

Universidad de Costa Rica

Facultad de Artes

Escuela de Artes Dramáticas

**“HABITAR EL CUERPO ABYECTO: REALIZACIÓN ESCÉNICA A PARTIR DE UN LABORATORIO
ESCÉNICO”**

Informe del Proyecto de Graduación para optar por el grado de Licenciada en Artes Dramáticas

Amanda Méndez Ramírez

A93822

Directora: Dra. Tatiana Sobrado Lorenzo

Ciudad Universitaria, Rodrigo Facio, Costa Rica,

2019


Integración del Tribunal Examinador



M.A. Juan Carlos Calderón
Director de la Escuela de Artes
Dramáticas



Dr. Sergio Villena Fiengo
Lector del Proyecto de Graduación



Dra. Tatiana Sobrado Lorenzo
Directora del Proyecto de Graduación



M.A. Roberto Bautista Díaz
Lector externo del Proyecto de
Graduación



Licda. Grettel Méndez Ramírez
Lectora del Proyecto de Graduación



Bach. Amanda Méndez Ramírez
Sustentante

Agradecimientos

La investigación escénica
a la que se refiere esta memoria de proyecto
es, en gran medida, producto de un trabajo colectivo de un año;
que se nutrió por la colaboración de varias personas,
quienes fueron parte esencial del proceso.

Agradezco a Dianita, Alonsi, Day y Alita,
por acompañarme en el proceso y darle vida.
Por habitar el proyecto desde sus cuerpos, entregarse.

A mi bella familia, que siempre está presente en mi vida,
en lo cotidiano, lo académico,
lo simple y lo efímero.
♥♥ A su amor: mami, papi, Dani, Ale, Mario ♥♥

También doy las gracias a Nath Mndz por sus fotos,
a Gastón por sus grabaciones de apoyo.
A Tati, a Sergio y a Grettel,
por acompañarme y apoyarme,
por cada palabra.

A lxs cuerpxs
que resisten a encasillarse en códigos binarios,
en esencialismos y negaciones.
A la vida, a la muerte.

Tema: Estudio sobre el cuerpo abyecto a través de una *realización escénica*.

Modalidad: Proyecto de Graduación.

Resumen: Este proyecto, consiste en la creación de una *realización escénica sobre el cuerpo abyecto*, a través de una metodología teórico-práctica, a partir del estudio teórico del eje temático y mediante la creación de un *laboratorio escénico*. La sistematización del proceso se realizó a partir de la *bitácora de la práctica artística*¹, del registro fotográfico y de video. El eje temático de esta investigación se sustenta, principalmente, en el trabajo de Judith Butler: *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (2008), el de Julia Kristeva: *Poderes del horror. Sobre la abyección* (1988), y el eje metodológico se sustenta en el texto de Ericka Fischer-Lichte: *Estética de lo performativo* (2017). La investigación culmina con la creación de una dramaturgia corporal a partir del laboratorio escénico, que constituyó la realización escénica, y finalmente se hace un breve *desmontaje* del proceso de creación e investigación escénica.

Palabras clave: Cuerpo abyecto, realización escénica, performance, laboratorio escénico, dramaturgia corporal, teatro físico, danza teatro, danza butoh.

¹ Este concepto se amplía en metodología de trabajo. La bitácora de la práctica artística la utilizaron, tanto la/los intérpretes, como yo, en tanto creadora-investigadora escénica.

TABLA DE CONTENIDOS

| |
|--|
| Integración del Tribunal Examinador - i. |
| Agradecimientos - ii |
| Dedicatoria - iii |
| Resumen - iv |
| Tabla de contenidos – v |

INICIO

| |
|--------------------------------------|
| Descripción - 6 |
| Justificación - 9 |
| Antecedentes - 13 |
| Pregunta de Investigación - 26 |
| Objetivos general y específicos - 27 |
| Metodología de Trabajo - 28 |
| Cronograma - 54 |

CAPÍTULO 1

| |
|---------------------------|
| El cuerpo abyecto - 60 |
| Realización escénica - 68 |
| La Performance - 73 |

Conceptos metodológicos:

| |
|---------------------------|
| Laboratorio escénico - 79 |
| Desmontaje escénico - 80 |
| Dramaturgia corporal – 81 |

| |
|-------------------------------|
| Uso de audiovisual - 82 |
| Teatro físico - 84 |
| Danza teatro - 86 |
| Danza butoh - 88 |
| Pre-laboratorio escénico - 90 |

CAPÍTULO 2

| |
|---|
| Laboratorio escénico - 97 |
| Programa del laboratorio escénico - 99 |
| Desglose de cronograma y actividades del laboratorio escénico - 108 |

CAPÍTULO 3

| |
|---|
| 131 |
| Proceso de creación de la dramaturgia corporal de la realización escénica - 134 |
| Dramaturgia corporal de la realización escénica - 153 |
| Desmontaje: Proceso de creación e investigación escénica - 215 |
| Conclusiones - 240 |

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

| |
|----------------------------------|
| Referencias Bibliográficas - 247 |
|----------------------------------|

DESCRIPCIÓN

La presente investigación, tiene por finalidad explorar escénicamente cómo ciertos cuerpos se encuentran al margen de lo normativo, cómo se expresan estos cuerpos y cuáles son las normas de las que se salen. Este salirse, lo comprenderemos como *abyección*. A través de una *realización escénica* sobre el *cuerpo abyecto*, nos aproximaremos a una comprensión/definición de las cualidades abyectas de los cuerpos, y las relaciones de poder, que inciden en que unos cuerpos sean más aceptados que otros. Entenderemos por *cuerpo abyecto*, a ese cuerpo o esos cuerpos, que son excluidos de lo social (deslegitimados) por ser diferentes a la norma, por tener otras expresividades, formas, y performatividades.

Con esta investigación, busco explorar la capacidad de *habitar el cuerpo abyecto* y su *abyección* desde el recurso de las artes escénicas. El *cuerpo abyecto*, es ese que se sale de la norma, arrojado al exterior, que se queda al margen de lo socialmente aceptado; en un borde, donde se construye como diferente. *Lo abyecto* en esta investigación, y el *cuerpo abyecto*, se comprende como aquel que genera, dentro de lo social, repudio y exclusión por ser diferente a la norma: "Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas 'invivibles', 'inhabitables' de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía

de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo 'invivible' es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos" (Butler, 2008, pp.19-20). En el capítulo 1 se amplía el concepto.

El proyecto se conforma de un *estudio teórico*, un *laboratorio escénico* y posteriormente la creación de una *realización escénica*, tomando como eje temático, el trabajo realizado por Judith Butler: *Cuerpos que Importan, sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (2008) y el de Julia Kristeva: *Poderes del Horror, sobre la abyección* (1988); y como fundamento de la práctica el trabajo de Ericka Fischer-Lichte: *Estética de lo Performativo* (2017).

La investigación se dividió en tres etapas, una aproximación teórica al objeto de estudio, una segunda etapa práctica, de un *laboratorio escénico*, y una tercera etapa, en la cual se creó una *realización escénica* que abordó el tema, donde se materializó y se entrelazaron las dos etapas anteriores. Finalmente y como parte de la tercera etapa, se hizo un breve *desmontaje escénico*², basado en la definición de la autora Ileana Diéguez (2010), que tiene la intención de visibilizar el recorrido y el entretejido que constituyó el quehacer escénico, desmenuzando el proceso mediante el cual se llegó al montaje presentado, sea este acabado o no.

² Se amplía el concepto en el capítulo 1.

Realicé el proceso de investigación escénica, con un grupo de trabajo de 3 personas, profesionales de la danza y las artes escénicas, quienes formaron parte del *laboratorio escénico* y *La realización escénica*. Además, trabajé con el apoyo de una escenógrafa y arquitecta, en el trabajo audiovisual y espacial.

La *realización escénica*, en esta investigación, entiende el “teatro” como proceso y no como una obra artística acabada. Es un medio para explorar e investigar el tema desde las artes escénicas. No se busca generar un producto acabado, más bien, crear un material escénico de estudio, en construcción constante, enfocada en el conocimiento y experiencia que se crea en el proceso de investigación propio de las artes escénicas. Profundizaré en la definición de *realización escénica* más adelante, en el Capítulo 1 y en la Metodología de Trabajo.

JUSTIFICACIÓN

*Generar un discurso desde lo escénico, que ponga en crisis un concepto, el de cuerpo normativo, por ejemplo.
¿Qué me incomoda? La norma sobre el cuerpo, la exclusión de otras corporalidades, decisiones y expresiones sobre el cuerpo, sobre el ser.
Como artista, me propongo ser una persona incómoda, hacer algo o algunas cosas que incomoden, tanto desde el ámbito artístico, como desde el social.
Actuar mientras se está actuando, criticar (se), no después, sino durante la escena. Despertar, al menos por un momento.*

Inicio la justificación con este epígrafe, para expresar mi interés personal de transitar por dicho tema, por lo abyecto y la expresión del cuerpo, y vivenciarlo a través de un proyecto de las artes escénicas. Considero el arte escénico como un espacio creativo, en el que se puede y debe generar cuestionamientos sobre lo establecido. Me intereso particularmente por *el cuerpo*, las normas y regulaciones que tiene éste, a nivel social, cultural y en el arte mismo; ya que históricamente, ha sido sujeto de prohibiciones, restricciones, tabúes y se ha regulado, lo que puede ser y lo que se puede hacer con él.

Los motivos que me llevaron a investigar desde las artes escénicas, están ligados a la búsqueda de experimentar la cualidad viva y de acontecimiento del arte escénico y su capacidad de incidir en la vida cotidiana, abordando temas que atraviesan la realidad de los cuerpos. Me interesé por la *realización escénica*, porque se enfoca en características de lo escénico que se dan en *el aquí y el ahora*, en lo *performativo* y que son, a su vez, fugaces.

La raíz de esta investigación, surgió por el interés de hablar desde el arte escénico y explorar los alcances que puede tener el cuerpo en escena, en tanto, material discursivo, epistémico y semiótico, dándole prioridad a *lo corporal* por encima del uso del texto hablado³. A través del lenguaje artístico y propiamente escénico, utilicé, como motor creativo el concepto de *cuerpo abyecto*. Partiendo de dicho concepto, me posiciono en el hecho de que existen corporalidades y cuerpos que son dejados por fuera en lo social, lo cultural y lo artístico: "En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto, que después de todo, es "interior" al sujeto como su propio repudio fundacional" (Butler, 2008, p.20). Y hago evidente, que desde el arte escénico y la performance ha existido el interés por abordar el tema del cuerpo. También existe el interés en el arte de explorar lo abyecto y la abyección.⁴

Investigo desde la práctica, haciendo un *laboratorio escénico* y una *realización escénica*, porque, el quehacer escénico constituye una herramienta para investigar, expresar, analizar y comprender el cuerpo en relación con la vida cotidiana, apoyado de campos como la sociología, antropología y filosofía. Los estudios sobre la performance expresan la importancia de vincular las ciencias

³ Priorizar lo corporal no significa que no se trabaje desde la expresión oral y el discurso hablado.

⁴ Se profundiza sobre lo abyecto y la abyección en el capítulo 1.

sociales, con los estudios de la performance (cotidiana/artística) y abordar temáticas corporales desde el arte escénico, como propone

Diana Taylor:

El campo de los estudios del performance, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los sesenta, buscó trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociologías y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones. (Taylor, 2007, p.13).

Partí de la idea de que *todos los cuerpos pueden ser abyectos y tienen abyecciones*, dependiendo del espacio donde estén y de la mirada que los vea; la discriminación, violencia, exclusión de los cuerpos es fundada desde afuera, desde la mirada y el poder que ejercen unos cuerpos sobre otros:

[...] mencioné, las formas proyectivas de la repugnancia colocan a los cuerpos abyectos siempre al filo del peligro contaminante, la polución, el daño. Lo abyecto se construye así en un juego polisémico en el que de la repugnancia se pasa fácilmente a la indignación y por ende a la penalización. (Figari, 2009, p.9).

Es también por esta razón, que no pretendí categorizar los cuerpos desde una perspectiva estratificante, la investigación no se interesó en representar o presentar cuerpos en escena, que se catalogan (estereotipadamente) como cuerpos abyectos y que se discriminan; sino en presentar esas cualidades, expresiones del cuerpo que se categorizan como abyectas, y que dependen más de la mirada externa, que de la cualidad propia de los cuerpos: todos los cuerpos tienen cualidades abyectas.

Es necesario abrir espacio en la escena artística, para habitar la *abyección*, valorando la importancia política, cultural y artística, de que existan cuerpos y corporalidades que sean diferentes a la norma y que estos puedan existir y tener importancia en la vida cotidiana y en el arte.

ANTECEDENTES

A continuación rescataré trabajos teóricos, prácticos – artísticos, y metodologías de investigación escénica que se vinculan con el presente proyecto de investigación. Partiré de ciertos aportes teóricos desde las ciencias sociales, del trabajo de referentes artísticos que tratan temáticas concernientes al tema del cuerpo abyecto, y metodologías de investigación escénica (académicas o profesionales) que se vinculan con la creación de realizaciones escénicas, dramaturgias corporales o estudio de conceptos a través del lenguaje escénico con énfasis en el lenguaje del teatro físico, la danza teatro y la performance. Tomo en cuenta antecedentes puntuales de Costa Rica, Centroamérica, Latinoamérica y Europa.

Ciertos campos de la sociología y la antropología han estudiado el cuerpo, por ejemplo, teorías decoloniales, las teorías feministas, la antropología del cuerpo, etc., los cuales son antecedentes teóricos claves para este trabajo. En el campo escénico, *el teatro físico*, *la danza teatro* y *la performance*, *la danza butoh*, entre otros, le dan prioridad al uso del cuerpo y a sus posibilidades expresivas.

En la sociología se ha estudiado el *cuerpo abyecto* y la necesidad que ha surgido en la contemporaneidad por la pregunta sobre el cuerpo, por su construcción histórica, identitaria, y por el poder y las leyes que lo rigen en la sociedad. El trabajo del sociólogo Juan Grandinetti (2011), expone el interés desde la sociología por abordar el tema del cuerpo y lo abyecto:

El cuerpo, como objeto de reflexión sociológica y política, ha permanecido obturado por mucho tiempo. Regalado al campo de las ciencias naturales, fue considerado una simple naturaleza en la que la cultura se adhería, un mero organismo sujeto a simbolizaciones pero con una lógica propia y completamente ajena a lo histórico y, por lo tanto, a lo contingente de las relaciones sociales. (Grandinetti, 2011, p.02).

Grandinetti, plantea que lo *abyecto* es exterior al poder, en tanto es aquello que se rechaza e invisibiliza, y al ser así, esto le permite al cuerpo abyecto ser habitado y visto desde una perspectiva nueva (Grandinetti, 2011).

El *performance*, como lente metodológico y como arte escénico, es una herramienta para analizar la relación específica de género-sociedad, y en general la relación cuerpo y la sociedad. Tiene un interés claro por comprender la presentación y expresión de los cuerpos en la vida cotidiana. Marina Abramovic de Serbia o la performer guatemalteca Regina Galindo, se han interesado en expresar

desde su propio cuerpo, un discurso crítico y político que evidencia la transgresión social sobre el cuerpo, interpelando directamente al público.

El sociólogo Irving Goffman (1959), estudió la expresión de la persona en lo social y cómo ésta se presenta, haciendo una metáfora de lo social desde lo teatral. El trabajo de Goffman es pilar para comprender la relación performance y sociedad, además, da pie al análisis de la performatividad de los cuerpos en la vida cotidiana, su expresión y construcción de identidad a partir de la relación del individuo con la colectividad:

Mientras se encuentra en presencia de otros, por lo general, el individuo dota a su actividad de signos que destacan y pintan hechos confirmativos que de otro modo podrían permanecer inadvertidos y oscuros. Porque si la actividad del individuo ha de llegar a ser significativa para otros, debe movilizarla de manera que exprese durante la interacción lo que él desea transmitir. (Goffman, 1959, p.20).

Rescato a la socióloga mexicana Josefina Alcázar, enfocada en el estudio de las formas híbridas y liminales en el campo artístico y académico, tiene como enfoque de su trabajo el tema del arte de la performance. El trabajo de Alcázar (2005), muestra distintos exponentes en América Latina que trabajan desde la relación del cuerpo y la performance, rescatando la importancia de la relación

de ambos, pues permiten expresar la experiencia del momento, del instante, además, describe la performance como un arte donde la inmediatez del cuerpo adquiere significado.

Ileana Diéguez Caballero, realiza una propuesta teórica que gira en torno a problemáticas del arte, la violencia, el duelo, y especialmente, las teatralidades y performatividades expandidas, liminales y sociales. Su propuesta teórico práctica reflexiona sobre el giro que ha tomado el arte escénico contemporáneo, donde ya no se enfoca en el teatro como espectáculo, y como espacio arquitectónico, propiamente "teatral", sino que plantea una lectura desde la liminalidad, donde las artes que se contaminan por otras artes, ciencias sociales o campos semánticos y de conocimiento:

Como ya puede deducirse, reflexionar sobre las teatralidades liminales no sólo implica considerar su complejo hibridismo artístico, sino también considerar las articulaciones con el tejido social en el cual se insertan. La transgresión de las formas teatrales en gran medida han estado condicionadas por los cambios de sus realidades. (Diéguez, 2009, p.4).

Sus investigaciones y trabajos, se engloban entre el arte de la performance, la dramaturgia corporal y el proceso de desmontaje escénico, que forma parte de la metodología de trabajo en esta investigación.

Refiriéndome a trabajos artísticos, en Costa Rica, existen grupos experimentales, como la *Colectiva Artenmutación* de la Universidad de Costa Rica, que se interesa por la expresión artística y performática desde la experimentación, abordan temas en torno a la performance de los cuerpos, con investigaciones y trabajo de campo (etnográfico) para sustentar sus performances; han trabajado con personas migrantes y trans, acercando a los y las estudiantes de la universidad a poblaciones, que podrían categorizarse como *abjectas*, por la manera en que son vistas y catalogadas por la sociedad.

En cuanto al desarrollo del performance en Costa Rica, es importante mencionar a Elia Arce, artista costarricense y activista cultural, reconocida internacionalmente. Su trayectoria traza desde el arte del performance, el teatro experimental, instalaciones, video, entre otros. Ha trabajado, desde 1996, con migrantes VIH positivo en Houston, mujeres con cáncer de mama, habitantes de la calle, entre otros, todo en Estados Unidos. Entre sus performances destacan: *I Have So Many Stitches That Sometimes I Dream That I'm Sick*, presentado en 1992 y 1993. Y fue reconocida internacionalmente en 1995 con su trabajo *Stretching My Skin Until It Rips Whole* y por *First woman in the moon* presentado en el 2001. El trabajo de Elia Arce, es un importante referente del performance para la presente investigación, su aporte a los estudios del performance en Costa Rica y su abordaje metodológico, constituye un eje esencial en la

comprensión de la performance y el *cuerpo abyecto*: ella ha trabajado con poblaciones disidentes; su interés trasciende la belleza del arte y se ocupa por expresar desde el performance, las corporalidades abyectas:

El desempeño de Elia Arce que hemos interpretado es un ejemplo que se destaca en la batalla por la liberación del cuerpo femenino del condicionamiento cultural opresivo y la liberación de su potencia creativa y redentora. *First Woman on the moon* es una representación alegórica de la liberación del cuerpo femenino de las cadenas identitarias impuestas sobre él. Arce escenifica un proceso dramático en el que su cuerpo se libera gradualmente de las diversas chaquetas rectas culturales que intentan moldearlo y limitarlo. (Villena, 2012, párr.38).

También, Grettel Méndez Ramírez, actriz y artista escénica independiente, costarricense, docente en la Escuela de Artes Dramáticas en la Universidad de Costa Rica. Es facilitadora de procesos y directora artística de la Colectiva *Artenmutación* (UCR). Ha realizado trabajos en torno a la expresividad de los cuerpos, ha trabajado la performance en las calles de San José, Costa Rica. Entre sus trabajos personales, destaca *Proyecto 37 T*, presentado en el marco de intervenciones urbanas del FIA, 2014. Consistió en un performance duracional de 37 horas (37 años cumplidos por la performer), que se caracterizó por ser un viaje personal con las calles de San José como escenario, con metáforas y rituales en torno a la construcción de identidad.

El trabajo escénico de Grettel Méndez Ramírez y Tatiana Sobrado: *Manifiesto para mientras llega el barco* (2016-2017), interpretado por Tatiana y dirigido por Grettel. Es un unipersonal de creación colaborativa (donde la directora y la actriz desarrollan la dramaturgia) y surge, precisamente, del entretreído entre el teatro y el performance. Evidencia el trabajo sobre el cuerpo femenino, la exploración del performance, la interpelación de la actriz/performer hacia el público, la experiencia sensorial, temporal y presente de la pieza. Este trabajo es una creación performática y un referente costarricense de *realización escénica*, en tanto que la estructura se construyó mediante la estructuración de actos performáticos, investigaciones personales e improvisaciones de la actriz.

En Centroamérica, sobresale el trabajo de la artista visual y performer guatemalteca, Regina Galindo, quien explora desde el arte visual y el performance las injusticias sociales, la violencia, discriminaciones raciales, de género y abusos de poder, que caracterizan no solo a la sociedad guatemalteca, sino a Centroamérica, Latinoamérica y otros lugares del mundo. Ella explora las implicaciones éticas universales, la moral y la realidad que se desprende de los cuerpos violentados. Ha participado en exposiciones internacionales y ha ganado premios, por el valor social de sus trabajos:

El trabajo de la performer guatemalteca se ha caracterizado por el tratamiento crítico del lado oscuro de la realidad posbélica de su país de origen, haciendo énfasis en la tensa relación que guardan el poder y la violencia con la memoria histórica y lo abyecto social. (Villena, 2010, p.53).

Destacan, entre, su trabajo *Desecho* (2017), que fue una acción documentada, donde ella estaba dentro de una bolsa de basura que fue llevada por un camión recolector, en México, expresando el trato a su cuerpo como desecho y basura inservible. El viaje fue documentado desde el interior de la bolsa. Otro de sus trabajos destacados es *Tierra* (2013), donde denuncia los genocidios (200 mil personas desaparecidas/asesinadas) cometidos en Guatemala, exponiendo su cuerpo a fosas y máquinas de tractor, como las que utilizaban para desechar los cuerpos muertos de las víctimas del genocidio guatemalteco (1981-83), durante la guerra civil guatemalteca. (1960-1996). Destaca también *Piel* (2001), performance en el cual se rasura todo el cuerpo y camina desnuda por Venecia. Sus trabajos buscan movilizar y transgredir la cotidianidad de los y las espectadoras, y denunciar actos de injusticia que se normalizan. Temas que se vinculan con el marco teórico y conceptual del presente trabajo.

Ahora, refiriéndome a trabajos académicos en Costa Rica, que se vinculan con procesos de creación escénica, performance y metodologías de proceso colaborativo o dramaturgias corporales y realizaciones escénicas; destaco la tesis de Licenciatura en Artes Dramáticas de Luis Ocampo (2017), quien utiliza la *realización escénica* como espacio de investigación y estudio escénico. Él utilizó el concepto en su investigación titulada: *Realización escénica a partir de tres pinturas de Francisco de Goya y de la exploración de una atmósfera expresionista alemana*. Rescata la cualidad de acontecimiento del arte teatral y la comprensión de la *realización escénica* como un espacio, (acontecer) donde comparten espectadores(as) con intérpretes y vivencian, en conjunto, ya no una *obra de teatro* u *obra artística*, sino un acontecimiento: una serie de acciones escénicas que están vivas y pasando en un presente único e irrepetible. Además, que se rescata su valor como proceso de investigación/creación más que de resultado: "Lo que diferencia este concepto de los otros, como "puesta en escena" o "muestra" es su carácter de acontecimiento más que de resultado final (algo por demostrarse)" (Ocampo, 2017, p.21).

El proyecto de Licenciatura en Artes Dramáticas, UCR, de Alonso Brenes Vargas: *Hacia una «Teatralidad Pospornográfica»*, pone en diálogo conceptos teóricos con aspectos estéticos y escénicos: “desarrolla una experimentación estética sobre la representación del cuerpo a partir de tres ejes conceptuales: teatralidad, pornografía y pospornografía” (Brenes, 2018, p.7). Destaco la importancia de su metodología de trabajo, donde sistematizó el proceso de laboratorio de experimentación y trabajó el proyecto en etapas, que luego se desprendieron en capítulos.

Además, tomo de antecedente la licenciatura en Artes Dramáticas de Aysha Morales López: *El proceso colaborativo en la construcción de la dramaturgia escénica del unipersonal sobre Mi casa una nube roja*, que tiene un abordaje desde la dramaturgia escénica y proceso colaborativo. Ella rescata la importancia del proceso colaborativo: “plantea una dinámica que permite una mayor apreciación del material artístico por parte del equipo creativo, ya que participa desde su génesis” (Morales, 2015, p.7). Ella también rescata y utiliza la práctica de la sistematización del proceso creativo y valida el conocimiento que se crea propiamente desde las artes escénicas y en conjunto con las personas involucradas; además que rescata la creación de metodologías propias del proceso de investigación en las artes escénicas: “la creación escénica es en sí misma una metodología investigativa que se presenta dentro del proceso y no le antecede” (p.7).

En cuanto a procesos de investigación escénica en Latinoamérica, destaca El Departamento de danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que realizó un proceso de creación e investigación con estudiantes, a cargo del profesor Carlos Delgado Lizama:

En este proyecto consideramos el cuerpo como un lugar de residencia de la identidad cultural, para entonces develar y reconocer sus componentes, de manera de ser ellos los que sean considerados como articuladores de la convergencia interdisciplinaria en la generación de lenguaje escénico. (Delgado, 2008, p.14).

Trabajaron el tema del *Cuerpo e Identidad Cultural*, hicieron reflexiones e investigaciones escénicas sobre el cuerpo, en relación con la identidad cultural y cómo éste se construye socialmente. Realizaron procesos de investigación escénica y corporal, materializando el proceso de reflexión e investigación a través del cuerpo. Destaca de este proceso "Terruño" y "Re-encuentro", que son referentes de *realización escénica*, pues se construyen mediante la investigación corporal de los y las estudiantes, trabajan a profundidad con el cuerpo como motor de la comunicación y expresión del discurso de la obra, además de que generan una *realización escénica*, con elementos de performance, improvisación y expresión corporal.

En Europa, destaca el trabajo del grupo de Arte Performance de Alemania: *PAS: Performance Arts Studies*. Grupo de experimentación y performance, que trabaja la investigación corporal y teórica, desde diversos temas sobre la relación del cuerpo y la sociedad. Trabajan en conjunto con festivales, instituciones y artistas de diferentes lugares del mundo, haciendo realizaciones escénicas que mezclan las artes, los estudios sociales y la performance.

The main source of a performance work is the present body of a person who presents an artistic concept in front of a present audience in space and time, therefore PAS understands performance art as a social art form and embraces diversity of those involved in its artistic processes. Skin color, age, gender, religion, political stance, social or cultural backgrounds are understood as qualities, and as tools to generate intersections where learning actually happens. (Deimling, 2016, párr.3).

También se puede mencionar el enfoque de la escuela de teatro físico y performance de Noruega: *NTA. Norwegian Teather Academy*. Escuela integrada que trabaja la performance, el teatro físico y la escenografía, además, es un espacio interesado en la investigación y experimentación espacial y performática, con gran compromiso político y social. Han hecho diversas presentaciones y creaciones escénicas que mezclan el teatro físico y la performance.

También el trabajo de *Damaged Goods* de Meg Stuart, en Alemania, que se enfoca en la performance y la improvisación de los cuerpos en escena desde la danza. Trabaja desde la improvisación y el estudio profundo del movimiento corporal, generando una narrativa performática a partir de la improvisación. La propuesta de narrativa performativa de Stuart, se vincula con la metodología de mi investigación, en tanto busca crear una estructura abierta, donde los/las intérpretes tienen la oportunidad de crear a partir de la improvisación y la puesta en relación de la investigación teórica con la práctica:

The company reconfigures from project to project, though I usually work with some dancers for more than one show. I like to create an open structure where dancers are independent and have the opportunity to do their own work and that of other artists. I think it feeds them and consequently the work. All these different people passing through change and shape the work's nature. (Stuart, s.f, párr.1).

Señalo estos estudios, porque son concernientes al tema que abordo, los cuales permiten generar un análisis y panorama del abordaje que tienen estas investigaciones, creaciones escénicas, etc., en tanto sus planteamientos principales, giran en torno al cuerpo y su relación con la sociedad. Los diferentes abordajes e investigaciones señaladas anteriormente, contribuyeron a la construcción del proceso de trabajo teórico-práctico y estudio del cuerpo abyecto a través de una realización escénica.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Ciertos cuerpos, al encontrarse fuera de la norma por considerarse diferentes a lo típicamente catalogado como “normal”, son invisibilizados y discriminados. Me intereso por el tema de la abyección y el cuerpo abyecto, por visibilizar el hecho de que lo “normal” tiende a ser una categoría subjetiva, relativa a los ojos de quien así nombra a un sujeto. “Lo normal”, es una idea proveniente de un prejuicio, no hay un referente universal para catalogar a un cuerpo normal y a otro no. Además, la diferencia de un cuerpo con respecto a otro, no debería ser justificación para la subordinación de unos hacia otros.

La reflexión en torno a la pregunta por las características que nos hacen seres abyectos, me conduce a más preguntas: ¿Todos los cuerpos tienen abyecciones?, ¿todos los cuerpos pueden tener una cualidad o cualidades que residen en la abyección? Al realizar la presente investigación, me planteé estas ideas como un punto medular, un camino para abordar el tema del cuerpo abyecto. También tuve como meta darles una respuesta desde la práctica del arte escénico a estas interrogantes. La siguiente pregunta de investigación es producto de la revisión de los antecedentes expuestos anteriormente y del estudio teórico del cuerpo:

¿Cómo crear una realización escénica sobre el cuerpo abyecto, donde se explore escénicamente las cualidades de los cuerpos y corporalidades que se encuentran al margen de lo normativo?

Objetivos (generales y específicos)

Objetivo General:

Crear una *realización escénica* sobre el *cuerpo abyecto*, donde se explore escénicamente las cualidades de los cuerpos y corporalidades que se encuentran al margen de lo normativo.

Objetivos específicos:

1. Analizar conceptualmente el *cuerpo abyecto* y otras nociones que se vinculan con la *realización escénica* para su abordaje práctico.
2. Explorar *el cuerpo abyecto* mediante un *laboratorio escénico* que propicie la *realización escénica*.
3. Elaborar la *realización escénica* a partir de la sistematización del *laboratorio escénico*.

METODOLOGÍA DE TRABAJO

El siguiente apartado se interesa por explicar el carácter de la investigación, el procedimiento y las etapas en las que se desarrolló; se expone la metodología de trabajo y el proceso de sistematización de la información para creación de la *realización escénica*:

Esta investigación es de carácter teórico-práctica, se fundamentó en el método cualitativo, donde se recolecta información basada en datos, estudios teóricos y observación de comportamientos, discursos, acciones; que posteriormente se interpretan y se conectan con el trabajo práctico/escénico, la sistematización del proceso y el abordaje experiencial y creativo.

Se dividió en tres etapas, que respondieron a los objetivos planteados en dicha investigación y materializaron de manera procedimental lo planteado: una primera, enfocada en la conceptualización y estudio del eje temático, basándome prioritariamente en bibliografía y estudios, estrechamente vinculados al tema del *cuerpo abyecto* y la *realización escénica*; además, se realizó un pre-laboratorio (experiencia personal) y luego se construyó el programa del *laboratorio escénico*.

Una segunda etapa, se enfocó en llevar lo estudiado sobre el *cuerpo abyecto* a la experimentación, mediante un *laboratorio escénico*; explorando el tema, mediante ejercicios escénicos, performativos y mediante juegos teatrales enfocados en el trabajo corporal, que propiciaron la expresión escénica del tema.

Por último, en una tercera etapa, se creó la *realización escénica*, que se basó en las experiencias registradas en el proceso, mediante la *bitácora de la práctica artística*, que utilizaron las(os) intérpretes, como creadores-investigadores y yo, como creadora e investigadora escénica. Luego se hizo la selección del material creativo y escénico, que propició la dramaturgia corporal de la *realización escénica*, abordando los diversos temas estudiados y explorados, en torno al *cuerpo abyecto*. Finalmente se hizo un desmontaje escénico, donde se amplía sobre el proceso de creación e investigación que constituyó la *realización escénica*.

Para esta investigación, utilicé recursos metodológicos que se aplicaron en la práctica para llevar a cabo, tanto el *laboratorio escénico* (etapa 2) como la *realización escénica* (etapa 3). Utilicé elementos o recursos metodológicos del *teatro físico*, la *danza teatro*, la *danza butoh*. Rescaté elementos y ejercicios específicos que proponen estos campos del arte escénico, en tanto fueran pertinentes para esta investigación. Cada uno de estos recursos se planteó por su pertinencia práctica para esta investigación.

Utilicé como material de registro y sistematización la *bitácora de la práctica artística*, basándome en una de las propuestas metodológicas de Rafael Pérez Arroyo, en su texto: *La práctica artística como investigación: el diario de la práctica artística* que destaca como una de las herramientas más importantes para el proceso de investigación en las artes:

Permite reflejar día a día los avances y las crisis que se producen tanto en la dirección propuesta inicialmente como en los cambios de itinerario que consignan materializarse. Al mismo tiempo, refleja la influencia de los elementos externos que puedan intervenir en la toma de decisiones durante el proceso, como determinadas lecturas, películas, artículos, etc. (Pérez, 2012, p.63).

Durante la investigación hice uso constante (en cada sesión) de la bitácora de práctica artística, que acompañó las tres etapas de investigación, además, del registro fotográfico y de video. También las(os) intérpretes utilizaron su bitácora personal para registrar aprendizajes, cuestionamientos, experiencias, sensaciones que se fueron creando durante el proceso del *laboratorio escénico* y la *realización escénica*.

Es pertinente aclarar, que las etapas en las que se dividió este trabajo no tuvieron un carácter cerrado, es decir, se entrelazaron entre sí y existió una constante revisión de los eventos previos para la creación de las actividades y ejercicios planteados. A continuación explico de manera detallada las tres etapas:

ETAPA 1

Aproximación teórica - aclaración de conceptos

La primera etapa consistió en el estudio y definición de las bases teóricas de la investigación: *cuerpo abyecto y realización escénica*, para generar una mayor comprensión y una base teórica sustancial, que alimentó el proceso práctico, culminando con la creación del programa del *laboratorio escénico*. Entre las actividades que se realizaron en esta primera etapa destacan:

- Búsqueda y revisión de fuentes bibliográficas en torno al tema y conceptos.
- Selección de material teórico: estudios, fuentes bibliográficas en torno al tema del cuerpo abyecto que me permitieron entender a profundidad los conceptos. Por ejemplo, revisión de textos de autores contemporáneos cercanos a la teoría de Butler y Fischer-Lichte, como el *Manifiesto Contra-Sexual* de Paul Beatriz Preciado.

- Análisis de lo escénico en torno al cuerpo abyecto: estudio y búsqueda de referentes claves para el trabajo práctico. Revisión de metodologías alternativas, procesos de creación escénica a partir de laboratorios, montajes que vinculen el teatro físico y la performance, realizaciones escénicas, etc. Por ejemplo, documentales sobre el trabajo de Pina Bausch, de Mr. Gaga. *In to the mind of Ohad Naharin* (2015), sobre la vida del coreógrafo Ohad Naharin, su visión y metodología de trabajo, ensayos, testimonios.
- Participación en taller de *Dramaturgia Escénica* con Nathalia Mariño (Abril, 2018 en La Alhambra, San José, CR), donde se estudiaron teóricos claves para la creación escénica a partir de diferentes elementos: un concepto, un objeto, un texto, una imagen, etc. Entre las lecturas, destacan: *Poética del disenso. Manifiesto para mí mismo*, de Emilio García Wehbi (2012), *La complejidad. De los paradigmas a las figuras del pensar*, de Denise Najmanovich (2002).
- Revisión de creaciones escénicas, performances, y demás referentes al cuerpo abyecto o que pongan en cuestionamiento las acciones o fenómenos corporales, por ejemplo trabajos de Regina Galindo, exposición erótica en el Museo de Arte Costarricense: "Lo erótico detrás del portón rojo".
- Llevé el curso de Sociología de las Sexualidades con Montserrat Sagot (II Ciclo 2018, en la UCR), donde se estudiaron temas en torno al cuerpo y específicamente sobre cuerpos abyectos, con referentes claves como Paul Beatriz Preciado.

- Llevé, de oyente, el curso de Filosofía del Cuerpo con Camilo Retana (II Ciclo 2018, en la UCR). Donde se estudiaron diferentes teóricos sobre el cuerpo y su construcción histórica, también se abordó específicamente el tema de los cuerpos abyectos, desde el trabajo teórico de Julia Kristeva y otros autores.
- Residencia Artística, sobre Performance: *Vinculación de lenguajes en la creación escénica. Breves performances de interrelación multidisciplinaria*, a cargo de Martín de Goicoechea, en Casa Caníbal del Centro Cultural Español de Costa Rica, del 5 al 22 de marzo 2018. Donde se discutió y analizó el concepto de la performance y se hicieron performances multidisciplinarios, colectivos.
- Revisión de materiales creativos vinculados con el cuerpo abyecto tales como: videos, películas, teatro, danza teatro, performance, artes plásticas, etc. Tanto, materiales documentados, como expresiones artísticas contemporáneas a las que pude acceder. Por ejemplo, asistí al Festival de Coreógrafos Graciela Moreno 2018 y otros montajes teatrales de la escena costarricense.
- Definición y creación de conceptos a partir del estudio teórico: Creación de mi propia concepción en torno al *cuerpo abyecto*, relacionando los distintos abordajes que dan los teóricos y expertos en el tema para aplicarlo al proceso de creación práctico.

- Diálogo entre materiales revisados y estudiados: relación y construcción de una base teórica para el abordaje práctico del proyecto: profundización y definición de los temas a tratar, tanto en el *Laboratorio* como en la posterior realización escénica: *Piel-aperturas y bordes del cuerpo y Actos performativos – cuerpo cultural*. (Se describen en el capítulo 2).
- *Pre-laboratorio escénico. Auto-etnografía*, trabajo personal como motor escénico para el abordaje práctico de la investigación.
- Selección de ejercicios para el *laboratorio escénico*, que también contribuyeron a su aplicación en la *realización escénica* a partir de los recursos metodológicos: *teatro físico, danza teatro, danza butoh*.
- Creación del Programa del laboratorio escénico, con sus respectivas actividades, ejercicios y objetivos a lograr.

TALLER DE DIRECCIÓN Y DRAMATURGIA ESCÉNICA

27 Abril 2018

La Poética del Dívano.

Manifiesto para mí

Unimmo. Emilio Garcia Wehbi.

¿Cómo identifican la crisis escénica?

Ciclos Espirales (caos des.)



(Fin de ciclos espirales).

Eje de los hechos

(Inicio de proceso de dramaturgia escénica).

Pts de Inflexión: Muchos puntos pivales: (de nuestro material y análisis escénico).

Filtro: Selección de material.

Definir inicio y final: Crear una tabla de sistematización.

¿Qué puedo comunicar y hacia donde lo quiero llevar?

Selección de Materiales

Funcionalidad... Como se define la funcionalidad es la selección o desecho de materiales.

Proceso Atalado del Equipo de trabajo e Interpretar.

Estructura fragmentada para improvisaciones privadas.

Secuencias de detonadores. Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Secuencia de detonadores

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

La Complejidad. De los paradigmas a los figuras del pensar. Denise Hajmanovich

Estudios de la Complejidad Unimmo.

Enfoque del Caos para ordenar la reacción dramaturgia.

Caos precede al orden.

Así sea la creación escénica, desde el caos.

0. Moodboard.

1. PASOS: Registro.



Definir temático a partir de:

Una historia Un personaje Personajes en escena.

Inclusión directa de los principales referentes conceptuales:

Música Escalafonía Espacio principal elemento!

Inicio/lo Desarrollo/lo Conclusión/Kyo

Proceso Atalado del Equipo de trabajo e Interpretar.

Estructura fragmentada para improvisaciones privadas.

Secuencias de detonadores. Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Secuencia de detonadores

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

Objetos, textos externos, música, vocaciones, momentos.

UNIVERSO INTERPRETATIVO DE INTERPRETES.

¿Qué Necesita cada persona? Secuencia de Detonadores

¿Qué estímulos debo darle? Traducir las ideas y transmitir las claramente, ser clara y objetiva.

Desintellectualizar mi trabajo: Que mi trabajo se explique solo (semióticamente, estéticamente, discursivamente).

En la dramaturgia Escénica el orden puede variar: Inicio Descripción Final

Antecedentes: 1. Imagen Motor: Detonadora del dispositivo escénico.

Llamado al Grupo Nuclear. 2. Prueba con elenco. Sensibilidad hacia el tema de investigación medular.

Es otra etapa dramaturgia que se hace después del Transiciónes. ¿Conectores o transiciones? Donde se da a nivel de sonido, proyección...

Antecedentes: 1. Imagen Motor: Detonadora del dispositivo escénico.

Llamado al Grupo Nuclear. 2. Prueba con elenco. Sensibilidad hacia el tema de investigación medular.

Sensibilizar al Elenco e identificar para tener interés en mi tema de interés.

Imagen Contextual Delimitación. -Entrevista? -¿?

Imagen Contextual Delimitación. -Entrevista? -¿?

Imagen Contextual Delimitación. -Entrevista? -¿?

EXISTO CONFLICTO CAMBIO

Existo. Donde inicio y cómo es (aunque no necesariamente sea el inicio).

Conflicto: Que sea lo suficientemente importante para que cambie el existo. (Dramático).

Cambio: Nos cuenta que hubo un cambio en relación con el existo.

Proceso de Filtración o Dramaturgia Escénica. Yo: Edición Material. Dramaturgia a partir de... "un proceso de los escénico?"

importante! Proceso de Filtración o Dramaturgia Escénica. Yo: Edición Material. Dramaturgia a partir de... "un proceso de los escénico?"

importante! Proceso de Filtración o Dramaturgia Escénica. Yo: Edición Material. Dramaturgia a partir de... "un proceso de los escénico?"

importante! Proceso de Filtración o Dramaturgia Escénica. Yo: Edición Material. Dramaturgia a partir de... "un proceso de los escénico?"

importante! Proceso de Filtración o Dramaturgia Escénica. Yo: Edición Material. Dramaturgia a partir de... "un proceso de los escénico?"

importante! Proceso de Filtración o Dramaturgia Escénica. Yo: Edición Material. Dramaturgia a partir de... "un proceso de los escénico?"

importante! Proceso de Filtración o Dramaturgia Escénica. Yo: Edición Material. Dramaturgia a partir de... "un proceso de los escénico?"

importante! Proceso de Filtración o Dramaturgia Escénica. Yo: Edición Material. Dramaturgia a partir de... "un proceso de los escénico?"

Imagen 31. Bitácora taller dramaturgia escénica. (27 abril 2018)

Imagen 32. Bitácora taller dramaturgia escénica. (27 abril 2018)

PIEL.

- Espejos
- Vidrios
- Sondas? Estéreo
- Silencio
- Música grabada
- Violeta

El cuerpo humano es

objeto

Fuerzas físicas pueden llegar a ser objetivas

• Fluidos → A)

Anatomía } Fisiología
Cuerpo Humano }
Olor, color

Edad y piel tiempo
Envejecimiento

Exclusión
Exclusión

¿Qué es objeto o hace me cuerpo? me anhelo objeto?

- El tamaño
- Color de piel
- La alegría
- El abito
- Mi personalidad?

Tarea:

Clasificar 3 tipos o formatos.

Retomar punto anterior

- Construcción Imagen (composición espacial)
- Construcción Señala (29, 104 10)
- Construcción Atmósfera (peribir a través de otros sentidos)

Definir universo de imágenes, en posibilidades y recursos simbólicos.
Filtrar para luego hacer la composición.

- La Alhambra. Espacio
- Hacer presupuesto luz
- Ampliar materiales
- Boxer proyectores en internet
- Micrófonos.
- Loop

↳ espacio pequeño

Proxemia un espectador
con fragmento del espacio al público
Estacionar espacio → Niños y para leerlos

Desde que entra al público, composición de imagen es mezcla de atmósfera y sentido.

¿Qué es la experiencia que se quiere crear?

Colores, sabores → intérpretes.

28 Abril 2018
Alhambra 9-12 md.
Nati, sham, fo, Fede, Cata

Tarea → 28 Abril 2018 (7am-7:40am).
¿Qué elementos conceptuales me generan y atraviesan?

Imágenes

Fragmento de noche Ausencia de luz (I)

La Presencia de mucha

luz en un foco pequeño, central y oscuridad total alrededor. (Blanca, Rojo, Violeta)

↳ Yo entrando en la luz.

¿Qué me da?

La Piel y color

piel, cuando dan "piel" → No quiero darla, pero a trabajar la piel.

luz Violeta, rojo y blanca

Composición sobre mi cuerpo:

Cartografía

- ¿Me espaldas?
- Yo por detrás me me alargo a ver

- La Grasa que me he comido y me sale.
- Voz Causador.
- Forma de la aureola de los senos - como se ha ido transformando.
- Fotografías?

• Construcción de caídas y de altura

• Piel Instalación de piel, lámpara de piel. (Piel)

• Las arrugas prematuras.

Imágenes que me resuen.

↳ Zonas Rosadas y Blanca

↳ Proyecciones múltiples sobre paredes blancas. ¿Qué? Improvisar. Central cuando en color blanco

• Una escala, mi tamaño, mi altura, mi peso.

1,52 m

47 Kg

• Pelo oscuro, textura mi gruesa, delgado, mi gruesa, media

• Una Estimulo

TALLER DIRECCIÓN Y DRAMATURGIA **ESCÉNICA** Domingo 29 Abril

Precedida Ejercicio de dirección escénica
 Imágenes que generen la anécdota
 La Sensación → Tráslala a imágenes
 La Dirección es ejercicio

- Nati Marino
- Cata
- Petke
- Yo
- Sharon

Improvisación Guiada

- Crearles una atmósfera y contexto de la escena (Material previa)
- Poner a intérprete a pasar por ciertos lugares



Diagnóstico (Intérpretes)

- Ser clara y comunicativa
- Ser concisa
- Tirar estímulos de palabras.

Tener tiempo para digerir (distanciar), pensar del texto, proceso y comunicarlo al equipo.

• Llegar con las soluciones hechas.
 • Pensar selección muy en frío
 • Saber elegir bien a las personas.

- Disponibilidad al trabajo
 Tiempo, Ensayo
 Otros proyectos...
 Tapuilla
 Responsabilidad

Condición es el bote
 Gente que te respeta y respeta tu trabajo

⇒ Nadie es indispensable excepto 1 misma persona trabajo.

o Comunicar, siempre que hay dudas, preguntas.

⇒ Los horarios, las tardías no me están funcionando

Calentamientos Ensayos y Funciones

- Ser clara y concisa de lo que necesitas el ejercicio o la función
- Impio de alguna de las escenas
- Calentamiento fuerte (afro)

¡Poner atención!
 es que el calentamiento sí les ayude a entrar en escena física y psico/mente.

- 1er Calentamiento individual
- 2do Calentamiento fuerte (Natalia vestuario)
- 3er Impio sobre la escena (conexión psicológica con la escena)
- 4to Función

Crear una atmósfera y sentido de la obra → No converses entre sí, silencio

COMUNICACIÓN!

Inclusión y el xq de lo que se hará, comunicar asertivamente las dinámicas y sus objetivos

- o Work in Progress → Abir el proceso a un público pequeño cerrado para animar al equipo y tener retroalimentación

Mi ejercicio

Aspecto Técnico
 Revisarlos, ensayarlos, cuidar que no burlesco todo
 No lo pude hacer de la manera que había planeado. No se pudo hacer la proyección.

El video (llamada) se cortaba y perdía conexión, se dejaban de ver

magen 36. Bitácora taller
ramaturgia escénica.
onstrucción imagen, sentido,
tmósfera. (29 abril 2018)

Construcción de IMAGEN

(Visual, composición espacial)
resumen de sus

Cuerpo estático, recorre me
con mirada, bajar,
sestarme en el suelo.
Grabar recorriendo por la
piel con elular
video llamada whatsapp

Comer o tomarme el
yogurt de fresa
Alimentarse

¿Quién graba?

¿Qué se graba?

Alergia
Cicatrices
Ojos
Senos
Vagina

Presencia Fiel se
en...

Construcción de SENTIDO

(porqué, yo).

piel

¿Qué se graba?

Alergia
Cicatrices
Senos
Vagina

Piel después
extremidad del
Extremos.

¿Conflicto?

Construcción de ATMÓSFERA

(percepción, sentidos)

Luz blanca inicio

Luz violeta y flash
cuando toma yogurt

Asco

Trabajar sobre
la sensación de
asco en el
cuerpo, en relación
con fluidos y con
el cuerpo mismo.

Inicio → Luz Violeta / Rosado
Tomar yogurt Rosado / Terminar
Usar el cel
Inicio or excoeno (video).
en vivo con luz
de proyección

ETAPA 2

Abordaje práctico - laboratorio escénico

Esta segunda etapa de acción, consistió en poner en diálogo la teoría y referentes estudiados y sistematizados en la primera etapa, por medio de la ejecución del *laboratorio escénico*⁵, en torno al tema del cuerpo abyecto, que fue el material que propició la dramaturgia corporal de la *realización escénica*, es decir, se buscó profundizar desde la práctica escénica, lo planteado en la primera etapa.

Propuse, inicialmente, trabajar con un grupo de aproximadamente 4-5 personas, profesionales o estudiantes avanzados de las artes escénicas o la danza, por su capacidad expresiva, entrenamiento corporal, experiencia previa en el trabajo escénico y comprensión de las diversas herramientas escénicas a utilizar. Finalmente trabajé con 3 personas.

⁵ Espacio de investigación a través de la experimentación escénica, con ejercicios y herramientas para el trabajo con la/el intérprete. Se describe en el Capítulo 1.

El *laboratorio escénico* tuvo énfasis en el trabajo corporal y visual, para estudiar desde ese lugar el *cuerpo abyecto*; utilizando como herramienta, elementos puntuales del *teatro físico*, la *danza teatro* y la *danza butoh*, para generar desde el cuerpo, material escénico para la realización escénica. (En el capítulo 1 se amplía la definición de *laboratorio escénico*).

Se grabó con cámara los elementos más relevantes del laboratorio para facilitar su sistematización y poder utilizar el material y ejercicios creados para la realización escénica; además, se sistematizó con el uso de la bitácora de la práctica artística. Y durante esta etapa, utilizamos la cámara como recurso audiovisual y escénico, con el apoyo de la proyección. Con el material generado en el laboratorio, su sistematización y re-organización y ensamblaje, se creó una dramaturgia corporal para la *realización escénica* (etapa 3).

Los temas del *laboratorio escénico* se basaron en el eje temático de la investigación: *Piel-aperturas y bordes del cuerpo* y *Actos performativos – cuerpo cultural*. Estos temas se definieron y profundizaron en la primera etapa de la investigación y se plantearon como una base para el trabajo del laboratorio escénico y la realización escénica. Sin embargo, se modificaron durante la ejecución del laboratorio, pues lo planteado fue una guía para el proceso posterior y estuvo sujeto a los debidos cambios que el proceso fue proponiendo. Su definición se amplía en el Capítulo 1.

Durante esta etapa 2 se llevaron a cabo las siguientes actividades:

- Ejercicios escénicos sobre el cuerpo abyecto: utilizando ejercicios, dinámicas o principios del teatro físico, danza teatro, danza butoh, entre otros, y mediante la ejecución de partituras corporales en torno a abordajes específicos que incluyan el tema del cuerpo abyecto.
- Llevar a la práctica el diálogo directo con referentes de otros medios de expresión: como pinturas, videos, referentes teatrales y de danza, performance.
- Se generaron reflexiones y discusiones con el equipo de trabajo, en torno a los temas tratados para fortalecer el material creativo para la realización escénica y la práctica misma del *laboratorio escénico*.
- Sistematización del proceso mediante el uso de grabaciones, y de la bitácora de la práctica artística para la recopilación de material teórico-práctico y creativo para la generación de la dramaturgia corporal de la *realización escénica*. Cada quien tenía su bitácora personal.

Medicina Mental

Alonso

Ansiedad

No saber que hacer.

- No clara la instrucción Etimología
- Difícil trasladarlo al cuerpo.
- Escaneo Mental.

Escaner. Aparato Rayos X.

Pasar por el escaner una cosa

Aparato tubo para exploración cuerpo por rayos X.

Cortes del organismo.

Artista → Totalidad de cuerpo con corte de escaneo. Transversal.

Mental de la mente, capacidad intelectual, inteligencia, comprender.

Lab (Experimentación) Escénica (Corporal) - Cuerpo Objeto / Cero

Método

¿Dónde radica la abyección de mi intelecto? Catatonia

No poder moverte pero estás consciente.

→ Parálisis corporal pero también mental

Parálisis Permanente.

* Explorar 1 estado catatónico: De 3 Catatonias.

1º Anóxia → Temblor, ceguera, rigida.

2º Cadavérica → Entere y desolación integrando un materialidad

3º Paranoica → Desunión hacia el mundo. Lapsos de parálisis combinados con desunión. Trab. pequeño con la mirada.

Catatonia

"Catatonia, define nuestro mundo y mi momento en ciertas situaciones".

Está en la realidad estado vital de parálisis, frente a la brutalidad del mundo.

¿Cómo vivir la catatonia de forma elegante?

Movimiento contenido. Repetición.

→ No lograr asimilar la realidad dominante.

↳ Localización en el cuerpo.

↳ No poder accionar.

del mundo. Absorbido el mundo Abierto hiperextendido. Muesca en la cara.

Cuerpo sin órganos triste, negación.

Anestesia, Morfina Sedado → fármacos. Insensibilidad.

26 Setiembre 2018

Diana Alonso

4º V sesión

V Sesión
26 Set.

Sesión V

Digna

Candy → 7 Colores

Taller de Poesía Anime
Sábado.

Poesía

Flor de los 7 Colores
Candy Heidi

Playección → Desde un lugar
muy emotivo
que pareciera
que no es normal.

- Necesidad de
afecto y tener una
relación muy
cercana con un
hombre -

Amor / "Señor que
justifica golpes del
marido".

"Funda cabodera tu
Diego
Sentirte fea.

Victoria Abril. - Acta 2
Española

Ojos vidriosos
Almodovar.

Dile
Aunque
no se puede
encontrar.
Buscar, buscar,
buscar (se nombre).
Flora normal,
de 7 colores no
tanto.



Heidi → PANI,
Hoy Heidi
estaría en
PANI.

PANI → Relaciones
impropias
Chats.
¿Dónde reside mi abyección?

Boso y la Cama
cuando estoy sola
Llover, maquillarse, ~~te~~
desnuda, coger.
Ultra Intimidad

2 Cuerpos
Bauhinia
Proyectado
Real
Cuerpo,
Cuerpo
1 Mujer y
2 Hombres

¿Dónde Reside?
mi abyección

Secundaria
Huele a tabaco
Dolor de ser tocada
Pechos hinchados
Tetas sin leche
Cuerpo Intenso
Alma desgarrada
Hombros que cogen
hombres.
Hoy no llovo
Vejez negada.
Virus, frío
despermiada
Intimidad negada.
Fumo, bebo agua

Niña interior
Ena muy nada
Quitar la Ropa.
Lágrimas mientras
caga.

Negación del Amor Recurrente
Mator a Diego
Príncipe Azul

Imagen 38.
Bitácora
laboratorio
escénico. (26
setiembre
2018)

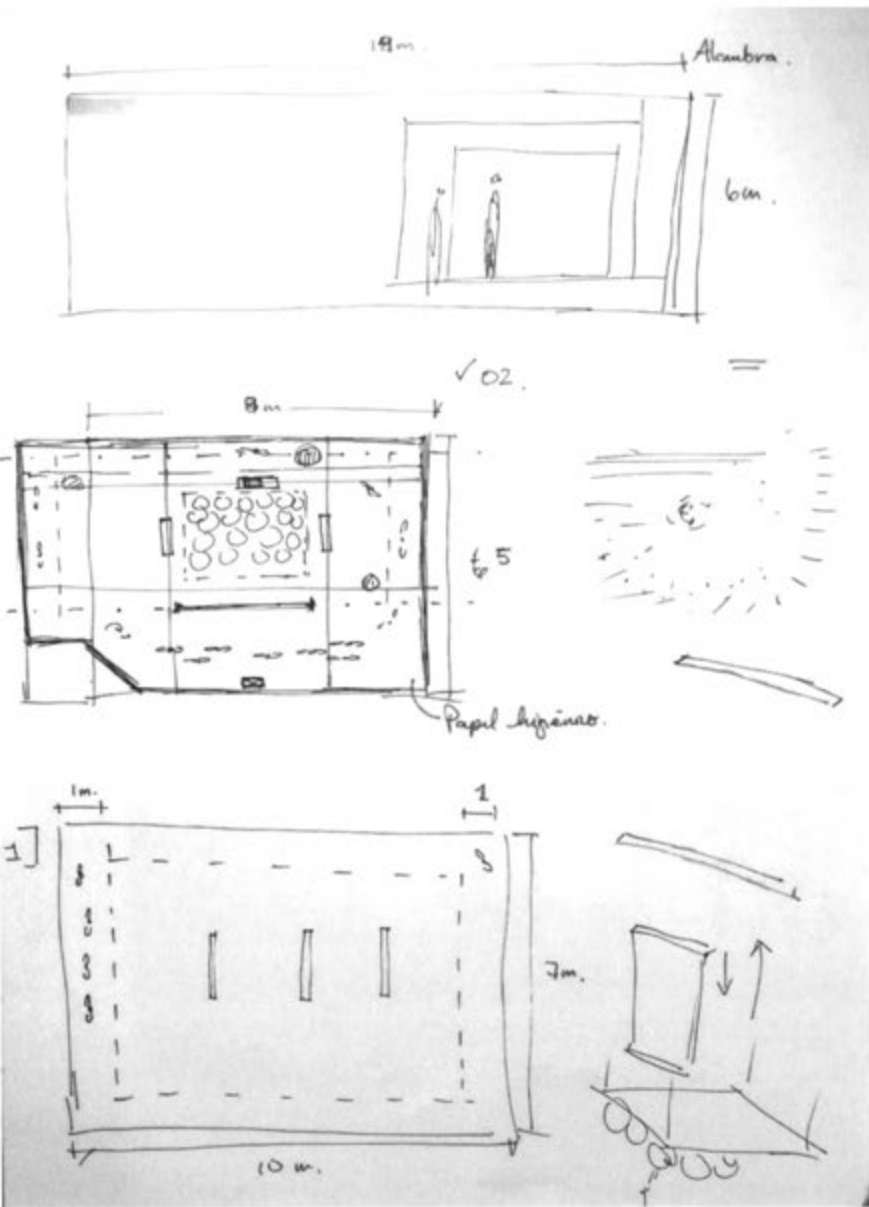


Imagen 39. Bitàcora, primeras impresiones del espacio escénico.
 (30 setiembre 2018)

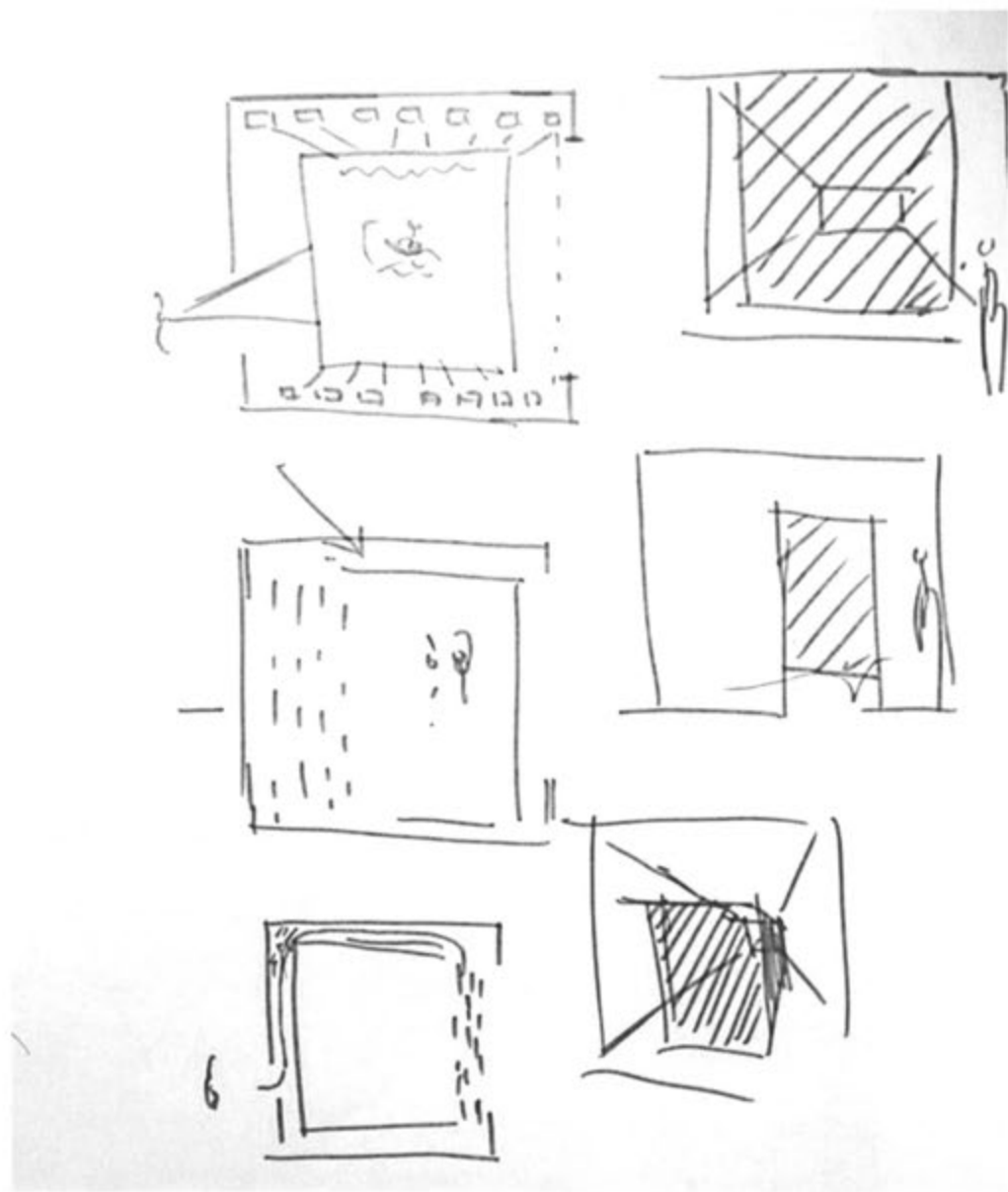


Imagen 40. Bitàcora, primeras impresiones del espacio escénico.
 (30 setiembre 2018)

Imagen 41. Bitácora, sistematización del laboratorio escénico para la dramaturgia corporal de la realización escénica. (1 agosto 2018)

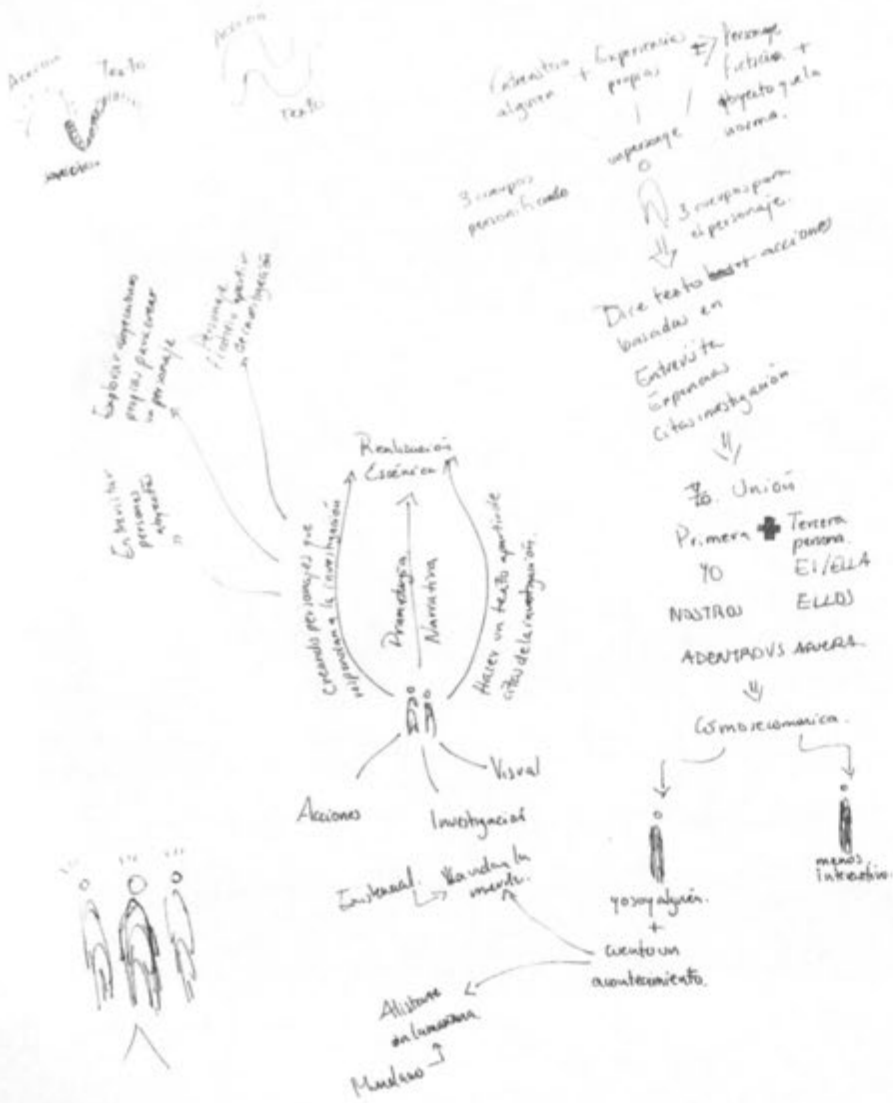
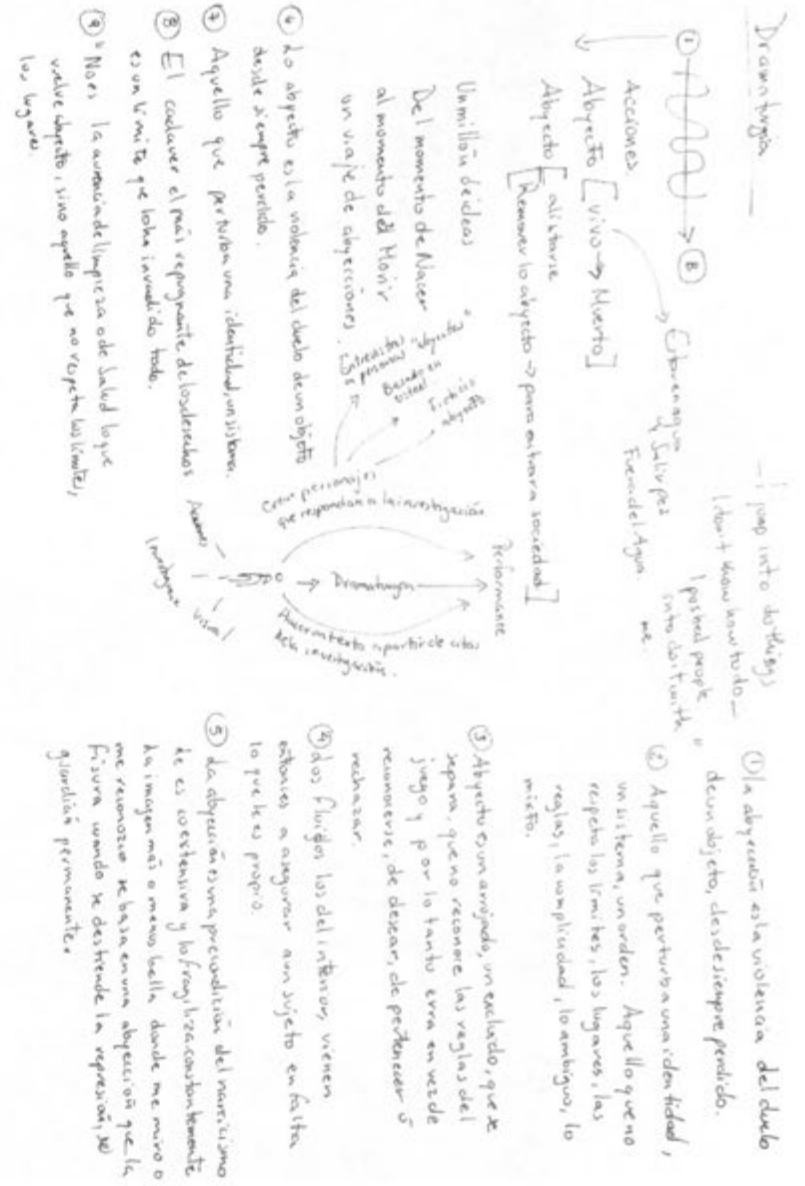


Imagen 42. Bitácora, sistematización del laboratorio escénico para la dramaturgia corporal de la realización escénica. (1 agosto 2018)



gen 43 y 44.
ematización
laboratorio
nico para
amaturgia
oral de la
zación
nica. (1
sto 2018)

| Estética Auditiva | Acción | Textos |
|---|---|---|
| <p>Amplificación de la voz Microfonos</p> <p>Vestimenta: Cabello, maquillaje Vestimenta: Vestimenta Vestimenta: Vestimenta Vestimenta: Vestimenta</p> <p>Amplificación de la voz En el agua: Vestimenta Vestimenta: Vestimenta Vestimenta: Vestimenta</p> <p>Proyección: Proyección Vestimenta: Vestimenta Vestimenta: Vestimenta Vestimenta: Vestimenta</p> <p>Amplificación de la voz Cabello del agua Vestimenta: Vestimenta Vestimenta: Vestimenta</p> <p>Amplificación de la voz En el agua Vestimenta: Vestimenta Vestimenta: Vestimenta Vestimenta: Vestimenta</p> <p>Amplificación de la voz Cabello Mascarilla facial</p> <p>Amplificación de la voz Mascarilla facial</p> | <p><u>1. Capullo</u> (Luchilla)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Envolverse 2. Entrar/Salir del Capullo 3. Retorserse. <p><u>2. Pez fuera del Agua</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. hecharse crema 2. Movimientos espamódicos. <p><u>3. Desplazamientos anormales</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ojos cerrados, correr hacia atrás 2. Uso del papel higiénico, limpiar la sociedad <p><u>4. Caídas</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Vestirse y desvestirse 2. Caer. <p><u>5. Talco (climas)</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ponerse globos 2. Sacudirse el talco 3. Percusión Corporal. <p><u>6. Mascarilla Facial</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ponerse Mascarilla 2. Salir a la ciudad. <p><u>7. Cuerpo Cadavérico (Buto)</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Cuerpo Cadavérico 2. Concierto Moniqui. | <p>1. Nacer. Amplificación de la voz Vestimenta: Vestimenta Vestimenta: Vestimenta</p> <p>2. Niño polimorfo perverso. Voz en off Amplificación de la voz Foto de objetos</p> <p>3. Aprender a caminar/ Olivar madre Textos: Vestimenta Vestimenta: Vestimenta Vestimenta: Vestimenta</p> <p>4. Preparación de la muerte Prepararse Sociedad. Textos del cantante Vestimenta: Vestimenta</p> <p>5. Cantorsis Sirenas Sirenas</p> <p>6. Hacerse sujeto y ser parlante. Textos anatómicos Cabello Anal</p> <p>7. Morir Cabello Cabello</p> |

| Estética Visual | Acción | Textos |
|--|---|--------|
| <p><u>Audiovisual</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Proyección en video cara lateral. Trasma 2. Proyección pregrabada zoom preal en cara lateral derecha e izquierda. 3. Música y textos en off. <p><u>Espacial</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Cubo blanco 2. Iluminación interna del Cubo 3. Papel higiénico. <p><u>Indumentaria</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mascarilla de doctor 2. TPop (Vestuario) 3. Ropa Católica. 4. Ropa interior blanca 5. Anteojos <p><u>Objetos</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Globos con talco adentro 2. Pecera un crema 3. Mascarilla facial 4. Papel higiénico * 5. Telas/Piel 6. Moniqui. | <p><u>Desplazamientos</u> (Amplificación)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Normales 2. Anormales (ojos cerrados, caminar atrás) 3. Recoger papel higiénico <p><u>Caídas</u> (Amplificación)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ponerse y Quitarse la ropa. 2. Caerse de diversas formas. 3. Decir texto. <p><u>Pez fuera del Agua</u> (Amplificación)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Movimientos espamódicos. 2. Hecharse crema. <p><u>Talco</u> (Amplificación)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ponerse los globos 2. Sacudirse el talco 3. Percusión corporal. (con Ropa) <p><u>Telas</u> (Amplificación)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Envolverse 2. Entrar Salir del capullo. 3. Retorserse. <p><u>Mascarilla Facial</u> (Amplificación)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ponerse la mascarilla 2. Dejarla actuar 3. Salir a la ciudad <p><u>Morir</u> (Amplificación)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Moniqui cantado 2. Cuerpo cadavérico. | |

ETAPA 3

Entretejido - *realización escénica*

Esta tercera etapa, fue el entretejido de lo desarrollado en las dos etapas anteriores, se apoyó del proceso de documentación y sistematización para la recreación y reorganización de las experiencias, y así crear la *realización escénica* sobre el cuerpo abyecto.

El cuerpo o matriz de esta etapa 3 se basó en el proceso de las etapas anteriores; además, se utilizó gran parte del material creado durante el *laboratorio escénico*. Lo recopilado del laboratorio escénico fue el medio o motor creativo de la *realización escénica*. En el laboratorio se hicieron experimentaciones y ejercicios que se transformaron y utilizaron como guía para la dramaturgia corporal de la *realización escénica*. Posterior a su creación, se hizo un desmontaje escénico y se sistematizó con fotografías y video.

Durante la tercera etapa se llevaron a cabo las siguientes actividades:

- Creación y definición de la dramaturgia corporal de la *realización escénica*.
- Ensayos, estructura y montaje de la *realización escénica*.
- Definición de estética, vestuario, objetos, escenografía para la *realización escénica*.

- Muestra escénica y breve desmontaje del proceso de creación e investigación escénica.
- Conclusiones finales.

Indicador
Cuerpo en
Tramitación

Estado Constante

- Representación

- Mademera

- Aquejamiento
Inoluntarios
(Asesinos)

- Anselmo Rebelde

Enfoque

Indicador: Cuerpo Nancy

#17

Explorarlo al
inicio.

Comienza

Explorar luego

Cuerpo es
la unidad.

porano. (Investigación de trayectoria).

- Caídas y Textos

Propuesta es ~~de~~ ropa, desinterés.

y ~~caer~~ Puede ser ~~caída~~ y caer.
la ropa ~~y caer~~

Una palabra huele a

"La vida es silencio": Película "La vida es silencio".

Reacciones pueden ser más
interesantes. / Comandos.

Desmalla / Caída

- Papel Higiénico

Misma Estrada en este

parte. Scream / Noise.

"Naked City".



Cubo
2da. Intención
+ Simple
de intenciones

Ale, Dani
Dagros, Alberto
Diana, Yo.

Presencia Escénica:

Existe en afuera? Delimitar con
el ahora.

¿Hay una transparencia

o no?

Es una conexión... Definir la

Siempre dentro del cubo o
salimos del cubo?

Jugar y pensar eso.



Imagen 45.
Sistematización del
laboratorio escénico
para la dramaturgia
corporal de la
realización escénica.
(10 abril 2018)

Taller Butoh. 22 Marzo 2019

Diana.

2:30 - 4:00

Presencia.

ejercicios o momentos:

- circulo y cada uno hace gesto.
- de qué modo está.
- le suman
- Meditación
- Despertar Butoh - Nacer Butoh.
- Mon - muerte butoh
- Camiseta butoh → Vidrio entre las piernas. Desolador.
- Arroyos de las diferentes. ~~caída~~ es cambiata. Desolador.
- Con curvas. Morir. Cuerpo
- Only hovers left Alive. coálar.
- Sola Gratia (Part 2). Abrir la boca.
- Blancanieves... Y como Pensar textos. butoh expresiones.
- no se puede... Blancanieves
- Meter textos. Momentos. Tumbos y Gernidos.
- Ungüentos Osmos el cuerpo a los de más nambir. Dramaturgia
- de casi no los otra luz. Estados Catárticos
- baile catártico.
- mbición → Una comisión.

Imagen 46. Sistematización del laboratorio escénico para la dramaturgia corporal de la realización escénica. Taller de danza Butoh (22 marzo 2019).

Viernes 12 Abril

Ensayo #

Realización Escénica.

Dramaturgia.

Amor Abyecto.

Trabajamos la escena de Dagon y Alerce sobre el Amor Abyecto.

↳ Caminata / Abrazo / Mirada

↓

Contacto

↳ Diana / Maniquí: Ella probó la relación corporal con el peso del maniquí.

↳ Trabajo Quieto & contra foco. ella acostada con la maniquí.

↳ Después de esta escena inicié a Diana Partitura con Maniquí. (Texto Chabe).

Imagen 47. Sistematización del laboratorio escénico para la dramaturgia corporal de la realización escénica. Taller de danza Butoh (12 abril 2019).

Ensayo 13 Mayo 2019

Escena Climax:
 no sexual
 para genital. amha.

Locura - Partitura

Tipo de movimiento:
 Quebrado, rápidos
 objetivo cuerpo
 desarticulado

portable.

Caminata
 (2) Ciudad. LSD

Estados Anímicos!
 Arrogancia
 Depresión
 Consciencia
 - Enaja debido al
 trabajo
 Amargura
 Miedo
 Sexual Provocación

fiesta
 Éxtasis
 climax

se pujan
 a truci.

Camminator buscan
 la contención.

Amuebados.
 fragmentación anímica en el cuerpo.
 motores → tipo del cuerpo de donde surge -
 5 palabras - movimientos.

Contacto Papel Higiénico
 (1)
 Contacto de
 recuse papel
 higiénico.
 Calentamiento de
 desarticulación

Imagen 48. Sistematización ensayo de la realización escénica. Caminata por la ciudad y danza de contacto con papel higiénico (13 mayo 2019).

Ensayo 3 Junio 2019

6 a 7 pm → Brumbú
 Rasmusen

Eco Teatro
 La Alhambra → @ Zoonil (15 a 21 Julio)

OZ Ato
 16 Ato

Centro Cultural Español
 Auditorio II

Encuentro Investigación Creativa
 K-M-3
 9 a 12
 7 a 5

Pecera

Medidas Vestidos y Colores Primarios } Investigación Conceptual → Concepto

Diona → Azul Rey
 Dayron → Amarillo Hierro
 Alonto → Rojo Sangre

Vestidos

| | Diona | Dayron | Alonto |
|---------------|-------|--------|---------|
| Largo | 85 | 94 | 87 (87) |
| Hombros | 43 | 49 | 47 |
| Braza | 27 | 36 | 31 |
| Manga (largo) | 15 | 18 | 19 |
| Cintura | 71 | 86 | 79 |
| Cadera | 99 | 101 | 93 |



Imagen 49. Sistematización, ensayo de la realización escénica. Medidas vestuario, planificación de siguientes sesiones, 3 junio 2019.

Ensayo 28 junio Antares

Amor Abjecto → lenguaje texto?

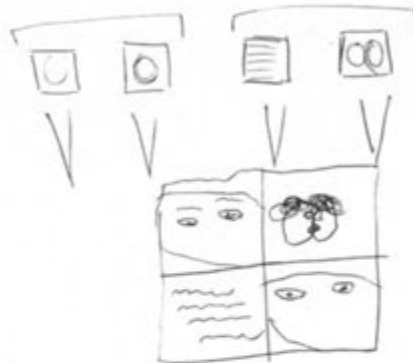
Douglas
Alonso

"Morite uningo"

"Juntas"
"normal"
"agua"

Teste de Caidos
Muerte y caidos.

¿cómo podría morir simbólicamente?



→ Que se proyecte el texto como chat.
El amor abyecto → a través del chat.

La Comunicación. | Pérdida de carácter
La Conversación. | y de comunicación



↑ proyección
Partido dividido
en 4.

Imagen 52. Sistematización ensayo de la realización escénica. Amor abyecto. (28 junio 2019).

CRONOGRAMA

El siguiente cronograma, se planteó para aclarar la temporalidad de las etapas. Está dividido en semanas y fue la propuesta de abordaje temporal de dicha investigación, sin embargo, estuvo sujeto a cambios y flexibilidad, esto en cuanto al tiempo en que se desarrolló cada etapa y actividad. Es decir, en la práctica hubo actividades que llevaron mayor o menor tiempo del planteado inicialmente. En resumen, la primera etapa tuvo una duración de tres meses y medio, la segunda etapa tres meses y medio y la tercera etapa cinco meses, para un total de un año de trabajo, en tiempo semanal, sin tomar en cuenta vacaciones, feriados, espacios de transición en los que no se trabajó, etc.

Tabla1. Actividades semanales del laboratorio escénico.

| m es | TIEMPO SEMANA | ACTIVIDAD | ETAPA |
|---------|------------------|--|-------|
| 1 | 1 | -Búsqueda y revisión de fuentes bibliográficas en torno al tema y conceptos. | 1 |
| | 2 | -Búsqueda y revisión de fuentes bibliográficas en torno al tema y conceptos. | |
| | 3 | -Selección de material teórico: entender a profundidad los conceptos. | |
| | 4 | -Selección de material teórico: entender a profundidad los conceptos. | |

| | | |
|---|----|--|
| 2 | 5 | -Revisión de materiales creativos que se vinculen con el cuerpo abyecto |
| | 6 | -Revisión de materiales creativos que se vinculen con el cuerpo abyecto |
| | 7 | -Revisión de materiales creativos que se vinculen con el cuerpo abyecto |
| | 8 | -Análisis de lo escénico en torno al cuerpo abyecto: estudiar y buscar referentes claves. |
| 3 | 9 | -Definición y creación de conceptos a partir del estudio teórico: Crear mi propia concepción. -Sistematizar |
| | 10 | -Diálogo entre materiales revisados y estudiados: relación y construcción de una base teórica para el abordaje práctico del proyecto |
| | 11 | -Diálogo entre materiales revisados y estudiados: construcción de una base teórica para la práctica del proyecto. |
| | 12 | -Pre-Laboratorio escénico, auto-etnografía. - Inicio de ideas para la creación del programa del laboratorio escénico |
| 4 | 13 | -Creación del programa del laboratorio escénico. |
| | 14 | -Creación del programa del laboratorio escénico. |
| | 15 | -Inicio de selección del equipo de apoyo para el laboratorio escénico y la realización escénica. |

| | | |
|---|----|--|
| | 16 | -Promoción del laboratorio escénico y Escogencia del equipo de trabajo (profesionales o estudiantes avanzados de las artes escénicas y/o danza). |
| | 17 | -Producción de Materiales para el laboratorio escénico -Preparación del laboratorio escénico |
| 5 | 18 | -Producción de Materiales para el laboratorio escénico -Preparación del <i>laboratorio escénico</i> |
| | 19 | -Ejecución del <i>laboratorio escénico</i> y su sistematización escrita y audiovisual. -Sistematización y documentación: fotos y videos. |
| | 20 | -Ejecución del <i>laboratorio escénico</i> y su sistematización escrita y audiovisual -Sistematización y documentación: fotos y videos. |
| | 21 | - Ejecución del <i>laboratorio escénico</i> y su sistematización escrita y audiovisual -Sistematización y documentación: fotos y videos. |
| 6 | 22 | - Ejecución del <i>laboratorio escénico</i> y su sistematización escrita y audiovisual -Sistematización y documentación: fotos y videos. |
| | 23 | - Ejecución del <i>laboratorio escénico</i> y su sistematización escrita y audiovisual -Sistematización y documentación: fotos y videos. |
| | 24 | - Ejecución del <i>laboratorio escénico</i> y su sistematización escrita y audiovisual -Sistematización y documentación: fotos y videos. |
| | 25 | -Sistematización de materiales y experiencias de <i>laboratorio escénico</i> , para la <i>realización escénica</i> -Iniciar con la creación de la <i>dramaturgia corporal</i> para la <i>realización escénica</i> |

| | | | |
|---|----|---|---|
| 7 | 26 | -Sistematización de materiales y experiencias de <i>laboratorio escénico</i> , para la <i>realización escénica</i> -Iniciar con la creación de la <i>dramaturgia corporal</i> para la <i>realización escénica</i> | |
| | 27 | -Creación de la <i>dramaturgia corporal</i> para la <i>realización escénica</i> | |
| | 28 | Creación de la <i>dramaturgia corporal</i> para la <i>realización escénica</i> | |
| 8 | 29 | -Sistematización de materiales y experiencias del <i>laboratorio escénico</i> -Creación de la <i>dramaturgia corporal</i> para la <i>realización escénica</i> | 3 |
| | 30 | -Creación de la <i>dramaturgia corporal</i> para la <i>realización escénica</i> Revisión y necesidades. | |
| | 31 | -Producción: Materiales y equipo de apoyo para la <i>realización escénica</i> . (Técnico de luces, sonido, producción, vestuario, maquillaje, utilería, grabación y edición de videos). | |
| | 32 | -Producción: Materiales y equipo de apoyo para la <i>realización escénica</i> . (Técnico de luces, sonido, producción, vestuario, maquillaje, utilería, grabación y edición de videos). -Trabajo con el equipo, ensayos y definición de la <i>realización escénica</i> . Documentación del trabajo | |
| | 33 | -Trabajo con el equipo, ensayos y definición de la <i>realización escénica</i> . Documentación del trabajo | |
| | 34 | -Trabajo con el equipo, ensayos y definición de la <i>realización escénica</i> . Documentación del trabajo | |
| 9 | 35 | -Trabajo con el equipo, ensayos y definición de la <i>realización escénica</i> . Documentación del trabajo | |
| | 36 | -Definición de la <i>realización escénica</i> con el equipo de trabajo | |

| | | |
|----|----|--|
| 10 | 37 | -Definición de la <i>realización escénica</i> con el equipo de trabajo |
| | 38 | -Definición de la <i>realización escénica</i> con el equipo de trabajo |
| | 39 | -Definición de la <i>realización escénica</i> con el equipo de trabajo |
| | 40 | -Definición de la <i>realización escénica</i> con el equipo de trabajo |
| 11 | 42 | -Definición de la <i>realización escénica</i> con el equipo de trabajo |
| | 42 | -Definición de la <i>realización escénica</i> con el equipo de trabajo |
| | 43 | -Definición de la <i>realización escénica</i> con el equipo de trabajo |
| | 44 | Sistematización de la <i>realización escénica</i> |
| 12 | 45 | Sistematización de la <i>realización escénica</i> |
| | 46 | -Muestra de la <i>realización escénica</i> |
| | 47 | Sistematización de la <i>realización escénica</i> |
| | 48 | Finalizar Sistematización de la <i>realización escénica</i> . Material Listo para la Defensa Pública |

CAPÍTULO 1

Aclaración de Conceptos

El siguiente capítulo, consiste en la definición teórica de los diferentes elementos que constituyen esta investigación. Profundiza sobre la aclaración de los conceptos de *cuerpo abyecto*, *lo abyecto*, *la realización escénica* y *la performance*. Estas conceptualizaciones, surgen a partir de estudios teóricos, puestos en diálogo con las búsquedas escénicas; es decir, con la práctica del presente proyecto. Tomo de referentes principales a Judith Butler (2008), Julia Kristeva (1988) y a Éricka Fischer-Lichte (2017). También se describen los conceptos metodológicos de *laboratorio escénico*, *danza teatro*, *teatro físico*, *danza butoh*, que fueron parte del proyecto de investigación.

El cuerpo abyecto

Durante la investigación, trabajé el concepto de *cuerpo abyecto*, a partir de una profundización de lo planteado por Judith Butler (2008) y Julia Kristeva (1988), generando una definición sustentada en la exploración teórica, que se puso en práctica y se amplió durante la etapa de creación y ejecución del laboratorio y posteriormente con la realización escénica.

La definición del concepto de *cuerpo abyecto* varía dependiendo del lente desde donde se vea. Diferencio, al menos dos formas, amplias, de comprender el concepto: el cuerpo abyecto en la vida cotidiana, y el cuerpo abyecto en el arte.

El concepto de *cuerpo abyecto*, en el ámbito de la vida cotidiana, es, en primera instancia, ese que no puede reducirse a la forma diferenciada del sexo como norma regulatoria, es ese cuerpo inclasificable, que, además, se excluye de la norma de los cuerpos, y que no es entendido como "normal". "Abyecto, designa esas corporalidades que son inteligibles, que son inclusive categorizadas como *no humanas*, pues no calzan con los estándares sociales" (Butler, 2008, p.14). En cuanto al uso del *cuerpo abyecto* como campo discursivo, esto constituye, la definición normativa de lo que es humano y lo que no es. La normativa social cuestiona la humanidad misma de los cuerpos abyectos y utiliza medios para excluirlos.

Los cuerpos que se asocian con lo extraño, la fealdad, la vejez, lo perverso, inmoral, retorcido, queer, trans, etc., caben o, más bien, pueden caber en la categoría de abyectos. Sin embargo, para términos de dicho trabajo, no me detengo en categorizar los cuerpos, sino en ampliar, resignificar el concepto de *cuerpo abyecto*; contestar con el hecho, de que, estas cualidades se pueden resignificar, estos cuerpos se pueden habitar, entender. Paul Beatriz Preciado, en su *Manifiesto Contra-Sexual*, hace hincapié en dicho aspecto:

Así por ejemplo, bollo pasa de ser un insulto pronunciado por los sujetos heterosexuales para marcar a las lesbianas como "abyectas", para convertirse posteriormente en una autodenominación constestataria y productiva de un grupo de "cuerpos abyectos" que por primera vez toman la palabra y reclaman su propia identidad. (Preciado, 2002, p.24).

Por otro lado, me afianzo de la idea de que, como plantea Kristeva (1988), todos los cuerpos tienen algo de abyecto, algo que se abyecta y que es necesario para la misma constitución del cuerpo. Todas y todos tenemos, de una u otra manera, abyecciones. Retomando la idea de *cuerpo abyecto* en la vida cotidiana, este re-escibe lo que ya está constituido socialmente, irrumpe las leyes sociales que comprenden los cuerpos y el sexo como algo biológico y estable. Desde el punto de vista de Preciado (2002, p.22), el sexo es más una tecnología de dominación heterosocial que una ley natural, y además, que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros.

La idea de naturaleza humana como ley, reproduce en los cuerpos, los espacios y los discursos la idea de que "naturaleza" es igual a "heterosexualidad". Los roles y prácticas sexuales que se atribuyen naturalmente a los géneros masculino y femenino son un conjunto de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro. Son construcciones sociales de dominación y poder.

Como lo plantea Preciado (2002), el cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual, en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan fijados y otros son sistemáticamente tachados o rechazados, abyectos.

Judith Butler también expone que el sexo se materializa mediante su performatividad, pues se anuncia el discurso, se normaliza y se reitera en la norma regulatoria. Es decir, las leyes del sexo, se repiten a tal nivel, que son entendidas como lo normal, como lo que siempre es; y todo lo que quede por fuera de eso, es *abyecto*, arrojado al vacío de lo social:

Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas "invivibles", "inhabitables" de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo "invivible" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el

límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales –y en virtud de las cuales- el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida. (Butler, 2008, pp.19-20).

Comprender el *cuerpo abyecto* como parte de lo social, habitable, da la posibilidad de reconstituir la legitimidad simbólica de los cuerpos, y la posibilidad de darle a estos la importancia que tienen. Una de las tesis básicas de Julia Kristeva, es la definición de lo *abyecto* desde una perspectiva política y cultural, pues defiende, que está vinculado con lo ilegítimo, en tanto que pone en cuestionamiento las normativas sociales y las leyes que rigen la expresividad de los cuerpos:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicitad, lo ambiguo, lo mixto. [...] Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. (Kristeva, 1988, p.4).

Esto amplía la concepción de lo *abyecto* a un marco de irrupción de la legalidad, de la normatividad; que abarca no solo la expresividad de los cuerpos, sino las acciones que estos realizan. También aporta un punto esencial desde el psicoanálisis, pues se

entiende lo *abyecto* como todo eso que fue parte del cuerpo (lo pre-cultural) y que el sujeto busca diferenciar de sí mismo, cuando se constituye y se entiende dentro de lo cultural.

Desde esta perspectiva psicoanalítica, *lo abyecto* se constituye a partir de tres fases del sujeto: la oral, la anal y la genital; y se rige a partir de los bordes del cuerpo y lo que se relaciona con el mundo exterior: "[...] esas aberturas del cuerpo humano funcionan como borde entre lo que pertenece al cuerpo y lo que, por incumbir al mundo exterior, debe ser considerado como un objeto" (Ciénega, 2012, párr.10). Está relacionado con los procesos de construcción de identidad y socialización del cuerpo, y cómo las normas y reglas sociales construyen mediante relaciones de poder, los cuerpos abyectos y los cuerpos normales.

El estado, las leyes, las normativas y control sobre el cuerpo son patriarcales, todo lo relacionado con *lo abyecto* y *el cuerpo abyecto* es una construcción que se opone, que resiste a este orden patriarcal, es decir, el concepto se identifica con el feminismo crítico, con la crítica a la subordinación de los cuerpos, al orden hetero-normativo y la moral impuesta desde el orden patriarcal:

Desde las normas morales y culturales, lo abyecto es todo lo otro, lo que se rechaza y se excluye: "...el Otro, "sujeto" y "objeto" se rechazan, se enfrentan, se desploman y vuelven a empezar, inseparables, contaminados, condenados, en el límite de lo asimilable, de lo pensable: abyectos". (Kristeva, 1988, p.17).

En cuanto a la comprensión de *cuerpo abyecto* en el arte, el concepto toma un valor estético importante, pues se presentan todas estas cualidades prohibidas, inteligibles, rescatando su valor estético. En el arte, los *cuerpos abyectos* presentan lo que es inmoral, ilegal y prohibido en la cotidianidad; es decir, el arte legitima los cuerpos abyectos, permite presentar corporalidades que se buscan negar, invisibilizar. Al llevar al campo artístico esos cuerpos y corporalidades que en la sociedad son excluidos, estos se permiten habitar, presentar, estar dentro de la vida.

En el arte contemporáneo, lo que tiene que ver con el *cuerpo abyecto*, *lo abyecto* y *las abyecciones* genera una sensibilidad estética hacia eso que perturba, en tanto lo resignifican. Se escenifican esos elementos de la sociedad y del cuerpo que perturban la mirada de las personas espectadoras y se le da un lugar habitable a lo extraño, a lo que no se reconoce como propio del cuerpo. En el arte, *lo abyecto* adquiere valor, no como obra, sino como acontecimiento que perturba un orden. Desde el arte escénico, propiamente, se busca experimentar sobre la posibilidad expresiva de los cuerpos en escena, para visibilizar las restricciones y límites que se imponen sobre estos, abriendo la posibilidad de irrumpir la legitimidad y la normativa social:

[...] el cuerpo, en su particular materialidad, es el resultado de una repetición de determinados gestos y movimientos.

Únicamente este tipo de actos dan lugar al cuerpo como algo individual, sexuado étnico y culturalmente marcado. Así

pues, la identidad –como realidad corporal y social– se constituye siempre a través de actos performativos. ‘Performativo’ significa en este sentido, sin duda, como en Austin: constitutivo de realidad y autorreferencial. (Fischer-Lichte, 2017, p.55).

La abyección, vista desde el punto de vista de las artes, es una categoría estética que busca recuperar lo *real* (experiencial) del cuerpo, es decir, no negar su realidad, sus secreciones, excreciones y todo lo que puede entenderse como excluido culturalmente.

Lo Real es lo imposible, aquello que escapa a la significación, lo que está fuera del orden simbólico. Si lo simbólico era el reino del lenguaje, lo Real será lo que escapa a la significación, lo que está más allá de la ley, antes de que el sujeto se cree como tal. Lo Real será la prehistoria del sujeto y también aquello a lo que éste se incline, es el punto ciego del lenguaje. (Ciénega, 2012).

Es decir, *lo abyecto* en el arte problematiza no sólo al(a) actuante/performer, sino que también pone en cuestionamiento al(a) espectador(a), ya que le presenta situaciones o expresiones artísticas sobre lo ilegal, lo excluido o prohibido:

Esta concepción artística de lo abyecto no representa imágenes exactamente bellas, pero éstas ejercen la fascinación de situar al espectador ante lo prohibido y lo siniestro, en términos freudianos: “lo unheimlich”. Imágenes que son verdaderamente fascinantes porque causan todo, menos indiferencia. (Ciénega, 2012, párr.7).

Entonces, el cuerpo abyecto en el arte escénico, se caracteriza por ser ambivalente, pues busca desde lo cultural-simbólico, calar en la realidad, y penetra en el o la espectadora desde los sentidos, pero primordialmente desde la mirada, y desde ese lugar, les presenta lo prohibido, y lo que el orden social y el orden artístico no se permiten mostrar. Y sin embargo, genera interés y llama a ser visto. Busca perturbar el orden, es subversivo, al presentar aquello que no se quiere ver, pero que sin embargo está ahí y no se puede negar. En las artes escénicas, lo abyecto se expresa mediante lo sublime, toma del arte la estética, la forma para presentar lo real, para llevarlo al campo de lo simbólico, y traslaparse entre lo artístico y lo real (lo abyecto). Lo sublime y lo abyecto se entremezclan en el arte, pues son dos formas de un mismo proceso que suspende al sujeto, que lo desborda, al mismo tiempo que extralimita el orden simbólico.

La realización escénica

Una realización escénica es una creación artística conformada por actos performativos, movimientos y acciones corporales que se construyen en escena; se construye conforme se realiza, pues su cualidad esencial es la autopoiesis, es decir, se construye a sí misma mientras se ejecuta. Está enfocada en ver el montaje escénico como un proceso, no como una *obra artística*, rescatando, además, la interacción y co-presencia de intérpretes y espectadores(as).

Se compone y se construye mediante actos performativos o performance, que son el medio de expresión de lo vivo y lo efímero que compone la realización escénica. Se caracterizan por la supremacía del cuerpo como medio expresivo, distanciándose del teatro convencional, en el cual los actores o actrices reproducen y representan un papel, un personaje o un texto.

La realización escénica, comparte con el teatro danza, la posibilidad de no tener una narrativa convencional que seguir, está compuesta de episodios, acontecimientos y acciones que no necesariamente están tejidas entre sí, que no siguen una lógica convencional; sino que transita por estados, emociones y acciones que adquieren significado en el momento en que se ejecutan, que giran en torno a un tema, pero no necesariamente tiene una lógica o narrativa lineal.

Las realizaciones escénicas no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad, es decir, en su continuo devenir y desvanecerse, en la autopoiesis del bucle de retroalimentación. Esto no excluye en ningún caso que en ellas algunos objetos materiales – decorado, atrezzo, vestuario- tengan su función, que haya objetos que al final de la realización escénica se mantengan como tales [...]. La realización escénica, no obstante, se pierde irremediabilmente al terminar y no se puede repetir nunca de forma idéntica. (Fischer-Lichte, 2017, p.155).

La narrativa o dramaturgia de la *realización escénica* se crea en torno a la temática que aborde, su estructura no es rígida, se va construyendo conforme se crea, mediante las acciones escénicas. No son puestas en escena, acabadas o conclusas, están en creación constante; permitiéndose ser un material escénico de estudio y análisis.

Desde la *realización escénica* se comprende el arte escénico como acontecimiento y no como obra. "La realización escénica es la esencia de lo performativo" (Fischer-Lichte, 2017, p.59). Utilizar este concepto, es comprender el arte escénico como acontecimiento, como realización escénica y no como texto u obra teatral. Entendiendo que existe una co-presencia física: una convivencia e interacción entre intérpretes y espectadores(as).

La realización escénica exalta esa cualidad artística del teatro, es decir, la co-presencia de los/las intérpretes y el público (su mirada, gestos, percepción). Todos los demás elementos, están al servicio de esta relación viva y real que se crea en el aquí y el ahora. "[...] para la experiencia estética lo más decisivo teatralmente en la realización escénica es la experiencia conjunta de los cuerpos reales en un espacio real" (Fischer-Lichte, 2017, p.73).

Ella pasa en un presente, existe en un espacio - tiempo específico, se crea conforme se está realizando y se construye a sí misma en escena, en la realidad presente. Pertenece al ámbito de la experiencia, de lo que se esfuma conforme está aconteciendo, es la cualidad efímera de lo escénico, es lo que se deshace conforme se crea; y se caracteriza por estar viva:

Las realizaciones escénicas –artísticas- más difíciles, son las que apuntan a un lugar que siempre se va a escapar porque siempre va a estar más allá o más acá de la mirada, incorporándose en los cuerpos –valga la redundancia-, son las que se construyen desde los límites hechos visibles de estos cuerpos como máquinas de interpretar, y desde ahí permiten pensar – quiero decir: sentir- de la historia de las representaciones o de la historia de las teorías, que es otra forma de representación (Fischer-Litche, 2017, p.19).

Jorge Dubatti, crítico e historiador teatral Argentino, en sus aportes a la Filosofía del Teatro: "Una filosofía del teatro se diferencia de la filosofía a secas por su interés particular en el ser peculiar del acontecimiento teatral, un ser de estar, acontecer en el mundo" (Dubatti, 2010, p.2). Dubatti se refiere, al teatro como *acontecimiento*: donde rescata esa cualidad viva y efímera del arte escénico, en donde su teoría se encuentra con la concepción de realización escénica.

La Filosofía del Teatro afirma que el teatro es un acontecimiento (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido), un acontecimiento que produce antes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos, y a partir de esa proposición, elabora argumentos fundamentales que cuestionan el reduccionismo a la definición semiótica del teatro. (Dubatti, 2010, pp.11-12).

Según esta postura, la realización escénica se caracteriza por generar, en primer lugar, relación entre el público/espectador y el/la intérprete, en segundo lugar se da la autopoiesis, la cualidad de crearse en el momento presente y esfumarse, ser efímera.

Mario Cantú (2012), también se refiere a esta cualidad última, esencial del "teatro", el cual puede prescindir de escenografía, luces, vestuario, espacio diferenciado (escenario), y que, depende de una única relación: *intérprete-espectador(a)*. Esta cualidad, es a la que

responde el concepto de realización escénica, que busca rescatar la cualidad principal del arte escénico, la relación presente, en el aquí y el ahora, de las/los espectadores e intérpretes. Jerzy Grotowski, también se refiere a esto, con un concepto al que denomina *teatro pobre*, es decir, un teatro, que más allá de ser pobre, se ha constituido a sí mismo desde lo negativo, lo que quiere decir, que ha renunciado a todos los elementos de los cuales puede desprenderse, para comprenderse a sí mismo "ontológicamente".

De ahí el teatro pobre. Pobre porque ha ido renunciando a todas sus partes hasta dar con el constituyente esencial: la relación actor-público. Puede haber teatro sin escenografía, sin el edificio teatral, sin maquillaje ni luces, inclusive sin un texto previo (el texto puede hacerse durante la marcha en improvisaciones); lo único que se necesita para que haya teatro es un actor y un espectador. (Cantú, 2012, p.17).

Entonces, la *realización escénica* está configurada como un proceso constante, inacabado, que se enfoca en el proceso más que el resultado. Busca tener otra relación, no tradicional, con los espectadores, donde el cuerpo del intérprete, no busca crear un personaje o representar una situación, más bien se comunica con el público tal como es, a través de herramientas de la performance, la danza butoh y la danza teatro, que, en ese sentido dialogan con la realización escénica.

La Performance

El concepto de *performance*, es muy amplio, se pueden entender desde el campo de la danza, el teatro, las artes escénicas, pero también desde otros campos que no implican el arte directamente, como desde la antropología, la sociología o la psicología, entre otros. Entonces, es difícil de abarcar en su complejidad.

Para comprender el concepto de *performance*, lo veremos desde la óptica del arte, y desde la perspectiva cotidiana o social. Desde ambos lugares, la performance es una realización de *acciones escénicas*. Fischer-Lichte (2017) expresa que "el término deriva del verbo 'to perform', 'realizar', "se realizan acciones". (p. 48).

Para comprender el concepto de *performance* en la vida cotidiana, parto tanto del trabajo de Judith Butler (2008), como Ericka Fischer-Lichte (2017). *La performance* es una práctica reiterativa y referencial, mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra (Butler, 2008). Vincula indiscutiblemente lo reiterativo con lo social y lo cultural, en tanto el performance es lo restaurado, lo que se reitera, que se repite y crea un efecto que responde directamente al discurso enunciado.

La *performance* en la *vida cotidiana*, se comprende como parte de la construcción social de las corporalidades, las cuales se construyen dentro de lo social, y no son expresiones preconcebidas, sino que se construyen socialmente. La construcción de las identidades se constituye a partir de la repetición de acciones corporales, de actividades, etc., no está preconcebida y no es una construcción biológica:

Los actos performativos, en tanto que corporales, hay que entenderlos como 'non-referencial' en la medida en que no se refieren a algo dado de antemano, ni a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay una identidad estable, fija de la que pudieran serlo. (Fischer-Lichte, 2017, p.54).

Es importante hacer énfasis a esta cualidad referencial, ya que en la vida cotidiana los actos performativos o la *performance* no se comprende como algo referencial, no se refieren a algo dado anteriormente, naturalmente, o biológicamente, sino que se aprenden, se interiorizan en la medida en que se repiten estas acciones, corporalidades, hábitos o prácticas.

La identidad del individuo se construye a partir de los actos corporales performativos que este realiza y repite constantemente: "Los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ese es su significado más importante" (Fischer-Lichte, 2017, p.54).

El estudio de los actos performativos de los cuerpos abyectos, parte de la comprensión de la repetición de acciones, actitudes y comportamientos, que se normalizan como “extraños”, y que dentro de la experiencia social se buscan excluir y violentar. Los actos performativos, las performatividades hegemónicas, sobre las cuales se constituye, no sólo la identidad de género, sino la identidad de los cuerpos, ejercen violencia corporal sobre ciertos individuos, calificándoles de inhumanos, abyectos, marginándoles.

El término performance está ligado al concepto de lo abyecto, ya que ambos buscan expresar *lo real*: “Los enunciados de este tipo no sólo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan” (Fischer-Lichte, 2017, p.48).

La performance, tiene la capacidad de desestabilizar las estructuras sociales que se crean desde las dicotomías, y puede llegar incluso a acabar con ellas; por esta razón lo abyecto, está tan ligado a lo performativo, porque rompe con la norma, con cómo deberían ser y actuar los cuerpos desde el orden hegemónico, binario o dicotómico (hombre – mujer, bueno – malo, pene – vagina, etc.). El cuerpo y la materialización (corporización) de su identidad, se crea a partir de aspectos culturales, y es la repetición de ciertos actos performativos lo que normaliza y crea la identidad y de igual manera se criminaliza culturalmente las otredades:

También el cuerpo, en su particular materialidad, es el resultado de una repetición de determinados gestos y movimientos. Únicamente este tipo de actos dan lugar al cuerpo como algo individual, sexuado, étnico y culturalmente marcado. Así pues, la identidad –como realidad corporal y social- se constituye siempre a través de actos performativos. (Fischer-Lichte, 2017, p.55).

Por otro lado, *la performance desde el punto de vista de las artes*, es un arte vivo o arte en acción, en el que se busca expresar, mediante la realización de acciones, gestos o cualidades de la realidad. La performance es una realización de acciones escénicas en las que se pueden abordar temáticas cotidianas, culturales, sociales, económicas, etc.

Es un arte que nace de la resistencia a crear objetos, enfocándose en la creación de acciones y en la expresión del cuerpo. La performance se interesa en el acontecimiento y la acción viva, más que en los otros elementos materiales. Es un arte que se interesa, particularmente, por aspectos de lo social y lo cultural, que atraviesan políticamente los cuerpos y las acciones. Es un arte que expresa la realidad, mediante la realización de acciones y creando un efecto que responde directamente al discurso enunciado.

Es importante entender dos de sus dimensiones, la autoreferencial y referencial, que a simple vista podrían entenderse como contradictorias, sin embargo, ambas constituyen a la performance, ya que, esta es constitutiva de realidad, significa lo mismo que

hace, y a su vez visto desde lo social, es referencial, pues las corporalidades, como mencioné anteriormente, se construyen a partir de la reiteración, hacen referencia a algo hecho anteriormente, además es un acto consciente. Como define Diana Taylor, en la entrevista que le realiza Vivian Jiménez, un performance nunca se ocurre una sola vez, sino que se hace, siempre, dos veces, pues es un *acto consciente*:

Una de las alternativas más útiles para pensar en la performance podría ser, como lo definió Schechner, considerarla un comportamiento que se repite dos veces. Esto significa que la performance nunca ocurre una sola vez. La primera vez, digamos, yo podría moverme de cierta manera. Pero la segunda, si soy consciente de eso y lo hago a propósito, se crea un marco intencional. Si dejo caer mi bolígrafo una vez de determinada manera, podría ser accidental o no; pero si lo dejo caer una segunda vez, de igual manera, cualquier observador pensaría que se trata de una actuación. Ese es el marco de referencia de la performance, lo que la hace un acto consciente (Jiménez, 2019, s.p).

Como mencioné anteriormente, utilizo el concepto de realización escénica, porque está ligado a la performance y a la comprensión de los cuerpos abyectos, además, la realización escénica no se considera una obra, sino un **acontecimiento**. Fischer-Lichte plantea, en su trabajo *Estética de lo Performativo* (2017), la importancia de generar nuevas vías de comunicación entre actores/actrices,

espectadores, arte, vida, etc. De ahí la necesidad de incorporar elementos propiamente performativos, acontecimientos escénicos, etc. Busco hacer énfasis en la importancia de entender el arte escénico y dramático en estrecha relación efímera con el público.

El trabajo de Fischer-Lichte (2017), revela la comprensión de la realización escénica como acontecimiento y elemento fundamental, para una nueva comprensión del arte de su relación con lo público. "En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores" (p-45).

La realización escénica sobre el cuerpo abyecto, que se plantea en esta investigación, se compone de acciones escénicas y performáticas, es decir, de acciones vivas. La realización escénica está conformada por una serie de acciones escénicas que se caracterizan por transitar lo performativo.

CONCEPTOS METODOLÓGICOS

A continuación describo brevemente los conceptos metodológicos que acompañaron el proyecto de investigación: laboratorio escénico, desmontaje escénico, dramaturgia corporal, uso de audiovisual, teatro físico, danza teatro, danza butoh.

Laboratorio escénico

Un laboratorio escénico, consiste en un espacio de experimentación, donde se investiga mediante entrenamiento (actoral, corporal), ejercicios y uso de diversas técnicas escénicas. En este caso, el laboratorio escénico se enfocó en el trabajo corporal del/a intérprete y su cuerpo como elemento escénico y generador de experiencias y conocimientos. El concepto de laboratorio escénico que utilicé, responde a lo que plantea Jerzy Grotowski, en su metodología de trabajo, sobre la comprensión de éste, como un espacio de investigación-creación, donde se genera conocimiento que es propio del arte escénico, es decir, que es ahí donde se puede crear. "Laboratorio remite a otra selección lexical: experimentación. Si bien la ciencia ha tomado metáforas del teatro como actores, escenario, telón de fondo, maquillaje, farsa, ahora el teatro toma metáforas de la ciencia: laboratorio y experimentación" (Cantú, 2012, p.16).

Desmontaje escénico

El desmontaje escénico es la elección de compartir el proceso, enfocándose más en la importancia de que lo que fue construyendo y el cómo, más allá del resultado. Es abrir el proceso creativo. Responde a la búsqueda de descomponer o desarmar la estructura que componen el quehacer escénico y el trabajo de los y las intérpretes o creadores escénicos. Según explica Ileana Diéguez (2010), los desmontajes escénicos tienen la intención de visibilizar el recorrido y el entretreído que constituyó el quehacer escénico, desmenuzando el proceso mediante el cual se llegó al montaje presentado, ya sea este acabado o no. En este caso, la intención es poder acercarse desde una mirada más performativa y pedagógica a las partituras corporales y propuestas de movimiento desarrolladas a lo largo del proceso de creación escénica.

La tarea del desmontaje también responde, como también plantea Fischer-Lichte, a romper con los límites y dicotomías, con la tradicional forma de delimitar la "obra artística" y posicionarla en un espacio performativo, de acontecimiento. Es decir, el proceso de desmontar y permitirse mostrar el cómo fue el proceso, es también un acto político dentro del arte mismo:

Desmontar la representación, los arquetipos representacionales, es quizás una manera de detonar la problematización que expone los vínculos entre representados y representantes, entre personajes, actores y performers. Pero desmontar

esos arquetipos es poner en duda ciertas palabras legitimadas por los saberes y espacios de poder. Poner en duda la certeza del constructo teatro, o la inapresable radicalidad de la performance. Poner en duda la idea misma de arte, la eficacia poética, la contemplación sublimadora. (Diéguez, 2010, p. 7).

Utilizar el concepto y la práctica del desmontaje responde a dejarse contaminar por otros campos, otras áreas, donde la *realización escénica* se expande a otras áreas de conocimiento y de expresión, rompiendo con la idea clásica de obra de arte, o de obra de teatro.

Dramaturgia corporal

El concepto de dramaturgia corporal, expande el término clásico de dramaturgia, pues hace referencia a la construcción de lenguaje escénico a partir de la expresividad y acción del cuerpo del/a intérprete en escena. Constituye más un guion de acciones y una forma de escritura que no corresponde a las convencionales. Es decir, se crea un texto de acciones físicas. La dramaturgia corporal responde al teatro del cuerpo o teatro de la performatividad, que entienden el arte escénico como espacio de investigación, creación y reflexión, donde se dialoga con otros campos teóricos y otros recursos, ya sean visuales, sonoros, etc. En palabras de Ileana Diéguez, se entiende la dramaturgia corporal desde una mirada híbrida, es decir, un quehacer escénico sin tantas fronteras, liminal. "El cuerpo

como plataforma, pero también como medio para producir una escritura esencialmente corporal, una partitura de acciones no matizadas por un texto dramático a representar” (Diéguez, 2010, p.4).

Como plantea la autora, la dramaturgia corporal, da lugar a la escritura del cuerpo mismo del/a intérprete, para encaminarnos y optar por “ejecutar acciones, por dar lugar a las escrituras corporales del performer, a la caminata en tiempo real en los laberintos de una ciudad, más que a representar la cadena de ficciones que anudarían personajes y actores” (Diéguez, 2010, p.5).

Uso de audiovisual

El uso del audiovisual para este proyecto de investigación, contribuyó como lente expresivo y como metodología de documentación. “[...] Precisamente su documentación es la condición de posibilidad para que se pueda hablar de ellas (realizaciones escénicas)” (Fischer-Lichte, 2017, p.156). Utilicé el recurso de la cámara, en primera instancia, como medio para la sistematización y documentación de la investigación, el *laboratorio escénico* y la *realización escénica*; en segundo lugar, como medio expresivo para experimentar su uso en los ejercicios realizados en la etapa 2: Los y las intérpretes tuvieron la posibilidad de utilizar el recurso audiovisual para crear imágenes, situaciones y experiencias escénicas, que permitan un acercamiento de la mirada a las diversas acciones performativas/corporales que se realicen.

La cámara acerca el ojo o la mirada del(a) espectador(a) y le permite ver elementos que, desde la distancia convencional del arte escénico, no se pueden apreciar fácilmente o apreciar del todo. Trabajé, entonces, con las posibilidades expresivas que aporta el audiovisual, presentando la posibilidad de reconocer el propio cuerpo y, a partir del extrañamiento que se genera en torno a lo *abyecto*, acercar al intérprete y al espectador a las posibilidades expresivas y de ser, habitando lo abyecto.

Además, el uso del audiovisual, celulares, proyecciones y computadoras en el arte escénico, crea, simultáneamente, un distanciamiento y un acercamiento, creando un diálogo con lo escénico; además, el audiovisual puede capturar al público y le permite direccionar y enfocar la mirada, acercando el ojo o mirada del(a) espectador(a).

Aproveché del audiovisual como medio de experimentación de la relación de los elementos en escena. Generar un diálogo y equilibrio entre las luces teatrales, la luz que proyecta la imagen y entre los elementos visuales y los intérpretes. Planteé hacer proyecciones en diálogo con la escena, que los y las intérpretes puedan trabajar con las proyecciones. Posibilitando un uso del audiovisual que esté pensado, no una mera improvisación, sino ya estudiado y definido.

El audiovisual no se utilizó en la totalidad del *laboratorio escénico* ni de la *realización escénica*, sino para momentos específicos donde tuviese un sentido, y de tal manera, contribuyese a la creación escénica. El énfasis en el trabajo está sobre la expresión corporal

y cómo esta dialoga con los diversos elementos escenográficos y espaciales. El énfasis del trabajo práctico-escénico, está en el recurso del cuerpo del/a intérprete en escena y su expresividad, mediante la danza teatro, danza butoh y la performance; y a su vez, la convivencia con el público.

Teatro físico

El teatro físico es el tipo de teatro que le da prioridad al lenguaje corporal y a la creación del/a intérprete en escena, y deja de tener como motor o movilizador de la escena el texto hablado. El texto se crea desde el cuerpo y se comunica mediante su movimiento y su cualidad expresiva. El teatro físico está ligado al teatro danza y a los distintos elementos del baile y a la danza que se pueden trasladar al lenguaje teatral.

Su principal medio de creación escénica es el cuerpo y la experiencia psicofísica del/a intérprete expresada en el escenario. Las temáticas, los textos, guiones o procesos intelectuales son abordados desde el cuerpo.

El teatro físico se crea a partir de la improvisación y del uso del cuerpo, utiliza espacios de experimentación, laboratorios escénicos, donde el/la intérprete crea a partir de su propio cuerpo, utilizando diversos motores creativos, ya sea textos, objetos, alguna narrativa,

etc. Es un teatro experimental que incita a la imaginación y la creatividad no solo de los/las intérpretes, sino también de los/las espectadoras.

[...] esto ha permitido que el artista escénico se instale como tal, no a partir del pensamiento y la razón, sino a partir de su propia fisicidad, y que adquiriera mayor importancia la corporalidad a través del movimiento y del gesto; esto explica por qué el cuerpo del artista escénico se convierte en el punto de referencia de todas las búsquedas, validando la idea de que son precisamente estos reformadores los que incuban la gestación de lo que hoy día se referencia como teatro físico. (Vidal, 2016, pág.138).

En el teatro físico, la creación escénica sucede a través del cuerpo en acción. Las acciones físicas impulsan pensamientos que facilitan la improvisación como medio de creación, posibilitando la creación de una dramaturgia del cuerpo, (el ordenamiento del material creativo) dando como resultado otras expresiones del arte escénico, que se alejan de lo convencional "[...]nuevas formas de ejercicio y conocimiento escénico que posibiliten la deconstrucción de formas tradicionales para establecer otras miradas dramáticas donde de manera autónoma se pueda referir lo corporal, lo físico y lo performativo" (Vidal, 2016, p.142).

Danza teatro

La danza teatro, propone la unión de la danza con el teatro, teniendo una fuerte referencia a la realidad, que se toma desde lo escénico. La danza teatro no cuenta una historia o una narrativa convencional, sino que propone situaciones escénicas y momentos en torno a cuestionamientos o reflexiones sobre la existencia y conflictos humanos.

Utiliza el movimiento e inclusive la quietud del cuerpo como expresión de sentimientos, emociones y contradicciones humanas; el trabajo de Pina Bausch (pionera de la danza teatro), por ejemplo, utiliza cuestiones de género, construcción de la masculinidad y feminidad para crear las estructuras de sus coreografías y direccionar las temáticas de sus piezas de danza teatro.

El movimiento que se crea desde la danza teatro, no es pura improvisación, sino que son movimientos sensitivos y emocionales que surgen de una experimentación previa, pues lo que se busca es expresar la interioridad emocional y sensitiva del ser humano (del/a intérprete), la tristeza, alegría, odio, violencia, amor, y cómo estos se experimentan mediante el cuerpo y sus estados físicos, convirtiendo dichas emociones y estados en material artístico para la creación escénica, como motor creativo.

Me propuse trabajar con el uso, predominante, del cuerpo como motor creativo y escénico, con el recurso de la danza teatro, teniendo una fuerte referencia a la realidad, que se toma desde lo teatral, sin buscar contar una historia. Utilicé el recurso de la danza

teatro para presentar más bien, situaciones escénicas en torno a reflexiones sobre el cuerpo y los conflictos que se desatan a raíz del concepto de abyección y construcción de la identidad del cuerpo humano:

[...] cuestiones fundamentales de la condición humana y obligan al público a confrontarse con estos problemas: el amor y la angustia, la nostalgia y la tristeza, la soledad, la frustración y el terror, la infancia y la vejez, la muerte, la explotación del hombre por el hombre, la memoria y el olvido. (Vázquez, 2006, p.10).

La danza teatro utiliza la expresión de emociones, sentimientos y discursos mediante una estética que se expresa en el lenguaje corporal, donde el movimiento no es solo improvisado:

Las obras de Pina Bausch no siguen una estructura narrativa ni una progresión lineal. Se construyen más bien a partir de una serie de episodios. Múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes impactantes, la utilización de las experiencias específicas de sus bailarines, de actividades cotidianas, de textos dirigidos a menudo al público [...]. (Vázquez, 2006, p.6).

De esta manera, planteé que mi propuesta de *realización escénica*, no siguiera una estructura narrativa cerrada, ni una progresión lineal, en tanto se construye a partir de imágenes y episodios, trabajando con acciones escénicas simultáneas, transitando por

experiencias, acciones cotidianas, textos dirigidos al público, generando una propuesta de collage escénico, que caracterice la realización escénica, transitando siempre por la danza teatro, la performance y el teatro físico. Tal como lo plantea Vázquez en su trabajo sobre Pina: " [...] su estilo de "collage" hecho de fragmentos recuerda más bien al cine o a las bellas artes que a la danza" (Vázquez, 2006, p.6).

Danza butoh

Ankoku Butoh: la danza de la oscuridad. El butoh, es procedente de Japón, nace entre los años 50 y especialmente los 60's, en un contexto devastador, después de la II Guerra Mundial, y del bombardeo/genocidio en Hiroshima y Nagasaki, 1945 (Pérez, 2019, párr.2). Como plantea la autora, su estética está ligada y marcada por el contexto de Japón, pero también por su historia, su cultura y prácticas ancestrales. Fue fundada por los bailarines y coreógrafos, Kazuo Ohno y Tasumi Hijikata, quienes hicieron una investigación experiencial que partía de la búsqueda del origen, del regresar a la naturaleza, a la tierra y reencontrarse con la vida y con la muerte, con los ancestros, los animales; encontrarse con el cosmos. Esta danza plantea la recuperación *del cuerpo que había sido robado*, una búsqueda de renovación y recuperación a través de la expresión del cuerpo. (Pérez, 2019, párr.7).

La danza butoh, se abrió a las expresiones artísticas occidentales (las vanguardias artísticas) que se extendían en la época y a su vez transgredió las tradiciones y valores de su cultura. Mezcla danzas y expresiones escénicas tradicionales, como el teatro Kabuki y teatro Noh, con vanguardias artísticas, como el expresionismo alemán, el dadaísmo y el surrealismo. Situando la ambigüedad entre la tradición y la danza moderna. La danza butoh, buscó desdibujar los límites entre Oriente y Occidente a través del movimiento del cuerpo.

Rompe con los estereotipos de la danza moderna, con la imposición de la coreografía (mecánica) y automatismos en el movimiento del(a) intérprete, implicando, más bien, la improvisación como motor del movimiento. También propone la total presencia del(a) intérprete, y su sinceridad, buscando expresar los sentimientos más interiores con su cuerpo. No busca decir cosas con el cuerpo, sino dejarlo hablar por sí mismo. El (la) intérprete explora sus capacidades sensitivas, su relación con el espacio que le rodea y con el mundo en general.

A su vez, utiliza *la mutación* como recurso creador, en tanto el (la) intérprete busca ser habitado por algo más, por algún elemento de la naturaleza, alguna emoción, alguien más, expresándose desde la "no representación", deja que su cuerpo sea danzado, no lo hace danzar. Está relacionada con la sombra, las tinieblas y la oscuridad, debido, en gran parte a su origen antiguo e influencia de

rituales religiosos de Japón, aunque, también se vio bastante influenciado por las vanguardias artísticas, especialmente el surrealismo, el dadaísmo y el expresionismo alemán (Pérez, 2019, párr.4). La danza butoh se identifica con lo femenino, con el vientre materno, pues parte de que ahí es donde vivimos al máximo el amor, la vida y la muerte.

Pre-laboratorio escénico

Este apartado, giró en torno a mi necesidad como artista de transitar este proyecto de investigación por mí misma, realizar un ejercicio personal donde yo pueda atravesar el tema y el tema pueda atravesarme a mí. Hice una auto-etnografía, un estudio de mi propio archivo como artista escénica, como performer, como persona; para llevarme a realizar una creación escénica sobre la piel como expresión de mi cuerpo, con el empleo de la danza teatro, el teatro físico y la performance.

Esta experiencia de investigación personal, consistió en una exploración escénica sobre el cuerpo abyecto, tomando como base, específicamente la piel humana. Utilicé mi archivo personal como punto de partida para estudiar el cuerpo abyecto, tomando la alergia como abyección en la piel. He tenido alergias leves y severas desde que tengo 3 años. Dermatitis atópica, alergia en la piel, alergia transitando mi piel. Sirvió de material semilla para la creación del programa y ejecución del laboratorio, en tanto, permitió

darle un sentido personal al abordaje del tema del cuerpo abyecto, propiciando que la/los intérpretes trabajaran desde su propia experiencia y su propio cuerpo.

Piel - contornos de mi cuerpo

La piel es una barrera protectora del organismo, lo aísla del medio que le rodea. Me protege y permite mantener íntegras las partes internas de mi cuerpo. La piel permite la comunicación del cuerpo con el entorno, el borde del cuerpo con el exterior.

La dermatitis atópica es una enfermedad crónica de la piel, intensamente pruriginosa (pícosa, que genera comezón y deseos excesivos de rascar, placer extremo al rascar), que afecta fundamentalmente las superficies flexoras de codos y rodillas, el cuero cabelludo, la cara y el torso. Es una de las enfermedades cutáneas más frecuentes; a pesar de eso es extraña. Tiene que ver con factores genéticos, con tener un sistema inmunológico disfuncional. La propician la delicadez o sensibilidad hacia factores ambientales, también se da por tener alteraciones en la permeabilidad de la piel, tener un contorno poco impermeable:



*Me han dicho que mis emociones afectan directamente mi alergia, mi piel. Que lo que como afecta mi piel, la manera en que me rasco, los productos que me embarre, que me unte, lo que huelo, donde esté sentada, los gatos, el polvo, el moho, el cloro, los perfumes afectan mi piel; ciertas comidas: las fresas, el arroz, la leche, los cítricos, los mariscos, lo sintético, preservantes, colorantes, ciertas medicinas: tramal, gravol, penicilina, AINEs, afectan mi piel; ciertas drogas, ciertas situaciones. Soy bastante permeable, sensible y alérgica. Trabajo en eso diariamente, lo ignoro, lo olvido, lo dejo atrás, regresa, me cansa, me hace sentir fea, aburrida, incómoda, molesta. Parto de mi propia experiencia y de mi propia experiencia con mi piel como piel abyecta.
Amanda.*

Imagen 1. Piel rota.
Fotografía propia
(7 agosto 2018)

Lubricarme - video performance

Consistió en humectarme la piel, con todos los tubos de *Crema de Rosas* que tengo guardados en dos gavetas y echármelas en todo el cuerpo. Cada 4 meses voy a cita de dermatología para que me receten los mismos medicamentos todos los meses: 2 tubos de betametasona, 2 de crema de rosas, 2 de hidrocortisona, 4 blister de loratadina, 1 spray nasal, gotas para los ojos, etc. Productos que almaceno, que no me unto, y que a la vez me reúso a rechazar. Este ejercicio plantea trabajar con música y el recurso del slow motion y la repetición, también juegos geométricos con el ritmo. Este ejercicio personal se trabajó posteriormente en el *laboratorio escénico* y fue uno de los motores creativos para la *realización escénica*.

Imagen 2. Crema corporal. Pre laboratorio escénico. Fotografía propia. (7 agosto 2018)



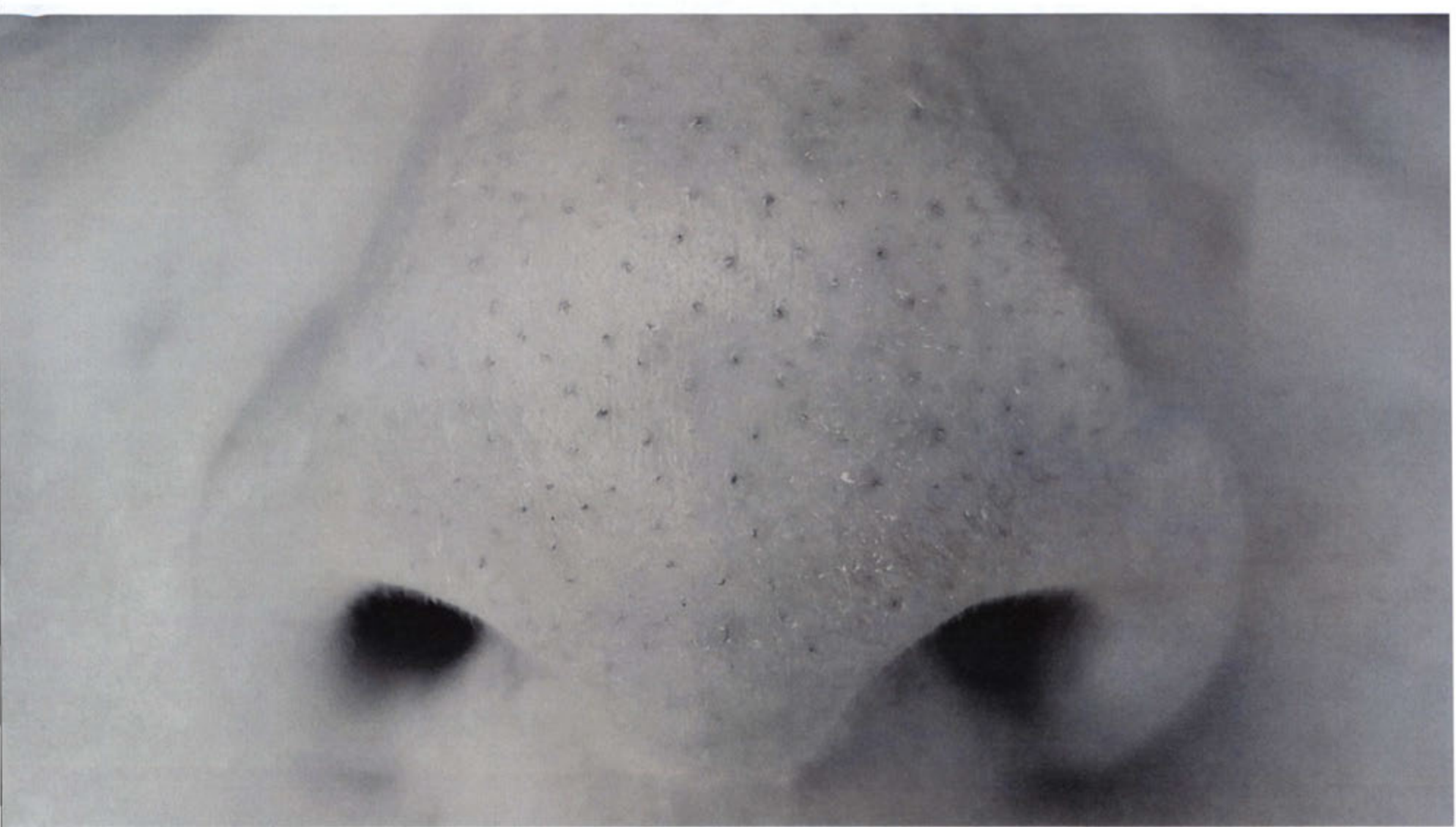


Imagen 3. Puntos negros. Zoom. Fotografía propia (7 de junio 2018)



Imagen 4. Escaneo corporal. Irritación.

Pre-laboratorio escénico. Fotografía propia (7 agosto 2018)

Escaneo corporal - Auto etnografía

Video performance con imágenes, composición, auto etnografía, repaso y escaneo por todo mi cuerpo. ¿Qué me relaciona con lo abyecto? Este ejercicio lo realizamos posteriormente en el *laboratorio escénico* y también fue insumo para la *realización escénica*. La siguiente pregunta y sus posibles respuestas fueron los primeros movilizadores escénicos para trabajar con la/los

intérpretes:

¿Qué es abyecto o hace mi cuerpo

y mi archivo abyecto?

La alergia, el aborto, mi piel. El cuerpo humano es abyecto, sus funciones básicas lo son. Los fluidos, los actos ilegales, la anatomía y fisionomía, el olor, el color, la pobreza, la edad, las arrugas, el envejecimiento, la enfermedad, porque es a la vez exclusión. Vivimos en un mundo que nos enseña a rechazarnos, a querer estándares de ser humano que, para la mayoría, son inalcanzables. Vivimos en una sociedad que consume cuerpos y los desecha, que nos enseña que nuestro cuerpo puede y debe ser diferente, que hay cuerpos más importantes que otros, que hay cuerpos que no importan, corporalidades que no existen o no deben existir, que deben ser cambiadas, curadas, transformadas en lo deseable, en lo aceptable, lo bello.

Imagen 5. Brazo roto. Fotografía propia (9 enero 2018).



CAPÍTULO 2

Laboratorio Escénico

El presente capítulo hace referencia a lo planteado en la segunda etapa de dicha investigación. Se plantea el contenido del programa del *laboratorio escénico* (que compartí con las personas que colaboraron durante el proceso) y la descripción y cronograma de las actividades y ejercicios escénicos que se realizaron durante dicho proceso. Además, se presentan las temáticas que se abordaron durante el *laboratorio escénico*. El cual buscó poner en diálogo lo estudiado teóricamente con el cuerpo.



Inicié con 5 personas, entre ellas, Natalia Murillo y Victoria Salas, ambas actrices, una bailarina: Diana Betancourt; un bailarín: Dayron de León Castillo y un actor: Alonso Brenes Vargas. Por cuestiones de disposición horaria, trabajé con 3 personas, Diana, Alonso y Dayron; quienes formaron parte de la totalidad del laboratorio y la realización escénica posteriormente. Avanzado el laboratorio, se incorporó Alejandra Méndez Ramírez, arquitecta y escenógrafa, quien apoyó en el proceso de sistematización, con fotografía y video y; quien, además, colaboró en el diseño y creación de la escenografía y la producción y diseño del audiovisual. A continuación, presento el programa del laboratorio que compartí con las personas que fueron parte del proceso, donde se llegaron a acuerdos y consentimientos del trabajo que se iba a realizar, y se explicó, cuál iba a ser el proceso de creación escénica a llevar a cabo.

Programa del laboratorio escénico

Espacio de investigación teórico práctico, con énfasis en la experimentación y la investigación que se produce propiamente en las artes escénicas. En el *laboratorio escénico* se hizo uso de herramientas y lenguaje de la danza teatro, teatro físico, danza butoh, la performance, apoyados del audiovisual. Se profundizó en el estudio del cuerpo mediante el uso de la expresión corporal.

El *laboratorio escénico* tuvo una duración de 3 meses, con una sesión de trabajo semanal de 3 horas. En total tuvimos 13 sesiones. Cada participante tuvo la posibilidad de crear desde su propia experiencia corporal y vivencial, generar material creativo y conocimiento en función del tema planteado, direccionado por mi persona. No todas las sesiones fueron prácticas, en ocasiones leímos sobre la teoría pertinente al tema, se generaron textos, reflexiones escritas, comentarios, además, les compartí los hallazgos de la primera etapa.

Tuve el papel de creadora-investigadora escénica, durante el proceso, los ejercicios fueron facilitados, definidos y dirigidos por mí, sin embargo, el papel de cada participante fue esencial para ir guiando el proceso del laboratorio, con propuestas nuevas, aportes a la forma y ejecución de los laboratorios. Cada quien pudo aportar desde su área y enriquecer el proceso de investigación escénica.

Después de finalizado el proceso, hice una sistematización y en la siguiente etapa, se creó la *realización escénica* con dramaturgia corporal a partir de las diversas imágenes y acciones o acontecimientos escénicos que se generaron en el *laboratorio escénico*.

Justificación del laboratorio escénico

Para trabajar el concepto de cuerpo abyecto es necesario atravesarlo por la experimentación práctica, y una forma oportuna, es con un laboratorio escénico. Planteé *habitar el cuerpo abyecto* desde la expresividad de los cuerpos en escena, aprovechar las posibilidades discursivas y legales del arte y así, significar los cuerpos, hablar de temas y corporalidades que se dejan fuera de la norma.

Planteé hacer un proyecto interdisciplinario apoyado de estudios en sociología, antropología y filosofía del cuerpo, en diálogo con estudios y herramientas expresivas de las artes escénicas: performance, danza teatro, danza butoh y el audiovisual, que en conjunto permiten habitar lo inhabitable. Los temas tratados en el *laboratorio escénico* se relacionaron con corporalidades excluidas, con identidades abyectas, y se buscó la posibilidad de habitarlas desde las artes escénicas y la mirada activa del(a) espectador(a), generando cuestionamientos y un acercamiento al *cuerpo abyecto*.

Objetivos del laboratorio escénico

Objetivo General

Explorar el *cuerpo abyecto* mediante un *laboratorio escénico*, enfocado en el uso de herramientas de la danza teatro, danza butoh y la performance en diálogo con el audiovisual, que posteriormente propicie una *realización escénica*.

Objetivos Específicos

- Explorar la piel como concepto y borde del cuerpo, transitando su relación con su interior y fluidos corporales, mediante la performance y el uso del audiovisual como potenciador de la escena.
- Explorar performatividades y corporalidades que son abyectas, estudiando escénicamente la relación del cuerpo con el mundo social o cultural, a través de la danza teatro y herramientas como la repetición, la partitura corporal, ejecución de acciones, emociones, sentimientos.
- Generar un primer acercamiento a la *realización escénica* a partir de la exploración de ejercicios trabajados previamente en el *laboratorio escénico*, apoyados de la danza teatro, danza butoh, la performance y el audiovisual.

Durante la ejecución del programa del *laboratorio escénico*, se llevaron a cabo las siguientes actividades:

- Comprender los conceptos que envuelven el laboratorio y trasladar dicho conocimiento a la expresión del cuerpo en escena.
- Compilar situaciones personales, acciones, acontecimientos cotidianos en torno al cuerpo abyecto, para ser abordados desde la danza teatro y la performance.
- Compilar situaciones (performatividades) sociales, acciones, acontecimientos cotidianos en torno al cuerpo abyecto, para ser abordados desde la danza teatro y la performance. (Habitar otras corporalidades desde las artes escénicas).
- Realizar ejercicios escénicos sobre el cuerpo abyecto: utilizando la herramienta de la danza teatro, la performance, el teatro físico, danza butoh, entre otros.
- Ejecutar partituras corporales en torno a abordajes específicos que incluyan el tema del cuerpo abyecto, transitando por diversas emociones, sentimientos y estados corporales.
- Generar reflexiones y discusiones con el grupo de trabajo en torno a los temas tratados para fortalecer el material creativo para la práctica del laboratorio y la realización escénica.

- Sistematizar del proceso mediante el uso de grabaciones, y la bitácora de la práctica artística, recopilando el material teórico-práctico y creativo para la generación de la dramaturgia corporal de la *realización escénica*.
- Crear una dramaturgia corporal (la cual no es lineal necesariamente) para la *realización escénica*, basado en lo sistematizado del *laboratorio* y fundamentado teóricamente. Este proceso se plantea, además, como una guía o narrativa visual para la realización escénica, tomando el papel de una dramaturgia corporal que guiará la realización escénica.

Recursos o requerimientos técnicos:

Espacio con piso de madera, blanco, amplio, cámara de video y celular con cámara HD, trípode para cámara o celular, bitácora de la práctica artística, luces, parlante, música, computadora, extensión, regleta, proyector.

Contenidos o temas abordados en el laboratorio escénico

El *laboratorio escénico* giró en torno a dos temas principales: La piel: aperturas y bordes del cuerpo, y Actos performativos: cuerpo cultural: la construcción de belleza y fealdad, y finalmente, se recopilaron ejercicios que resultaron pertinentes para la creación de la *realización escénica*:

Piel – aperturas y bordes del cuerpo

Se enfocó en explorar la piel como concepto y borde del cuerpo. Transitar por la expresión del cuerpo y su interior en relación con fluidos corporales, genitales, con el cuerpo animal o primitivo, apoyado de lo planteado por Julia Kristeva (1988) en torno a lo abyecto. Se trabajó desde la performance como recurso escénico. Se utilizaron también diversos elementos como: la hiperbolización (zoom) y expresividad de la piel, apoyado por el audiovisual, en tanto este funcione como medio para maximizar las texturas, sonidos y tamaño del cuerpo escénico. (Fotografías, proyecciones, video performance) y recursos plásticos (pintura, texturas, etc.).

Actos performativos/ Cuerpo cultural

Se abordó la construcción de actos performativos que crean la identidad y expresividad cultural del cuerpo, tomando como base lo propuesto por Judith Butler en torno a lo abyecto y los actos performativos de los cuerpos (cuerpos que no importan o cuerpos

residuales). Se partió de acciones cotidianas, expresiones y emociones que tienen que ver con lo abyecto, estudiando escénicamente la relación del cuerpo con el mundo social o cultural. Se buscó des-identificarse con el orden paternal, la normalidad y la hegemonía de los cuerpos. Se enfocó en presentar performatividades y corporalidades que son abyectas, utilizando como referente la construcción de *belleza y fealdad*, por ejemplo, el uso de elementos de cosmética y cuidado personal, el maniquí como referente de ideal de cuerpo, o cuerpo normado.

Dramaturgia corporal de la *realización escénica*

Construir una dramaturgia corporal, de manera que se genere una primera aproximación a la *realización escénica* a partir de lo explorado con los dos temas trabajados. Se tomaron acciones o partituras que se crearon en torno a las temáticas y ejercicios, trabajando sobre una narrativa, con los recursos utilizados previamente (de la danza teatro, performance, audiovisual).

Acuerdos. Participación y presencia

La participación en el laboratorio fue voluntaria, las personas que formaron parte del proceso, estuvieron invitadas a crear, experimentar y aprender de la investigación que se llevó a cabo. Fue un proceso de colaboración mutua, donde se trabajó desde la creación escénica y la dirección escénica, es decir, las personas intérpretes tuvieron posibilidad de explorar, aunque siendo dirigidas

por mi persona. La asistencia a todas las sesiones fueron indispensables para el proceso escénico, pues se llevó a cabo un trabajo procesual.

Fue necesaria la responsabilidad, el compromiso y la puntualidad para llevar a cabo un proceso en conjunto. Se buscó que existiera solidaridad, presencia y prestancia para el trabajo a realizar. Crear un proceso con disfrute y que se sacara el mayor provecho y aprendizaje posible. Se grabaron las sesiones, se tomaron fotografías para el registro y para la experimentación escénica, además se llevó el proceso de sistematización mediante la bitácora de la práctica artística, donde cada participante llevó registro, tanto de su proceso individual como colectivo.

Cronograma y actividades del laboratorio escénico

A continuación presento en un cuadro el resumen de las actividades realizadas durante el laboratorio escénico, tuvimos trece sesiones de 2 horas cada una, entre los meses de agosto y diciembre, variando la cantidad de sesiones al mes, dependiendo de la disposición horaria.

Tabla 2. Cronograma y actividades del laboratorio escénico

| # | semana | Actividad | Obj |
|----|------------|--|-----|
| 1 | 22-8-2018 | Reunión y presentación del proyecto a las personas, ver posibilidades de horario. | 1 |
| 2 | 29-8-2018 | Presentación del equipo de trabajo / presentación del proyecto /bio-instalación / conversatorio. | 1 |
| 3 | 12-9-2018 | Introducción a conceptos teóricos. Moodboard mental / Movimientos abyectos / Performance experiencia corporal / Conversatorio. | 1 |
| 4 | 19-9-2018 | Exposición formal de la investigación - anteproyecto, Mapeo corporal / ejercicio mi cuerpo abyecto (tarea) / Resonancias. | 1 |
| 5 | 26-9-2018 | Moodboard mental / Movimientos abyectos, 3 estados / Performance experiencia corporal / Conversatorio. Presentación de la tarea: ¿Dónde reside mi abyección? | 1 |
| 6 | 10-10-2018 | Instalación escénica - papel higiénico / ejercicio mi cuerpo abyecto / conversatorio. | 2 |
| 7 | 17-10-2018 | Repetición: ejercicio de contact, contact con papel higiénico / lectura de texto / hallazgos. | 2 |
| 8 | 24-10-2018 | Contar una historia sobre sí mismo y su construcción de cuerpo. Performatividades: Vocabulario escénico básico: patrones rítmicos y geométricos sobre el papel higiénico, caminar, correr, etc. / Hallazgos y resonancias. | 2 |
| 9 | 31-10-2018 | Repetición / Performatividades abyectas y cuerpos abyectos: belleza, fealdad. | 2 |
| 10 | 12-11-2018 | Selección de material para dramaturgia corporal para la <i>realización escénica</i> . Performatividades abyectas y cuerpos abyectos: belleza, fealdad, fluidos. | 3 |
| 11 | 21-11-2018 | Selección de material para dramaturgia corporal para la <i>realización escénica</i> . Performatividades abyectas y cuerpos abyectos: pez fuera del agua, compartir tarea, cada uno tenía una particular. | 3 |
| 12 | 28-11-2018 | Selección y ejecución de material para dramaturgia corporal para la <i>realización escénica</i> . Trabajo dentro del cubo, instalación Ale, movimientos | 3 |

| | | | |
|--|------------|---|----|
| 1 | 05-12-2018 | Selección y ejecución de material para <i>realización escénica</i> . (Ejercicio final, relacionado con la tarea). | 3 |
| 3 | | Muestra del trabajo a Tatiana Sobrado, tutora del proyecto. | |
| realización escénica: 21 SETIEMBRE 2019 | | | RE |

Desglose de cronograma y actividades del laboratorio escénico

En el siguiente cuadro se desglosa detalladamente las actividades que se realizaron por cada sesión de laboratorio escénico, este cuadro lo construí durante la primera etapa de la investigación y lo fui modificando en la práctica del laboratorio escénico (etapa 2), variando en el orden de las actividades y la distancia entre una sesión y otra, que dependían de las fechas y disposiciones horarias. Además, los detalles y apuntes de cada sesión están registrados en mi *bitácora de la práctica artística* (mi cuaderno), en las bitácoras de las personas intérpretes y en grabaciones y fotografías del proceso. Alejandra Méndez (escenógrafa y arquitecta) grabó varias de las sesiones del laboratorio escénico, además, que construyó la instalación espacial con la que exploramos en algunas de las sesiones. A partir de todo este material, se generó una sistematización del proceso, un resumen fotográfico y se subió videos que resumen el proceso del laboratorio escénico a una página de internet⁶.

⁶ <https://alemendez1986artcv.wixsite.com/alemendez/abyecto> (enlace donde se sistematizó video y fotografía del laboratorio escénico, en página de Alejandra Méndez, donde ella registra sus procesos artísticos y las colaboraciones que realiza en otros proyectos, como este caso específico).

Tabla 3. Desglose de cronograma y actividades del laboratorio escénico.

| # | Actividad | Descripción | Objetivo | Materiales |
|---------------|---|--|----------------|--|
| S E S I Ó N 1 | | | | |
| 1 | Presentación | Presentación del equipo de trabajo y participantes del laboratorio. 10min | General | Proyector computadora parlantes |
| 2 | Presentación del Proyecto y del laboratorio. | Presentación del proyecto y programa del laboratorio. Espacio para comentarios y preguntas. 20min 1. cuerpo abyecto 2. realización escénica 3. danza teatro 4. performance | General | |
| 3 | Bio-instalación (acción, objeto, espacio). | Expresar una memoria o un momento o cualidad que le haga sentir o identificarse con lo abyecto y la abyección desde el aquí y el ahora, puede utilizar elementos o cosas que traiga consigo, ya sea ropa, utensilios, etc. Bio-instalación de 1 a 2 minutos. (10 minutos para hablar de cada bio-instalación) 90 min. | 1 | Cámara música Luces bitácora artística |
| 4 | Conversatorio | Espacio para la reflexión , conversar en torno a inquietudes, golpes al corazón, preguntas. 20min | 1 | bitácora artística |
| S E S I Ó N 2 | | | | |

| | | | | |
|---|---|--|---|---------------------------------|
| 5 | Moodboard mental | Hacer un escaneo mental con los ojos cerrados, luego escribir sobre su propio cuerpo. Leer el escaneo mental frente al grupo, ya sea, en alguna posición estática o realizando una acción en específico. 30min. | 1 | bitácora artística |
| 6 | Movimientos abyectos | Exploración corta de iniciación al tema del cuerpo abyecto. Desde el movimiento corporal explorar distintas corporalidades y maneras de desplazarse que sean abyectas. Pasando de los movimientos básicos, como desplazarse a gestos corporales. 25min. Espacio guiado que propicie una comprensión intuitiva de lo abyecto en el cuerpo. | 2 | |
| 7 | Práctica performance | Crear una experiencia personal haciendo acciones imposibles, cuerpos imposibles: Cada quien tiene un objeto de uso cotidiano y realiza una acción imposible con él, en torno al uso que le dan en relación a su cuerpo. 40 min. /Papel higiénico, pasta de dientes, crema corporal/, (aplicárselas o jugar con el dispositivo, masturbarse la nariz, sacar toda la crema y volverla a guardar, cepillarse los dientes y ver el movimiento de vibración del cuerpo, etc.). | 2 | Papel higiénico, crema corporal |
| 8 | Conversatorio, hallazgos, aportes. | Espacio para la reflexión en torno a inquietudes, golpes al corazón, hallazgos y aportes. 20min | 1 | bitácora artística |

SESIÓN 3

| | | | | |
|-----------------|--|--|---|--------|
| 9 | Tarea 1 videoperformance: boomerang, video de 1 min | "¿Dónde reside mi cualidad de cuerpo abyecto?" qué hace a mi cuerpo abyecto. Traer la próxima sesión un video-performance, sobre qué hace a mi cuerpo abyecto o como lo relaciono con ese concepto. Puede ser boomerang, video corto de 1 minuto o stopmotion (fotografías). | 1 | |
| 10 | Autoetnografía o historia de mi cuerpo | Composición sobre mi cuerpo: Crear un material teórico y práctico sobre cómo se ha construido la performatividad de su cuerpo a lo largo de su vida. | 1 | |
| 11 | Piel-memoria | Trabajar con alguna cicatriz, evento o trauma que haya dejado una huella en mi cuerpo y con la cual me puedo sentir identificada. Cada quien hace una acción o performance, una acción en torno a su huella corporal y la presenta. | 1 | cámara |
| 12 | Ejercicio plástico | Lienzo corporal. Pintar un lienzo con el cuerpo. Pinturas colores. Ejercicio de danza, expresividad corporal en relación con un fluido. La pintura y un espacio, el lienzo. Acciones sobre el lienzo. (Se trabajó con crema). | 1 | |
| SESIÓN 4 | | | | |
| 13 | Presentación de las tareas. ¿Dónde reside mi cualidad de | Presentar los videos que trajeron de tarea. | 1 | |

| | | | | |
|----|---|---|----------|---|
| | cuerpo abyecto? | | | |
| 14 | Escaneo corporal o Auto-grabarse, | Este ejercicio se hace a partir del escaneo mental que realizaron en la primera sesión. Hacer un video del recorrido de la piel... ya sea individual o alguien se lo hace a otra persona. | 1 | <i>Audiovisual en las artes escénicas. Relación con el dispositivo tecnológico.</i> |
| 15 | Excesos - Hiperbolización | Acción escogida que tenga que ver con su propio cuerpo, hiperbolizarla y experimentarla de distintas maneras. Tomar fotos del cuerpo y proyectarlas en grande (zoom) en la pared. | 1 | Audiovisual Proyección de fotografías del cuerpo. |
| 16 | Interacción con audiovisual | Se proyecta un audiovisual y se interactúa con él, puede ser un video, una escena de una película o un video casero propio. Se interactúa escénicamente con el video. También puede ser uno de los videos ya generados. | 1 | Audiovisual y performance |

SESIÓN 5

| | | | | |
|----|--------------------------|---|----------|--|
| 17 | Ejercicio cuerpo abyecto | Acción con fluidos: cada persona realiza una acción con fluidos y texturas. <ol style="list-style-type: none"> 1. Comer 2. relación con los Fluidos y texturas 3. sonidos 4. relación con orificios del cuerpo | 2 | |
|----|--------------------------|---|----------|--|

| | | | | |
|----|---------------------------|---|---|--|
| 18 | Cuerpo abyecto | PIEL, Intervenir la piel, escribir sobre ella, dibujar sobre ella, modificarla, transformarla y expresar a partir de ella como símbolo escénico. Grabar la sesión, parte 1 | 1 | |
| 19 | Cuerpo abyecto | PIEL, Intervenir la piel, escribir sobre ella, dibujar sobre ella, modificarla, transformarla y expresar a partir de ella como símbolo escénico. Grabar la sesión, parte 2 | 1 | |
| 20 | Instalación escenográfica | Instalación escenográfica que se incorpora al espacio, pared de tela, interacción con el borde y el límite entre la tela, la piel y el interior del cuerpo. | 2 | |

SESIÓN 6

| | | | | |
|----|--|--|---|---|
| 21 | Repetición Ejercicio de danza teatro 1 | <p>Uso de la repetición y acciones con patrones rítmicos y geométricos, ejecutadas de manera muy lenta (jugando variar con alguna velocidad). Cada quien tiene asignada una acción:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Quitarse la ropa y volvérsela a poner 2. Caerse 3. Correr con los ojos cerrados 4. Caminar diferente, extra-cotidianamente, (caminar para atrás, caminar de lado). <p>Danza teatro: cuerpo como creador de emociones, sensaciones y restauración de la memoria. A esto él le llama <i>cuerpo poético</i>. Para él, el cuerpo puede reiterar, analizar y reinventar a partir de su relación con los estímulos externos y su bagaje o memoria personal; utilizándolas</p> | 2 | cámara música parlante computadora |
|----|--|--|---|---|

| | | | | |
|-----------------|---|--|---|--|
| | | como fuentes de inspiración. Desde esta perspectiva, el cuerpo observa, imagina y traduce dramáticamente. (Lecoq, 2003, p.15). | | |
| SESIÓN 7 | | | | |
| 22 | Vocabulario escénico básico patrones rítmicos y geométricos | <p>Aparecer, dar vueltas por el escenario, colgar de una cuerda, alzar la mano, el brazo, una pierna, o hacen un amago de sonrisa. Aparecer, ir por el escenario, estar de pie, colocarse, sentarse, tumbarse, levantarse o irse.</p> <p>Generar acciones simples con patrones rítmicos y geométricos, ejecutando distintas performatividades, de manera lenta. Transitando por distintas performances, explorando distintos cuerpos sociales, roles, etc.</p> <p>Caminar diferente, moverse diferente, verse diferente</p> <p>Bob Wilson: Todos los movimientos son ejecutados según patrones rítmicos y geométricos, casi siempre de manera muy lenta y, en la mayoría de los casos, repetidamente (Fischer-Lichte, 2017, p.173).</p> | 2 | |
| 23 | Danza con telas como piel | Pared de tela, instalación de Ale Méndez e interacción con el borde, límite entre tela, piel, cuerpo. Utilizar telas para crear formas y estados. | 1 | |
| SESIÓN 8 | | | | |
| 24 | Teatro físico - texto performativo | Traducir un texto hablado a texto corporal o físico, crear un texto performativo. Crear un segmento con una historia o momento narrativo, cuerpo poético – Lecoq y Bausch | 2 | |

| | | | | |
|------------------|--|--|---|--|
| 25 | Ejercicio danza teatro 2 | Movimientos emocionales, sensitivos, repetición de movimientos, explorar las cualidades de los movimientos... Incorporar objetos en el espacio y desarrollar los movimientos emocionales en relación con los objetos en el espacio. Sus propios miedos, sus deseos y complejos, su vulnerabilidad. | 2 | |
| SESIÓN 9 | | | | |
| 26 | Slow motion y repetición | Realización de mismos patrones por parte de cada performer, a partir de patrones rítmicos y geométricos. Tornar el cuerpo expresivo: Reproducción "aparentemente" mecánica de un movimiento, realizada por cada cuerpo a voluntad y repetida a voluntad, permite realzar la auténtica singularidad de cada uno de ellos de manera mucho más patente que la llamada expresión individual. (Fischer-Lichte, 2017, p.174) | 2 | |
| 27 | Ejercicio: performatividad es abyectas, cuerpos abyectos. Butoh. | Performatividades o acciones abyectas: Hacer performance de 1 minuto, sin parar, cada minuto alguien hace un performance distinto, una acción o imagen distinta. Quienes observan se preparan para pasar a llenar el espacio. Danza butoh, corporalidades residuales, abyectas. | 2 | |
| SESIÓN 10 | | | | |
| 28 | Selección material para la | Revisión del material creado hasta ahora. | 3 | |

| | | | | |
|------------------|--|---|---|--|
| | realización escénica | | | |
| 29 | Sueño abyecto / imagen escénica | <p>Pared de vidrio frontal, mujer vestida de vestido gris o blanco que tira barro gris, vapor al vidrio. Besar el vidrio, chupar el vidrio.</p> <p>En el fondo otros espacios con papel higiénico y partitura corporal sacando el papel higiénico y desarrollándolo... Contraste de colores grises y colores fuertes y vivos. (Referentes estéticos).</p> | 2 | |
| SESIÓN 11 | | | | |
| 30 | Acercamiento a dramaturgia corporal de la realización escénica. | Trabajar en secuencia los elementos más pertinentes y funcionales para la realización escénica. | 3 | |
| SESIÓN 12 | | | | |
| 31 | Acercamiento a la dramaturgia corporal de la realización escénica. | Trabajar en secuencia los elementos más pertinentes y funcionales para la realización escénica | 3 | |
| SESIÓN 13 | | | | |

| | | | | |
|----|--|---|--|--|
| 32 | Selección material realización escénica. | Trabajar en secuencia los elementos más pertinentes y funcionales para la realización escénica. Muestra del Trabajo a Tatiana Sobrado, directora (tutora) del proyecto. | | |
|----|--|---|--|--|



Imagen 7.
Presentación
del proyecto
y programa
del
Laboratorio
escénico.
Fotografía
propia (12
setiembre
2018)



Imagen 8. Mapeo corporal,

Laboratorio escénico. Fotografía propia (19 setiembre 2018)

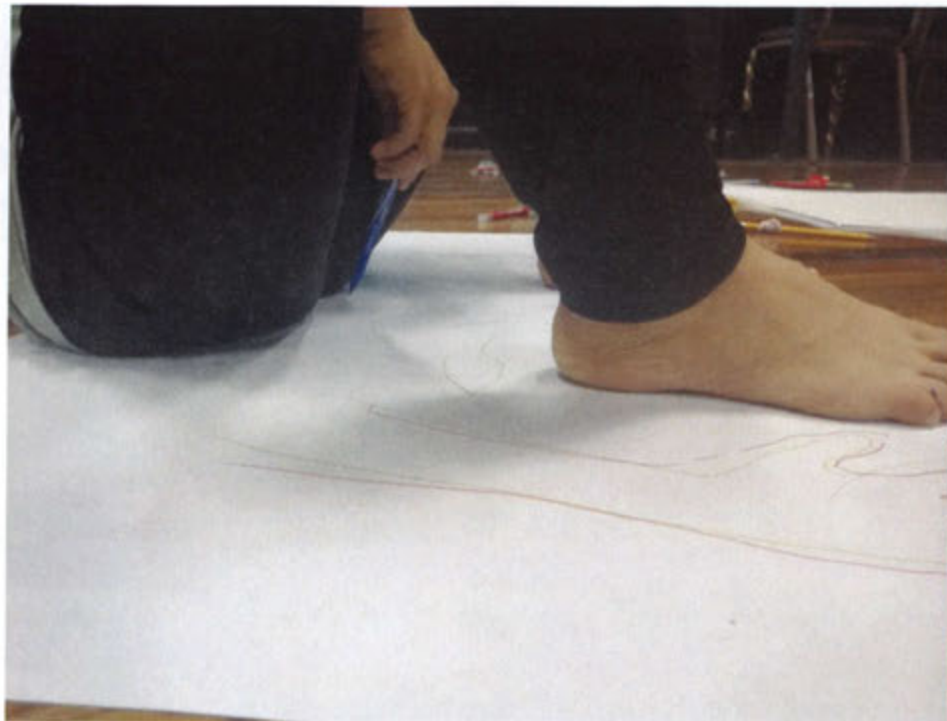


Imagen 9. Diana, mapeo corporal. Laboratorio escénico.

Arriba a la Izquierda. (19 setiembre 2018)

Imagen 10. Alonso, mapeo corporal, planta del pie.

Laboratorio escénico. Arriba a la derecha. (19 setiembre 2018)

Imagen 11. Dayron, mapeo Corporal. Laboratorio

escénico. Abajo derecha. (19 setiembre 2018). Fotografías propias

Imagen 12. Diana.
Belleza impuesta.
Primera exploración,
laboratorio escénico.
Fotografía propia (31
agosto 2018).



Imagen 13. Alonso.
Rinitis. Primera
exploración, laboratorio
escénico. Fotografía
propia (31 agosto 2018).

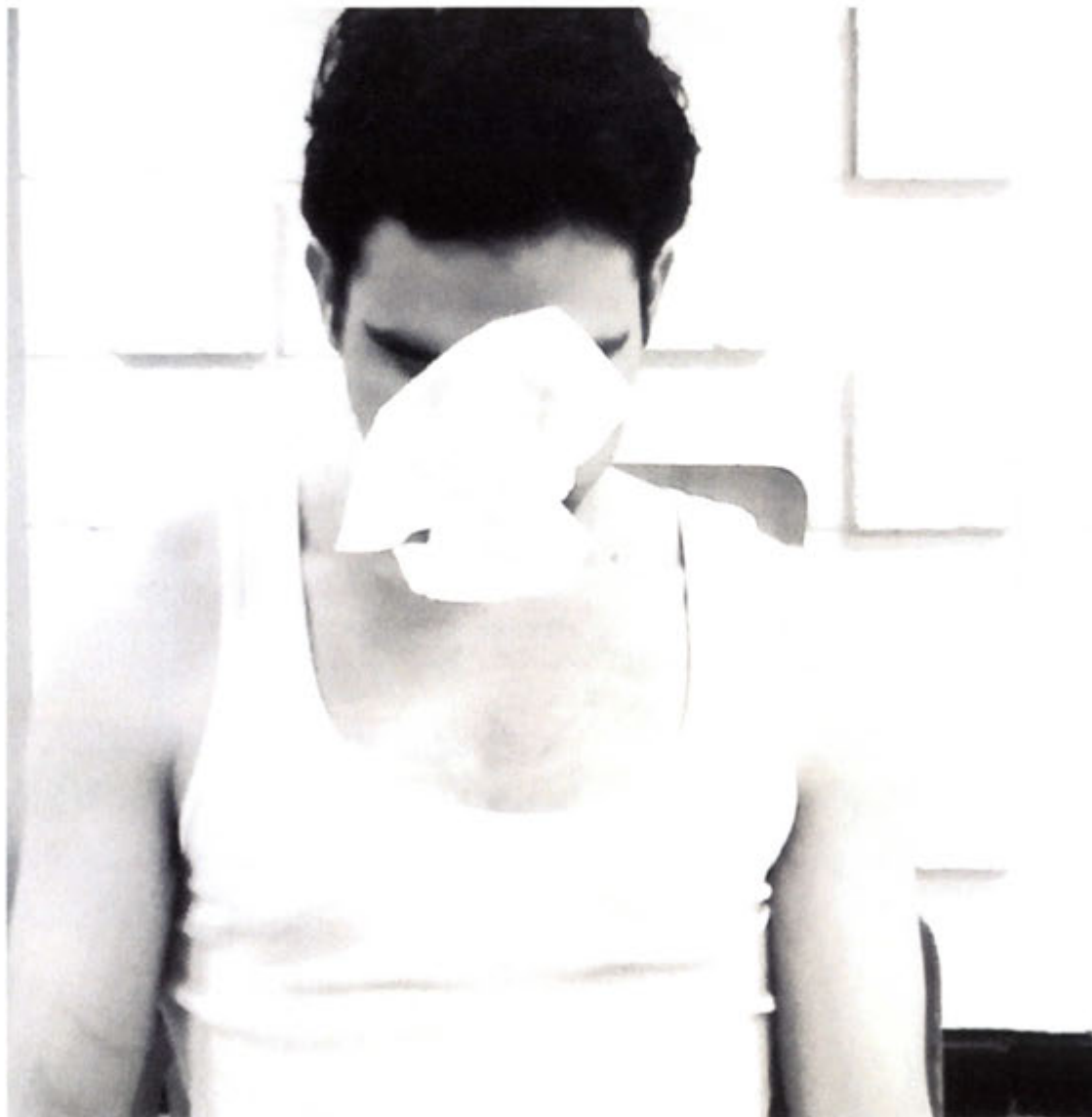
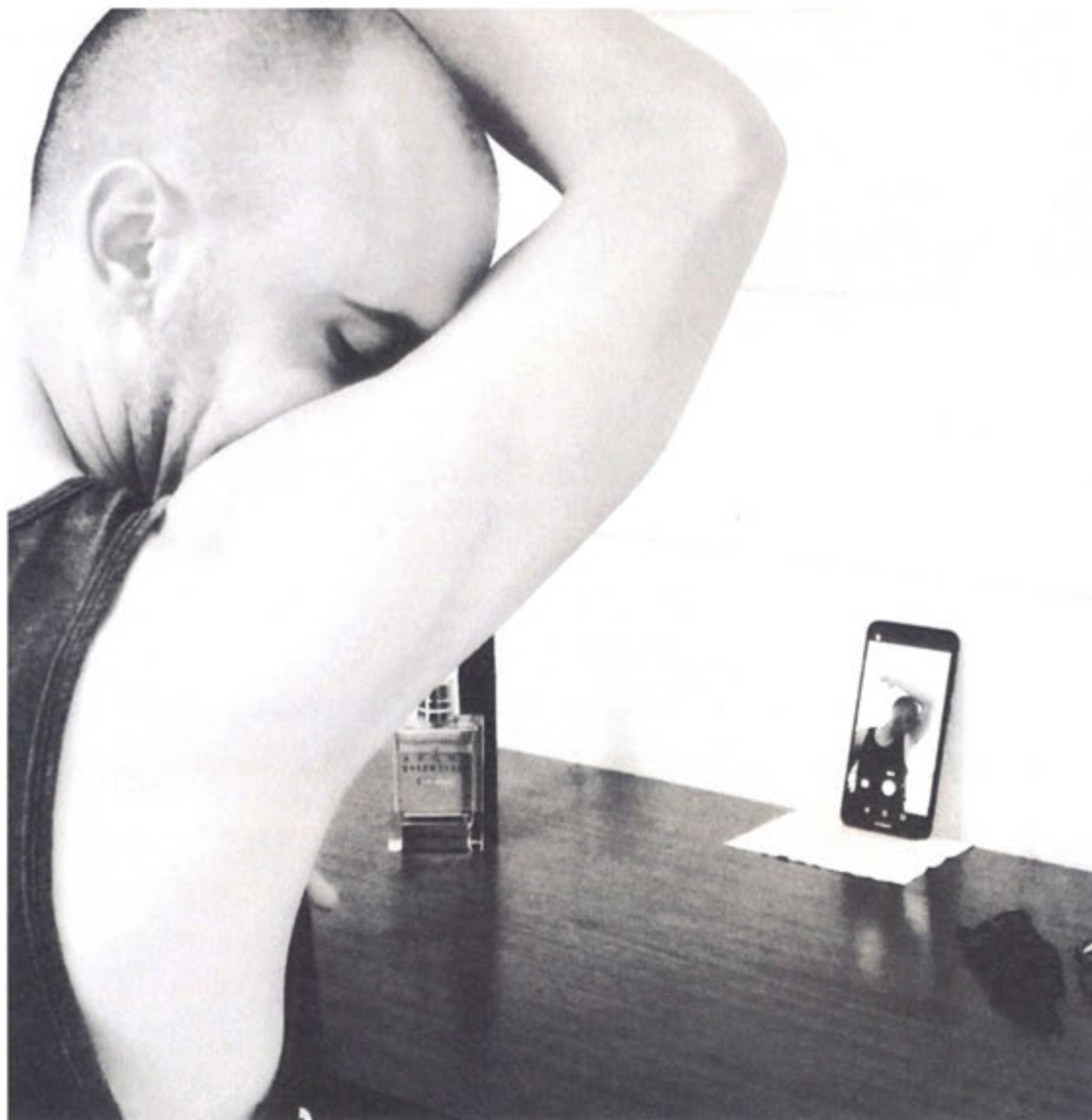


Imagen 14. Dayron,
Pulcritud impuesta,
primera exploración,
laboratorio escénico.
Fotografía propia (31
agosto 2018)



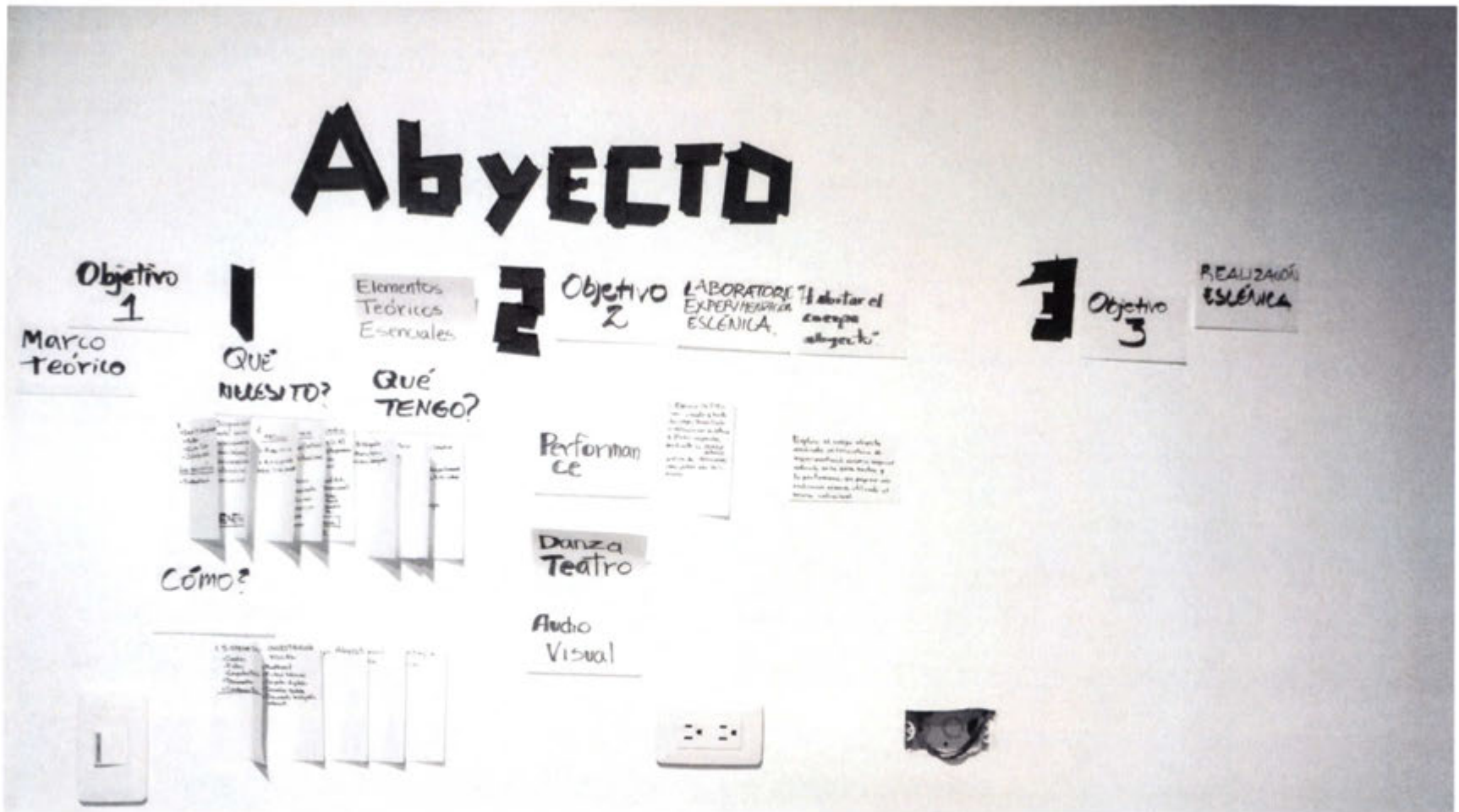


Imagen 15. Papeles en la pared de mi cuarto, sistematización. Fotografía propia (11 setiembre, 2018)

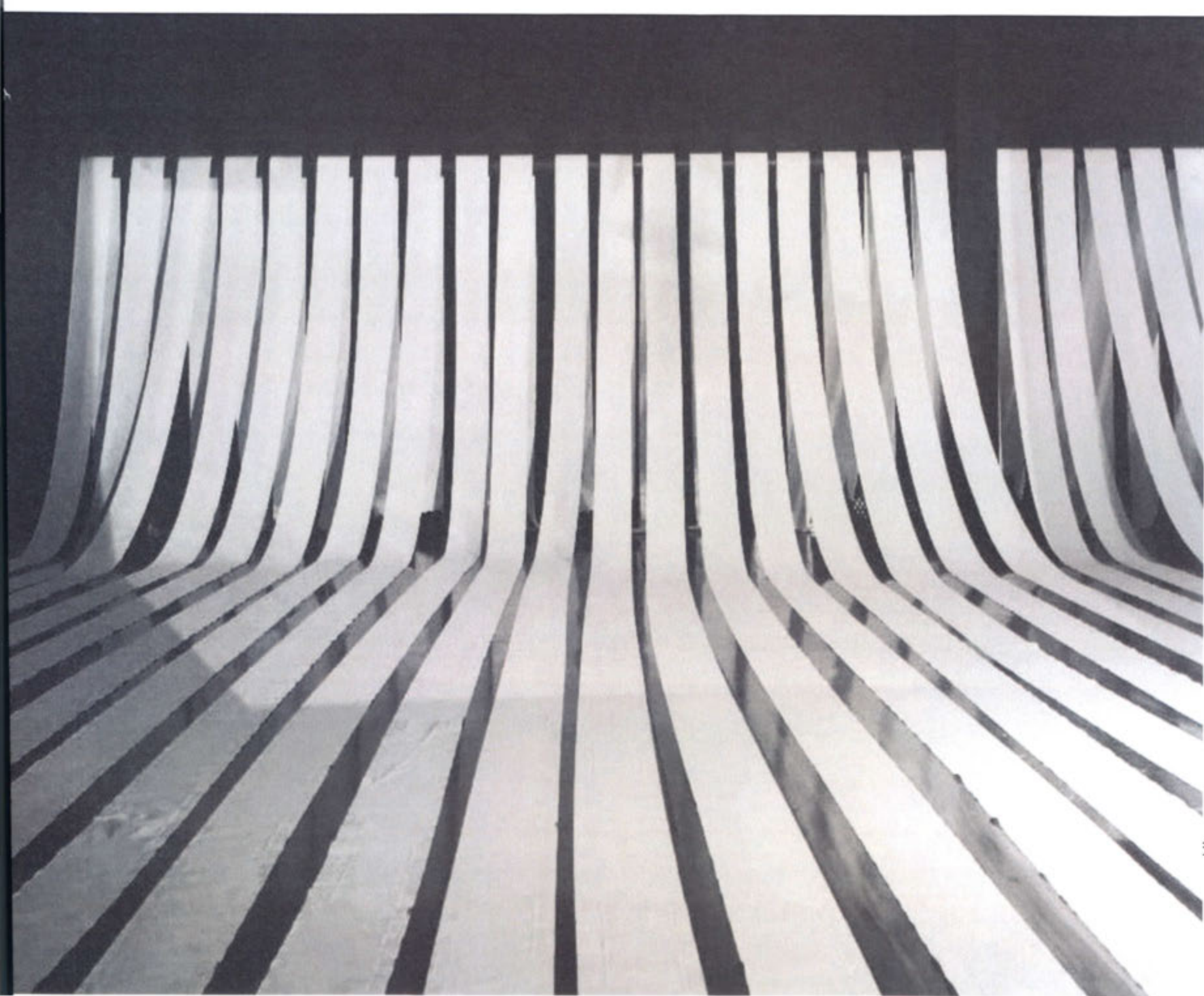


Imagen 14.
Primeras exploraciones con papel higiénico. Laboratorio escénico. Fotografía propia. (28 octubre 2018)



Imagen 15. Exploración,
danza de contacto con
papel higiénico.
Laboratorio escénico.
Fotografía propia
(1 noviembre 2018)



Imagen 16. Escaneo corporal. Laboratorio escénico. Fotografía Alejandra Méndez. (1 noviembre 2018)



Imagen 17. Zoom.
Escaneo corporal.
Laboratorio escénico.
Fotografía Alejandra
Méndez. (1 noviembre
2018)

Imagen 18. Zoom.
Escaneo corporal.
Laboratorio escénico.
Fotografía Alejandra
Méndez (1 noviembre
2018).



Imagen 19. Zoom. Escaneo corporal. Laboratorio escénico Fotografía Alejandra Méndez. (1 noviembre 2018)



Imagen 20. Zoom. Escaneo corporal. Laboratorio escénico. Fotografía Alejandra Méndez. (1 noviembre 2018)



Imagen 21. Exploración,
capullo. Danza butoh.
Laboratorio escénico.
Fotografía Alejandra
Méndez. (28 noviembre
2018)

CAPÍTULO 3

En el presente capítulo se desarrolla la Etapa 3, inicialmente se expone cómo fue el proceso de creación de la dramaturgia corporal de la *realización escénica*, luego se hace un desmontaje escénico de la *realización escénica*, es decir, se ahonda en los elementos escénicos que la componen y cómo se fue construyendo en el proceso de creación e investigación escénica, y, por último, se exponen las conclusiones del proyecto de investigación.

El proceso de creación de la dramaturgia corporal para la *realización escénica*, como ya he mencionado antes, se hizo a partir del material creado durante el *laboratorio escénico*; donde se trabajaron varias de las líneas de acción para la dramaturgia corporal: desde acciones escénicas, hasta el diseño del espacio, el uso de objetos como motor de la acción escénica y experimentamos con las luces, la música y el audiovisual. Las herramientas de danza teatro, teatro físico, danza butoh y performance, se pusieron en diálogo con el audiovisual y con los objetos y la escenografía.

Después del proceso del *laboratorio escénico*, nos detuvimos un tiempo, nos distanciamos del proceso (diciembre, enero) y retomamos a mediados de febrero 2019, con la intención de comprender y ordenar lo que hicimos en el proceso, y así pensar, armar,

ordenar y montar una dramaturgia corporal de la realización escénica, generando un entretreído entre las acciones, imágenes escénicas creadas en el *laboratorio escénico*, a través de ejercicios de performance, danza teatro, danza butoh, por ejemplo.

Hice una selección y edición del material creado, dándole sentido dramático a los ejercicios experimentales y buscando una narrativa visual y dramaturgia corporal. Incorporé textos, diálogos que profundizaron sobre el tema abordado y le di una transición, secuencia e hilo conductor a las diferentes imágenes y acciones escénicas. La idea inicial fue generar un libreto visual, un collage de las distintas imágenes escénicas creadas, haciendo un libreto a modo de storyboard, con las secuencias de la dramaturgia corporal.

Al inicio, durante el primer mes y medio, no tuvimos ensayos, sino que trabajé independientemente, analizando lo realizado, ordené el material, las fotos y videos; de esa manera, le fui dando un sentido de libreto a los ejercicios que habíamos creado. Ya cuando tenía un material más ordenado, tuve reuniones con el equipo de trabajo, donde teníamos reflexiones y recibía aportes importantes de ellas y ellos. Luego empezamos a probar en los ensayos. Sin embargo, aún no había una narrativa o línea clara de la dramaturgia corporal. Volví a revisar y le fui buscando una linealidad, conceptual a la dramaturgia corporal: La línea de la vida, y cómo los cuerpos se van transformando durante el proceso de socialización. Entendiendo el inicio de la vida y la muerte como los dos

momentos más abyectos del cuerpo, en términos de Kristeva, y el proceso de socialización, donde los sujetos se categorizan, y se normalizan ciertas prácticas y se abyectan otras, o se categorizan a los cuerpos como abyectos:

La menstruación, las heces, y en general casi todo tipo de fluidos corporales, no son solo asquerosos en la percepción de todos los sentidos, sino también contaminantes. Son los desechos del cuerpo, lo muerto que sale de nosotros. Lo que nos recuerda a nosotros mismos y a nuestra insoportable fetidez como futuros desechos también. (Figari, 2009, p.7).

El montaje presenta la lucha continua de los cuerpos y su resistencia a la abyección. Escenifica la línea de la vida, y cómo el cuerpo, como ente abyecto, se va transformando a lo largo de nuestra existencia; teniendo sus mayores picos cuando nacemos y cuando morimos, que es el máximo nivel de abyección de un cuerpo: el cadáver. (Extracto del resumen de la *dramaturgia corporal*).

Proceso de creación de la dramaturgia corporal de la realización escénica

En este apartado, resumo el proceso mediante el cual se fue construyendo la realización escénica, los temas a abordar, las decisiones estéticas, narrativas, entre otras. Por lo general, me referiré a los nombres de los episodios o escenas de la realización escénica, que están marcados en cursiva, los cuales se exponen más adelante, propiamente en la dramaturgia corporal de la *realización escénica*. Desde la primera sesión en febrero 2019 hasta finales de Junio 2019 tuvimos disponible el préstamo del aula 02 en Artes Dramáticas, además nos prestaban el parlante, el proyector y de ser necesaria, la computadora. Esto facilitó bastante el avance del proceso.

La bitácora de la práctica artística, donde documenté y sistematicé el proceso del *laboratorio escénico* y la creación de la dramaturgia corporal para la *realización escénica*, se construyó a partir del registro de los ejercicios realizados, las propuestas, los hallazgos, interrogantes, reflexiones y discusiones que acompañaron cada sesión. Se registró mediante apuntes, grabaciones de video y fotografías.

Sesión 1. Reunión e ideas iniciales. 20 febrero 2019

En esta sesión, definimos los horarios de trabajo, revisamos de atrás para adelante todo el trabajo realizado durante el laboratorio escénico y compartimos ideas de posible orden, secuencia, rescatando los ejercicios y acciones escénicas performativas que pudieran ser útiles para esta etapa. También se conversó sobre el espacio donde serían los ensayos, y mis posibilidades económicas para pagar alquiler de espacios alternativos, de no haber campo en las instalaciones de la escuela de Artes Dramáticas.

Sesión 2. Definición de talleres: caídas, butoh, release, contact. 22 de febrero 2019

Buscamos imágenes complementarias que alimentasen los ejercicios ya hechos. "Características de los cuerpos", imagen de "besarse las espaldas", relación entre los cuerpos en escena. Presencia escénica: ¿existe una relación directa con el público, un afuera? Llevamos referentes teóricos para aportar al proceso. Como el *indicio 17* de Nancy (2004). Para explorarlo en la futura escena de la caminata por la ciudad. Revisamos la lógica de los objetos con los que habíamos explorado la etapa anterior.

Trabajo independiente. Ordenar lo que ya tenemos. 3 semanas. Marzo 2019

Tomé unas cuantas semanas para ordenar el material que teníamos. Buscarle una lógica, aunque esta no fuera lineal, al material que se había generado. También Alejandra me ayudó a generar un documento visual con las fotografías y videos seleccionados del Laboratorio, para hacer una memoria visual del proceso. Definí una narrativa para la realización escénica, una línea que uniera los

diferentes elementos, en torno a la línea de la vida y la muerte, y el proceso de socialización de los cuerpos. (Se explica más en capítulo 3).

Sesión 3: Taller de danza butoh. Parte 1. 22 marzo 2019 (en casa de Diana)

Realizamos un taller guiado por Diana, quien tiene experiencia en la formación en danza butoh, pues ha llevado cursos y talleres. Durante el taller se realizaron 5 ejercicios distintos, de ir generando gestos colectivos. Un ejercicio de meditación para la preparación del cuerpo butoh, hicimos un ejercicio que quedó dentro de la dramaturgia corporal: “despertar butoh” o nacer butoh y luego el morir butoh. También hicimos una “caminata butoh” o “suri ashi”. Trabajamos con la canción *Sola Gratia* de Josef Van Wissem (part 2), la cual se mantuvo para la *realización escénica*. Trabajamos con la referencia de darle luz a los lugares oscuros o sombras del cuerpo, a esos puntos a los que casi no les pega la luz, por ejemplo, las axilas, entrepierna, etc. Esto lo vinculamos con uno de los ejercicios que habíamos hecho en el laboratorio escénico, que era sobre estados catatónicos y movimientos espasmódicos del cuerpo.

Sesión 4: Amor abyecto. 12 de abril 2019.

Trabajamos la escena de *Amor abyecto*, la relación de Dayron y Alonso, las posibilidades del texto, el juego con la mirada y el abrazo entre ambos, buscando generar un distanciamiento entre ambos, a pesar de la proximidad de los cuerpos. Con Diana,

trabajamos la quietud, además incorporamos un objeto más, el maniquí, como referente de cuerpo normado e ideal de belleza. Con el maniquí trabajó una partitura corporal, con la idea de que ella lo manipule como si fuese un gran títere o, que este la manipule a ella.

Sesión 5. Papel higiénico. 24 de abril 2019.

En esta sesión trabajamos las primeras escenas de la realización escénica, el inicio o nudo humano, las posturas cadavéricas (referente danza butoh), la crema corporal y la caminata butoh, luego trabajamos sobre la acción de empapelar el espacio con el papel higiénico y la coreografía de limpiarse o recoger el papel higiénico con danza de contacto. Quedó pendiente la escena de la *caminata por la ciudad*.

Sesión 6. Taller Butoh. Parte 2. Viernes 26 de abril 2019. (En casa de Diana)

Trabajamos sobre la cualidad del cuerpo butoh, la presencia y la tonicidad de los músculos a la hora de moverse o estar estáticos(a), trabajamos con el concepto de desplazamientos abyectos, movimientos retorcidos, no convencionales y no normales. También hicimos el viaje del cuerpo, desde la acción de bajar y subir con la metáfora de nacer, morir, podrirse y renacer nuevamente.

Trabajamos con la contención muscular y la tesitura del cuerpo butoh. Propuesta de hacer subtítulos de los nombres de las escenas y proyectarlos en cada cambio.

Sesión 7. Definir elementos escénicos. 10 de mayo 2019.

Trabajo sobre la escena de *Caminata por la ciudad*, donde tenemos de referente el indicio 17, de Jean Luc Nancy (2004, p.10). Luego trabajamos y conversamos sobre la idea de la cosificación de la mujer y la negación de la afectividad entre los hombres, para la escena del Amor abyecto. Contrastando la relación distante y poco afectiva entre Dayron y Alonso y la relación vacía entre Diana y el maniquí. Trabajamos con el maniquí como negación de la abyección, como referente de cuerpo y medidas ideales que no existen, mucho menos en este contexto latinoamericano, un cuerpo diseñado, que es la negación de las abyecciones del cuerpo humano: de sus orificios, sus bordes, sus secreciones, sus genitales, curvas, quiebres, etc.

También buscamos darle mayor contenido a la acción de las caídas, con la intención de relacionarlas con la muerte, el cadáver y la pudrición. Se definieron algunos cambios y textos en las escenas.

1. despertar
2. papel higiénico

3. amor abyecto
4. muerte - maniquí
5. globos
6. maniquí – muerte

Sesión 8: Uso del audiovisual, definir tomas, escenas, momentos. 13 mayo 2019.

Alonso llevó un referente de cine para la realización escénica, *Climax* (2018) de Gaspar Noé. Esto potenció la escena de la caminata por la ciudad, donde incorporamos una presencia más rápida y estados de ánimo que responden a la premura, la impersonalidad, repugnancia y el estrés que se siente en las ciudades. También la incomunicación entre los cuerpos. Buscamos generar contraste entre la caminata contenida y los movimientos fragmentados y rápidos del cuerpo.

Sesión 9. Coreografía Caminata por la ciudad. 17 mayo 2019.

Definición de cualidad de movimientos para la coreografía de Caminata por la ciudad, definimos tres maneras distintas de caminar, con estados de ánimo diferentes: enojo, sensualidad y neutralidad o apatía, luego se definieron tres movimientos diferentes, y la

premisa de que en momentos hicieran movimientos iguales. También trabajamos velocidades diferentes. Utilizamos la música de *Supernature* de Cerrone, en versión editada para la película *Climax* (2018), de Gaspar Noé.

Sesión 10. Papel higiénico y Amor abyecto. 20 mayo 2019

Asistieron Diana y Alonso, Dayron no podía ir, en este ensayo trabajamos limpiar las acciones de empapelar el piso con papel higiénico, trazarlo en líneas rectas. También trabajamos la acción de limpiarse, recoger el papel higiénico con la danza de contacto (contact), la sensación de vergüenza hacia la desnudez, el imperativo de la normalidad (superyó), calzar, ser parte de: Caminata por la ciudad.

Sesión 11. Caminata por la ciudad. 24 mayo 2019.

Trabajamos la caminata butoh con la canción *Sola Gratia* de Josef Van Wissem (part 2), determinamos tiempos para sincronizar el movimiento: 3x4 (4 para nada, 4 para subir los brazos, 4 para caminar). Trabajamos en el viaje de la caminata, sobre la descomposición del cuerpo, la trayectoria de nacer, crecer, morir, descomponerse, pudrirse. Determinamos hacer proyecciones de textos durante esta escena, en lugar de decirlos en escena, aprovechando el audiovisual. La idea es generar un contraste entre el texto proyectado y la

caminata que están realizando en ese momento. Como referentes para la proyección del texto y close-up (acercamientos) de las tomas de tenemos a los directores de cine Ingmar Bergman (1918-2007) y Lars von Trier (1956).

Sesión 12. Nudo humano, primera parte. Ensayo con Tatiana Sobrado. 27 mayo 2019.

En esta sesión tuvimos por segunda vez a Tatiana como público de la realización escénica. Le mostramos las primeras partes que teníamos estructuradas. Sus aportes se enfocaron en por qué y para qué de algunas acciones, en cuanto a las transiciones y elementos estéticos, como el vestuario. “¿Qué los hace bajar?”. Sus aportes fueron de gran importancia para el avance de la realización escénica, en las siguientes sesiones.

Investigación Creación. Ensayo de escena de *papel higiénico*. 3 junio 2019.

“Limpiamos” las acciones del *papel higiénico*, explotamos la contradicción entre querer controlar el trayecto del papel higiénico y la imposibilidad de hacerlo, como parte de la metáfora de la socialización del cuerpo y el control sobre este. Trabajamos sobre la sensación de “solemnidad” al lanzar el papel higiénico, el contraste entre la acción y la cualidad con la que se ejecuta. Definimos que tendremos textos en off, en vivo y proyectados.

Sesión 14. Escena *Caminata por la ciudad*. 17 junio 2019.

Volvimos a trabajar la *Caminata por la ciudad*. Empezamos a marcar y definir más la coreografía, propusimos cuatro tipos de caminatas y cualidades de movimiento: **sensual**, arrogante, **enojado**. Aclaremos y conversamos sobre los siguientes momentos o episodios que forman la realización escénica:

1. inicio cadáver (fotografía corporal), y movimiento de **abrir** y cerrar.
2. pez fuera del agua (acciones con la crema) y movimientos espasmódicos. proyección de zooms de pieles y cuerpos.
3. caminata butoh - suri ashi, acción de aprender a **caminar**.
4. papel higiénico (empapelar).
5. acción de limpiarse y textos sobre el cuerpo, tirar el papel en la pecera.
6. danza de contacto (contact) con el papel higiénico, llevarlo todo a la pecera y depositarlo en ella.
7. vestirse y *Caminata por la ciudad* (coreografía), proyección de video.
8. *Amor abyecto* (video close up) y coreografía de diana y el maniquí. Proyección de video.
9. caídas y desvestidas. Improvisación sobre estructura.
10. muerte, cadáver butoh.

11. maniquí y video. Canción.

12. globos y explosiones.

Sesión 15. Definir coreografía caminata por la ciudad. 22 junio 2019.

Terminamos de hacer la marcación de las trayectorias y movimientos de la *Caminata por la ciudad*, también exploramos con los globos de helio llenos de talco, intentamos hacer que flotarán y queden suspendidos en el aire, no lo logramos hacer. Definimos que para la proyección de la caminata por la ciudad sería la grabación de ellos(a) caminando y hacer un loop y superponerlo. Alejandra trabajará sobre eso.

Sesión 16. Trabajo con audiovisual, prueba de vestidos. Sesión con Alejandra Méndez, artista audiovisual y escenógrafa. 24 junio 2019.

En esta sesión ya tuvimos los vestidos (que confeccionó mi mamá, Mayra Ramírez Rojas), probamos los movimientos de *las caídas* y la acción de des/vestirse. También repasamos la coreografía de la *Caminata por la ciudad*. Trabajamos con el audiovisual y la proyección en vivo.

Sesión 17. Amor abyecto. 28 junio 2019.

Ensayo con Alonso y Dayron, Diana no pudo llegar. Trabajamos sobre el texto de *Amor abyecto*. Definimos las proyecciones para esta escena o episodio. La idea fue proyectar en cuatro cuadros: la mirada de Dayron y la mirada de Alonso, un close up o plano cerrado de un beso entre ambos, utilizando de referencia el beso de la película noruega *Den Brysomme Mannen*, o *El hombre incómodo* (2006), de Jens Lien, y también la proyección del diálogo como chat.

Sesión 18. Caminata por la ciudad, amor abyecto, caídas. 01 de julio 2019

Trabajamos la *Caminata por la ciudad*, el *amor abyecto* y retomamos las *caídas*. Determinamos tener cuidado en la *Caminata por la ciudad*, para no intervenir en las acciones de los(as) demás. A partir de este día ya no teníamos más espacio definido en la escuela de Artes Dramáticas.

Sesión 19. Pasada de lo que ya tenemos. 12 julio 2019.

Trabajamos en detalles, transiciones. Por ejemplo, en el momento de la crema (pez fuera del agua), la música entra justo cuando la van a tocar (Diana), la transición a *caminata butoh* se hace con el cierre de la música. Falta definir la música del *papel higiénico*, los rollos de papel higiénico deben estar nuevos, son industriales, de los de baño público. Reacomodamos la posición del abrazo del *amor abyecto*. *Las caídas* se harán en silencio, sin música.

Fui a la facultad de Artes a gestionar la posibilidad de que me prestaran el teatro o auditorio para hacer la muestra. Me dieron el espacio para el sábado 21 de setiembre. Hasta este día tuvimos definido el lugar donde haríamos la muestra. Solo podremos ensayar en el espacio el mismo día de la muestra.

Sesión 20. Pasada de lo que ya tenemos. 15 julio 2019.

También trabajamos sobre detalles en el despertar butoh, en el acercamiento a la pecera, procurar dejar menos vacíos cuando se empapela el piso. La acción de limpiarse y decir el texto aún estaba en proceso. Buscamos más fluidez en la danza de contacto, aún faltaba tenerla más clara. En el momento de Diana y el maniquí, falta buscar una acción única, más precisa. *El maniquí* se está transformando, porque estaba separado. Mi papá, Gerardo Méndez, me ayudó a intervenir y hacer más movable el maniquí, además de pegar las partes entre sí. La idea es que *el maniquí* sea como una marioneta gigante. Durante *las caídas* se proyectará texto.

Sesión 21. Pasada de lo que ya tenemos. Invitado al ensayo: Sebastián Coto. 22 julio 2019

¿Cómo hacer que sea más claro todo?, ¿qué significa lo que hacen? Calentamiento con contact o danza de contacto, revisamos algunas transiciones, y detalles en momentos precisos, como el quitarse el vestido, donde dejarlo, etc.

Sebastián Coto, un amigo cercano y filósofo asistió a ver el ensayo, rescató lo valioso del trabajo de taller, ensayo y pruebas. Juego entre la piel, lo desnudo y la vestimenta. La diversidad está cuando no tienen puestas las vestimentas. Existe una correlación de fuerzas entre los cuerpos y los objetos, las relaciones no están después, están antes. La diferencia no pertenece a ninguna de las partes. Se revisaron algunas transiciones y aspectos precisos.

Sesión 22. Lo que ya tenemos. 05 agosto 2019.

Colores primarios en el arte contemporáneo. Azul, amarillo y rojo. Se hicieron apuntes y revisión de detalles de las acciones y transiciones. Empezamos a pensar cada vez más en el público, sentirlo más cerca y sentir la necesidad de relacionarse con él. Ya que casi no tuvimos público durante el proceso.

Las últimas sesiones consistieron en pasadas de lo ya trabajado y fueron espacios para cuestionar lo que ya teníamos, detallar el material creado hasta ahora, trabajo sobre transiciones, limpieza de acciones, aclarar motivaciones, relaciones, relación con el público.

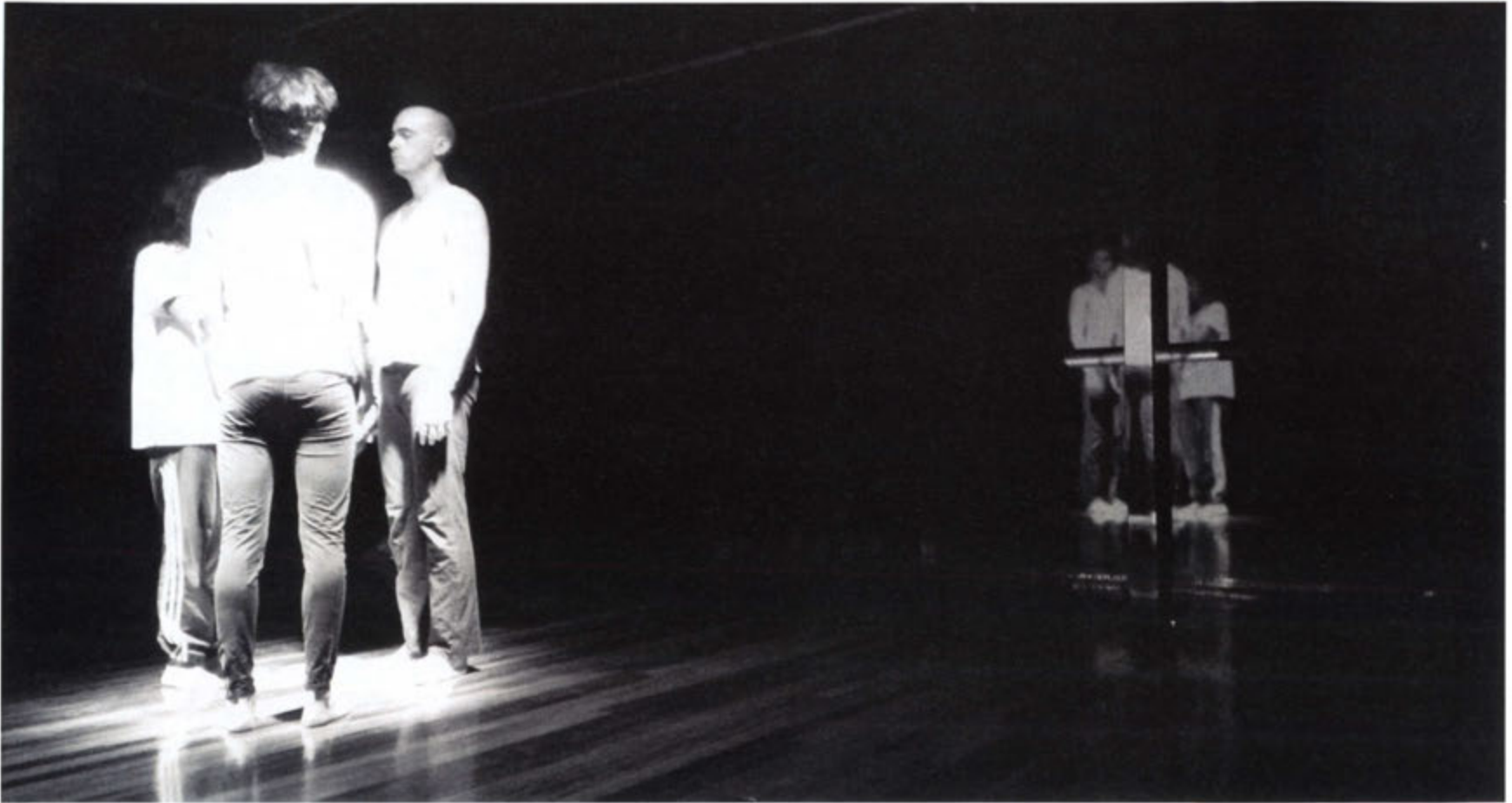


Imagen 22., Taller danza butoh con exploración audiovisual. Dramaturgia corporal de la realización escénica. Fotografía propia. (30 marzo 2019).



Imagen 23. Ensayo *amor abyecto*. Primeras pruebas de textos. Dramaturgia corporal de la realización escénica. Fotografía propia (21 abril 2019).

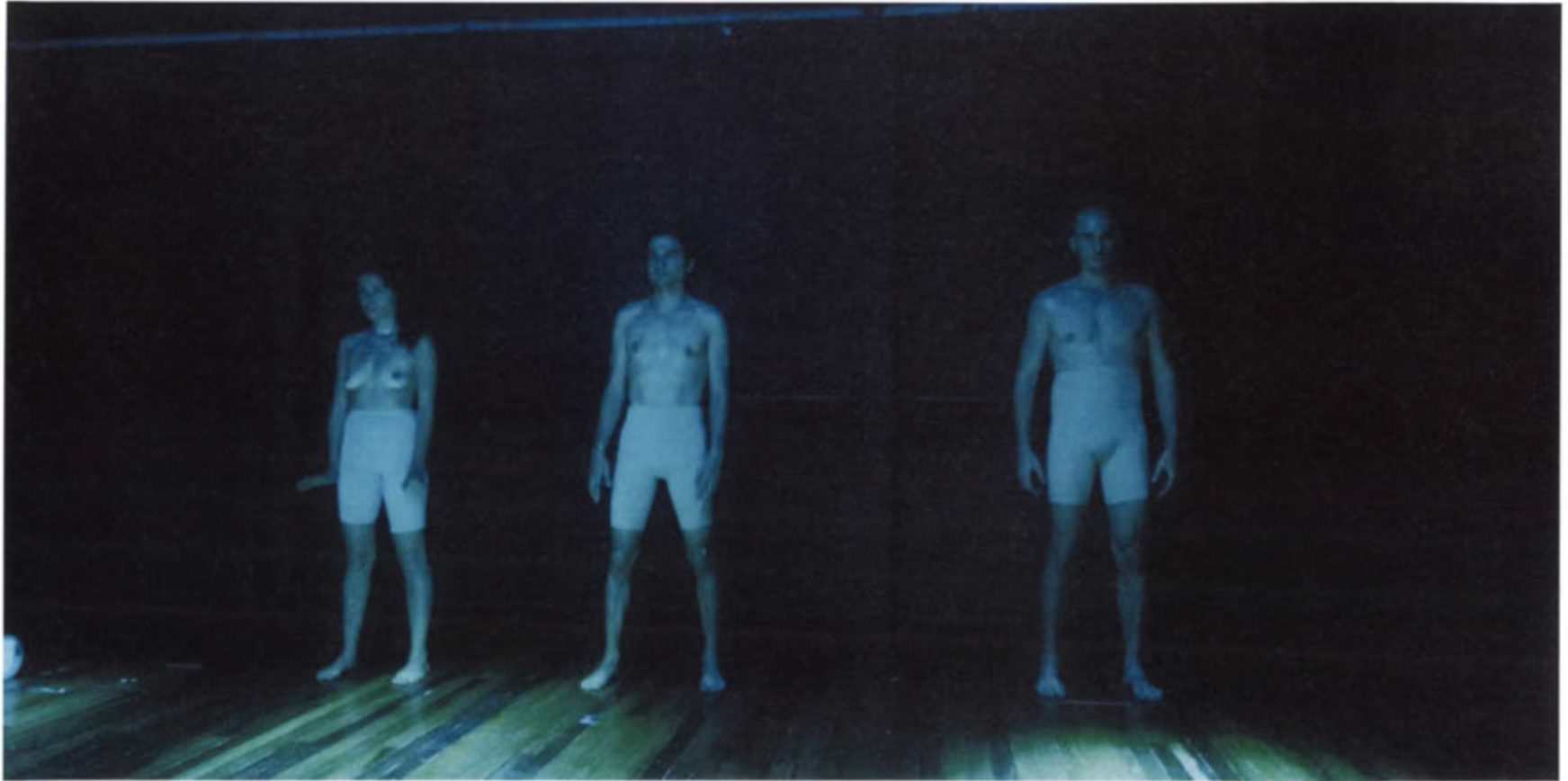


Imagen 24. Ensayo - *suri ashi*. Dramaturgia corporal de la realización escénica. Fotografía propia (12 julio 2019).

Imagen 25. Ensayo *pecera- fluidos*.
Dramaturgia corporal de la
realización escénica. Fotografía
propia (15 julio 2019).



Imagen 26. Ensayo - prueba de
vestidos, preparación.
Dramaturgia corporal de la
realización escénica. Fotografía
propia (24 junio 2019).

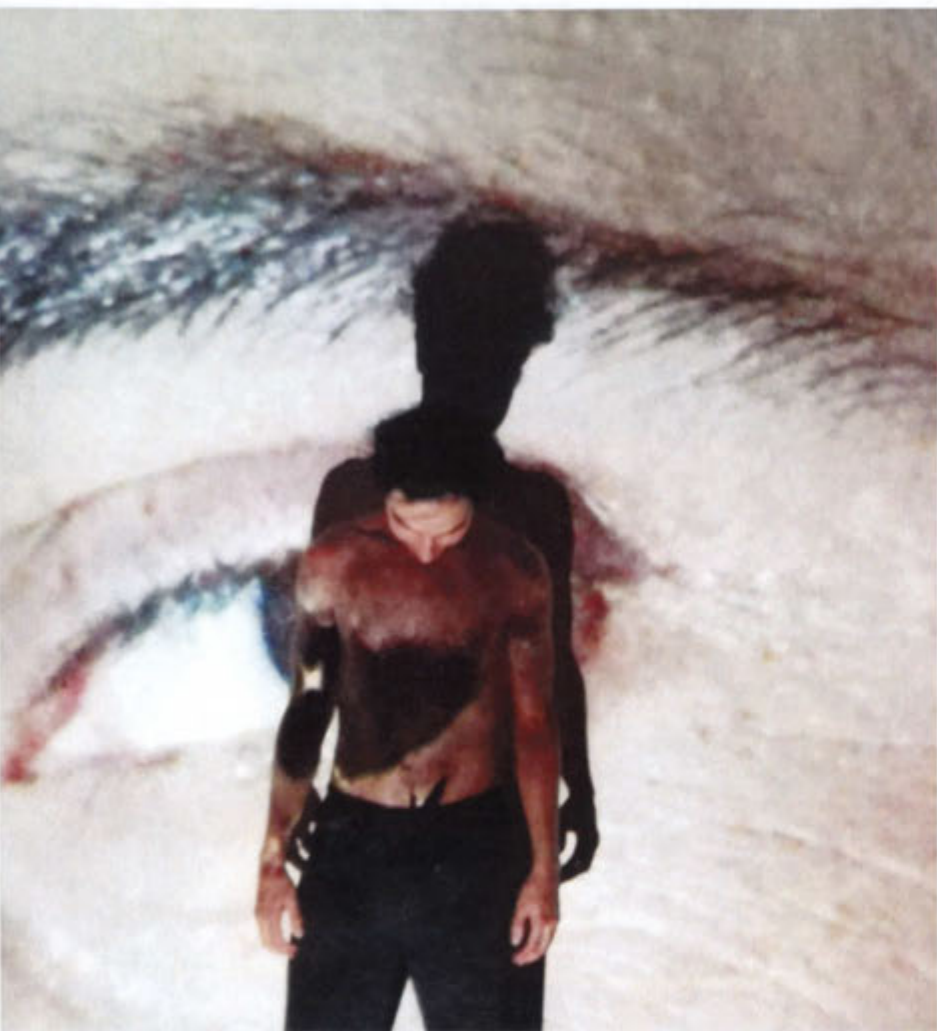


Imagen 27. Ensayo, prueba audiovisual. Dramaturgia corporal de la realización escénica. Fotografía propia (24 agosto 2019).



Imagen 28. Ensayo, prueba audiovisual. Dramaturgia corporal de la realización escénica. Fotografía propia (24 agosto 2019).



Imagen 29. Ensayo prueba textos y limpiarse. Dramaturgia corporal de la realización escénica. Fotografía propia (24 agosto 2019).



Imagen 30. Ensayo - podrirse, cadáver butoh. Dramaturgia corporal de la realización escénica. Fotografía propia (24 agosto 2019).

Dramaturgia corporal de la realización escénica

A continuación expongo la versión final de la dramaturgia corporal que se realizó para la realización escénica, la cual funcionó como columna vertebral o guía para la realización escénica. La fui construyendo en conjunto con las personas involucradas en el proceso de creación escénica. Tomando en cuenta, en la mayor medida de lo posible, las sugerencias, apreciaciones y cambios, para el mejor desarrollo del proceso:

Resumen

Transitamos lo abyecto desde el inicio de la vida hasta la muerte. Esta realización escénica se cuestiona las abyecciones, los orificios del cuerpo, nuestros desechos y nuestro propio cuerpo como desecho. A la vez, que dialoga con nuestra propia abyección, sabiendo que hay cuerpos que se califican como abyectos y otros que no. Somos desechables, caducables, consumibles y consumidos. Problematicamos los privilegios de nuestros cuerpos y corporalidades. Trabajamos con elementos de la danza teatro, la danza butoh y el teatro físico. Exploramos la relación del cuerpo con objetos escénicos y con el audiovisual: zooms, distanciamientos.

NARRATIVA

Abordaje de lo abyecto, desde el estar vivo al estar muerto. El montaje presenta la lucha continua de los cuerpos y su resistencia a la abyección. Escenifica la línea de la vida, y cómo el cuerpo, como ente abyecto, se va transformando a lo largo de nuestra existencia; teniendo sus mayores picos cuando nacemos y cuando morimos (el máximo nivel de abyección de un cuerpo: el cadáver). En medio de estos dos puntos, está el proceso de *socialización*⁷, donde el carácter abyecto toma un papel político en relación con los cuerpos; es decir, al relacionarse con los demás cuerpos (personas), surgen relaciones de poder y jerarquía entre estos, y se determina cuáles cuerpos/corporalidades/performatividades son más o menos permitidos y aceptados socialmente.

ESPACIO

La *realización escénica* se desarrolla en un espacio semi-vacío, que tiene una pantalla blanca del largo del espacio, en el fondo del escenario, donde se proyecta imagen y luz. Hay 3 globos grandes y blancos flotando en el espacio (con helio, que además están llenos de talco por dentro). En uno de los extremos del escenario hay una pecera que contiene crema corporal. Hay tres rollos de papel higiénico a uno de los extremos del escenario.

⁷ Proceso a lo largo de la vida de los seres humanos, mediante el cual se aprenden prácticas, comportamientos, aspectos socioculturales que a la vez construyen la personalidad y el modo de actuar individualmente y en sociedad.



Figura 1. Vista del espacio con objetos - realización escénica.
Elaboración propia.

ELEMENTOS O MATERIALES:

Pecera, crema, 3 rollos de papel higiénico, 3 globos blancos semi-transparentes, helio, talco, vestidos (rojo, amarillo, azul), ropa interior, madera, tela blanca, luces, proyector, cámara, cables hdmi, extensiones, música y proyecciones (audiovisuales).

REALIZACIÓN ESCÉNICA

El montaje inicia con tres cuerpos en escena, en una postura estática, de cadáver (referente danza *butoh*⁸), están vestidos con ropa cotidiana (los tres tienen vestidos de colores duros, primarios, enteros: azul rey, amarillo huevo, rojo vivo). Se apaga la luz (inicia voz en off 1), se quitan la ropa (quedan en ropa interior inferior), dejan la ropa tirada en el suelo, a los lados. Se enciende la luz y están tirados en otro punto del escenario, en posición de cadáver (con ropa interior y pezones censurados). Inicia "despertar *Butoh*".

1. DESPERTAR

Los tres cuerpos inmóviles empiezan a despertar, se retuercen y hacen movimientos corporales cortados, staccato (rápidos) y sincronizados con la respiración, en cada inhalación se mueven y en exhalación se quedan estáticos. (Referencia de la danza *butoh*). Se escucha voz en off y se hacen proyección del texto de imágenes, o imágenes contrastantes de industria:

⁸ Referencia de la danza *butoh*, danza procedente de Japón, después de la II Guerra Mundial, específicamente del bombardeo en Hiroshima y Nagasaki, 1945.

VOZ EN OFF 1:

A veces siento como si los dos momentos claves de mi vida ya pasaron, y solo queda un momento más por venir. El primero, fue el momento que lo decidió todo en mi vida. El momento de mi concepción. Probablemente la última vez en la que seré la mejor y más rápida. Ese momento decidió como me vería, como debería hablar, el rol que se supone debo tener en la vida. Decidió qué cosas me deben gustar, el puesto que voy a tener en mi trabajo, las prioridades que está bien tener, decidió como sería percibida por los demás.

Decidió hasta mi expectativa de vida. Todo eso en un momento, condicionado por la temperatura del cuarto.

El segundo momento clave fue mi nacimiento. Intento entender quién soy y por qué soy así. Trato de entender el momento más traumático de mi vida, un momento que no puedo recordar. ¿Por qué son los comienzos tan difíciles? ¿Por qué es el comienzo de una obra de teatro tan importante? Nacemos del dolor, que es la primera emoción que percibimos. O nacemos de las drogas y nuestra madre está dormida y no nos puede abrazar. Mi rol en la vida se me ha sido impuesto y para hacerlo más difícil, mi madre no pudo abrazarme.

El tercer momento es el que me queda, el momento final. ¿Estaré presente cuando pase o estaré senil? ¿Pasaré porque tengo cáncer o por un accidente de carros? ¿Estaré asustada? ¿Solamente dejaré de existir, como el personaje de una obra? Un pincelazo

momentáneo de vida, después de algunos minutos, la obra se acaba. El personaje desaparece, los espectadores se van, el teatro me olvida. Mi rol se ha acabado, el cartel con mi foto es sustituido por la siguiente obra. No me sorprende que exista la megalomanía.

(1:38)

(Texto de Alejandra Méndez)

1.1 PECERA - FLUÍDOS

Justo después del segundo párrafo, el del nacimiento, se desplazan por el suelo, hasta llegar a la pecera redonda, transparente, se acercan a ella. Suena canción: *Fantasia en C menor, de George Philipp Telemann y Richard Boothby. Se hace proyección de zooms de las pieles y los poros sobre tela blanca y sobre ellos mismos. Apenas tocan la crema, empiezan a llenarse de ella, estos movimientos se realizan de manera neutra, pasando la crema por el cuerpo con distintas velocidades y con firmeza a la hora de aplicarla (movimientos amplios y periféricos, como la cualidad de catatonia). Llenan todo su cuerpo a excepción de los pies. Se describe una trayectoria constante, definida y distinta en cada uno. Están en posiciones distintas y en niveles diferentes (uno completamente acostado, otro un poco recostado y el otro sentado).*

La idea es que los cuerpos tengan cualidad de la danza butoh. Dejar que la danza esté en el cuerpo. Danzar desde los lugares más oscuros del cuerpo, los lugares donde casi no entra la luz, las cualidades más sombrías. Trabajar la corporalidad cadavérica.

2. PEZ FUERA DEL AGUA

Proyección: Collage de fotografías de sus cuerpos y super zooms de pieles.

Una vez llenos de crema, viene transición a escena *Pez fuera del agua*, con el cambio musical saltan con todo el cuerpo hacia un punto del espacio, luego que quedan en quietud y empiezan a moverse con cualidad de pez fuera del agua. Realizan movimientos espasmódicos, de pez fuera del agua, espasmos. (Asco y abyección, referente de Julia Kristeva (1988, p.2)).

Después de los movimientos espasmódicos (1.5 minutos máximo), respiran, aprenden a respirar fuera del agua. Luego se intentan levantar, como un despertar Butoh, descubren su cuerpo y su posibilidad de moverse.

3. SURI ASHI

Proyección: Color total

Se desarrolla la escena de la caminata anormal, butoh, intentan desplazarse hacia el proscenio, (desplazamiento *Suri ashi*, referente del butoh) hasta que aprenden a caminar más humanamente, en línea recta. Desde atrás hacia el proscenio.

Esta caminata es un desplazamiento recto, pasan por la imagen corporal de nacer, germinar, desarrollarse y morir, podrirse y prepararse para renacer nuevamente. Ya son más seres humanos. La coreografía está marcada con el tiempo de la música, dan los pasos al mismo tiempo. *Suena Sola Gratia - Part 2* de Josef Van Wissem. Apagón. Cambio rápido a la siguiente escena, salto. Trabajar desde el despertar butoh hasta la muerte butoh. Corporalidad lenta, trabajo desde la sombra y la oscuridad.

4. PAPEL HIGIÉNICO

Música: Johann Sebastian Bach – *Mass in B menor* - Cappella Amsterdam, Orchestra of the Eighteen Century, Frans Bruggen

Cada uno toma un rollo de papel higiénico y empiezan a hacer líneas rectas con él por el espacio. Se desplazan hacia el rollo de papel para volver a lanzarlo, se hace con bastante precisión, con una actitud neutra, con presencia escénica, erguidas(os). Forman, en la medida de lo posible, líneas rectas. Cuando ya se crearon las líneas en el espacio y quedan pocos puntos vacíos para seguir desplazándose de un lado a otro, se quedan en los extremos, dos de un lado y una de otro; y se lanzan el papel higiénico de un lado al otro, recibiendo en el lugar en el que están. Cuando ya se está por acabar el papel, tiran los cilindros casi vacíos hacia la pecera, luego se acercan a ella. Se detienen al mismo tiempo.

4.1 LIMPIARSE

Proyección: Luz del proyector, color total.

Música: (entra al final) *Éxtasis de la caída*, Susan Campos Fonseca.

Ven el papel higiénico, recogen un trozo, lo arrollan cotidianamente y se limpian alguna parte del cuerpo: genitales y nariz, tal cual estuvieran en la privacidad del sanitario. Se colocan en triángulo alrededor de la pecera. Empiezan a depositarlo dentro de la pecera, tal cual fuera un basurero. Miran al frente. Las(os) tres realizan la acción con el papel al mismo tiempo, arrollan y botan el papel coordinados. Se determina una coreografía muy precisa en esta escena. Mientras dicen textos de forma neutra, no realista. Dayron habla entrecortado, variando los volúmenes y haciendo detenciones no "gramaticales", Diana habla inmóvil, solo mueve sus ojos para diferentes direcciones, tratando de recordar el texto con los ojos, Alonso habla gesticulando pronunciadamente y con los ojos cerrados. Al final de su texto, los tres vuelven a ver al público: (1 minuto máximo).

- *Dayron: Poseo mi cuerpo, lo trato como quiero. Pero a su vez él me posee: me tira o me molesta, me ofusca, me detiene, me empuja, me rechaza. (50 indicios sobre el cuerpo. Nancy (2004)).*

- *Diana: El cuerpo... Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir. (50 indicios sobre el cuerpo. Nancy (2004))*
- *Alonso: Somos húmedos... los excrementos, la sangre menstrual, la orina, el esperma, la saliva, el sudor, los mocos, los vómitos. Nacemos envueltos en mucosidades. (Picasso y de Teatro, 1993).*

Proyección:

Cambio de color, luz total.

Hay silencio y quietud, transición física al contact. Vuelven a ver al público, fijan su mirada en los ojos de alguien del público. Bajan al mismo tiempo. Lentamente mueven los pies y los van introduciendo dejado del papel. Durante todo el contact hay conexión con la mirada del público. Mirada abierta y penetrante, constante.

4.2 DANZA CONTACTO CON EL PAPEL

Proyección:

Me da asco, me da asco, me da asco, asco, que asco, la nata de la leche,

Me da asco, que asco, asco, asco, asco tocar mocos de otras personas en los pupitres (me pasó un día de estos), embarrarme de caca al limpiarme el culo (también me ha pasado)

Se me salen, me salen, salen, se me salen las lágrimas al defecar.

Música: *Éxtasis de la caída*, Susan Campos Fonseca.

Inicia la danza del papel higiénico, recogen todo el papel que hay por el espacio, hasta hacer una bola de todo el papel. Se limpian en él, indirectamente, mientras lo van recogiendo. Esta danza es de contacto y tienen la mirada fijada en el público todo el tiempo. Primero se meten debajo del papel higiénico, luego se empiezan a envolver en él, se acercan entre sí, hacen una sola bola, se separan, o intentan separar, generando tensión entre las tiras de papel higiénico, se corren hacia su izquierda, alejándose de la pecera y luego se acercan a ella, recogiendo todo el papel higiénico que está a su alrededor. Cuando ya recogen el papel higiénico, lo depositan en la pecera, quedando este encima, rebasado.

Transición a escena de caminata por la ciudad, en esta parte se detienen, ven el cuerpo desnudo del otro, se observan su cuerpo desnudo, se tapan, ven hacia la ropa, se vuelven a ver entre sí, y como si fuera una competencia, corren hacia las ropas y se la ponen.

Pausa. Se incorporan. (Acción marcada con coreografía).

1. se ven entre sí
2. se ven a sí mismos

3. vuelven a ver el cuerpo del(a) otro(a)
4. se tapan
5. vuelven a ver la ropa en el suelo
6. se ven nuevamente entre sí, detención
7. corren hacia la ropa, se la ponen con premura

5. CAMINATA POR LA CIUDAD

Proyección: Durante la siguiente escena se hacen proyecciones de ellos, en tamaño real, multiplicados sobre la pared blanca.

Música: Suena muy fuerte la canción: *SuperNature* de Cerrone – Climax EDIT. (Referencia intertexto de película *Climax (2018)* e *Indicio 17* de J.L Nancy (2004)).

Empiezan a caminar cotidianamente (Referencia de texto de Nancy (2004), *Indicio 17*, sobre cuerpos y ciudad), se desplazan en líneas rectas, En esta parte la relación entre ellos es hostil, les molesta toparse entre sí, no quieren ceder su espacio en la trayectoria, a veces se sienten atraídos, a veces muy molestos, hacen fila, se desplazan en líneas rectas, como si caminaran por la ciudad. Durante estos encuentros indeseados, se colocan en fila, apretujados entre sí.

Se trabaja sobre tres estados corporales: enojo, arrogancia y sensualidad. La repugnancia y la indignación son emociones que motivan la exclusión y la violencia simbólica y material sobre los cuerpos, referencia al texto de Figari (2009). Movimientos repentinos, que se salen del movimiento monótono que están realizando. Coreografía marcada: Cada uno tiene 3 movimientos que realiza durante la coreografía de la caminata, luego hacen coreografía de la secuencia de todos los movimientos de todos, lo hacen sincronizados, terminan bailando lento y suave, sale Diana del espacio y quedan Dayron y Alonso, que luego retoman la caminata.

Coreografía: "I": es equivalente a 8 tiempos, espacios vacíos, significa que caminan

| | | salen | | |

|Diana |Diana | | | Alonso | Alonso

| | | Dayron | Dayron | | Diana

| |Dayron | | Alonso | | Diana

|Dayron | Alonso | |Coreografía: Alonso | Diana |

|Dayron| Alonso | Diana | se levantan | Dayron | Alonso

| Diana | Dayron | 2:23 LENTO | LENTO | LENTO | LENTO |

| LENTO | LENTO | LENTO | LENTO | Sale Diana| LENTO

| LENTO | | | Chocan | Baja la música

6. AMOR ABYECTO

Proyecciones:

- Beso de Dayron y Alonso (se besan insensiblemente, pero con gestos de beso apasionado). Referencias de películas: *El hombre incómodo - Den Brysomme Mannen (2006)*.
- Plano cerrado de mirada de Dayron (Diciendo el Texto/Referente cámara Igmar Bergman)
- Plano cerrado de mirada de Alonso (Diciendo el Texto)
- Texto escrito del chat. (diálogo *Amor abyecto*).

Diana sale de escena, se coloca cerca del maniquí (se entabla primera relación con ella). Mientras Dayron y Alonso están abrazados incómodamente a un extremo del escenario. Tienen el siguiente diálogo (se hace proyección en primer plano, close up, de las miradas de ambos, del texto y del beso incómodo), mientras Diana está inmóvil acostada en el suelo con el maniquí, al otro extremo del escenario, del lado que se proyecta:

-Dayron: Que revienta el asfalto de lo pesada que estoy, e imagino que me salen raíces del centro. Tan abajo, tan sumergida en la tierra que ocupo luz y agua para renacer, para germinar nueva vida en mí. Siento que tengo fuego adentro, y que me quemo para renacer,

-Alonso: escribí esas cosas

-Dayron: yo quiero renacer en muchas cosas

-Alonso: hablas tan lindo, quiero renacer con vos, o estar ahí cuando renazcas

-Dayron: morite conmigo, como los vampiros, nos enterramos juntas, mañana

-Alonso: Es que lo que estás diciendo es muy fuerte, y me da miedo, yo no quiero morir mañana. Quiero meterme al agua, todo el cuerpo, y sentir que renazco, pero sin morir

-Dayron: tenés miedo... ¿para renacer no hay que morirse?

-Alonso: es que sonás toda suicida y ya me estás dando miedo

-Dayron: jajaja, yo no quiero que nos suicidemos, hablo simbólicamente

-Alonso: es que no sé cómo podría morir simbólicamente, ¿cómo es?

- Dayron: no sé, nunca me ha pasado, es liberador, como un ejercicio actoral, es llorar y sentir dolor, darse cuenta de que una se ha equivocado, pero que no está mal eso

- Alonso: sí, te digo algo, la verdad yo quiero ser feliz con vos mañana, q sea todo lo opuesto a la muerte, que vivamos y renazcamos de la vida a una mejor vida. Que nos amemos y disfrutemos, y nos quitemos de los hombros ese montón de peso que hemos acumulado y no nos lo hemos ido a sacar. Me gustaría que hablemos de los árboles y los pájaros, y los indios que deben estar cogiendo café, y de la iglesia que es muy chiva y casi colonial y nos demos la mano y tengas una sonrisa de las que te salen cuando estás bien, normal

-Dayron: mañana sabremos

-Alonso: si, ¿a las 9 entonces? 9 y media, bueno decidí vos que sos quien madruga más

-Dayron: si, levantate temprano igual, lo más a las 10 estoy ahí

-Alonso: bueno, trae ropa para meterte al agua

-Dayron: hace frío, pero bueno... me da miedo meterme al agua

-Alonso: Porqué te da miedo? son pozas

-Dayron: pero es por el frío

-Alonso: no hay corriente, mañana va a hacer sol fijo

-Dayron: bueno, nos vemos

-Alonso: bueno

Alonso y Dayron se sueltan, se vuelven de espalda al público, quedan ahí estáticos mientras se desarrolla la siguiente escena.

6.1. BESO ABYECTO - MANIQUÍ

Diana tiene la cabeza metida en la pecera. Se desarrolla un pequeño unipersonal de Diana, trabajado a partir de su relación con el maniquí, ella se desarticula. Utilizamos como referente el texto de J.L. Nancy (2007):

Diferentes, los cuerpos son todos algo deformes. Un cuerpo perfectamente formado es un cuerpo molesto, indiscreto en el mundo de los cuerpos, inaceptable. Es un diseño, no es un cuerpo.

7. CAERSE

Diana deja al maniquí en escena, intenta desplazarse y se desmaya en velocidad. Esta escena se improvisa a partir de la siguiente estructura: Se caen, se levantan, se quitan la ropa y se la vuelven a poner. Hacen variaciones libres de estas acciones, reaccionando a los estímulos de los demás. Pueden variar ritmos, velocidades, alturas. Buscan sincronizarse o contrastar sus movimientos con los de lxs otrxs. Hay un recorrido o desplazamiento determinado, por el cual viajan hasta llegar a alinearse al fondo del escenario, cerca de la pantalla. Quedan exhaustos, viendo para arriba, hacia los globos.

Transición: justo después de la escena de las caídas hay apagón total y luego se hace proyección de audiovisual. Textos se dicen después de las caídas, solo se dirán una vez durante toda la escena.

Proyección:

Proyección plano cerrado de ellos y ella diciendo los textos, sin sonido, mute, con subtítulo.

- Alonso: Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y ácido de un sudor, de una putrefacción, no significan la muerte.

- Diana: El cadáver, aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, me desvanezco.

- Dayron: *Mis desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadáver.*

- Alonso: *El cadáver, es el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo.*

Transición: Con la mirada fija en los globos, se ponen de pie y elevan los brazos como al inicio de la caminata butoh, es decir, repiten el mismo recorrido para subir, se colocan en el mismo lugar, alzan los brazos al mismo tiempo que con canción *Sola gratia 2* y explotan los globos.

8. CUERPOS CADAVERICOS

Proyección: Rosado, pop. Zooms rápidos de caras y expresiones.

Música: *It's ok to cry*, de SOPHIE, version rápida. (Pop)

El talco los va convirtiendo en cuerpos butoh, cuerpos cadáver, generando una corporalidad más tersa, más contenida, buscando una lentitud que no sea tenue y suave, sino que tenga tonicidad en los músculos, se mueven lentamente hasta quedar retorcidos, podridos. Terminando en una postura tiesa e inmóvil por 1 minuto.

Ella y ellos *mueren*, quedan estáticos.

8. EXPLOSIÓN DE GLOBOS

Proyección: Luz parpadeo blanco y negro, proyectada.

Esta escena es improvisada, revientan los globos libremente. Durante esto hay un cambio de luces y extremo silencio. Revientan los 3 globos, que por dentro están llenos de talco, los explotan uno a uno. Que se escuche bastante el ruido ensordecedor, cada explosión suena muy fuerte, porque los globos están llenos de helio... (Trabajar la reacción de los cuerpos de los tres ante las explosiones, trabajar el por qué y para qué de estas acciones, este es el climax de la realización escénica).

Apagón total.

Tabla 4. Elementos de la dramaturgia corporal de la realización escénica.

| TABLA 4. ELEMENTOS DE LA DRAMATURGIA CORPORAL DE LA REALIZACIÓN ESCÉNICA | | | | | |
|--|-------------------------------|---|--|------------------------------------|---------------|
| <i>Episodio</i> | <i>Audio – Visual</i> | <i>Audio – Música</i> | <i>Acción</i> | <i>Texto</i> | <i>Tiempo</i> |
| 1. Despertar | Apagón | Audio en off: texto de Ale – voz de Amanda | Están en postura de cadáver y se despiertan y se desplazan hacia la pecera | Texto de Alejandra Méndez (en off) | 2,5 |
| 1.1. Pecera – crema | Proyección Pantalla en blanco | Música: <i>Fantasia en C minor</i> , de George Philipp | Se llenan de crema, movimientos espasmódicos, guiados por la mano derecha. | | 3,16 |

| | | | | |
|------------------------------|--|--|--|---|
| | | Teleman y Richard Boothby. | | |
| 2. Pez fuera del agua | Proyección: 1. Collage de fotografías de sus cuerpos y 2. Súper zooms de pieles. | Música: <i>Fantasia en C menor</i> , de George Philipp Telemann y Richard Boothby. | Se revuelcan en el piso, tal cual un pez que está fuera del agua. | |
| 3. Suriashi - Caminata butoh | Proyección: Color total, (cambios de colores) | Música: <i>Suena Sola Gratia - Part 2</i> de Josef Van Wissem. | Caminata del fondo al proscenio | 3 |
| 4. Papel higiénico | | Música barroca: Johann Sebastian Bach – Mass in B menor - Cappella Amsterdam, Orchestra of the Eighteen Century, Frans Bruggen | Empapelan todo el espacio con el papel higiénico, creando líneas rectas. | 6 |

| | | | | | |
|---|--|---|---|--|------|
| 4.1. Limpia rse | Proyección: Luz color total | Música: Éxtasis de las caidas. Susan Campos – Fonseca | Se limpian con el papel higiénico. | Textos del cuerpo (en vivo, dichos por ellxs). | 1,5 |
| 4.2. Danza contac to con el papel | Proyección: 1.Luz color total negro 2.Textos del asco blanco | Música: Éxtasis de las caidas. Susan Campos – Fonseca | Se arrastran con danza de contacto entre el papel higiénico y entre ellxs. | Textos del asco (proyectados) | 1,5 |
| 5. Camin ata por la ciudad | Proyección: Ellxs caminando por el espacio, repetición de los cuerpos. | Música: <i>SuperNature</i> de Cerrone – Climax EDIT | Caminan por la ciudad y se desarrolla coreografía. | Indicio 17. J.L Nancy (solo de referente). | 3,30 |
| 6. Amor abyect o | Proyección: blanco y negro 1.close up, plano cerrado mirada Dayron 2.close up, plano cerrado mirada Alonso 3. close-up <i>beso abyecto.</i> 4. texto chat | | Alonso y Dayron permanecen abrazados, de una manera muy incómoda, mientras tienen el diálogo del Amor abyecto. | Diálogo entre Dayron y Alonso (en vivo, lo dicen en escena). | 2 |
| 6.1. Beso Abyect o/Man iquí | Proyección: Plano cerrado mirada del maniquí | | Partitura de Diana en relación con el maniquí. Imitación, repetición. Corporalidad retorcida, deformada | Referente texto de J.L Nancy. | 0,5 |

| | | | | | |
|--------------------------|--|--|--|--|-----------|
| 7. Caerse | Proyección: 1. Luz color total 2. Textos de cadáver Mute, subtítulos de textos, y la cara de ellos y ella juntas diciendo el texto. | | Improvisación estructurada, se caen, se levantan, se quitan el vestido y se lo vuelven a poner, se sincronizan o contrastan entre sí, cambios de ritmo en la acción, detenciones, velocidades. | Caras de ellxs diciendo el texto del cadáver, mute, sin sonido, texto proyectado con subtítulos. | 1 |
| 7.1. Cuerpos cadavéricos | Proyección: Fluidos corporales. | Música: SOPHIE <i>It's ok to cry</i> (distorsionada, fast) | Se retuercen como cuerpos cadavéricos butoh, posturas "anormales" del cuerpo. | | 0,5 |
| 8. Explosión de globos | Proyección: Luz total color | | Explotan los globos en distintas velocidades, enfocado en el sonido ensordecedor de los globos llenos de helio, que por cierto explotan más fuerte que los que se llenan de aire. | | 0,5 |
| Tiempo total | | | | | 27 |

SÁBADO 21 SETIEMBRE 2019 -
7:00PM - TEATRO DE ARTES -
UCR

HABITAR EL CUERPO ABYECTO

Realización escénica a partir de un
laboratorio

MUESTRA DE PROCESO

BACH. AMANDA MÉNDEZ RAMÍREZ

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA - FACULTAD DE ARTES - LICENCIATURA EN ARTES DRAMÁTICAS

Imagen 31. Afiche Realización escénica, se compartió por WhatsApp, Facebook e Instagram. Elaboración propia (Septiembre 2019).

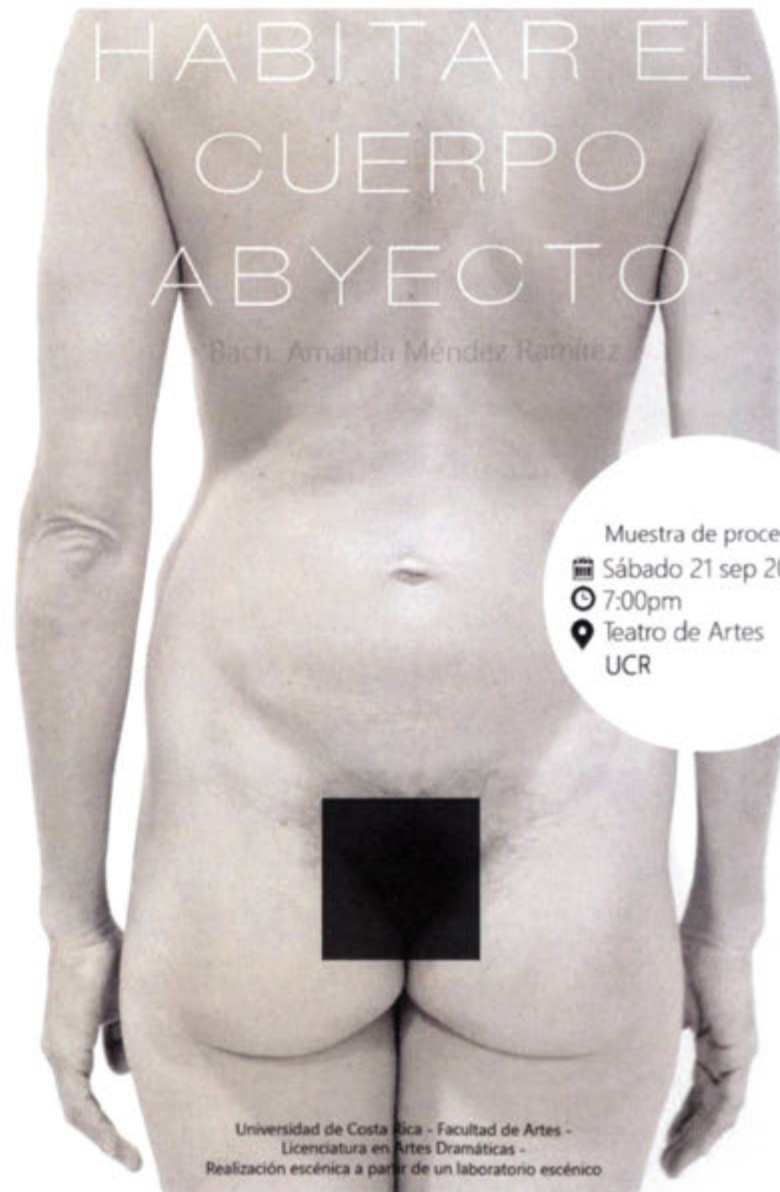


Imagen 32. Afiche, explícito, censurado para redes, solo se compartió por Instagram. Diseño: Alison Méndez Ramírez. (Septiembre 2019).

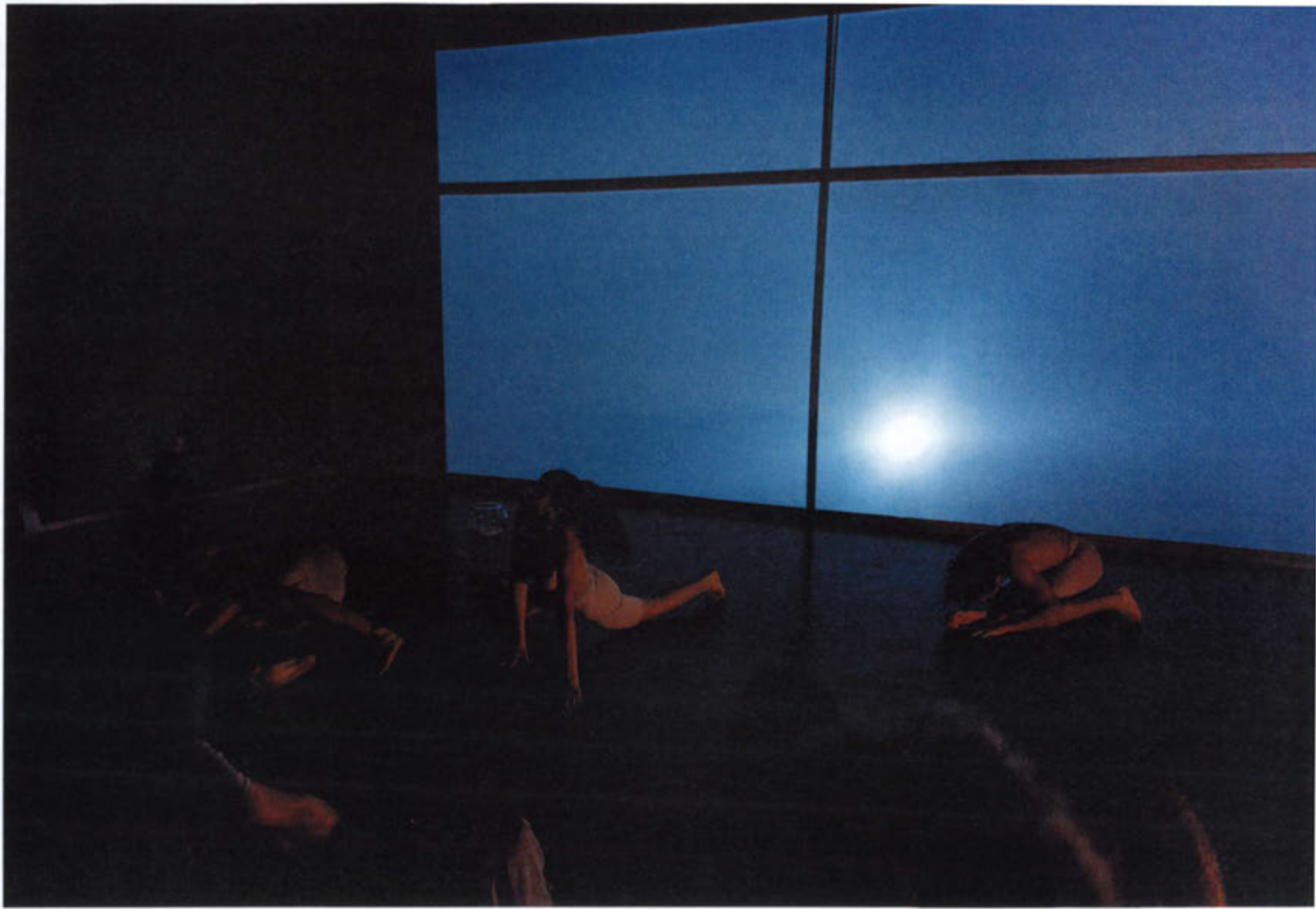


Imagen 33.
Escena
despertar.
Fotografía:
Nathalie
Méendez (Nath
Mndz). (21
setiembre 2019)

Imagen 34.
Escena
despertar.
Fotografía:
Nathalie
Méndez (Nath
Mndz). (21
setiembre 2019)





Imagen 35.
Escena *pecera -
fluidos*.
Fotografía:
Nathalie
Méndez (Nath
Mndz). (21
setiembre 2019)



Imagen 36. Escena *pecera - fluidos*, zoom de pieles. Fotografía: Alejandra Méndez. (21 setiembre 2019)



Imagen 37.
Escena pecera -
fluidos,
audiovisual de
zooms o
acercamientos.
Fotografía:
Alejandra
Méndez. (21
setiembre 2019)

Imagen 38. Escena *suri ashi*, caminata de la vida a la muerte, Alonso y Diana. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz) (21 setiembre 2019)

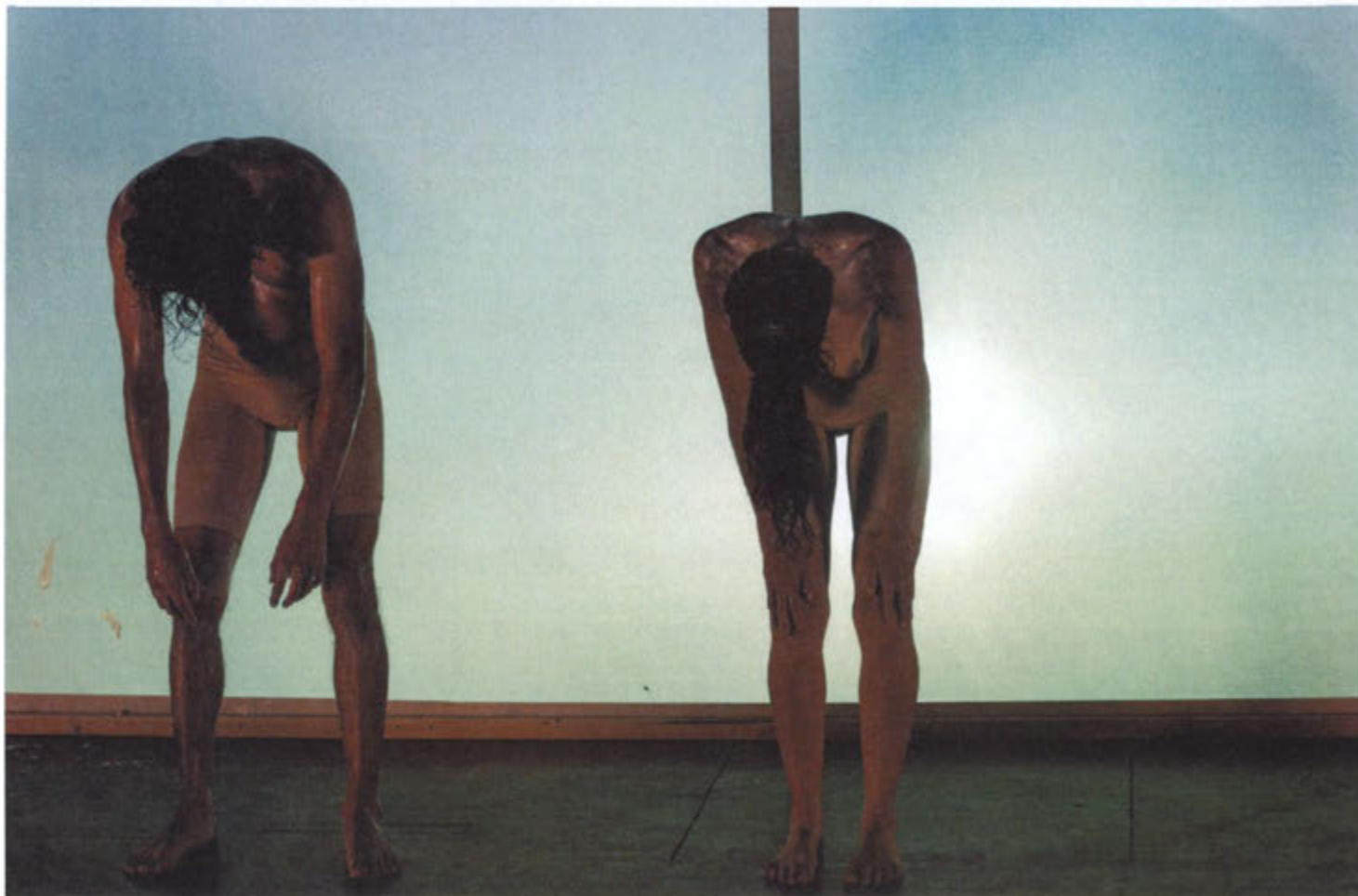




Imagen 39. Escena *suri ashi* (caminata butoh). Fotografía: Alejandra Méndez. (21 setiembre 2019)



Imagen 40. Escena *suri ashi* (caminata butoh). Fotografía: Nathalie Mndz (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)

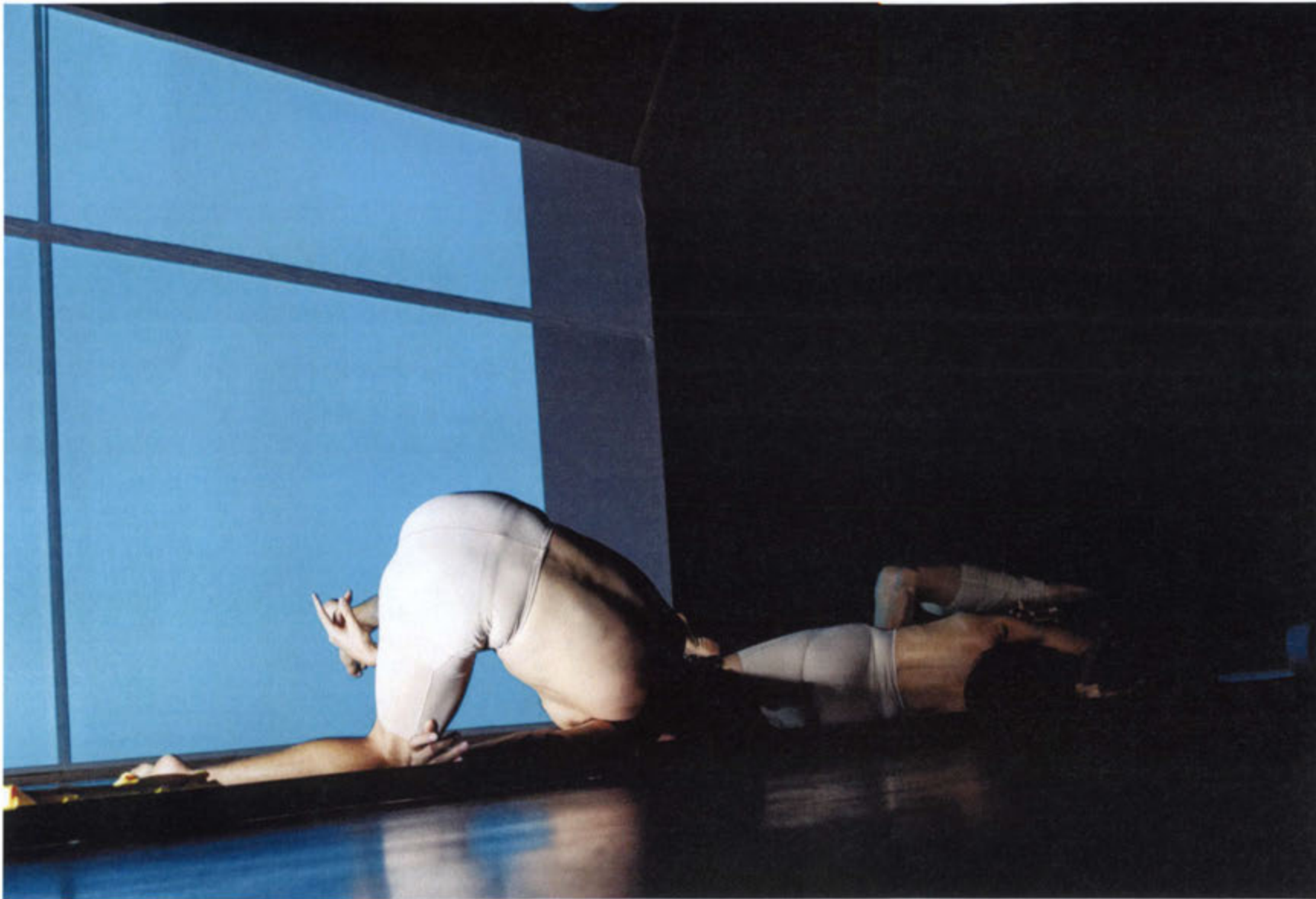


Imagen 41. Escena *suri ashi*, pudrición. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)



Imagen 42. Escena *pez fuera del agua*, Diana. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)

Imagen 43. Escena *suri ashi*, pudrición. Alonso retorcido. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)





Imagen 44. Escena *suri ashi*, retorcerse, cualidad de pudrición, Dayron. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)



Imagen 45. Escena *suri ashi*, momento de morir, podrirse, Diana. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)

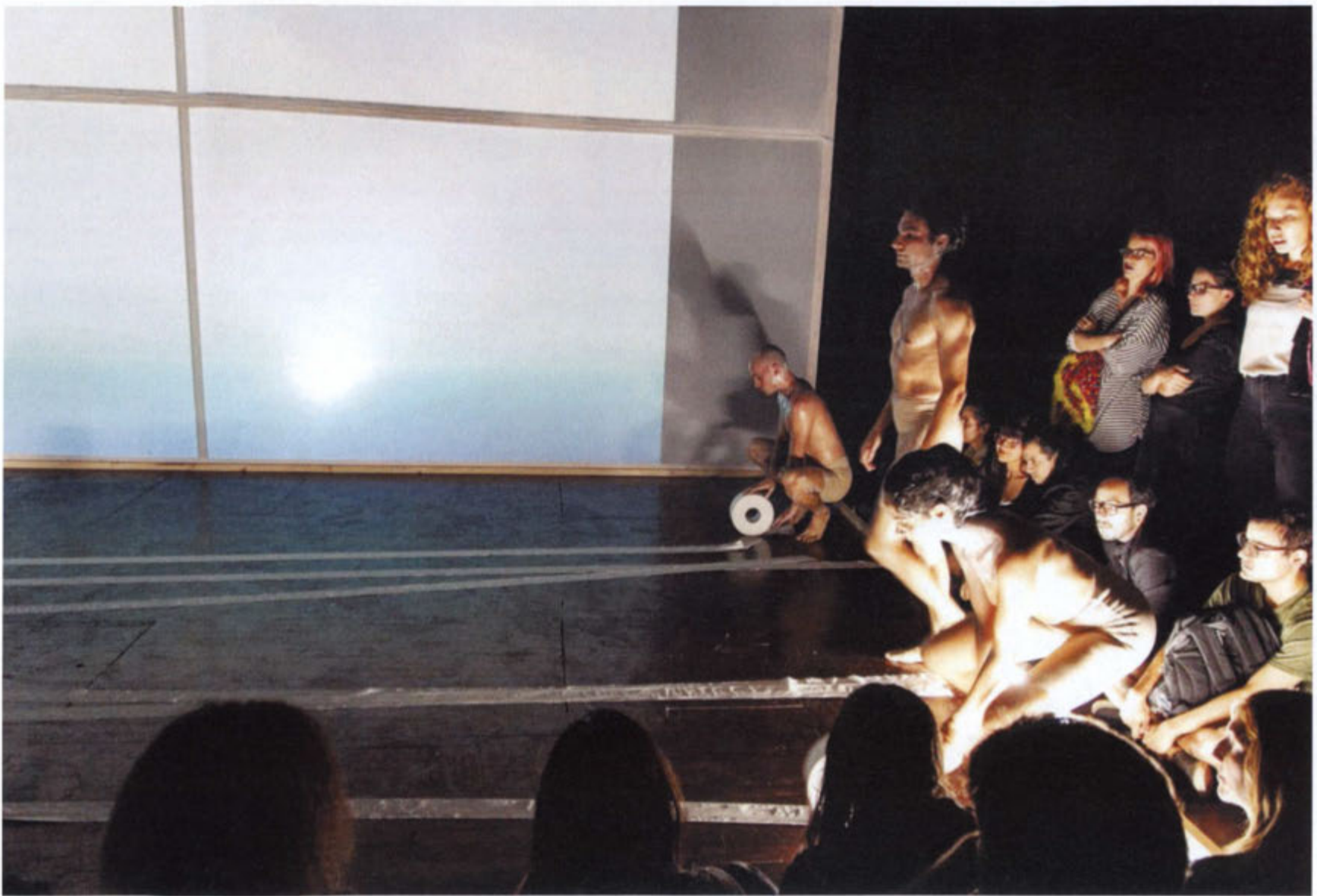


Imagen 46. Escena *papel higiénico*. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)

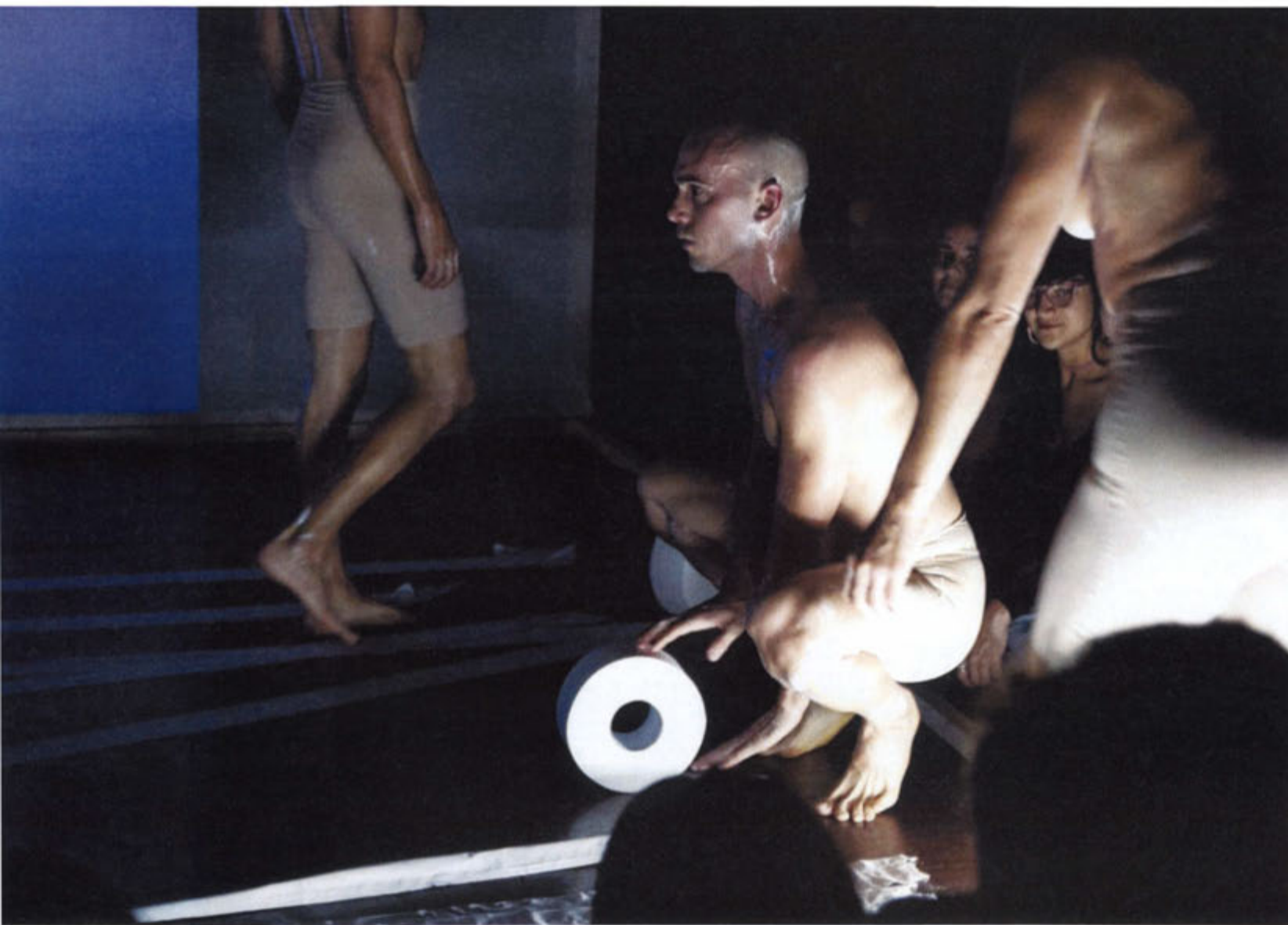


Imagen 47. Escena
papel higiénico.
Fotografía: Nathalie
Méndez (Nath Mndz).
(21 setiembre 2019)

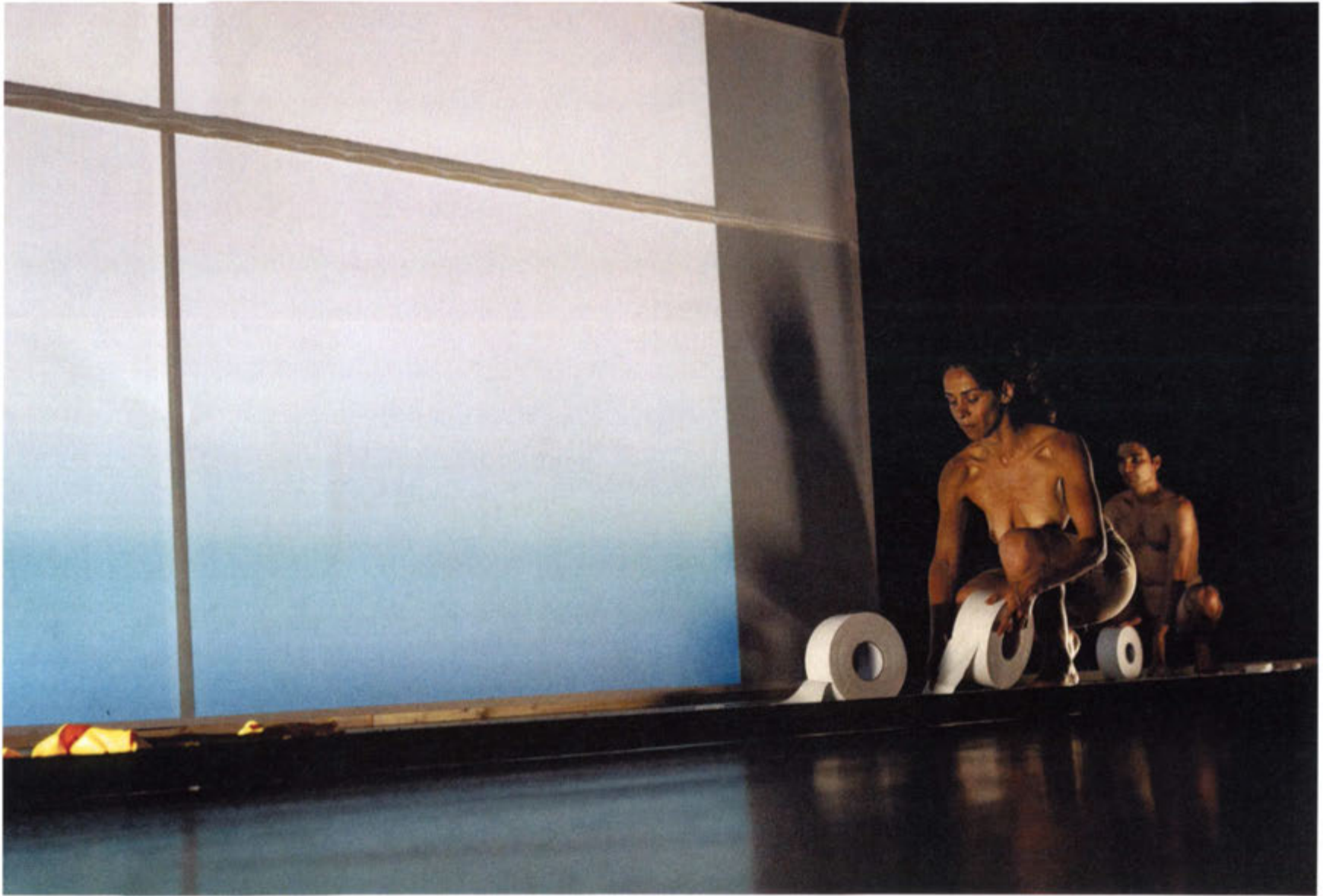




Imagen 49. Escena
danza de *contacto*
con *el papel higiénico*.
Mirada fijada en
público y proyección
de textos.
Fotografía: Nathalie
Méndez (Nath Mndz).
(21 setiembre 2019)



gen 50. Escena danza de *contacto con el papel higiénico*. Mirada fijada en público y proyección de textos. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)



gen 51. Escena danza de *contacto con el papel higiénico*. Mirada fijada en público y proyección de textos. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)



Imagen 52. Escena *caminata por la ciudad*, Dayron. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)



Imagen 53. Escena *caminata por la ciudad*, Dayron. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)



Imagen 54. Escena *caminata por la ciudad*. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)



Imagen 55. Escena *caminata por la ciudad*. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)



Imagen 56. Escena
*caminata por la
ciudad*. Fotografía:
Nathalie Méndez
(Nath Mndz) (21
setiembre 2019)



Imagen 57. Escena *amor abyecto*. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)

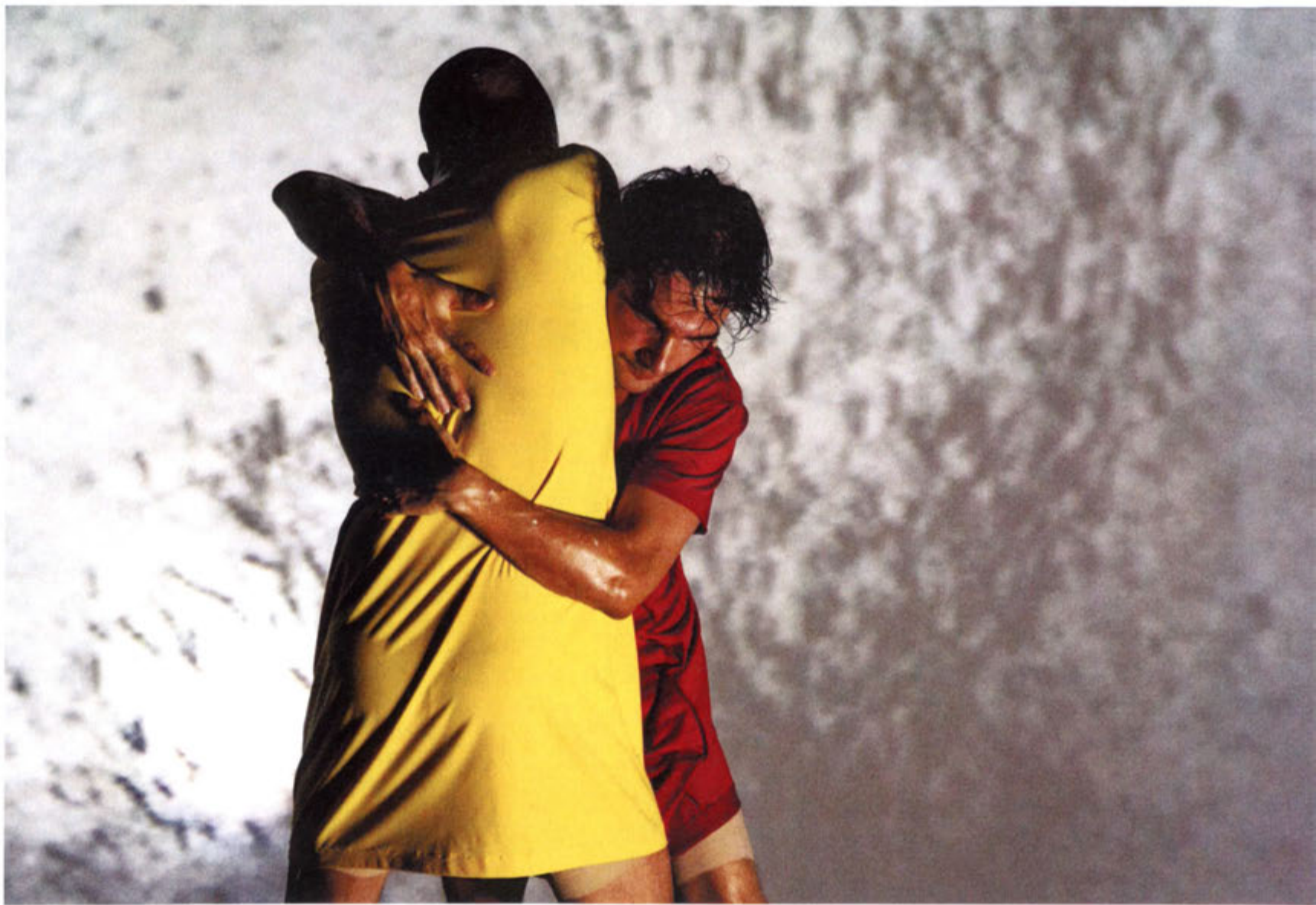


Imagen 58. Escena *amor abyecto*, abrazo incómodo. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 setiembre 2019)

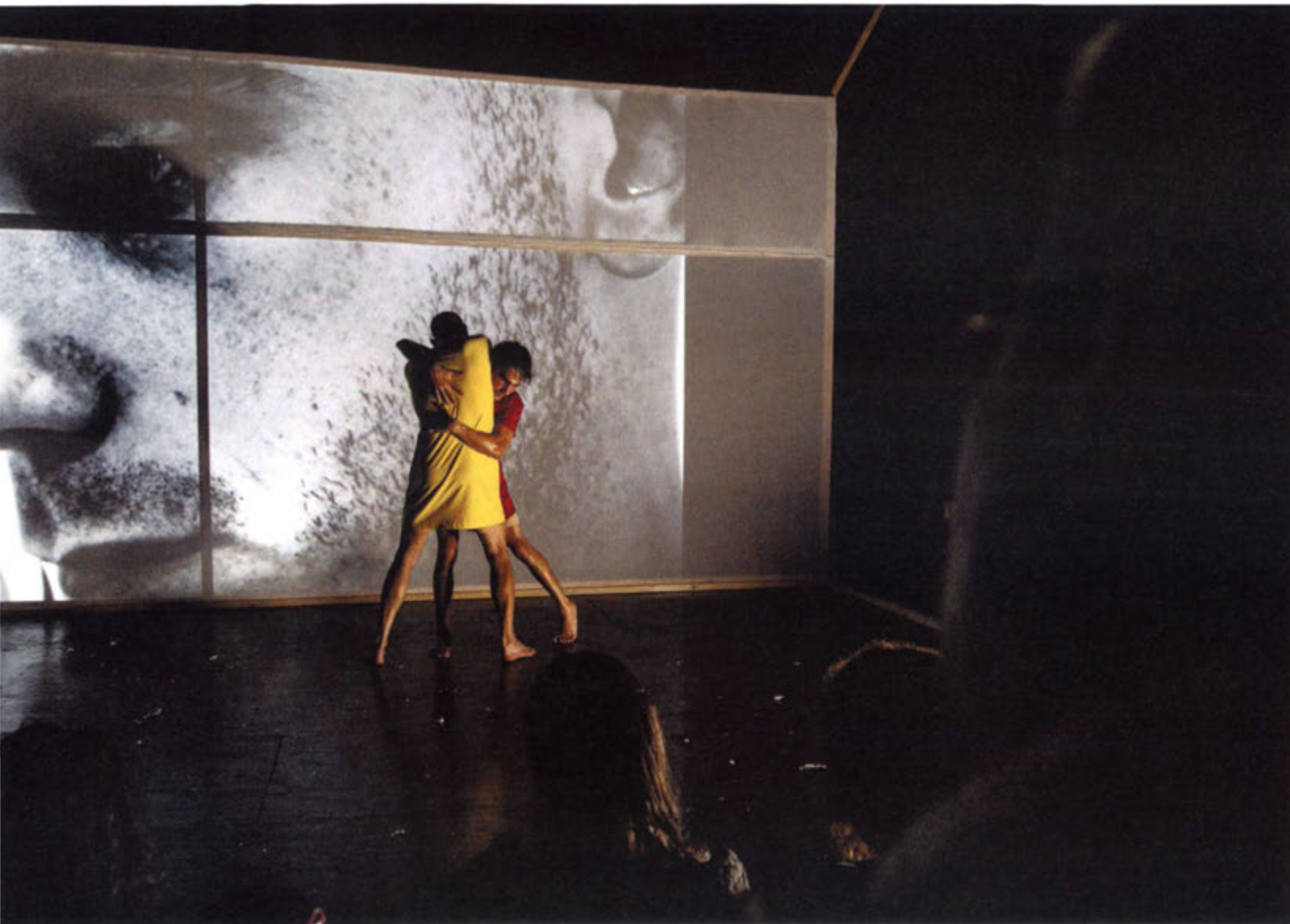


Imagen 59. Escena
amor abyecto. Mirada
espectador(a).
Fotografía: Nathalie
Méndez (Nath Mndz).
(21 setiembre 2019)





Imagen 6. Escena *beso abyecto / maniquí*. Durante el último mes trabajamos con un maniquí modificado, articulado, como referencia de cuerpo ideal, belleza o estética estándar idealizada. Diana generó una partitura con él, entre las últimas decisiones estuvo eliminar el maniquí de la muestra, rescatando la partitura y el concepto de la escena.
Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz).
(21 setiembre 2019)



Imagen 62. Escena beso *abyecto* / *maniquí*. Partitura desarticulada, Diana. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz) (21 setiembre 2019)



Imagen 63. Escena *caídas*, proyección subtitulada. Los subtítulos se tapaban con sus cuerpos, el público nos sugirió ponerlos arriba. Fotografía: Nathalie Méndez (*Nath Mndz*) (21 setiembre 2019)



Imagen 64. Escena
caídas, proyección
subtitulada.
Fotografía: Nathalie
Méndez (*Nath Mndz*)
(21 setiembre 2019)



Imagen 65. Escena *caídas*, última caída, transición a *cuerpos cadavéricos*. Fotografía: Leonardo Gell (21 setiembre 2019)



Imagen 66. Escena *cuerpos cadavéricos*. Fotografía: Nathalie Méndez (*Nath Mndz*) (21 setiembre 2019)

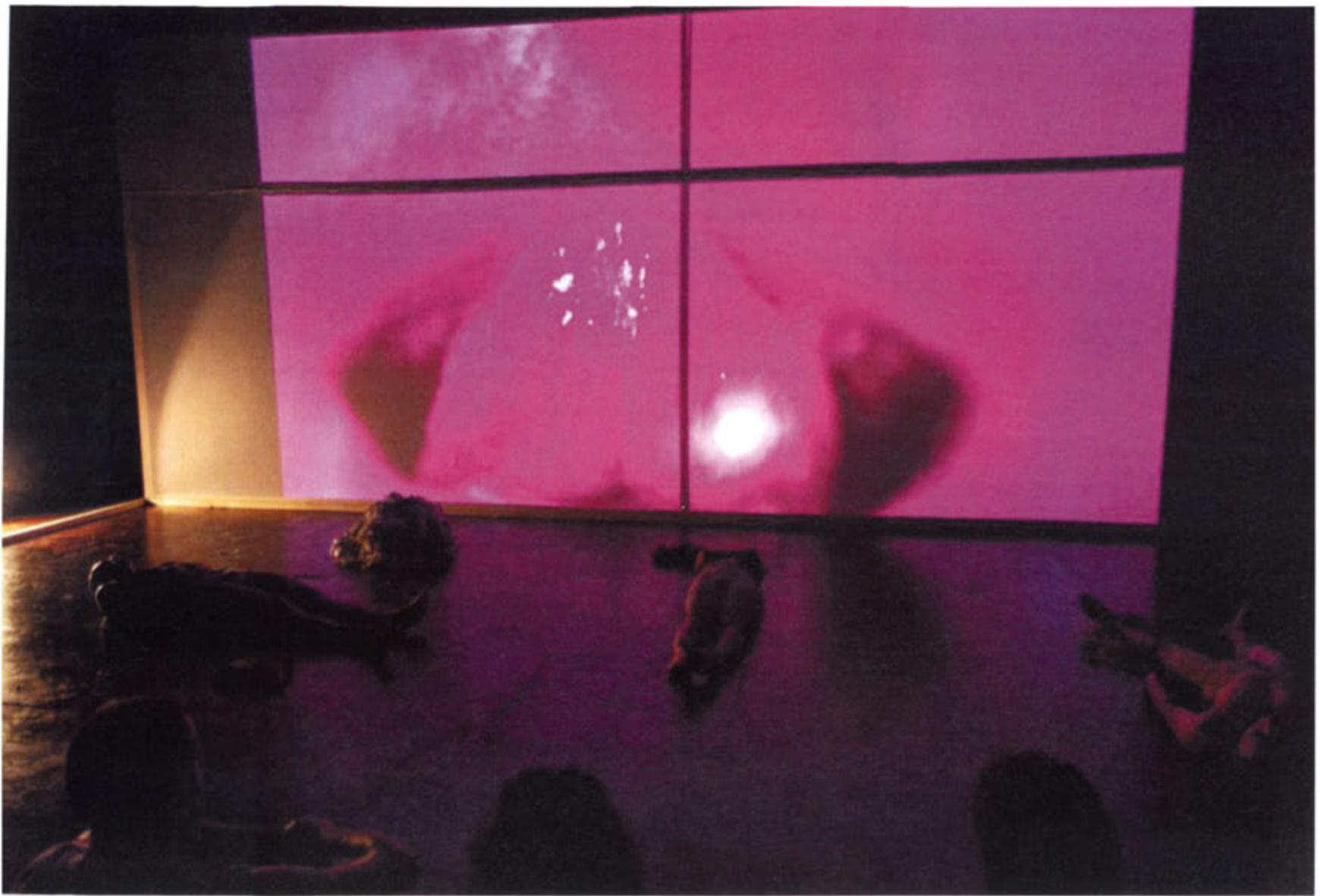


Imagen 67. Escena *cuerpos cadavéricos*. Fotografía: Nathalie Méndez (*Nath Mndz*) (21 setiembre 2019)

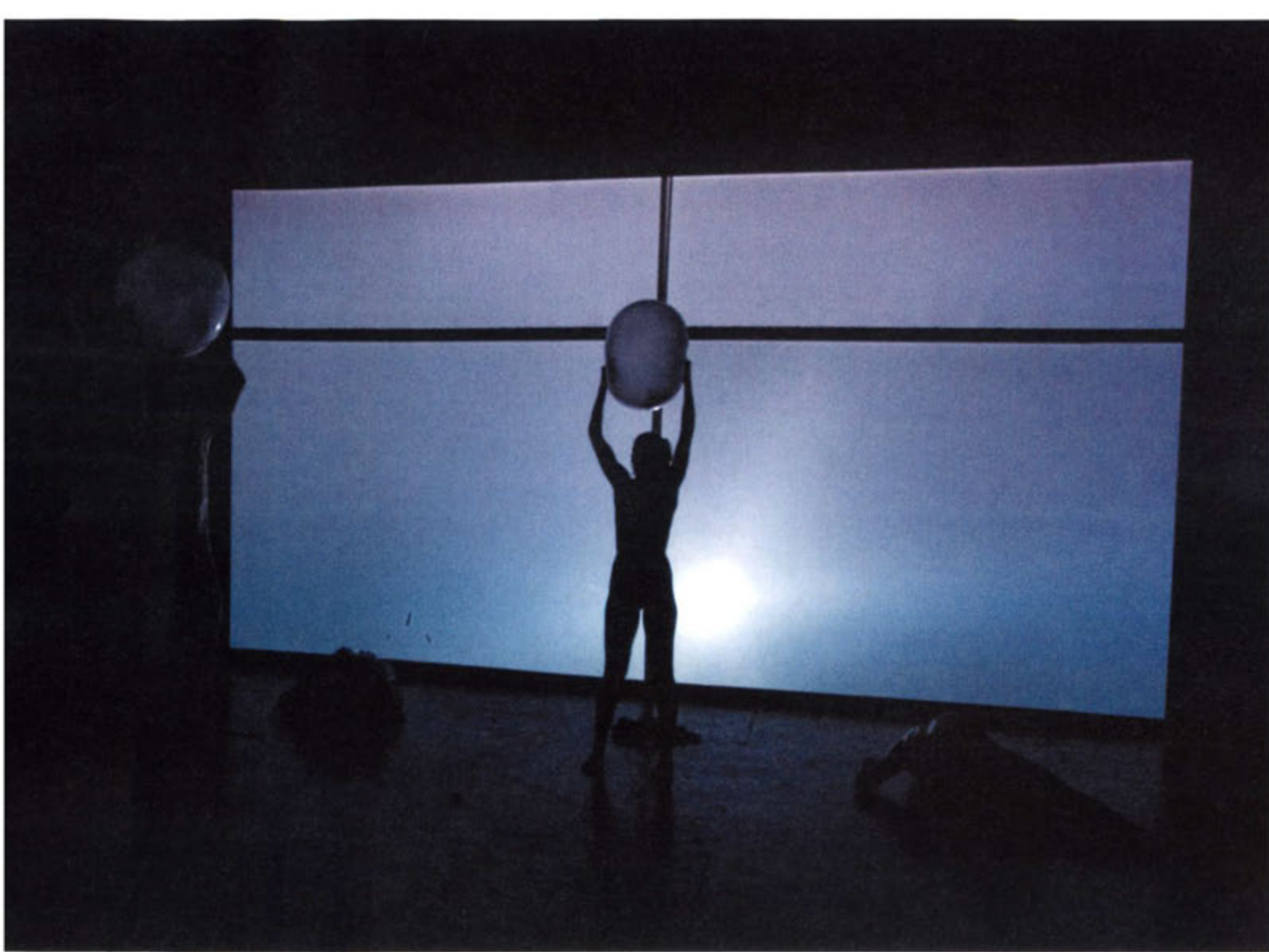


Imagen 68. Escena
explosión de globos.
Fotografía: Nathalie
Méndez (*Nath Mndz*)
(21 setiembre 2019)

Imagen 69. Escena
explosión de globos.
Fotografía: Leonardo
Gell. (21 setiembre
2019)



DESMONTAJE ESCÉNICO

Para el proceso de investigación escénica me planteé finalizar con el ejercicio de un breve desmontaje escénico. Sin embargo, la presente investigación y su proceso de sistematización, funciona en sí, como un desmontaje escénico, en tanto he descrito paso a paso, como se fue construyendo la investigación y me he enfocado en dibujar cual ha sido el proceso que está detrás de la realización escénica. La bitácora artística, las fotografías, los videos, la escenografía, los objetos escénicos, el vestuario, el proceso de investigación-creación de la intérprete y los intérpretes, los errores, las búsquedas, las discusiones en torno a los temas, etc., todo esto forma parte del desmontaje escénico.

Ahora bien, inicio rescatando el aporte de Diana, Dayron y Alonso, como intérpretes, pues fue esencial para el desarrollo del proyecto. Su actitud fue bastante propositiva y expresaron interés durante todo el proceso. También el trabajo de Alejandra, como artista audiovisual y escenógrafa fue de gran soporte al proceso; desde la fotografía y el video de los ensayos, hasta la creación de los videos para la *realización escénica* propiamente. También me apoyó en varios momentos en temas de producción, y en la construcción de la escenografía (junto a mi padre, Gerardo).

La presencia de las cuatro personas que me acompañaron y nuestro convivio, fueron esenciales durante el desarrollo de la investigación. La constante retroalimentación, el apoyo mutuo, los espacios de café y de compartir un cigarro entre todas(os) fueron alimentando la investigación. Diana Betancourt Villa, licenciada en Danza de la Universidad Nacional, UNA; Alonso Brenes Vargas, licenciado en Artes Dramáticas y actual estudiante de maestría en Filosofía de la UCR; y Dayron de León Castillo, bailarín con formación en Cuba, y licenciado en Sociología, actual estudiante de maestría en Sociología, UCR. Los tres, asumieron el papel de intérpretes creadores, quienes al tener conocimiento en prácticas y disciplinas distintas, contribuyeron al proceso de creación e investigación. Como intérpretes, no buscaron crear resultados, sino que compartieron sus procesos de búsqueda, investigación y construcción escénica, generando un proceso en el que la presencia escénica fue esencial. Alejandra Méndez Ramírez, licenciada en Arquitectura, UCR, y master en escenografía, *NTA*. Norwegian Theater Academy, aportó desde la construcción de la escenografía, la proyección audiovisual y la sistematización con fotografía y video de gran parte del proceso (especialmente el laboratorio escénico), además me apoyó con el proceso de producción de la realización escénica.

Al ser un proceso en construcción, y haberse visto afectado por temas de tiempo y espacio para ensayar, en el tiempo que logramos trabajar, quedaron algunas cosas por ajustar y precisar, sin embargo, esto también era algo que habíamos contemplado, es una

calidad de la realización escénica, ser un proceso inacabado, en construcción constante y con la finalidad de ser un material de estudio.

Es decir, la muestra que presentamos, no es la de un montaje acabado, sino la de un proceso que puede seguir trabajándose y presentarse en otros espacios y momentos. La calidad de la *realización escénica*, permite que cada muestra, cada ensayo sea diferente. El elemento de la improvisación de la danza teatro también estuvo presente durante la *realización escénica*. A pesar de que había una marcación o dramaturgia corporal que guio o estructuró la *realización escénica*, la libertad de sentir y crear durante la escena fue algo esencial en el proceso. Si bien gran parte de la realización escénica se estructuró para su mayor comprensión (tanto desde dentro como desde afuera), la gran mayoría de acciones y movimientos pasaron por la improvisación, por el sentir el cuerpo y crear en el aquí y el ahora.

Mi familia estuvo implicada en mi proceso de creación e investigación escénica, fueron parte del equipo de trabajo y apoyo logístico y de producción. Mi padre, Gerardo Méndez Trejos, me ayudó en la construcción de elementos de utilería (el maniquí) y en la construcción de la estructura de la pantalla y escenografía. Mi madre, Mayra Ramírez Rojas, siempre ha sido mi vestuarista, ella

confeccionó los vestuarios para la realización escénica. Mi hermana menor, Daniela Méndez Ramírez, me ayudó en la creación de collages de los cuerpos y el diseño del afiche para la *realización escénica*.

En fin, durante el año que estuvimos trabajando, se generó una red de interacciones que se fueron afectando, cambiando, alimentando durante todo el proceso. Surgieron reflexiones sobre la práctica que permitieron que el proceso de investigación y creación fuera un híbrido, que se contaminó por distintas perspectivas, áreas de conocimiento: filosofía, sociología, arquitectura, danza, escenografía, artes visuales, etc.

Tatiana Sobrado Lorenzo, mi directora (tutora) del proyecto, mencionó, una de las veces en que tuvimos encuentros (de café) y reflexiones sobre mi proyecto, que la muestra de la *realización escénica*, fue solo la "punta del iceberg", ya que detrás de lo que se ve, al igual que en muchos, por no decir todos los procesos de creación escénica, (u otras áreas), hay todo una red de trabajo, esfuerzos, experiencias, pruebas y errores, conflictos, momentos de crisis, procesos. Y eso es lo que hace que el proceso sea tan valioso, que haya sido tan "rico" y amplio. En realidad fue un proyecto complejo, que implicó mucho trabajo procesual, mucha sistematización y conciencia, para no dejar de lado el aprendizaje en las primeras etapas y permitir que el proceso se fuese alimentando.

Todo el trabajo de investigación, producción, preparación de la realización escénica, implicó un proceso amplio, en el que tuve muchos papeles (diseño de vestuario, luces, etc.). En montajes escénicos (profesionales o semi profesionales), hay toda una red de trabajo: directora, escenógrafa, dramaturga, diseñadora de luces, diseño de vestuario, productora, publicista, etc.; y en este caso, al ser un proyecto de licenciatura, y por las mismas condiciones bajo las cuales desarrollé el trabajo, tuve el papel de muchas de esas tareas, lo cual contribuyó y a la vez dificultó el proceso, pues se recargaron ciertas tareas.

En cuanto a obstáculos y dificultades encontradas en el ejercicio de la práctica; una de las principales situaciones que significó un obstáculo o dificultad, específicamente para la etapa 3 (creación de la realización escénica), fue el tema del espacio para ensayos y el tema de no haber tenido definido un espacio concreto, desde un inicio, para presentar la realización escénica. La Escuela de Artes Dramáticas, me brindó espacio para ejecutar el proceso del laboratorio escénico, correspondiente a la etapa 2, 2 horas por semana durante 3 meses, sin embargo, durante la siguiente etapa, no tuve tanto acceso al espacio, principalmente por la situación de hacinamiento y demanda del espacio tan grande en la escuela, que termina generando este tipo de obstáculos, también porque los tiempos en que estaba trabajando coincidieron con exámenes regulares en la escuela, montajes, actividades como encuentros, entre otras.

Otra dificultad, que sí incidió más en el proceso, fue el no tener un espacio definido para la realización escénica. Trabajé durante prácticamente todo el proceso, sin saber en dónde iba a presentar la muestra, lo cual implica una desventaja y una ventaja, ya que la realización escénica tiene la cualidad de poderse adaptar a distintos espacios, que unan las condiciones mínimas para danzar, moverse por el espacio y poder hacer proyección. Finalmente, en la Facultad de Artes, me brindaron el espacio para hacer la muestra en el Auditorio o Teatro de Artes - UCR.

Otro elemento que incidió en el proceso fue el factor económico. Tanto la posibilidad de alquiler de espacio para ensayos y la muestra final, son bastante costosos, más que todo para un proceso académico en el que no se va a cobrar (con lo que se podría recuperar parte de la inversión), lo cual hizo casi imposible la posibilidad de ocupar espacios alternos (tomando en cuenta que necesitaba un espacio con características específicas). También la compra de materiales, vestuario, utilería, etc., implican cierta dificultad, aunque no en exceso (los elementos y vestuario no eran tantos, ni tan caros), traté de generar un proyecto accesible y adecuado a mis posibilidades económicas y temporales.

El tiempo planteado para la investigación cambió, como era de esperar, se atrasó el proceso en relación con el cronograma planteado, debido a obstáculos mencionados anteriormente, y otros, como tiempos de vacaciones, feriados, cuando alguna persona

no pudo ensayar, la escuela estaba cerrada, etc. Esto atrasó el proceso, también se generaron lapsos de tiempo en que no tuvimos encuentros, que podrían verse como una dificultad, pero a su vez, fueron necesarios para tomar distancia del proceso, y verlo con un ojo más crítico, tanto de mi parte como de las personas intérpretes. Estos espacios de distanciamiento también se dieron de forma consciente y planeada, durante las etapas y en medio de cada una.

En cuanto a factores que facilitaron el proyecto, rescato las preguntas y los conocimientos que se crearon en el proceso y que construimos colectivamente. Las personas con quienes trabajé me facilitaron bastante el proceso, hicieron que este fuera posible y particular, personal y a la vez social y cultural, en conclusión el equipo de trabajo enriqueció mi proceso de investigación. Se han comportado bastante satisfechas y dispuestas al proceso, a pesar de que se haya alargado más de lo esperado, por los temas de espacio anteriormente planteados. Su disposición y deseo de trabajar fueron primordiales para que caminara el proyecto, además, las relaciones personales fluyeron muy amablemente, se generaron relaciones de respeto, amistad y comprensivas. No tuvimos ninguna situación particular que generó malestares o inconvenientes, lo cual fue bastante refrescante y enriquecedor para mi proceso como creadora - investigadora y para la investigación misma. Mas todo el tiempo, se generaron discusiones, planteamientos distintos

en torno al cuerpo, que permitieron que el montaje creciera, tuvimos una actitud crítica ante el trabajo realizado, con apertura al cambio, a las modificaciones sugeridas por todos y todas, siempre y cuando fueran para el crecimiento del proyecto.

El hecho de que me prestaran un espacio en Artes para presentar la realización escénica, facilitó en gran medida la última etapa del proceso (de la realización escénica). También se me facilitó que la muestra escénica y la defensa formal fuesen programadas para días distintos; en general, porque ambas actividades tienen logísticas y dinámicas distintas, que implican tiempo, preparación, etc. diferentes, por lo que la mejor opción fue separarlas.

El apoyo de Alejandra Méndez, en temas de producción, logística, facilitación de equipo (cámara y proyector profesional), sistematización con fotos y video, y la preparación del audiovisual para la realización escénica, la escenografía, fue de enorme ayuda y parte esencial de la realización escénica. Mi padre y mi madre, también colaboraron en cuestiones de utilería y vestuario, que además de ser apoyo solidario, no remunerado, aportaron enormemente a la estética del proyecto. En general el trabajo colectivo facilita los procesos creativos y de investigación, y este caso, no fue una excepción.

Reflexiones de la/los intérpretes sobre el proceso

Comparto parte del material escrito, que generaron las personas intérpretes y la arquitecta-escenógrafa, quienes me acompañaron en el proceso. Son fragmentos de sus bitácoras artísticas y reflexiones finales sobre el proceso de creación escénica.

Diana Betancourt Villa

En los procesos colaborativos, sin dinero de por medio, se permite la exploración empática. El laboratorio nos fue develando, como cuerpos que experimentan sensaciones, relaciones y reconociendo cuando estamos en un estado alterado donde las texturas, la desnudez, generan amor puro y sincero. Un año encontrándonos para experimentar juegos, donde el espacio nos estimula la abyección. En mi caso personal, vivía una tristeza muy grande y ajena, que me hizo ver lo abyecto de la lágrima y encontrar la belleza en la singularidad que me sostiene.

¿Dónde reside mi relación con lo abyecto?

Cocina sola. Un cuerpo secándose, que huele a tabaco, que no quiere dejar de ser acariciado y penetrado por aquel que quiero acariciar y dejarme violar, ¿debo ceder ante la negación?

Me echo pedos, hediondos, siento hambre, un cuerpo adulto con piel ya floja, tetas sin leche y triste. Cuerpo rechazado por uno y deseado por otros, cuerpo de pies grandes, nalgas grandes y un deseo enorme, cuerpo intenso, menguado de ideas abstractas y sentir sellado. Cuerpo en esta locura sin raíces.

Diana.

Alonso Brenes Vargas

Ahora me cuestiono si la abyección, -ese desecho que forma parte de mí, para luego ser arrojado a quien sabe qué basurero- no es un estado permanente, propio de la existencia. Pensar en esto me abruma, ¿puede vivirse bajo esa conciencia? Yo hubiera preferido la ingenuidad y la transparencia, el no – saber, no percatarse de lo abrumante que es existir. Porque esta época es insoportable, la detesto, y sin embargo, aquí estoy, comiéndome las uñas y caminando hacia cualquier lugar. ¡Estamos muy agotados! Y ese agotamiento es lo que nos muta, porque no nos deja respirar y respirar es esencial.

Como intérprete y de manera concreta, rescato el carácter radicalmente experimental de este laboratorio, sobretodo porque esto no es lo acostumbrado en el ámbito escénico ordinario. Permitirnos explorar la acción escénica en su materialidad, y construir desde ese lugar, también ha sido provechoso, y siempre es un lugar de encuentro con nosotros mismos a través del otro. Desde una postura

reflexiva, considero que el trabajo realizado se ubica en una zona incómoda, por insoportable, del presente histórico. Nuestra incapacidad o desinterés como trabajadores escénicos en desarrollar narrativas coherentes también habla de ese presente, que es incoherente.

¿Qué hace a mi cuerpo abyecto?

Lo que hace a mi cuerpo abyecto, es todo lo que no reconozco como parte de mí, pero que sin embargo, forma parte de mí, es todo aquello que no puedo enunciar, todo lo que me excede.

Es mi sexo, mi muerte, mi fantasma, mi cáncer, mi aburrimiento, mis obsesiones, mis nostalgias, mis nuevos mundos, mis malestares, mi desprecio a la realidad dominante, mis fantasías, mis no-saberes, mis incapacidades, mis euforias, mi estrés, mis momentos de extrañamiento frente al espejo, mis emergencias, mis vicios, mis megalomanías, mis contradicciones; todo lo que me saca de mí para extraviarme y volverme a encontrar.

Alonso.

Dayron De León Castillo

El proceso de montaje ha sido toda una experiencia sensorial, donde ha habido la posibilidad de explorar un discurso escénico creativo, en el que cada una de las personas que nos hemos implicado ha encontrado espacio para aportar su propia vivencia del cuerpo y ponerla (o traducirla) al lenguaje escénico. Esta posibilidad, que ha prevalecido a lo largo de todo el laboratorio, ha

enriquecido sustancialmente todo el proceso, pues todos(as) hemos puesto nuestras propias abyecciones, nuestras experiencias vitales en función de la realización escénica. Sin proponérselo explícitamente, caemos en ello, un viaje corporal a lo largo de toda la muestra. Finalmente resultó en una historia, el transcurrir de un ciclo vital, en el que transcurrimos por distintas formas de experimentar las abyecciones propias o colectivas, siempre rescatando o enmarcándolas en su carácter de constructo sociocultural. Fue muy interesante el cómo nos fuimos alejando de espacios comunes de "lo abyecto", aun cuando se pueda cuestionar desde fuera la "poca abyección" de nuestros cuerpos desde fuera.

Sin pretenderlo como punto de partida, nos alejamos del cliché de lo que regularmente se entiende como *cuerpo abyecto*, localizado en un canon corporal, cuerpos tipo: el gordo, el negro, la persona con discapacidad, la persona indigente, etc., lo cual nos habría situado en una posición cómoda y poco retadora, pues nos abocaría a un discurso tirado por estereotipos corporales, que finalmente habría terminado legitimando el discurso que buscamos desmontar. En su lugar des-localizamos "lo abyecto" de un cuerpo específico y en su lugar, lo instalamos precisamente en la cualidad de lo abyecto que reside en cada persona, en cada cuerpo. De haber representado en escena el arquetipo del *cuerpo abyecto* de la lectura del discurso, habría sido bastante maniquea y limitada en su alcance. Todo esto lo permitió la libertad en la exploración, solo pulsada por determinados resonantes o disparadores para

experimentar. Es de apreciar la des-sexualización de todo el proceso donde ninguno de los cuerpos en escena están contruidos desde estereotipos de género, no es una línea en la que entramos en ningún momento del proceso, de hecho, se buscó des localizarse de la genitalidad. Esto último nos pareció la opción ideal para que las lecturas sobre lo abyecto tuvieran lugar sin la interferencia directa de los genitales, que tienden a desvirtuar o dirigir la atención a zonas a las que no necesariamente queríamos ir.

Alejandra Méndez Ramírez

Este proceso fue para mí sumamente enriquecedor, trabajar en un grupo donde las ideas son escuchadas, donde el respeto por el trabajo de los compañeros es una constante, donde se aprecia el esfuerzo de todos, donde existe una visión clara, que guía las decisiones de diseño. Tomé roles nuevos, que deseaba tomar desde hace mucho tiempo, con el tema de la iluminación, la producción audiovisual y el espacio Escenográfico. Aprendí mucho sobre mi trabajo, sobre mi misma, sobre el cuerpo, sobre la actuación y la dirección.

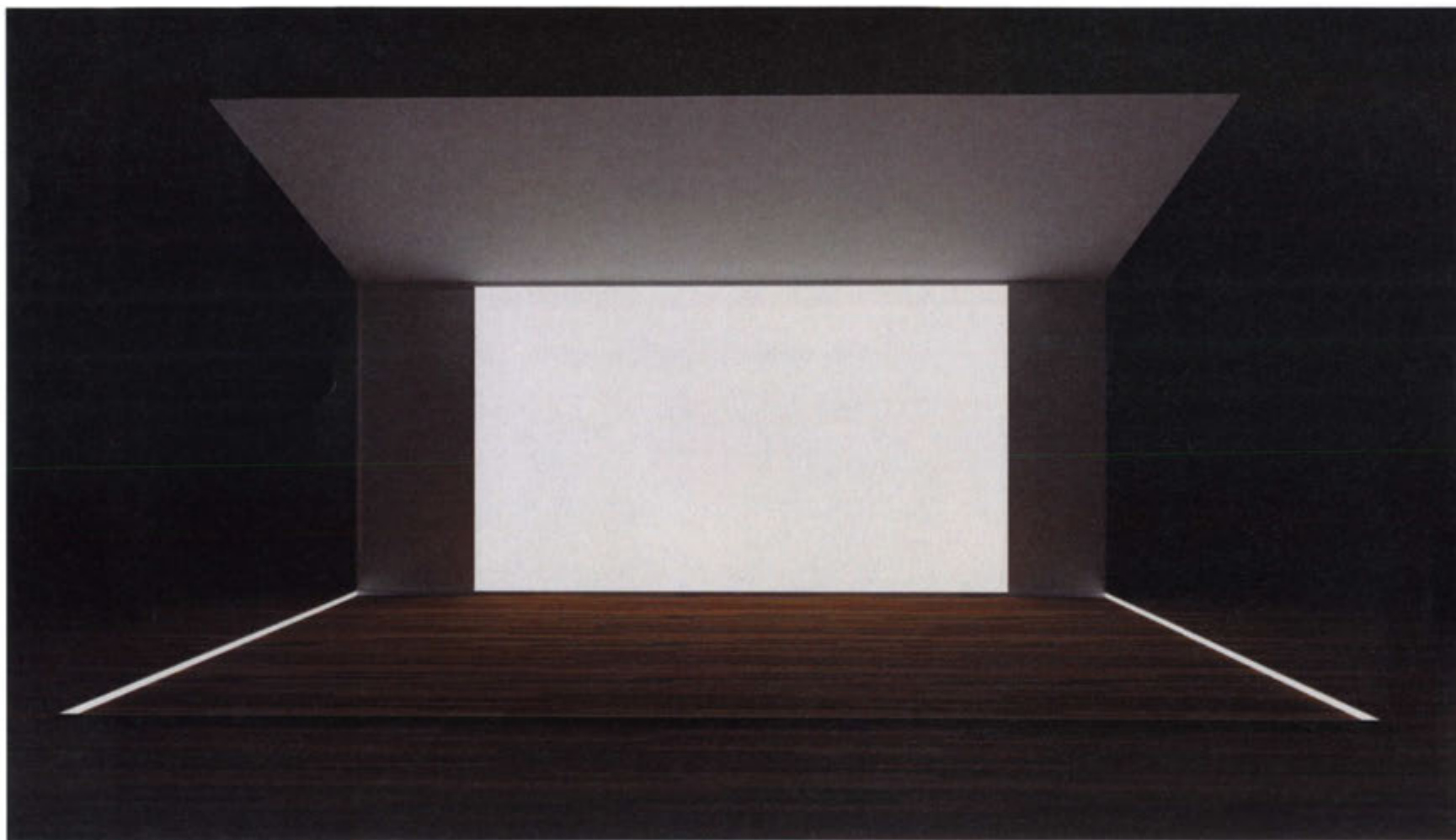


Figura 2. Imagen-diseño escenográfico en computadora. *Vista del espacio escénico, calidad alta madera*. Lic. Alejandra Méndez Ramírez.



Imagen 70. Montaje escenografía, día de la muestra. Fotografía: Dayron De León Castillo (21 setiembre 2019)



Imagen 71. Montaje escenografía, día de la muestra, mi padre poniendo los globos, Gastón Ferrer viendo el espacio, Dayron y Alonso calentando. (21 setiembre 2019)

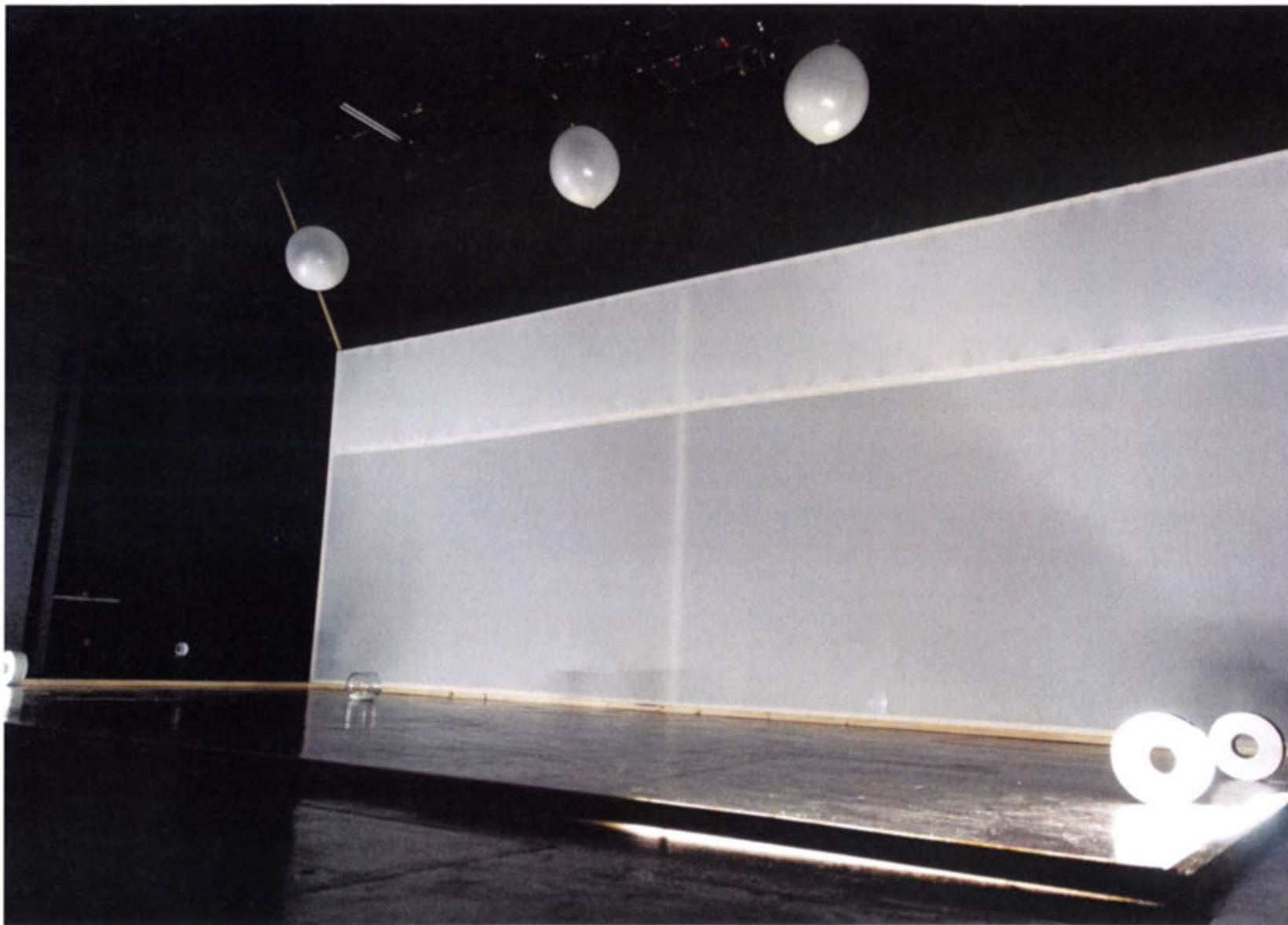


Imagen 72.
Espacio escénico
con objetos, día
de la muestra,
papel higiénico,
pecera, globos,
pantalla, cubo.
Fotografía
Nathalie Méndez
(*Nath Mndz*). (21
setiembre 2019)

Día de la muestra de la Realización Escénica:

El día 21 de setiembre del 2019, presentamos la creación de la realización escénica, titulada "Habitar el cuerpo abyecto"; en el Teatro de Artes de la Universidad de Costa Rica. La muestra tuvo una duración de 27 minutos, y posteriormente se realizó un breve desmontaje escénico, donde compartí información general del proyecto y el proceso de creación - investigación escénica. Digo "breve" desmontaje escénico, porque en realidad el desmontaje puede ser una tarea amplia y exhaustiva del proceso, como lo es esta memoria de proyecto de investigación; sin embargo, para el día de la muestra hicimos el ejercicio de hacer un desmontaje breve, compartiendo solo parte de lo que estaba detrás de la realización escénica.

Entonces, previo a que el público entrara al teatro, les compartí una definición sintética y concreta de los conceptos *cuerpo abyecto* y *realización escénica*. Luego de la muestra, amplíé con un resumen de la metodología, donde les expuse cuáles fueron las 3 etapas que conformaron la investigación, así como el objetivo general de la misma. Posteriormente se abrió el espacio para comentarios, reflexiones, experiencias, etc. También se abrió el espacio para que la/los intérpretes compartieran desde su propia experiencia.



Imagen 73. Desmontaje escénico con el público. Butacas vacías, todas y todos en el escenario Fotografía: Leonardo Gell. (21 de septiembre 2019).

Las personas espectadoras expresaron su opinión, reflexión y resonancias sobre lo que vieron, sintieron, escucharon, etc. Me pareció muy provechoso escuchar estas expresiones; pues, saber qué pasaba en los cuerpos de las personas que nos acompañaron, me permitió darme cuenta de que (quienes comentaron) estaban experimentando el concepto del cuerpo abyecto a través de sus cuerpos. En general los comentarios se dirigieron a expresiones sobre el propio cuerpo, sobre experiencias personales o sociales que describían su propia forma de habitarse. Además, comentaron sentirse deseosas y deseosos de moverse, de compartir más de cerca con los tres cuerpos que teníamos en el escenario, pues se estaban sintiendo "interpelados".

De los principales hallazgos, a partir de la muestra y el desmontaje escénico, fue el potencial de tener al público tan cerca, pues hace que, "el distanciamiento" sea menor. Tomé la decisión de tener al público cerca, a tres lados del espacio escénico. Esto tuvo la desventaja de que el espacio quedó muy estrujado; el público estaba un poco incómodo, sentadas y sentados en el piso, en sillas o cubos. Sin embargo, esas condiciones contribuyeron a trabajar sobre elementos que me interesaban: como tener un público activo, presente y cercano.

A la hora de abrir el espacio a preguntas y comentarios, una de las personas comentó lo importante de hacer montajes de este tipo (*Habitar el cuerpo abyecto*), que tuviese una forma y lenguaje contemporáneo, mezclando, a su vez, distintos elementos escénicos,

como el audiovisual, la música, la luz y el cuerpo escénico. Con esto, también rescato la posición activa que tuvieron las personas espectadoras, pues en general, quienes compartieron o hablaron durante el desmontaje, se cuestionaban sobre su propia existencia como seres abyectos, cuestionándose su propia construcción socio cultural, la muerte, los procesos de socialización de sus cuerpos y de otros cuerpos. Otro elemento que me parece rescatable, es la forma en que se produjo el montaje de la *realización escénica*, es decir el proceso previo a la muestra. El montaje de la escenografía y la preparación del espacio se hizo el mismo día de la muestra. Fue un trabajo intenso, estresante, donde tuvimos que solucionar muchas situaciones en poco tiempo.

Decidí que el montaje sería lo más independiente posible. Utilizamos luces y sonido independientes al del teatro, no utilizamos las butacas; renunciamos, un poco, a las condiciones que impone el espacio, como la del *teatro a la italiana*. Buscamos que la realización escénica, fuera lo más autosuficiente posible, que tuviese la posibilidad de moverse y presentarse en distintos espacios o escenarios. Para una futura muestra, me parece propicio ampliar el desmontaje escénico, compartir más elementos puntuales del proceso y ampliar las intervenciones del público, con la posibilidad de haciéndoles preguntas concretas, más específicas sobre el tema de investigación.



Imagen 74. Desmontaje escénico con el público, comentarios y reflexiones.
Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz)
(21 de septiembre 2019).



Imagen 75. Desmontaje escénico con el público, comentarios y reflexiones.
Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz)
(21 de septiembre 2019).



Imagen 76. Desmontaje escénico con el público, comentarios y reflexiones.
Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz)
(21 de septiembre 2019).



Imagen 77. Desmontaje escénico con el público, comentarios y reflexiones.
Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz)



Imagen 78. Desmontaje escénico. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz). (21 de septiembre 2019).



Imagen 79. Desmontaje escénico, conversatorio. Fotografía: Nathalie Méndez (Nath Mndz) (21 de septiembre 2019).

CONCLUSIONES

Una de las principales conclusiones de este trabajo, es la de que nos podemos aproximar a la definición de un concepto a través de la práctica, la práctica escénica, propiamente. Llevándolo al cuerpo y a la escena, pudimos sacar provecho del estudio teórico, tener momentos de reflexión en torno a cómo se construyen las corporalidades y cómo la construcción social de *cuerpo abyecto*, está determinada por aspectos históricos, culturales, morales, estéticos que se imponen sobre los cuerpos y que generan otredades y alteridades que son violentadas, y a su vez, necesarias para mantener un orden y un poder opresor.

El proceso de análisis del concepto de *cuerpo abyecto* se construyó como una espiral, en tanto, inicié estudiándolo teóricamente, luego comprendiéndolo y definiéndolo desde la práctica y el cuerpo mismo, posteriormente, regresé-regresamos a una definición, pero esta vez distinta, ya atravesada por la experiencia, la experimentación y las vivencias cotidianas y escénicas de él mismo.

El papel de creadora e investigadora escénica, que desarrollé durante todo el proceso, me abrió una mirada mucho más amplia de los alcances que pueden tener las investigaciones en las artes escénicas, la posibilidad que existe de identificar temáticas sociales,

culturales y darles un sentido personal, propio, desde el arte escénico; generar conocimiento artístico sin desvincularse de la importancia de comprenderse como parte de una sociedad, de normas, estructuras que nos envuelven.

El proceso colaborativo, de creación conjunta, de escucha y empatía, es un elemento esencial para la creación e investigación desde las artes escénicas. Estoy convencida, de que colectivamente, es como se nutre y se construye una creación escénica, una realización escénica.

El feminismo o mejor dicho, los feminismos, teorías feministas, como la de Judith Butler, Beatriz Preciado, Julia Kristeva, pero también muchas otras; fueron parte esencial de este proceso, una columna vertebral, a nivel personal, político, artístico. El enfoque de género y el feminismo, sostuvieron el trabajo realizado; intenté mantener una relación horizontal con las personas intérpretes que me acompañaron, generando discusiones críticas en torno a la construcción de categorías, de roles. El papel de las mujeres, los hombres, las personas que son vulnerables, migrantes, población LGTBI+, entre otros seres que se ven afectados por estas construcciones binarias, violentas, por los ideales de cuerpos y comportamientos normados. En fin, el material que acá presenté, es solo una pincelada del proceso de construcción de ideas, posturas, pensamientos, posiciones que atravesamos durante el proceso, porque siempre quedan cosas en el cuerpo, la memoria y experiencia, que no están acá. Los encuentros, las palabras, las discusiones

sobre los temas, los aportes y conocimientos específicos de cada quien, los cafés, las películas, imágenes, movimientos que acompañaron el proceso, fueron elementos claves para la construcción de este proyecto.

Encontré, con este proceso, que lo abyecto, y el cuerpo abyecto, es un concepto con pluralidad de significados, que varía dependiendo del eje o intención con el que se estudie; es un concepto difuso, con gran cantidad de sentidos y posibilidades semánticas. Sin embargo, me es claro, que el concepto abarca construcciones históricas, psico-sociales, culturales, estéticas, artísticas, que construyen dicotomías, alteridades, y que a su vez, determinan la construcción de los cuerpos, sus límites morales, legales, estéticos. Nos construimos desde esa búsqueda de negar la abyección en nuestro cuerpo, pero hay resistencias culturales, estéticas, políticas, que buscan desmitificar los ideales, las normas sociales y el orden patriarcal y represor.

He llegado a la conclusión, de que hay que *habitar* las abyecciones, desde sus múltiples posibilidades: el cuerpo, sus fluidos, las aperturas, las construcciones no binarias, diferentes a la norma, los comportamientos no aceptados, las acciones que irrumpen el orden moral y cultural. Replantear la categoría de prohibido, excluido, inmoral, asqueroso, enfermo, contaminado, *abyecto* de los cuerpos. *Habitar el cuerpo abyecto* es una invitación a re-significar los cuerpos, borrar dicotomías, violencias simbólicas y materiales,

aceptar la muerte, la putrefacción, las sombras, los fluidos, los cuerpos, porque al fin y al cabo, todos, sean como sean, son importantes.

La realización escénica fue un referente y medio artístico óptimo para escenificar la expresión de los *cuerpos abyectos* desde la identidad, lo social y lo cultural. Además, el lenguaje del cuerpo y sus actos performáticos contribuyeron a la cualidad viva de *la realización escénica*, permitiendo expresar lo *abyecto* desde las acciones escénicas reiterativas, mediante la repetición estilizada de actos y acciones corporales, que generan cuerpos marcados y construidos, en gran medida, social y culturalmente.

Esta realización escénica sobre el cuerpo abyecto, se desarrolló bajo la corporización y el campo de acción del(a) artista/performer, donde se comprendió su participación como algo experiencial. Aprovechando la fisicidad de los cuerpos, como territorio de acción desde lo sensible, desde el juego y la experimentación a través de la experiencia propia, personal, emotiva. El cuerpo tomó un lugar esencial en la comprensión de lo abyecto, pues no pudimos comprender mejor el concepto, que llevándolo al cuerpo mismo. Trabajamos con el hecho de que el cuerpo está en constante lucha consigo mismo y con lo social y cultural.

El abordar el concepto desde el arte escénico, permitió que nos apropiáramos de la posibilidad expresiva de los cuerpos en escena, y así, desde nuestra propia experiencia, mirada personal, auto regulaciones, censuras; así como visibilizar las prohibiciones y límites que se imponen sobre los cuerpos, abriendo un poco más la posibilidad de irrumpir la legitimidad y la normativa social.

El campo de la realización escénica dio pie, a lo que desde lo normal, se plantea como imposible de realizar: [...] “¿cómo tales restricciones producen, no sólo el terreno de los cuerpos inteligibles, sino también un dominio de cuerpos impensables, abyectos, invivibles?” (Butler, 2008, p.14).

Durante la investigación generamos, colectivamente, una re-definición del concepto que fue motor escénico; y desde la práctica escénica, creamos una forma diferente de entenderlo, describirlo y apreciarlo. Escenificamos elementos de la dimensión residual de la sociedad y del cuerpo mismo, mediante acciones escénicas corporales (danza teatro y performance). Generando, desde un punto de vista personal y vivencial, *una sensibilidad hacia lo abyecto*: habitar esos espacios, esas dimensiones corporales y corporalidades.

Esta investigación desde las artes escénicas, contribuye a la noción contemporánea de “cuerpo que se está de-construyendo”. Esta búsqueda está en el aquí y el ahora: la búsqueda de nuestra identidad, y esta búsqueda no sólo se genera desde la academia sino también desde el arte, en las calles, en las casas y desde la cotidianidad. La forma en que nos hemos construido históricamente, desde

nuestros roles de género y diferencias corporales es violenta, porque estratifica unos cuerpos sobre otros y se ha convertido en norma. Espero aportar a la reflexión sobre la importancia de desnaturalizar la estratificación de unos cuerpos sobre otros, y cuestionarnos los roles sociales que ocupamos. La presente memoria de proyecto de graduación se configuró como un desmontaje del proceso de creación y sistematización de la realización escénica, en tanto se descomprimieron, detalladamente, las etapas que lo constituyeron durante todo el proceso de investigación.

Imagen 80. Foto para programa de mano, tomada el mismo día de la muestra. Alonso, Diana Dayron y proyección. Fotografía: Alejandra Méndez. (21 de septiembre 2019).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcázar, J y Fuentes, F. (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*. CITRU: México.

Alcázar, J. (2001). *Mujeres y Performance: el cuerpo como soporte*. CITRU: México. Recuperado de <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf>

Arce, E. Recuperado de <https://eliaarce.tome.press/chapter/works-2/?lang=en>

Brenes, V. A. (2018). *Hacia una «Teatralidad Pospornográfica»*. (Tesis de Licenciatura inédita). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

Butler, J. (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós: Buenos Aires.

Callery, D. (2001). *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*. Routledge: London.

Cantú, T. M. (2012). Laboratorio teatral. La ideología científica en el discurso de Jerzy Grotowski. *Revista Telón de Fondo*, (15).

Ciénega V. E. P. (2012). Mutaciones del cuerpo, reflexiones en torno a lo abyecto en las prácticas estéticas contemporáneas. *Metapolítica*, 16 (79). 23-29. Recuperado de: http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v1/PDFS_1/POLIETICAS1_MUTACIONESDELCUERPO.pdf

Contreras, C. A. *Elia Arce*. Recuperado de <https://eliaarce.tome.press/>

Delgado, L. C. (2016). *Interdisciplinarietà escénica: cuerpo e identidad cultural. Una experiencia creativa/investigativa interdisciplinaria*.

Facultad de Artes. Universidad de Chile: Chile. Recuperado de

<http://arteuchile.uchile.cl/descargas/danza/2016/interdisciplinarietà-escenica2.pdf>

Deimling, J. (2016). *PAS: Performance Arts Studies. Art and education – project by BBB Johannes Deimling since 2008*. Recuperado de

<http://pas.bbbjohannesdeimling.de/index.php?/concept/concept/>

Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. Archivo virtual Artes escénicas.

Diéguez, I. (2010). Desmontando escenas: estrategias performativas de investigación y creación. *Telondefondo: revista de teoría y crítica teatral*, 12.

Dubatti, J. (2010). Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios. *Gestos*, 25(50), 53.

Eeg-Tverbakk, C y Karmenlara, E. (2015). *Responsive Listening: Theater training for contemporary spaces*. Brooklyn Arts Press. Brooklyn: NY.

Figari, C. E. (2009). Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación. *Carlos Figari y Adrián Scribano, Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología*, Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, CLACSO: Buenos Aires.

Fischer L. E. (2017). *Estética de lo performativo*. Abada Editores: Madrid.

García W. E. (2012). "La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo", en *Botella en un mensaje*. Córdoba: Alción-Ediciones DocumentA/Escénicas, pp. 19-31.

Garre, S y Pascual, I. (2014). *El cuerpo en escena*. Fundamentos: Madrid.

Girard, A, Wei, E y Maraval, V (productores) y Noé, G. (director). (2018). *Climax* [cinta cinematográfica]. Productora: Rectangle Productions

Goffman, E., Perrén, H. B. T. y Setaro, F. (1971). *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Vol. 60). Buenos Aires: Amorrortu.

Grandinetti, J. (2011). *El cuerpo y lo abyecto*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.

Heymann, B. (Productor), Heymann, T. (Director). (2015). *Mr. Gaga* [documental]. Productora: Heymann Brothers Films et Sophie Dulac Distribution.

Jiménez, V. (2019). Pensar como performance – Entrevista a Diana Taylor. Revista digital *Aurora Boreal*. Recuperado de:

<https://www.auroraboreal.net/actualidad/entrevistas/2713-pensar-como-performance-entrevista-con-diana-taylor>

Jørgen S. R. (productor) y Jens L. (director). (2006). *Den Brysomme Mannen* [cinta cinematográfica]. Productora: Sandrew Metronome Norge A/S.

Kristeva, J. (1988). *Poderes de la Perversión*. (Pouvoirs de l'horreur). Sobre lo abyecto. Siglo XXI: Madrid.

Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: una pedagogía teatral*. Alba: Barcelona, España.

Morales L. A. (2015). *El proceso colaborativo en la construcción de la dramaturgia escénica del unipersonal sobre Mi casa una nube roja*. (Tesis de Licenciatura inédita). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

Najmanovich, D. (2002). *La complejidad: de los paradigmas a las figuras del pensar*. Primer Seminario Bienal Acerca de las Implicaciones Filosóficas, Epistemológicas y Metodológicas de la Teoría de la Complejidad.

Nancy, J. L. (2004). (58) *Indicios sobre el cuerpo-Extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra. Trad. de D. Alvaro.

Ocampo, L. E. (2018). *La Iniciación: realización escénica a partir de tres pinturas de Francisco de Goya y la exploración de una atmósfera expresionista vii alemana* [Tesis de Licenciatura inédita]. Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

Pavis, P. (2008). Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?. *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 4(7), 1-37.

Pérez A. R. (2012). *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Editorial Alpuerto, S.A. Madrid, España.

Pérez, M. N. (2019). La desterritorialización del cuerpo. Una reflexión acerca de la danza Butoh. *Reflexiones Marginales. Dossier #36*.

Recuperado desde: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/>

Preciado, B. (2002). *Manifiesto Contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.

Picazo, G., y de Teatro, C. A. (Eds.). (1993). *Estudios sobre performance*. Centro Andaluz de Teatro.

SCHINCA, M. (2009). El cuerpo en escena: Un acercamiento al trabajo de Pina Bausch. *Cuerpos en escena. Madrid, Fundamentos*.

Soler, J. (2008). Butoh (1959-2009): medio siglo de rebelión en la danza. *Acotaciones: revista de investigación teatral*, (20), 23-46.

Stuart, M. (Sin fecha). *Meg Stuart/Damaged Good*. Recuperado de <http://www.damagedgoods.be/en/about/damaged-goods>

Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica: México.

Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y anti-estructura*. Taurus: Madrid.

Vidal, A. C. (2016). Lo físico del teatro y el teatro físico/The physical factor in theater and physical theater. *Revista Nexus Comunicación*, (20), 134-145.

Villena, F S. (2012). *Elia Arce: La potencia creativa de un cuerpo liberado*. En Recuperado de <https://eliaarce.tome.press/chapter/elia-arce-la-potencia-creadora-de-un-cuerpo-liberado-2/>