguidas, imitadas, recreadas.

El trabajo corporal está asociado con mayor facilidad al entrenamiento y desarrollo muscular centrado en el resultado físico comprobado con el nivel de agotamiento, esfuerzo o dolor. Se identifica la apropiación - reproducción de modos corpóreos más que propuestas corporales propias. No solo en el caso de la danza sino de los PE, vinculados con técnicas teatrales estructuradas como el mimo. Pareciera que el lugar del cuerpo está dado a su entrenamiento para una posterior dominación según intereses específicos. El cuerpo en acción parece, además, referido al cuerpo en situación de trabajo extremo y externo (esfuerzo, velocidad, agitación, recorrer el espacio, extender el cuerpo), considerando la quietud, lentitud, la contención, la sensación muscular a una situación de reposo-descanso, parecieran desconocerse los ritmos y movimientos internos corporales, acentuando el trabajo de las extremidades biomecánicas más superficiales. El cuerpo subyugado a su manipulación mecánica, calculada.

Con respecto a la fragmentación cuerpo – razón también se identifica la dificultad de juntar – sincronizar conscientemente habilidades corporales como la respiración, movimiento, sonoridad pareciendo corresponderse como acciones separadas en la práctica, aunque, en ocasiones, no en la idea-razón. La respiración parece desligada del movimiento, por tanto, la sonoridad vocal se percibe en abandono o con sobreesfuerzo en su ejecución. Es posible observar como la emisión sonora es empujada por una idea voluntaria más que por el reconocimiento de su proceso orgánico, además, tomando en cuenta que la comprensión vinculada a la voz registra resistencias relacionadas a los lenguajes artísticos, o necesidades subjetivas de los PE. En el caso de los PED, enunciando tajantemente que es el cuerpo -muscular- su foco de trabajo, no la voz, y en los PET, aún más familiarizados con el uso de la voz centrada en la declamación del texto o la construcción de personajes, a partir de ella con grados de desconexión con su corporalidad.

Este panorama devela, durante el inicio del proceso creativo, nociones de cuerpo inclinadas más hacia un TCI, este punto de partida plantea la búsqueda/encuentro hacia un SCS, para la

segunda etapa, destinada a profundizar en los principios de la técnica de la danza Butoh y el acercamiento a la técnica Fitzmaurice Voicework que respectivamente, desde la crisis y el caos aportan a la des-instrumentalización del cuerpo. Así se propone explorar procesos creativos integrales donde la dominación del cuerpo se desplace hacia su aparición orgánica y con ello la posibilidad de otras corporalidades y vocalidades. Antes de ello, es posible cotejar estas realidades halladas desde algunos autores que han construido perspectivas de comprensión relacionadas con estas manifestaciones corporales.

3.1.1.4 Síntesis categorial.

De estas exploraciones iniciales emerge una discusión alrededor del TCI que, a la luz de algunas referencias teóricas, reconoce estos modos particulares de accionar el cuerpo y la voz en consonancia con un asunto mayor, una estructura instalada por largos periodos de tiempo, hasta hoy. Se trata de una episteme que ordena el mundo en la abstracción racional. Un paradigma de pensamiento en el que el hombre se percibió distinto al desvincularse de la naturaleza; ganó voluntad y confianza, la observó de frente y se colocó sobre ella convirtiéndola en su objeto y objetivo. En consecuencia, sus modalidades prácticas también obedecieron a ello.

Al distanciarse del continuum natural, el hombre se identificó separado de las cosas e incluso de él mismo, ovacionando el renacimiento del hombre, reclamado por Sábato (2012) como la paradoja de la deshumanización porque: “fue un movimiento individualista que terminó en la masificación, movimiento naturalista que terminó en la máquina, movimiento humanista que terminó en la deshumanización (p. 150). Este periodo de transformación cultural iluminó la anterior época oscura y mística, centrando sus esfuerzos en el hombre mismo, poseedor de la producción de conocimiento desde la abstracción racional, con la que conquistó, domesticó y gobernó la reproducción del mundo, sin percatarse que su antropocentrismo contrajo el riesgo de su cosificación (Sábato, 2012). Su voluntad de poder sobre el acceso libre y manipulable de las cosas lo hizo dueño y señor del mundo y ya nada fue imposible para el hombre (Le Breton, 2012).

El mundo ya no se contempla a imagen y semejanza de un Dios etéreo, sino frente a la concreción de la materia configurada afín a las ideas abstractas del mismo hombre, para quien acceder a la realidad se traduce en la posesión de la representación correcta de las cosas (Taylor,

1996). La realidad no es un todo que encontramos, sino algo que construimos bajo el orden estructurado del pensamiento del hombre, su razón, que gobierna el mundo por partes para su apropiación y conocimiento.

Esta objetivación, como ingreso a la búsqueda del conocimiento, se instauró con las ansias de extraer las leyes, órdenes mecánicas del mundo representado y es la materia su evidencia funcional. Este esfuerzo por observar, rastrear y comprobar las dinámicas causales de la naturaleza desde el exterior requirió considerar su funcionalidad mecánica, en la que el hombre decidió desvincularse, distanciarse con la intención de afinar su perspectiva y tomar postura para mayor entendimiento, resultando inmediatamente objetivado. También cautivo de la funcionalidad positiva, la legitimación de los saberes sobre la representación concluye en la comprensión de una realidad mecánica (Taylor, 1996).

El cosmos se contempló en un engranaje mecánico y las matemáticas proporcionaron la nueva forma del mundo. (Le Breton, 2012). El albor de las ciencias y la técnica se afianzaron en el cálculo sobre la realidad. El cálculo (*reo*), latín de donde se deriva *ratio* (razón) (Canguilhem, 1997, como se cita en Pereyra, 2020) configuró las pruebas de ensayo-error con las que la humanidad se fue adueñando de todas las cosas del mundo sin dimensionar riesgos. Su dominio implicó la transformación de la naturaleza, la tecnificación de los saberes, su especialización, racionalizando abstracta y materialmente la realidad. La eclosión de la época moderna precipitó el avance de estudios comprobatorios, formulación de leyes sobre la estructura social y el hombre susceptibles de ser verificadas repetidamente en varios campos del conocimiento que brindaron una certeza del mundo.

Los logros de la medicina, la química, la fisiología y hasta la farmacéutica, entre otros, dieron un impulso más para descontinuar al hombre de su entorno, centrando los estudios en su carne tecnificada alcanzando grandes hallazgos y beneficios para la humanidad, a costa de vedar otras posibilidades que al no ser inteligibles se desmerecieron. “En nombre del dominio se rompió la alianza” (Le Breton, 2012 p. 66) y el hombre discontinuo de la naturaleza atestigua sobre ella y sobre su carne, se fisura la conexión identificándose en el centro desde su funcionalidad, ha terminado por cosificarse, como lo diría Sábato (1970), instrumentalizarse. Al exaltar la funcionalidad orgánica, anatómica, cerebral (a la que se le destinó ser el órgano que segrega el

pensamiento en una época), las partes separadas circunscribieron sus capacidades y mecanismos colocando el cuerpo en función de su estructura somática (Canguilhem, 2005).

El hombre se descubre cargando un cuerpo que acoge como posesión convertida en el registro del ser en el mundo. La in-inteligibilidad del ser como obstáculo para acceder al conocimiento del mundo queda restringida a la disección del cuerpo, triunfo racional para conocer al hombre en sus más íntimas profundidades. Su existencia obedece a leyes localizadas en la división de sus carnes, donde el hombre reposa dentro, encerrado en la abstracción del pensamiento, segregado por un órgano. La figuración objetiva de la anatomía cárnica culmina en la invención del cuerpo del hombre moderno, sobre el que se dispone como máquina autónoma, automática ancla en el mundo que le otorga certeza al ser (Le Breton, 2012).

Este panorama revela algunas características encarnadas culturalmente en nosotros alrededor del TCI, por ejemplo, la necesidad de voluntad, dominio y control sobre lo que hemos aprendido es algo que poseemos, el cuerpo, por consecuencia la voz. Es su funcionalidad fragmentada la que ha permeado nuestros lugares de enunciación práctica³. En tanto, las nociones de vehículo, instrumento, recipiente en los PE pertenecen a una culturización particular sobre el cuerpo centrado en la capacidad de lo que puede o no hacer, en su direccionamiento. Se enuncia desde su control y dominio, en discontinuidad con quien dirige, quien se percata separado del cuerpo contener de la razón, la emoción, de la persona. Su soma interrumpida con el ser, queda restringida a la reproducción de las ideas que, sin embargo, parecen crearse en otro fragmento de carne, el cerebro, la confianza en la razón abstracta emerge de un fragmento de cuerpo.

Otra de las características relacionadas se refiere a la confianza en el acto de conocer desde la razón premeditada, calculada, que va en busca de un objetivo señalado con anticipación. La razón desciende a la carne que vehiculiza y expresa su pensar. No extraña entonces, que tras siglos de apropiación de un paradigma tan particular que mecaniza el cuerpo, se le atribuya y naturalice sus acciones como transmisor, canal comunicativo sobre el que descansa el mundo. Sus posibilidades como productor, creador hayan sido opacadas, en su lugar hay dudas, incertidumbre

³ Al respecto, las aperturas a otras perspectivas que amplían las miradas alrededor del cuerpo y la voz son más notables y con mayor producción académica, sin embargo, aunque no son desconocidas, algo se sabe sobre estos otros modos de comprender que no aparecen en la práctica cotidiana.

como motor de conocimiento. La razón se dirige a buscar algo en concreto mediante el cuerpo, el cuerpo en función de la razón. La estructura corporal tecnificada cuenta con habilidades restringidas en las que producir conocimiento, no es una de ellas. El cuerpo se organiza acorde a la funcionalidad que de él se necesita en contextos de intereses preconcebidos.

Se espera que su cuerpo emprenda la acción dirigido por una idea abstracta que trae consigo un argumento explicativo y metódico de cómo y para qué movilizarse, las fórmulas matemáticas tecnificadas instruyen desde la razón cerebral la tarea de expresión, exteriorización, manifestación de las ideas abstractas internas que brindan la certeza de lo que se hace, el cuerpo sometido a lo que el cerebro piensa (Naranjo, 2018). La imaginación no es asunto de la experiencia corporal sino de la recreación racional, premeditada. Emerge una cuestión: ¿Si fue sobre la materia, la carne, que la razón aseveró su triunfo, dando lugar al cuerpo, por qué la desconfianza en él?, ¿Acaso la mecanización de la carne, fundacional del cuerpo, es lo único funcional en él, su sensibilidad se reduce a maquinicidad?

Estas características se han incorporado desde el engranaje social, el cual es denominado por Naranjo (2018) como cultura: “medio donde registra toda la actividad del hombre teórico...suma de conocimientos y un conjunto de instituciones encargadas de aplicar esos conocimientos” (p. 165). Es decir, toda una estructura en la que el hombre se relaciona con los otros hombres y la naturaleza, donde intercambia y consume constantemente testimoniando un modo de existencia, que no es la única, pero que se defiende con ahínco de otras.

La cultura del hombre teórico descansa en los métodos de la razón, perpetuando su separación de la naturaleza, en busca de la voluntad de verdad, actitud propia de la ciencia racional que interpuso entre la naturaleza y el hombre: la cultura (Naranjo, 2018). Así como quiere entrometerse el hombre trágico en defensa de las fuerza de la vida, que según Naranjo (2018): “escapa a los códigos de su razón” (p. 160) y combate por un nuevo sentido de cultura donde pueda desplegar todas sus potencias.

El hombre trágico protesta contra la separación que el hombre teórico ha hecho de su vida y de su pensamiento, y el que ese pensamiento haya sometido así a las potencias de la vida: pues la vida es un espectro cuando se la hace pasar por los filtros de la ciencia racional. (Naranjo, 2018, p. 160)

Este entramado cultural redefine la naturaleza bajo sus propios términos, graba sobre toda la extensión de ella principios que ordenan el mundo a la sombra del hombre racional, quien cubre la fisicalidad orgánica con un manto moral, lógico, de dinámicas causales, calculadas haciendo uso de su poder, la invención bajo estas leyes culturales, “cada hombre se hace sujeto de una realidad definida por y en la cultura” (Naranjo, 2018, p. 166). Nada hay por fuera de la cultura ni de sus leyes de realidad, todo lo coaccionado por los ideales de la razón, corresponde a una cadena de signos y significaciones institucionalizados en los que la conciencia se sincroniza con lo que la institución ha decidido hablar y armar el reflejo de realidad.

Esta apropiación es movilizadora mediante las diversas instituciones que establecen las perspectivas morales en las que el hombre y la naturaleza han de permanecer:

Cada institución involucra el control sobre algún aspecto de la realidad de la cultura, es decir un saber sobre los signos propios de esa realidad definida en la cultura, una institución está constituida como un sistema de interpretación y evaluación de signos y unas reglas de manipulación de ellos. (Naranjo, 2018, p. 166)

Para forjar una moralidad puesta en la diana de la objetivación, que define y dispone el mundo para ser seguido, instrumentalizado.

El cuerpo no escapa a ello, este engranaje moral lo ve desde su cuadrícula de conciencia reducido al silencio (Le Breton, 2012). Entre su fisicalidad y moralidad, lo que Naranjo (2018) describe como el yo-físico y el yo-moral, emergen sus modos de existencia como forma y su operatividad, funcionalidad. El yo-físico es un punto de vista sobre la naturaleza misma, su mecanicidad, mientras el yo-moral es el operador de las instituciones, “el yo-físico en el régimen institucional queda reducido al silencio; bajo el dominio del yo-moral, lo que el yo-físico dice es insensato, insignificante” (Naranjo, 2018, p. 188). Le es atribuido a la presencia del cuerpo delimitadas acciones en su cotidianidad sobre las que de igual manera su yo-moral gana provecho particular.

Los discursos de la biopolítica centrados en el cuerpo, la estética, medicinas avanzadas, entre otros (Pedraza, 2007). El cuerpo, es entonces: “traducción que de los impulsos materiales

hace la conciencia” (Naranjo, 2018, p. 188), la razón, la institucionalidad mecanizada del mundo. Se extiende una inquietud sobre la institucionalidad del cuerpo en el campo de las artes, donde al ser heredero de toda la episteme occidental, es posible preguntarse qué nociones de cuerpo moviliza o indaga en los procesos formativos. No es propósito extender este combate dicotómico, entre un cuerpo racional o de otro tipo, más bien es una reflexión compartida que permite ubicar otras posturas distintas.

3.1.2 Segunda etapa: Lanzarse al Abismo: Crisis y caos para la exploración de un cuerpo sistema

Después de recoger las nociones emergentes de corporalidad y vocalidad de los PE, cercanas al TCI, el IP facilitó durante la segunda etapa el acercamiento a la técnica de danza Butoh y la técnica Fitzmaurice Voicework. Esta aproximación se llevó a cabo, traduciendo las categorías de crisis y caos en el trabajo práctico del descenso del peso, las oposiciones corporales, el tránsito en la exploración de movimiento y el trabajo de exhalación respiratoria, desde vibraciones orgánicas para la liberación del sonido con punto de foco. Durante el proceso fue necesario insertar entrenamiento y secuencialidades de la danza Kandyán, como contraste a la indagación, reconociendo la necesidad del grupo de sentirse más confiados al adherirse a patrones de movimiento prediseñados y con un nivel de dificultad alto en su reproducción. Durante el proceso los PE compartieron escritos, mediados por las preguntas: ¿Cómo entiendo mi voz, ¿Cómo me he relacionado con ella? ¿Qué les ha pasado durante el proceso en su corporalidad y vocalidad?

Figura 2

Producción escrita del grupo sobre avance del proceso

**3.1.2.1 Observación participante IP.**

La práctica facilitó ejercicios de consciencia del micromovimiento, a través del descenso del peso orgánico y el reconocimiento de una estructura firme en posición horizontal (músculos-huesos-órganos) como sostén para la experiencia de movimiento propio. Durante la exploración se observa con frecuencia, la necesidad de controlar el cuerpo por parte de los PE, en lugar de ceder al peso orgánico propio del cuerpo. Es decir, generalmente la escucha a los tránsitos del peso del cuerpo exteriorizados en la estructura física es afanada, empujada por la voluntad de mover, sin otorgar el tiempo que cada PE iba requiriendo en su corporalidad. El trabajo se asentó en una exploración con un tiempo ralentizado, lo que generó reflexiones informales durante la clase, relacionadas con la necesidad moverse despacio en medio de días ajetreados y una sociedad acelerada, así como la oportunidad de bajar la velocidad para reconocer otras partes del cuerpo y sus impulsos: “que placidez moverse lento”, “me gusta moverme sin afán”, “siento otras partes que no sentía”, “es un descanso para el día”.

Los ejercicios de desplazamiento del peso en horizontal se orientaron a atender el tránsito del movimiento entregado al suelo. Se propusieron acciones en desequilibrio que disponen el riesgo y la percepción de la continuidad del movimiento, el tránsito. Las posturas físicas compartidas eran premisas para estar, permanecer, posiciones que centran su trabajo en el movimiento lento conectado con la respiración y el tránsito de los pesos. Se observa en los PE, corporalidades que ingresan a la acción física en conexión con la respiración y su concentración es elevada, pareciera cerrarse, guardarse, encogerse, permaneciendo centrados en el trabajo. Sin embargo, al dirigir su energía hacia afuera, extender y alargar el cuerpo al encuentro de la misma sensación, su concentración se disminuye y pierden atención.

Pareciera que al observarse entre compañeros de clase, algo se activara dejando ir la tarea física y entrando solo en su reproducción. Las corporalidades de los PE se encuentran, en su generalidad, en la dificultad de centrarse en las tareas físicas, observando activamente el espacio externo. Podría suponerse que un juicio sobre lo que se hace, es causa de soltar la tarea física. Algunos PE expresaban durante las sesiones reacciones particulares referenciadas a ello: “¿Yo no sé si lo que estoy haciendo es?”, “Yo lo hago y siento cosas?, ¿Cómo debería ser?”

Al reflexionar sobre estas frases, me interrogaba al finalizar la sesión, sobre la dirección de la pregunta, entendiendo que, en definitiva, estaba orientada hacia afuera y para ser resuelta por otro. En ocasiones, con expresiones informales durante ejercicios, los PE manifestaban un modo de hacer, un modelo: “Hágalo usted para ver”, “¿Así es?” Leía interesante la manifestación de una pregunta que podría ir en dirección contraria para convertirse a su vez, en una tarea física más, la posibilidad de preguntarse hacia dentro, hacia sí, para ser resuelta por sí mismo. Preguntarse en su lugar: ¿Qué estoy haciendo? O expresar: ¡Así es! sin buscar aprobación de un modelo, sin otra referencia que su propia vivencia corporal.

Para los PE significaba un reto disponerse al movimiento fluido (continuo), se notaron intermitencias en sus movimientos, bloqueos en algunas partes del cuerpo donde saltaba la acción, el movimiento. Pareciera que la tarea sobre el peso estuviera centrada en controlarlo en lugar de liberarlo o dejarlo descender, reconocible en los PET, quizás, por su interés de ilustración del movimiento o entendible en algunas prácticas danzadas que perfilan el trabajo del peso hacia arriba, como el ballet, técnica vinculada a la formación de los PED. En ambos casos la tarea del peso del

cuerpo pareciera iniciar centrada en maniobrar en lugar de dejarlo permanecer, lo que la técnica de Butoh entraría a sensibilizar.

En su intención de controlar el peso, se observa voluntad de conducirlo, lo que se identifica como un querer mandar al cuerpo. El trabajo buscó profundizar en disminuir la voluntad o la expectativa del resultado, lo que parecía generar confusión, frustración o desmotivación. Como el grupo no contaba con certeza, ni aprobación, por ello se mostraba confuso, exigiendo información que diera respuesta a sus necesidades, de si estaban resolviendo la tarea como es debido, o no. El lugar de sostenerse en la pregunta del movimiento pareciera ser un reto, nuevamente, mantenerse en la acción constante, en lugar de perseguir el final de la acción. Frente a esto, durante el proceso, se conversó constantemente sobre el poder de la pregunta en lugar de la respuesta, incentivando a la exploración y la permanencia del encuentro, en lugar de la búsqueda dirigida.

Con ello, y de acuerdo con las primeras exploraciones, que permanecían centradas en cabeza, brazos, piernas, se destinaron otros ejercicios en posición horizontal para fortalecer la alineación, la psicomotricidad y el reconocimiento de las escápulas, las caderas como centros de impulso de movimiento creativo, más próximos al centro del cuerpo y el movimiento interno, que las extremidades. Durante el proceso se focalizó el reconocimiento de estos centros desde la premisa de reconocer el tránsito de los movimientos de las escápulas y caderas, que permiten el desarrollo de otras partes del cuerpo. Algunos estudiantes expresaban durante las sesiones: “no había sentido las escápulas”, “pareciera que se mueven solas”, “tienen un movimiento distinto”, “la cabeza del fémur libera mi cadera”. Se observa la manera en que el trabajo les permite abarcar, no solo el final de los movimientos, sino el lugar de su desprendimiento, logrando interiorizar y hacer consciente la exploración de los tránsitos.

Además, se distingue que las corporalidades de los PET hacen uso de un cuerpo más compacto, a diferencia de los PED, quienes reconocen con mayor consciencia partes focales del cuerpo en la ejecución del movimiento. Llama la atención, además, la distinción en la instrucción para ambos casos. Para los PET es más fácil comprender, apropiar, la instrucción si es mediada desde una imagen generadora: “Imaginar el hueso de la escápula como un rastrillo que se hunde en la tierra, entra y saca tierra”; a diferencia de los PED que se les facilita si se relaciona desde el nombre y palpa la parte osteomuscular: “Movilizar la escápula que no es el hombro ni el brazo, es el hueso”. Las exploraciones fueron exigiendo más acompañamiento en el reconocimiento de su

corporalidad para los PET, que para los PED. Es notorio el cambio de motivación en el grupo cuando asumen un aprendizaje nuevo, cómo descubrir su escápula, esto es con un resultado inmediato, concreto, a diferencia de búsquedas que son más aleatorias, autónomas o sensoriales. Se observa satisfacción al reconocer tangiblemente acciones trabajadas sobre el cuerpo que pueden repetirse varias veces.

En el trabajo de las caderas se observó mayor rigidez en los PET, que los PED, posiblemente, porque el lenguaje dancístico enfatiza más en esas zonas en búsqueda de extensión y dinamismo en el movimiento. En ambos casos se distingue que los rangos de movimiento se realizan de manera simétrica adelante, atrás, derecha, izquierda, por lo que se involucró en las exploraciones direcciones diagonales en el espacio, disociando el resto de las partes del cuerpo. El ejercicio permitió notar una dificultad en la disociación, manifestándose tensiones innecesarias en lugares que no se estaban trabajando. El trabajo de las diagonales, asimetría y disociación se extendió hacia la integralidad del cuerpo. Se realizaron algunos juegos de disociación grupales para sensibilizar y activar la atención plena en la integralidad del cuerpo, dirigidas a la conexión voz-cuerpo.

Los ejercicios resultaban más fáciles para los PET, que para los PED, en tanto requerían dejar el cuerpo suelto para ser movilizado por otros, mientras hablaban, narraban o cantaban. Los PED enfocaban su tarea en la motricidad del cuerpo, conectando levemente con las demás tareas de disociación, sobre todo asociadas a la emisión vocal. Mientras que los PET se les facilitaba la emisión de sonido, palabra, mientras su cuerpo acudía a la rigidez. Pareciera que cada PE realiza la exploración partiendo desde el lugar ya construido desde la técnica artística que han venido incorporando.

Se observa que el trabajo en horizontal fue permitiendo ampliar la consciencia en la búsqueda/encuentro de movimiento. Adelantando el trabajo del peso se comparten ejercicios en posición vertical enfocados en la torsión del torso, pies y columna. Algunos PET hallan dificultad para recuperar las sensaciones logradas sobre el suelo en la posición vertical, a diferencia de algunos PED que al parecer, están más acostumbrados a la ejecución del movimiento sobre las dos piernas- pies. En el caso de los PET mantenerse atento a la conexión de caderas, piernas, pies, como estructura firme para la emisión libre del movimiento y la sonoridad, van apareciendo tensiones involuntarias que interrumpen la fluidez. Es decir, llevar a cabo ambas tareas en mantener

la estructura firme y distensionada en el tren inferior genera en la parte de arriba tensiones (rostro, manos dedos, brazo). En el caso de los PED su estructura firme es estable pero la liberación de su sonoridad vocal permanece apretada, comprimida u oculta.

Figura 3

Sesión trabajo en horizontal



El trabajo de la exhalación, centrada en la concientización de la estructura orgánica que da impulso a la respiración, vinculó el trabajo de desestructuración de la Fitzmaurice Voicework, destinada a la liberación de viejos patrones de tensión (Morgan, 2012). La técnica ofrece posiciones que generan temblores involuntarios que activan la estructura osteomuscular y respiratoria de las corporalidades, soltando rigideces o bloqueos que interrumpen el paso del aire impregnado por la vibración que ocurre durante los ejercicios. La desestructuración da apertura a una reacomodación de la coraza corporal en que los cuerpos y voces permanecen en relación con la tensión de los músculos, su posición, alineación, mirada. La desestructuración, al tiempo que moviliza, modifica, va permitiendo la consciencia de las partes físicas comprometidas con la sonoridad que en lo avanzado del proceso se focalizan para conducir la emisión sonora con mayor libertad y efectividad.

Enfrentarse con el trabajo de la coraza física detona afecciones subjetivas, en tanto, las posiciones ofrecidas se fundamentan en la bioenergética, se relaciona a esto el despertar procesos

personales de sus historias de vida, relaciones con el oficio artístico donde reconocen los modos en que han venido participando, por ejemplo, expresiones como:

‘No había dado tiempo a sentir el cuerpo en otro estado’, ‘yo ando callada porque estoy trabajando en cosas que no había percibido como la respiración para moverme’, ‘no sabía que lo que me pasó hace un tiempo sigue ahí’, ‘en la carrera me he frustrado porque se me dificultan cosas y a veces siento lo mismo’, ‘el no, siempre me bloquea’.

En este proceso se observa en los PE de ambos lenguajes recurrencia a apretar la garganta en la exhalación, dificultad en soltar la mandíbula y la lengua, emergencia de tensiones en rostro y extremidades inferiores. Los PET están más familiarizados con la emisión de su voz, por lo que realizan los ejercicios, recurriendo a altos volúmenes, con sobreesfuerzo y poca naturalidad, en ocasiones recurren al grito y la fuerza para trabajar sus exhalaciones. En el caso de los PED se muestran con pena, indecisión o incomodidad frente a exhalar, durante su emisión hacen uso de volúmenes muy bajos, casi insonoros e íntimos.

El trabajo de las respiraciones sonoras y los temblores aún los mantiene en estados de somnolencia, entrando en momentos de descanso o desconexión con el cuerpo, identificado en el abandono muscular general del cuerpo, centrando su foco de acción en la garganta, apareciendo tensiones y sobreesfuerzo. Se observa que la integración de las tareas físicas y sonoras en su conjunto es intermitente. La dificultad de conexión se observa en tensiones reveladas en dedos de las manos, rostro (entrecejo), nalgas por donde la conciencia del peso está ausente, se observa una fragmentación que interrumpe la emisión sonora. Se profundizó el trabajo de cadera para reconocer otros espacios para centrar la atención del peso, una coraza inferior que fue cediendo durante los ejercicios, descubriendo desde la fisicalidad mecánica la liberación del tránsito del peso y la respiración. Este trabajo, de nuevo, se alcanza con mayor facilidad en una posición horizontal a diferencia de recuperarla en una posición vertical sobre los dos pies, donde la soltura del peso gana dificultad.

Emergen, además, comentarios esporádicos por parte de los PED en momentos de las sesiones que refieren a un desinterés por conflicto en sus búsquedas corporales en las que el trabajo vocal-sonoro no hace parte, expresando: “Mi lenguaje es el cuerpo”, “en danza no usamos la voz”,

“no me gusta cantar”, “yo no quiero salir a cantar”. Frente a las ideas escuchadas se incentivó a considerar, por un lado, que la búsqueda no es cantar, sino liberar los sonidos propios, asunto poco entendible en tanto, algunos PET también expresaron que: “La voz es hablada o cantada”, como dos únicas opciones. Y, por otro lado, la necesidad de acudir a sus exhalaciones como primer impulso de su voz más orgánica y libre, sin pretensión de llevarla a un lugar específico.

En esto, se observa que los PE se vinculan con mayor facilidad y “gusto” si conocen la canción, y pueden seguirla en letra y musicalidad, a diferencia de los momentos en que la tarea es sonar y componer libremente, a partir de sonidos propios. Las personalidades e historias de cada PE emergen aquí, bien como potenciador o limitador en su exploración vocal, en tanto, expresan pena, incomodidad o frustración al momento de acceder, confiar y jugar con su propia voz. Pareciera observarse que la confianza llega cuando logran pegarse a un patrón, modelo a seguir en lugar de ceder a sus creaciones *in situ*.

Al vincular la producción sonora (guiada o libre) con cada corporalidad en movimiento se observa una separación entre la unión cuerpo-voz, prevaleciendo una de las tareas o sonar o moverse. Si bien, el propósito de los ejercicios de conexión entre corporalidades y vocalidades se dirigen a una sinergia en la producción de movimiento sonoro y físico partiendo desde cada organicidad, en su ejecución se evidencia dificultad en la sincronización, al inicio, logrando el grupo acercarse cada vez más, a su articulación. El avance se evidencia al observar el nivel de compromiso y disposición de los PE con las tareas técnicas en las que aminorar la voluntad (razón-control) es una de las necesidades. Los mismos PE de manera informal durante las clases fueron comentando: “Cuando pienso se me dificulta”, “percibo que el cuerpo y la voz van solos hasta que pienso en algo”, “veo como mi voluntad quiere dirigir y cuando es el cuerpo”, “a veces me desconcentro, creo que es cuando pienso”.

Las conexiones que los PE van logrando en relación con la sinergia para la producción de entre la voz – movimiento en situación de improvisación creativa, recurren a la ilustración del movimiento con el sonido, o viceversa, cada sonido es ilustrado por un movimiento físico. Parece existir dificultad de hacer uso de las premisas en situación creativa, observando que los PE vuelven a sus recursos creativos propios.

A la escucha de los impulsos del grupo creativo, se vincularon secuencias de movimiento de la danza Kandyan. Procedente de la cultura oriental esta danza cuenta con principios

relacionados con el trabajo del peso, la oposición, el tránsito y la liberación del pecho y la respiración, fundamentándose en la acción de dos tareas sincronizadas y conectadas, el ritmo enterrado en la tierra y los brazos liberados al aire, contando con el centro del cuerpo como canal energético para movilizarse en el espacio. La experiencia durante este compartir fue interesante al ver cambiar la actitud del grupo al momento de verse frente a la tarea de seguir, reproducir y lograr contar con un modelo con el que puedan comprobar el trabajo, la secuencia de movimiento.

El trabajo diferenciado entre los PET y PED resalta en la ejecución de las secuencias de movimiento, en tanto el trabajo de disociación y coordinación es más desarrollado en los PED, que en los PET, quienes durante su acción de movimiento corporal se distinguen fragmentos con tensiones musculares que dificultan el tránsito del movimiento. Mientras que las corporalidades de los PED se desenvuelven con mayor destreza.

El trabajo de memoria y ritmo, de igual manera, emerge de manera diferenciada, con la particularidad de que en los PED permanecen centrados en el detalle de la ejecución del movimiento y la secuencia coreográfica preguntando con claridad: “¿Es el metatarso?”, “¿Aquí pasas por la segunda?”, “Es un giro o medio giro, parece giro y medio, pero es uno”. Los PET van en búsqueda del modelo entero, sin detalle, de llegar a los lugares y acoplarse en el ritmo, saltándose la biomecánica específica. Por ejemplo, en la ejecución de los giros, están atentos a realizarlo al compás del grupo, centran su atención en mantenerse conectados al grupo, pasando por alto los detalles de la ejecución física. Los PED parecen resolver tal preocupación desde la biomecánica que da tiempo al movimiento.

El acercamiento a esta danza permitió centrar el trabajo en el tránsito del movimiento en la vertical, acudiendo a la dificultad del trabajo sobre los dos pies. En ello se observa que tras el decidido desequilibrio en el que se encuentra el cuerpo durante las secuencias, las corporalidades buscan llegar pronto al final de la secuencia, en lugar de “disfrutar” su tránsito, desarrollo del movimiento. La recurrencia al movimiento lento es difícil y prevalece el moverse a una velocidad mayor. En ello, las oposiciones se difuminan y el trabajo del descenso del peso vuelve para ser controlado en lugar de desplazado. El control o desplazamiento del peso configura la posibilidad de la consciencia del tránsito del movimiento con más detalle en la lentitud. El afán por llegar, por el resultado, por el fin es más presente que el proceso, el tránsito.

3.1.2.2 Ideas centrales escritas de los PE.

La información recogida se discrimina para mayor seguimiento en tres focos concernientes a la corporalidad, la vocalidad (sonoridad) y el desarrollo creativo. En relación con las corporalidades algunos participantes expresan verse frente a un proceso retador:

‘Este ha sido un proceso bastante retador, en el sentido en que llevar el cuerpo a un estado de calma y peso ha sido desafiante y algo completamente nuevo porque pasar de estar tantos años en constante aceleración a estar en una gran calma ha sido complejo’. ‘Físicamente ha sido un reto, me siento cansada, se me dificulta en ocasiones levantarme o tener la energía para el resto del día’. ‘En esta aventura me he visto enfrentado a miedos, ansiedad, un deseo profundo por captar la sensación de poder sentir mi cuerpo en otros estados de la materia...me he visto enfrentado a la fatiga, en la línea de la renuncia y el deseo de permitirme ser allí. He sentido en este trabajo de soltar una oportunidad de estar más sereno en mi vida cotidiana’. ‘Desde que llegué estaba un poco asustada con el proceso, prevenida, porque la danza no es mi fortaleza’. ‘He estado muy abierta y dispuesta a esta nueva forma de percibir el movimiento y a su vez me ha ayudado a adquirir una resistencia corporal que muchas veces en teatro abandonaba’.

Frente a la apropiación del lenguaje técnico los participantes expresan:

‘El desarrollo de los ejercicios ha permitido ver o vislumbrar un lenguaje técnico concreto propio...todo ha sido muy enfocado en el hacer más que en el discernir’, ‘lentamente se me hace más fácil entender la técnica e interiorizarla, mi cuerpo se siente más fuerte. Dudas en las primeras clases, no le encontraba rumbo, pero ya le voy encontrando salida’. ‘Me siento cómoda en el movimiento’, ‘Empujar el espacio se hace más real y en ocasiones evidente al no realizarse, pero con la conciencia de tu brazo no empuja, y le pongo tono y luego ahora tu pierna...es decir mi aprendizaje corporal aún fragmentado irá integrado paso a paso toda la información que llevo en mi cabeza’. ‘Me he hecho consciente de...que estoy

en una búsqueda de la forma más que en una exploración del tránsito del movimiento como tal. A pesar de esto al hacerlo consciente siento que he podido trabajarlo'. 'Me siento más fuerte y mi cuerpo se ve diferente, más delgado y tonificado. Puedo ondular y sentir mis entrañas activarse y desactivarse... puedo expandir mi cuerpo hacia los lados y puedo empujar un espacio que existe, no genera contra impulso, pero a su vez permite sentir empujar así no hagas fuerza a otro elemento, solo tú con tu peso'. 'He sentido un cuerpo atravesado por oposiciones, uno que transita pesos y músculos que se activan, un cuerpo que busca saltar antes de amarrar'. 'Aún es complejo mantener la soltura'. 'Percibo una base más firme, un metatarso activo, un cuerpo que suena respira, se lamenta y vibra. Hay mayor resistencia en mis piernas'. 'Cargar mi propio peso con consciencia es un gran reto que me cuesta a nivel de voluntad'.

Los PE expresan encuentros a favor de ampliar sus posibilidades corporales:

'He encontrado nuevas cualidades de movimiento'. 'He descubierto partes de mi cuerpo a las que nunca les había permitido una exploración consciente e intencionada del movimiento'. 'Mi cuerpo ha expandido sus posibilidades de movimiento y creación. Además, cuando dejo de lado los juzgamientos de la razón, he sentido el disfrute de un cuerpo consciente, pero que se permite crear y explorar otras posibilidades'.

Otros encuentros les permitió darse cuenta de particularidades propias:

'Reconozco dificultad en la rigidez de mi cuerpo, aun en la incapacidad de habitar unos músculos plásticos. Por estar enfocado en la acción física olvido el tiempo – ritmo y la capacidad de viajar en varias rítmicas', 'Me cuesta el cuerpo en agotamiento, estando de pie pienso mucho en el cansancio. Se me dificulta ser pausada, el concepto de que no es fácil de hacer lo que estamos haciendo, comprendo las tensiones necesarias para avanzar, pero mi cabeza intenta guiarme y acelerar'. 'He estado un poco conflictuada respecto al tipo de agotamiento, se vuelve cansancio energético. Me es difícil conservar y alimentar mi energía con ejercicios en donde la exhalación me genera un soltar por un lado y por otro la fuerza me exige contener y al mismo tiempo distensionar'. 'Son muchas cosas a las que no

estoy entrenada y que nunca había vivido desde el trabajo físico. Mas fácilmente he estado cómoda habitando entrenamientos de cardio exigente, con sudar por una agitación rápida y de resistencia cardíaca más que de fortaleza'. 'Dudo mucho sobre mi cuerpo rígido, allí sigo teniendo dificultad'. 'Reconozco en mí una falta de flexibilidad y estabilidad, un autojuzgamiento constante por exceso de voluntad racional'.

Es interesante que en estos encuentros nombren un lugar común del que resultan salir:

'Me sacan de mi zona de confort, del tiempo/ritmo al que estoy acostumbrada a moverme, y también he sido más consciente de la tranquilidad y la relajación sin abandonar mi cuerpo'. 'Me ha hecho darme cuenta de que tiendo a instalarme en una zona de confort de la que me es difícil salir, pues al intentarlo noto un choque entre la razón y la habilidad creativa que tiene mi cuerpo'.

También, se extraen fragmentos de escritos que exponen algunas dificultades de los PE en el acercamiento a las premisas de creación:

'La contención del movimiento, en aguantar posiciones incómodas y en asociar el sonido a lo corpóreo'. 'En ocasiones me pasa también con el movimiento me descubro sin saber que hago, o si lo hago de forma correcta'. 'Al principio como todo era nuevo para mí, me sentía más dispuesta sin embargo con el paso de las semanas fui sintiendo que a mi cuerpo le costaba un poco adaptar la técnica, por lo cual de inmediato creo que surgió en mí alguna clase de bloqueo y de inmediato me posé en la razón y no dejaba de pensar que debía empezar a hacer cada ejercicio lo mejor que pudiera, creo que este pensar me ha impedido dejar que mi cuerpo fluya y haga lo que tan instintivamente puede hacer, siento algo de frustración'. 'Siento que las dificultades no provienen desde una resistencia, sino desde una instalación por muchos años en otros escenarios dancísticos y creativos donde las búsquedas físicas son otras: amplitud del movimiento, velocidad, desarrollo de fuerza y resistencia, sincronía, movimientos sueltos, fisicalidad desde la acción y no desde la contención'.

Otros fragmentos aluden a la oportunidad del encuentro de movimiento auténtico:

‘Algo que si he disfrutado mucho, aunque lo encuentro contrastante con lo que normalmente trabajo es el moverme lento’. ‘He descubierto cosas nuevas, movimientos que sabía que podía hacer, pero que gracias al entrenamiento soy más consciente de su inicio, disfruto el tránsito y llego al fin de este’. ‘Ha sido completamente maravilloso, sobre todo, agradezco demasiado poder vivir el movimiento y la acciones desde una conciencia puesta absolutamente en el tránsito, de verdad, entender que el movimiento tiene una razón de ser, en su misma ejecución, ayuda a que se cargue de sentido y de verdad. Por otro lado, o más bien, en complemento a lo anterior, trabajar la respiración tan profunda y conscientemente, ha sido algo muy bello’. ‘Siento que este montaje llegó en un momento apropiado en mi vida, un momento en el que me encuentro con muchas inquietudes sobre mi propio movimiento y lenguaje corporal, planteado como el momento de escuchar mis propios impulsos, mis texturas de movimiento, mi corporalidad auténtica’. ‘A través de los ejercicios que realizamos en clase siento que se estimula un poco el dejar aparecer lo auténtico, algo que no es el típico material coreográfico que se me es entregado por una dirección y yo apropio e interpreto’.

Dos de los PE aprovecharon sus escritos para expresar su proceso:

‘Me he preguntado mucho por el tránsito del movimiento ¿Cómo hacer consciente el tránsito sin afectar el ritmo y el tiempo?’. ‘Una de las preguntas más frecuentes que me han surgido durante este proceso es: ¿Cómo ejecutar los movimientos, ejercicios y actividades sin trabajar para el afuera ni ensimismarme?’ . ‘Me viene una duda, curiosa, sobre las rutas, el nacimiento de cada movimiento y las oposiciones, siento que es un universo por descubrir’. ‘En el abismo de la creación mi cuerpo se ha venido acomodando, o más bien, encontrando un nuevo cuerpo, con nuevos pies, nuevos órganos, que irrisoriamente siempre han estado ahí’. ‘El cuerpo con su nueva (desacomodación) se ha sintonizado con la nueva presencia viva de un cuerpo orgánico, aquel cuerpo que padece el cansancio del

entrenamiento de tener que madrugar, de tener que fortalecer lo que está sin trabajar, de estar en crisis con la imagen y llevar el cuerpo a ella. Mi cuerpo como una barca se ha hundido en mis aguas del cuerpo, en oposiciones del cuerpo, con una base firme, de la consciencia plena del adentro y afuera’.

3.1.2.3 Hallazgos.

Acorde a la información recogida es posible concretar hallazgos que relacionan el acercamiento y apropiación del lenguaje técnico, en las que los lenguajes artísticos particulares de cada PE revelan encuentros que potencian o disminuyen el acceso a la experiencia. Se resaltan algunas consideraciones referidas a motivaciones y preguntas emergentes que proyectan la creación para la escena.

El lenguaje técnico traduce de modo práctico las categorías crisis y caos en la sinergia del trabajo físico y sonoro, a partir del peso, la oposición, el tránsito del movimiento y la exhalación, frente a lo que es preciso distinguir entre el control del peso y la disposición de él, orgánicamente, entre los ejercicios planteados. Aquí el lugar de la voluntad por el hacer en lugar de permitir fue deconstruido por parte de los PE con niveles de alcance particulares en cada uno, llamando la atención de la oportunidad de reconocer la búsqueda como algo que conduce y el encuentro con el acontecimiento constante, en el que la voluntad se aborda para su trabajo, aparece y desaparece, como dicen ellos, cuando el ejercicio de pensar cruza, la razón. Voluntad y razón operan conjuntamente; la disposición al desequilibrio constante enfocó a esta disminución del control racional. El peso es un trabajo de orientación de su desplazamiento en el que la razón no se desvirtúa o elimina, sino que entra en diálogo, se aminora, para dejar que el cuerpo esté en su fisicalidad.

El tránsito de estos desplazamientos del cuerpo y su peso permiten la focalización de oposiciones que profundizan la extensión del espacio desde el cuerpo, la fluidez y constancia, aunque se tornó dificultosa, permitió que los PE ampliaran sus posibilidades corporales y vocales, en lo que la respiración y la exhalación sonora se fusionan en las tareas creativas. La constancia y trabajo activo sobre estas premisas permite que la reproducción no sea el oficio, sino que la atención plena dentro de lo que sucede al cuerpo y la voz en estas posiciones, sea la acción continua. La

concentración sobre la fisicalidad y sonoridad afronta las intermitencias y discontinuidades del movimiento.

La crisis más que un estado emocional o una idea asociada al peligro o a situaciones de gravedad, ofrece desde el trabajo físico - sonoro la posibilidad de que el cuerpo esté centrado en sus acciones donde va emergiendo su poética, sensibilidad. Esto requiere de un sujeto en constante indagación, lo cual llama la atención en dos órdenes, el primero relacionado con la dirección de las preguntas que les surgen abocadas al exterior, siendo oportuna la sugerencia de involucrarlas hacia sí mismos como *performer* creadores. Y, por otro lado, las indagaciones dispuestas sobre la operatividad del cuerpo, al modo correcto de conducirlo, instalando un destino, un resultado que se colocan como propósito, en lugar de centrarse en el tránsito y sostenerse en una pregunta durante la acción del movimiento constante.

En ello, la presencia de una pregunta, de la incertidumbre, dispone bien que los PE busquen su respuesta o se permitan ir al encuentro de lo que acontece mediante la indagación de las tareas físico - sonoras es una intención de permanecer en el proceso más que en el final. Disminuir esta expectativa y voluntad para permanecer en la exploración creativa de otras corporalidades y vocalidades, parece generar confusión, frustración o desmotivación, al no contar con el control del resultado, de la certeza o aprobación del modelo a seguir. Lo que instala como hallazgos, la frecuente necesidad de respuesta o pautas a reproducir, aun cuando ingresan a exploraciones abiertas y sensitivas.

La crisis es una vivencia *in situ* de lo que acontece en el cuerpo y su sonoridad durante premisas creativas particulares, en contraposición con el control y la voluntad absoluta, plantea una negociación en la que durante desequilibrios la acción está siempre en el límite, comprometiendo no solo la mecanicidad del cuerpo, sino todo su sistema. Por lo que la actitud de indagación dando apertura a otras posibilidades de acontecer en las corporalidades y vocalidades, el carácter de las preguntas difiere y entonces se percata el hallazgo de puertas de entrada a preguntas cada vez más profundas que inician por la mecánica del cuerpo hasta, en el mejor de los casos, vincular las memorias, las historias, sensaciones. La crisis es un estar en transformación constante en la que emerge una experiencia estética corpóreo-sonora, susceptible de ser vista y conectar a otros.

También, hay preguntas y comentarios, que aun vinculan la separación o instrumentalización del cuerpo como: “estar en crisis con la imagen y llevar el cuerpo a ella”,

permitiendo hallar la importancia de diferenciar el deseo de cambio o modificación de los modos corporales y vocales instalados durante la culturización del cuerpo instrumento. En contraste con, la oportunidad de plantear otro reconocimiento para el cuerpo y la voz desde el cual negociar sus posibilidades creativas y de pensamiento del mundo.

El trabajo centrado en caderas y escápulas permitió hallar otros focos de trabajo para la sensibilización, identificación y producción de movimiento centrado, por lo general en las extremidades mayores (brazos - piernas), despertando el centro del cuerpo por consecuencia y no de manera directa, distinguiendo los abdominales de su función mecánica hacia su función energética y de resonancia físico-sonora.

En el trabajo de exhalación está presente este impulso de seguir, de parecerse o, quizás, compararse con un ideal sonoro. Las vocalidades parecen relacionadas siempre con el canto, con un modo de cantar - entonar, o con la modulación de palabra en un tono y emisión particular (teatral dramática) y sus modos de producción enlazados con los lenguajes escénicos donde los PED expresaban con literalidad que es una acción que no corresponde con su tradicional escénica, y los PET lo vinculan a la palabra o la identidad de un personaje. La sonoridad como producción libre se ve enfrentada a los requerimientos técnicos y a las posiciones subjetivas de los PE frente a ella.

En su abordaje en la producción vocal las tensiones en garganta y otros micro-lugares del cuerpo hacen presencia evidenciándola, dificultando la disociación y asimetrías en su percepción corporal, dificultando la acción en sinergia entre cuerpo y voz, aunque se evidencia la intención de ingresar a ella. La disposición a la sinergia para la liberación no controlada de la exhalación es la disposición al caos, al dispersar y diluir los esfuerzos y tensiones, permitiendo que el orden de la exhalación suceda de manera orgánica, libre afecte toda la dimensión corporal, mediante temblores involuntarios. El caos, de nuevo no ofrece una emoción, idea, concepto, sino una disposición a disminuir la expectativa e ingresar a la sensación de la acción física. Es una acción que desde la respiración no involucra la indisciplina, sino que plantea el desasosiego, la inquietud por permanecer nuevamente en lo que sucede físicamente, distanciados de la necesidad de guiar, modelar, llevar la voz a un lugar en específico. Cada caos termina por encontrar su camino, su periodicidad, su orden.

El trabajo en la disminución del tiempo de las acciones es valioso, porque permitió ingresar a otra cualidad de cuerpo y de sonoridad, además de percibir y apropiarse de la práctica de la crisis

y el caos con mayor efectividad, evidenciándose una diferencia con el acelerar de la razón, el afán, la prisa. La ralentización del tiempo permitió ingresar al trabajo en conjunto de las premisas para su incorporación, manifestándose en profundidad diferencial en cada PE. Además, se percata de la relación del buscar con una velocidad mayor, en disparidad con el encontrar que imprime una velocidad menor.

Otra polaridad hallada es la expresión corporal y sonora hacia el exterior, al parecer puesta en la representación, ilustración o en el histrionismo, mientras que los trabajos internos hacen que las corporalidades se cierren e ingresen a una ausencia por estar imbuidos en la intimidad interna, personal. Estas emergencias hacen pensar sobre la forma tradicional de pensar las artes desde el histrionismo, hacia el afuera, construyendo el polo opuesto hacia el ensimismamiento, poniendo en el panorama ir al encuentro de una mediación entre una y otra.

Hallazgo oportuno la introducción de la técnica de la danza Kandyan que cuenta con principios cercanos a las categorías planteadas desde la vertical, modulando el trabajo interno con la exterioridad del movimiento en el espacio. En ello, se profundizó el trabajo de las oposiciones que permiten la profundización del peso y el tránsito del movimiento, que en la horizontal suele encontrarse con mayor facilidad que en la verticalidad del cuerpo sostenido sobre dos pies. Permitted profundizar en las tareas de disociación y asimetría del cuerpo identificadas durante el proceso.

El ingreso de esta técnica identifica, además, el hallazgo de la motivación de los PE, quienes al evidenciar una guía estructurada a reproducir, aumentan su compromiso y entusiasmo, acudir a los intereses y necesidades del grupo potenció el trabajo, logrando contrastar un afuera y un adentro en la producción de movimiento, a partir de las premisas de la crisis y el caos.

Sobre la verticalidad, la disposición del cuerpo y la voz hacia la crisis y el caos, parece disminuir, centrándose en la reproducción de un código o de colocarse los PE en el reto de realizarlo de la mejor manera, en relación con el modelo, profundizando nuevamente en el tiempo, las premisas peso, oposición, tránsito y exhalación. Sobre la verticalidad la expectativa de comparación y seguimiento de los patrones de movimiento distraen la oportunidad de ingresar a la tarea física en conjunto, dejando aparecer el cuerpo y la voz, más que la razón, la voluntad, o la forma. En esto, un hallazgo es la satisfacción del grupo al verse frente a un conocimiento en concreto con posibilidad de comparación, aprobación. Tras la certeza satisfecha, el grupo se compromete de mayor manera que desde la incertidumbre.

Es valioso que los mismos PE identifiquen durante su proceso asuntos que aportan a la exploración de sus corporalidades y vocalidades, como el reconocimiento de partes del cuerpo que antes no percibían, detalles de su biomecánica, movimiento que no atendían con profundidad, lo que refleja otras cualidades de movimiento que algunos nombran como movimiento auténtico. Por otro lado, el saberse en zonas de confort que condicionan la salida creativa de sus cuerpos y vocalidades, evidenciando un darse cuenta como primer paso para ingresar a la profundidad, instalarse en puntos de partida particulares que les permite indagar y distinguir avances en sus estudios físicos y sonoros.

Esta etapa propuso desde la práctica un lanzarse a la búsqueda de la crisis y el caos para poner en negociación la posesión de un cuerpo instrumental para ir al encuentro de otras corporalidades y vocalidades más integrales. El trabajo desarrollado proyecta en la siguiente etapa la concreción creativa desde esta exploración para acercarse a lo que, en contraste corresponde a SCS. Antes de ello, se da espacio a una argumentación intelectual de las categorías crisis y caos manifiestas desde la prácticas corpóreo-sonoras.

3.1.2.4 Síntesis categorial.

Las siguientes argumentaciones abordan la crisis y el caos como categorías de trabajo práctico sustentadas desde algunas referencias alrededor de la danza Butoh y la Fitzmaurice Voicework. Esta conceptualización interacciona los modos, a través de los cuales las acciones físicas y sonoras emprenden la búsqueda/encuentro, hacia un cuerpo sistema, dando paso a la última etapa donde se concreta el proceso creativo y se recoge lo acontecido durante la investigación-creación.

Con relación a la crisis, las comprensiones alrededor de la danza Butoh son fundamento. Originaria en el marco de uno de los hechos bélicos más despiadados de la historia de la humanidad⁴, donde la vida y cultura de miles de civiles resultaron afectadas, revela una crisis

⁴ Japón, ingresa a la Segunda Guerra Mundial interesado por el dominio de territorios asiáticos. Articulado con Alemania e Italia procuró su avanzada, al tiempo que EE UU proporcionó ayuda a China, cobijando al tiempo sus intereses políticos. Con el objetivo de ganar tiempo para su invasión, Japón buscó imposibilitar a EE UU con el bombardeo contra Pearl Harbor (7-12-1941), base naval clave para la estrategia militar norteamericana. La reacción fue la declaración de la guerra al imperio japonés, llevando a prueba su invento de arma atómica de uranio que dejó

humanitaria. Esta grave situación de decadencia en la que el hombre determinado por su código cultural no duda en arremeter contra lo que no concuerda o permite la continuidad de sus intereses.

Las narraciones alrededor del inicio de la Butoh están llenas de imágenes de cuerpos maltrechos, adoloridos, quemados, devastados en medio de una catástrofe, conforme al poder de apropiación sobre las cosas del mundo. Casi fantasmales, cadavéricos, transfigurados, el Japón de la guerra y la posguerra vio sobrevivientes asomarse entre los escombros del armamento nuclear, desplegado sobre sus ciudades. Aplastados por la cultura reaparecieron en busca de un nuevo respiro. Algunas frases de Kazuo Ohno, exsoldado y uno de los precursores de esta danza, revelan la intención de rendir homenaje a sus colegas milicianos que no regresaron a casa con él, lanzados al mar, danzó en honor a sus compañeros: “hubiese susurrado en el viento: algún día os bailaré”, “llevo a todos los muertos” (Gómez, 2019, p. 237), repetida de Ohno, al explicitar que siendo partícipe de estas guerras necesitó sobrevivir en la batalla, aprovechando el cuerpo de los que mueren (Gómez, 2019).

La Butoh refleja más que un estilo dancístico a reproducir, un despertar cultural en el que las vidas son piezas de juego con las que otros van armando la cultura. La crisis, en este orden, interroga la cultura que parece tener como principio instrumentalizar la vida o restringirla al seguro mundo de la reproducción de la materia y las ideas que la nombran, le dan lugar. La crisis cultural atañe las formas de gobierno regulado por acciones violentas para gobernar o instaurar un modelo político que modifica o amplía las maneras en que se piensa el cuerpo, la vida, la creación (Cohen, 2014).

Estos inicios otorgados, históricamente detallan más la urgencia de retomar la vida que organizar su representación, en consonancia con Artaud (2013) es un reclamo para que el arte permanezca cerca de la vida, para el nacimiento de nuevos hombres, una nueva danza, una nueva cultura. En ello se asoman visiones de cuerpo que se rebelan contra su domesticación; la danza Butoh tiene como propósito: “recuperar el cuerpo que nos ha sido robado” (Gómez, 2019, p. 237),

caer sobre la ciudad de Hiroshima, primer objetivo por su valor militar el 6 de agosto de 1945. Tres días después, el segundo atentado, adelantado dos días por causas climáticas se dirigió a Kokura, segundo en la lista de objetivo militar, pero por fallas mecánicas su destino era borroso, por lo que la segunda bomba estalló por cercanía en la ciudad Nagasaki el 9 de agosto de 1945. La humanidad atestigua la voluntad de poder y destrucción del hombre sobre el hombre y su naturaleza bajo principios racionales, materiales, premeditados (CNDH, s.f.).

escapar de las rígidas corazas que han hecho del cuerpo un instrumento, un engranaje que representa y perpetúa los intereses culturales racionalistas que han hecho del cuerpo una pieza más de reproducción en un único sentido cultural. La crisis permite asumir una postura de mundo que debate sobre la forma y el fondo del cuerpo, así como de sus usos y abusos en la cultura Occidental. (Cohen, 2014). La objetivación del cuerpo se pone en riesgo, proyectando al ser en una dinámica constante con el mundo, en un diálogo que trastoca las subjetividades, en lugar de someterse a ser moldeado por la cultura. El cuerpo se desvirtúa como objeto y se indaga como experiencia subjetiva.

Las indagaciones de la danza Butoh se oponen al cuerpo como herramienta, logrando fusionarse con las dinámicas de subjetividad (Guattari & Rolnik, 2015), en lugar de restringirse a una materia hecha para la expresión o manifestación de ideas y deseos. También produce un tiempo - espacio, una memoria, una idea, un estar transitorio que dista de la concepción de construcción de saber premeditada, calculada, antecedida como regla Occidental. Gómez (2019) describe una diferencia contrastante entre el avance de las artes occidentales que:

Seleccionan una emoción y buscan el cuerpo adecuado para expresarla. Los bailarines de butoh, por el contrario, se oponen al cuerpo como herramienta logrando integrar los elementos dicotómicos del ser como consciencia/ inconsciencia o sujeto/ objeto. La danza contemporánea se fundamenta en coreografías establecidas con anterioridad, en el butoh generalmente no hay coreografías fijas y ello le da al danzante la oportunidad de ser consciente de lo que ocurre en su cuerpo mental y físicamente. (Gómez, 2019, p. 238)

La crisis es la emergencia de la atención plena de lo que acontece durante la producción y no en la reproducción, el darse cuenta de lo que va mutando en la subjetividad propia, nunca asegurada. La incertidumbre reemplaza la certeza, no hay donde llegar sino un tránsito que vivenciar, lo que genera zozobra e incomodidad, al estar forjados como sujetos en un sistema cultural sembrado en la veracidad de la razón.

La danza Butoh contempla otra perspectiva que:

Refleja el choque entre dos concepciones del mundo: una que ‘estiliza’ o ‘civiliza’, y otra que busca mantener vivas las expresiones y elementos más puramente humanos, contrarrestar los efectos de la occidentalización y tratar de recobrar ese nexo tradicional entre el hombre y la naturaleza. (Gómez, 2019, p. 237)

Es decir, afirma una posición alternativa frente a la idea del control homogéneo y hegemónico que, al instrumentalizar el cuerpo le otorga un lugar. Su opción facilita principios que en lugar de conducir disponen al cuerpo en situaciones, estados en los que el cuerpo permanece atento a lo que en él acontece y se produce desde su acción, su estar, su presencia, más que la ilustración de algo en específico.

Esto es permanecer en riesgo, en crisis. El desafío plantea la dilución de la forma premeditada para ingresar al cuerpo que: “aprende a escuchar desde un campo de sensación, de velocidades y lentitudes que dan forma a un cierto devenir, sin llegar jamás a la imitación” (Soler, 2008, p. 84). Esta es una crisis traducida en la acción práctica del cuerpo, pero sobre todo es un quiebre en la concepción subjetiva que parece más robusta en el intento de abandonar la ilustración, en lugar de prestarse a ser desde la acción del mismo cuerpo. Una crisis que desplaza el lugar de enunciación, subjetiva, instalada en el oxidado mundo de engranajes donde el cuerpo resulta un residuo enrarecido en lo puramente mecánico (Le Breton, 2012).

La crisis sin ser un conflicto nocivo, y más bien, una condición oportuna para la contrastante metamorfosis, se vincula con la Butoh en tanto: “nunca fue una forma de expresión fija o preestablecida...la autenticidad surge de su rechazo a la estabilidad y establecimiento, a la elaboración de formas fijas, hasta el punto de decir que el auténtico Butoh es algo imposible” (Kuniyoshi, 1990). Es una crisis de un estado corporal del ser, es decir una subjetividad en constante enunciación (Guattari & Rolnik, 2015).

Soler (2008) lo resalta, indicando que una de las claves para aproximarse a la noción corporal de la Butoh es desarrollar:

Una actitud física y mental que logre integrar los elementos dicotómicos del ser humano, del funcionamiento de la lógica, de esa necesidad que tiene el cerebro, la mente, de

discernir, seleccionar, elegir entre conceptos opuestos (danza-teatro, bueno- malo, viejo-joven, hombre-mujer, blanco-negro). (p. 13)

La crisis no solo obedece a una tarea física (mecánica), involucra el quiebre de intenciones mentales sobre el cuerpo para dejar que suceda una negociación invertida entre el cuerpo y la razón, que permiten la atención del cauce creativo. La fe en la luz racional, que ilumina las búsquedas, queda atenuada por el encuentro de lo que acontece en la subjetividad corpórea.

La objetividad racional que prepara y organiza queda aminorada para presenciar el acontecimiento del ser cuerpo en medio de una tarea sensible que lo descubre en toda su organicidad y completud. Soler (2008) recoge las posiciones de los dos nombrados precursores de la danza Butoh, Ohno y Hijikata, que:

Se oponen al uso del cuerpo como manifestación del virtuosismo técnico, aventurándose en el tortuoso camino de los aspectos ontológicos del cuerpo/ser humano en su búsqueda hacia una estética que fuera posible reflejar, desde el cuerpo, con el cuerpo, los aspectos más genuinos del alma humana. (Soler, 2008, p. 14)

Un puente urge entre la mente y el cuerpo que, aunque reflexionada permanece encarnada en nuestra cotidianidad, dándole valor al perfeccionamiento de la máquina que representa el éxito de la estética racionalizada.

En el quehacer sensible de la Butoh “intenta vivir la ‘pura experiencia’ de la no-objetivación es decir, la totalidad” (Soler; 2008, p. 15), la objetivación señala elecciones, gustos, intereses, expectativas que desvían la atención al apuntar una dirección a la que se va en búsqueda, la atención e intención hacia la forma comunicativa. La experiencia Butoh permite ir al encuentro de “ser consciente de lo que ocurre en su cuerpo, en su ser, tanto mental, como física o espiritualmente, en ese entorno espacial” (Soler, 2008, p. 14). Así, la crítica cultural se enraíza en la práctica, comprometiéndose con la tarea de permanecer en la negociación entre el cuerpo racionalizado y cuerpo experimentado, dos perspectivas generadas por la cultura en polos opuestos, una crisis que asienta su salida en la acción creativa.

Aquí el control sobre algo o de alguien se empieza a esfumar, humear; los deseos dirigidos a la búsqueda se serenán, dejando que aparezca el cuerpo que se encuentre en su integralidad hirviendo su esencia, su energía, transformándose en poética. El Butoh se “desprende la unión cuerpo-mente en el bailarín...para crear movimientos relacionados con estados psicofísicos no predeterminados en muchos casos” (Soler, 2008, p. 14). No hay una mente que mande al cuerpo a bailar, ni un bailarín que movilice su cuerpo, el sujeto está diluido en su subjetividad corpórea, todo él, está danzando, accionando, crea en sí mismo y con el espacio un estar presente, en tránsito, en la crisis de no saber quién, ni a hacia dónde, pero con la experiencia de estar presente en el momento de su actuar creativo del que se filtran realidades desconocidos que a ojos de otros recobran mayor sentido que lo que la razón dirigida podría indicarles considerar.

La crisis envuelve la atención del movimiento físico e intelectual, generando puentes para que la producción de conocimiento involucre a uno y otro, y el cuerpo aparezca, ya no como instrumento, o vehículo que transporta, sino como generador, productor. Blakeley (como se cita en Lizarazo, s.f.) escribe que el cuerpo de los Butoh: “optan por subrayar el movimiento del cuerpo en sí mismo, desmotivado por cualquier intención expresiva específica”, recogiendo las posiciones de los ya mencionados, precursores de la danza Ohno y Hijikata que se oponen al cuerpo como herramienta.

La crisis del cuerpo, la crisis de la cultura es la crisis de la subjetividad creativa que emprende nuevos caminos que reconocen puestas en escena que no indican - buscan- o reproducen un estilo o manera de hacer, ni de ser; van al encuentro de un lugar de manifestación de una crueldad latente, donde se ven todas las potencias del espíritu. ya no oprimidas por la culturización. Si bien, Llovet (2007) considera que el objetivo primordial de la Butoh es: “resucitar las posibilidades del cuerpo asfixiado por la cultura” (p. 106), su modo práctico halla sentido en premisas de trabajo que intentan activar en conjunto todo el ser corporizado, en su integral subjetividad, allí donde no se es solo músculos y huesos, o ideas, media la respiración, la sonoridad.

La sonoridad, vocalidad, la voz, la respiración son un núcleo detonador de caos que impulsa la crisis, esto no indica una jerarquización, verticalidad en su relación productiva, del caos a la crisis, de la crisis al caos. Es un diálogo que desde la acción física estimula al cuerpo y su sonoridad al ingreso del trabajo poético activando toda su integralidad. En este trabajo la respiración ocupa un lugar central dado que como expresa Fitzmaurice (2009) “es el impulso de energía que excita

la vibración en las cuerdas vocales y la resonancia resultante en el cuerpo – iniciándola, continuándola y deteniéndola” (p. 1).

La producción vocal y corporal se nutren del oxígeno que viaja desde el exterior, penetra en los cuerpos, se transforma en el interior y escapa de nuevo en un ciclo autónomo eterno. El intercambio genera reacciones fisiológicas que permiten que los mecanismos corpóreos funcionen, pero, además, moviliza la percepción y subjetividad. De allí que, los modos respiratorios impacten notablemente en la integridad de los organismos. En la producción humana, respirar es un fundamento de vida que refleja el estado de bienestar y conexión con el medio, al tiempo que, evidencia la contundencia de la acción vocal.

Esta cualidad viva de la respiración influye en la “variable de las acciones y estructuras particulares que son responsables de esta vibración sonora” (Fitzmaurice, 2009, p. 1). Respirar es una función tan vital como la ha sido la producción de sonoridad a lo largo de la humanidad, donde ha nacido la comunicación y por tanto la organización social, donde nuestras necesidades se han hecho escuchar y ganar un lugar. En este orden, el respirar como impulso para el acto sonoro ha servido para socializar y transmitir nuestras necesidades.

La voz y las necesidades humanas están estrechamente vinculadas (Berry, 2006). La acción respiratoria posibilita la sobrevivencia del organismo, a la vez que activa su intercambio entre él y el medio, en el que se ven comprometidos no solo las funciones biológicas, sino culturales, subjetivas. El cuerpo, máquina que respira, moviliza en su dinamismo respiratorio sensaciones, percepciones, imaginarios, memorias, ideas, como indica Fitzmaurice (2005) expresa significado. La técnica de Fitzmaurice, plantea la unión del impulso y del pensamiento como acción que crea “una armonía tal, para que la sanación de la separación culturalmente prevaleciente entre mente y cuerpo, no sea meramente metafísica, sino una meta física y obtenible” (Fitzmaurice, 2005, p. 2).

No se trata de negar la fisicalidad o la abstracción, sino anudar en la contundencia de la respiración, (como gas oxigenado y materia abstracta e intangible) un puente de diálogo, que integre e impulse las potencialidades del ser para sus fines propios, en este caso, para la exploración de otras corporalidades y vocalidades para la escena, desde una organicidad que supere la dicotomía cultural.

Aunque, es la técnica Fitzmaurice el sustento técnico exploratorio de las corporalidades y vocalidades, se precisa puntualizar que su comprensión, también se anuda al juicioso estudio

elaborado por Davini (2007), quien define las vocalidades como “las múltiples formas de producción de voz y palabra situadas en un momento histórico”, definiendo, además, que esta producción confluye⁵ en el cuerpo como lugar de intersección (entre lo visual y sonoro) y la voz como un ente de este lugar. No hay un lugar estable y definido, sino que son procesos que acontecen en el marco de dinámicas tanto físicas como subjetivas, culturales. Estas nociones son retomadas de la construcción teórica de la autora, quien las referencia desde el campo de la performance⁶.

En este marco de reflexión sobre la voz, en su amplia reintegración corpo-sonora, el acercamiento a la Fitzmaurice permite reconocer que la liberación de la voz no exige de un lenguaje artístico, una sensibilidad, o profesión específica, sino que se debe a una necesidad de desbloqueo que permite abordar las tensiones para una producción vocal libre. Es decir, reconoce que en la integralidad del ser, la voz, no se restringe a uno u otro estilo artístico, sino a una condición comunicativa humana que supera su empleo, su uso, y compromete a todo el ser. Por ello, sus fundamentos técnicos descansan en postulados de la bioenergética, el yoga que comportan una visión íntegra del sujeto inmerso en una práctica más holística. Aunque está pensada como un entrenamiento actoral, contempla la vinculación de otros perfiles interesados en la exploración de vocalidades orgánicas, como los bailarines, profesores o conferencistas, etc.

El acercamiento a esta técnica permite, desde la noción del caos, una oportunidad para la formación de un actor -artista más dinámico y presente. Con base en la física de Percival, citado por Morgan (2012), la teoría del caos mezcla un camino paralelo entre: “el determinismo y la probabilidad de forma totalmente inesperada” (p. 133), formulando un espacio de trabajo entre lo aleatorio y lo predecible, una alquimia que como lo describe el autor, otorga sentido al acto alquímico, de transformación, que la Fitzmaurice crea consciente e inconscientemente como modalidad de aprendizaje hacia un autoconocimiento más completo al servicio de una creatividad más amplia (Morgan, 2012). Una alineación que, como lo indica el autor, en la explicación de la técnica, se acerca a un proceso alquímico psicoespiritual (recogido de las teorías junguianas de la transformación), en el que la materia y la psicología resultan transformadas.

⁵ La autora, asume la producción en lugar de empleo.

⁶ La performance teatral es entendida como un tipo específico de performance cultural. Así, la actuación se aleja de las nociones de interpretación y de representación, para reforzar su carácter de presentación, de presencia, de acto, de actualización, de un hacer presente; en cuanto las definiciones de personaje abandonan su carácter de entidad unívoca y estable, para evidenciarse como un conjunto fluido de papeles o estados.

En coherencia con la crisis expuesta anteriormente, el caos opera alquímicamente, de igual modo en: “lograr la unión de opuestos, síntesis de lo consciente con lo inconsciente, psicología y materia” (Morgan, 2012, p. 133), de esta manera la producción vocal supera el tecnicismo o su ejercitabilidad para resonar en el conjunto del ser. Desde otra perspectiva mucho más centrada en la formación actoral, Berry (2006) complementa al manifestar con contundencia que los entrenamientos vocales han de ser considerados como una preparación para todo el ser, más que para el perfeccionamiento físico, solo de esta manera permiten al artista reaccionar instintivamente ante cualquier situación, “solo si estás completamente preparado como actor, serás libre cuando intervengas en la acción, que se renueva en cada momento, los ejercicios no deberían servir para hacerte más técnico, sino más libre” (Berry, 2006, p. 25).

Esta postura en que el control técnico es solo un andamiaje por el que pasa el artista creativo vincula nuevamente: “el deslizamiento post-cartesiano mente/cuerpo a través de la armonización del sistema nervioso automático con el sistema nervioso central, preservando al mismo tiempo la densidad innata de la experiencia que se expresa” (Morgan, 2012, p. 134). El efecto de armonización lo genera la acción respiratoria, mediante los ejercicios de desestructuración y reestructuración planteados por el proceso de trabajo vocal de la Fitzmaurice, que facilita relaciones entre factores intrínsecos y extrínsecos del sujeto durante su quehacer vocal. Una vinculación caótica, fuera del control o la premeditación y entregada a la acción vibratoria corpo -sonora.

Dentro de esta perspectiva, la Fitzmaurice asimila su práctica a algunos elementos del caos. Como se ha descrito antes, se le reconoce su posibilidad de generar, no de replicar, otros órdenes creados desde la incertidumbre y la aleatoriedad que en la periodicidad del tiempo estabiliza un sistema volátil pero confiable. El caos no es asumido desde la confusión o el desconocimiento, sino desde el acto de generación, de creación en el que el control está difuminado desde premisas de trabajo específicas y firmes que sostienen acciones que: “ofrecen al actor la reconexión con energías vitales, ideas e imaginación previa a la creatividad a través de la expresión vocal” (Morgan, 2012, p. 136), es un proceso de recuperación.

El caos excita todo cuando existe en la superficie o la profundidad, aviva e impulsa instintivamente, es decir sin voluntad, todo aquello que hace parte del sistema en general, reconecta y recupera información para ponerla en diálogo caótico desde lo que está por debajo del orden, lo primigenio (Morgan, 2012). El caos como acción que moviliza lo precedente del orden natural o

cultural, lo que permanece oculto en aspecto de energía, fuerza, ánimo, sustancia etc. Esta relación del caos con la Fitzmaurice es aterrizada, dice Morgan (2012) desde sus acciones de trabajo en la fase de desestructuración, conocidas como los temblores inducidos desde posiciones tomadas del yoga y la bioenergética. Se trata de ejercicios que estimulan la exploración de impulsos espontáneos desde posturas semiestresantes, semejantes a los asanas del yoga, que ponen el cuerpo en contacto con su sistema nervioso automático desplegando un flujo de energía que recorre el cuerpo desde los temblores (Morgan, 2012).

El flujo de esta energía vibrátil que habita el cuerpo, asienta la voluntad, enalteciendo la percepción y el encuentro o desencuentro con sincronicidades, que a la par de las teorías del caos, generan transformaciones al conectar acontecimientos aparentemente distantes en espacio, pero unidos por el tiempo. Esta referencia articulada con el efecto mariposa estudiada por Lowen, dice Morgan (2012) es similar a lo que ocurre en la Fitzmaurice, donde las acciones internas producen resonancias externas, o “como si un estallido de energía mental se propagara hacia el mundo físico (p. 127).

Los temblores son reflejos del sistema integral corpóreo-sonoro que actúan como una corriente vibratoria que sensibiliza y despeja espacios por donde fluye la respiración y el sonido. La penetración del flujo energético en las cavidades corporales produce liberación en la resonancia corpóreo vocal, que encuentra otros lugares por donde transitar. Estas acciones de temblor irregular facilitadas en la fase de desestructuración afectan tanto al cuerpo como a la voz, generando una mayor amplitud, resonancia y fluidez de los pensamientos y emociones (Morgan, 2012).

Este proceso reconoce el caos como una interacción de las partes de manera no lineal, sin predicción, en la que no es el desorden, el caos, sino la disposición a que el sistema ingrese al encuentro del azar. No hay una conducción entre mente/cuerpo/emoción/imaginación, no existe una guía de trabajo diferente a habitar y permanecer estar presente durante la experiencia pendiente de los encuentros que dan libertad creativa y amplían los recursos sonoros y creativos. Houston (Como se cita en Morgan, 2012) plantea: “vivimos en el caos, que quizá hayamos creado para acelerar nuestro propio encuentro con nosotros mismos, es decir, para derribar las viejas estructuras que ya no nos sostienen” (p. 133). Sin embargo, en la práctica este abrazo a la incertidumbre no es tan fácil, como se describe, el hábito cultural que nos aproxima a la firmeza del orden

preestablecido nos brinda una seguridad que en ocasiones preferimos no abandonar para no entrar en caos, en dificultades. Naturalmente, sucede una acomodación de la que es difícil escapar porque nos ha afirmado el mundo y los modos de estar y hacer.

Al respecto, Berry (2006) comparte una anécdota en la que ha observado cómo hay actores que luego de un proceso de entrenamiento para soltar tensiones o molestias, en las que se han instalado desde una comodidad o autoafirmación, que los ha forjado su carácter artístico, al enfrentarse con el público, vuelven a recurrir a ellas consciente o automáticamente. Por lo cual, les resulta difícil considerar que están haciendo un buen trabajo, sino perciben el esfuerzo habitual: “se sienten perdidos sin la tensión en la que confiaban, lleva tiempo creer que la libertad funciona” (Berry, 2006, p. 27). En el trabajo caótico parecen, entonces, dos opciones que la Fitzmaurice aprovecha: lucha o huida.

La reacción común es la huida y el regreso a las pautas ordenadas, preestablecidas, muchas consientes, otras incorporadas mecánicamente. Se asume control sobre el cuerpo y la mente rige su acción, mientras que dispuesto a la lucha, se va al encuentro de la volatilidad del temblor que viaja libre por el cuerpo, sin patrón, persiste el caos, y se acrecienta al reconocer una región corporal donde la energía queda retenida, el caos se provoca con mayor ahínco (Morgan, 2012). Las reacciones producidas por el caos se extienden a la amplitud de los músculos, emociones, ideas, memorias, generando una nueva autoorganización.

Soltar las tensiones desde las respuestas reflejo producidas por el temblor, modifica las estructuras preestablecidas, brindan otros accesos a la experiencia sensorial, nuevos caminos de acción. Permiten el ingreso a un estado de alerta, diferente al adormecimiento o abandono que ellos puedan generar, para crear una situación de trabajo creativo susceptible de volver a visitar, sin la necesidad de moldearlos estáticamente. En un mundo exaltado por determinismos que no dejan espacios a la duda, asunto significativo para la creación escénica, el caos recuerda la entrada a otras posibilidades de comprensión y autoorganización de los procesos formativos y creativos, contemplando información y experiencias poco manipulables y de difícil acceso por las vías de la razón.

Los caminos para despertar y aprovechar la vivencia integral del ser en un marco creativo, no solo como impulsos de ideas sino como acciones que potencian la exploración del cuerpo y la voz, requieren de permitirse ingresar a otros espacios que permanecen por fuera de la

determinación, del orden cultural. Allí, la crisis y el caos movilizan y disponen acontecimientos, que mediante el entrenamiento se puede regresar a ellos para organizar nuevos lenguajes y prácticas artísticas. La línea de argumentos sobre el caos, que plantea Morgan (2012) viene reflejando desde la práctica técnica de la liberación sonora algunas relaciones trascendentales.

Aun permaneciendo en la fase de desestructuración mediante los temblores inducidos, anota, el estado de meditación al que los practicantes de la técnica ingresan, mediante los flujos de la respiración que se transforman en vibraciones involuntarias que expanden experiencia permitiendo amplitud y encuentro con otros canales de producción sonora. Dice Morgan (2012) que:

El cuerpo tembloroso no sólo mueve la energía física, sino que también se produce la correspondiente agitación de la conciencia cuando la mente da rienda suelta a los pensamientos, las imágenes y las voces interiores que, a través de la respiración, se extienden más allá de los límites de la cabeza e inundan el cuerpo. De este modo, los pensamientos se vuelven físicos y viscerales. (p. 140)

Durante la experiencia las reacciones profundizan en espacios no alcanzables por la racionalización o la premeditación, la corporalidad y vocalidad despierta, el organismo trabaja desde su sistema nervioso físico y sus dinámicas subjetivas, la consciencia interna del cuerpo se aviva en conexión con su exterior, la percepción y acción del practicante de la técnica cambian. El caos permite agitar y dar apertura a otras sensaciones, conexiones, informaciones que modifican el cuerpo y la voz.

El descenso a esas profundidades, a las grietas, suele encontrarse con informaciones que el cuerpo entierra, retiene, protege, blindo por diversas razones forjadas durante las historias de vida de cada ser inmerso en la cultura. Son estas experiencias de vida las que dan forma, configuran, los modos corporales y vocales, como lo expresa Berry (2006):“Las condiciones de vida determinan el habla...las relaciones personales y el grado de acomodo con el propio entorno y situación afectan continuamente a la voz individual” (p. 19) y Davini (2007) que retomando postulados de Deleuze y Guattari, comparte que la voz: “está más allá de un rostro, en términos de devenir, de multiplicar al sujeto, de posibilitar diversos procesos de subjetivación, de estimular ensambles maquínicos de

deseo” (p. 81). En estos entramados se constituye la complejidad del ser, manifiestos en su vocalidad, que son permeados y sacudidos durante la sensibilización y producción sonora de la Fitzmaurice, sin ser ese su objetivo principal.

Esta consideración del despertar y desplazar en conciencia plena, lo que el ser va experimentado para dar curso orgánico y libre a su vocalidad, es una consecuencia que opera en algunos practicantes, no en todos, pero que hace parte de la necesidad de comprender que la producción vocal refiere a su acción tanto, o más, como a las modificaciones con las que cuenta su aparato psicológico y físico, al que ingresa mediante el trabajo práctico del caos. El ingreso a sí mismo es un encuentro, no solo con la forma de la voz, sino su fondo, lo que requiere soltar las estructuras fijas para ahondar en ellas, transformando la difuminación de los patrones culturales en energía creativa.

Es un proceso de autoobservación “del desarmado que descubre el núcleo de información innata del ser” (Morgan, 2012, p. 142), describe el autor que al relacionarlo con el efecto mariposa, fenómeno inmerso en los sistemas caóticos, que plantea cómo: “pequeñas perturbaciones en las condiciones iniciales podrían provocar cambios drásticos en el comportamiento del sistema no lineal” (Espinosa & Ureta, 2014, p. 70). De este modo, los temblores de la fase de desestructuración de la Fitzmaurice, sustentados en la bioenergética que precisan el estudio y transformación de la energía (Hernández & Zamora, 2017), “perturba la persona lanzándola a bordes donde la mente/cuerpo se mueven hacia la unión... la trayectoria caótica del temblor perturba las condiciones iniciales generando alteraciones e impactos profundos y de largo alcance” (Morgan, 2012, p. 142). Lo que concluye en desafiar la familiaridad de la estructura del orden, para desestabilizar y dar más opciones creativas a quien se involucra con la práctica, los temblores se convierten en espacios de probabilidad y potencialidad irregular, caótica, difícil y sin intención de control o sistematización.

La continua oscilación a la que se entrega el cuerpo y la voz proporciona una entrada a terreno movedizo, sin interés de hallar destino, de buscar final o resultado, su pretensión radica en generar nuevos puntos de vista, o puntos sin vista, sin juicio ni razón. Estos encuentros de nuevos modos de comprensión y percepción, acontecidos durante la práctica, detonan una multiplicidad de experiencias cruzadas, generadoras de impulsos creativos que transforman a quien ejerce la práctica, disponiéndose a una interrogación sobre sí mismo. En tanto, si una concreción se le exige

al caos dinamitado por la Fitzmaurice, está direccionado hacia la oportunidad de la indagación del ser, que arrojado al caos de su experiencia corpo-sonora, se encuentra con su ser creador.

Tal confrontación consigo mismo durante el proceso creativo y de exploración corpo-sonora coloca al practicante de la técnica frente a su ego, exigiendo permanecer no en la superficie, apariencia o deseo de ser, en la expectativa de sí, sino en la experiencia de la práctica. La disciplina radica no en un sometimiento de la persona y sus intereses sobre el cuerpo y la voz, sino en su liberación orgánica que coincide con la modulación del ego (Morgan, 2012). En el lanzamiento al caos se abandona la seguridad y la autoidentificación con algo externo, la caída libre difiere ya de la lucha/huida que genera la desestructuración.

La persona se aleja de asumir una salida por abandonar o enfrentar los temblores y el flujo de energía que provee, no se proyecta un objetivo más allá de permanecer presente y atento, la decisión permanece en estar presente en la vibración, en ir en caída libre al encuentro del desvanecimiento del ego con: “la identificación con la propia historia de vida y la existencia se desmorona” (Morgan, 2012, p. 152). El juicio racional no es un foco de preocupación más que la vivencia de la acción donde la poética y los recursos creativos se expanden.

La insondable información subjetiva se fusiona pero no es el centro de la experiencia creativa, logrando permanecer con serenidad en el trabajo vibratorio que influye en la apertura y encuentro de otras cavidades sonoras, flujos energéticos continuos, puntos de vista y reflexiones nuevas, así como una autoobservación distinta. La reconexión entre respiración y pensamientos es tangible y los impulsos creativos vocales se perciben más orgánicos y listos para un acción espontánea. La renuncia al ego permite el aceptar, relajar y percibir activa la organicidad integral del ser en situación creativa.

En resumen, estas técnicas dan apertura desde la crisis y el caos a la exploración de otras corporalidades y vocalidades, lanzándose al abismo de situaciones prácticas que permiten ampliar las nociones de cuerpo y voz vinculadas, no solo con su empleo o instrumentalización en el campo escénico, sino anudadas a la cotidianidad y los engranajes culturales. Además, invita a una práctica escénica que, desde la incertidumbre, que no refiere al desorden o la nada, sino a la movilidad de la subjetividad encarnada, ingrese a procesos creativos donde la disolución del ego, la expectativa del resultado o la disminución del control sean tareas para fortalecer saberes propios y potenciar posibilidades creativas y de entrenamiento técnico.

3.1.3 Tercera etapa: Abisales: El descenso a las grietas de la carne para SCS en la creación escénica.

La tercera etapa acogió el avance de la exploración de la crisis y el caos intencionado hacia la emergencia de otras corporalidades y vocalidades, vinculadas con SCS dando luces a la emergencia de material creativo susceptible de entretejer para la creación escénica *Abisales*, de la que también participó un equipo creativo compuesto por: un músico experimental, una videoartista y un artista plástico. Se comparte de igual modo, la observación participante del IP, las fuentes directas de los PE. En esta oportunidad los hallazgos y la síntesis categorial se fusionan para organizar una noción argumentada de SCS como uno de los primeros resultados de esta investigación-creación, compartiendo en lo sucesivo el tejido dramaturgico y el desarrollo de la puesta en escena.

3.1.3.1 Observación- Participante IP.

En este momento del proceso se observa que la exploración de las premisas (peso-oposición-tránsito-exhalación) para el encuentro del SCS son asumidos de modos más particulares por parte de los PE, acorde a sus lenguajes artísticos provenientes. Es decir, por un lado, habiendo reconocido y cruzado la novedad de la exploración se perciben decisiones voluntarias sobre su cuerpo que hacen que lo alcanzado en el ingreso de las premisas se estanque, se regrese o no avance. Y, por otro lado, sus disposiciones físicas y personales permean la profundidad de la exploración.

En el caso de los PED se presentan algunas situaciones de salud, como lesiones (provenientes por fuera del contexto creativo) de hombro, rodilla que generan ausencias o un nivel de trabajo limitado. En algunas ocasiones, al reconocer la forma de la búsqueda corporal parecieran dirigirse directamente allí, antes que volver al punto de partida de exploración para ir al encuentro de la experiencia. Asunto que no ocurre con su exploración vocal a la que acceden desde la exploración inicial en toda oportunidad iniciando con la exhalación. Los PET perciben dolor o cansancio en músculos a causa del entrenamiento o agotamiento, se ausentan poco y toman

decisiones sobre su trabajo físico como observar o trabajar en un ritmo lento sobre todo a nivel corporal y de sensación física. En relación con el trabajo vocal, al contrario de los otros PE, parecieran orientarse hacia el lugar seguro de su vocalidad en algunas ocasiones, incluso reconociendo que procuran siempre iniciar la exploración desde la premisa de la exhalación y tránsito.

En relación con sus motivaciones, al ser un trabajo con un tempo-ritmo distinto al acostumbrado que depende de la independencia y autonomía en cada exploración, cada uno se permitió un nivel de estudio permeado por el interés y entusiasmo cotidiano. Se observa que, algunos PE de ambos lenguajes, están a la expectativa de recibir más cantidad de información de movimiento, en lugar de profundizar la planteada, desprendiéndose del trabajo e ingresando a un nivel de reproducción más que de producción. Podría decirse que pierden el interés al no hallar desde afuera información nueva, distrayendo la tarea que tiene como propósito la apropiación y profundización del peso, oposición, tránsito y exhalación para la aparición de otras corporalidades y vocalidades vinculadas al sistema del ser.

El trabajo del peso entregado al suelo en la vertical aún representa una dificultad para algunos PET aunque sus esfuerzos por el tránsito y las oposiciones son más visibles. Con respecto al desplazamiento por el espacio, parece evidenciarse un afán de llegar de un lado al otro, de permanecer cambiando sin asentar su posición. Podría nombrarse como ocupar el espacio en lugar de habitarlo. Esto incurre en que, tras el constante cambio de espacio, las acciones no se desarrollan y pasan a un segundo plano de desplazamiento sin profundidad en la acción. Sin embargo, cuando logran instalarse o la premisa creativa los instala en un solo lugar, su trabajo se estabiliza, se afirma y profundiza. A diferencia de los PED que, al parecer, están más familiarizados con habitar los espacios y movilizarse en ellos, con mayor conciencia del peso y la oposición, sin embargo, es preciso insistir en la premisa del tránsito del movimiento porque recurren fácilmente a dinámicas de movimiento que buscan el inicio y final sin persistir en su tránsito consiente.

El trabajo de la exhalación en búsqueda de la producción vocal-sonora aún sigue representando un ejercicio tímido para los PED. Los modos en que acceden a él son en volumen bajo y sin demasiada exteriorización, aunque se evidencia avance en su acción. Se observa posible negación o resistencia al trabajo que pudiera estar relacionada con intereses personales, así como la necesidad de contar con mayor tiempo de exploración y acompañamiento cercano. La intención

de producción de movimiento, a partir de la sonoridad es visible durante las sensibilizaciones y exploraciones, sin embargo, no son tan notorias al momento creativo, concentrándose en los movimientos biomecánicos, soltando la respiración y la vibración.

Por su parte los PET, más cercanos a la acción vocal evidencian avances en la articulación corporal y sonora facilitada por la vibración, sin embargo, se detallan momentos en que aparece la voluntad para guiar el trabajo sonoro desde los lugares acostumbrados. Es decir, es audible y visible cuando el cuerpo parte de las premisas y cuando cambia, desde los lugares en que vienen trabajando, desde su oficio regular. El volumen alto de la voz sigue apareciendo como una manifestación de que el trabajo está presente, a diferencia de los PED que se restringen a lo sutil.

Al vincular las premisas en conjunto en secuencias de movimiento creativo que comprometen todo el *performer* para la producción de imaginarios, situaciones o estados, se observa la emergencia de corporalidades y vocalidades propias y poéticas, que aparecen y desaparecen rápidamente, planteando un juego intermitente y claro entre los momentos en que se entrega al trabajo y cuando sale a organizar lo que está haciendo, verificar, esperar aprobación u observar lo que sucede en el resto del grupo. Estas vivencias libres (orgánicas) o controladas (voluntarias) son notorias de mayor manera cuando el cuerpo está en posición vertical. Las exploraciones con el cuerpo en la horizontal facilitan la concentración y trabajo corporal sonoro, sin embargo, al ser erguido la acción se dificulta.

Para profundizar estos estados se involucraron caminatas (referidas desde técnicas orientales exploratorias de la base de los pies en variados contactos con el suelo) y desplazamientos sencillos que relacionan las premisas con secuencias de movimiento que atraviesan el cuerpo desde cadenas de movimiento y respiración como espirales, contracciones en posiciones erguida y curva sobre los dos pies que comprometen puntualmente las caderas - escápulas - columna - cráneo - mandíbula.

Se generó además una búsqueda de trabajo en la horizontal desde las caderas, centrada en la sonoridad que las desplaza y dispone en varios niveles aprovechando el pivote de las piernas. De nuevo, se observa la facilidad en el ingreso del trabajo en posición estática - horizontal a diferencia de cuando la premisa creativa propone desplazarse por el espacio o elevar el nivel de complejidad. Las secuencias de movimiento tenían como base las premisas creativas, pero no organizaban grafías específicas, ni sobre el cuerpo, ni en el espacio dando apertura a que las

corporalidades y vocalidades reaccionaran y vivenciaran el movimiento de modo autónomo y particular.

Estos ejercicios dispusieron improvisaciones guiadas para el ingreso de imaginarios que invitaron a percibir lugares, colores, paisajes durante el trabajo corpóreo-sonoro, desarrollado por las secuencias de movimiento descritas anteriormente. En ambos casos, los PE evidencian involucrarse en el trabajo, algunos expresando entrar desde lo físico, la imagen, la respiración o desde la unión de todas las premisas. Durante los ejercicios de improvisación se observan estados interpretativos tranquilos y profundos.

Con frecuencia, se propuso, luego de las improvisaciones, recuperar y repetir la experiencia frente al grupo organizados en tríos, subgrupos o solos. Al momento de compartir las corporalidades y vocalidades los PE muestran dificultad para volver a la experiencia, recobrando el trabajo biomecánico y sonoro, sin regresar a las imágenes o lugares creados anteriormente. Algunos indican recrear, otros no volver a ellos.

Continuando con la extensión de las premisas con el acercamiento de la danza Kandyan, acogiendo los intereses del grupo, se fortaleció la apropiación de este código prediseñado sin apoyo sonoro externo, diferente al sonido de la respiración y la percusión que los pies realizan en el suelo. Las secuencias intencionadas en la profundización de las premisas creativas generaron coreografías prediseñadas a reproducir en unísono.

Durante estos ejercicios de apropiación y reproducción coreográfica se marcaron dos roles claros al interior del grupo, algunos PET se posicionaron como líderes de grupo, indicando el momento de iniciar las secuencias u organizándolo en sus posiciones espaciales. Otros PED asumieron el rol de limpiar y perfeccionar la ejecución de la coreografía, en esta relación el grupo trabajó de manera autónoma. Avanzado el proceso se sumaron a la coreografía saltos y giros que aumentaron la complejidad y a su vez, la disociación, asimetría, velocidades y niveles del cuerpo. Se observa un incremento en la motivación del trabajo, así como los esfuerzos de los PE por lograr el modelo señalado. Al terminar las sesiones algunos PE expresaron: “Hoy si trabajamos duro, sudamos”, “se ve fácil, pero es difícil”, “ahora si estoy bailando” “se ve chévere, “¿Va a quedar en la obra?”

El acercamiento a esta danza coreografiada fue deconstruido de manera personal por los PE con base en un estímulo sonoro externo (pista de rock, punk, metal, pop, rap) en el que tenían como

tarea, a partir de la base de movimiento Kandyán prediseñado, mezclar, combinar, quitar, sumar, improvisando, motivados en primer lugar por el tiempo, ritmo y sensación que les brinda el estímulo externo. Durante el trabajo se observan dos modos, PE siguiendo las pautas, sumando por partes la información de movimiento y PE jugando y divirtiéndose. En el primer caso, la deconstrucción y personalización de la danza es más reducida que en el segundo, que logra, incluso descubrir movimientos nuevos. Esto le ocurre a todos los PE, diferenciando notoriamente modos de asumir la tarea, en los PET vinculados más con la manifestación de la emoción y los PED con la extensión de movimiento físico.

Las exploraciones sucedidas entre la libertad de las premisas (peso - oposición - tránsito - exhalación) y las secuencias prediseñadas, fueron vinculando un contraste oportuno para sensibilizar y reflexionar sobre dos modos de trabajo que asumen el cuerpo, la voz y la creación de manera diferencial, con el propósito de contar con posibilidades creativas para la construcción de la puesta en escena, pero además para profundizar en la permanencia del desequilibrio, la no premeditación control de las acciones y la atención sobre la respiración y sonoridad. Mediante ejercicios de improvisación, que mezclaban ambos modos de trabajo, se propuso estar atento a la libertad de las premisas o al seguimiento de la coreografía, al tránsito del movimiento y la exhalación como principal ejercicio. Se evidenció un nivel de complejidad en la concentración, afán por resolver la tarea, impaciencia por llegar a un lugar o la necesidad de una velocidad más alta.

En algunas sesiones los PE manifestaron la necesidad de conocer el tema de la obra, que se iba a realizar en el montaje, si lo que estaban haciendo en su exploración estaba bien, o iba por buen camino, y si había una temática o dramaturgia ya construida. Algunos PE comentaban informalmente estar confundidos, dudosos y a la espera de lo que se iba a crear. La premisa frente a ello fue que la obra ya estaba creándose con las exploraciones que iban emergiendo, dónde la dramaturgia encontraría lugar.

De esta manera, se propuso paralelamente la creación de solos mediados por la pregunta: ¿Cuál es tu confusión? extendiendo la pregunta a una reflexión sobre la necesidad de la certeza en el mundo, que como iban expresando, les iba generando sensaciones, percepciones particulares. El trabajo se desarrolla al principio, de manera alterna a las sesiones, proponiendo autonomía creativa, en la que se vincula la creación de un solo movimiento, a partir de las premisas que se vienen

trabajando, desarrollando una amplitud poética, lo que exigiría pensar, de acuerdo con cada uno, la musicalización, vestuario, luz, etc.

En las primeras muestras, es posible observar en la mayoría de PE la manifestación directa del lenguaje escénico de donde proviene su formación. Por un lado, los PET se centran en ilustrar o comunicar a los otros, de manera clara, lo que para ellos era su confusión, o la confusión que estaban trabajando, evidenciando códigos comunes. Al mostrar los solos, uno a uno, el grupo fue compartiendo ideas al respecto de lo que observaban. La mayoría referenció ideas literales sobre lo que veían: “está cansado”, “está perdido” “quiere huir” “a ella le duele” “quiere sacar algo del pecho”, asociando la idea con la ilustración. Las lecturas del ejercicio permanecieron en la superficie a diferencia de otras propuestas abstractas en las que las interpretaciones se dirigen a otros lugares, desligándose de la ilustración del cuerpo. Por ejemplo: “está en busca de la luz”, “yo no imaginé mucho, creo que estaba desintegrándose”.

Aunque se les propuso no poner en palabras su ejercicio, algunos expresaron su necesidad de explicarlo, planteando: “mi confusión está en la cabeza y me la corté, por eso hacía así (ilustra el movimiento)”, “yo descendía, por eso usé esto (ilustra el movimiento)” “el mío si era muy claro (ilustra el movimiento)”. Sus creaciones poco recurrieron a retomar a profundidad las premisas creativas, vinculando material creativo desde sus lugares comunes. El lugar común es referido al modo en que interactúan cotidianamente y desde las técnicas escénicas que han venido forjando en su corporalidad y vocalidad, pocos involucran la liberación del sonido, exhalación, centrándose en secuencias motoras. Este inicio permitió sugerir la profundización de esta semilla creativa desde el lenguaje corporal que se estaba creando durante las sesiones y ahondar en su idea de confusión, para lo que iba a ser indispensable un tiempo extra. Frente a la propuesta algunos estudiantes manifestaron no contar con más tiempo, excepto el de la clase, otros expresaron dedicar tiempo al interior de las sesiones, o llegar antes, mientras que otros se dispusieron y conciliaron horarios, en su mayoría PET.

Es puntual esta mención en la disponibilidad de tiempo dedicada por cada PE, al reconocer que los PET acudieron con mayor oportunidad a espacios alternos para su creación, así como para su retroalimentación, mientras que solo una de las PED accedió a un acompañamiento extra. Estos tiempos se dirigieron a profundizar justamente las premisas creativas en lo que iban construyendo, es decir involucrar en su material creativo fijado el lugar de la crisis y el caos potenciando su

interpretación y organicidad vocal y corporal, en lo avanzado del trabajo. Es posible inferir que el PED al considerar contar con las herramientas técnicas incorporadas, ya no requiere de tiempo extra de creación sino de tiempo para organizar la ejecución, mientras que el PET al estar vinculado con una creación más centrada en la exploración está acostumbrado a dedicar tiempos extra para abordar su interpretación.

Durante el acompañamiento del trabajo de los solos, donde la cercanía es más estrecha, y las conversaciones más personalizadas, se observa la disposición a la escucha, la oportunidad de permitirse ingresar a otros lenguajes, así como, el lugar de la voluntad al asumir las sugerencias para desarrollar la creación, permanecer en lo inicial sin mayor transformación, o desviar los aportes. Se percibe que el trabajo de los solos adquiere para los PE, sucintamente una oportunidad de ser vistos como artistas, por tanto, pareciera que emerge una preocupación por mostrarse. Durante la construcción de los solos, aparece la idea de lanzarse al abismo y llegar a un lugar irreconocible para ellos, salir del lugar seguro y centrarse más que en la superficie y su identidad como artista en el trabajo de las premisas creativas desdibujando su ego, es decir diluyendo su deseo de representarse frente a otro de una manera específica. Se les propuso la reflexión alrededor de que el trabajo de un artista nunca llega a un término y que por el contrario es una constante búsqueda para sí, antes que, para los otros, aunque es sabido que en parte, tiene ese destino. A la par de esta creación se vinculó el trabajo de su propio vestuario, bajo asesoría del profesor Juan Arroyave, quien se encargó de potenciar sus ideas.

Este impulso creativo del diseño de su propio vestuario relacionó la búsqueda de las ideas de su creación de solo, emergiendo diálogos sobre que es necesario dejar, quitar o poner. La mayoría fue guiando su diseño desde las texturas de un abismo, caídas, honduras, huecos con la premisa de dejar ver a su vez los abismos del cuerpo anatómico. La labor de asesoría del profesor ofreció algunos referentes, la unicidad de la estética, la paleta de color y la factura final.

Figura 4

Trabajo creativo con apoyo de vestuarista



Avanzado el proceso, yendo al encuentro de los modos en que las premisas de trabajo corporal y sonoro permitieron el encuentro de un SCS, se introdujo una exploración integral para profundizar la experiencia de un estado interpretativo asentado en la permanencia de las premisas de acción física y sonora. Las cuales se vinculan con una situación creativa (imaginativa) emergida desde el lanzarse al abismo. El propósito acogió la dificultad de insistir conscientemente en una única situación que perseverara en conjunto sobre todo el trabajo adelantado (la fragmentación del cuerpo, la voz, imaginación y el ser). La propuesta cercana a una acción performática asentó y fue permitiendo al grupo encontrar un sentido más cercano a la integralidad de las acciones dispuestas a la creación escénica.

Disponiendo el cuerpo en horizontal (posición en que se observa se les facilita el ingreso y permanencia en el trabajo) y por una larga duración de tiempo, se propuso a los PE permitirse explorar las conexiones anclados en pocos pivotes corporales en desequilibrio (caderas y codos). Se observó el surgimiento de corporalidades y vocalidades poéticas en las que la dificultad no residió en las premisas de acción, sino en la negociación de la experiencia con la voluntad (razón). Algunos PE compartieron durante la sesión que lo que los sacaba de la vivencia era el cansancio, la razón, con ideas - pensamientos extras no vinculados al trabajo que los distraía y veían la necesidad de retomar la tarea. Durante algunas reflexiones al final de los ejercicios los PE expresaban percibir las conexiones y hallar, de a poco, más sentido acerca de trabajar desde la integralidad de sus recursos artísticos. La situación nombraba como -la llegada de una caída- se recogió como material

creativo para la puesta en escena, decían los PE: “siento que es como querer levantarse después de caer”, “yo en cambio me siento cayendo”, “como que uno viaja a otro lugar”.

3.1.3.2 Abisales. material creativo.

Observando los ejercicios exploratorios que movilizaban de mayor manera el encuentro de un SCS desde las corporalidades y vocalidades de los PE, se fue seleccionando lo que era susceptible de pulir como material creativo para componer la puesta en escena. Es decir, movimientos e imágenes desde las que los PE ingresaban con mayor facilidad a las premisas creativas y a un estado interpretativo, una tarea escénica. Los ejercicios seleccionados se conectaron a improvisaciones situacionales que orientaban a la construcción de imágenes y sensaciones personales y colectivas. Durante el trabajo los PE expresaban informalmente ideas que se fueron tejiendo para armar la dramaturgia y la puesta en escena. Lo referido a ello se explicita en el siguiente acápite, lo que aquí se enfatiza es la transformación de las exploraciones en material creativo.

De las exploraciones en horizontal se seleccionó el trabajo de las caderas por permitir a los PE poetizar en colectivo, desde sincronías casuales. Un interés consiente para desvincular el control racional lo más que se pudiera. El trabajo centrado en las caderas permitía desplazar los movimientos cotidianos a los que los PE recurren normalmente, así como activar la producción sonora libre. Del trabajo en vertical se seleccionó la espiral porque permitió centrar el trabajo en los impulsos del movimiento desde el peso - la oposición y el tránsito conectados con la exhalación. De otros ejercicios realizados en la vertical este permitía concentración y trabajo profundo a los PE de forma contundente, junto con el trabajo de la conexión de talones, columna y cuello en sinergia con la activación del centro del diafragma para la exhalación, modificando su velocidad y desplazamiento por el espacio.

El trabajo creativo autónomo e individual de los solos se articuló como engranaje para varios momentos de la pieza generando un espacio de exploración profunda en un tiempo y ritmo particular en cada uno, acogiendo sus búsquedas e intereses. Durante su creación se acompañó y estimuló la imaginación dibujando en tiza las presencias que lograban durante sus ejercicios, invitándoles a pensar no solo en sus tareas físicas y vocales centradas en las premisas creativas sino

ampliar su acción a imágenes creadas por el IP que se les compartieron para ahondar en su elaboración de sentido.

Figura 5

Construcción solo PED

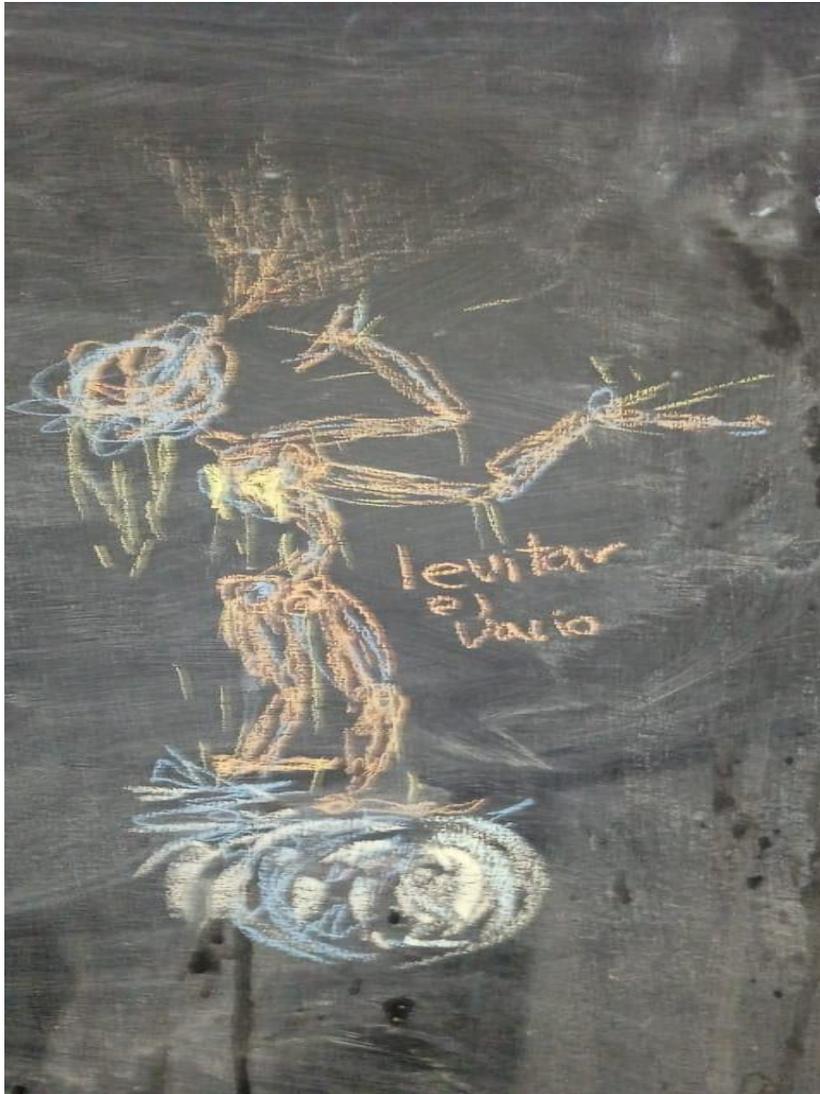


Figura 6

Construcción solo PET



Dos de los ejercicios en la vertical recogidos y vinculados más con la formalidad de la danza coreográfica fueron las exploraciones donde los PE jugaron y organizaron su propia danza Kandyán a partir de una coreografía de entrenamiento prediseñada y un ejercicio de resistencia

dirigido a dejar que el cuerpo encuentre sus caminos. Este último, organizado en sostener una pierna elevada para dejar que, desde la persistencia, el cuerpo resuene libremente.

Todo el material recopilado desde la práctica exploratoria fue reconociendo una situación potencial que componía el espacio-tiempo de una narración escénica. Todas ellas colocaban a los PE en situaciones de trabajo en riesgo corporal y sonoro (también subjetivo) que se fue aludiendo con la metáfora de “decidir lanzarse al abismo”. En ello, uno de los ejercicios que como acción poética colectiva permitía una atmósfera potente y se observaban los cuerpos en la situación de crisis y caos, es decir comprometidos con las tareas creativas, fue el nombrado anteriormente como la llegada de una caída. Este material resultado de uno de los ejercicios exploratorios marcó el final del ejercicio escénico disponiéndolos a perseverar y concentrarse únicamente en la vivencia corporo-sonora.

Tras las continuas observaciones del proceso y la vivencia de la exploración de los PE, que en mayoría de momentos se veían seducidos por presentarse desde la forma externa se colocó como premisa ocultar el rostro. La intención sugerida pretendía minimizar su interés de mostrarse hacia el afuera y centrarse en la idea preconcebida sobre lo que son ellos en este momento de vida, invitándolos a ceñirse a su cuerpo y voz con el mayor empeño posible. Atravesando el recurso de la obra de Friedrich, donde permanece un hombre de espaldas en una continua indagación de su interior y exterior, lo último que importaría en la creación es el rostro del artista y más bien su experiencia integrada. Esta premisa orientó la mayoría de material creativo que iba emergiendo.

Durante este proceso creativo hicieron parte un grupo externo de artistas quienes aportaron desde sus lenguajes escénicos para lograr un universo escénico para las corporalidades y vocalidades de los PE. La estrategia de trabajo con dos de ellos transcurrió *in situ* durante un periodo de la jornada de trabajo creativo más largo de la semana. Durante su participación, el músico experimental José Gallardo y la videoartista Camila Valencia se vincularon con improvisaciones desde sus áreas. Así, durante las sesiones los PE improvisaban sus materiales creativos y los artistas invitados generaban material que probaban y luego de manera autónoma afinaban para la siguiente sesión volver a probar, de esta manera fue apareciendo la propuesta musical y de video.

Figura 7*Sesión creación interdisciplinar-músico*

La estrategia permitió a los PE involucrarse en una situación escénica, logrando orientar y comprender el universo escénico que iba emergiendo, a la par de los artistas invitados. Se observa que por medio de la propuesta sonora y de video los PE lograron una inmersión: “es interesante saber que esa va a ser la música”, “el video es muy bueno y ya me siento en el Camilo torres (Teatro de la Universidad de Antioquia)”. El incentivo del trabajo interdisciplinar permitió proponer más profundización en el trabajo.

El trabajo con el artista plástico invitado se resolvió de manera aparte, en tanto su propuesta contribuía a complementar el universo y sentido escénico más que al trabajo de exploración de las corporalidades y vocalidades. Su quehacer se direccionó a la creación de un cuerpo humano, a modo de marioneta gigante, que caería de manera sorpresiva, estimulando la participación del público con una intención que se detalla más adelante.

Figura 8

Sesión creación interdisciplinar video-audiovisual



3.1.3.3 Ideas centrales escritas de los PE.

Los PE expresan algunas ideas alrededor de los modos en que vivenciaron las premisas creativas corporales y vocales (peso-oposición-tránsito-exhalación), soportadas en la exploración de la crisis y el caos como detonantes para SCS. El registro de las ideas, permite conocer los alcances y dificultades emergentes durante el proceso. Con relación al peso algunos PE comentan que:

‘Crean un estado de constante conflicto en el cuerpo, un conflicto que te mantiene en crisis y te lleva a trabajar los extremos y a buscar las posibles resoluciones a los diversos conflictos’. ‘El peso radicó sobre todo en la crisis del cuerpo, el habitar la tierra fue primordial para sentir cada parte del cuerpo’.

Los PE empiezan a nombrar en su acción el -estado-, un ejercicio relacionado con la constancia que involucra la confrontación en el cuerpo desde sus extremos enraizados en el suelo. A la par, nombran la crisis desde una tarea física, a la que al parecer le buscan solución y les permite reconocer cualidades de su corporalidad. Con respecto a la oposición algunos PE comentan que:

‘La oposición estuvo en el cuerpo creando líneas de pugna para la construcción de preguntas que llevaban a encontrarse con lo más primitivo’, ‘fragilidad, el peligro de muerte. la urgente necesidad de cuidar algo. Tener algo que cuidar, sostener posturas en ejercicios meditativos permite cultivar y observar el cuerpo en estados infrecuentes’.

En lo anterior se evidencia una vivencia activa en la que las PE se vieron implicados en tareas constantes, la generación de preguntas para encontrarse con información propia, profunda y observaciones sobre su propio cuerpo y ser creativo.

Algunos PE expresan sus ideas sin desvincular peso - oposición y las reúnen con otras de las premisas, tránsito – exhalación, para describir su vivencia:

‘El peso de la oposición, el tránsito y la exhalación servían de guía, ruta y apoyo, sin embargo, me olvidaba de estas herramientas, y el caos y la crisis se transformaban en frustración’, ‘el peso, la oposición, el tránsito y la sonoridad le daban ancla a la mente, que se encontraba en caos, y muchas veces en negación y resistencia. El dedicarme a tareas puntuales físicas o de búsqueda de sonoridad era una especie de refugio para desconectar la mente y ser solo una corporalidad en exploración y autodescubrimiento’. ‘El peso y las oposiciones generaban un trabajo interno que permitía al cuerpo querer resolver; siempre hubo esa exigencia que no lo permitía o no lo dejaba tan fácil’.

En este panorama, los PE dan lugar a la disminución de la razón para disponerla al diálogo creativo con el cuerpo y la sonoridad desde las acciones, lo que permite anclar la mente que ingresa a un campo de caos, negación, resistencia, o bien, dejan dicho que al olvidar el trabajo directo con las acciones exploratorias perciben frustración. De igual modo, reconocen que el asentarse y permanecer en el trabajo se perciben presentes y autodescubriéndose, una exigencia en la que identifican la activación de un trabajo interno. Algunos PE que en su reflexión logran discriminar el trabajo del tránsito del movimiento comparten que:

‘Permite disfrutar y entender el conflicto, estar presente en él, vivirlo y abrazarlo, exhalarlo, profundizar, da alas’, ‘el tránsito lo viví de una forma tan bonita, creo que fue el elemento que más amor recibió en mi parte, encontrarse con él fue necesario para entender que hay una curva, un puente, una conexión entre cada cosa que hacemos, el tránsito permite respirar y unir los sentidos’.

Se infiere la oportunidad de reconocer un estado de presencia que les permitió entendimientos sobre los conflictos (se supone que la referencia se dirige al estado de inestabilidad del cuerpo y la voz) percibiendo puentes conexos que unen los sentidos. Nombran la respiración como impulso para este trabajo de unión, de conjunto, dando alas para su exploración. En cuanto al trabajo de exhalación como foco de trabajo vocal algunos PE encuentran:

‘Una voz que sale de los parámetros de lo cotidiano, que se deja afectar por la crisis del cuerpo, una voz que no representa, pero crea un ambiente y da una información confusa’, ‘la exhalación la tomé como el soltar, el soltarlo todo, creencias, limitantes, expectativas, es demasiado interesante ver cómo cada elemento se apropió en el proceso y no hizo diferencias entre el cuerpo y la voz realmente somos un sistema de sensaciones’. ‘Tambalea la razón las ganas (pereza) de acortar el movimiento, de soltar lo que ha cortado, sudar el peso del cuerpo, fluir en las oposiciones claras y respirar el tránsito del movimiento, y por fin, de común acuerdo o no, exhalar’.

Es interesante cómo se da lugar a la posibilidad de nombrarse como un sistema de sensaciones, marcando un entendimiento distinto sobre el cuerpo y la voz, que no están fragmentados. La voz encontrada en la resonancia de la crisis del cuerpo que cuando se olvidaba era recuperada desde las premisas de trabajo: peso-oposición-tránsito y exhalación, que hacen tambalear la razón y soltar la exhalación. Nuevamente la respiración es resaltada y el asunto de la voluntad en las acciones, que suceden en común acuerdo o no, percibiendo la voz como generadora de ambientes diferentes a los cotidianos. Sobre la voluntad una de las PE compartió preguntas relacionadas con la producción vocal, problemática instalada en la voz: “¿Cómo sueno sin voluntad?” “¿Cómo hago esa oposición entre lo que quiero sonar y lo que mi cuerpo y voz necesita sonar?”

Sobre el caos, los PE identifican algunas ideas:

‘En mi voz, el caos lo encontré en los momentos en que resonaba. En la entrada de la crisis corporal. La voz escondida, rebelde y caprichosa tomaba forma inconsciente, soltaba lo necesario, pero se olvidaba de sí misma. Sin embargo, para habitar esa crisis y el caos encontraba salvavidas, que me ayudaban a soportarme en el terreno de lo desconocido, muy reveladores, por cierto. El peso, la oposición, el tránsito me servían de guía, de ruta y de apoyo. Sin embargo, me olvidaba de estas herramientas y el caos y la crisis se transformaban en frustración’ ‘el peso, la oposición, el tránsito y la sonoridad le daban ancla a la mente que se encontraba en caos y, muchas veces, en negación y resistencia’ ‘en relación al caos de la voz no hubo mucha relación, tal vez un poco más con la exhalación dado el hecho de que este principio estaba directamente relacionado con él.

Al respecto, es valioso resaltar el hallazgo del caos como resonancia inconsciente que revela terrenos desconocidos en los que las premisas creativas sirven de apoyo. Premisas como la exhalación que una de las PE vincula con el caos. Es sugerente, además, el nombramiento de la mente, por parte de una de las PE, como espacio caótico donde se encuentra la negación y la resistencia posibles de ser ancladas desde las premisas creativas; su distinta percepción relaciona el caos con la mente más que con el trabajo vocal. De igual modo, la presencia de la frustración como estado emocional nombrado desde la razón, la mente, se experimentaba, comparte uno de los PE, en el olvido de las premisas. Podría inferirse la directa relación de la expectativa (mente) con la frustración aminorada desde la acción física y sonora. En ello, la persistencia de mantenerse en el trabajo corporal y sonora la mitiga distrayendo el juicio de la razón. Acerca de la crisis algunos PE la distinguen como:

‘Un cuerpo en constante trabajo, que busca realizar oposiciones. Un cuerpo que se agota y al hacerlo toma una extraña vitalidad que lo lleva a encontrar nuevas formas y posibilidades. La crisis lo empuja a transformarse a renacer en medio de la caída del agotamiento’.
‘Entiendo esa crisis desde el permitirme explorar con mi cuerpo y voz lugares nunca antes visitados lugares oscuros, pero a la vez luminosos lugares en donde mi animal natural pudo ser cinco divisiones, pero también esa crisis vivió en mi cuerpo desde la rabia desde el llanto desde la pereza desde el agotamiento físico y mental a veces estar en crisis nos descoloca lo que conocemos y sentimos cómodo. Sin embargo, esa crisis también permitió crear un equilibrio entre lo que he sido durante toda mi vida y lo animal que hay en mí’.

Resalta aquí, una percepción de crisis existente en un cuerpo en constante trabajo de oposiciones, que lo disponen al agotamiento para posibilitar la vivencia de otras formas, un extrañamiento, que le permite desde el cuerpo y la voz explorar lugares desconocidos y crear equilibrios entre el ser y el animal, descolocando lo que conocemos y donde nos sentimos cómodos. Otros PE comparten sobre la crisis:

‘En la crisis me ubiqué en una búsqueda de la vibración, allí el cuerpo indicaba rutas y entraba en una conversación muscular entre soltar y retener, también entré en una dimensión

muscular donde podía abrir y escudriñar en mi interior, pero un interior real tangible palpable a veces retado y otras veces revelador'. 'El cuerpo como pregunta movimiento en donde no hay nada seguro, en donde la suerte juega a favor o no, en donde el cuerpo busca su comodidad, pero está sometido al rejo de la representación, al lugar seguro. No era una certeza lograr el cuerpo de la confusión, considero que no lo es y nunca lo será, pregunta perpetua. Ser la seguridad de una respiración y afianzar las cavernas inexploradas de la razón. Sonar a través del cuerpo en pregunta'.

Estas ideas de los PE podrían concretarse en una idea de crisis propuesta por un cuerpo pregunta, que permite en el juego de la vibración descubrir rutas musculares que conversan entre soltar y retener, escudriñado el cuerpo que identifica la búsqueda de la comodidad. Entre el reto y la revelación no hay lugar seguro, la única certeza es la respiración y afianzar las cavernas inexploradas de la razón.

Otras ideas acerca de la crisis muestran percepciones de los PE durante el proceso:

'Ahora todo tiene sentido crisis - caos fue mi estado permanente este semestre todo fue maremoto y debo confesar que cada domingo me hacía la misma pregunta ¿Abandono el proceso?' 'Fue un momento muy bello porque no se inició con cierta o determinada emoción o intención, sino que esta fue llegando a medida que avanzaba la obra y eso permitió que el cuerpo llegará a transitar por un sin fin de emociones y estados'. 'Interpretaciones ambiguas que se desdoblán y repliegan respecto al intento de no hablar en la superficie, para comunicarse con lo más interno de las fibras nerviosas. ¿Qué calidad de energía colorea deseablemente mi llama? La busco hasta fundirla en mi llama o me conformo con describirla'.

Es interesante reconocer en estas ideas la persistencia en la incógnita del proceso, el descubrimiento del tránsito de las interpretaciones surgidas desde otras orillas creativas, que generan la duda de llevar a cabo diálogos entre lo interno de las fibras nerviosas y la superficie y ocasionan dos opciones: ser descritas o fundidas.

Durante el proceso creativo los PE compartieron encuentros desde sus corporalidades y vocalidades, se traspasan de la manera más literal posible, en tanto reposa información valiosa a considerar:

‘Me encuentro con un cuerpo que se permite vivir y explorar la crisis, que deja de juzgarse y se propone trabajar, que descubre nuevas formas, que no se bloquea con la razón, pero se potencia con la fabulación, que vive el tránsito y se permite respirar. En un principio me sentí conflictuado, pero al pasar el tiempo en el proceso identifiqué que el permitirme explorar estas nuevas formas potencian mis conocimientos y posibilidades expresivas’.

‘Encontré la animalidad natural... viví... una lucha contra algo nuevo, pero que en eso nuevo encontré tanta exhalación que se permitió abrazarlo’. ‘Mi cuerpo y mi voz que se permitieron ser en sí mismos con respeto’. ‘Agradezco profundamente la apropiación de algo técnico para la construcción de algo orgánico y real, lleno de sensaciones para nada impuestas’. ‘Al inicio había un choque entre lo que traía y lo que descubría, pero al ir pasando el proceso en lugar de desligarse se unió más’. ‘Tengo la firme creencia de que mi trabajo como actriz desde lo sensible me permitió entrar con tranquilidad en la sensación del proceso creativo, me permitió entrar el abismo, mi abismo con respeto y tranquilidad y me permitió salir con la tranquilidad de que eso que viví, existe en mí, pero yo soy quien tiene la potestad de abrir la puerta o no’.

‘Encontré la importancia de soltar, me llevó el empujar como eje transversal para expandir la energía. La búsqueda constante por encontrar el inicio del movimiento ¿de dónde parte? ¿qué necesito movilizar para que ese movimiento se dé? Me quedo con el tránsito y escuchar al cuerpo, sostenerme una base firme y permitir al cuerpo hallar el equilibrio. Como actor ha sido unos hallazgos reveladores que me han permitido hallar unas rutas de investigación del movimiento con relación a la búsqueda de un cuerpo expresivo y real, alejado de idealismo formas convencionales”

‘Lanzarse al abismo, ir más allá que acá, respirar la frustración y explotarla en un movimiento vocal, en una imagen vibrante en un lago de sudor. Intentar hasta soltar la piedra de la razón. Respirar la frustración y volverlo a intentar. Pensar la potencia del

tránsito y volverlo en ejercicio de creación constante. Encontrarse en este camino ha sido un reto desde el desconocimiento los límites corporales y vocales propios. La rutina diaria fue un choque con mi rutina. El modo de llevar el tiempo y poderlo cumplir. Desgarrarse en un llanto sin razón y asumir el reto creativo’.

‘Logra crear un solo honesto y genuino para mi cuerpo, ya que siempre he creado para otros cuerpos y lo que he construido para mí nunca había sentido tan íntimo como este. Salí a la escena a no bailar y eso fue una experiencia muy potente porque habité ese espacio en la profundidad que no había conseguido antes; también me permitió desconfigurar mi corporalidad y ser un cuerpo diferente, un animal. Me quedan inquietudes para seguir explorando mi sonoridad. En este proceso nunca sentí que estuviera tecnificando un nuevo lenguaje corporal, sentí que estaba ante tareas físicas que potenciaban la exploración de corporalidades propias, más no que pretendían una formación técnica como tal’.

‘El hecho de bailar para no bailar, entendí que eso fue lo que más me llamó la atención y disfruté. Encontré en mi voz un susurro que todavía no me siento cómodo, sino fuera por la universidad y la obligación no estaría en este tipo de proceso ya que mis articulaciones estaban muy mal’.

‘El cuerpo lo siento más expandido, se amplió mi rango de movimiento y las posibilidades que tenía, ahora son más. Siento que logré un cuerpo más expresivo y dispuesto. Desde la experiencia corporal con la que venía, logré afianzar de forma más concreta conceptos y técnicas que ya había estudiado, pero no de una forma tan metódica y disciplinar. Algo que sí quise experimentar y explorar más fue el gesto mínimo, el movimiento que viene desde la parte más pequeña del cuerpo, pero no hubo libertad’.

‘El hecho de despertar todos los días pensando en venir a este espacio ya tiene una incidencia importante, relativamente, en la experiencia cotidiana, los entrenamientos propuestos son similares y afines a mi experiencia con el cuerpo. Me permití valorar y soñar con el compromiso, escribí en mi agenda ejercicio que pueden retar el cuerpo de manera exploratoria y sencilla y que son gramáticas con una identidad del trabajo que acá se desarrolló’.

En relación con estos encuentros de los PE, sobresale el lugar de algunas premisas de trabajo que orientaron a hallar otras corporalidades y vocalidades ligadas con el saber que los PE han apropiado en su proceso formativo. Tareas que aportaron a: “desconfigurar mi corporalidad y ser un cuerpo diferente”, “percibir corporalidad más expandida” “ampliar el rango de movimiento y las posibilidades”. Asumir las premisas de modo constante generó: “hallar rutas de investigación del movimiento con relación a la búsqueda de un cuerpo expresivo y real, alejado de idealismo formas convencionales”, “afianzar de forma más concreta conceptos y técnicas que ya había estudiado, pero no de una forma tan meticulosa y disciplinar”, y reconocer “gramáticas, una identidad del trabajo que acá se desarrolló”. Con puntualidad, es interesante saber que por parte de uno de los PE no hubo lugar a tecnificar un nuevo lenguaje corporal, desde otra mirada se nombra, en contraste, como verse frente a “tareas físicas que potenciaban la exploración de corporalidades propias”. Por otro lado, otro de los PE identifica la “apropiación de algo técnico para la construcción de algo orgánico, sensaciones para nada impuestas”, que nutre el abordaje y exploración corporal y vocal”.

Se precisa el tránsito y la respiración como acciones para soltar, empujar, exhalar y escuchar el cuerpo “camino para abrazar lo nuevo y expandir la energía”; el tránsito como un “ejercicio de creación constante”. Las premisas de tránsito – respiración – exhalación parecen corresponderse con el atenuar la frustración, apoyar la exploración de movimientos vocales y la creación de imágenes vibrantes, así como encontrar una voz incómoda y dar apertura a continuar experimentando con la sonoridad propia.

Hay reiteración con el juicio y el bloqueo asociado a la razón. Así, como características de orden más subjetivo representadas en la valoración del compromiso creativo, la salida a la frustración por medio de la respiración, la posibilidad de reconocer que la apertura al trabajo creativo depende de cada uno, la percepción de tranquilidad en el reto creativo, el nivel de profundidad otorgado a la exploración que, permite un ejercicio genuino e identificar el destino creativo: “siempre he creado para otros cuerpos y lo que he construido para mí nunca había sentido tan íntimo como este”. Puede enlazarse esta última idea con un trabajo centrado en el mismo PE que le facilitó “habitar el espacio con la profundidad que no había conseguido antes” “bailar para no bailar” y “permitirse vivir y explorar la crisis”.

Dentro de los encuentros expresados por parte de los PE durante su proceso exploratorio, describen potencias, dificultades y el modo en que asumieron su rol como investigadores creadores. Frente a las potencias registran:

‘Encuentro una potencia en la conexión del movimiento con la imagen interior. No juzgar. Activar las zonas que desconocía o había ignorado mi cuerpo’. ‘Me siento potente en desarrollar una corporalidad más íntima’. ‘Me siento potente al entrar y salir del estado con tranquilidad’. ‘Dentro de mis potencias hallé la paciencia y confianza en el proceso y física la capacidad de transitar’. ‘La potencia se transforma en pregunta silenciosa que espero poco a poco pueda controlar su volumen. Respirar mi cuerpo y las fuerzas dominantes de una razón suicida’. ‘Una potencia que adquirí fue a entender el movimiento, dar tiempo de analizarlo y saber de dónde parte y a dónde va’. ‘Potencia en mi trabajo es sostener la energía tan volátil al mismo tiempo masiva que percibo en mí, y considero que grupalmente eso ayuda a mantener un estado de concentración respecto a los objetivos’.

Los PE señalan un descubrir de zonas, partes, de su corporalidad, a las que no les prestaban atención, detallando la comprensión del inicio o fin de los focos de movimiento y sus conexiones con la producción de imágenes. La identificación de una corporalidad íntima, pudiendo entenderse propia, personal, relaciona la aparición de una actitud subjetiva indicada como paciencia, o pregunta. Notan el compromiso de la respiración, así como la tarea de permitirse ingresar en un estar (estado) o un percibir y conducir la energía, en la que el tiempo y el lugar del juicio o auto juicio ganan valor. El transitar, de igual modo, es rescatado como acción a la que se acercaron para su desarrollo.

Acerca de sus dificultades reconocen:

‘Se me hacía difícil tener la atención en diversas tareas’. ‘Mi dificultad fue apropiar lo técnico en danza y el dejarme permear tan fácilmente por la pereza’. ‘Mi mayor dificultad fue la resistencia mental y física que encontré en mí para asumir este proceso’. ‘Se me dificulta soltar y respirar mucho’. ‘La dificultad se traduce en un proceso de constante

autosabotaje, olvidar el punto límite y cruzarlo, el a veces no tener agallas y hundirse en el desespero de una razón'. 'Lo que más se me dificultó fue sonar y que esta saliera por la vibración del movimiento'. 'La energía permeable que percibo en mi me exige elegir entre disgregar mi energía en conversar y permitir divagar la mente'.

Al respecto, las ideas de los PE asocian el encuentro con la razón y actitudes subjetivas como la pereza, resistencia mental o la divagación en la mente, quizá refiriéndose a lo que expresaban con frecuencia de su necesidad de hallar razones explicativas frente a lo que accionaban. Aparece como obstáculo la disociación de tareas al mismo tiempo y la apropiación de un lenguaje técnico danzado, ubicándose por fuera de él. Señalan el lugar de la respiración, del soltar y de la producción de movimiento desde la vibración.

Frente a sus roles como investigadores creadores comentan:

'Me pregunté constantemente por lo que estaba haciendo y trabajando, incluso estuve investigando sobre la metodología del curso'. 'Asumir el navegar en esta investigación-creación fue emocionante. Vibrar en una pregunta constante, el ver referentes visuales, sonoros. Las pequeñas preguntas que se le hace a un navegador, la libreta de notas de desahogo, los rizomas que hacía y la confusión que sentía. Asumir que el cuerpo es objeto de estudio y tomar la posición de aportar en la creación'. 'Creo que viví más el proceso creativo que el investigativo. Siento que nos hace falta acercarnos más a la investigación y desarrollo'. 'Podría decir que en este proceso me sentí como intérprete más que investigador, esto bajo posturas, el desconocimiento de la técnica y desde la dirección por tomar la postura de anular y compartir información del montaje'. (PET)

En cuanto a estas ideas de los PE resaltan la situación de confusión y pregunta constante, así como la necesidad de contar con información extra que satisficiera, o diera respuesta, a sus inquietudes sobre el montaje, entendiendo que, acorde a las conversaciones durante las sesiones, les interesaba conocer sobre la -dramaturgia- que se iba a construir. Además, es interesante conocer que uno de los PE estaba interesado en seguir la metodología del curso, así como saber qué movilizó el acercarse a otros referentes como detonante creativo. Es valioso encontrar que

reconocen el cuerpo como un centro de estudio y la actitud de tomar posturas frente a los procesos creativos. Además, los modos en que distinguen su participación como intérpretes o creativos, dando lugar a la oportunidad de fortalecer sus habilidades investigativas.

3.2 Dramaturgias y puesta en escena

“El espectáculo es la experiencia de una experiencia”.

-Eugenio Barba.

El presente acápite discurre entre la emergencia y resultado dramático, así como la consolidación y análisis de la puesta en escena, a la luz de las ideas de Pavis (2015). Esta creación escénica decantó el proceso investigativo en un ejercicio sensible que sedujo al espectador a decidir aproximarse a presenciar el alcance de las exploraciones corporales y sonoras de los PE en un primer plano. Sin estar el objetivo centrado en el trabajo con el espectador, el desarrollo de la puesta en escena lo ubicó como un foco necesario para fortalecer las búsquedas del SCS en la escena.

El ejercicio dramático plantea dos niveles: el primero centrado en la dramaturgia propia de los PE, y el segundo en la dramaturgia narrativa, ambos constituyentes de una dramaturgia orgánica. Se inicia describiendo el surgimiento de esta última dramaturgia que de entrada no correspondió a la instalación de un texto o fábula externa para ser abordada. La idea principal se tejió a partir de expresiones que los PE manifestaban en el ingreso al trabajo de las premisas creativas. Su experiencia con las acciones físicas y sonoras los dispuso a reflexiones frente al encuentro de un SCS antes que TCI, resultado de la primera etapa.

Durante su experiencia los PE nombraban ideas como:

‘Esa gran caverna cobraba vida, se sentía como un refugio’. ‘Mi cuerpo vacío de pensamiento’. ‘Aire queriendo explotar la clavícula globo del cuerpo’. ‘Habité una alta montaña desde donde veía todo’. ‘Llegado de una caída’. ‘Veo un desierto amarillo y un sol encendido arriba’. ‘El abandono de la razón y una reivindicación de la carne y el espíritu’. ‘Este pensar me ha impedido dejar que mi cuerpo fluya’. ‘Deseo profundo por captar la sensación de poder sentir mi cuerpo en otros estados de la materia’. ‘Como la

voluntad se ha ido disipando para darle lugar a lo realmente orgánico que hay en mí'. 'Dejo de lado los juzgamientos de la razón, he sentido el disfrute del cuerpo'. 'Supe que esto tenía que ver todo con mi actual relación con el mundo'.

Estas expresiones vinculaban la tarea de considerar aminorar la razón y disponerse a la vivencia corporal y sonora, como única sugerencia inducida desde afuera por el IP. El asunto recalcó la necesidad de soltarse, disminuirse, descender a lugares profundos del cuerpo y la voz.

Si bien en el material creativo se escogieron una serie de movimientos que potenciaban esta búsqueda orgánica de las corporalidades y vocalidades, la narrativa se inclinó hacia el descenso a los abismos más profundos de cada uno, en los que la voluntad y la coraza cultural se presentaban como un reto. Es decir, la costumbre de considerar el pensar racional como punto de partida para la creación, que se ubica en lo alto de la anatomía corporal de la que hay que descender. El IP recogió y tejió las ideas convirtiéndolas en situaciones que fueron consolidándose como escena. La metáfora se fue ampliando con el equipo creativo externo alrededor de los abisales como lugares del planeta con poco acceso humano, donde se guardan o reposan secretos de la humanidad protegidos por el difícil acceso, ideas traducidas en el recurso sonoro y de video, donde los artistas también fueron acompañados en la construcción de una dramaturgia, de una experiencia narrativa desde la visual y sonoridad. Como se ha expuesto anteriormente, cada artista contaba con las referencias de búsqueda (lanzarse al abismo, la caverna, la caída etc.) con las que de modo autónomo fueron generando propuestas en los ensayos potenciando las exploraciones corporales y vocales de los PE. Búsqueda tras búsqueda se fueron consolidando sus propuestas.

Intentar la caída hacia los abisales disponía no solo un riesgo corporal y vocal sino el acceso a indagar la historia, alejarse de las certezas culturales que nos sostienen para reconstruir otro sistema al cual enlazarnos. Esto es, el reconocimiento de un cuerpo y una voz a la que nos hemos acostumbrado y ahora le preguntamos, indagamos, cuestionamos desde el trabajo creativo.

Aunque estas referencias fueron tejiendo una narrativa a desenvolver en el espacio escénico se centró la intención más en hilar las sensaciones y situaciones que los PE transitaban bajo la excusa de lanzarse al abismo, abrir las alas y silenciar razones para ir al encuentro de su propia corporalidad y vocalidad parte de su SCS. El foco se concentró en los modos corporales y vocales que como expresa Cornago (s.f.) repercuten en un teatro postdramático que: "no define una

dramaturgia o poética escénica, sino una práctica teatral, es decir, un *modus operandi*, una manera de entender la creación escénica —y por extensión la misma realidad— y su construcción/comunicación como proceso” (p. 3). La creación más que construir una fábula para ser seguida - interpretada enfatizó en exponer la exploración creativa de las corporalidades y vocalidades de los PE desde las que se acercaban a otros modos de crear y por ende relacionarse con sus mundos más próximos.

De esta manera las acciones corporales y vocales fueron tejiendo situaciones con la premisa de nunca mostrar el rostro, organizando la dramaturgia propia de cada PE, en contraste con el horizonte narrativo, que como expone Barba (2010) articulados propician la emergencia de una dramaturgia orgánica. Es decir, la tarea del PE se inclinó a desarrollar su dramaturgia a través de acciones físicas y vocales. Esta dramaturgia da vida a una presencia escénica que: “permite poner en acción la dramaturgia del director y posteriormente la del espectador” (Barba, 2010, p. 56). Siguiendo la trayectoria como director de Barba, la dramaturgia orgánica es una sincronidad de acciones - reacciones en el que el significado se difumina hacia el destello del bios escénico del actor, comprometiendo cinestésicamente al espectador y le resultan convincentes, cualquiera sea la convención o el estilo del actor.

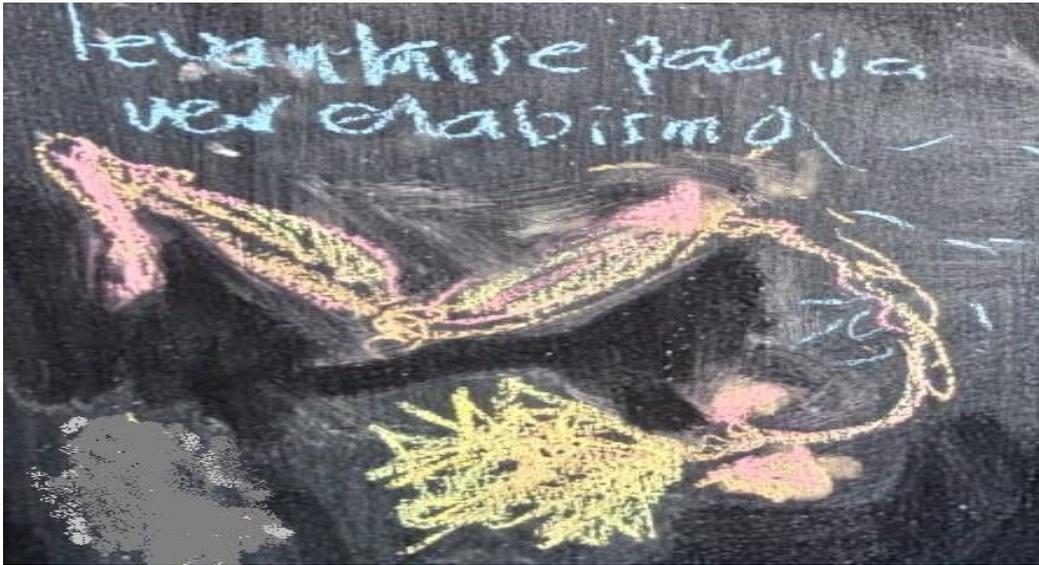
Figura 9

Llegar al mundo



Figura 10

Escabullirse a la propia confusión



3.2.1 Abisales- Dramaturgia

Huir; Lanzarse al abismo y en la caída abrir las alas.
Derretirse frente a un mundo repetido en la fe de la razón.

Permitir que los límites de la radiante voluntad
y la presencia ensombrecida

se diluyan.

Descolgarse al caos,

trepar las grietas,

luego,

destellar vida a otra luz.

-Sinopsis *Abisales*

Escena 1: Llegar al mundo

Curiosos seres atraviesan amontonados el umbral de la realidad, se empujan desde las caderas, se halan con las piernas, se retractan o se empeñan en avanzar en un nuevo mundo.

Tiemblan, dudan, vibran, suenan, se confrontan para habitar el nuevo espacio. Tras su llegada tientan, tocan, huelen, exploran todo el espacio. El hambre los habita y atacan contra todo para sobrevivir. Se atragantan hasta el hastío, pasan por la gula hasta antes de reventar. Vomitan. La violencia los invade entre la incomodidad de la rutina realidad engullida. ■

Escena 2: Rebelarse

Sin resignación, precisan rebelarse, escapar del círculo vicioso de una vida planeada sobre la lógica, el control, la razón instrumental. Sin sus torsos, brazos ni cabeza, se levanta una marcha que golpea el suelo, que abre grietas para mirar desde otros modos posibles la humanidad. Buscar hacia abajo, contemplar los abismales propios, golpear y preparar el camino a la huida.

Escena 3: Extenderse en un grito al mundo

Se aviva el escape, la necesidad de huida. Los seres intentan elevarse en medio de un huracán de confusión, las caderas suben, se suspenden mientras en desequilibrio, el vientre cuelga. La crisis se avecina, la indecisión por desprenderse de la tierra torsiona a los seres. La tensión estrangula los huesos y la carne, exhala el encuentro con uno mismo, con sus dudas, sus pesos, sus contrariedades, sus oposiciones. Se extiende la disolución de las ideas manifiestas en gritos frente al mundo.

Escena 4: Escabullirse a la propia confusión

El cuerpo erguido batalla por volver al lugar estable, seguro, acoger la certeza para evitar la ansiedad de la duda, la inseguridad del caos, el riesgo de la crisis. Los seres huyen, se escabullen en su soledad encontrándose con su propia confusión. No hay rostros presentes, se oculta la posibilidad de identificar con seguridad la estabilidad de algo, alguien. Los seres deambulan entre su propia confusión creada. Llevados por sus caderas y escápulas exhalan sus tránsitos entre la orilla de un abismo y otro. Borrar el rostro y la expectativa, el cuello abandonado, la cabeza agarrada del axis decapita las ideas para la emergencia de un nuevo ser. Se liman las alas para decidir lanzarse al abismo.

Escena 5: La ofrenda

Los seres en medio del caos, agitados, suspiran... deciden lanzarse al vuelo... fulminan su voluntad, se olvidan de sí, deshacen su ego y ofrendan una pausada ceremonia que dispone la decisión de ir a su propio abisal.

Escena 6: El descenso a las grietas

Los seres caminan hacia el abismo, tambalean por el quicio al límite del vacío, exhalan. Todos con su mirada inclinada percibiendo el riesgo del descenso, asoman sus alas, se sostienen de un hilo sobre el suelo. Se agarran con las uñas de los pies de los riscos, lentos y pausados miran la caída, se abisman, se arrojan a lo profundo. Permanecen en la caída mientras ven pasar velozmente el mundo frente a sus ojos, se ve todo, se ve nada. La velocidad borra la realidad, respiran para contemplar el vacío, se abisman, los seres caen, rebotan, aterrizan. Adentro se percibe el impacto, se esparce el caos y la crisis, la sonoridad del cuerpo se aviva. Las alas abiertas se expanden, el cuerpo y la voz se extienden, aparecen.

Escena 7: Aparición del nuevo rostro

Tras la llegada a las grietas solo los seres permanecen en la continuidad de su experiencia, no hay una manera de estar, solo activar, extender y percibir la organicidad propia mientras curiosos se acercan desde afuera a observar lo que acontece en los seres que llegan a un mundo entre real e imaginario, y donde los espectadores intrépidos se permiten percibir y tocarse por seres arrojados a sus propios abisales.

3.2.2 La puesta en escena

Figura 11

Experiencia de una vivencia: Puesta en abismos del cuerpo y voz



La puesta en escena resultó en una propuesta de aproximadamente treinta minutos con una escena final aleatoria que estuvo sujeta al tiempo de presencia del espectador. Fue presentada en dos funciones en el Teatro Camilo Torres los días nueve y diez de mayo 2023 a las 6:00 pm en el marco de la plataforma de extensión de la Licenciatura en Danza - Corpóreo Móvil, de la Universidad Antioquia (Anexo 4).

Se comparte el modo de configuración y análisis de la puesta en escena siguiendo las ideas de Pavis (2015), quien propone una hipótesis sobre el tránsito del cambio de la práctica teatral en el que influyen variaciones epistemológicas (por ejemplo, en campos como la lingüística, semiología, posestructuralismo, teoría de la recepción, fenomenología) que en cada época fueron trastocando el oficio escénico. En ello se diferencia la tendencia de la puesta en escena de la *mise en scène* y la performance.

El autor expone que mientras la forma del espectáculo completo de la *mise en scène* “se mantiene bastante sometida al teatro de texto” (Pavis, 2015, p. 77) dominado por una fábula y personajes intentando mantener su control sobre el cuerpo. El performance, por su parte “explora los límites del cuerpo, frontera frágil, entre el sujeto y el mundo” (p. 76), “el sujeto se convierte en el único responsable, en el único ‘productor’ de su cuerpo” (p. 77).

Estas particularidades detallan su procedencia territorial vinculadas a tradiciones de estudio marcadas. La *mise en scène* proveniente de la cultura francesa más centrada en la investigación intelectual, con influencia de la semiología y la performance desde orillas anglosajonas centradas más en la experimentación práctica con influencia de la fenomenología. Cada una de las influencias registra un interés sobre el espectáculo, mientras “La semiología es un instrumento indispensable para la descripción estructural del espectáculo, la fenomenología incluye activamente al espectador en su dimensión corporal y emocional” (Pavis, 2015, p. 109).

Pavis (2015) analiza su hipótesis desde tres líneas de indagación: la constitución del texto contemporáneo, la autoridad - alteridad y la puesta en cuerpo. Tres vías que sirven para precisar la modalidad de la puesta en escena de *Abisales*. En el primer caso, la textualidad deja de pertenecer al orden de la semántica de las frases y transita a la identidad y constitución de un texto abierto, “la reflexión intelectual, tanto del actor como del espectador, cede el paso por un instante al placer inmediato e intuitivo del momento” (Pavis, 2015, p. 83). La escenificación performática, a diferencia de la *mise en scène*, no se afirma en su totalidad en el tratamiento de un texto literario

dispuesto para ser traducido por actores o espectadores siguiendo la hilaridad controlada de un mensaje. Si bien, toda creación halla sustento en un recurso escrito, en la performance queda abierto para su exploración e interpretación, por parte de actores-espectadores. El texto se constituye por fuera de la estructura semiológica y se desplaza a la apropiación de él, desde una experiencia corporal.

Este lugar del texto devela una relación directa entre la autoridad y la alteridad que luego se traslapa a los roles del actor-espectador. Es sabido que todo texto ha sido realizado por un autor que detenta su poder sobre él en cuanto es su creador, dueño de su historia y contenido, luego en el oficio escénico y con la emergencia de la dirección en las artes escénicas (Siglo XX) el texto cae en una clase de segunda autoría, el director, quien lo escudriña y se propone transmitirlo hacia el ejercicio de los actores y seguido a los espectadores.

Este ejercicio controlado y sembrado en una autoridad que guía caracteriza la *mise en scène*, siendo el director “la instancia central que restablece el orden y el equilibrio” (Pavis, 2015, p. 83), mientras que en la práctica del performance se renuncia a la autoridad sobre el texto y el poder de decisión se traspasa al actor, y a la mirada del espectador. Dice el autor, que la práctica de la alteridad aparece al presentar elementos sin tratar de unificarlos, admitiendo en su seno modelos culturales distintos y maneras de pensar y materiales heterogéneos. La alteridad como el ejercicio de alternar la mirada por la del otro se desplaza desde la univocidad del autor (autor texto - director) hacia la diversidad interpretativa que incita a activar la reflexión más que la afirmación de algo en específico.

En este orden de ideas, la autoría del texto soporte de *Abisales*, como se explicó antes, surge de la experiencia que transitaban los PE en su exploración corporal y sonora. La constitución del texto soporte de la puesta en escena (El universo de *Abisales* y la dramaturgia) lejos de su focalización semántica se dispuso hacia la activación corporal y emocional, reconociendo más que la autoridad de él sobre la escenificación, el placer y el encuentro sensitivo de los PE hacia los espectadores. La autoridad aunque invisible, dudosa y no manifiesta a los PE recayó sobre la colectividad. No existió una idea preconcebida ofrecida por un externo para su reproducción. El rol de la dirección en este caso, fue un ejercicio de atención y articulación de las ideas y experiencias que fueron surgiendo desde sus premisas creativas para llevarlas a una narrativa sobre la escena, buscando seducir al espectador desde las vivencias de los PE. El no manifiesto concreto

de estas ideas narrativas a cabalidad, expresado por algunos PE durante el proceso, fue una decisión que no buscó omitir la totalidad de la información. Se debe, en el marco del conocimiento del grupo, al cuidado para evitar caer en el ejercicio de la representación del texto. Se asumió que entre menos información literal más oportunidad de ir a los encuentros propios reconociendo la alteridad de los procesos, más que la fidelidad a una idea externa.

La línea tres referida por el autor trata de la puesta en cuerpo que, tras su estudio, traduce como incorporación para dar lugar a “formas de experiencias puestas en cuerpo, incorporadas” (Pavis, 2015, p. 85). Distanciando los modos en que la *mise en scène* asume los gestos miméticos de las acciones corporales de la performance, Pavis (2015) indica que: “en el fondo, todo personaje en escena se define por un cuerpo que la actuación pone a prueba o figura” (p. 87) siendo mediados por el control de sus signos en el caso de la *mise en scène* o “de su estado inestable, en el caso de una performance sometida a la improvisación de los actores o al azar de los encuentros” (p. 87).

Las diferencias de la presencia del cuerpo sometido o inspeccionado en su forma semántica o dispuesto a la deliberación de su experiencia contenida en un marco de trabajo son claras fronteras en las que *Abisales* soporta su trabajo creativo, dirigiendo su búsqueda a la incorporación. El acto de la incorporación reconoce la subjetividad en lugar de anularla, no construye, marca, delimita un gesto para su reproducción, sino que contempla gestualidades atravesados por contradicciones sociales que “poseen densidades diferentes (los cuerpos son más o menos densos es decir, más o menos presentes según su utilización en tal o cual momento” (p. 85), configurando y subrayando imágenes propias que configuran la puesta en cuerpo.

Este panorama de análisis de la puesta en escena de *Abisales* representó un trabajo con un texto abierto y dispuesto más a la alteridad que a la autoridad, en palabras de Pavis (2015), más relacionado con una puesta en cuerpo performática, en el que el rol del espectador afinó su cierre. Se buscó que la experiencia de los PE se convirtiera en una experiencia para los espectadores, que los espectadores contarán con la posibilidad de presenciar la profundidad en la que cada uno de los PE se abismó, persuadiendo a su vez a los espectadores a una experiencia propia.

La estrategia propuso que el espectador se acercara lo más posible a la vivencia corporal y sonora de los PE, lo que generó que tomaran la decisión de desconfigurar la arquitectura y convención del espacio teatral, salir de su posición de contemplación y caminaran hacia ellos al encuentro de la experiencia. La motivación fue el artefacto plástico que desde lo alto del escenario

también cayó estimulando la curiosidad del espectador que al abrir la luz del escenario desvirtuando la ficción, cruzó los límites impuestos hasta aproximarse a él. Algunos espectadores escribieron sobre el artefacto plástico en forma de humano maquínico-marioneta expresiones como: “El abismo está adentro, lo que el cuerpo olvida, ¿A qué le miento?, ser acción, nos fragmentaron, pero juntas nos sanamos, intuitivamente racional”.

Figura 12

Artefacto plástico de interacción con el espectador



Cerca los espectadores de la exploración y vivencia corporal de los PE parecían conmoverse frente a lo que observaban, algunos inquietos conversaban, se escuchaban historias alternas, quizá en el afán de nombrar una fábula sobre lo que veían, algunos se acercaban a tocar a hablarles preguntarles a los PE, o se quedaban simplemente contemplando u acompañándolos. El conflicto se traslada al espectador quien activa sus modos de participación, reflexiones y cuestionamientos frente a lo que observaba.

Figura 13*Comentarios de los espectadores*

Esta acción marcaría el cierre de la puesta en escena, el final estaba a disposición de los espectadores, *Abisales* terminaría una vez todos los espectadores decidieran retirarse del lugar. Sin embargo, este deseo sufrió, como era de esperar, mutaciones en ambos días de la presentación. El primer día los PE no permanecieron hasta el último espectador sino que en un momento levantaron su mirada y se irguieron para recibir la venia. El segundo día, tras la explicación de mantenerse en acción como reto de la puesta en escena, los PE permanecieron hasta que la hora institucional de cierre del teatro llegara, y sin embargo se mantuvieron ampliando las reflexiones por parte de los espectadores sobre lo que estaban presenciando. Este segundo día *Abisales* se articuló al parecer casi que con dos lecturas alternas escuchadas por parte de los espectadores, por un lado el desmontaje de la ficción y la vivencia presente de las corporalidades y vocalidades, y por otro lado, la restricción institucional, de lo cual se deduce que aun somos un país que no escucha las propuestas artísticas ofreciendo condiciones, sino que las somete a sus protocolos, por lo tanto el

final no dependió de la voluntad de los PE, ni del IP, ni del espectador, sino de la organización institucional.

Figura 14

Puesta en escena Abisales



4 Conclusiones

El recorrido procesual realizado en la búsqueda/encuentro de lo que hemos denominado en esta investigación- creación como ser cuerpo sistema (SCS), antes que tener un cuerpo instrumento (TCI) para la creación escénica, nos permitió ahondar en la pregunta sobre los tipos de corporalidades y vocalidades presentes en los procesos formativos y creativos de los actores y bailarines. En este caso, a partir del trabajo con un grupo de actores y bailarines en formación y entrenamiento corporal y vocal, según las características disciplinares del teatro y la danza.

En la primera etapa del proceso investigativo/creativo partimos de la exploración y acercamiento a las corporalidades y vocalidades, presentes en cada uno de los PE, a partir de sus propias experiencias formativo/creativas, es decir, desde lo que denominados como cuerpo/mente re-territorializado por las técnicas y poéticas bien de la danza o el teatro. En esta etapa pudimos identificar, a partir de una serie de hallazgos, descubrimientos, aprendizajes y proyecciones del mismo proceso de exploración escénico, que el punto de partida de cada uno de los PE para su búsqueda corporal y vocal estaba instalado en una identificación o afinidad con las nociones de cuerpo y voz percibido y apropiado racionalmente, como tener un cuerpo instrumento (TCI).

Una observación que se evidencia en la forma como abordan el trabajo práctico y sus reflexiones sobre el mismo, en la cual se presenta una tendencia hacia la mecanización, orientada por la abstracción racional, propia de un sistema cultural asentado en una episteme que fragmenta el ser humano, donde el cuerpo es enaltecido desde su funcionalidad y tecnificación. Por ende, el punto de partida para el proceso creativo es el trabajo voluntario (racional) sobre el cuerpo y la voz, desde una perspectiva de separación del cuerpo/ mente/ voz.

Una perspectiva que parece estar enraizada en una comprensión de los lenguajes artísticos de la danza y el teatro, vistos desde sus formas de producción de conocimiento especializado como estructuras que separan y desvinculan las relaciones del cuerpo y la voz para afianzar sus diferencias disciplinares y sus poéticas escénicas. En este sentido, los PE afianzan sus percepciones instrumentales sobre el cuerpo y voz haciendo énfasis en la posibilidad de recrear lo que la mente diseña, para lo cual requieren mantenerse en “forma” atribuyendo éxito al trabajo corporal y sonoro en la ejecución muscular, el cansancio físico y la velocidad extrema, en desmedro de otras prácticas

creativas y exploratorias donde, por ejemplo, la respiración es central, más que la evolución biomecánica.

Partiendo entonces de reconocer, en la primera etapa del proceso de creación escénica de la obra dramaturgica y escénica *Abisales*, que los PE enraízan su trabajo corporal y vocal en la experiencia y noción de TCI, era necesario entonces iniciar el proceso de indagación y exploración de otros caminos creativos y pedagógicos para avanzar en el acercamiento a la experiencia de CSC para la creación escénica explorando la emergencia de otras corporalidades y vocalidades. En este proceso resulta de especial interés observar la diferencia, en cuanto a la eficacia de acercamiento al SCS, entre abordar las premisas físicas del peso, la oposición, el tránsito, la respiración/exhalación, las exploraciones vocales y corporales, etc., como puntos de partida para la ruptura o bloqueo de la segmentación del cuerpo y la voz, en términos de encuentro y no de búsqueda.

La praxis escénica centrada en la búsqueda, lleva toda la atención al logro de un objetivo o resultado final predeterminado o condicionado por la expectativa, la mente y la razón, más que en la vivencia *in situ* de las experiencia poiética vocal y corporal, lo que genera dispersión de la atención, estrés innecesario y situaciones de frustración, resistencia, negación, emergencias emocionales, que en lugar de potenciar los procesos creativos los estanca o desvía a situaciones poco benéficas para los creativos. Una praxis con énfasis en el encuentro lleva la atención y el enfoque al proceso, es decir a la persistencia del hacer/pensar en acción, desde la consciencia y experiencia interior de su propio cuerpo/mente (consciencia interoceptiva). Conduce la atención al trabajo dirigido -enfocado- en las acciones creativas en sí mismas como expresión y experiencia exterior del propio cuerpo/mente (consciencia propioceptiva y consciencia exteroceptiva). La atención y enfoque en el proceso- como encuentro- amplía las posibilidades de emergencia de corporalidades y vocalidades propias, orgánicas, auténticas, en interacción-negociación- con la propia voluntad racional, que deja de ser el centro de mando en el ejercicio creativo.

En la exploración de otros caminos creativos y pedagógicos para avanzar en el acercamiento a la experiencia de SCS para la creación escénica, fue clave el trabajo realizado desde las nociones de crisis de la Danza Butoh y el caos (Fitzmaurice Voicework), como fundamentos de las técnicas de exploración corporal y vocal implementadas en el proceso creativo, pues son técnicas que no fragmentan o separan la experiencia del propio cuerpo y la voz. Durante la ejecución de las acciones físicas y el trabajo de entrenamiento desde estas técnicas, los PE logran avanzar en el reconocimiento de sus propias vocalidades y corporalidades, no desde la reflexión intelectual-racional- sino desde la experiencia/vivencia de su propio cuerpo/mente/voz como un sistema que

comprende una estructura más amplia que abarca desde su propia subjetividad – universo personal- hasta las macroestructuras culturales, sociales, artísticas, -universo contextual- con las que puede establecer entre otras, relaciones de sujeción o de alteridad.

Hoy se puede observar, como lo evidencian muchos estudiosos del arte escénico, como Pavis (2015) y Dubatti (2010), que la creación escénica ha pasado por un tránsito importante entre una tradición escénica centrada en la palabra, el texto, la razón, la reproducción mimética, hacia la emergencia de la performatividad, la creación de universos, la praxis creativa del *performer*- producción de *poiesis* vocal y corporal- y el lugar activo del público en la producción de su *poiesis* expectatorial. Un tránsito que obliga a la pregunta por las formas de producción de conocimiento, de saber desde el cuerpo, la voz, la palabra como manifestación de corporalidades y vocalidades - situadas, sujetas- a sistemas micropolíticos, culturales, contextuales. La reflexión y reconocimiento de este engranaje/sistema permite avanzar en prácticas artísticas escénicas y pedagógicas que abogan por la emergencia de corporalidades y vocalidades que rompen con la reproducción estilos y formas adquiridos, bien en procesos de inculturación o de aculturación, para encontrar un cuerpo/voz que a la vez que produce *poiesis* corporal y vocal creativa, cuestiona y transforma los saberes incorporados en su propio cuerpo desde prácticas y técnicas artísticas de alteridad.

Finalmente, a modo de síntesis sobre los hallazgos y los caminos creativos que se abren, a modo de interrogantes sobre las vías para la emergencia y experiencia de ser cuerpo sistema en las prácticas escénicas formativas y creativas, como base para el encuentro de corporalidades y vocalidades artísticas propias, desglosaremos las características del que denominamos SCS halladas en el proceso de investigación/creación y en el reconocimiento de los diversos lugares de enunciación de los PE:

- El encuentro del SCS significa la oportunidad de reconfigurar y vivenciar otra perspectiva práctica de las corporalidades y vocalidades destinadas para la producción de universos poéticos que aporta a las comprensiones alternativas alrededor de la noción cultural del cuerpo y la voz comprometiendo un diálogo con la experiencia vital del ser inmerso en un sistema complejo de relaciones (Carvajal, 2014).

- Desde la perspectiva del SCS, la pregunta por la noción de cuerpo está anclada en la reflexión y cuestionamiento sobre la historia cultural que está inscrita en el cuerpo y que se perpetúa en las prácticas artísticas desde el lugar de la repetición de las técnicas y modos de producción escénicos. Una perspectiva que obliga a la revisión, estudio y debate profundo sobre las nociones de cuerpo/voz y experiencias de la corporalidad y vocalidad que desde la institucionalidad artística reproducen prácticas culturales, movimientos políticos y modos de producción de saberes que ejercen un control y poder que limita y condiciona el ejercicio creativo como espacio de libertad y de exploración de otros modos de ser y estar en el mundo: encontrar otros modos de subjetivación, de creación de nuevos imaginarios, otras formas de narrarnos desde la cultura, las artes, la ciencia y las humanidades.

- La vivencia corporal y vocal en el SCS pasa por la consciencia de su biomecánica sin proyectarla como su destino final, o como instrumento de comunicación del conocimiento producido desde la razón y las funciones intelectuales y cognitivas. En el cuerpo/mente como un sistema complejo con capacidad de adaptación, todos los componentes al interior y exterior del mismo sistema tienen un funcionamiento interaccionado e interconectado. Lo cual implica una capacidad de producción de conocimiento a la vez sensible y racional, pues no existe una relación dicotómica entre mente-cuerpo, todo lo contrario, reconoce que una acción/intervención en cualquiera de las componentes internos y externos del sistema, bien sea en la respiración, la voz, el movimiento, el pensamiento, etc., genera un movimiento o cambio de todo el sistema. Desde el SCS el cuerpo/mente/voz no son una posesión que se manipula, sino una vivencia dispuesta a la producción poética, desde interrelaciones y confianza en las sinergias cuerpo/mente/voz como potencias y expresión misma de las vocalidades y corporalidades propias del individuo como creador.

- En la experiencia del SCS, la relación entre respiración/tiempo/movimiento es clave en la vivencia del cuerpo, en tanto la atención en la respiración implica una movilización de la forma habitual de percibir el mundo, mucho más centrada en las relaciones con el exterior, es decir en la capacidad exteroceptiva del cuerpo/ mente, con énfasis en las percepciones desde los sentidos que nos conectan con el mundo exterior como la vista, el oído, el olfato y el tacto, para dar paso a una atención interior consciente. Es decir, la activación de los sentidos interoceptivos y propioceptivos para conectarnos desde la vivencia interior con la expresión exterior. Este cambio en la atención

consciente desde la respiración permite el acercamiento al funcionamiento integrado, articulado e interrelacionado del sistema cuerpo/mente, fundamental para asumir a profundidad las exploraciones de una praxis escénica creativa que va al encuentro de sus propios modos de corporalidad y vocalidad.

Una práctica que pone en cuestionamiento el funcionamiento vertiginoso del mundo actual impulsado por la velocidad y la ausencia de consciencia de la respiración. Un siguiente momento de indagación a profundizar en futuras investigaciones es el tránsito entre del estado de consciencia interior, que de alguna manera se percibe como pausa, al estado de consciencia exterior que se percibe como movimiento en el tiempo y el espacio. En la vivencia del SCS hay movimiento en la quietud y quietud en el movimiento, es decir los tránsitos entre la consciencia interior/exterior, es decir, entre el pensamiento, la mente, el cuerpo y el movimiento son como diría Barba(2012), una ficción de dualidad, pues somos un todo integrado.

- En el camino o proceso para el encuentro y vivencia del SCS es fundamental el énfasis en el hacer más que en el discernimiento teórico, pues puede resultar poco efectiva la representación, ilustración o ejecución de caminos técnicos logrados con el cuerpo, si no se apoyan en la experiencia corporal propia para extenderla hacia una presencia orgánica-vibrátil que dialoga con sus saberes previos (parte de su sistema forjado), con el propósito de fisurarlos para descender a las grietas, a las informaciones ahogadas por la lógica racional en un sistema ordenado y fragmentado. Las interrelaciones del ser con el mundo que lo contiene constituyen un sistema de experiencias que superan la conducción biomecánica guiada por ideas sobrepuestas al cuerpo-voz permitiendo que, el trabajo creativo avive desde la experiencia corporal, vocal y sonora los caminos e ideas a desarrollar para compartir a otros en una situación escénica.

En la emergencia del SCS se resalta la apertura hacia el encuentro con un estado temporal diferente al cotidiano. El ingreso a la experiencia de la dilatación del tempo-ritmo corporal-vocal propio, observado y manifiesto en varias oportunidades por parte de los involucrados en el proceso, caracteriza la construcción de un cuerpo-voz como parte de un sistema complejo. En dos órdenes se evidencia la potencia de esta producción temporal alterna: primero, al generar un freno frente a la certidumbre confrontando al creador en una situación de desconcierto y duda que le permite derretir lo predeterminado, lo estático, lo voluntario vinculándolo con lo dinámico y volátil, lo cual exige detener, aminorar, suavizar la temporalidad desde la persistencia de las acciones corporales

– vocales. Y en segundo orden, porque la pausa, o la construcción de un tiempo fugado a la vertiginosa y rígida cotidianidad permite al creador sincronizar su sistema (atender y centrar la consciencia en todo lo que él ocurre en estado creativo), viendo la oportunidad de hallar y constituir un tiempo corporal y vocal propio. Se abre la cuestión para estudios próximos modos de avanzar en la construcción de tiempos alternativos que permitan estas búsquedas sin restringirse a la lentitud o pausa y avanzar al mismo trabajo consciente desde la velocidad.

La perspectiva creativa y pedagógica desde la experiencia de SCS, plantea una reflexión sobre la división disciplinar de las artes, en particular en las artes escénicas donde se desarrollan procesos de formación separados en disciplinas como el teatro, la danza, el circo, etc. Las cuales se parecen más a una resistencia al cambio, desde una inercia de producción de conocimiento disciplinar, encerrado en sus propios circuitos de producción y consumo, alejado o de espaldas al surgimiento cada vez mayor de propuestas artísticas híbridas que rompen con los límites disciplinares y las fronteras estéticas y poéticas, como formas de responder a la complejidad y problematicidad de los saberes y conocimientos, cada vez más puestos en crisis ante los desafíos que enfrenta la humanidad.

En virtud de lo argumentado y descrito durante el documento sobre los caminos metodológicos que exploraron el encuentro con el SCS, es de vital importancia comprender que más allá de concretar un cúmulo de ejercicios exitosos para la producción de otras corporalidades, sin desconocer el valor que ello adquiere en un campo formativo y que la investigación-creación, también permitió organizar, resalta la importancia de emprender la configuración de un pensamiento pedagógico en el campo de la formación de las artes que dialogue con los tránsitos culturales actuales.

De cara a un mundo mediatizado pareciera existir un afán por la fórmula procedimental para la reproducción de los saberes, tal metodologización vela lo que en profundidad tienen por valor las perspectivas pedagógicas y es la oportunidad de analizar los contextos educativos en relación con la producción de las subjetividades actuales. A lo que la formación de los artistas no escapa. Por ello, los asuntos pedagógicos centrados más en la indagación y construcción de saber urgen para afinar las concepciones artísticas que convocan al cuerpo y la voz con la vida misma. Facilitar los caminos es de provecho, pero con mayor ahínco será potenciar los cuestionamientos. Por ejemplo, ¿Qué tipo de mundo habitamos y qué tipo de humanidad requerimos?

La indagación alrededor de las nociones de corporalidad y vocalidad instrumentalizada no buscan ser superadas para crear mejores espectáculos, o cuerpos más virtuosos, en cambio se proyectan a abrir el pensamiento sobre el mundo que nos ha correspondido donde la humanidad, dijo Sábato (1970), se va deshumanizando, a esto se le atribuye ser un pensar pedagógico, más que un ejercicio metodológico. Sin embargo, para tal tarea, otras habilidades son necesarias y exigen de una comunidad universitaria fortalecida en sus procesos académicos para incidir en la formación de futuros artistas que aporten a la transformación social, correspondiendo a la mejora de las condiciones de vida humana.

La referencia se dirige a las habilidades de lectura y escritura de los PE que llamaron la atención durante el proceso. Es notorio el alcance en estas habilidades de manera diferencial: los PET que, al parecer, al estar más cerca de la palabra, sus posibilidades lectoescritoras son más amplias en contraste con los PED. La observación invita a la oportunidad de profundizar y fortalecer estas habilidades para ampliar su formación artística y profesional, siendo vitales para el ejercicio de indagación – creación de mundos sensibles que aportan a la cotidianidad. Recordando que la construcción de un sistema sensible – artístico compromete la producción de gramáticas corporales y vocales, en su amplitud antes descrita, a la par de su ejercicio de lectoescritura como soporte para la acción de indagar el mundo y aportar a la construcción de conocimiento.

Concluir la importancia de ello, invita a considerar la necesidad de hacer consciente los hábitos educativos centrados en la respuesta (Freire, 2013), que repercuten en la réplica más que en la producción disminuyendo la construcción de conocimiento y promoción de habilidades propias como la configuración de preguntas propias en el campo artístico. Asunto que se refleja en el desarrollo de estas habilidades lectoras y escriturales que se ponen en el panorama como una tarea a fortalecer y que algunos PE expusieron al manifestar el lugar que ocuparon como creadores o investigadores en la tercera etapa del proceso.

Por último, este proceso me proyecta a continuar las pesquisas escénicas que representan indagaciones alrededor de la humanidad, así ampliar las preguntas y continuar compartiendo lo alcanzado hasta el momento con el propósito de disponer más posibilidades de asumir el cuerpo y la voz de manera integral, bien hacia un destino escénico o para la relación con el mundo próximo. La creación, además, permitió asentar la confianza y emprender el estudio juicioso por una integralidad sensible surgida desde el tránsito artístico, visualizando la oportunidad de construir un lugar propio que sirve como aporte a los sujetos creativos inmersos en su dinámica cultural, es decir su sistema mundo, para ampliar las búsquedas y detonar preguntas sensibles propias.

Referencias

- Alzate, L. & Parada, D. (2009). La investigación en las artes escénicas del Departamento de teatro de la facultad de artes, de la Universidad de Antioquia. *Revista colombiana de las artes escénicas*, 3, 22 – 38.
- Ariza, S. (2021). De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación. *Arte, individuo y sociedad*. 33 (2), 537-552.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7817818>
- Artaud, A. (2005). *El arte y la muerte / otros escritos*. Caja Negra.
- Artaud, A. (2013). *El teatro y sus doble*. Edhasa.
- Aschieri, P. (2019). *Subjetividades en movimiento Reelaboraciones de la danza Butoh en la Argentina*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Subjetividades%20en%20movimiento_interactivo_0.pdf
- Barba, E. (1994). *Tratado de antropología teatral*. La canoa de papel.
- Barba, E. (2010). *Obras escogidas. Quemar la casa. Orígenes de un director*. Ediciones Alarcos.
- Barba, E. (2012). *Obras escogidas*. Ediciones Alarcos.
- Berry, C. (2006). *La voz y el actor*. Ediciones Alba.
- Bonilla, H., Cabanzo, F., Delgado, T., Hernández, O., Niño, A., & Salamanca, J. (2018). Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 281-294.
<https://www.redalyc.org/journal/2970/297068220015/html/>
- Borgdorff, H. (2017). ¿Dónde estamos hoy? El estado del arte en la investigación artística (P. Velásquez & A. Mosso, Trad.). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (pp. 104-126). Leiden University Press.
- Canguilhem, G. (2005). *Lo normal y lo patológico*. Siglo XXI.
- Carvajal, M. (2014). *Aproximaciones al concepto de training o entrenamiento del actor. La innovación pedagógica del siglo XX en el teatro occidental*. Editorial Académica Española.
- Carvajal, M. (2015). *El entrenamiento del actor en el siglo XX: fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona.
<https://1library.co/document/zw0p701y-entrenamiento-actor-siglo-fundamentos-etimologicos-ontologicos-cientificos-pedagogicos.html>

- Citro, S. (2014). Cuerpos significantes. Nuevas travesías dialécticas. *Corpografías*, 1(1). <https://doi.org/10.14483/cp.v1i1>
- CNDH. (s.f.). Los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. <https://www.cndh.org.mx/noticia/los-bombardeos-de-hiroshima-y-nagasaki>
- Cohen, V. (2014). *Notaciones sobre danza Butoh*. [Tesis de grado. Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/2842>
- Cornago, O. (s.f.). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. *Artea. Investigación y creación escénica*. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://pozodelasartes.com/archivos/teatropostdramatico_ocornago.pdf
- Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Editrama. (2021). *Ernesto Sábato. A fondo*. Radiotelevisión Española [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=P2M93vCx52g>
- Espinosa, A. & Ureta, C. (2014). La creación de la metáfora “el efecto mariposa”. *Comunicaciones libres*. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.amc.edu.mx/revistaciencia/images/revista/65_4/PDF/EfectoMariposa.pdf
- Fernández, F. (2009). Discusiones de metodología. La observación en la investigación social: la observación participante como construcción analítica. *Revista temas sociológicos*, (13), 49-66. Downloads/Dialnet-DiscusionesDeMetodologiaLaObservacionEnLaInvestigacion-6780076.pdf
- Fischer, E. (2001). *La necesidad del arte*. Ediciones Península.
- Fitzmaurice, C. (2009). La respiración es significado. En M. Hampton (Ed.) *The Vocal Visión*. Applause Books. <https://www.fitzmauriceinstitute.org/writings>
- Freire, P. & y Faudez, A. (2013). *Por una pedagogía de la pregunta*. Ediciones Siglo XXI.
- Gómez, R. (2019). La danza Butoh: Ética y estética del cuerpo volcado hacia afuera. *AusArt Journal for Research in Art*, 7(1). 229-24. www.ehu.es/ojs/index.php/ausart DOI: 10.1387/ausart.20628
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2015). *Micropolítica cartografías del deseo*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- HA! (2023). Caminante sobre un mar de nubes. <https://historia-arte.com/obras/caminante-sobre-un-mar-de-nubes-de-friedrich>

- Hernández, M. & Zamora, M. (2017). Relación teórica entre bioenergética y logoterapia como recurso para la construcción de la reflexión curricular *Omnia*, 23(2), 103-113. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=73754834010>
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: Danza, cuerpo e historia*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Kotzubei, S. (2014). Respirar o no respirar. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://static1.squarespace.com/static/5569e19fe4b02fd687f77b0f/t/5a7d416f53450a1218bf0e4b/1518158191743/RESPIRAR+O+NO+RESPIRAR+2018.pdf
- Kuniyoshi, K. (1990). Butoh hacia Finales de los Años 80. En M. Martínez. (s.f.). *Artes escénicas de Japón*. <https://www.japonartescenicas.org/danza/generos/contemporanea/butoh/decadadelos80-2.html>
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Ediciones Metales pesados.
- Le Breton, D. (2012). *Antropología del Cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva visión.
- Lizarazo, M. (s.f.). Lo grotesco en el Butoh: recobrando una humanidad perdida. En M. Martínez. (s.f.). *Artes escénicas de Japón*. <https://www.japonartescenicas.org/danza/generos/contemporanea/butoh/decadadelos80-2.html>
- Llovet, J. (2007) La danza Butoh, una poética desde el cuerpo: el danzar de los huesos. *Los Rbdomantes*, 6 (6). 101-115. <https://racimo.usal.edu.ar/224/>
- Maldita danza. (2018). *Bambuco is Not Dead*. <https://www.flickr.com/photos/88859257@N08/>
- Mendoza, M. (2016). El Butoh tiene que morir: una danza que no deja de reinventarse. *Cuadernos de danza*. <https://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/175/el-butoh-tiene-que-morir-una-danza-que-no-deja-de-reinventarse>
- Minciencias. (s.f.). ¿Qué es I+C? <https://minciencias.gov.co/investigacion-creacion/que-es-ic>
- Morgan, M. (2012). *Constructing the Holistic Actor: Fitzmaurice Voicework*. VDM Verlag Dr. Mueller e.K.
- Murobushi, K. (2015). Para jóvenes coreógrafos. https://www.ko-murobushi.com/eng/biblio_selves/view/53
- Naranjo, J. (2018). *Nietzsche y Artaud. Estudios de filosofía del arte*. Editorial Universidad de Antioquia 2018
- Pavis, P. (2015). *La puesta en escena contemporánea. Orígenes tendencias y perspectivas*. Editum. Ediciones Universidad de Murcia.

-
- Pedraza, Z. (2007). *Perspectivas de los estudios del cuerpo en América Latina*. [Sesión de congreso]. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara. <https://www.aacademica.org/000-066/1836>
- Pereyra, F. (2020). Spinozismo y fenomenología en la filosofía francesa de posguerra. (Des)encuentros en torno a la normatividad de las normas. *Escritos de filosofía*, (8). <https://www.plarci.org/index.php/escritos/article/view/1086>
- Sábato, E. (1970). *Hombres y Engranajes. Reflexiones sobre el dinero, la razón y el derrumbe de nuestro tiempo*. Editorial Losada.
- Sánchez, R. (2013). La observación participante como escenario y configuración de la diversidad de significados. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://perio.unlp.edu.ar/catedras/mis/wp-content/uploads/sites/126/2020/11/texto-de-Sanchez-Serrano.pdf>
- Santos, J. (s.f.). Orígenes, desarrollo y concepción de la Observación Participante en sociología. https://www.google.com/search?q=observacion+participante+santos&rlz=1C1CHBF_esCO1022CO1022&oq=observacion+participante+santos&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIHCAEQIRigAdIBCDM1NzZqMGo3qAIAAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8
- Soler, J. (2008). *Butoh (1959-2009). Medio siglo de rebelión en la danza. Acotaciones: Revista de investigación teatral*, (20), 23-46. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3106223>
- Taylor, C. (1996). *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*. Paidós Ibérica.

Anexos

Anexo 1. Primera etapa

En esta ocasión hablaré de mi cuerpo en 3ra persona, pues hay muchas más cosas involuntarias que pasan en él de las que yo conozco.

Hemos logrado superarnos, cada año que pasa me sorprende de sus posibilidades y comprendo sus cambios. Al mundo del teatro llegué resistente, y algo temerosa.

Aquí descubrí que podía poner el mundo de cabzgas y eitonus fortalecimos los músculos, trabajamos los movimientos y las rotaciones eran mayores. Debo admitir que la decidí en diversos lapsos de tiempo y es ella lo sabe y lo siente. Acostamos la resistencia, ya apertura de caderas, hay nos amigos 'los brazos' que a comparación por el cuello son algo tembloros, poca fuerza le llamo, poco trabajo le llamo ella. Las tensiones en los hombros y cuello las relajamos con yoga y estiramientos, así dejamos de cargar el día a día allí y respiramos los dolores para ampliar. Nos hemos conocido en nuestras épocas. Tratamos de comuni-

carros, sobre todo, yo, de escucharla. Los gritos que levanta en medio del día que muchas veces por el afán o por inatención, dejaba de oír.

Ya aprendí de mis extremidades y sus posturas, diría que en mayor aprehendíjame en la parte inferior, debo alinear mi tronco y brazos aunque el dolor aparezca y respirar, desaprender las tensiones ¿Eso se puede hacer? Ahora quiero conocerla por dentro, estoy en el proceso de reconocer quié hay adentro, quié es lo que me habita y me acompaña todos los días, cómo se mueve, cómo suena, esa parte de mí que aún no conozco y poder decirle ;hola!

Juliana Mendes G.

THALIA ALZATE PATIÑO

dd | mm | aa

Cuando pequeña mi cuerpo era demasiado ágil y elástico, tenía muchas técnicas que los atravessaban, siempre he luchado mucho, desde pequeña, principalmente mis palmas de los manos y los pies. pequeña resistí muchas caídas e impactos, nunca me fracture. Aprendí a disociar y a plotar. Creciendo, mi cuerpo perdió flexibilidad y control. Me da miedo cargar, sostener pesos, mucho mal el de otro. Mi mayor prueba de fuerza puede ser cargar el mercado o una pila de sillas y resistir despierta varios días. Se me ha dificultado un lugar para mis manos al pasar del tiempo. Siento que mis manos son muy torpes.

Mi cuerpo ha aprendido cómo interpretar y encarnar historias, personajes, después objetos. Fue aprendiendo a proponer movimientos, a interpretar sonidos, texturas, colores, sensaciones y sentimientos.

THALIA ALZATE PATIÑO

dd | mm | aa

Cuando pequeña mi cuerpo era demasiado ágil y elástico, tenía muchas técnicas que los atravesaban, siempre he suculado mucho, desde pequeña, principalmente mis palmas de los manos y los pies. pequeña resistí muchas caídas e impactos, nunca me fracturé. Aprendí a disociar y a plotar. Creciendo, mi cuerpo perdió flexibilidad y control. Me da miedo cargar, sostener pesos, mucho mal el de otro. Mi mayor prueba de fuerza puede ser cargar el mercado o una pila de sillas y resistir despierta varios días. Se me ha dificultado un lugar para mis manos al pasar del tiempo. Siento que mis manos son muy torpes.

Mi cuerpo ha aprendido cómo interpretar y encarnar historias, personajes, desde objetos. Fue aprendiendo a proponer movimientos, a interpretar sonidos, texturas, colores, sensaciones y sentimientos.

Parte 1

MI relación con la danza, el movimiento y mi cuerpo en relación con estos, ha sido INTENSA, ha sido un todo o nada, sin puntos medios, sin matices. Esto ha sido mi potencia y mi impulso vital, pero después de tantos años de movimiento ininterumpido, llegó la pandemia con su encierro y todo fue quietud. Desde entonces mi relación con la danza ha venido mutando, cambiando, transformándose...

Me descubrí a mi misma aún viva sin necesidad de bailar 8 horas diarias, viva y feliz sin el obsesivo de correr por esta ciudad para habitar 3 espacios de danza, diferentes porque siempre sentía que si no bailaba hasta deshojarse, no era suficiente. Ahora sigo en la búsqueda de mi danza, esa que me hace feliz, pero no me derrota... quiero mi danza, sí, la del cuerpo entrenado al morir por tantos años; pero también quiero descubrir esa otra, la de la mente paciente con un cuerpo que necesita descanso, la que se permite ser sensible a cada respiración que va, es en sí danza sin juzgarse por haberse dejado un día a libre; la que danza con los libros, con el sol y las estrellas, con la familia, con la vida y sus azares; la que sigue danzando fuera del salón porque ha ido entendiendo que su espíritu y alma también danzan... ~~Esperativa~~

1. Planográfico

Parte 2.

Danzar - onzar - azar... danzar el azar de cada despertar.

Movimiento - miento ¿a qué le miento? ¿Dónde a ese que me pide danzar o un ritmo que no me va?
Va, va, va, va, va... va, el latir, el sentir, un suspiro de vida va entre mi cuerpo y la madera, un aliento en esto de moverse.

Coreografía - grafía: La escritora de una vida, una forma aquí y otra allá, una deforma aquí cuando pasan los años y mis formas sean mis huesos envejecidos y mis carnes cansadas.

Ritmo - rit (ya, yo brinque) + eso, esto... eso, esto que no paro de sonar, un corazón bambeando, un pulso le, on, un latir común o ¿qué es un reloj de arena descontando los granitos de mi existencia?

Bailar - ailar - quito la i y la r = ala, ala en mis pies, ala en mis dedos ala que me abstrae del gris de esta ciudad.

Maria Teresa Restrepo A.

El cuerpo se acopla, tiene memoria, siente, respira, se expande,
se contrae, usa líneas, rectas y diagonales; vibra, proyecta energía,
es liviano, pesado, ondula, levita, sostiene, empuja; es fuego,
tierra, agua, viento; comunica y expresa ideas, sentimientos,
mostrando estados de ánimo, cuenta historias; es mecánico u
orgánico, se mueve en el espacio, resuelve; tiene voz y no se calaja;
se oculta y se muestra, crea sombras y tiene volumen; interactúa con
otros cuerpos, con objetos, animales, luz, sombra, sonido, es capaz
de lograr cosas increíbles con el tiempo necesario.

Estas son muchas de las cosas que he aprendido de mi cuerpo
y seguro que hay miles que en este momento se me escapan,
cosas que tal vez yo no recuerdo pero que mi cuerpo no
olvida.

Duvan Bengüeza



Valentina López

D | M | A

El cuerpo lo he habitado
a lo largo de mi vida
Con dolor o Upenci, con alegría y
entendimiento, encontré en el cuerpo
una herramienta de creación que
habito y construyo con regocijo
y amor por eso soy perseverante en
la búsqueda del movimiento. me
gusta atreverme, hacer el ridículo y
aprender

Encuentro el cuerpo como una herramienta
que me deshinbe de la mente, ya que
↓
Suelo ser muy racional.

El cuerpo es el motor de movimiento
que tengo y me salva no tengo más.

¿cómo he habitado mi cuerpo?

Considero que he habitado mucho mi cuerpo desde la velocidad acelerada, me he sentido cómoda en ese punto y por eso me agrada tanto cuando exploro una velocidad más reducida. Siento que he habitado mi cuerpo desde el permitirme explorar otras formas y estados que me recomiendan desde lo físico y desde lo no físico.

El movimiento ha sido una gran parte, una parte muy importante de mi proceso creativo e investigativo. el ver mi cuerpo como instrumento, me ha permitido amarlo como ese espacio de construcción más que teatral, escénica. mi cuerpo como espacio de energía fluida y contenida.

Desde hace un tiempo, mi cuerpo y yo nos hemos permitido habitar el entre. dándole importancia a esa línea delgada que no se ve o que no nos atrevemos a ver. esa línea delgada que está entre una cosa u otra, que está entre lo físico y lo no físico.

el entre me ha permitido transitar y poner mi cuerpo en diferentes estados creativos.

-Paula Peláezcano.

-Poli.

¿Cómo percibo mi cuerpo?

Siempre he pensado que el cuerpo es maravilloso, tiene la posibilidad de expandirse lo más grande que puede y de encogerse lo más pequeño que puede.

En mi caso, cuando era niña tenía problemas con mi estatura y me parecía injusto que fuera tan pequeña, pero con el tiempo fui explorando y descubriendo sus ventajas, cada vez sentía que podía hacer lo que yo quisiera con él y llevarlo a los extremos, pero era muy temerosa para hacerlo.

Cuando entré a teatro lo hice con el temor de no tener la suficiente fuerza para seguirle el ritmo a mis compañeros ya que la mayoría llevaba años haciendo teatro y explorando el cuerpo, pero yo apenas y sabía lo que estaba haciendo. Fue en un momento determinado cuando entendí que podía hacer mil cosas. Lentamente entendí cómo funciona, cómo se mueve y se comporta, entendí que no debo exigirle cuando él me dice que no puede más, comencé

a entender su lenguaje, y fue ahí cuando comprendí que las emociones hacen parte de él, empecé a hacerlas conscientes y entender que cada una se alberga en una parte de mi cuerpo, expandir mi percepción y sentir las, aceptarlas, comprenderlas y expulsarlas, y el movimiento me ayudaba en eso. Explorar el movimiento mínimo me ayudó a reconocer partes del cuerpo que no sabía que podía mover, reconocer mis extremidades como independientes y dependientes, me ayudó a tener un poco de mayor control y descontrol. Ahora me he dado la oportunidad de explorar otras formas y lenguajes, y gracias a eso he expandido mi conocimiento sobre él y sus posibilidades.

Siempre agradecida con el hogar que me he permitido habitar con amor.

- Tatijose Ramirez -

Es el medio para materializar lo que pienso, lo que siento, lo que intuyo, me permite poner en duda la razón, encontrar el des-canso y el agotamiento. Mi cuerpo habla cuando se mueve, irónicamente, pero lo escucho o quizás no me toma el tiempo necesario para hacerlo.

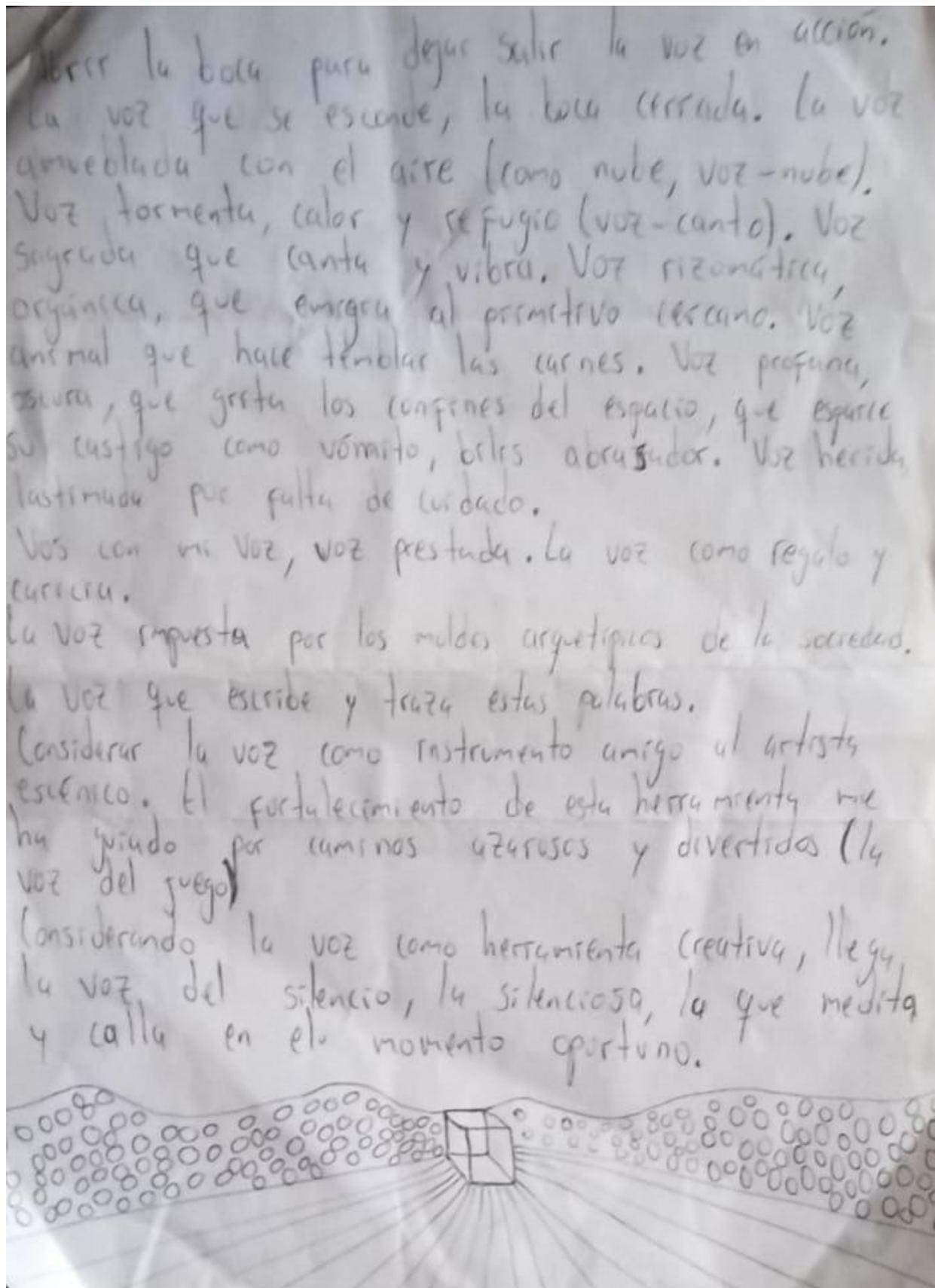
Es el recipiente de la emoción y aquello que lo administra. Está en constante entrega a la gravedad. Hay dolor, frío, calor, miedos, tránsitos, miradas amorosas, angustias, juegos, animalidad, aire, tierra, contención retada.

Lo percibo en el viento y en el agua, al límite del terror y la incomodidad. Es largo, delgado, opacible. Soy libre con lo que puedo mover y preso con el límite del poder. Es mi centro de acción, mi orgullo musical y silente. La oda a estar vivo, el abandono de la razón y una reivindicación de la

carne y el espíritu. La conexión con mis antepasados, mi barrio, mi familia. El verbo hecho movimiento, la concreción de la energía. Allí puedo vibrar, sonar, colorear, explorar, expulsar. cuento, exploro, acontezco.

Diego Herrera

Anexo 2. Segunda etapa



Meditaciones sobre la voz por Andrés Felipe Díaz Rojas

Pensar en la voz durante mi formación, me remite a cuando era niño. Ese niño que llora a su madre casi suplicando, en medio de cobijas acogedoras, para que viniere a su rescate de algún miedo o percance sucedido. La voz suplicante, aquella voz retenida pero con fuerza desbordada, falta de firmeza que se ha venido consolidando con ejercicios simples de inhalar, retener y exhalar.

La voz ha sido un fluido retenido en mi garganta, como aquello que se detiene justo en esta parte, para después salir a chorros en un llanto, en una risa o en un suspiro. El fluido vocal se ha ido esparciendo poco a poco, por todo el cuerpo. La voz que abraza el cuerpo. La voz fluida y controlada. Pero también la voz desbordada en una confesión, en un susurro o en un grito liberador de tensiones. La voz como sangrañ a las heridas que sangran en tantos esparcidos, desde el pecho, cabeza, espalda, manos y pies. La voz de las entrañas. La voz que lee estas palabras también es mi voz. La voz polifónica. La voz quebrantada y rasguñada. La voz del mundo habitada en mi voz hace moverse mis órganos y repercute en mi caminar, mirar y moverme. La voz interna que se contradice con la voz proyectada. La voz confusa, dividida por las dinámicas del espacio y tiempo. La voz encarnada, sin lugar topográfico en el cuerpo, la voz como sello de singularidad. La voz es una vitalidad profunda, una respiración audible, mediante la cual, por medio de vibraciones moldea un sonido propio que se vuelve singular debido a los sellos personales de cada ~~persona~~ ^{quien}. La voz como aire y saliva

Entorno, jugar con los ritmos y construir
Paisajes sonoros combinando los
Sonidos que tengo a mi disposición,
esto lo hago como un juego que me
controla y me valaja.

mi valoración con la voz es variable
y debo indagar más sobre ella.

1 Duvan Benjumea

ES interesante pensar en mi relación con la voz, pues en mi vida cotidiana he identificado problemas con la palabra a veces se me dificulta decir lo que pienso y siento, y que esto depende de mi estado de ánimo y ocasiones depende también de a quien dirijo mis palabras.

Sin embargo en escena (en ^xescena) estas dificultades con la palabra suelen desaparecer, pues presto mi voz a un estado y una energía diferentes, aquí la voz acompaña mi cuerpo y encuentra múltiples apoyos en el movimiento y la sensación. A pesar de esto siempre se me ha dificultado el canto en escena y por fuera de ella, creo que lo veo como algo más complejo de lo que en realidad es. Siempre me ha interesado el sonar más allá de la palabra, imitar sonidos de la naturaleza y de mi

Durante varios años he ido desarrollando y trabajando mi relación con mi voz. Desde que era muy niña mi madre me llevó a terapias vocales con una fonoaudióloga, debido a ~~los~~ algunos problemas de pronunciación recurrentes. También desde muy niña me he adentrado en la música, perteneciendo a diferentes coros desde entonces hasta la actualidad, si es cierto que desde siempre he cantado, también es cierto que siempre me ha costado hacerlo con naturalidad y soltura en otros ámbitos diferentes al coral.

Desde que empecé la universidad, volví a tomar terapias con una fonoaudióloga debido a la recomendación de mi profe de técnica vocal de ese entonces. Mis dificultades siempre han sido la pronunciación de la "R" y la "S". Actualmente continúo yendo donde la fonoaudióloga y puedo notar grandes avances, tanto que ya estos problemas vocales no son tan evidentes como en mis primeros años de universidad.

puedo culminar diciendo que mi relación con mi voz siempre ha sido muy estructurada y técnica pero me ha costado lo opuesto, claramente, como la improvisación, el desestructurar la técnica y permitirme cosas nuevas y el sonar en solo.

Val

Una voz presente, activa y sin miedo, es una voz que está lista para enfrentarse al mundo con toda su fuerza.

- Paula Peláez.
- Poli.

Antes de este proceso, la relación con mi voz, si bien era activa y muy presente, era una relación más desde la inhalación. Aún había mucha contención en ella. Este proceso me ha permitido relacionarme más desde la exhalación, desde el soltar y dejar fluir ese sonido natural y orgánico. Además, es muy interesante poder seguir construyendo una relación directa entre mi cuerpo y mi voz. Sale de lo más profundo de mi ser, mi grito personal.

Kely Padd Alvariez Ramos

LUKIS

① He pasado por un tiempo de confrontación, Física, mental y emocional, la clase abrió en mí muchos sentimientos inesperados, que me han llevado a retomar las terapias psicológicas.
Física y mente ha sido un reto, me siento cansada, se me dificulta en ocasiones levantarme o tener la energía para el resto del día.

② La duda más grande es frente al sonar, no sé que sonido es natural y cual parte de la voluntad.

- En ocasiones me pasa también con el movimiento me descubro sin saber que hago, o si lo hago de forma correcta.

③ No siento resistencia, me siento disponible y dispuesta hacia el trabajo.

④ Mi gran dificultad es sonar, y salirme de la mente, de la lógica y de ~~el~~ control técnico.

⑤ Siento que estoy dispuesta al trabajo, soy atenta y escucho indicaciones, mi cuerpo está entrenado y va captando las indicaciones.

Me siento cómoda en el movimiento

⑥ Un desierto árido y quebradizo, un clima seco, con un gran sol cayendo al atardecer colores terracota, naranjas dorados, arena en los pies y sin agua.

lo encuentro, contrastante con lo que normalmente trabajo, es el moverme lento... ¡me encanta!, época lo calmo que necesito para mis días agitados y se ha vuelto una especie de meditación cada que lo hacemos.

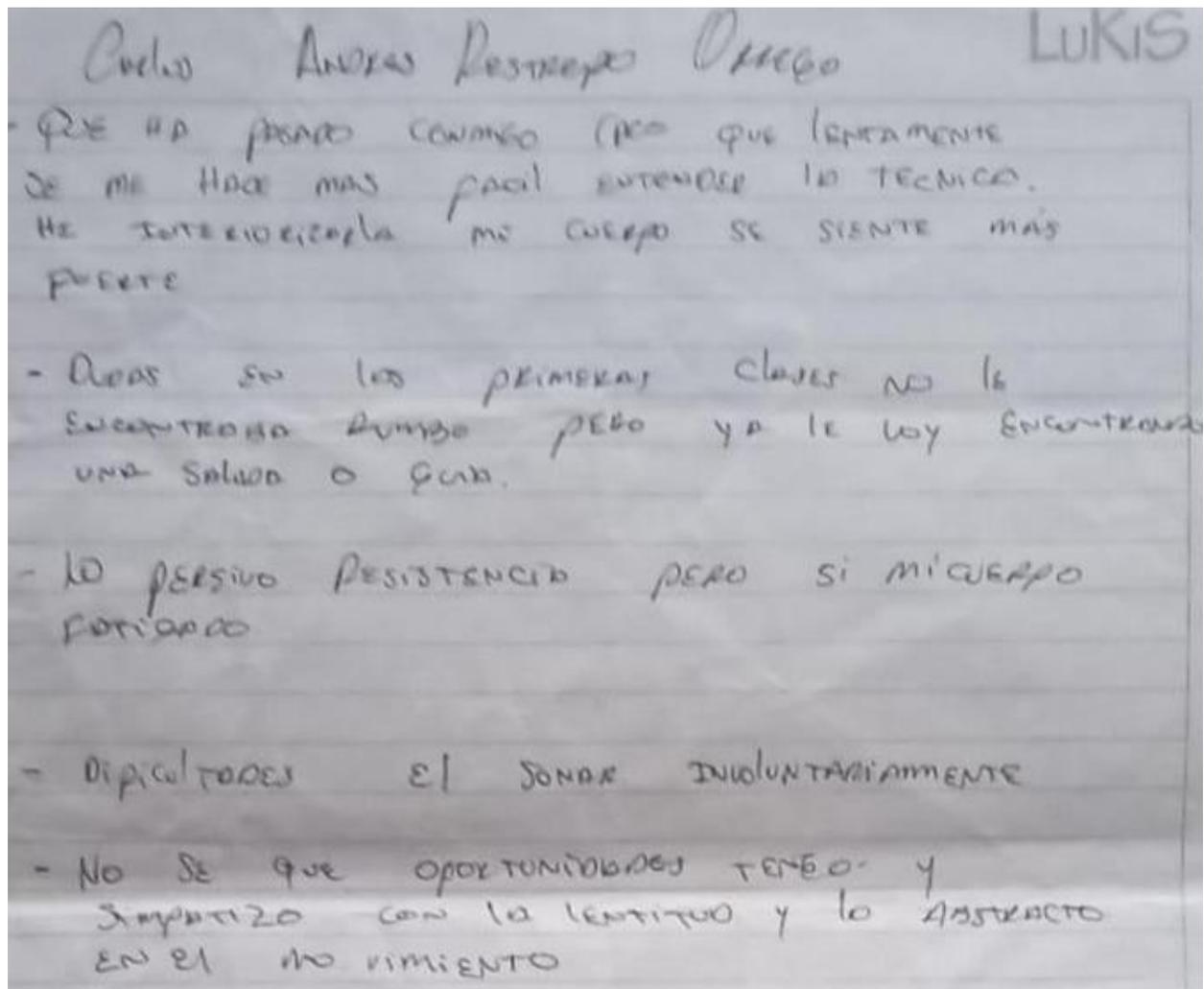
Para finalizar debo decir que me cuesta que se me pida pensar en imágenes y mundos en las exploraciones físicas, no lo he entrenado y no me ayuda porque siempre que estoy en una tarea física lento, en una especie de "apoyo de conciencia" (diría Paxton) y me distraigo del pensamiento. No encuentro como explicar claramente lo que siento, pero cuando estoy en movimiento simplemente no pienso, no estoy ahí; está solo mi cuerpo vacío de pensamiento, por lo que me resulta realmente problemática pensar un color o imaginarme algo cuando estoy desconectado de la mente y entregado a mis sensaciones o al movimiento en sí. Lo he intentado hacer en varios momentos que se nos ha pedido que se hagan en este proceso pero lo he encontrado más como una traba para el trabajo físico que como un apoyo para el mismo.

Maria Teresa Restrepo Aldana

Este ha sido un mes de trabajo extraño, porque a pesar de no sentir una carga física desgastante en el espacio de este montaje, sí ha sido intenso en muchos sentidos. Sintonizo con el movimiento, me cuesta la voz, aunque sorprendentemente me he encontrado disfrutando muchos de los momentos en que estamos trabajándola.

Siento que este montaje llega en un momento muy apropiado en mi vida, un momento en el que me encuentro con muchas inquietudes sobre mi propio movimiento y lengua corporal, sin plantear este como una marca ambiciosa de un estilo coreográfico propio; más bien planteado como el momento de escuchar mis propios impulsos, mis texturas de movimiento, mi corporalidad auténtica. He estado en el escenario como bailarina intérprete desde que tengo memoria, he habitado con emoción, los mundos coreográficos de muchos directores y, si bien en algunos ha sido necesario buscar una voz propia, siempre ha sido un fragmento del trabajo global, por lo que mis inquietudes sobre mi propia danza no hacen más que acentuarse con cada proyecto del que hago parte. Digo que este montaje llega en el momento apropiado precisamente por ello, porque a través de los ejercicios que realizamos en clase siento que se estimula un poco el dejar aparecer algo auténtico, algo que no es el típico material coreográfico que se me es entregado por una dirección y yo apropiado e interpreto.

Físicamente reconozco dificultades en la contención del movimiento, en avanzar posiciones incómodas y en asociar el sonido a lo corpóreo. Siento que las dificultades no provienen desde una resistencia, si no desde una instalación por muchos años en otros escenarios dancísticos y creativos donde las búsquedas físicas son otras: amplitud del movimiento, velocidad, desarrollo de fuerza y resistencia, sincronía, movimientos speltos, física desde la acción y no desde la contención, y protocolos de silencio en los espacios de entrenamiento en danza. Algo que sí he disfrutado mucho, aunque



Atentamente he creado desde la imagen, en clase he visto colores, texturas, un hilo que entra por mi nariz hasta la zona de mi torso y amarra mis órganos y al estirar los ajusta, lo mismo amarrando mi cerebro. He visto rayos que salen por mis ojos, casi siempre veo el color morado y el verde. He sentido adaptación, un ajuste, una perspectiva distinta este mes.

Me pregunto cuál es el orden adecuado para mí, el orden para pensar la creación e integrar todos los elementos.

No cuesta el cuerpo del agotamiento, estando de pie pienso mucho en el cansancio.

Se me dificulta ser pausada, el concepto de que no es fácil de hacer lo que estamos haciendo, comprendo las funciones necesarias para avanzar, pero mi cabeza intenta guiarme y acelerar.

La creación para mí ha sido difícil, que no parezca impulsiva por la sensación de locura.

THALIA ALÍE

Desde que he estado un poco estada con el proceso, viviendo, porque la danza no es mi fortaleza. La danza todo particularmente el arte técnico desarrollado para mí y para esta cultura, es un aprendizaje con los otros miembros revolviendo en el espacio. Y aunque en exploraciones corporales he llegado a formas similares de manera orgánica, siempre he dicho que no me gusta. Comenzando he estado un poco confundida al respecto al tipo de agotamiento, se vuelve en cansancio energético. Me es difícil comenzar y aventar mi energía con ejercicios en donde la exhalación me genera un saltar por un lado y por otro la fuerza me exige contener y al mismo tiempo dimensionar. Son muchas cosas a las que no estoy entrenada, (y que nunca había vivido desde el trabajo físico) pasando el tiempo. Más fácilmente he estado cómoda hablando entrenamientos con cardio exigente, con jugar por una agitación rápida y de resistencia cardíaca más que de fortaleza. Cargar mi propio peso con conciencia es un gran reto que me vuelve a nivel de voluntad. Perfecto a la imaginación me pasa esto, ni cuando también se llega o divaga, debido a la incomodidad física, o a la necesidad de recalcular constantemente eso a lo que no estoy acostumbrada. Pero confío ciegamente en mi capacidad para imaginar y proyectar imágenes, una vez este más afinizada la técnica, ya lo he hecho antes y creo que es de mi fortaleza.

He estado fortaleciendo gratamente la relación con mi voz y con las configuraciones que debo tener en cuenta o imágenes que puedo visualizar para que mi voz salga. ~~es así~~ Para mí es muy importante el estímulo verbal que me dan, y cuando eso es bueno dice que no tiene que sonar bonito, me quito esa preocupación de encima y sale mejor y con más tranquilidad. Enfocarme en la relajación ha sido de las tareas más duras, saltar y hacer conciencia de lo blandito. Entender que hacer conciencia no es tensionar, apretar nada, abdomen, piernas, o que no se limite únicamente a eso mi presente escénica.

Se me dificulta empezar a imaginar un paisaje visual sin que me indiquen explícitamente que lo haga.

Éste, ha sido un proceso bastante retador, En el sentido en que llevar el cuerpo a un estado de calma y peso ha sido desafiante y algo completamente nuevo porque pasar de estar tantos años en constante aceleración a estar en una gran calma, ha sido complejo. Sin embargo, ha sido completamente maravilloso. Sobre todo, agradezco demasiado poder vivir el movimiento y la acción desde una conciencia puesta absolutamente en el tránsito de verdad, entender que el movimiento tiene una razón de ser, en su misma ejecución, ayuda a que se cargue de sentido y de verdad. Por otro lado, o más bien, en complemento a lo anterior, trabajar la respiración tan profunda y consecuentemente, ha sido algo muy bello. Me descubro a mi misma, fuera de la clase, respirando de verdad y sintiendo cada parte y peso de mi ser. siento mi voz real, honesta, potente y sobre todo, tranquila. Es muy lindo como la voluntad se ha ido disciplinando para darle lugar a lo realmente orgánico que hay en mí.

-Paula Peláez como

-Poli

Una resistencia corporal que muchas veces en teatro, abandonaba.

¿Qué dificultades reconozco de mí?

Al inicio se me dificultaba mucho sonar, un sonido orgánico y que fuera natural no impuesto, pero con el entrenamiento lo he adquirido. También se me dificulta percibir colores, aún no puedo distinguir en mi imaginario pero sí percibo temperatura, lugares y formas.

¿Qué identifico oportunidades?

Siento que este proceso será el inicio para confiar más mis habilidades motoras y a su vez me dará la confianza para soltar la voz y hacerla más parte de mi línea de movimiento.

¿Con qué me es fácil empatizar?

Se me hace muy fácil distinguir imágenes muy concretas del movimiento, si bien no percibo un solo color, en mi imaginario se dibujan espacios, lugares y objetos muy concretos. También es muy sencillo para mí observar y hacer.

María Jose Ramirez
¿Qué ha pasado conmigo durante este primer mes de trabajo? ¿Qué he sentido?
En este primer mes he descubierto cosas nuevas, movimientos que sabía que podía hacer, pero que gracias al entrenamiento soy más consciente de su inicio, disfruto el tránsito y llego al fin de este. También he encontrado nuevas cualidades de movimiento que me sacan de mi zona de confort, del tempo/ritmo al que estoy acostumbrada a moverme, y también he sido más consciente de la tranquilidad y la relajación sin abandonar mi cuerpo.
¿Qué dudas se han despertado?
Me he preguntado mucho por el tránsito del movimiento ¿Cómo hacer consciente el tránsito sin afectar el ritmo y el tiempo?
¿Percibo resistencia en mí, frente a lo que se viene trabajando?
Siento que he estado muy abierta y dispuesta a esta nueva forma de percibir el movimiento y a su vez me ha ayudado a adquirir

Variaciones auténticas. Empatía en lo que puedo percibir como búsqueda del montaje. Me encantaría hallar en mi imaginación alguna resolución del proceso

Mundos habitados

Mundo de la abuela: Jaulas en papeles amarillos con negro y blanco. Mejillas rotadas arrugadas y suaves. Patis angosto y sillón de madera en asientos rojos

Mundo de la selva: Verde húmedo, serpientes, tallos grandes, hojas pesadas de agua. Amarillo, naranja y café con piel de árbol

Mundo urbano: Madre ornamentando, tienda roja con varios avisos publicitarios

Mundo interno: Órganos oscuros, pegajosos. Un puerto que se abre en mi vientre.

Aire queriendo explotar la chivita, es cuerpo globo.

Diego Herrera

En esta aventura me he visto enfrentado a
 ● miedos, ansiedad un deseo profundo por
 ● captar la sensación de poder sentir mi
 ● cuerpo en otros estados de la materia.
 ● Durante este primer mes me he encontrado
 ● con un motiv contra las formas para darle
 ● paso a una oda al cuerpo. Me he visto
 ● enfrentado a la fatiga, en la línea de la
 ● enuncia y el deseo de permitirme ser allí
 ● te sentido en este tropiezo de saltar una opor-
 ● tunidad de estar más sereno en mi vida.
 ● Adquirí el sentido un cuerpo atareado por
 ● oposiciones, uno que trabaja entre pesos, músculos
 ● que se activan, un cuerpo que busca saltar antes
 ● de arromar. He sentido nuevos pesos, unos
 ● pesos rotales que se ponen fríos cuando
 ● hago el gorgajo de respiración consciente
 ● una gorgajita expandida que luce como
 ● camelero plano y amplia. Dudo mucho sobre
 ● mi cuerpo rígido, allí sigo teniendo dificulta-
 ● des. Aún es complejo mantener la soltura.

Dudo sobre las vibraciones traseras, como
 imagen generadora, no logro concretarla.
 Me viene una duda, curiosa, sobre las tufas,
 el nacimiento de cada movimiento y las
 oposiciones, siento que es un universo por
 descubrir. Percepo una base más firme,
 un metatarsio activo, un cuerpo que suena
 respingo, se lamenta y vibra. Hay mayor
 resistencia en mis piernas.
 Reconozco dificultad en la rigidez de
 mi cuerpo, aun en la incapacidad de
 habitar unos músculos plásticos.
 Se me dificulta la respiración consciente
 durante un lapso largo de tiempo.
 Por estar enfocado en la acción física
 divide el tiempo-ritmo y la capacidad
 de viajar en varias ritmicas.
 Identifico oportunidades cuando puedo
 constatar, en mi cuerpo, aquellas
 búsquedas del montaje. Empatizo con lo
 Visual, las sonoridades, los cantos y sus

Crear y Explorar nuevas posibilidades.

Ahora hablando desde el punto de la exploración vocal él identificado un bloqueo, el cual me causa mucha frustración; sin embargo el proceso me ha frustroado. Hevenientes con los que poco a poco mi bloqueo ~~de~~ seido y espero poder explorar con mayor confianza mis habilidades sonoras.

Ahora en cuanto a los imaginés y los mundos que habito todo decir que han sido muchos y muy diversos, pero todos siempre con la presencia de algún animal; en ocasiones incluso transito entre diferentes especies, en el cielo, la selva, el mar, e incluso el desierto, no obstante todo el momento esta presente una sensación de clima húmedo, una gran presencia de los colores verdes y azul en diferentes tonos, los cuales me dan una sensación de libertad.

Diana Benguener

Durante este Primer mes de trabajo he descubierto partes de mi cuerpo a las que nunca los había permitido una exploración consciente e intencionada del movimiento, y esto me a echo darse cuenta de que tiendo a instalarme en una zona de confort de la que me es muy difícil salir. PERO al intentarlo noto un choque entre la razón y la habilidad creativa que tiene mi cuerpo. La mayoría de veces — que esto sucede, y, me es echo consciente de ello, puedo notar que estoy en una búsqueda de la forma mas que en una exploración del tránsito del movimiento como tal.

A PESAR de esto, al hacerlo consciente siento que he podido trabajarlo, y que mi cuerpo a expandido sus posibilidades de movimiento y creación; además cuando dejas de lado los juicios de la razón, el sentido el disfrute de un cuerpo consciente pero que se permite

Durante este primer mes de trabajo mi cuerpo se ha encontrado con una técnica totalmente diferente a las que he podido o suelo experimentar. He transitado por diversos estados y emociones; al principio como todo era muy nuevo para mí, me sentía más abierta y dispuesta sin embargo con el paso de las semanas fui sintiendo que a mi cuerpo le costaba un poco adaptar la técnica por lo cual de inmediato creo que surgió en mí alguna clase de bloqueo y de inmediato me pose en la razón y no dejaba de pensar que debía empezar a hacer cada ejercicio lo mejor que pudiera, creo que este pensar me ha impedido dejar que mi cuerpo fluya y haga lo que tan instintivamente puede hacer; siento algo de frustración.

Una de las dudas más frecuentes que me han surgido durante este proceso, es ¿cómo ejecutar los movimientos, ejercicios y actividades sin trabajar para el afuera, ni enmismarme? esta duda me surge porque muchas veces creo que estoy trabajando en el aquí y en el ahora sin pretensiones, pero por las correcciones del docente puedo ver que se interpreta otra cosa en mí.

En cuanto a mi cuerpo, si percibo resistencia, pero en mi voz es diferente, siento que esta es más libre e instintiva.

Reconozco en mí una falta de flexibilidad y estabilidad, un autojuzgamiento constante por exceso de voluntad racional.

Reconozco en mí la facilidad de entrar en estados y ambientes imaginarios, la facilidad y la soltura de la exploración vocal y la disposición para aprender.

Una vez que se emprende un camino creativo, existe la gran posibilidad de encontrarse con un camino desafiante que detiene otras bifurcaciones en el sendero de la creación. Por mi parte, lo recordo a estado lleno de afirmaciones, cuestionamientos y ciertas resistencias con lo inconsciente. En el último de la creación, mi cuerpo se ha venido acomodando o más bien, encontrando un nuevo cuerpo, con nuevos pies, nuevas piernas, que curiosamente, siempre han estado allí, el cuerpo, con su nueva (des)acomodación, se ha sincronizado con la nueva presencia, una de un cuerpo orgánico, aquel cuerpo que posee el consorcio del entusiasmo, de tener de madrugada, de tener que fortalecer lo que está sin trabajar, de estar en crisis con la imagen y llevar al cuerpo a ella. Mi cuerpo como un barco, se ha hundido en las aguas del cuerpo en posición del cuerpo con una base firme, de la conciencia plena, del centro y gobierno. Ha sido una gran fortuna encontrarme con el cuerpo sensorial, el cuerpo en movimiento debe sonar para así lograr repercusión en el espacio (tanto físico como imaginario). Mi cuerpo, como azulejo volador, a jugado con una serie de sensaciones, colores, estados que han contribuido a la aparición de la imagen en movimiento. Los azules, las formas, figuras, lo que he estado, han estado en el bagaje de la mente creativa. Una gran emoción invade el cuerpo por lo recorrido, se hace inevitable no agradecer al guía.



Andrés Felipe Díaz Rojas

Algunos de los ambientes de las exploraciones que he habitado son:

desierto

- café, azul - amarillo
- áspero
- granulado
- diminuto - inmenso
- finito - infinito
- tormenta de arena
- calor

llanura

- verde - azul - gris
- Nublado
- tiniebla
- frío
- inmensidad
- desolado
- tantas veces en eco

mar

- azul - verde agua
- denso
- lento
- tibio
- fluido
- vida

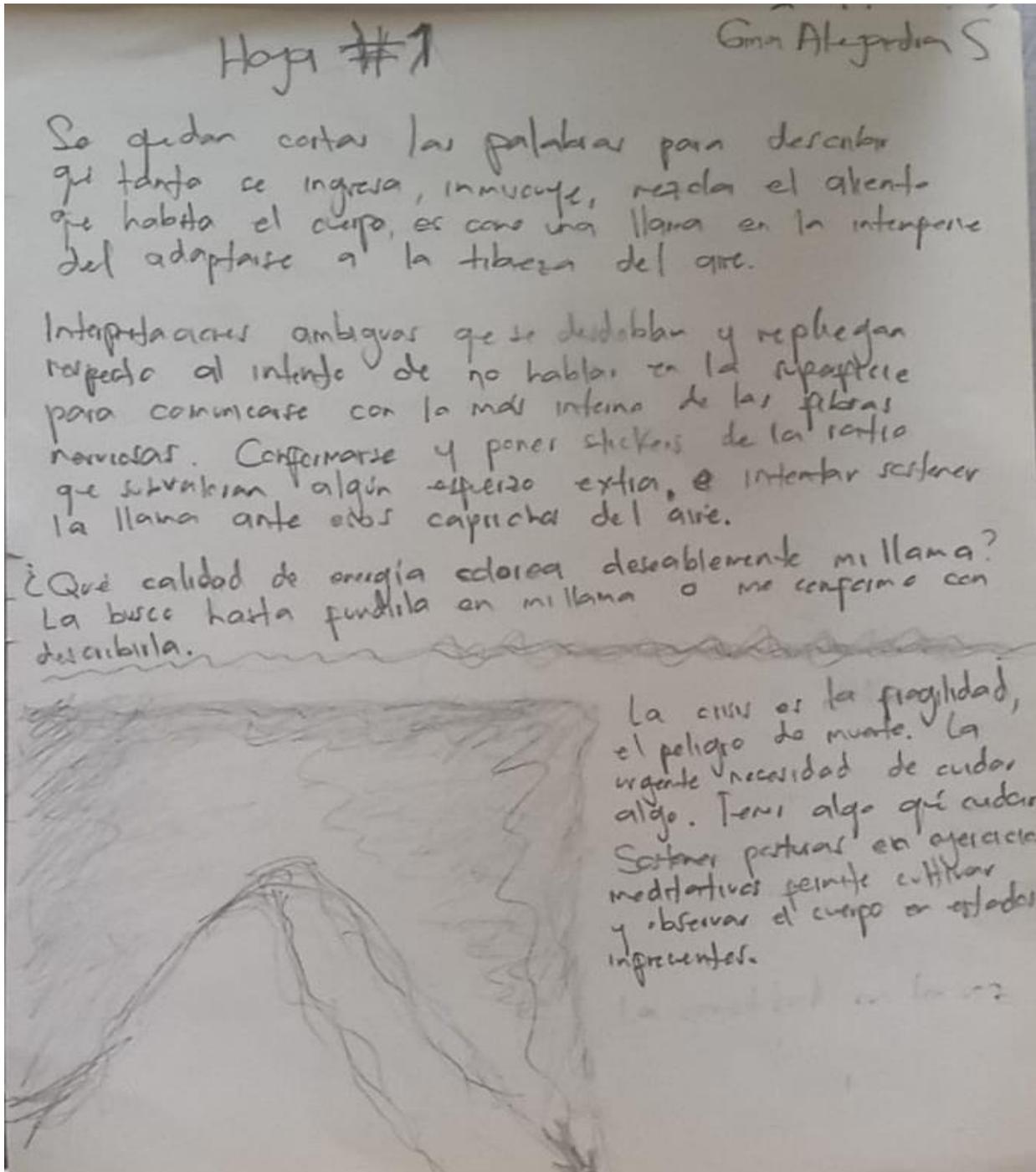
vientre

- oscuridad
- viscoso
- reducido espacio
- ceguera
- conexión
- parto
- casa
- lento
- compartía el vientre con hermanas y hermanos
- luces blancas fuera del vientre

Por último, me gustaría decir que no he sentido hasta el momento la sensación de grupo compacto, nos siento un poco desarticulados y ensimismados en nuestras individualidades y particularidades

Valeria

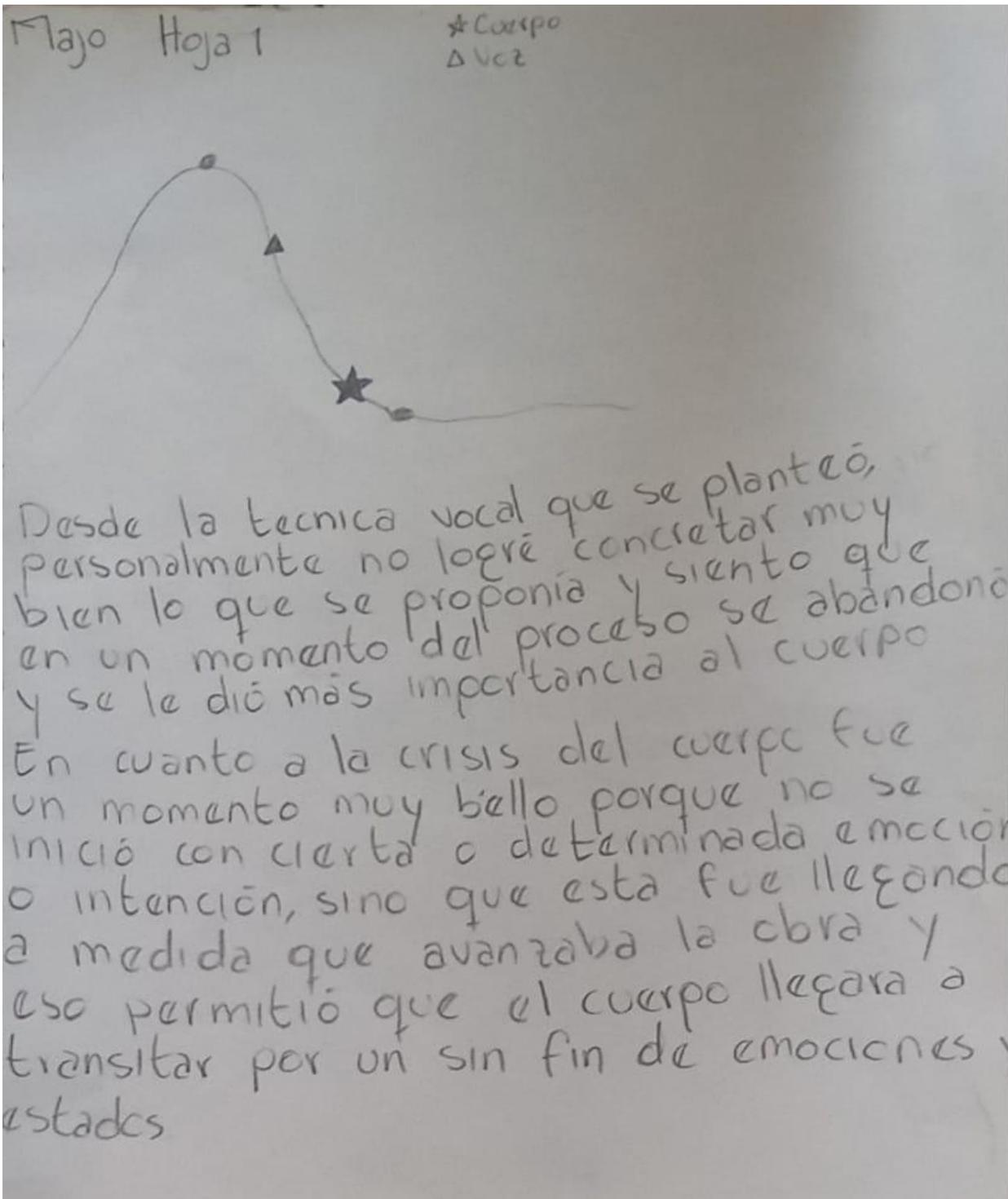
Anexo 3. Tercera etapa



P - O - T - E -
Peso Oposición Tránsito Exhalación

En relación al caos de la voz no hubo mucha relación, tal vez un poco más con la exhalación dado el hecho de que este principio estaba directamente relacionado con él, pero en cuanto a los otros, no influyeron mucho en el caos.

En el caso de la crisis del cuerpo todos los principios influyeron a su desarrollo. El peso y las oposiciones generaban un trabajo interno que permitía al cuerpo querer resolver pero siempre hubo esa exigencia que no lo permitía o no lo dejaba tan fácil.



Majo Hoja 2

En mi voz no siento un cambio, en realidad está igual a como llegó al inicio del proceso. La vibración no lograba muchos cambios o modificaciones en mi voz y sentía que si la sacaba era impostada, no real.

El cuerpo lo siento más expandido, se amplió mi rango de movimiento y las posibilidades que tenía ahora son más. Siento que logré un cuerpo más expresivo y dispuesto.

Desde la experiencia corporal con la que venía logré afianzar de forma más concreta conceptos y técnicas que ya había estudiado, pero no de una forma tan metódica y disciplinada.

Algo que si quise experimentar y explorar más fue el gesto mínimo, el movimiento que viene desde la parte más pequeña del cuerpo, pero no hubo la libertad.

Una potencia que adquirí fue a entender el movimiento, dar tiempo de analizarlo y saber de dónde parte y a dónde va.

Lo que más se me dificultó fue sonar
y que esta saliera por la vibración del
movimiento.

Creo que viví más el proceso creativo que
el investigativo. Siento que nos hace
falta acercarnos más a la investigación y
desarrollo.

Los oposiciones y el Paso Crean un estado de Constante Conflicto en el cuerpo, un conflicto que te mantiene en crisis y te lleva a trabajar los extremos y a buscar las posibles resoluciones a los diversos conflictos. El tránsito Permite disfrutar y entender el conflicto, estar presente en él, vivirlo y abrazarlo, exacerbarlo Profundiza y da alas.

Duvan Hoja #1



Crisis y Cuerpo: un cuerpo en constante trabajo que busca trabajos/opciones, es un cuerpo que se agota y al hacerlo gana una extraña vitalidad que lo lleva a encontrar nuevas formas y posibilidades, la crisis lo empuja a transformarse a renacer en medio de la caída del agotamiento.

Caos y voz: una voz que sale de los parámetros de lo cotidiano que se deja afectar por la crisis del cuerpo, una voz que no representa pero crea un ambiente y da una información confusa.

• Dificultad: Activar las zonas que desconocía o había ignorado de mi cuerpo.
• Se me hacía difícil tener la atención en diversas tareas.

• Investigué con mi cuerpo y me permití explorar los nuevos mundos y sensaciones propuestas, comprometí mi habilidad creativa con la búsqueda de respuestas y nuevas formas.

Duvan Hoja #2

me encuentro con un cuerpo que se permite vivir
y explorar la crisis, que deja de jugar
y se propone a trabajar, que descubre nuevas
formas, que no se bloquea con la razón pero
se potencia con la fabulación, que vive
el trancito y se permite respirar.

Con relación a mis experiencias anteriores
en un principio me sentí conflictuado, pero
al pasar del tiempo en el proceso identifiqué
que le permitiera explorar estas nuevas formas
potensiar mis conocimientos y posibilidades
expresivas.

Potencia: conexión del movimiento con la imagen interior
• no jugar

hoja #1 - Paula Peláez como
- Poli

• SUPERFICIE

Entiendo esa crisis desde el permitir-me explorar con mi cuerpo y voz lugares nunca antes visitados, lugares oscuros pero a la vez luminosos. Lugares en donde mi animal natural pudo ser sin cohibiciones. Pero también esa crisis vivió en mi cuerpo desde la rabia, desde el llanto, desde la pereza, desde el agotamiento físico y mental. A veces,

• El peso radica sobre todo en la crisis del cuerpo. El habitar la tierra fue primordial para sentir cada parte del cuerpo.

• CAÍDA

estar en crisis nos descoloca de lo que conocemos y sentimos cómodo. Sin embargo, esa crisis también permitió crear un equilibrio entre lo que he sido durante toda mi vida y lo animal que hay en mí.

• La oposición estuvo en el cuerpo creando líneas en pugna para la construcción de preguntas que llevaban al encontrarse con lo más primitivo. Pero también se instaló en la voz y para mí desde una problemática muy clara: cómo sueno sin voluntad? cómo hago esa oposición entre lo que quiero sanar y lo que mi cuerpo y voz necesita sanar?

Para entender que hay una curva, un puente, una conexión entre cada cosa que hacemos. El tránsito permite respirar y unir los sentidos.

• La exhalación la tomé como el soltar, el soltarlo todo. Creencias, limitantes, expectativas, sentimientos.

• El tránsito lo viví de una forma tan bonita. Creo que fue el elemento que más amor recibió de mi parte. Encontrarse con el fue necesario

Es demasiado interesante ver como cada elemento se apropió del proceso y no hizo diferencias entre el cuerpo y la voz. Realmente somos un sistema de sensaciones.

Permear tan Fácilmente por la Pereza.

- Primeramente desde la emoción, desde lo expectativo, desde la rabia, desde el llanto, desde el dolor físico y mental, desde el amor (no necesariamente en ese orden). y en cuanto a la investigación, si la viví desde mi proceso personal. A pesar de mis sensaciones y a partir de ellas, me pregunté constantemente por lo que estaba haciendo y trabajando. Incluso estuve indagando sobre la directriz metodológica del curso. Mi investigación personal me permitió habitar y deshabitar con tranquilidad y caos el estado creativo.

Hoja # 2 - Paula Peláez Cano
- Poli

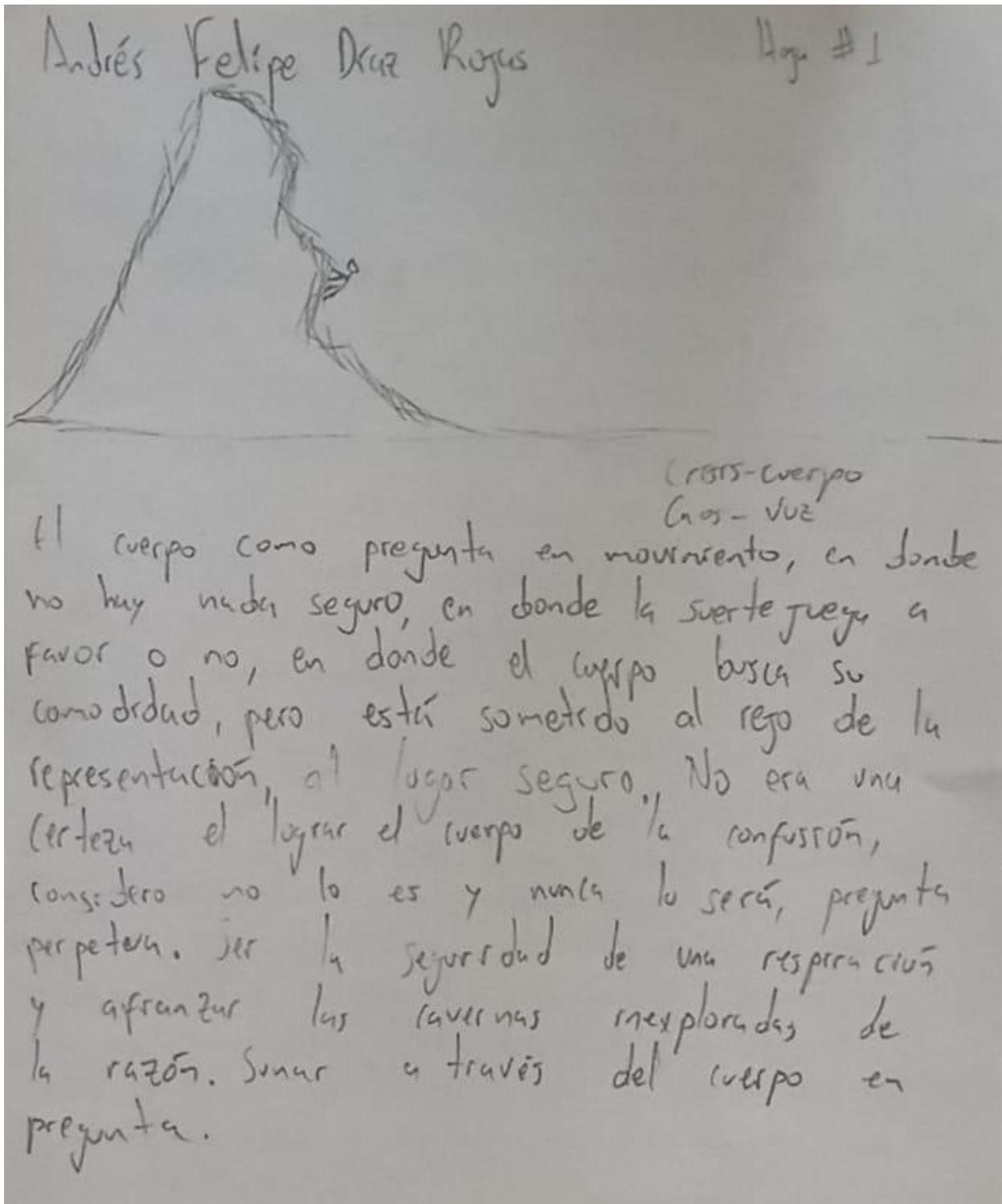
• Encontré la animalidad natural de Paula. Viví a una Paula que luchó contra algo nuevo pero que en ese nuevo encuentro tanta exhalación que se permitió abrazarlo. Mi cuerpo, mi voz existieron en el aquí y el ahora. Mi cuerpo y mi voz se permitieron ser en sí mismos con respeto. Agradezco profundamente la apropiación de algo técnico para la construcción de algo orgánico y real. Lleno de sensaciones para nada impuestas. Agradezco el constante llorar de mi cuerpo y encuentro en él un abrazo cálido para la creación sucera.

• Al inicio habrá un choque entre lo que trara y lo que descubriría pero al ir pasando el proceso, eso en lugar de desligarse, se unió más. Tengo la firme creencia de que mi trabajo como actriz desde lo sensible, me permitió entrar con tranquilidad en la sensación del proceso creativo. Me permito habitar el abismo, mi abismo con respeto y tranquilidad y me permito salir con la misma tranquilidad de que eso que viví existe en mí pero yo soy quien tiene la potestad de abrirle la Puerta o no.

• Me siento potente en el entrar y salir del estado con tranquilidad.

• Mi dificultad fue apropiarse lo técnico de danza y el dejarme

P-O-T-E
Tambalea la razón, las ganas (pazca) de
acortar el movimiento, lo de saltar lo que
ha cortado. Sudar el peso del cuerpo
fluir en las oposiciones claras y
respirar el tránsito del movimiento, y
por fin, de común acuerdo o no
exhalar.



La dificultad se traduce en un proceso de constante aut sabotaje, olvidar el punto límite y cruzarlo, el a veces no tener agallas y dejarse hundir en el desespero de una tarea.

El asumir el navegar en esta investigación-creación fue emocionante. Verbolear en una pregunta constante, el ver referentes visuales, sonoros, las pequeñas preguntas que se le hace a un navegador, la libreta de notas, de desahogo, los rizados que hacen y la confusión que sentía. Asumir que el cuerpo es objeto de estudio y tomar la posición de aportar en la creación.

Andrés F. Díaz Rojas Hoja # 2

Lanzarse al abismo, ir más allá que acá,
Respirar la frustración y explotarla en un
movimiento vocal, en una imagen vibrante,
en un lago de sudor. Intentar hasta soltar la
piedra de la razón. Respirar la frustración
y volverlo a intentar. Pensar la potencia del
transito y volverlo en ejercicio de creación
constante.

Encontrarse en este camino ha sido un reto, desde
el "desconocimiento" de los límites corporales y
vocales propios, la rutina diaria fue un choque
con mi rutina, el modo de llevar el tiempo y
poderlo cumplir. Desgarrarse en un llanto
sin razón y asumir el reto creativo.

La potencia se transforma en pregunta
silenciosa que espero poco a poco pueda
controlar su volumen. Respirar mi cuerpo y
las fuerzas dominantes de una razón
sufocada.

Maria Teresa Restrepo Aldana

Hijo 1.



→ proceso

¡Ahora todo tiene sentido! crisis - caos fue mi estado permanente este semestre, todo fue un maremoto y debo confesar que cada Domingo me hacía la misma pregunta: ¿abandonó el proceso?

El peso, la oposición, el tránsito y la sonoridad le daban ancla a la mente que se encontraba en caos y, muchas veces, en negación y resistencia. El dedicarme a tareas puntuales físicas o de búsqueda de sonoridad eran una especie de refugio para desconectar la mente y ser sólo una corporalidad en exploración y autodescubrimiento.

↓
muestra

Me siento potente en desarrollar una corporalidad más íntima

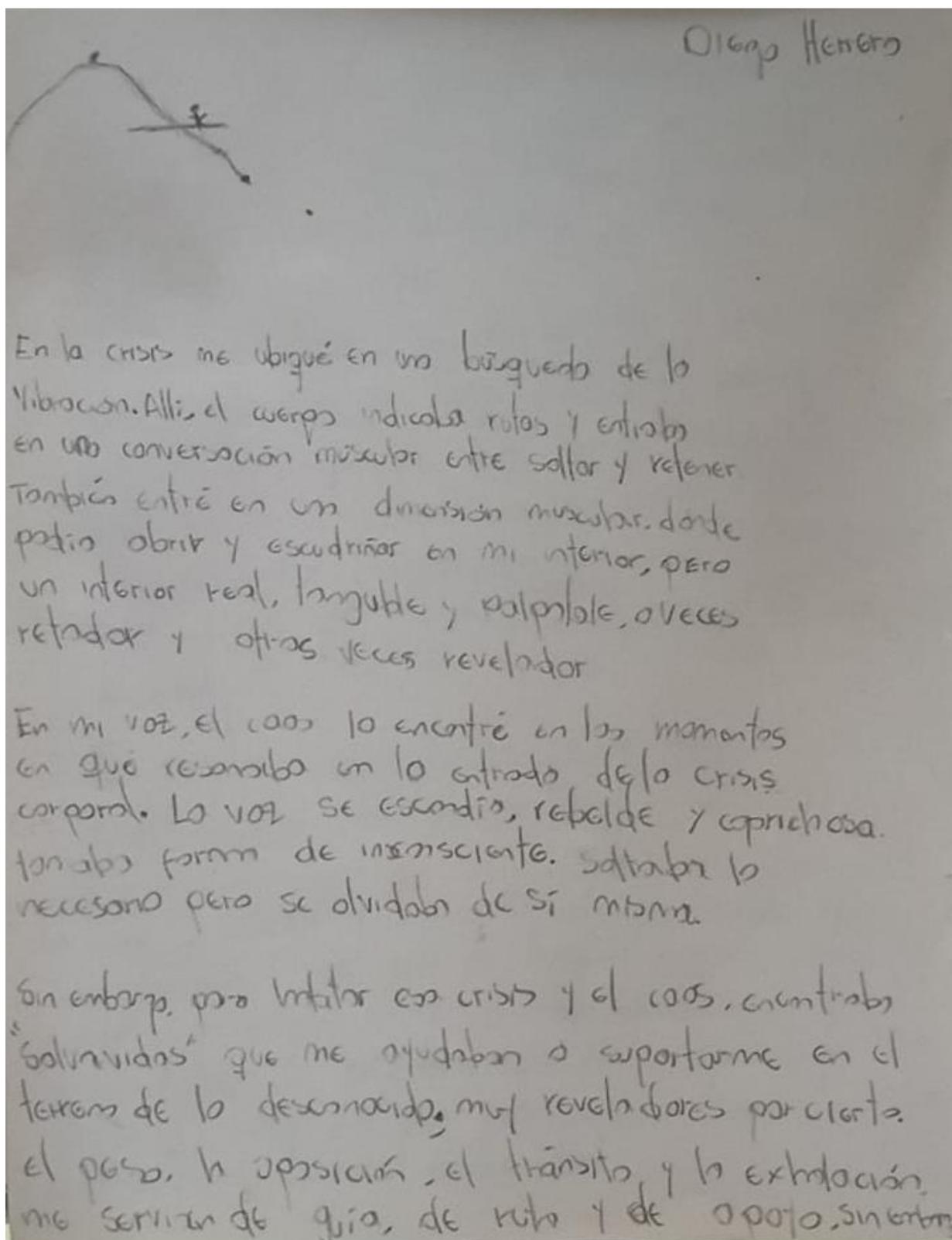
Mi mayor dificultad fue la resistencia mental y física que encontré en mí para asumir este proceso.

Maria Teresa Butrijo Aldana Hoja 2.

- Logré crear un solo honesto y genuino para mi cuerpo, ya que siempre he creado para otros cuerpos y lo que he construido para mí nunca lo había sentido tan íntimo como este.
- Salí a la escena a no bailar y eso fue una experiencia muy potente porque habité ese espacio en una profundidad que no había conseguido antes; también me permitió desconstruir mi corporalidad y ser un cuerpo diferente, un animal.
- Me quedan inquietudes para seguir explorando mi sonoridad.

En este proceso nunca sentí que estuviera "tecnificando" un nuevo lenguaje corporal, sentí que estaba ante tareas físicas que potenciaban la exploración de corporalidades propias, más no que pretendían una formación técnica como tal.

me olvidaba de estos momentos y el caos y la crisis se transformaban en frustración.



Podría decir que en este proceso me sentí
como intérprete más que investigador. Esto, bajo
dos posturas.

- 1- El desconocimiento de la técnica
- 2- desde la dirección por tomar la postura de andar
el compartir información del montaje

Hop II 2.
Diego Herrera

Encontré la importancia de saltar, sus potencias y oportunidades para el acto creativo.

Me llevo el cuerpo como eje transversal para expandir mi energía. La búsqueda constante por encontrar el inicio del movimiento ¿de dónde parte? ¿Qué necesito navegar para que ese movimiento se dé?. Me quedo con el tránsito y escuchar al cuerpo como guía. Sosténeme en una base firme, y permítete al cuerpo hallar el equilibrio

Como actor he sido unos hallazgos reveladores que me han permitido hallar una ruta de investigación del movimiento en relación a la búsqueda de un cuerpo expresivo y real, después de idealismos y formas convencionales.

Dentro de las potencias que hallé fue la presencia y enfundado en el proceso físico, la capacidad de transitar.

Se me dificulta saltar y respirar. muchooooo

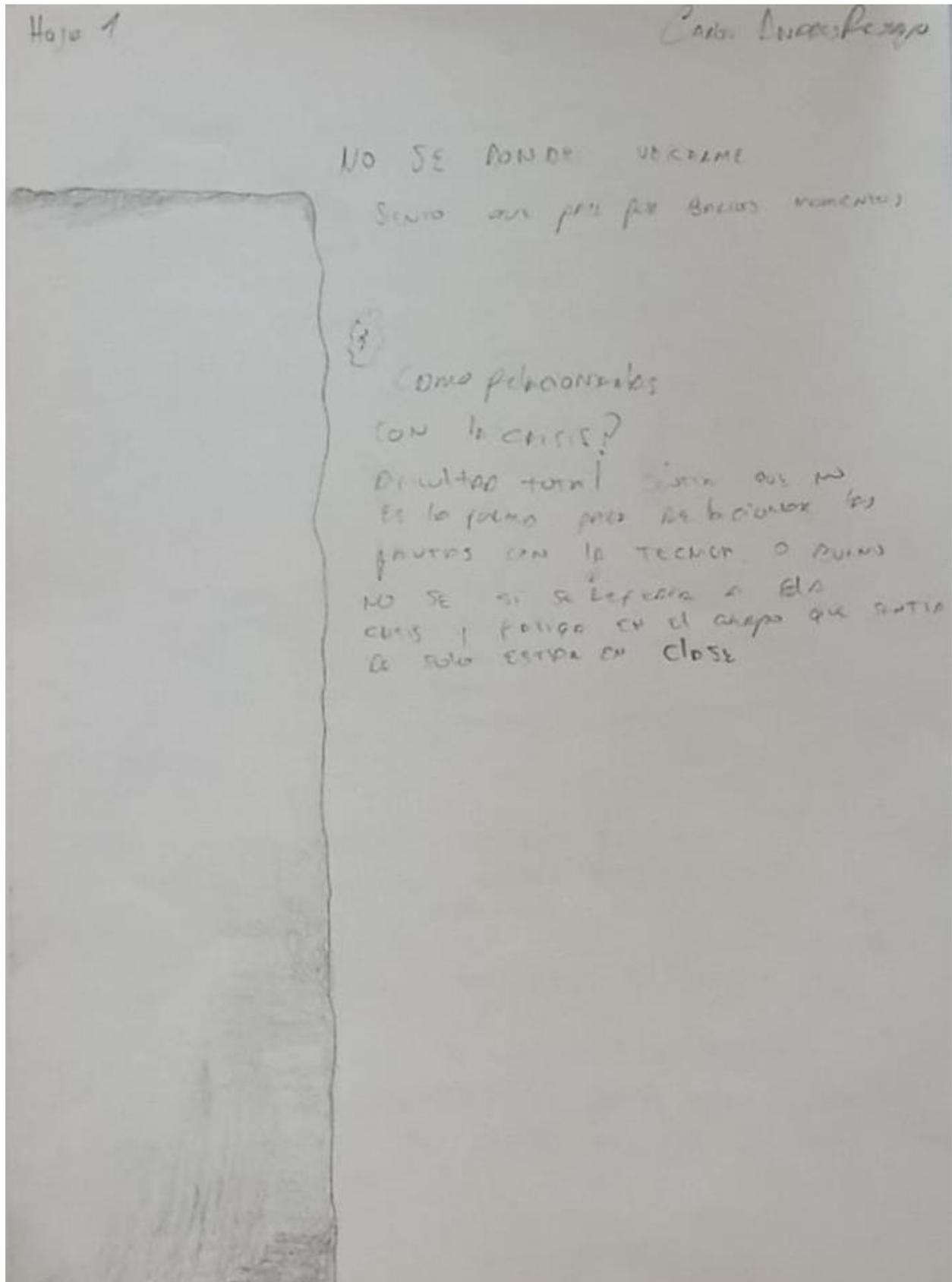


Hoja 2

Carlos Andrés Restrepo

QUE LO PRE: PRIMERO SUJEROR ESTE CASO DE SEMESTRE 2 LO PRE ADAPTARME A LOS MÚLTIPLES CAMBIOS QUE REGULARMENTE SE HACIAN A LA PIEZA EN CUANTO EN MI VOZ UN SUSURRO QUE TOCABA NO ME SENTO COMO CON EL DE AFIRMAR QUE SI NO FUERA POR LA UNIVERSIDAD Y LA OBLIGACIÓN NO ESTARIA EN ESTE TIPO DE PROCESO YO QUE MIS ARTICULACIONES ESTABAN MUY MAL SOLO AÑO EL ECHO DE BAILAR PARA NO BAILAR ENTENI QUE ESO FUE LO QUE MAS ME LLAMO LA ATENCIÓN Y MAS DIVERTI

- CON RELACION A LAS TÉCNICAS SIENTO QUE EN PARTE MI FORMA DE MOVERME ES AL PO SIMILAR A LAS TÉCNICAS UTILIZADAS EN ESTE PROCESO PERO NO ME SENTI COMODO CON MI CUERPO NI CON EL PROCESO POR DICHAS AFECTACIONES ANTERIORMENTE MENCIONADAS
- ME SENTO POTENTE EN EL RESISTIR EN EL PERSEVERAR AFRONTAR LUCHAR MUCHAS VECES CON EL DOLOR Y LA FRUSTRACIÓN
- BASICAMENTE MI DIFICULTAD FUE MI CUERPO
- UNDE CON LA INJUNCIÓN DE APRENDER Y LENTAMENTE SE FUE PERDIENDO LA MAGIA AL PUNTO QUE ESTABA CANSADO Y FATIGADO SIN DECIR QUE NO APRENDI SOLO ESTAR CANSADO



Hoja #2 Ena Alejandra

Extrapolando los procesos de clase a los procesos vitales durante estos meses, aunque el hecho de despertarse todos los días pensando en venir a este espacio y tener una incidencia importante, relativamente, en la experiencia cotidiana, los entrenamientos aquí propuestos son similares y afines a mi experiencia con el cuerpo, en los espacios personales de estudio. Me permití valorar y soñar con el compromiso que este encuentro nos convoca, escribiendo en mi agenda ejercicios que pueden retar el cuerpo de manera 'exploratoria y sencilla', y que son gramaticales con una identidad del trabajo que acá se desarrolló durante estos meses, para compartir en la posteridad.

Potencias => Mi trabajo es sostener la energía tan valátil y al mismo tiempo mostrar que percibo en mí, y consigo que gradualmente eso ayude a mantener un estado de concentración respecto a los objetivos.

Dificultades => Esa energía permeable que percibo en mí me exige elegir entre disipar mi energía en creencias y permitir disipar la mente, y por supuesto socializar, o arraigar mi mente a la pasión por hacer lo que amo.

Proceso investigativo-creativo.

Ayer revisando mi agenda me reencuentro con las referencias que busqué para ingresar en ese estado de búsqueda conceptual, imaginativa, energética y lo guardo como un valioso recuerdo de haberme regalado el valor que le di a estar aquí después de dos años de hambre por bailar en grupo. Valor traducido en el silencio, el cuidado y el compromiso con los estados de experimentación con el propio accionar en los espacios.

Anexo 4. Publicidad



Abisales

Silenciar razones, abrir alas

Trabajo de investigación creación. Tercera cohorte maestría en dramaturgia y dirección escénica

Mayo
9y10
6:00 PM

Dirección: Walter Antonio Cobos	
Teatro Camilo Torres Restrepo	ENTRADA LIBRE
Corpóreo móvil. Plataforma de extensión de la licenciatura en danza	

 **UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA**
Facultad de Artes

Anexo 5. Link de la obra

Link a plano general: <https://youtu.be/DT9E3ATeZMQ>

Link a Reel de la obra: <https://youtu.be/ethCqsS6BE0>

Anexo 6. Desarrollo dramaturgia, construcción de solos

