



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

MAGISTER EN ARTES

PERFORMANCE DE MEMORIA TRANSGENERACIONAL

Palabra-Cuerpo-Memoria

por

VICTORIA ELENA AHUMADA TORO

Memoria de obra presentada al Postgrado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al grado académico de Magíster en Artes, mención Estudios y Prácticas Teatrales

Profesora guía: Milena Grass Kleiner

Junio, 2020

Santiago, Chile

©2020, Victoria Elena Ahumada Toro

Esta Tesis está inscrita en el Centro de Registros Inetgrados Nacionales con N° de inscirpción 2020-A-9965. Ninguna parte de esta tesis puede reproducirse o transmitirse bajo ninguna forma o por ningún medio o procedimiento, sin permiso por escrito de la autora. Contacto: ahumada.victoria@gmail.com

A mi madre, mi abuela y mi hijo

AGRADECIMIENTOS

A María Isabel Toro Caroca, mi madre, por su generosidad al dejarme exponer nuestra matrilinea y colaborar activamente en el enriquecimiento de la misma. A Milena Grass Kleiner por entregarme la confianza y libertad que necesitaba para llevar a cabo este proyecto. A Claudia Sepúlveda Briones por su compromiso y entrega a lo largo de estos años. A Alexis Orchessi por su apoyo incondicional en el diseño y materialización de cada creación realizada. A Lilian Muñoz que aportó información fundamental sobre la biografía de mi abuela y a Aliú Amaru, que me hizo llevar todo este proceso de un modo amoroso conmigo misma, llenando de ternura y risas las largas horas de trabajo, sin dejarme transnochar ni en los momentos más álgidos.

Índice¹

Introducción Pág. 8

1.- Memoria: “Somos las Nietas de las Brujas que no pudiste quemar”Pág. 11

Matrilínea

Memoria Transgeneracional

Memoria Comunicativa

Archivo

Autobiografía

2.- Palabra: “Lo Personal es Político” Pág. 23

Palabra

Voz

Sonido

Oralitura

¹ Si este índice no le es del todo efectivo mi propósito se ha cumplido. En mi afán de integrar las letras con las artes escénicas y la pedagogía, lo afectivo con lo intelectual y la teoría con la práctica, este texto se me rebela e insiste en correr los límites de las formalidades académicas, impuestas por quien ya sabemos desde hace muchísimos años.

3.- Cuerpo: “Si no puedo Bailar no quiero ser parte de tu Revolución” Pág.33

Embodiment

Atmósfera

Cuerpo

Intimidad

4.- “Si tocan a una nos tocan a todas” Pág. 44

5.- “Sororidad nuestra mayor arma” Pág. 55

6.- “Ni una menos” Pág. 71

7.- ConclusionesPág. 87

8.- Bibliografía.....Pág.93

9.-Anexo IPág. 96

10.- Anexo II..... Pág. 110

ABUELARES

(Gentilares, Ánimas benditas, Ánimas del purgatorio, Abuelitos)

Entre los aymara se utiliza la palabra abuelares, abuelito o abuelitos para designar a los espíritus (almas) de las personas que han fallecido hace mucho tiempo pero que fueron conocidos en vida por alguno de sus descendientes. Se les llama también “almas viejas”. Los abuelares tutelan, protegen y favorecen a su comunidad, para lo cual requieren de la atención de sus miembros, pudiendo castigar a quienes los olvidan.²

² Sonia Montecinos, *Mitos de Chile: enciclopedia de seres, apariciones y encantos* (Santiago de Chile: Catalonia, 2015), 35.

Introducción

Estoy en Alanís de la Sierra en Sevilla, un pueblo de no más de 15 cuabras por donde el tiempo no pasó. Las casitas son todas blancas por ordenanza del Municipio y los olivos pueblan cada metro de tierra. Los muros del castillo y la eremita miran desde el monte y cuando *une*³ sube hasta allá, puede ver el sol esconderse entre las sierras y al pueblo teñido de rosa. Alanís tiene olor a recuerdo olvidado, a pasaje de novela, a paréntesis de reloj.

Ninguna de las fotografías que tomé logra traspasar esa atmósfera, pero además me di cuenta que limitaban mi memoria visual. Después de algunas semanas ya no veía la eremita, sino la foto que había sacado de ella, el campo de visión y memoria se me reducía al rectángulo captado por el lente. Comencé a pensar en otros lugares de ese mismo viaje y mi sorpresa fue nefasta, en muchos casos lo que recordaba era la foto y no el sitio en sí. Paranoia de archivo, no querer fotografiar nada más, ocultar la cámara y el celular lo más profundo en la mochila para que no se robaran el alma de lo que me rodeaba.

Como imaginarán, la necesidad archivística no me dejó en paz; no podía pasarme todo ese año en Europa sin registrar algo de lo que vivía. Entonces retrocedí en el tiempo,

³ Esta memoria está escrita utilizando un lenguaje inclusivo, como éste aún no está validado del todo por la academia, lo incorporé con letra cursiva para facilitar su lectura.

dejé a un lado la imagen bidimensional y volví a la palabra y el sonido, a mi voz describiendo los olivos con el balar de las ovejas de fondo. El habla como puerta de entrada y salida, el lenguaje como tamiz, la palabra enlazada al cuerpo y la memoria en cada audio. Valoración de lo sonoro como estímulo y del oído como máquina del tiempo.

En eso estaba cuando comencé a cursar este programa de Magíster en Artes con mención en Estudios y Prácticas Teatrales, en la palabra, la memoria y el cuerpo. Quería investigar cómo éstas tres variables podían llegar a configurar un solo eje que permitiese regresar al pasado a voluntad y traer lo que quisiéramos al presente.

Entonces me pregunté ¿qué recuerdo puedo utilizar para la investigación? o, mejor dicho, ¿a dónde quiero ir o con quién quiero volver a estar? Y la figura de mi abuela materna apareció clara y sonriente. Fue a ella a quien busqué en mi memoria y cuerpo a través del habla: abuela-a-bue-la-bue-la-la-a-bue-la-la. Así mi matrilinea se instaló al centro de esta investigación-creación.

El proyecto, entonces, se articuló en torno a la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo realizar una Performance art que releve la memoria transgeneracional por medio del Body Mind Centering? Esto, debido a que me di cuenta del valor que podía tener el conocer a mi abuela, la experiencia de vida que podía extraer de sus recorridos y cómo podía llegar a beneficiarme de ella. Si la Historia tiene un valor inapelable para que, como sociedades, no repitamos los mismos errores y aprendamos de los aciertos del pasado, qué pasaría si cada una de nosotras conociera la vida de nuestras antepasadas, si nuestra memoria incluyera los aprendizajes de nuestras madres, abuelas y bisabuelas. Creo que sin dudas, caminaríamos más firmes por esta sociedad patriarcal, sostenidas por largas raíces de memoria femenina.

Para poder responder a la pregunta de investigación ya señalada, me propuse los siguientes objetivos: identificar mi memoria transgeneracional, experimentar con material sonoro y biográfico en la creación de un dispositivo performático y transponer la metodología del B.M.C. del ámbito somático al artístico. Para concretar el primero de estos objetivos, me pregunté: ¿qué es lo que heredo de mi abuela materna? Y, como hace un tiempo, había decidido dejar a un lado lo traumático en la creación de obra, reformulé la pregunta a: ¿qué es lo que heredo de mi abuela materna y trae consecuencias positivas en mi vida?

Lo que leerán a continuación es la memoria de estos dos años de trabajo, discontinuados, ya que en el medio nació Aliú Amaru y yo pasé de ser solo hija y nieta, a también madre. Esta experiencia no se quedó afuera de este proyecto, ya que como dije antes, mi involucración fue total: cuerpo, mente y emoción mutando junto con los procesos de investigación-creación. Es por esto que a veces el discurso se fragmenta, se adelanta, se repite; la separación entre lo privado y público se hace difusa y lo más íntimo y emotivo surge entre el blanco/negro de estas frías páginas de Word. Si la experiencia se dio así, consideré que la escritura también podía ser reflejo de ello, y me dejé llevar por los vericuetos de la memoria y el movimiento dactilar.

A modo de hoja de ruta despeinada y sin ambición, puedo decir que los primeros tres capítulos corresponden al marco teórico, dividido en: la memoria, la palabra y el cuerpo. Por otra parte, el cuarto capítulo está compuesto por la descripción de mi investigación biográfica y la realización de la performance Abuemadreyo, el quinto capítulo comprende la adaptación que hice de la metodología del B.M.C., para transponerla del ámbito somático al creativo y el sexto capítulo, contiene el trabajo realizado en conjunto con la bailarina Claudia

Sepúlveda, en donde dirigí su experiencia performática desde mi propuesta metodológica basada en el B.M.C.. Cerrando esta memoria se encuentran las conclusiones, de donde destaco el concepto de “Llave oralitora” y la metodología que he llamado “Exploraciones Semióticas en Movimiento”.

Las siguientes páginas constituyen el marco teórico, al que recurrí para entender y elaborar esta investigación; *distintos* autores con *les* que fui dialogando y creando una red conceptual que me permitió ver claramente cómo la memoria, el cuerpo y la palabra hacen una tríada inseparable. Para articular la memoria, se necesita del lenguaje, y éste necesita de un cuerpo que tiene una memoria única y particular. Para situarme en el presente de este proyecto, primero iré al pasado: a la memoria de mi abuela, mi madre y la mía, seguiré con la palabra para cargarla de individualidad y terminaré con el cuerpo, infinito sostén de la teoría y el trabajo práctico que se realizó.

1. Memoria: “Somos las nietas de las Brujas que no pudiste quemar”

La necesidad de sentirme parte de un linaje, buscar en mi memoria recuerdos que me ligaran a mi línea materna, más allá del conjunto de recetas de cocina aprendidas por osmosis. La “friturita”, el comino, el orégano, sí, pero ¿qué más?, ¿qué hay de particular?, ¿qué huellas de ese linaje hay en mí? Supongo que esta necesidad tuvo que ver con mi regreso a Chile después de vivir seis años fuera del país. Comencé esta investigación siendo hija y nieta; ahora también soy madre. Yomadrehija.

Tenía las radiografías de la pelvis de mi abuela, la de mi madre y la mía, la primera por efecto del tiempo ya aparece más difusa, hay una nubecita entre los huesos. Me di cuenta que, al igual que mi madre, tengo un centímetro de diferencia entre una cadera y otra; en ambas, la derecha está abajo.

Quería tomar la figura de mi abuela, hace pocos años muerta, como objeto de esta investigación; sin embargo, no conocía ningún rasgo heroico o traumático en su vida que pudiera hacer surgir un interés más allá de los límites familiares. Además, hace un tiempo había decidido que quería hacer un tipo de obra donde no se expusiera el trauma, hacer dispositivos que provocaran la reflexión y la afectación de los espectadores, pero no a partir de la exposición del horror. Fue en ese momento de búsqueda, cuando Ximena Faúndez⁴ me dijo que en sus investigaciones con *nietes* de *detenidos desaparecidos*, había notado que *les nietes* heredaban valores positivos de sus *abueles*. ¿Qué heredo de mi abuela, me pregunté de inmediato? Para resolver esta pregunta recurrí al concepto de matrilinea, el que entiendo como una conjunción entre línea materna, memoria transgeneracional y memoria comunicativa. A continuación, describo estos dos tipos de memoria.

Jacques Derrida en su obra *Mal de Archivo*, expone las ideas de Freud sobre la memoria transgeneracional, señalando allí el carácter fundante que ésta tendría para la identidad individual y colectiva. A continuación, Derrida explicando a Freud :

⁴ Docente e investigadora de la Universidad de Valparaíso, Directora del Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos CEI CPMDH-UV.

Sin la fuerza y la autoridad irreprimible, es decir, solamente suprimible y reprimible, de esta memoria trans-generacional, los problemas de los que hablamos se disolverían o resolverían por adelantado. En adelante ya no habría ni historia esencial de la cultura, como tampoco cuestiones acerca de la memoria o el archivo, de patriarchivo o matriarchivo y ni siquiera se comprendería ya cómo un ancestro puede hablar en nosotros, ni qué sentido tendría en nosotros hablarle, hablar de modo tan *unheimlich* a su (re)aparecido. Con él (Derrida, 1997, 19).⁵

Eso era lo que yo estaba buscando, la voz de mi abuela en mí. Establecer conscientemente un diálogo con ella y su historia, preguntarle qué tenía para decirme. Por otra parte, Assman (en Kaulicke 2003), propone que existen dos tipos de memoria colectiva: la comunicativa y la cultural; la primera sería compartida por tres o cuatro generaciones, duraría entre 80 y 100 años y desaparecería cuando quienes la comparten van muriendo. De este modo, cuando en adelante me refiera a matrilinea, estaré abordando tres a máximo cuatro generaciones de mi linaje femenino y, a la vez, estaré haciendo referencia a la memoria y saberes compartidos consciente e inconscientemente dentro de él. Quiero señalar que, además, este concepto de matrilinea, incluye cierto cruce biográfico entre abuelas-madres e

⁵ Jaques Derrida, *Mal de Archivo* (Madrid: Ed. Trota, 1997), 19.

hijas; considerando que para Freud la memoria transgeneracional juega un rol importante en la elaboración de la identidad.

Al decidir investigar sobre mi abuela, lo primero que se me ocurrió fue hacerle una entrevista a mi madre. Sin embargo, para mi sorpresa ella no recordaba o nunca había sabido aspectos importantes de la vida de su madre, como a qué edad se había venido a Santiago desde San Vicente de Tagua Tagua, con quién había vivido hasta antes de venirse a la capital y otras cosas similares. Ella se sorprendió a sí misma de su mala memoria y se mostró reiteradamente arrepentida de no haberle preguntado más cosas a mi abuela mientras vivía. Para remediarlo me propuso “ir al campo” donde todavía hay *muches* familiares *vives* para averiguar lo que ella no podía responderme. En relación a esto, Leonor Arfuch, señala cómo una de las funciones de la memoria es crear un relato coherente para nuestros recuerdos aislados: Arfuch. (2008, 79) “La memoria es eminentemente narrativa y, en tanto narración, articula por definición realidades disyuntas, despliega caprichosamente los acontecimientos en el tiempo (...) pone en forma, que es también decir otorga sentido, a una historia, entre otras posibles”⁶. En San Vicente fue donde junto a mi madre y demás familiares, la historia de mi abuela comenzó a cobrar vida, allí desanudamos y anudamos pasajes de su infancia y juventud; comenzó a ser visible mi raíz en la tierra.

Ese viaje al campo me hizo establecer lazos con familiares que no veía desde la infancia, mi memoria se actualizaba a cada momento, los nombres recobraban sus rostros, olores y cadencias. Los recuerdos y las anécdotas hacían la conversación; yo explicando el

⁶ Leonor Arfuch, “Arte, Memoria y Archivo”, *Crítica Cultural: entre política y poética* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2008),79.

magíster, yo explicando por qué las preguntas sobre mi abuela, yo haciendo preguntas quizás incómodas, yo siendo una niña nuevamente. Por su parte, mi madre que siempre ha dicho tener alma de periodista, llevó el ritmo de la conversación, e hizo la diferencia al formular sus propias preguntas e ir complementando o rebatiendo la información que nos entregaban, su memoria se entretrejía con la de nuestras familiares en la oralidad.

Hasta acá, seguía faltándome la vinculación con lo social, ya que, si bien mi propuesta consiste en relevar la memoria comunicativa como una fuente riquísima de saberes para sí *misme*, no llegaba a visualizar un posible puente hacia el colectivo femenino y me inquietaba el hacerlo. Me tentaba incluir material teórico sobre el ciclo menstrual y su relación con la luna, comunidades de mujeres y chamanismo, para orientar la investigación hacia lo colectivo, pero nunca llegaba a poder articularlos con el proyecto. A la distancia, me doy cuenta que mi intuición me llevaba a esos temas porque constituyen el saber ancestral del colectivo femenino y lo que yo quería era, justamente, recuperar saberes.

En ese viaje mi madre y yo, supimos que mi abuela, no reconocida por su padre biológico, además, había sido rechazada por su madre. Esto, luego de que le ofrecieran matrimonio, poniendo como condición que mi abuela no formara parte de esa nueva potencial familia: “yo me caso con usted pero sin Carmelita” fue la frase del que podría haber sido padrasto de mi abuela y que, nos enteramos, ella repetía al contar su historia.

Hoy me doy cuenta de que la pregunta que me debí haber hecho fue: ¿cómo sobrevivió mi abuela al Patriarcado?, ¿cómo sobrevivió tu abuela al Patriarcado? En mi condición de mujer, ese es el saber máspreciado que puedo obtener de mi matrilinea. ¿Cómo hicieron las que estuvieron antes de mí? Visibilizar, verbalizar y concientizar aquello que, de

una u otra forma, me permite estar parada hoy aquí. Al considerar que todas las presentes, hemos sido determinadas por el orden heteropatriarcal, es que mi matrilinea se enriquece y establece lazos con el colectivo de mujeres, la verdad de mi abuela, la forma en que ejerce un efecto en mí, puede despertar la curiosidad de otras mujeres por su matrilinea, llevarlas a reconocer a sus antepasadas como fuente de sabiduría indispensable.

Con respecto al valor biográfico y su vinculación con lo social, Leonor Arfuch señala que: (Arfuch, 2008, 154) “El mito del yo solo es posible frente a un tú, y entonces no como esencia sino como relación y que ese tú muestra- más allá del inconsciente mismo- la real imposibilidad de la presencia: aquello que somos y se nos escapa, que solo existe en la experiencia de los otros”⁷. Somos en sociedad, nacemos y morimos en relación a *otros*, y como muy bien dice la autora, hay algo de cada *une* que se desarrolla en el “entre”; allí entre mi identidad y la de *otro* se gesta algo que es parte de ambos y de nadie. Así como yo puedo verme en mi abuela, otra nieta, hija o abuela podría verse reflejada en mi matrilinea. Establecer diálogos biográficos, en donde por comparación se pueden observar puntos en común entre una biografía y otra, y de este modo, ir comprendiendo mejor la propia experiencia. *Les hijes no reconocides* por sus padres, por ejemplo, son un caso lamentablemente común en nuestra historia latinoamericana.

En este mismo sentido, Arfuch apunta a que la producción biográfica es una posibilidad de organizar la vida misma, conectándose con lo que Hans-Georg Gadamer llama la vida infinita, (Arfuch, 2008, 154) “como algo que se destaca del flujo ininterrumpido de

⁷ Arfuch, “Arte, Memoria y Archivo”, 154.

la vida (lo biográfico) y queda como huella perdurable, y por último, como algo que está en relación privilegiada con la totalidad, como un momento de esa infinitud”⁸. De este modo, lo biográfico toma un valor metonímico, excediendo incluso lo social para abarcar lo que sería la experiencia misma de la vida.

Por otra parte, Arfuch destaca lo dicho por Maurice Halbwachs, en cuanto a que la memoria biográfica tiene como constitutiva una cualidad social, esto debido a que solo los individuos recuerdan y no los grupos ni las instituciones. Esto me parece interesante ya que releva el hecho de que las memorias colectivas están formadas por las memorias individuales que conforman ese colectivo, algo que parece evidente, pero que claramente es olvidado, ya que si no fuera así las biografías serían más valoradas socialmente. En el caso de este proyecto es fundamental, ya que me lleva a valorar la memoria de mi matrilínea como parte de la memoria del colectivo femenino.

A lo anterior, Arfuch (Arfuch, 2008, 78) añade que: “En ese vaivén entre lo público, social, compartido, y la propia, íntima, privada facultad de rememoración, y aun, entre los diferentes registros de lo público, se juega el dilema de lo ‘colectivo’, la dimensión política y dialéctica del par memoria/olvido, su tensión permanente, su disputa”⁹. Porque pareciera que aquello que no queda inscrito en la historia no existió, entonces, ¿dónde quedan las memorias de *aquellas subalternizadas?*, ¿dónde quedan, en este caso, las

⁸ Arfuch, “Arte, Memoria y Archivo”, 154.

⁹ Arfuch, “Arte, Memoria y Archivo”, 154.

memorias de nuestras abuelas que no fueron heroínas ni víctimas para la historia oficial, pero que sí cumplieron un rol fundamental en nuestro linaje, en nuestra matrilínea?

El colectivo femenino ha tratado de ser silenciado históricamente por el Patriarcado. Es por esto que este proyecto, es una acción más que se encamina a valorarnos a nosotras y a nuestra historia por lo que somos, fuera de los parámetros patriarcales de valor; a relevar las memorias de nuestro linaje como fuente de sabiduría para nosotras y nuestros *hijos*. ¿Por qué la vida de un “héroe patrio” merece ser estudiada en la escuela y mi abuela no? El Patriarcado nos ha dicho a quién valorar y admirar, por ejemplo, ha puesto por sobre la ternura y la solidaridad, la “valentía” de conquistar territorios derramando sangre a diestra y siniestra. Desde hoy mis heroínas y héroes los elijo yo.

En este proyecto no quise que lo central fuera el trauma, por lo que tanto en la investigación de mi matrilínea, como en la versión donde dirigí el proceso de Claudia Sepúlveda, impuse un orden al archivo: ¿qué práctica o visión de mundo heredas de tu abuela materna y te trae consecuencias positivas en tu vida? Sin embargo, el trauma apareció en ambos casos. No quisimos ir a su encuentro, pero se nos coló suave y en silencio como una posa de agua que poco a poco empieza a asomar por la puerta, donde, si no nos movemos a tiempo, nos moja los pies y el frío nos sube por la espalda. Mi abuela fue una hija no reconocida por su padre y despreciada por su madre; en el caso de Claudia, las tres generaciones sufrieron violencia intrafamiliar y el lazo abuela, madre e hija es fragmentario.

Pareciera que la violencia sobre nosotras nos acompaña siempre de un modo u otro. Somos mujeres y nuestra condición nos antecede. No quise tocar el trauma para no exponer el horror, pero este apareció de todas formas durante la investigación, fue como si el archivo

tuviera vida independiente y tratara de revelarse a la ley impuesta. Por otra parte, el imponerle al archivo el hecho de que la visión de mundo o práctica heredada, trayera consecuencias positivas, creo que forzó una lectura positiva de la biografía. Se iluminaron las prácticas sabias y estratégicas, se pudieron observar líneas de acción orientadas a superar las dificultades.

Leonor Arfuch retoma la obra *Mal de Archivo* de Derrida, antes aquí citada, para hablar sobre lo biográfico. De su artículo “La autobiografía como (mal) de archivo” es que tomaré las siguientes ideas. Para empezar, Arfuch tiene la audacia de plantear desde el principio la semejanza entre archivo y memoria, lo que hace que ambos conceptos adquieran una relevancia distinta y, además, se complejicen: Arfuch. (2008, 146) “Pero el archivo opera también en la vecindad- o la sinonimia- de la memoria: aquello que se guarda, que resiste el flujo de la desaparición, que por alguna razón permanece, se atesora, se cultiva, se preserva. ¿Quién construye el archivo? – porque nunca se lo “encuentra” sino a través de huellas precedentes, senderos marcados, principios de principios”¹⁰. Pareciera que acá el espacio del archivo se agranda, le nacen laberintos, vericuetos, esquinas sorpresivas y callejones sin salida. El archivo se asemeja a la memoria y cobra vida, atesora pero no de forma mecánica, es hijo de una yerbatera y no de un contador.

Con mi madre deshicimos la habitación de mi abuela, por lo que pude encontrarme con todo lo que en ese momento pasó a ser su archivo material. Las muestras de perfumes que vendía, libretas con pedidos de sus clientas, tarjetas de residenciales de distintas

¹⁰ Leonor Arfuch, “La autobiografía como (mal) de archivo”, *Crítica Cultural: entre política y poética* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2008), 146.

ciudades, prendedores que usó habitualmente y por supuesto vestidos, blusas y pañuelos de seda; no está demás decir que cuando los visto me siento dueña de un poder oculto. *Todes* tenemos algunos objetos característicos, incluso la gente nos puede reconocer por ellos; el archivo material como amuleto. Mi abuela está en mí, si no me crees preguntale a sus pañuelos.

Posteriormente la autora afina su propuesta y propone el par archivo/autobiografía, describiendo como primera característica en común el espacio/tiempo: Arfuch. (2008, 149) “el archivo, tanto como la biografía, se construye sobre ese eje de términos indisociables, donde el mero recuerdo o la vivencia -como el texto, la fotografía, el objeto- traen consigo el tiempo y el lugar”¹¹. Tanto en el archivo como en la autobiografía el espacio/tiempo pasado es fundante. Es interesante como por medio de una observación atenta, podemos actualizar constantemente nuestro presente, en cada uno de nuestros hogares hay más de un objeto biográfico y lo mismo en nuestra apariencia; leer lo que nos circunda por medio de las huellas tangibles en complicidad con la memoria.

Las autobiografías son narrativas, articulan pasajes ocurridos en distintas espacialidades/temporalidades y además le otorgan una organización a las vivencias: Arfuch. (2008, 149) “No hay un orden previo de la vida que el relato venga a reponer- y aquí ya damos por supuesto el carácter narrativo del archivo- sino que se trata de un orden construido, performativamente, en el trabajo mismo de la narración”¹². Tanto la autobiografía como el

¹¹ Arfuch, “La autobiografía como (mal) de archivo”, 149.

¹² Arfuch, “La autobiografía como (mal) de archivo”, 149.

archivo, construyen realidad a través de la organización que ejecutan, el orden que imponen a aquellos recuerdos, tangibles en el caso del archivo e intangibles en el caso de la memoria.

Como ya señalé anteriormente, en este proyecto yo impuse un orden a mi matriarchivo, una ley como señala Derrida cuando habla del orden de los archivos, ya que mi investigación biográfica no le dio cabida a un cauce orgánico del recuerdo, sino que mi pregunta guía: ¿qué es lo que heredo de mi abuela materna y me trae consecuencias positivas? fue la que orientó las preguntas y conversaciones que me fueron rodeando posteriormente. Lo que no contradice el hecho de que mi memoria haya construido el pasado, como señala Arfuch; mi pregunta guía no hizo visible ningún orden previo de la vida, solo le mostró a mi memoria el eje temático que me interesaba narrar.

Por último, la veracidad es un valor preponderante tanto en el archivo como en la autobiografía. En cuanto a esta última Arfuch apunta lo siguiente: Arfuch. (2008, 150) “ya no se espera tanto de la sinceridad referencial como de las estrategias de la auto/representación, de la textura particular de la palabra- puesta en relación con ese “yo” al que se sabe esquivo-, de la selección que opera entre presencia y ausencia: lo que muestra, lo que calla, lo que insinúa.”¹³ Años de tradición en el estudio literario de la autobiografía han arrojado como conclusión la imposibilidad del objetivo de la autobiografía; la persona no se puede describir a sí misma. Al respecto, Arfuch señala que la “puesta en escena” de la propia vida, arrojará siempre una sombra desdibujada de aquello inasible que es el “yo”;

¹³ Arfuch, “La autobiografía como (mal) de archivo”, 150.

aunque no por eso desechemos lo narrado o lo cataloguemos de ficción. La “veracidad” en la autobiografía sigue siendo un valor apreciado.

Por otra parte, la veracidad en el archivo pareciera ser más fácil de concretarse debido al carácter material de éste, sin embargo, aquí también se puede hacer una lectura más fina:

El archivo, por el contrario, se afirma justamente en la contundencia de la prueba, la atestación, el documento. El orden de lectura azaroso: como otros textos, se abre a la multiplicidad, pero su objetualidad -su corporeidad- propone anclajes fácticos ineludibles (...) Sin embargo, el yo que se figura en la trama indicial tampoco está cautivo, asegurado, no es reductible a sus huellas ni a sus imágenes, también se desdibuja entre sus personajes (Arfuch, 2008, 151).¹⁴

Es así como queda planteado que tanto la autobiografía como el archivo pueden tener el mismo objetivo (dar a conocer una identidad) y, para ello, se esforzarán en organizar un corpus que dé cuenta de tal; sin embargo, ambos solo podrán rodear, atisbar, aquel misterio que es el Yo.

En cuanto al rol de la veracidad en este proyecto, creo que será en el momento de la ejecución de la performance art que persigue crear esta investigación, donde la posible veracidad podrá o no adquirir un valor. Será el público quien tendrá que responderse esa

¹⁴ Arfuch, “La autobiografía como (mal) de archivo”, 151.

interrogante si es que les surge. Personalmente, he tomado un elevado grado de conciencia respecto a la narratividad de la memoria durante este proceso, por lo que la categoría de veracidad me parece estrecha y no me desvela, creo que nuestras memorias biográficas y colectivas están inseparablemente unidas por la narratividad de la vida misma.

La narración, mi primera compañía; en mi infancia escuché innumerables historias improvisadas y yo misma no paraba de inventar situaciones a mi alrededor. Hace un par de meses que puedo dormir a Aliú en sus desvelos contándole un cuento, lo hago bajito para no despertar a Alexis y para que mi voz entre a sus oídos sin ser vista: “pasó por un zapatito roto, mañana te cuento otro”. A continuación, el segundo capítulo de este marco teórico: Palabra.

2.- Palabra: “Lo personal es político”

La palabra en esta investigación no solo juega un rol fundamental debido al carácter biográfico y por tanto narrativo de la misma, sino que la palabra y su sonido, al ser articulada por la voz, serán el disparador para el trabajo práctico. Mi memoria transgeneracional será sintetizada en una palabra que pronunciaré una y otra vez, donde uno de los resultados más importantes será la expansión del campo semiótico de la misma. Es por esto, que en este

capítulo abordo el proceso de significación de la palabra y su faceta como objeto sonoro, cuando es articulada por medio de la voz.

A modo de introducción, puedo decir que la lingüística moderna es inaugurada por las teorías de Ferdinand de Saussure con su obra *Curso de Lingüística General* (1915), donde son trascendentales su concepto de Signo Lingüístico y su definición de Lengua como objeto de estudio (dejando a un lado el contexto de enunciación de la misma). Estas categorías han sido retomadas y discutidas por las corrientes lingüísticas posteriores, las que a su vez han recurrido a otros campos teóricos como la sociología, psicología o antropología para elaborar sus propuestas.

Para esta investigación, el signo lingüístico de Saussure, aquella palabra desprovista de subjetividades, formada por un significante y un significado universal, será provisto de mi memoria emocional y corporal como hablante. En este proyecto me hago eco de la lingüista búlgara Julia Kristeva para centrar mi atención en el estudio de la palabra desde mi propia subjetividad y no desde la lengua como sistema abstracto. Cuando yo pronuncio Abuela, cuando tú pronuncias abuela, se movilizan significados, afectos y recuerdos distintos. Kristeva en Moi. (1999, 169) “el lenguaje como proceso de significación heterogéneo situado en y entre los sujetos hablantes sugiere un planteamiento alternativo: el estudio de las estrategias lingüísticas específicas, en situaciones específicas. De hecho, esto nos llevaría a

un estudio del lenguaje como discurso específico más que como *langue* universal”¹⁵. ¿Quién, por qué, dónde y cómo pronuncia A-BUE-LA?.

Este proyecto se trata de una vuelta a mis orígenes para comprender algo mejor mi presente. Tener la sabiduría suficiente como para reconocermme, aceptarme y quererme. Soy las nieta de la bruja que no pudiste quemar:

Querida te copio y adjunto los dos textos principales de la perfo para que te hagas una idea más profunda del sentido general. Este texto lo voy a decir al ppio. le falta un par de cosas.

La radiografía de la derecha es la pelvis de Orolinda del Carmen, Carmelita

La pelvis de la izquierda es de María Isabel, Mary

Esta es mí pelvis, mi nombre es Victoria Elena, Victoria

Esta historia es de mi abuemadreyo, de yomadreabue, de mi madreabueyo.

Carmelita nació el 25 de Octubre de 1930 en Rinconada, una localidad rural de San Vicente de Tagua Tagua ubicada en la VI región. Aunque no se sabe con exactitud, cuándo llegó a la capital para trabajar como empleada puertas adentro, se cree que una vez cumplida la mayoría de edad. Por lo que es muy

¹⁵ Moi, *Teoría Literaria Feminista*, 111.

probable que la noticia de la Ley del Sufragio Femenino, aprobada en 1949, la haya escuchado en la cocina de una casa del barrio alto. Al año y medio de su llegada a Santiago se casó con Rosendo, otro migrante que hacía poco había llegado de Casa Blanca y con quien tuvo cuatro hijos, la primera mi mamá. Este viaje no fue ni el primero ni el último de Carmelita Caroca Caroca, mi abuela materna, el primero lo hizo a la casa de su abuela, mi bisabuela, cuando el pretendiente de su madre dijo: *Yo me casó con usted pero sin Carmelita*. Huachita de campo mi abuela migrante que se vino a finales del 40' a buscar mejor suerte a la capital.¹⁶

Abuela es la primera palabra con la que comencé a realizar los ejercicios prácticos de vocalización y también fue la palabra con la que, posteriormente, introduje a Claudia Sepúlveda cuando la dirigí a ella como performer. Esto debido a que los saberes que podemos recoger las nietas de nuestras abuelas, es lo que me mueve a querer relevar la memoria transgeneracional: ¿qué práctica o visión de mundo heredas de tu abuela y te trae consecuencias positivas en tu vida? Fue la pregunta que le hice a Claudia al momento de invitarla a esta investigación.

El ejercicio práctico que me propuse para desarrollar la investigación fue partir por vocalizar mi memoria transgeneracional, sintetizada en una sola palabra, para luego dejar

¹⁶ Parte del mail que le envié a Claudia Sepúlveda para invitarla a la performance Abuemadreyo que se revisará más adelante. 26/06/2017

que la vibración sonora, emocional y corporal de ésta en mí, deviniera en una improvisación de desplazamientos por el espacio. Esto tuvo distintas consecuencias que abordaré en profundidad en los capítulos cuatro, cinco y seis, dedicados a la experimentación. Lo que me interesa destacar en este momento, es el hecho de que, a través de estos ejercicios prácticos, el campo semiótico de la palabra vocalizada se fue enriqueciendo y complejizando cada vez más. Es por ello que a continuación seguiré con Kristeva para describir el proceso de significación de la palabra.

Para tal efecto, la autora recurre a la relación orden simbólico¹⁷ y orden semiótico. El primero de ellos hace referencia al momento previo a la adquisición del lenguaje donde *le* bebé es *une* con la madre y el mundo; y el segundo, el semiótico, al momento posterior a la crisis edípica donde *le* bebé se individualiza por medio de la adquisición del lenguaje, hecho que además inaugura el subconsciente. Para Kristeva la producción de significado se da en la interacción entre lo semiótico y lo simbólico, por lo que la lingüista vincula el orden semiótico, donde encontramos a las palabras, con los impulsos primarios pre-edípicos, los que considera anales y orales, heterogéneos y contrarios. Estos impulsos situados en el orden simbólico, previo a la adquisición del lenguaje, irían en un flujo continuo al que Kristeva llama *chora semiótico*, el que no sería ni un signo ni una posición sino: Kristeva en Moi. (1999, 169) “una articulación provisional, esencialmente móvil y formada por los movimientos y sus fases efímeras... No es ni un modelo ni una copia, es anterior a la

¹⁷ Esta relación y propuesta la hace a partir de la visión Lacaniana de Orden Imaginario y Simbólico, los que ella cataloga como simbólico y semiótico respectivamente.

figuración y, por tanto, a la especul(ariz)ación¹⁸ y solo admite analogía con el rito vocal o cinético”¹⁹. Lo que nos propone la lingüista se hace muy atinente a este proyecto performático, ya que el “corazón” de la experimentación realizada es el descomponer una palabra en sílabas y jugar con ellas en una vocalización que deviene en desplazamientos por el espacio y producción de significados.

Pareciera que, en la práctica y de modo intuitivo, hubiera recorrido el camino de vuelta hacia el origen de la palabra, experienciarla en el cuerpo para llegar a una corriente de significados. Digo esto porque al separar la palabra en sílabas y hacerlas parte de un continuum vocálico, lo que se escucha es una variación de sonidos donde por momentos se pueden identificar ciertos vocablos. Fenómeno que, hipotéticamente, comparo a la interacción que se da entre el Orden simbólico y el Orden semiótico en la producción de significado. Imagino a la palabra como la cristalización arbitraria del caudal interactivo de nuestra siquis, la palabra como una pausa forzada en ese flujo vivo e incontrolado, donde se mezclan los impulsos pre-edípicos del chora semiótico con el consciente y el inconsciente. Esta corriente visibilizada en el continuum vocálico de mi experimentación.

De todos modos, no tengo forma de aseverar algo respecto al proceso de significación que se dio en mi experimentación práctica. Recorro a Kristeva solo para teorizar al respecto, para tratar de comprender lo incomprensible. Para que también tú, que me estás leyendo, puedas ir elaborando junto conmigo una propuesta, que seguramente no nos

¹⁸ Hace referencia a la Etapa del Espejo propuesta por Lacan, la que constituye el primer paso en la individuación de *le* hablante.

¹⁹ Moi, *Teoría Literaria Feminista*, 169.

satisfaga, pero que nos dé la inocente ilusión de que estamos un poco más cerca de resolver el enigma; porque el lenguaje es aquel que siempre nos huye. Cuando parece que estamos llegando, un nuevo juego de sombras nos despista y volvemos a la incertidumbre, por suerte.

Hasta aquí la palabra en cuanto signo, de ahora en adelante su faceta más azarosa, lúdica y corporal, la palabra como sonido por medio de la voz. Ella, vehículo sonoro de la lengua en el espacio-tiempo, se modifica de hablante en hablante y en *nosotres mismas*, nos acompaña en el sentir y en las diferentes edades. La voz de mi abuela aún la recuerdo aunque comienza a desdibujarse. Grabar las voces de mis *cercanas* y hacer un archivo sonoro, hacer que Aliú lo escuche con los ojos vendados cuando sea grande y preguntarle qué cuerpo imagina para esa voz, qué le transmite.

Erika Fischer-Lichte señala que la voz siempre produce corporalidad al salir del cuerpo de quien habla y resonar en el espacio. Además, tiene una interesante mirada de la relación entre el lenguaje y la voz: Fisher-Lichte. (2011, 263) “En el caso de la voz, estamos ante un material que puede ser lenguaje sin ser significativo - lo cual contradice todos los principios y reglas semióticos. En ella se pronuncia el físico estar-en-el-mundo del que la profiere, interpela a quien la oye en tanto que físico estar en el mundo. Llena el espacio entre los dos, los pone en relación, crea un vínculo entre ellos”²⁰. La autora se centra en la potencialidad de la voz a partir solo de su materialidad sonora, no en vinculación con la Lengua. Esto debido a que un timbre de voz o un ritmo particular en el habla, nos puede

²⁰ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo* (España: Abada Editores, S. L., 2011), 263.

comunicar más de un significado. De inmediato se me viene a la memoria, por ejemplo, una cadencia del recuerdo, de la prisa, de la tristeza o de la alegría.

Si bien en esta investigación no se hará un análisis semiótico de la voz, es decir que no se analizará el significado que pudiere tener la materialidad sonora de la palabra, en las tres versiones de la performance Abuemadreyo que se expondrá más adelante, el elemento central fue el archivo sonoro que recogí en el viaje con mi madre a San Vicente. Me pareció que la voz de mis familiares y la mía, no podían quedar fuera del ejercicio, ya que comunican de modo directo las emociones de quienes estábamos allí, e incluso figuran cuerpos, espacios y atmósferas.

En un lugar intermedio entre la voz unida al lenguaje y la escisión entre ambos, que da como resultado una voz pre lingüística, se encuentra lo que Fischer-Lichte llama el *polimorfismo* de la voz. Allí, si bien se juega con la materialidad sonora de la voz, no se abandona del todo al lenguaje: Fisher-Lichte. (2011, 263) “El polimorfismo de la voz da lugar a la pluralidad de significados de los enunciados lingüísticos, dificulta la comprensión unívoca, pero no la comprensión lingüística en general (...) En estas performances se da una constante tensión entre voz y lenguaje. Ello lleva a que la voz nunca desaparezca tras el lenguaje, a que pueda tener su propia vida y a que se haga audible a través de ella (misma)”.²¹ Este concepto nos remite en cierto modo al de chora semiótico, ya que al igual que el polimorfismo de la voz, el chora sería un caudal de producción de sentido heterogéneo y

²¹ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 264.

móvil, aunque en un estadio previo. Mientras el polimorfismo se da en la producción vocal, el chora semiótico pertenece al proceso de significación.

Las palabras se dotan de individualidad en nuestra voz y nuestra voz no es más que sonido. Hay voces que atesoramos en nuestra memoria y otras que no recordamos, pero que al oír las estallamos de emoción. Walter J. Ong al inicio de su texto *Oralidad y Escritura Tecnologías de la Palabra*, señala lo siguiente: Ong. (1994, 35) “Las palabras son sonidos. Tal vez se las llame a la memoria o se las evoque pero no hay donde ir a buscarlas (...) las palabras son acontecimientos, hechos”²² aseveración que me hace ir en búsqueda de la faceta sonora de la palabra. Para lo que recurro a Murray Shafer y su obra *El Paisaje Sonoro* (1985), donde describe la envolvente acústica del sonido como un acontecimiento que nace, vive y muere, por lo que se podría hablar de la vida biológica del mismo.

El sonido se hace importante para mi proyecto, ya que en los ejercicios de vocalización que formaron parte de la experimentación, el objeto sonoro voz tuvo un importante efecto de reverberación en mi cuerpo y en el espacio, produciendo varios minutos de improvisación corporal, lo que hizo que se comunicaran significados y crearan atmósferas.

En cuanto a los desplazamientos producidos por la vocalización, creo interesante exponer el concepto de sonido estacionario descrito por Shafer. (1985, 65) “No existe. En un sonido todo está en movimiento. No obstante puede aparentar que hay un periodo en la mitad de la vida de un sonido en el cual no es mucho lo que está cambiando (misma frecuencia,

²² Walter J. Ong, *Oralidad y Escritura Tecnologías de la Palabra* (Colombia: Fondo de Cultura Económica Ltda., 1994), 35.

mismo volumen, etc.) y para el simple oído, el sonido parece estacionario y no progresivo”.²³ No resulta al menos curioso que el ejercicio de la vocalización produzca movimiento, no es como si el sonido vocalizado, mi memoria transgeneracional, se revelara a su muerte y para ello empujara mi cuerpo hacia el desplazamiento. Shafer (1985, 66) también señala que: “Un sonido dura tanto como lo recordamos. (...) Los sonidos inolvidables, como las leyendas inolvidables, dan origen a la mitología”²⁴ quizás mi memoria transgeneracional se aferró a la vida por medio de mi corporalidad en el espacio.

En relación a lo anterior, Walter J. Ong. (1994, 38) agrega lo siguiente: “No existe manera de detener el sonido y contenerlo (...) si paraliza el movimiento del sonido no tengo nada: solo el silencio, ningún sonido en absoluto. Toda sensación tiene lugar en el tiempo, pero ningún otro campo sensorial se resiste totalmente a una acción inmovilizadora”²⁵. Si la palabra es sonido y el sonido movimiento, ¿no estoy prolongando la vida del sonido cuando me desplazo por el espacio después de una vocalización? E incluso cuando lo hago, ¿no estaré también ampliando la palabra, su significado, su resonancia, no estaré “hablando” con el cuerpo?

Señalando otro aspecto de la oralidad, Ong declara que todas las culturas orales le asignan un poder a la palabra: Ong. (1994, 39) “Está claramente vinculado, al menos de manera inconsciente, con su sentido de la palabra como, por necesidad, hablada, fonada, y por lo tanto accionada por un poder. La gente que está muy acostumbrada a la letra escrita se

²³ Murray Shafer, *El nuevo Paisaje Sonoro* (Buenos Aires: Ricordi, 1985), 65.

²⁴ Shafer, *El nuevo Paisaje Sonoro*, 66.

²⁵ Ong, *Oralidad y Escritura Tecnologías de la Palabra*, 38.

olvida de pensar en las palabras como primordialmente orales, como sucesos, y en consecuencia como animadas necesariamente por un poder”²⁶. Esto me parece interesante debido a que las palabras que se utilizan en el proyecto son la herencia recibida, memoria articulada, visibilizada. Es como si la sola vocalización de esas palabras ya estuviera haciendo presente a las abuelas y sus prácticas.

Para terminar este capítulo, quisiera traer los términos oralitura y oralitor acuñados por el poeta mapuche Elicura Chihuailaf, en relación a su trabajo creativo y a él mismo: Chihuailaf. (1999) “La «oralitura» la considero fundamentalmente para describir el ejercicio creativo de los distintos segmentos que existen en la literatura mapuche e indígena, pero fundamentalmente los segmentos que están en la fuente y aquellos que han estado en la fuente y luego han ido a la ciudad y van y vienen entre esos mundos”²⁷. Para el autor la fuente es la naturaleza, sus ancestros y su infancia, ese tiempo de convivencia familiar en el espacio natural. A orillas del fogón escuchó cantos, cuentos y adivinanzas, aprendió a interpretar los signos naturales junto a su abuela y a saber de su pueblo junto a su abuelo, todo a través de la oralidad. Es por esto que lo que hace el poeta es oralitura y no literatura, su arte tiene aroma a infancia, bosque y lluvia.

Esto me hace volver al inicio de este capítulo, al lenguaje y la posibilidad narrativa que nos entrega, a la elaboración de nuestra memoria por medio de la palabra, ya sea escrita, pensada o hablada. La palabra, siempre la palabra, y mis palabras, sin duda, tienen

²⁶ Ong, *Oralidad y Escritura Tecnologías de la Palabra*, 39.

²⁷ Entrevista a Elicura Chihuailaf, *Héroes civiles & Santos laicos. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del Sur de Chile*, (Valdivia: Ediciones Barba de Palo , 1999) disponible en <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/15/vida1c.html> (Fecha de consulta: 1 de marzo 2020)

mucho de mi abuela y San Vicente, de esos mates de leche en la cocina a leña, de perros que lloran después de haber visto al diablo y duendes traviosos que saludan y desaparecen.

3.- Cuerpo: “Si no puedo Bailar no quiero ser parte de tu Revolución”

En 38 semanas de embarazo subí 12 kilos, nunca mi cuerpo fue tan pesado, nunca quise estar tanto tiempo dentro de mi casa, nunca pedí tanta ayuda para moverme. Viajé hasta los cinco meses y medio de Valparaíso a Santiago para cursar el magíster, chiquitito vamos a estudiar *juntas*. Nadar en agua temperada con 7 meses de embarazo fue de repente volver a sentirme dueña de mi cuerpo. Esa primera vez nadé crol 45 minutos sin detenerme y haciendo la vuelta olímpica para girar. Llegué a mi casa en taxi, devastada y feliz. Subir una cuadra empinada de cerro y luego tres pisos de escalera durante todo el embarazo. Primera lección: la humildad.

Si bien se recuerda, la pregunta de investigación que guía esta investigación es ¿cómo relizar una Performance art que revele la memoria tran generacional por medio del Body Mind Centering? Pregunta que, hasta ahora, me llevó a revisar bibliografía relacionada a la memoria y la palabra. En este capítulo abordaré el cuerpo, tercer pilar de la tríada que sostiene este proyecto. Para ello recurriré a los conceptos de *embodiment* y *atmósfera* de Erika Fisher-Lichte, ambos enmarcados en el ámbito de las artes escénicas, y algunas propuestas de Maurice Merleau-Ponty y Leonor Arfuch.

Para comenzar, Erika Fischer Litche en su obra *Estética de lo Performativo* (2011), hace una revisión teórica del concepto de *presencia* en el teatro, que va desde el concepto de

encarnación hasta el de *embodiment*. En la *encarnación*, el cuerpo del actor debía “desaparecer” para que el espectador no viera vestigios de él, sino solamente al personaje, haciendo de su cuerpo un espacio semiótico en donde se tendría que leer lo propuesto por el dramaturgo. La corporalidad en este punto no es entendida como materialidad sino como signicidad. Luego, Fisher-Lichte nos presenta a Meyerhold, quien ve la corporalidad del actor solo en su materialidad física, creyendo que el organismo es una máquina infinitamente perfectible. Frente a estas dos posturas, Fischer-Lichte señala lo siguiente: Fisher-Lichte. (2011, 167) “En ambos casos contamos con el fantasma del control absoluto del cuerpo. No hay un ser cuerpo, sino únicamente un sujeto casi omnipotente que no está condicionado ni determinado por su cuerpo”.²⁸ Señalando de este modo, como en ambas propuestas se menosprecia la corporalidad por sobre lo mental, como si pudiera existir una separación o jerarquía, entre el plano emocional, síquico y corporal del soma.

En oposición a las dos visiones descritas, la autora nos describe el concepto de *embodiment*, el cual precisa que surge a partir de la filosofía de Merleau-Ponty y que describe de la siguiente forma: Fisher-Lichte. (2011, 170) “Ese concepto hace hincapié en que el físico estar-en-el-mundo del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda surgir y ser entendido como *objeto, como tema y fuente de constitución de símbolos*, como materia para la constitución de signos y como producto para las inscripciones culturales”²⁹. Este es el tipo de presencia con que se espera desarrollar el Performance Art, ya que esta disciplina-indisciplinada pone quizás la mayor parte de su atención en la relación del cuerpo con el

²⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo* (España: Abada Editores, S. L, 2011), 167.

²⁹ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 170.

contexto, en el cuerpo fenoménico, el cuerpo experimentado, sensible y abierto a lo que lo rodea.

En el ejercicio performático Abuemadreyo, que se expondrá en detalle en el próximo capítulo, tuve que enfrentarme al desafío de sostener un estado de embodiment en el contexto biográfico de este proyecto. La exposición de mi memoria frente a un público ha sido el momento de mayor vulnerabilidad que he experimentado en escena, la apertura de mi matrilínea sostenida por mi cuerpo entregado a la acción, al espacio, a la mirada e interacción con *les autres*. El momento me hizo enfrentarme a mis miedos, a tener que decidir rápidamente, entre seguir sosteniendo el control de lo que ocurría o soltarlo y ver qué ocurría; presenciar hasta dónde la interacción con el público podía enriquecer y transformar la propuesta.

En relación a lo anterior, me gustaría recoger el concepto de atmósfera propuesto por Fisher-Lichte. (2011, 235) “No pertenecen ni a los objetos ni a las personas que parecen irradiarlas ni a aquellas personas que entran en la sala y lo sienten físicamente. Por regla general son lo primero que atrapa a los espectadores en el espacio teatral, los ‘tiñe’ y hace que experimenten la espacialidad de un modo singular”³⁰. La atmósfera se presenta así como aquello inasible que genera espacialidad, que parece no estar en el espacio, ni en el público, ni en *les performers* sino que brota entre ellos. Pareciera así que el “entre” es el espacio donde ocurren los eventos, allí entre los cuerpos, allí entre el cuerpo y el espacio; en ese intersticio se funden las fronteras y nos dejamos afectar.

³⁰ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo* (España: Abada Editores, S. L, 2011), 235.

Un cuerpo y un espacio, ¿cómo interactúan? ¿qué tipo de relación construyen? ¿hay una interdependencia?, eso es parte de lo que trata Maurice Merleau-Ponty en su obra *Fenomenología de la Percepción* (1945), y que a continuación pondré en relación con esta investigación. Para empezar, el concepto de espacialidad corporal es presentado por el autor como un espacio que está en íntima relación con el espacio exterior o geométrico, señalando que nuestro espacio corporal está dirigido hacia el contexto en que se encuentre, situado en un “aquí” que no habla de coordenadas espaciales respecto de otro cuerpo, sino de lo siguiente: Merleau-Ponty. (1997,117) “anclaje del cuerpo activo en un objeto, la situación del cuerpo ante sus tareas”³¹. El autor entiende el espacio corporal orientado hacia el mundo; en sus propias palabras, nos dice que no es una espacialidad de posición sino una *espacialidad de situación*, esto porque se nos revelaría ante una tarea posible o real. Para Merleau Ponty no es trascendente la posición de un cuerpo en un espacio, sino la actitud corporal de éste, frente a lo que le presenta el espacio. No hay que olvidar que la propuesta del autor es fenomenológica, por lo que la espacialidad corporal aparece cuando el cuerpo está en una situación que lo involucra activamente.

En la experimentación con el Body Mind Centering, que se verá en el capítulo cinco y seis, se podrá observar cómo el cuerpo entregado, primero, a la acción de vocalizar y, segundo, a dejarse llevar por impulsos orgánicos de desplazamiento, entra en una actitud fenomenológica donde la memoria transgeneracional es el objeto de estudio. Ante esa tarea la espacialidad corporal irá sufriendo distintos cambios, como señal de las variaciones

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción* (Barcelona: Ed. Península, 1997), 117.

semióticas que va experimentando la palabra vocalizada en un inicio. En relación a esto, Merleau-Ponty caracteriza el movimiento de la siguiente forma:

Todo movimiento es indisolublemente movimiento y consciencia de movimiento. Esto lo podemos expresar diciendo que en el normal (libre de patologías específicas) movimiento tiene un fondo, y que el movimiento y su fondo son: ‘momentos de una totalidad única’. El fondo del movimiento no es una representación asociada o vinculada exteriormente con el movimiento mismo, es inmanente al movimiento, lo anima y lo lleva en cada momento³² (Merleau-Ponty, 1997, 127).

Cada movimiento, cada desplazamiento que se logró realizar de forma orgánica después de la vocalización tuvo como fondo lo que esa palabra vocalizada significaba para mí y la ampliación de sentido que se producía en ese mismo momento, ya que, después de cada experimentación corporal, la palabra se veía enriquecida por los significados e imágenes que aparecían durante los desplazamientos por el espacio.

El movimiento sería dual y unitario, forma y fondo constituyendo una sola unidad entregada hacia el mundo. La distinción entre movimiento y fondo cobra mayor importancia aún cuando precisa que existirían dos tipos de movimientos: los concretos que tendrían por fondo el mundo dado y los abstractos que no tendrían un fondo dado:

El movimiento abstracto abre al interior del mundo pleno en el que se desarrollaba el movimiento concreto una zona de reflexión y de subjetividad,

³²Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción* (Barcelona: Ed. Península, 1997), 127.

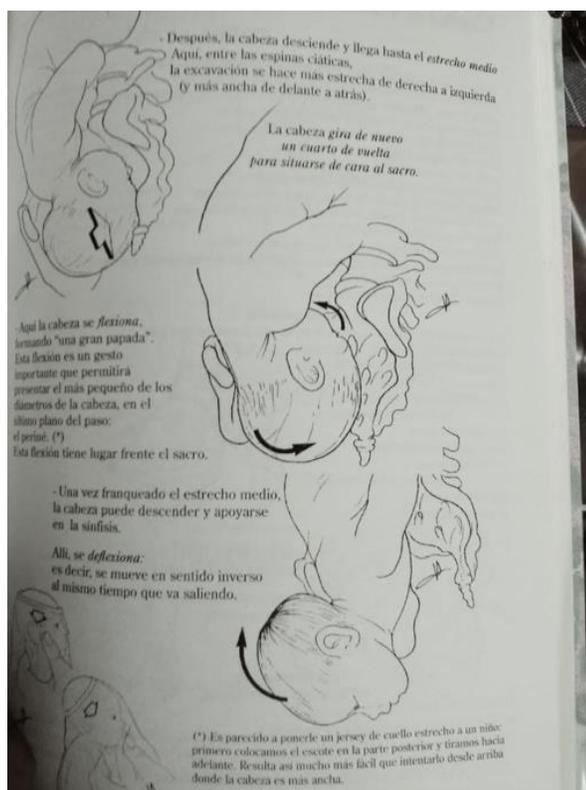
superpone al espacio físico un espacio virtual o humano. El movimiento concreto es, pues, centrípeto, mientras que el movimiento abstracto es centrífugo; el primero tiene lugar en el ser o en lo actual, el segundo en lo posible o en el no-ser, el primero adhiere a un fondo dado, el segundo desarrolla él mismo su fondo³³ (Merleau-Ponty, 1997, 128).

Como ejemplos de movimientos concretos, podríamos señalar el movimiento que se hace para asir un vaso, peinarse, cavar una fosa, etc. y los movimientos abstractos son aquellos que no están dirigidos hacia una tarea particular, por ejemplo, mover el brazo sin un objetivo preciso. En la experimentación realizada aparecieron claramente estos dos tipos de movimientos, concretos cuando una situación específica se hacía presente, como por ejemplo, el ir hacia un lugar sorteando un obstáculo; y abstractos, cuando lo que primaba era el estado emocional que emergía de la palabra experienciada.

En el parto vaginal la cabeza del bebé debe ir rotando para entrar y adaptarse a la pelvis de la madre. Al inicio, la cabeza dispone de espacio porque se encuentra en el máximo diámetro de la pelvis, pero luego deberá realizar una rotación hacia un lado y hacia otro para descender a un nivel más estrecho, después ya casi al final del viaje, el bebé deberá volver a rotar la cabeza para quedar de cara al sacro y una vez allí, continuar deflexionando la cabeza

³³Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, 128.

para lograr salir. La vida se inicia gracias al movimiento, a nuestra entrega al presente. Esta información está en el texto *El periné femenino y el parto* (1998) de Blandine Calais, libro que me acompañó durante casi todo el embarazo.³⁴



Hasta ahora he hablado del cuerpo en su contexto físico, sin embargo, tanto ese cuerpo como ese espacio geométrico han sido descritos totalmente neutralizados. La propuesta de Merleau-Ponty (seguramente por ser una teoría fenomenológica) se basa en un

³⁴ Blandine Calais-Germain, *El periné femenino y el parto: elementos de anatomía y bases de ejercicios* (Barcelona: Ed. La liebre de marzo, 2016), 86.

cuerpo “abstracto” -como si eso pudiese existir. Además, se habla de un cuerpo situado en un “aquí y ahora” dirigido hacia una tarea específica, pero el aquí y el ahora también es histórico, personal y político; mi presente puede ser bastante diferente al tuyo. Por estas razones, para humanizar lo propuesto por Merleau-Ponty, es que recurriré al concepto de “Cronotopía de la intimidad”, propuesto por Leonor Arfuch.

¿Qué es aquello que llamamos intimidad?, ¿lo que reservamos para *nosotres mismas*, lo compartido con nuestra familia y *amigues*? Arfuch, propone lo siguiente:

A primera vista, parecería una condición esencial del ser humano, el espacio interior, propio, secreto, la profundidad del yo- en el sentido en que decimos “*en el fondo*, eso es lo que quiero...”- el cuerpo como límite, como umbral que une o separa de los otros, y también del hábitat, la casa- una atmósfera tanto como una materialidad-, relaciones- con quienes compartimos-, pasiones, sexualidades, objetos, prácticas, etc. ³⁵ (Arfuch, 2005, 239).

Justamente a partir de esta definición, a ese cuerpo descrito por Merleau-Ponty, se le puede otorgar un fondo subjetivo, complejo y secreto, donde incluso la propia persona no tiene un acceso tan expedito. La intimidad es aquella zona que resguardamos para *nosotres*, pero que a veces se oculta, incluso, de nuestra propia mirada, es por esto que cuando la atisbamos, decimos cosas como “en el fondo lo que quiero...”.

³⁵Leonor Arfuch, “Cronotopías de la intimidad”, *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 239.

Por otro lado, no hay que confundir la intimidad con el plano síquico y/o emocional de la persona ya que la intimidad también tiene su aspecto material y atmosférico, la casa. Aquel espacio que reservamos de los extraños, en el que nos sentimos más *cómodos* que en cualquier otro lugar: Arfuch. (2005, 39) “Lo íntimo, una sutil gradación de lo privado, se inscribe así- también naturalmente- en la distinción clásica de los espacios de la modernidad”³⁶. Arfuch retoma a Hannah Arendt para señalar que, en esa articulación de lo privado y lo íntimo, se fragua la nueva subjetividad moderna: Arfuch. (2005, 39) “Así enriquecida, la esfera privada deja de tener su vieja connotación de privación-el estar desprovisto de algo- para asumir la doble función de cobijar lo doméstico, el hogar- ‘tangible’- y de proteger lo íntimo- ‘intangible’- del asedio de una sociedad donde cada vez se tornan más rígidas las normas de conducta”³⁷. La casa como el lugar donde resguardamos lo tangible y desplegamos nuestra intimidad. Nuestra casa, la casa familiar, la casa de nuestra abuela: todas absolutamente diferentes, para cada una un rol distinto: yo-hija-nieta.

Mi abuela materna llegó a vivir con *nosotres* en 1991 después de que muriera mi abuela paterna. Siempre tuve a una abuela viviendo conmigo. Antes del '91, íbamos con mi mamá a visitarla a su casa en Cerro Navia: piso de parquet, techo alto, pasillo largo y angosto que conectaba a las habitaciones. Nosotras llegábamos y nos íbamos directo al comedor de diario que tenía salida al patio con parrón, allá estaba mi abuela y a veces también mi prima.

³⁶ Arfuch, “Cronotopías de la intimidad”, 239.

³⁷ Arfuch, “Cronotopías de la intimidad”, 240.

Bajtín usa el concepto de cronotopo para referirse al cómo se dan las relaciones espacio temporales en literatura, señala que: Arfuch. (2005, 254)“el tiempo se condensa, ‘deviene compacto, visible para el arte’, mientras que el espacio se intensifica, ‘se abisma en el movimiento del tiempo, del sujeto, de la Historia’ y ambos son indisociables de un valor emocional”³⁸. Esta noción de cronotopo es retomada por Arfuch y extrapolada desde la literatura a otras disciplinas:

El cronotopo es entonces una especie de punto nodal de la trama, tiene una dimensión configurativa, por cuanto enviste de sentido- y afecto- a acciones y personajes, que asumirán por ello mismo una cierta cualidad. En él operará tanto el presente de la narración- su actualización en un relato verbal, visual, audiovisual- como la carga valorativa que conlleva por historia y tradición. Ejemplos clásicos: la ruta- de los peregrinos a los road- movies-, la plaza pública- como en Rabelais-, la calle, el castillo, el salón- típico de Balzac-, pero también la vida- el camino de la vida-, el linaje, la familia, la casa, el hogar...³⁹ (Arfuch, 2005, 255).

De esta forma, si volvemos a Merleau-Ponty, podemos decir que el cuerpo será habitado por la intimidad. En el caso particular de esta investigación, el cronotopo matrilinea estará sosteniendo cada exploración en movimiento, ya que existen figuras, acciones y temporalidades que se repiten. En él, las abuelas, madres e hijas son parte de una cadena de

³⁸ Arfuch, “Cronotopías de la Intimidad”, 254.

³⁹ Arfuch, “Cronotopías de la Intimidad”, 255.

relaciones ancestrales en que el parir y criar a *otro* ser son un punto nodal del encuentro físico,
emocional

con

hijas. La

que

tener de



y mental que

establecemos

nuestras

antepasadas e

experiencia

podemos

aquel evento

trascendental

que es parir, junto con el saber compartido por madres y no madres que nos entrega nuestro ciclo menstrual, hacen que la matrilinea sea un cronotopo simbólico donde se repitan vivencias, lugares y relaciones.

Aliú nació el 28 de octubre de 2018, peso 3,800 kg. y midió 51 cm

De este modo, como ya se habrán dado cuenta, ni en el proyecto de investigación-creación, ni en esta su memoria, hubo cabida para la separación entre público y privado o mente y emoción. Muy por el contrario, se hizo una lectura subjetiva tanto del cuerpo como de la palabra, ambos fueron utilizados y entendidos desde la intimidad de la memoria. Me revelo ante la separación público-privado porque, en esta sociedad patriarcal y heteronormada, ella contiene una jerarquía de valor en donde al colectivo femenino se le emparenta con lo privado, emocional e inferior; y a lo público, con lo racional, masculino y superior.

4.- “Si tocan a una nos tocan a todas”

De la pregunta de investigación que organizó esta investigación-creación ¿cómo realizar una Performance art que releve la memoria transgeneracional por medio del Body Mind Centering? Como mencioné en la introducción, desprendí tres objetivos: identificar mi memoria transgeneracional, experimentar con material sonoro y biográfico en la creación de un dispositivo performático y transponer la metodología del B.M.C. del ámbito somático al artístico. A continuación, abordaré el primer y segundo objetivo.

Como ya adelanté en el marco teórico, junto a mi madre fuimos al lugar de origen de mi abuela para indagar en su biografía y allí fuimos llenando vacíos y haciendo conexiones

en la memoria de nuestro linaje. El material biográfico que llegué a recabar, tenía por objetivo el que yo pudiera responderme ¿qué heredo de mi abuela materna y me trae consecuencias positiva en mi vida? A continuación, expondré los principales hallazgos de esta investigación en mi matrilínea y las tres versiones del ejercicio performático al que titulé, Abuemadreyo.

Al realizar la performance Abuemadreyo⁴⁰, utilicé las radiografías de mi pelvis, de mi madre y mi abuela, proyectadas en la pared como única iluminación, junto con el archivo sonoro registrado en Rinconada (localidad donde nació mi abuela). Este fue dispuesto en cuatro reproductores de audio y estaba compuesto por conversaciones, reflexiones personales y paisaje sonoro de Rinconada. Estos se encontraban desplegados por el espacio dentro de cajas metálicas de galletas.⁴¹ El reproductor, en cada caso, se encontraba entre objetos que me recordaban a mi abuela o a mi infancia: juguetes, lanas, dulces Ambrosoli, tierra y el interior de un costurero. De fondo se escuchaba una radio sintonizada en Radio Pudahuel.

Eso fue lo que el público encontró al entrar a la sala, luego aparecía yo desde el fondo con una gran maleta antigua, presentaba las radiografías y los invitaba a escuchar los audios. Mientras *elles* deambulaban por el lugar, yo estaba al centro y en el piso, rellenando de manjar y coco un bizcochuelo hecho por mi madre para la ocasión. La torta que ella me hacía para todos mis cumpleaños y que había aprendido de mi abuela. Después *les* invité a reunirse conmigo alrededor de la maleta, comer torta y beber un licor de damasco.

⁴⁰ En el marco del curso “Procesos y Articulaciones de la Puesta en Escena” de este Magíster, dictado por la docente Claudia Echeñique el primer semestre de 2017.

⁴¹ No tengo registro visual.

Les conté la investigación realizada y que me había dado cuenta, que hasta ese momento, no había hecho un duelo por la muerte de mi abuela⁴². Lo que desencadenó que se terminara de instalar una atmósfera muy íntima, propia de un ritual. *Todes sentades* en el piso, *iluminades* levemente por la proyección en la pared de las pelvis de mi línea materna, escuchándome y compartiendo algo de sus propias biografías; de pronto, un grupo de ancianas nos rodeaba en silencio. Para mí fue rendir un homenaje a la memoria de mi abuela; estando allí me di cuenta que le estaba haciendo mi propio “improvisado” funeral. Pude hacer el duelo y llorarla profundamente, esa herida que hasta entonces no sabía que estaba, se cerró.

Mi abuela aprendió a sustentarse económicamente a partir de la compra y venta; era una especie de vendedora viajera o “matutera”. Iba al campo a comprar miel, a La Ligua por chalecos y a la SOFRI en Iquique por juguetes en Navidad. Además de ofrecer la ropa interior que confeccionaba su amiga Ninfa y perfumes “Oriflame”, una marca de venta por catálogo. Tenía una red de amistades desperdigada por todo Santiago a la que surtía de sus productos; primero le realizaban el encargo y luego lo pagaban en cuotas. Todo mientras se tomaban una oncecita, porque no había transferencia bancaria y el teléfono no alcanzaba para la descripción correcta. La contracara es que a mi madre que no le gusta mucho viajar, ni tiene amigas íntimas, le tocaba quedarse a cargo de la casa y de los hermanos menores. Al contrario de mi abuela, mi madre hasta hoy siempre está disponible para cualquiera de sus *hijos*.

⁴² En el momento de su muerte yo vivía fuera de Chile y no asistí a su funeral.

En aquel momento, ya podía responder una de las preguntas centrales de mi investigación ¿qué heredo de mi abuela y me trae consecuencias positivas? La respuesta a la que llegué, fue el ir al encuentro de lo que necesito, no esperar a que llegue a mí, sino tejer redes solidarias a mi alrededor para alcanzar lo deseado. Su fuente de trabajo y forma de sobrevivir al Patriarcado fue crear una red de amistades que le permitió el intercambio económico, el disfrute del viaje y la compañía del colectivo femenino. Estas características son las que comparto con ella pero en el ámbito del arte; tengo amigas artistas en distintas partes de Chile y el exterior y esa red femenina me sostiene y sostengo. En nuestro intercambio artístico, nuestro quehacer se enriquece, transmuta y, además, nos damos contención.

Esa memoria transgeneracional tendría que haber sido el motivo principal de aquella performance, pero como dije antes, lo que se instaló fue mi duelo. La práctica con lo biográfico, me ha hecho entender que las prioridades y los tiempos de la memoria son distintos. Trabajar con la intimidad como material creativo hace que el proceso sea muy movilizador emocionalmente, por tanto las planificaciones de tiempo y composición van mutando continuamente. Más aún, emergen aspectos inesperados en medio de la acción performática, irrumpen en la escena y accionan sin pedir permiso. Esto sin dudas es una de las cosas que más valoro de la disciplina de la performance; ese espacio para lo emergente y fugaz.

Para la segunda ocasión que monté Abuemadreyo⁴³, mantuve la estructura general del espacio y la participación del público, pero modifiqué mi acción e invité a dos performers. Una de ellas representó a mi madre y la otra a mi abuela, el objetivo era que la línea materna estuviera presente. Las tres entramos juntas en escena, yo volví a presentar las radiografías e invitar a escuchar los audios; después de eso, pasamos a la acción. Esta consistió en que Claudia Sepúlveda, quien representaba a mi abuela, se situara a un costado y rellenara un bizcochuelo con manjar y que Angélica Martínez, quien representaba a mi madre, se ubicara al otro costado escribiendo cartas. Esto porque era algo que realizaba habitualmente mi mamá en su juventud y lo disfrutaba mucho. Además de que en ese hábito yo veo una correlación con mi propio gusto por la escritura -creo que no está demás decir que además de actriz soy Licenciada en Letras y Profesora de Lenguaje.

Yo estaba al centro de la escena, entre ambas, escribiendo con chocolate sobre un lienzo en el piso, mi memoria transgeneracional. El texto que escribí fue el siguiente:

Movimiento. Me encuentro en el andar. Me reconozco en el movimiento. El recorrido me hace crecer. Abuemadreyo. Yoabuemadre. Salir para encontrar, volver para redistribuir, resignificar, conectar. Ir y volver. El movimiento es cíclico. Salgo en busca de lo necesario. Mis raíces son extensas y flexibles, discontinuas, variadas e invisibles. Abuemadreyo. El amor todo lo atraviesa. Si no es con amor no es. Me muevo por necesidad, por deseo, por curiosidad. Salto al abismo entregada, protegida. No tengo miedo confío en el otro, el amor me

⁴³ Nuevamente en el marco del curso “Procesos y Articulaciones de la Puesta en Escena” de este Magíster, dictado por la docente Claudia Echeñique el primer semestre de 2017.

protege y me recibe, me hace crecer, me hace encontrarme. Abuemadreyo, Yoabuemadre, Madreabueyo. Te encuentro en el viaje. Confío en el camino. El amor sutil del universo. Abuemadreyo.

Al término de la acción y una vez que los audios ya habían sido escuchados, les pedí a *les* asistentes que rodearan el texto en el piso y eligieran la palabra que más les resonaba, luego cada *une* la dijo en voz alta y entonces les invité a comérsela.

El hecho de “comer palabras” fue un descubrimiento, nuevamente lo emergente de la performance sorprendiéndonos a *todes*, cuando planeé esa acción no me imaginé el alcance que tuvo. *Les* allí presentes se acercaban al piso y untaban su dedo en la palabra de chocolate aún fresco, el acto de chuparse el dedo embadurnado y comerse aquella palabra que les había hecho sentido, hizo que la atmósfera cambiara por completo. Lo nostálgico desapareció y dio paso a lo gozoso, festivo, lúdico y sensual. La risa apareció de inmediato, fue volver a la infancia, chuparse el o los dedos entre un grupo de *amigues*; la complicidad en el colectivo. Yo había pensado en lo simbólico del acto de comer palabras, lo había relacionado con el manifiesto antropofágico de Osvaldo de Andrade (2008); tomar aquello que nos interesa y deglutirlo en nuestras entrañas, para luego sacarlo fuera, pero ya modificado por nuestra identidad. No había contemplado la fuerza de lo sensorial; el chocolate en la boca tenía mucho que decir.

El incluir a otras personas para representar a mi línea materna, fue una sugerencia que me hicieron y que quise poner a prueba. Desde un principio, me pareció inadecuado porque significaba salirse del formato de performance, introducir la representación donde antes solo había estado yo, siendo frente a *otres*, en una presencia de *embodiment* como

señala Fisher-Lichte (2011). Sin embargo, lo hice para aprovechar la instancia de experimentación y descartar o integrar esa posibilidad. El efecto de esa inclusión de la ficción en medio de un trabajo totalmente biográfico, más que brindar fuerza al impacto esperado, se la restó.

Al inicio de la performance iba a decir el siguiente texto, que ya adelanté en el marco teórico, pero que vuelvo a presentar ahora que estoy abordando el ejercicio práctico:

Carmelita nació el 25 de Octubre de 1930 en Rinconada, una localidad rural de San Vicente de Tagua Tagua ubicada en la VI región. Aunque no se sabe con exactitud, cuándo llegó a la capital para trabajar como empleada puertas adentro, se cree que una vez cumplida la mayoría de edad. Por lo que es muy probable que la noticia de la Ley del Sufragio Femenino, aprobada en 1949, la haya escuchado en la cocina de una casa del barrio alto. Al año y medio de su llegada a Santiago se casó con Rosendo, otro migrante que hacía poco había llegado de Casa Blanca y con quien tuvo cuatro hijos, la primera mi mamá. Este viaje no fue ni el primero ni el último de Carmelita Caroca Caroca, mi abuela materna, el primero lo hizo a la casa de su abuela, mi bisabuela, cuando el pretendiente de su madre dijo: *Yo me caso con usted pero sin Carmelita*. Huachita de campo mi abuela migrante que se vino a finales del 40' a buscar mejor suerte a la capital.⁴⁴

⁴⁴ Parte del mail enviado a Claudia Sepúlveda para invitarla a la performance 26/06/2017.

Pero se me hizo un nudo en la garganta, si abría la boca en ese momento no iba a hacer más que llorar. Nunca me había pasado algo así en escena, me quedé helada, decidí respirar hondo y saltarme el texto para poder continuar con lo planeado. Ahora pienso que entregarme a la emoción también era una opción, pero allí ni siquiera lo consideré, creo que primó mi oficio de actriz a mi práctica en la performance. Lo traumático, una vez más, jugaba un rol sin haberlo planeado. Si antes había sido mi herida por no haber hecho el duelo por mi abuela, ahora era el abandono que ella había sufrido. No quise incluir el trauma en mi investigación biográfica y por eso impuse una ley al archivo, pero el dolor se negó a quedar fuera.

Mi abuela huachita de campo, mi abuela despreciada por la madre y un posible padrastro, acogida por su abuela. Los valores y prácticas del Patriarcado visibles y activos en la historia de mi matrilinea; como diría Sonia Montecinos en *Madres y Huachos*(2013) Latinoamérica mestiza y huacha. Esta información no circulaba en el consciente de mi familia materna, al momento de señalarla la hice aparecer; ¿qué decir y no decir?, ¿poner o no la atención en aquello que ni siquiera cuando mi abuela estaba viva, era motivo de conversación?

Como expuse en el marco teórico, Arfuch (2008) introduce lo que ella llama “el dilema de lo colectivo” entre la memoria pública y la privada. En el “entre” de esos dos ámbitos, que a primera vista parecen separados, se juega la dimensión política del acto de olvidar o recordar, dice la autora. Sociabilizar el desprecio que sufrió mi abuela por parte de su madre y averiguar el apellido de su padre biológico, fue una sorpresa para *todes*. De pronto mi madre supo que el apellido de mi abuela pudo haber sido Díaz y que, por tanto, su propio

nombre hubiera sido distinto. Para mí fue como hacerle una caricia a las raíces de mi árbol genealógico, llamar a mi abuela por el que tendría que haber sido su apellido, darle el lugar que se merecía aunque fuera después de su muerte.

Esto provocó que la memoria que circula entre mi madre y yo, nuestra memoria comunicativa como apunta Assman (Kaulicke 2003), haya sufrido un gran cambio. Apareció la figura de mi bisabuela, que hasta ese momento no existía en la memoria de mi madre y nos dimos cuenta que mi abuela había pasado, toda su adolescencia y juventud, con la tía a la que mi mamá visitaba en el campo. La tía Teresa había asumido el rol de madre de mi abuela, entonces su figura tomó un cariz totalmente distinto en nuestra matrilínea.

Durante el transcurso de la investigación biográfica, se me fue develando hasta qué punto la memoria es un espacio complejo donde es muy difícil aseverar algo con total certeza, ya que siempre cabe la posibilidad de que nuestra subjetividad y forma de entender la realidad, hayan añadido o quitado algo. En este punto, no puedo dejar de recordar las palabras de Arfuch (2008), anteriormente expuestas, en cuanto a que la memoria es narración y, como tal, es por medio de ella que le damos una organización a la vida pasada, no es que la memoria reponga un orden, sino que lo construye performativamente.

La memoria y el archivo se me presentaron sin disfraz, con sus capacidades y limitaciones. Cada vez que me disponía a grabar y editar un audio, pensaba en qué imagen se harían de mi abuela *aquelles* que lo escucharan. Comprendí la importancia de la elaboración del archivo. Tener consciencia de que aquello que eligiera mostrar y ocultar del material sonoro, haría una diferencia para el público y para mí.

En otro ámbito, la exploración del objeto sonoro, como lo llama Shafer, hasta ahora se había limitado al registro sonoro que había hecho durante la investigación biográfica. En la introducción a esta memoria de obra, describí el contexto en que me di cuenta que la imagen bidimensional, específicamente la fotografía, limitaba mi memoria al registro visual que había hecho del paisaje. Cuando quería recordar un lugar en específico, no recordaba el sitio sino la foto que había sacado de él. Por esta razón, cuando emprendí el viaje a Rinconada con mi madre, decidí realizar un archivo sonoro y no visual. Utilicé el objeto sonoro para trasladar espacial y temporalmente a *les* asistentes de la performance, mi propósito fue darles los estímulos necesarios para que cada *une* completara visualmente lo que escuchaba. No quería limitarles a ver el rostro de mi abuela, mis familiares y Rinconada, sino que mi memoria se viera completada por la de *elles*, por sus abuelas y por su experiencia con el campo. Quise utilizar el sonido como vehículo de la experiencia y disparador de la memoria personal de cada *une*.

En la tercera y última versión⁴⁵ de *Abuemadreyo*, volví a estar sola en escena, pero mi acción fue mucho más acotada. Hice la presentación inicial con algunas variaciones menores y luego, mientras el público escuchaba los audios, recorté letras de revistas y diarios para formar la palabra “*Abuemadreyo*”. Una vez que *les* asistentes completaron la escucha del material de archivo, les invité a rodearme en el piso y les expliqué que *Abuemadreyo*, era el nombre que yo le daba a la performance porque representaba el concepto de matrilinea que estaba desarrollando.

⁴⁵ En el marco del curso “Política y Estética del Cuerpo” de este magister. Dictado por las docentes Pía Guzmán y Ana Luz Ormazábal, el segundo semestre de 2017.

Después, les pedí que mentalmente separaran la palabra en sílabas y las reorganizaran a su modo, a la cuenta de tres, *todes* pronunciamos nuestra palabra. Ese momento, en que las once personas que estábamos allí, pronunciamos al unísono la organización personal que cada *une* le daba a “A-bue-ma-dre-yo”, fue ir un paso más allá en la experimentación con el sonido.

En las dos ocasiones anteriores, el uso del objeto sonoro se había limitado al material de archivo. El sonido había sido un medio para influir en la subjetividad de *les* asistentes, quienes habían tenido un rol pasivo de oyentes. En cambio en esta oportunidad su rol fue activo y, gracias a ello, pudimos escuchar una marea sonora donde se hacían y deshacían distintas formas de entender la matrilinea.

Después, vino sentir la reverberación del sonido en el espacio, nuestros oídos y nuestra mente. Shafer señala que el sonido sólo existe en el movimiento, que cuando se detiene la vibración de la onda sonora se produce el silencio, la muerte física del sonido, pero que, sin embargo, su muerte real solo se da cuando lo dejamos de recordar. En esa vocalización conjunta, encontré la forma de ampliar el tiempo de vida del objeto sonoro. Primero, al hacer la separación silábica y jugar con ella, prolongué la vida del sonido, y después dificulté su olvido, ya que ese mar revuelto de sílabas perduraba mucho más tiempo en la memoria auditiva, que la pronunciación directa y en solitario de Abuemadreyo.

Los aspectos más relevantes de esta etapa, con miras hacia la creación que realizaré para cerrar este proyecto, fueron la identificación de mi memoria transgeneracional, comprender que por más que haya decidido que lo traumático no sea el eje central no puedo simplemente escindirlo y, sobre todo, las posibilidades del archivo sonoro para movilizar la

memoria y generar una atmósfera de intimidad. El objeto sonoro fue la puerta de entrada a mi cronotopo matrilinea.

5.- “Sororidad nuestra mayor arma”

Al contar con la experiencia descrita en el capítulo anterior, mi siguiente inquietud fue llevar a cabo el tercer objetivo de este proyecto: encontrar el modo de transponer la metodología del Body Mind Centering, el que practico hace ya cuatro años, desde el ámbito somático al artístico. Para de este modo, continuar avanzando en la pregunta de investigación general del proyecto: ¿cómo realizar una performance art que releve la memoria transgeneracional por medio del B.M.C.?

El B.M.C. considera el cuerpo como un soma integrado entre el plano fisiológico, mental y emocional, lo que en mi experiencia personal fomenta la creatividad en todo nivel. Sin embargo, hasta este momento, nunca había usado su metodología para otra cosa que no fuera conocer el nivel fisiológico del soma, su objetivo original. Es por esto que la instancia del posgrado me pareció una excelente oportunidad para comprobar o desechar mi hipótesis de que esta metodología también puede ser de utilidad para el proceso creativo. Más aún considerando que esta investigación tiene como marco lo biográfico, por lo que mi cuerpo está involucrado en forma integral.

El primer paso en la experimentación fue reemplazar el objeto de estudio del B.M.C., cambiar el plano fisiológico del soma por mi memoria transgeneracional, lo que desencadenó las siguientes preguntas: ¿cómo abordar la memoria desde esta práctica somática?, ¿por cuál de sus vías metodológicas? Porque lo que hace el B.M.C. es movilizar, visualizar, tocar o explorar vocalmente aquello que se esté estudiando. Por ejemplo, si lo que se está estudiando es el sistema óseo, habrá que elegir entre movilizar, visualizar, tocar o explorar vocalmente el esqueleto. Como desde un principio, mi reflexión sobre la memoria estuvo vinculada a lo sonoro, elegí la vía de la exploración vocal; experimentar mi memoria

transgeneracional por medio del habla. Esto lo resolví sintetizando la investigación de mi matrilínea en dos palabras: Abuela, por ser la figura central de este proyecto, y el verbo Ir, al que identifico como núcleo de mi memoria transgeneracional.

Es relevante señalar que, para el B.M.C., el *embodiment* es un estado corporal integrado, una condición de presencia en el propio cuerpo, manifestado desde su nivel fisiológico, emocional y mental como un estado de alerta y conciencia de sí mismo. Lo anterior permite desarrollar la capacidad de compartir con otros desde un nivel celular, como desde cualquier lenguaje: Bainbridge. (1992, 45) “The process of embodiment is a being process, not a doing process, not a thinking process. It is an awareness process in which the guide and witness dissolve into celular consciousness”⁴⁶.

Dentro del B.M.C. el estado de *embodiment* es imprescindible para el estudio del plano fisiológico del soma, por lo que se busca que los practicantes entren en ese estado de distintas formas. Se cree que el primer elemento a considerar es que la práctica del B.M.C. se desarrolla en largas jornadas de trabajo. El que sea un trabajo continuado-una vez que se comienza la práctica no hay pausas- y de larga duración- propicia que la persona que está siendo guiada tenga el tiempo suficiente para desprenderse de sus preocupaciones físicas y emocionales y habite en el presente el plano físico de su soma.

En directa relación con lo anterior, se fomenta que el contexto en que se da la práctica sea un espacio seguro y confortable que no presente amenazas ni presiones de ningún

⁴⁶ Bonnie Bainbridge Cohen, *Sensing, feeling and action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering* (EE.UU.: Contact Editions,1992), 45.

tipo. Dado que las necesidades y tiempos de cada persona son estrictamente respetados, no se fuerza la participación de nadie ni tampoco hay una expectativa general de resultados a los que llegar; cada soma es distinto por lo que cada experiencia tiene sus particularidades.

Por último, agregar que la práctica del B.M.C., en general, se realiza en grupos y siempre hay al menos una persona que guía y contiene la experiencia. En mi caso, por razones prácticas, utilicé la metodología de forma individual y sin guía. Por esta razón, llevé un registro audiovisual de cada instancia de esta investigación.

A continuación, expongo una tabla comparativa entre el uso tradicional del B.M.C. y la adaptación que realicé en un primer momento:

Estructura habitual de una sesión de B.M.C. ⁴⁷	Uso tradicional del B.M.C.	Adaptación personal
Revisión Conceptual	ej.: se estudia el sistema óseo.	Revisión de mi memoria transgeneracional
Movilizar, visualizar, tocar y/o explorar vocalmente	ej.: visualizar el propio esqueleto.	Explorar silábicamente las palabras: abuela e ir
Explorar en movimiento	ej.: se realizan desplazamientos que se	Se permite que los movimientos y desplazamientos aparezcan

⁴⁷ Las siguientes etapas se llevan a cabo sin pausa entre una y otra, lo que hace de la práctica sea un viaje continuado, que favorece la introspección y el estado de embodiment.

	originan en el sistema óseo.	orgánicamente, como efecto de la reverberación del sonido en el cuerpo, producto de la vocalización
Se crea una dinámica que sintetice la exploración anterior o que haga experimentar el aprendizaje obtenido a <i>otres</i>	Ej.: Se le propone al resto del grupo que se desplace apoyando solo las articulaciones	Se dibuja una partitura de movimiento que sintetiza lo ocurrido y luego se ejecuta
Se reflexiona sobre lo sucedido	Uso de bitácora personal, puesta en común en parejas, grupos, etc.	Se redefine la palabra vocalizada, se lleva bitácora personal.

Esta adaptación fue la pauta de trabajo con la que me dispuse a realizar la experimentación que se dio en el contexto del curso “Espacio y Materialidades de la Escena”⁴⁸ de este magíster, por lo que se puso especial atención a la dimensión del espacio. Esto por medio del concepto de “espacialidad corporal” de Merleau-Ponty (1997) y “atmósfera” de Fisher-Lichte (2011), las preguntas guías fueron: ¿puede construir espacialidad corporal la vocalización de una palabra?, ¿qué relación hay entre mi espacio corporal y la atmósfera?, ¿es funcional la metodología del Body Mind Centering para la

⁴⁸ Dictado por la docente Alejandra Serey, el segundo semestre de 2017

creación de espacialidad corporal? No está demás recordar que Merleau-Ponty define la espacialidad corporal como el cuerpo activo y orientado a alguna tarea posible o real en el espacio geométrico en que se encuentra y que Fisher-Lichte describe la atmósfera, pensando en las artes escénicas, como aquello inasible que se da entre el espacio geométrico y las personas que se encuentran en él.

La investigación se extendió aproximadamente por tres meses, donde las actividades realizadas fueron: la búsqueda de referentes teóricos en relación al concepto de espacio, el diseño de la fase práctica y su realización (cinco sesiones de dos horas) y, por último, el análisis de lo sucedido. El ejercicio se llevó a cabo en el Parque Cultural de Valparaíso, específicamente, en las salas de teatro que cuentan con piso de madera y una climatización adecuada para el trabajo corporal. A continuación, abordaré los aspectos más relevantes para el proyecto.⁴⁹

En la primera de las cinco sesiones de dos horas que realicé, me di cuenta que debía modificar los siguientes aspectos: incluir un trabajo corporal previo que me predispusiera física, mental y emocionalmente, acotar la revisión conceptual a la definición de abuela y ligar la exploración vocal con la de movimiento, ya que de lo contrario, los desplazamientos eran voluntarios y no un efecto de la vocalización.

La necesidad de incluir un trabajo corporal previo se debió a que mi falta de concentración en el momento presente era patente; no contaba con el estado de embodiment propicio para la práctica del B.M.C. Al contrario, no podía dejar el rol de investigadora

⁴⁹ El trabajo completo puede ser consultado en la sección “Anexo I” de esta memoria.

mientras realizaba la práctica, lo que me llevaba a hacer constantes relaciones con la teoría, sacar conclusiones adelantadas y cuestionar la validez de los movimientos que ejecutaba. En síntesis, no estaba realmente experimentando la tarea de vocalizar y luego explorar en movimiento.

En general, siempre que hago un trabajo corporal creativo, comienzo por una preparación previa, pero esta vez la había dejado fuera por seguir la estructura del B.M.C. de la manera más fiel posible. Situación que fui modificando frente a lo que emergía en las sesiones siguientes. El trabajo corporal previo constó de cuatro etapas: alineación de la pelvis con la caja torácica; ejercicios de respiración, vocalización y modulación; desplazamientos en los planos y niveles del espacio; y lo que llamo hacer *contact* con el espacio. Esto último es una improvisación de movimiento guiada por las premisas “voy hacia el espacio” y “dejo que el espacio entre en mí”, las que producen el efecto de situarme en el presente. Incluí la totalidad de estos ejercicios, en las cuatro sesiones siguientes, después de la revisión conceptual y antes de iniciar la vocalización, lo que hizo que el esquema de trabajo quedara de la siguiente forma:

- 1) Revisión Conceptual
- 2) Trabajo Corporal Previo (T.C.P.)
- 3) Exploración vocal
- 4) Explorar en movimiento
- 5) Crear una síntesis de movimiento
- 6) Reflexionar

El incorporar el T.C.P. antes de la vocalización, produjo el efecto que esperaba y pude realizar las sesiones que continuaron en el estado de *embodiment* necesario. La propiocepción y percepción estaban activas y el soma en su totalidad fluía con la experiencia.

Por otra parte, la revisión conceptual fue una etapa que jugó un rol importante durante todo el proceso, ya que en ella me di cuenta de las repercusiones que tenía el trabajo corporal, sobre el campo semiótico de las palabras estudiadas. En la primera sesión escuché un testimonio personal de 15 minutos donde hablaba de mi abuela. Esto no dio el resultado esperado, ya que me hizo divagar en mi memoria, fue un estímulo que me distrajo, en vez de situarme en mi propósito. En ese momento me di cuenta que como lo que yo iba a hacer posteriormente, era explorar la palabra “abuela”, no debía hacer nada más que centrarme en ella. Fue así como decidí que en la próxima oportunidad, lo que haría sería escribir mi propia definición de “abuela” y luego buscaría en el diccionario.

En la segunda sesión señalé la figura de abuela como: “dadora de vida”, “madre de...”, siempre en vínculo con *otro*. Además, la asocié con las siguientes palabras: experiencia, vejez, mujer, sabiduría, cansancio, arrugas, nietos, afecto, paciencia.

En cuanto a la búsqueda de la definición en el diccionario, la R.A.E. me entregó la siguiente definición: “1. m. y f. Respecto de una persona, padre o madre de su padre o de su madre. 2. m. y f. Persona anciana”⁵⁰. Con esta última acepción, me sorprendí, ya que no la vinculaba a ninguna otra persona, solo era una persona mayor.

⁵⁰ Diccionario de la Real Academia Española disponible en <https://www.rae.es/drae2001/abuelo> (Fecha de consulta: 7 de febrero de 2020).

Después de la revisión conceptual, primero hice el trabajo corporal previo, luego la vocalización de “abuela” y, por último, la exploración en movimiento. El propósito fue dejar que la vocalización reverberara en todo el cuerpo; el habla como objeto sonoro que repercute en el soma y genera una improvisación de movimiento.

Además, quería ver si se producía la llamada espacialidad corporal de Merleau-Ponty y pude comprobar que sí se generaba. Mi cuerpo adoptó distintas predisposiciones hacia el espacio, situado en un “aquí y ahora”. Fui desplazándome por el espacio geométrico, principalmente en el plano sagital y horizontal, en el nivel medio y alto, nunca en el piso como yo había forzado en la primera sesión piloto. Los movimientos fueron ondulatorios, ligados, cíclicos y livianos. Además, retomando las categorías de movimiento de Merleau-Ponty, estos eran abstractos, es decir, no estaban orientados hacia el mundo sino que se replegaban sobre sí; no buscaban una efectividad. No eran acciones concretas sino que lo virtual y lo humano se imponía; mi subjetividad era la que se podía observar en los distintos desplazamientos. La atmósfera que yo percibí fue un medio acuoso y la idea de la naturaleza como “dadora de vida”, creadora, para terminar sintiendo que yo me estaba dando vida a mí misma a través del movimiento. A continuación, el registro audiovisual⁵¹:

⁵¹También disponible en

https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=L1qUBA39TJ4&feature=emb_title



La tercera sesión la inicié leyendo la bitácora del día anterior y me di cuenta de que tras la experiencia corporal, podía agregar una nueva lista de palabras asociadas a “abuela”:

<i>Segunda sesión</i>	<i>Tercera sesión</i>
Experiencia	
Vejez	
Mujer	
Sabiduría	Memoria
Cansancio	Olvido
Arrugas	Sangre

Nietos/as	Árbol familiar
Afecto	Recorrido hecho
Paciencia	Herencia

El campo semiótico se me iba ampliando cada vez más; el experimentar la palabra en el cuerpo hacía que ésta se fuera puliendo y diversificando. Esto mismo, me despertó la curiosidad por conocer como se decía abuela en mapudungun. Al hacer una búsqueda rápida por internet, lo más relevante que encontré fue que *les abueles maternas*, tienen un nombre distinto al de les paternas y que la abuela recibe el mismo nombre que le niete.

Abuela materna: chuchu	<i>Nietes</i> : chuchu
Abuela paterna: kuku	<i>Nietes</i> : kuku
Abuelo materno: cheche	<i>Nietes</i> : cheche
Abuelo paterno: Laku	<i>Nietes</i> : Laku

El objetivo de esta sesión era ver si, nuevamente, se lograba una espacialidad corporal sólo con vocalizar la palabra o lo que había sucedido la vez anterior había sido algo particular o fortuito. En este sentido, para mi sorpresa y satisfacción, el trabajo realizado no solo volvió a ser positivo, sino que además surgieron diferencias importantes. Los

movimientos cíclicos, repetitivos y la predominancia del nivel alto se mantuvieron, pero apareció con fuerza el plano transversal y, más importante aún, la espacialidad estaba marcada por movimientos pesados y rítmicos, surgían patrones acompañados de sonido vocal. Para mayor claridad una muestra del video⁵²:



La aparición del ritmo acompañado de voz, como se puede observar en el registro, también la señalé en la bitácora: (Ahumada, 102)“ Uh, ham, ha, uh, pulso, pulso, pulso, pulso marcado con los pies y luego sigo el pulso bajando y subiendo ya sin golpear el piso”⁵³ Esto que se dio es muy interesante, porque tiende un puente con las culturas orales, donde, según Walter Ong (1994), el ritmo es fundamental para memorizar gran cantidad de información.

⁵² También disponible en https://www.youtube.com/watch?v=WCoJqrT5Aao&feature=emb_title

⁵³ Victoria Ahumada, Anexo I, 102.

Interiormente también cambió mucho, ya que se instaló una atmósfera de ritual. Cito parte de la bitácora de ese día: “El rito se hace presente, todo es rito. Fuego, naturaleza, la comunidad, la presencia-ausencia de *muches*. Ritual de comunión, de unión, el clan es fuente de vida. Conocimiento común naturalidad, rito, rito, rito. Lo que más hay es rito: comunión, la comunidad se hace a sí misma y en sí misma: cantos, bailes, ritmo”⁵⁴. Como se puede observar, la comunidad y sus formas performáticas se instalan con fuerza. Lo que más destaco es el comentario del “conocimiento común naturalidad” y “la comunidad se hace a sí misma y en sí misma”, ya que me hacen ver a la comunidad como un ser unificado, con vida, que se manifiesta en el ritual. Además, mientras hacía la exploración, era muy extraño sentirme realmente acompañada por la ausencia de *otres*. En este sentido, la espacialidad corporal que se instalaba también era muy distinta, porque si bien seguía en el ámbito de lo humano y virtual, de lo subjetivo, formaba parte de un territorio, tenía una orientación a lo colectivo, al mundo externo.

Al final de esta tercera sesión donde la exploración corporal estuvo cargada de una atmósfera de ritual, volví a definir abuela con el siguiente resultado: madre de la tribu, organizadora, conductora: fuerza, guía: ritmo vital y líder.

Creo que la indagación que hice de abuela en mapudungun, afectó directamente la posterior exploración. Se superpuso a los significados que le había asignado previamente, lo que enriqueció mucho el término. Cada exploración corporal hizo que la palabra fuera

⁵⁴ Ahumada, Anexo I, 102.

adquiriendo una capa más de sentido, activando relaciones semióticas, proponiendo nuevos escenarios de tiempo y espacio.

En este punto, quisiera retomar el concepto de oralitura propuesto por Elicura Chihuailaf, recordar que éste califica de este modo a las creaciones literarias que han surgido en la fuente o aquellas que han salido de la fuente, pero también han ido a la ciudad. Para el autor, en consonancia con la cosmovisión mapuche, la fuente es la naturaleza y en ella se encuentran sus *ancestres*. Creo que esa mezcla de palabra escrita y oralidad que se encuentra en la oralitura, también juega un rol en este trabajo. Porque, en el ejercicio, la palabra se articula y desarticula por medio de la voz y las relaciones semióticas, a veces, carecen de una lógica racional y solo suceden. En el caso anterior, el ritual, la tierra y la tribu emergieron en el espacio y en mi cuerpo, como si la fuente de Chihuailaf estuviera hablando por mí.

En las próximas dos y últimas sesiones, la palabra disparadora fue “ir”. Este verbo sintetizó toda mi memoria transgeneracional; el ir y venir constante de mi abuela, mi propio ir y venir entre Santiago y Valparaíso, entre Santiago y Buenos Aires; el aprendizaje del recorrido, la condición de migrante, lo que significa volver al lugar de origen. Las redes afectivas y comerciales que mantuvo mi abuela y las redes afectivas y creativas que mantengo yo. Todo eso y más en ese acotado pero significativo “ir”, un verbo como huella dactilar.

Partí la sesión número cuatro asociando una lista de palabras al verbo en cuestión, ir: recorrer, cambiar, caminar, desplazarse, moverse, volver, salir, mudar y buscar. Después, recurrí al diccionario de la R.A.E.:

Def. v. intr.

1- Moverse (una persona o cosa) hacia un lugar determinado.

2.- Intr. Moverse de un lugar hacia otro apartado de la persona que habla.

3.- Caminar de acá para allá.

4.- Considerar las cosas por un aspecto especial o dirigirse a un fin determinado.⁵⁵

La espacialidad corporal que se construyó en esta ocasión fue muy diferente a las que aparecieron con el sustantivo abuela. Hubo mucha utilización del nivel bajo del espacio, los movimientos fueron pesados, el ritmo rápido, pausas y rebote por primera vez. Los planos más predominantes fueron el sagital y el transversal. Para mayor claridad, a continuación el video⁵⁶:



⁵⁵ Diccionario de la Real Academia Española, disponible en <https://dle.rae.es/ir> (Fecha de consulta: 20 de marzo 2020)

⁵⁶ También disponible en https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=ccwzSVak3oo&feature=emb_title

Ocurrió algo muy interesante en consideración a los movimientos abstractos y concretos que plantea Merleau-Ponty. En esta oportunidad, se vieron claramente movimientos concretos: el lanzar una piedra repetidas veces y lo que para mí era estar en alerta, atacando y defendiéndome a la vez. Una de las atmósferas que se instaló se centra en esto, recojo algunas apreciaciones de la bitácora: “mucha intensidad, caza, peligro, ataque, combatir defenderse, ir a la lucha. Explorar lugar primitivo de ataque y defensa”. Esto se me planteaba ligado a que “ir” era una palabra que implica mucha decisión y fuerza; me sentía muy poderosa en esta parte de la exploración. También era estar en un espacio y tiempo presente, pero proyectado al futuro, al lugar donde ir, aunque no fuera ninguno en concreto.

Por otro lado, cuando en un momento de la exploración comencé a rebotar, la sensación era interna, cito la bitácora:

Era como estar un poco fuera de sí, extraviada dentro del cuerpo porque ya estaba un poco en otro lugar. Toda la realidad, el espacio se mueve, incluyendo mi espacio corporal. La imagen del reflejo en el agua después que han tirado una piedra. Sobre esa imagen, yo en movimiento. También la imagen de un vidrio quebrado, eso, como un vidrio quebrado que entre las fisuras deja escapar parte de sí⁵⁷. (Ahumada, 105)

⁵⁷ Ahumada, Anexo I, 105.

Esta atmósfera y espacialidad corporal fue muy angustiante y se dio durante el rebote. Fue un poco difícil salir de esto; tendía a seguir profundizándolo, pero me di cuenta de que la angustia aumentaba. Entonces, decidí modificar voluntariamente lo que se había instalado, por medio de la reducción del rebote en forma gradual: para así “dejarme ir” hacia otras zonas.

Al inicio de la quinta y última sesión, leí la bitácora anterior y redefiní el verbo ir: transición, mutar, decisión, determinación, saltar obstáculos, renacimiento. Como se puede observar, a diferencia de la primera definición realizada, donde el campo semiótico estaba centrado en el “desplazamiento por un territorio”, después de la experimentación, lo que prima son los cambios internos. La exploración corporal me hizo dar cuenta del valor que se necesita para emprender un recorrido. El “ir” solo es posible si se está *dispuesto* a dejar el sitio en que uno se encuentra; es un acto de valentía, un saltar a lo desconocido.

La exploración vocal de ir, fue más difícil de realizar que la de abuela, ya que al tener solo dos letras me permitía un enroque de sonidos bastante pobre. La vez anterior había jugado bastante con alargar la “i”, la potencia fuerte o suave con que emitía el sonido y además dejaba fluir las secuencias rítmicas que aparecían. En cambio, en esta oportunidad quise probar otras cosas, no realizar los mismos juegos una vez que volvían a aparecer. Me centré en el fonema [r] y su articulación -esto lo hice por periodos muy extensos. Mientras realizaba la exploración vocal, pensé que la “r” era de donde salía la potencia del verbo ir, que era su sonido fuerte el que estaba ligado a la decisión de ir. Además, noté que el fonema [r] necesita del movimiento reiterado de la lengua contra el paladar para su existencia; lo que me hizo pensar en que este sonido está intrínsecamente ligado al movimiento.

La espacialidad corporal que se originó después de la exploración vocal, fue mucho menos amplia que las anteriores, tanto en variedad como en duración. Movimientos repetitivos y cíclicos, en su mayoría en el nivel bajo y casi exclusivamente en el plano sagital, en una línea horizontal al medio del espacio geométrico. Esto se puede observar en el siguiente registro⁵⁸:



La atmósfera que se instaló también fue muy reducida, cito de la bitácora: (Ahumada, 106) “Creo que, al estar tanto tiempo en la “r”, la improvisación salió así, como rueda de ratón. No iba a ningún lugar, no estaba en ningún lugar, solo en el rebote, en el desplazamiento sin sentido”⁵⁹ Tal como escribí en el momento, creo que esto se dio porque estuve mucho tiempo solo en el fonema [r], unos 20 minutos aproximadamente. La hipótesis

⁵⁸ También disponible en https://www.youtube.com/watch?v=CLkWvUuwqXw&feature=emb_title

⁵⁹ Ahumada, Anexo I, 106.

que tengo al respecto es que al ser el fonema una unidad sonora sin significado, el plano intelectual del soma se involucra mucho menos, en cambio, el plano físico y emocional se ven arrastrados por el sonido y su reverberación. Lo que podría abrir un canal emocional sin control, como lo que me sucedió en la sesión anterior durante el rebote o un desplazamiento monótono y sin sentido, como en este caso.

El realizar esta exploración, me reportó una importante vía por donde continuar la investigación. Al respecto, creo que el haber sintetizado mi memoria transgeneracional en una sola palabra fue clave para poder profundizar en ella. Su uso como objeto sonoro creó un puente entre la memoria y la corporalidad, el sonido reverberando en el cuerpo fue productor de significado, movimientos y desplazamientos por el espacio. Cada exploración vocal y corporal fue densificando y ampliando el campo semiótico de la palabra, lo que dio como resultado una nueva concepción de la misma después de su utilización.

Como cierre de esta primera indagación en el uso de la metodología del B.M.C. para la creación, puedo decir que ésta jugó un rol de fertilización para mi creatividad. La experiencia me despertó nuevas inquietudes a nivel intelectual y corporal, además de movilizarme profundamente en lo emocional. Mi relación con mi memoria y conmigo misma cambió luego de la experiencia; hoy dimensiono y valoro de forma distinta la historia de mi matrilínea y, por tanto, también me veo diferente a mí misma. En este sentido, es alentador

encontrar una forma de trabajo que no solo despierta mi creatividad y me genera nuevos conocimientos⁶⁰, sino que además me sana y me hace crecer como persona.

7) “Ni una menos”

Durante la marcha del 8 de marzo de 2019, en plena av. Pedro Montt, le conté a Claudia Sepúlveda y su hija Antonia, que tenía poco más de un mes de embarazo. Entonces nos miramos y nos reconocimos más unidas que antes; nos abrazamos en medio de una multitud de compañeras y seguimos felices hacia el Congreso.

A Claudia la conocí en marzo de 2016, en el diplomado de prácticas somáticas⁶¹ que realizamos juntas en Valparaíso. Fue en ese programa de estudio donde conocí la práctica del B.M.C. y ella siguió con el aprendizaje que ya había comenzado años atrás en el “Centro SOMA: Association pour la recherche et la diffusion des pratiques

⁶⁰ Utilizo este término entendiendo que la investigación en/desde las artes es productora de conocimiento. Para mayor información respecto al tema consultar el artículo “La investigación artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica en Chile” de María José Contreras Lorenzini.

⁶¹ Diplomado que abarcó las prácticas de Body Mind Centering y Movement Intelligence, organizado por la Fundación Somakim Chile para artistas y docentes de la V Región. Este fue financiado por el Fondo de la Cultura y las Artes y se llevó a cabo en las dependencias de Parque Cultural de Valparaíso (Ex – Cárcel de Valparaíso).

de mouvemente somatique” en París. En ese contexto, nos hicimos amigas y empezamos a trabajar juntas en proyectos artísticos y educativos.

Una vez que decidí replicar la experiencia descrita en el capítulo anterior, invité a Claudia a trabajar en esta investigación como performer, indagando en su propia matrilínea por medio de la adaptación que yo había hecho del B.M.C.. Esto fue realizado en el marco del curso “Proyecto I” de este magíster, con la guía de la docente Milena Grass, durante el primer semestre de 2018. Este capítulo es la exposición de este proceso en un tono más reflexivo que descriptivo, ya que al constituir una segunda oportunidad con el mismo método de trabajo, lo descriptivo quedó en un segundo plano y pude observar y establecer relaciones que antes no había hecho.

El propósito de repetir la experiencia era, principalmente, verificar o descartar si bajo condiciones similares, el uso de la palabra como objeto sonoro volvía a tener un efecto corporal, emocional y semiótico. Quise saber si el uso del B.M.C. podía darle un resultado parecido a otra persona o era más bien una vía personal. Además, el poder dirigir y contener la experiencia de Claudia, me permitía más libertades en mi rol de investigadora; poder observar y analizar con más distancia y, al mismo tiempo, con el beneficio de la experiencia vivida.

Este trabajo lo realizamos en las dependencias del Colegio República de Colombia de Viña del Mar y en la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. Donde, al final del proceso, invitamos a *les* estudiantes de primero, segundo y tercer año a un ensayo abierto y posterior conversatorio, para abrir el proceso de investigación-creación a la discusión.

La exploración consistió en siete encuentros de dos horas.⁶² Los primeros tres fueron destinados a introducir a la performer en la metodología de trabajo, a partir de la vocalización de la palabra abuela, junto con indagar en su matrilinea para poder identificar su memoria transgeneracional. La pregunta guía fue ¿qué visión de mundo o práctica heredas de tu abuela materna y te trae consecuencias positivas en tu vida? fuimos abordando su memoria, al principio de cada encuentro, por medio de la elaboración de un árbol genealógico centrado en la figura de su abuela. Allí fue apareciendo la memoria comunicativa de su línea materna, aspectos que Claudia recordaba de su abuela por intermedio de su madre e incluso información sobre su bisabuela.

Con el propósito de identificar qué decisiones habían sido más beneficiosas para su abuela, su madre y ella misma, fui propiciando una observación de sus vidas emocionales y de su desarrollo personal y profesional. No quise restringir la indagación a un ámbito en particular para que ella pudiera identificar libremente “la voz de su abuela en ella”. Finalmente, Claudia identificó su memoria transgeneracional como la confianza en el hacer. El hacer sin prisa y sin pausa, con un propósito claro, era el saber que identificaba en su abuela y en ella. De este modo su matrilinea y su propia biografía comenzaban a reescribirse, como bien señala Arfuch, al poner el acento en la performatividad de la memoria.

Le pedí a Claudia que sintetizará su memoria transgeneracional en una sola palabra, para que pudiéramos aplicar el método de trabajo y llegó a “haciendo”, este verbo fue con el que trabajamos durante los siguientes cuatro encuentros. El hecho de que Claudia haya

⁶² Las bitácoras de trabajo pueden ser consultadas en el Anexo II de esta memoria.

podido identificar una memoria transgeneracional, fue la primera satisfacción que me trajo este proceso.

Por otro lado, fue importante constatar cómo lo traumático tomaba su lugar en el recuerdo de Claudia, por más que no estuviéramos en busca de ello. Así como el trauma apareció en cada oportunidad que realicé la performance *Abuemadreyo*, de la misma manera surgía en las conversaciones que manteníamos en cada encuentro. La matrilinea de Claudia está atravesada por la violencia machista, tanto su abuela como su madre y ella misma, sufrieron violencia psicológica, económica y simbólica, hasta llegar a la violencia física en el caso de Claudia. Fue ella quien experimentó el grado más alto de agresión y también fue la única que cortó totalmente el lazo con su cónyuge. Esta marca en las mujeres de su familia, junto al desprecio que sufrió mi abuela de sus padres y las consecuencias que puedo llegar a rastrear en mi madre y en mí, me hicieron reafirmar que la pregunta más adecuada es: ¿cómo sobrevivió tu abuela al Patriarcado? Porque nuestra intimidad es metonimia del colectivo como apunta Arfuch siguiendo a Hans-Georg Gadamer y en nuestra condición de mujeres subalternizadas por el modelo heteropatriarcal, lo que yo pueda aprender de mi abuela y de la abuela de Claudia no es personal, es político.

El trabajo profundo sobre la memoria de Claudia, nos llevó a modificar en gran parte los tiempos que teníamos destinados para la investigación práctica. Darme cuenta que el tiempo de la memoria es lento e imbricado, fue otro aprendizaje importante de esta experiencia. En mi caso, tuve la oportunidad de indagar en mi matrilinea y asimilar el proceso antes de utilizar el método del B.M.C.. Por el contrario, con Claudia tuvimos que hacerlo todo sobre la marcha, lo que produjo que el proceso completo se realentara.

Los primeros encuentros fueron muy movilizadores para ella, a continuación, su bitácora del primer día:

La certeza de que es un viaje, muy removida y cansada, asco terrible en la garganta. Salen imágenes, sensaciones, recuerdos que se están removiendo desde el interior del cuerpo hacia afuera. Comenzar a reconocer el rol de mi abuela en mi vida, lo tremendamente importante de ella. Impro final de mov. : entender desde el cuerpo el empoderarse, el estar presente en el propio cuerpo y ser como un bastión un referente, que así interpretaba a mi abuela, también entender su contexto aprisionado dentro de las cuatro paredes de su casa (rebotar en las cuatro paredes a nivel físico). Con la guía logro entender que se puede hacer un cambio de mirada que esa visión que tengo de prisión es una mirada simplista de una situación, también una visión pesimista. Poder explorar el espacio, estar al servicio, empoderarse de estar ahí en comunión con los demás. Importancia de la guía de levantar la mirada y ver lo que hay alrededor para cuando uno está entrando en esa situación sin fin poder explorar otras situaciones.⁶³ (Sepúlveda, 111)

En la cita ella hace referencia a un momento de la improvisación en movimiento, en que por largo tiempo se desplazó rebotando contra las paredes formando un círculo. Yo, sin saber que esto estaba vinculado a la experiencia directa de su abuela, vi claramente su sensación de encierro y asfixia. No hice más que pedirle que levantara la mirada, una vez que ella

⁶³ Claudia Sepúlveda, Anexo II, 111.

misma ya había iniciado ese camino corporalmente. No la saqué de ese estado, sino que le hice tomar conciencia de que ya había encontrado la salida, todo desde un lenguaje corporal.

En otro ámbito, la llave de entrada a la memoria de Claudia, tal como en mi caso, fue el objeto sonoro palabra. La voz, nuestro sonido más característico, con el que nos presentamos al mundo y a *nosotres mismas*. Su voz articulada fue la que, como un mantra oriental, permitió el despliegue de la experiencia corporal y emocional.

Le pedí a Claudia que al vocalizar hiciera una exploración silábica de las palabras; es decir que “a-bue-la” y “ha-cien-do” fue el material sonoro con el que contó para jugar vocalmente. Este juego consistió en alterar el orden de las sílabas, repetirlas, alargarlas y probar distintos tonos de voz de forma aleatoria, poniendo atención en no permanecer mucho tiempo en aquellas sílabas que fueran solo una vocal. Esto último, lo hice para evitar un posible desbordamiento emocional o una improvisación de movimiento discreta, resultados que ya había visto en mi propia experiencia al permanecer en un solo fonema.

De este modo, en el ejercicio propuesto, por momentos se perdía de vista la palabra inicial, surgían otras nuevas, luego se retomaba o distorsionaba aún más, pero siempre se volvía a la palabra original. A este tipo de fenómenos, es a los que Fisher-Lichte (2011) les da el nombre de polimorfismo de la voz, donde por momentos se nos puede hacer difícil la comprensión, sin embargo, sigue siempre presente el lenguaje y, por lo mismo, podemos llegar a un entendimiento general de lo dicho. Además, la autora plantea que, en estos casos, la voz alcanza a presentarse a sí misma, escindida del lenguaje, con lo que, sumado a lo anterior, para mí este ejercicio de vocalización silábica hace de llave maestra. El objeto sonoro voz como clave secreta, conjuro mágico del tipo “ábrete sésamo”, para entrar en ese

intersticio del lenguaje que es nuestra memoria: espacio íntimo, corporal, emocional y misterioso.

Para Claudia, fue un desafío trabajar con su voz, ya que no tenía una práctica ni un conocimiento sobre su uso. Por ende, modifiqué el “trabajo corporal previo” al que había llegado en mi trabajo personal para adaptarlo a sus necesidades. A continuación, cito su bitácora después de la segunda sesión de trabajo:

Cómo hago aparecer el sonido, cómo hago que el sonido salga de mi garganta.

En un principio siempre que estoy vocalizando empiezo a sentir asco, mucho asco y mareo. Entonces en el momento que empiezo a hacer que salga de mi cuerpo ese sonido como que mi cuerpo se estira para dejar salir un aullido, voy jugando con la boca, empiezo a fluir y cuando ya empiezo a tener más plasticidad en ese salida del sonido y suelto cualquier cosa.. en el fondo dejar que sea no más, como que el lenguaje me permite encontrar verdad en el movimiento. Más que encontrar la verdad, el sonido se mueve y mueve mi cuerpo, entonces ya no me muevo yo en consecuencia, sino que me muevo con el sonido y luego ese sonido deja una huella entonces el cuerpo simplemente sigue. Es una ruta curva.⁶⁴ (Sepúlveda, 114)

Como en el primer encuentro ya había surgido la inquietud por el uso de la voz, para esta segunda oportunidad, le propuse una exploración libre de la voz durante el trabajo corporal previo. La condición de vocalizar sin salirse de una palabra fija era lo que representaba la

⁶⁴ Claudia Sepúlveda, Anexo II, 114.

mayor dificultad para Claudia, por lo que la intención durante el trabajo de calentamiento, fue justamente darle la libertad que necesitaba para explorar la conjunción del objeto sonoro y su espacio corporal. En sesiones posteriores, surgió la propuesta de hacer la vocalización en movimiento y realizar todo el ejercicio continuado, es decir, primero el trabajo corporal previo, luego la vocalización, ya en movimiento, y, después, dejar a un lado la vocalización y seguir con el desplazamiento por el espacio.⁶⁵ En su caso, al igual que en el mío, el sonido polimorfo de su voz logró producir el efecto esperado. Después de cada vocalización, la atmósfera del espacio era invadida por el despliegue corporal de Claudia.

Murray Shafer señala que todo sonido es un acontecimiento que puede ser representado por una envolvente acústica, de la que se puede decir tiene una vida biológica, ya que nace, vive y muere. Dentro de esa “vida” del sonido está la reverberación: Shafer. (1985, 66) “Es el tiempo que tarda el sonido en fundirse y perderse entre los sonidos ambientales”⁶⁶. De allí surge la pregunta, ¿será que la reverberación corporal que produce el sonido de la voz, después de cada vocalización, es una extensión del objeto sonoro? Algo así como convertir el sonido en materia, extender la vida del sonido o, si se quiere, vocalizar con todo el espacio corporal.

Hacer y rehacer, repetir una y otra vez ¿podemos realmente repetir una acción? Para mí la respuesta es no; cada acción o pensamiento podrá querer ser idéntico a su original, pero es en vano, cada oportunidad significa algo distinto que la anterior, reafirma, añade,

⁶⁵ Recordar que, si se quiere hacer un seguimiento cronológico de la experiencia, pueden consultarse las bitácoras en el Anexo II.

⁶⁶ Murray Shafer, *El nuevo paisaje sonoro* (Buenos Aires: Ricordi, 1985), 66.

complementa o incluso contradice, el tiempo/espacio todo lo modifica. En el trabajo que hicimos con Claudia fue constante el ejercicio de redefinir la palabra que servía de estímulo inicial. Primero definía “abuela”, luego exploraba la palabra vocal y corporalmente y finalmente la volvía a definir tras la experiencia, lo mismo hicimos con “haciendo”. Siempre definir y redefinir, en su bitácora personal o de forma oral en la conversación. Esto nos permitió observar cómo la primera definición hecha, se hacía cada vez más densa en su contenido, al igual que ocurrió en mi experiencia previa.

Esta expansión del campo semiótico de cada palabra utilizada, fue la primera sorpresa con que me encontré al iniciar esta investigación, y así lo plasmé en el marco teórico de esta memoria, al señalar que quizás este método de trabajo es una forma intuitiva de volver al proceso de significación, de rozar el subconsciente o el concepto de chora semiótico. Cabe recordar, que este último es el flujo de impulsos pre-édipicos que se ve involucrado en el proceso de significación y que, para Kristeva, sería una articulación móvil, comparable únicamente con el rito vocal y cinético.

En este momento, sigo creyendo lo anterior, pero a la vez y en contradicción, e incluso tomando en cuenta la referencia al rito que hace Julia Kristeva, pienso en el concepto de performatividad de Judith Butler (1990). Me pregunto, ¿no será que estas exploraciones de sentido no van en busca del mismo, sino que lo construyen performativamente con cada experiencia? Tomando en cuenta a Butler, el retornar a un supuesto origen del significado me parece casi platónico. Sin embargo, sigo sin encontrar una certeza y es esto mismo lo que me hace seguir interesada en esta vía de trabajo.

Para Claudia, tanto el sustantivo “abuela”, como su memoria transgeneracional sintetizada en “haciendo”, fueron expandiendo su significado a medida que se les reutilizaba en la práctica. En el cuarto encuentro la redefinición de “haciendo”, al final de la jornada, fue la siguiente:

Descubrí el hacer, la atención en los detalles, el proceso, las manos: las protagonistas del hacer con sentido. El sentido que tiene el proceso y el valor que tiene para darle significado a la vida cotidiana. Lo definí como el hacer significativo, lo definí como el “haciendo”. El que a su vez definí como un impulso orgánico de crear en coherencia con el ser⁶⁷ (Sepúlveda, 120)

Esta fue la primera redefinición que hizo Claudia de “haciendo”, después de experimentar el verbo con el cuerpo. Antes solo lo había definido a partir de la connotación del hacer en relación a su abuela. La diferencia está en que aparecen los detalles del hacer, como ella justamente apunta, aparece el cuerpo por medio de la atención en las manos y también la especificidad de haciendo, al resaltar que se trata de un impulso orgánico del ser. Para mí, el efecto de la experiencia fue teñir de corporalidad el “haciendo”, si pienso en la performatividad de Butler. O encontrar aquella íntima relación con el “haciendo”, si pensamos en Kristeva y en la posible incidencia del subconsciente y el chora semiótico; posición en la que también tendrían algo que decir los conceptos de memoria transgeneracional e intimidad. Esto porque si optamos por pensar que la exploración hecha

⁶⁷ Claudia Sepúlveda, Anexo II, 120.

fue un recorrido de vuelta hacia el proceso de significación, el gerundio “haciendo” tendrá toda la carga semiótica que Claudia pueda otorgarle en el diálogo interno consigo misma.

En los próximos tres encuentros seguimos trabajando con “ha-cien-do”. Lo que dio como resultado que, cada vez que Claudia realizaba el ejercicio, experimentaba entrar a un espacio distinto. A continuación, la bitácora donde describe ese espacio por primera vez:

En la vocalización me doy cuenta que aparece haciendo de asir, al principio más desesperado pero lo interesante como es primera vez que entro a ese espacio, como a otra dimensión, no quiero decir que es un espacio onírico pero es otra dimensión de la realidad multiverso. Aparece en el asir porque estoy asiendo otra realidad es muy interesante porque es como curvo con lianas con suspensiones, suave, armónico, frágil, delicado, bello, sutil, femenino me permitió tener la certeza de que a través del movimiento uno puede traspasar umbrales pareciera ser que es una clave.⁶⁸ (Sepúlveda, 122)

Esta cita me parece importante por varios aspectos, el primero es que queda al descubierto como la palabra vocalizada va adquiriendo nuevos significados. En el ejemplo, “haciendo” se amplía hasta el verbo “asir”, situación que desde la lectura de la palabra impresa, puede no entenderse, pero sí desde el sonido: “haciendo” y “asiendo” son homófonos, tienen distinto significado y forma gráfica, pero igual sonido. Los objetos sonoros son los que se relacionan y generan una ampliación del campo semiótico de la palabra inicial. Es en la

⁶⁸ Claudia Sepúlveda. Anexo II, 122..

oralidad donde el significado de la palabra se vuelve móvil, es allí donde se rompe la cristalización de la palabra impresa.

En segundo lugar, ella señala que el espacio en que se encuentra es una “dimensión de la realidad multiverso” con lo que hace hincapié en que es una realidad generada por la palabra, el multiverso como ella nombra al objeto sonoro “*ha-cien-do-do-do-ha-cien-cien-do-ha-cien-do-cien-cien-do*”. Como se puede leer, de “haciendo” podemos extraer: *asiendo*, *cien*, *siendo* y *asciendo*. Desde aquí se entiende que ella esté haciendo y *asiendo* ese espacio nuevo que describe físicamente.

Por último, y para mí más interesante, es el valor que le da al movimiento para traspasar umbrales. Vuelvo a pensar en Ong y en que la palabra es un acontecimiento sonoro en movimiento; en que el sonido nunca puede estar quieto porque sino se muere, Shafer; en el concepto de voz poliforma de Fisher-Lichte, que tal como lo expresa su significante tiene múltiples formas, como la realidad multiverso de Claudia; como el chora semiótico de Kristeva, flujo heterógeno y móvil comparable al rito vocal y cinético; por tanto, acción desplegada, performatividad de Butler que crea desde el movimiento. Saltar de signo en signo para hacer visible aquellas escisiones que nos conflictúan, producto de la separación artificial hecha por nuestra mente. Hoy más que nunca, puedo darle una segunda lectura a cada reglón.

Este proceso de trabajo lo terminamos con un encuentro con *les* estudiantes de teatro de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. Allí Claudia volvió a experimentar, por última vez, su memoria transgeneracional “*ha-cien-do*” y su bitácora fue la siguiente:

Lo que apareció el haciendo con mucha importancia en el ser. Fue interesante porque ahora lo percibo como un final de un proceso que sigue en construcción porque lo interesante de esta vía de entrada es que ha sido un mecanismo de entrada en el inconsciente para que se vaya liberando la información que esté, información que forma parte fundante de lo que yo soy y es mi formación en términos valiosos es decir lo que yo soy en forma positiva no recuerdos del inconsciente que aparecen y que me son repulsivos que también podrían ser parte de un proceso. No en este caso son inconsciente que releva aspectos positivos, constructivos bellos para mi vida. Entonces en el último ensayo el “haciendo” que es de “hacer” se acomoda y termina siendo un Ser de la persona es maravilloso⁶⁹ (Sepúlveda, 127)

Se puede observar como esta última ampliación en el campo semiótico de “haciendo”, provocó un efecto más profundo en el plano síquico de Claudia. Su reflexión da cuenta de un proceso movilizador, donde percibe la participación de su subconsciente y la vivencia de su ser en aspectos positivos, con lo que la experiencia adquiere un tono espiritual.

Como conclusión, de este proceso compartido con la bailarina Claudia Sepúlveda, puedo decir que mis expectativas se cumplieron con creces. La vía de trabajo encontrada a partir del B.M.C. volvió a ser productiva. La experiencia demostró que la voz es una efectiva vía de entrada, que sin dudas el espacio corporal se ve afectado por la reverberación del

⁶⁹ Claudia Sepúlveda, Anexo II, 127..

objeto sonoro voz y que la memoria transgeneracional, sintetizada en la palabra vocalizada, es re-articulada y resignificada con cada ejercicio.

Claudia enuncia para sí misma su memoria transgeneracional, es una conversación al interior de su intimidad que transforma su presente y su pasado. La resignificación de su matrilínea, la que se reconfigura a través de la ampliación del campo semiótico, el sentido de “haciendo” ahora es móvil. Fue una sorpresa que, en el hacer, surgiera un espacio o dimensión nueva para Claudia, que pudiera entrar cada vez con mayor facilidad a aquel lugar; y una satisfacción personal, el que todo lo vivido haya tenido un efecto sanador para ella, Arfuch (2008, 79) “Cada relato traerá aún para su propio enunciador una transformación cualitativa actual y también retrospectiva”⁷⁰. Creo que mi pie forzado de buscar lo positivo en su memoria transgeneracional, surtió el efecto que yo anhelaba. La matrilínea se rehizo para beneficio de la performer.

⁷⁰ Leonor Arfuch, “Arte, Memoria y Archivo”, *Crítica Cultural: entre política y poética* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2008),79.

Conclusiones

Esta investigación fue realizada a partir de la siguiente pregunta: ¿cómo realizar una Performance art que releve la memoria transgeneracional por medio del Body Mind Centering? De allí los tres objetivos que me propuse: identificar mi memoria transgeneracional, experimentar con material sonoro y biográfico en la creación de un dispositivo performático y transponer la metodología del B.M.C. desde el ámbito somático al artístico. Cabe resaltar, que todo este proceso ha tenido el objetivo mayor de elaborar una

performance art, que releve la memoria transgeneracional por medio del B.M.C. y la utilización de material sonoro. Por lo que cada camino recorrido fue un abono para llegar a elaborar la performance que presentaré como examen de grado, para terminar este programa de magíster⁷¹. A continuación, las conclusiones de este proceso.

Para empezar, al investigar sobre mi matrilínea me di cuenta hasta qué punto la separación público-privado es un artificio construido, pudiendo establecer un puente entre mi experiencia personal y el colectivo de género al que pertenezco. Ver mi intimidad en relación a la historia de las mujeres en el tiempo, me hizo valorar mi propio trabajo y reafirmar mi decisión de poner la memoria transgeneracional en la palestra. Esto porque al revisar la biografía de mi abuela y la de Claudia Sepúlveda, me di cuenta de que ambas mujeres habían tenido que lidiar con la violencia patriarcal para poder conducirse con autonomía; lo que me llevó a reformular mi pregunta inicial de ¿qué es lo que heredas de tu abuela materna y te trae consecuencias positivas en tu vida? a ¿cómo sobrevivió tu abuela al Patriarcado?

En el caso de mi abuela fue el ir al encuentro de lo que fuera necesario para subsistir económicamente, teniendo siempre una red de amistades de por medio. En el caso de la abuela de Claudia, fue el hacer perseverante, planificado y en calma. Con estas prácticas, cada una pudo sortear las dificultades económicas y emocionales a las que se vio expuesta y,

⁷¹ Debido a la emergencia sanitaria producida por el virus COVID-19 durante este 2020, no pude realizar la performance art presupuestada. En su reemplazo produje un video a partir de material de archivo, que puede ser consultado en el siguiente link <https://vimeo.com/472437348>

son jústamente éstas las que Claudia y yo, rescatamos como nuestra memoria transgeneracional. Creo que el incluir estas memorias en un proceso creativo, hace que el dispositivo en cuestión adquiera una connotación política, ya que por un lado denuncia la violencia sufrida y, por otro, propone prácticas que nos dotan de seguridad y autonomía frente al sistema que nos quiere aminoradas subalternas.

Por otro lado, en relación al objetivo de experimentar con material sonoro y biográfico en la creación de un dispositivo performático. Puedo decir que “Abuemadreyo” fue la primera vez que utilicé material biográfico para la creación. Lo que además de presentar un gran desafío, al tener que correr los márgenes pre-establecidos entre la intimidad y lo público, me llevó a una reelaboración de mi archivo personal y a darme cuenta de que el trabajo con la memoria tiene un tiempo particularmente lento, ya que las consecuencias del mismo van decantando poco a poco en lo personal y creativo. Por lo que éste debe ser flexible y capaz de adaptarse a los hallazgos que van apareciendo.

En cuanto a la utilización de material sonoro y sus efectos en el público, me sorprendieron las posibilidades del objeto sonoro para trasladar espacial y emocionalmente a *les oyentes*. Me emocionó ver como a través del sonido las personas no solo conectaban con mi memoria, sino que también con su propia intimidad y se creaban verdaderas burbujas atmosféricas. Creo que la decisión de no haber cristalizado mi memoria en una imagen bidimensional le dio libertad al imaginario del público, haciendo aparecer los rostros y recuerdos de su propia memoria transgeneracional.

Por último, el transponer la metodología del B.M.C. desde el ámbito somático al artístico, me presentó el desafío de organizar mi memoria transgeneracional de un modo que

fuera plausible utilizarla para el proceso creativo. Con respecto a esto, creo que el sintetizar mi memoria y la de Claudia en una sola palabra, fue un acierto que me llevó a lo inesperado de ver, cómo por medio de la experimentación, el campo semiótico de la palabra se ampliaba y complejizaba.

En cuanto a lo anterior, me doy cuenta que aquella palabra utilizada para ser vocalizada, no fue una simple síntesis de mi memoria, sino que constituyó la puerta de entrada a algo desconocido. Una “llave oralitora” que a través de su vocalización, tanto Claudia como yo, pudimos tener acceso a una nueva comprensión de nuestra memoria. Utilizo el adjetivo “oralitora”, haciendo referencia al concepto de oralitura del poeta Elicura Chihualaf (2000) porque creo que en éste, también es posible incluir el proceso de significación propuesto por la lingüista Julia kristeva. Creo que es posible suponer la presencia del inconsciente y los impulsos pre-edípicos del chora semiótico, en el concepto propuesto por el poeta, que a la vez esta compuesto por la infancia y la memoria de los antepasados; haciendo así de la “llave oralitora” un pase de entrada al complejo y enigmático flujo semiótico detrás de cada palabra.

Con respecto a la utilización de la metodología del B.M.C., me parece que desde el inicio, el uso que hice de ésta fue una apropiación personal de la misma y no solamente una extrapolación a otro ámbito. Esto debido a que el B.M.C. elige entrar a lo somático desde el plano fisiológico y yo, al usar el lenguaje como puerta de entrada, lo hice a través del plano síquico. Esto no fue premeditado, de hecho elegí la vocalización de la palabra porque ésta es una de las vías metodológicas del B.M.C. Sin embargo, ahora me doy cuenta de las

diferencias, ya que el B.M.C. utiliza la respiración, la resonancia del sonido en el organismo y la emisión de sonido, pero no el lenguaje, mi estímulo inicial.

Por otro lado, también es cierto que al seguir la estructura de trabajo del B.M.C., mi práctica también adquirió el carácter de fenomenológica y somática. Creo que lo que llamé “exploración vocal” y “exploración corporal” durante el desarrollo de esta memoria, puedo abordarlo de una forma más integral como “Exploraciones Semióticas en Movimiento”, señalando que es la comunicación corporal, emocional y mental de la performer consigo misma y en el espacio por medio del movimiento, la que produce la ampliación semiótica de la palabra vocalizada o “llave oralitora”. Es su intimidad, matrilinea, corporalidad, sentimientos, pensamientos, en síntesis, su experimentar la palabra en movimiento, la que le otorgará un significado al signo lingüístico que se explore. Por otro lado, las “Exploraciones Semióticas en Movimiento” repercuten en el soma de quien las realiza y también en el espacio en que se desarrollan, produciendo que el campo semiótico de la palabra explorada se expanda e instale una atmósfera particular en el espacio.

Apuntar, además, que el esquema de trabajo al que llegué, después de las dos experimentaciones, es el siguiente:

- 1) Trabajo Corporal Previo: dado por la alineación corporal y hacer Contacto Improvisación con el espacio, utilizando las premisas “voy hacia el espacio” y “dejo que el espacio entre en mí”.
- 2) Revisión Conceptual: se hace una definición personal de la palabra que se va a explorar, se le asocian otras palabras de modo intuitivo y, después, se revisa la definición formal en algún diccionario.
- 3) Exploración vocal y corporal: se comienza en reposo o en alguna planta de movimiento definida, allí se pronuncia la palabra completa durante al menos un minuto, con la premisa mental “dejo que la palabra entre en mí”, para luego descomponerla en sílabas y comenzar a jugar con el enroque y repetición de éstas, de forma aleatoria. La única condición es no permanecer demasiado tiempo en ningún sonido. Una vez que se ha explorado vocalmente, por al menos 15 minutos la palabra, y se siente claramente el deseo de desplazamiento, se da paso a este con la consigna mental “sigo el movimiento”. Lo que prosigue es una improvisación de desplazamientos por el espacio que durará lo que orgánicamente predisponga el cuerpo.
- 4) Redefinición: inmediatamente después del paso anterior, se vuelve a definir la palabra explorada, incorporando una síntesis de la improvisación de movimiento.

Para cerrar, quiero señalar que la forma en que la memoria transgeneracional, representada por la “llave oralitora”, fue adquiriendo nuevos sentidos, me hizo recordar lo

dicho por la socióloga decolonial Silvia Rivera Cusicansqui, sobre el hacerse de una lengua con patria.⁷² Ella señala esto a partir de la observación de la mezcla que han hecho del castellano y la lengua originaria en algunos lugares de Centroamérica. La pensadora boliviana aprecia esta apropiación del lenguaje como una forma de descolonización, sin desentendernos de nuestra mezcla indígena y europea, lo *chi`xi* para ella. Pienso en Rivera Cusicansqui, porque creo que las “Exploraciones Semióticas en Movimiento” son una forma de crear una Lengua con Cuerpo, una palabra vivenciada desde la corporalidad específica de cada *une*. La autora habla de una lengua con patria y, no en vano, desde el feminismo señalamos nuestro cuerpo como primer territorio. Allí seguimos librando una batalla contra la biopolítica del sistema heteropatriarcal. En conclusión, me parece que este puede ser un método de trabajo decolonial, que nos permita librarnos del patriarcado en el ámbito creativo y personal.

Bibliografía

⁷² Silvia Rivera Cusicansqui, “Prácticas y discursos descolonizadores”, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dJU1DfUWo3c> (Fecha de consulta: 10 de abril de 2020)

Arfuch, Leonor. 2005a. “Cronotopías de la intimidad” en *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós.

----- 2005b. “Problemáticas de la Identidad” en *Identidades, Sujetos y Subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

----- 2007. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

----- 2008. “Arte, Memoria y Archivo”, “La autobiografía como (mal de) archivo”, “Memoria y autobiografía” en *Crítica Cultural: entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

----- 2009. “Íntimo, privado, biográfico: espacios del yo en la cultura contemporánea” en *Estéticas de la Intimidad*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Assmann, J.. 2000a. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 3ª edición, Verlag Beck, München.

----- 2000b. *Religion und kulturelles Gedächtnis*. Verlag Beck, München.

Bainbridge Cohen, Bonnie. *Sensing, feeling and action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering*. EE.UU.: Contact Editions, 1992.

Calais-Germain, Blandine. *El Periné Femenino y El Parto: elementos de anatomía y bases de ejercicios* (1998). Barcelona: La liebre de marzo, 2016.

De Andrade, Oswald. *Escritos Antropogálicos*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2008.

Derrida, Jaques. *Mal de Archivo*. Madrid: Ed. Trotta, 1997.

Entrevista a Elicura Chihuailaf por Paola Bernal: Versus n° 3 (2002): 23-28.
Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93536.html> (Fecha de consulta: 1 de abril de 2020)

Entrevista a Elicura Chihuailaf por Viviana del Campo: Área n° 3 (2000): 49-59.
Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93536.html> (Fecha de consulta: 1 de abril de 2020)

Entrevista a Elicura Chihuailaf por Martínez, Maximiliano: Travesía n° 11 (2007)
disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93536.html> (Fecha de consulta: 1 de abril de 2020)

Fischer-Litche, Erika. *Estética de lo Performativo*. España: Abada Editores, S. L, 2011.

Kaulicke, Peter. “Memoria historiografiada y memoria materializada: Problemas en la percepción del pasado andino preeuropeo”. *Estudios atacameños*, n° 26 (2003) disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432003002600004> (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2020)

Kristeva, Julia. *Semiótica I*. España: Ed. Fundamentos, 1981.

Maurice Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Ed. Península, 1997.

Moi, Toril. *Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Cátedra, 1999.

Montecinos Aguirre, Sonia. 2013. *Madres y Huachos (1991)*. Santiago de Chile: Ed. Catalonia.

-----, 2015. *Mitos de Chile: enciclopedia de seres, apariciones y encantos*. Santiago de Chile: Ed. Cataloni.

Ong, Walter J. *Oralidad y Escritura Tecnologías de la palabra*. Colombia: Fondo de Cultura Económica Ltda., 1994.

Rivera Cusicansqui, Silvia. 2015. *Sociología de la Imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón.

-----, s/f. “Prácticas y discursos descolonizadores”, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dJU1DfUWo3c> (Fecha de consulta: 10 de abril de 2020)

Schafer, R. Murray. *El nuevo Paisaje Sonoro*. Buenos Aires: Ricordi, 1985.

Anexo I

El siguiente trabajo fue hecho en el marco del curso Espacio y Materialidades de la Escena”. Dictado por la docente Alejandra Serey el segundo semestre 2017.

Preguntas de Investigación:

¿Puede construir espacialidad corporal la vocalización de una palabra?

¿Qué relación hay entre mi espacio corporal y la atmósfera del espacio geométrico?

¿Es funcional la metodología del Body Mind Centering para la creación de espacialidad corporal?

Análisis

La investigación se desarrolló en cinco sesiones de dos horas cronológicas con una semana de distancia entre una y otra. Se hizo un registro audiovisual de todo el proceso y se llevó una bitácora como medio de registro. Se realizó en las dependencias del Parque Cultural de Valparaíso.

Primera sesión (video 1):

Descripción exploración

Análisis del registro

En la primera sesión, se utilizó la palabra *Abuela* y se pueden observar movimientos ondulatorios, cíclicos y livianos, en el plano horizontal y sagital. Además, se me hizo presente, por momentos, una atmósfera lúdica e infantil, me sentía en el rol de nieta.

Se utiliza en su mayoría el nivel alto del espacio, a excepción de una vez en que voy al nivel bajo (al piso), pero que no la considero ya que esto respondió a una decisión personal. Yo decidí ir al piso al darme cuenta que no había pasado por él, no fue parte del devenir. Esta situación revela hasta qué punto no estaba en el estado adecuado de presencia en el marco del BMC, lo que debía ser una expresión libre con movimientos espontáneos aparecía constreñido y modificado por mis constantes apreciaciones sobre las calidades del movimiento, el uso de los planos, el proyecto en general, etc. Me costaba muchísimo no estar haciendo un trabajo de análisis al mismo tiempo que hacía la experiencia.

Debido a lo anterior, decidí modificar la metodología con el objetivo de entrar en un estado de *embodiment* -como señala Fischer-Lichte en consonancia con Merleau-Ponty y el propio BMC antes de comenzar la experiencia. A partir de la segunda sesión, introduje una etapa de preparación que duraba entre 40 y 45 minutos y que se desarrolló de la siguiente manera: alinear mi pelvis, explorar los planos del movimiento y realizar lo que yo llamo “hacer Contact Improvisación con el espacio”, mediante dos consignas: “voy hacia el espacio” y “dejo que el espacio entre en mí”. Esto último, junto con alinear mi pelvis, es por donde yo parto en general antes de hacer cualquier exploración de movimiento o proceso creativo, pero que, sin darme cuenta o por no introducir algo ajeno a la metodología del BMC, no lo consideré previamente. Por otra parte, exploré los planos del movimiento porque eran parte importante del análisis posterior y me di cuenta que mi falta de entrenamiento hizo que casi no utilizara el plano horizontal y el transversal (torsiones) no apareciera. Aclaro que el problema no estuvo en que no aparecieran, sino que al revisar el material audiovisual se me

hizo consciente que, sobre todo, el plano transversal lo había olvidado como posibilidad de movimiento.

Por otro lado, me di cuenta que separé el momento de la Exploración vocal de la Exploración en movimiento, lo que atenta directamente con la metodología del BMC, ya que las clases se plantean como un viaje continuado y no hay separaciones o pausas entre una etapa y otra. Como se puede apreciar en el video uno, al poco tiempo de iniciar la exploración, comienzo a vocalizar nuevamente, esto lo hice porque justamente sentía muy lejana la experiencia, no me era orgánico realizar ningún movimiento y por esto recurrí a la voz. Lo que sin dudas era muy distinto a que los movimientos fueran una resonancia de lo hecho previamente, era como estar bailando la vocalización, no había una espacialidad corporal que se instalara y actuara libremente.

Es por ello que, desde la segunda sesión, ligué el momento de la Exploración vocal y la Exploración en movimiento, incluyendo además dos consignas mentales: “dejo que el sonido entre mí” al iniciar la vocalización y “sigo el movimiento” cuando quería terminarla. Estas consignas junto, con la posición en que hice la exploración vocal (recostada de espaldas con una flexión de piernas y los brazos separados del cuerpo), son elementos de la técnica de danza Realese que practico desde 2014 y que consiste en dejar devenir el movimiento después de visualizar una imagen que tiene de referencia al cuerpo, por ejemplo: la vasija de la pelvis, el hilo de la respiración, una línea de fuerza que sube por la cara posterior del cuerpo y baja por la cara anterior, etc.

Por último, reflexioné sobre la Revisión conceptual ya que me parecía que no había logrado su propósito. Lo que yo hice en esta oportunidad fue escuchar mi testimonio

oral (15 minutos aproximadamente) sobre la herencia que recibo de mi abuela materna porque me pareció que era pertinente para reflexionar sobre la memoria transgeneracional. Sin embargo, tras realizar la sesión me di cuenta que lo que tendría que haber hecho era investigar sobre el significado de 'Abuela' porque ese era el objeto de conocimiento de la sesión y no la memoria transgeneracional que constituye parte fundamental del marco teórico de mi proyecto de tesis. A partir de la segunda sesión en la Revisión conceptual hice una definición personal de la palabra que iba a utilizar junto con asociarla libremente a otras palabras y luego buscar su significado en distintas fuentes, principalmente la Real Academia Española.

Segunda sesión (video 2):

Debido a todas las falencias de la primera sesión antes descritas, decidí tomarla como una especie de piloto por lo que volví a realizar la experiencia con la palabra 'Abuela', incorporando todas las modificaciones que se señalaron. Lo que ocurrió fue sustantivamente diferente, comenzando porque la etapa de preparación que incluí surgió el efecto esperado y pude desarrollar toda la experiencia en un estado de *embodiment* que me dispuso a entregarme al proceso o mejor dicho “al mundo” como dice Merleau-Ponty.

En cuanto a la modificación que hice en la Revisión conceptual, reflexionando sobre lo que significa la palabra 'Abuela' se me relevaron las ideas de: “dadora de vida”, “madre de...” y el hecho de que siempre se me presentaba asociada a otro familiar. Al buscar en diccionarios ocurría lo mismo, era como que no se le pudiera definir sino en relación a otros, hasta que encontré la definición de “Mujer de avanzada edad” lo que es evidente, pero que en el momento me sorprendió.

Por último, el no separar la Exploración vocal de la Exploración en movimiento y agregar los aspectos sacados de la técnica Realese junto a lo ya descrito, hicieron que por primera vez se instalara una Espacialidad Corporal.

Después de vocalizar la palabra 'Abuela' en reposo, mi cuerpo estaba ansioso por moverse y, al hacerlo, mi espacialidad corporal se fue desplegando por el espacio geométrico orgánicamente por más de 20 minutos, debo decir que mi sorpresa fue muy grande.

La Espacialidad Corporal que se fue instalando tenía las siguientes características: movimientos ondulatorios, ligados, cíclicos y livianos que se dieron en el nivel medio y alto, nunca en el piso como yo había forzado la vez anterior, predominaron el plano sagital y horizontal. La atmósfera que yo percibí fue un medio acuoso y la idea de la naturaleza como “dadora de vida”, creadora, para terminar sintiendo que yo me estaba dando vida a mí misma a través del movimiento. Es importante señalar que, considerando lo propuesto por Merleau-Ponty, los movimientos que aparecían eran abstractos, es decir que no estaban orientados hacia el mundo sino que se replegaban sobre sí, no buscaban una efectividad, lo virtual y lo humano se imponían como señala el autor francés.

Cabe precisar que este es el único video que muestra la síntesis que hice al terminar la sesión y no parte de la improvisación. Esto se dio así porque esta exploración fue muy extensa lo que hizo difícil escoger un tramo que fuera representativo de todo el proceso.

Tercera sesión (video 3):

Decido insistir con la palabra 'Abuela', para, al menos, tener dos experiencias válidas de la misma palabra ya que la primera vez quedó como “piloto”. El objetivo de esta sesión era ver qué tan productiva podía ser una palabra, porque había funcionado una vez pero quizás dos ya no, quizás con una oportunidad se agotaba la dinámica. Hice un cambio en la Revisión Conceptual ya que partí leyendo las definición de 'Abuela' que había construido la vez anterior y luego asocié otras palabras a la lista que ya había. Como se puede observar a continuación las nuevas palabras que incorporo al campo semántico lo amplían y profundizan.

<i>Segunda sesión</i>	<i>Tercera sesión</i>
Experiencia	
Vejez	
Mujer	
Sabiduría	Memoria
Cansancio	Olvido
Arrugas	sangre

Nietos/as	Árbol familiar
Afecto	Recorrido hecho
Paciencia	Herencia

Además de los conceptos nuevos que aparecieron me surgió la inquietud por averiguar qué significa 'Abuela' en mapudungun, qué rol cumplen la Abuelas en una cultura oral o de origen oral. No pude encontrar en el momento el significado de abuela en mapudungun, pero sí me sorprendió que les abueles y nietes tuvieran el mismo nombre, lo que no se da en ningún otro lazo familiar. También constate que el mismo parentesco se nombra de forma distinta dependiendo si es de la familia paterna o materna, lo que se puede observar en la siguiente tabla:

Abuela materna: chuchu	Nietos/as: chuchu
Abuela paterna: kuku	Nietos/as: kuku
Abuelo materno: cheche	Nietos/as: cheche
Abuelo paterno: laku	Nietos/as: laku

Otro punto que llama mi atención es la diferenciación que se hace entre familia materna y paterna. Quizás guarde relación con la memoria familiar, con no desdibujar

los clanes o hacer visible y precisa la influencia de cada rama familiar. Considerando que mi proyecto de tesis aborda la relación entre nieta y abuela materna, esta característica del mapudungun junto con la anterior me resultan reveladoras.

Ecuanto al objetivo de esta sesión, ver si por una segunda vez se lograba construir espacialidad corporal, el resultado fue positivo, no solo se logró sino que además surgieron diferencias importantes. Los movimientos cíclicos, repetitivos y la predominancia del nivel alto se mantuvo, pero apareció con fuerza el plano transversal y, más importante aún, la espacialidad estaba marcada por movimientos pesados y rítmicos, surgían patrones rítmicos acompañados de sonido vocal -como se puede observar en el tercer video.

La aparición del ritmo acompañado de voz, como se puede observar en el registro, también lo señalé en la bitácora: “ Uh, ham, ha, uh, pulso, pulso, pulso, pulso marcado con los pies y luego sigo el pulso bajando y subiendo ya sin golpear el piso”. Esto que se dio me parece muy interesante porque tiende un puente con las culturas orales, donde el ritmo es fundamental para memorizar grandes cantidad de información (Ong).

Interiormente para mí también cambió mucho ya que se me instaló una atmósfera de ritual. Cito parte de la reflexión posterior a la exploración que registré en la bitácora: “El rito se hace presente, todo es rito. Fuego, naturaleza, la comunidad, la presencia-ausencia de muchos/as. Ritual de comunión, de unión, el clan es fuente de vida. Conocimiento común naturalidad, rito, rito, rito. Lo que más hay es rito: comunión, la comunidad se hace a sí misma y en sí misma: cantos, bailes, ritmo”. Como se puede observar, la comunidad y sus

formas performáticas se instalan con fuerza. Lo que más destaco personalmente es el comentario del “conocimiento común naturalidad” y “la comunidad se hace a sí misma y en sí misma”, ya que me hacen ver a la comunidad como un ser unificado, con vida, que se manifiesta en el ritual. Además, mientras hacía la exploración, era muy extraño sentirme realmente acompañada por la ausencia de otros, en este sentido la espacialidad corporal que se instalaba también era muy distinta porque, si bien seguía en el ámbito de lo humano y virtual, de lo subjetivo, formaban parte de un territorio, tenía una orientación a lo colectivo y al mundo externo.

Una vez terminada la exploración volví a definir 'Abuela' porque me parecía que la experiencia había hecho que su significado para mí cambiara y el resultado fue el siguiente. Abuela: madre de la tribu, organizadora, conductora (fuerza), guía (ritmo vital), líder.

Como conclusión se puede decir que la diferencia entre las dos sesiones anteriores y esta es notoria, la espacialidad corporal construida es muy distinta y el campo semántico de abuela se expande. También creo que el buscar información sobre la palabra 'Abuela' en mapudungun en la revisión conceptual y reflexionar sobre ello fue determinante en lo que se generó posteriormente.

Cuarta sesión (video 4):

Considerando que había indagado sobre 'Abuela' en tres oportunidades, dos de ellas válidas para mí, decidí que esta y la próxima sesión las iba a destinar a 'Ir', de este modo le dedicaría dos sesiones a cada palabra. Cabe recordar que se seleccionó la palabra 'Ir' por ser el verbo en que yo sintetizo la herencia de mi abuela materna.

En primer lugar, se puede afirmar que tal como ocurrió con 'Abuela' también se instaló una espacialidad tras la vocalización. Lo que me parece importante de destacar porque creo que es un dato para generar hipótesis sobre las posibilidades de creación de espacialidad corporal que tienen las palabras habladas y desarticuladas -la voz polimorfa que describe Fischer-Ligthe. Creo que en esta investigación su apreciación de que si bien en este tipo de voz el mensaje no es unívoco, sigue construyendo significado a un nivel lingüístico en general, se aplica totalmente.

En la Revisión conceptual, al igual que en las sesiones anteriores, primero definí lo que era para mí 'Ir' y luego lo busqué en diccionarios. Esto es lo que me parece más relevante: Definición personal de IR: recorrer, cambiar, caminar, desplazarse, moverse, salir, mudar, buscar.

Def. v. intr.

- 1- Moverse (una persona o cosa) hacia un lugar determinado.
- 2.- Intr. Moverse de un lugar hacia otro apartado de la persona que habla.
- 3.- Caminar de acá para allá.
- 4.- Considerar las cosas por un aspecto especial o dirigirse a un fin determinado.

La espacialidad corporal que se construyó en esta ocasión fue muy diferente a las que aparecieron con 'Abuela'. Como se puede observar en el cuarto video, hubo mucha utilización del nivel bajo del espacio, los movimientos son pesados, hay un ritmo rápido, pausas y rebote por primera vez. Los planos más predominantes son el sagital y el transversal.

Ocurrió algo muy interesante en consideración a los movimientos abstractos y concretos, ya que en esta oportunidad se vieron claramente movimientos concretos, el lanzar una piedra repetidas veces y lo que para mí era estar en alerta, atacando y defendiéndome a la vez. Una de las atmósferas que se instaló se centra en esto, recojo algunas apreciaciones de la bitácora: “mucha intensidad, caza, peligro, ataque, combatir defenderse, ir a la lucha. Explorar lugar primitivo de ataque y defensa”. Esto se me planteaba ligado a que 'Ir' era una palabra que implica mucha decisión y fuerza, me sentía muy poderosa en esta parte de la exploración. También era estar en un espacio y tiempo presentes pero proyectados al futuro, al lugar donde 'Ir' aunque no fuera ninguno en concreto.

Por otro lado, cuando en un momento de la exploración comienzo a rebotar la sensación era interna, cito la bitácora: “era como estar un poco fuera de sí, extraviada dentro del cuerpo porque ya estaba un poco en otro lugar. Toda la realidad, el espacio se mueve, incluyendo mi espacio corporal. La imagen del reflejo en el agua después que han tirado una piedra. Sobre esa imagen yo en movimiento. También la imagen de un vidrio quebrado, eso, como un vidrio quebrado que entre las fisuras deja escapar parte de sí”. Esta atmósfera y espacialidad corporal fue muy angustiante y se dio durante el rebote, fue un poco difícil salir de esto, tendía a seguir profundizándolo pero me di cuenta que la angustia aumentaba entonces decidí modificar voluntariamente lo que se había instalado e ir reduciendo el rebote de forma gradual para “dejarme ir” hacia otras zonas.

Quinta sesión (video 5):

En esta última sesión la Revisión conceptual la hice leyendo lo que había escrito la vez anterior como definición de 'Ir', para después, tal como hice con 'Abuela' redefinir la

palabra tras la experiencia realizada. El resultado fue el siguiente, ir: transición, mutar, decisión, determinación, saltar obstáculos, renacimiento.

Como se puede observar, al igual que con 'Abuela', el campo semánticoprofundiza y expande. La primera definición que hice está centrada en el “desplazamiento por un territorio” mientras que acá surgen estados internos de cambio. La sesión anterior hizo que mi comprensión de la palabra trabajada se hiciera más sólida.

En cuanto a la exploración vocal 'Ir', tengo que decir que era más difícil de realizar que con 'Abuela', ya que al tener solo dos letras me permitía juego de enroque de sonidos bastante pobre. La vez anterior había jugado bastante con alargar la 'I', la potencia fuerte o suave con que emitía el sonido y además dejaba fluir las secuencias rítmicas que aparecían. En cambio, en esta oportunidad quise probar otras cosas, no realizar los mismos juego una vez que noté volvían a aparecer, entonces fue así como me fui centrando en el fonema 'r' y su articulación que repetí por periodos muy extensos. Mientras realizaba la exploración vocal, pensé que era la 'r' de donde salía la potencia de 'Ir', que era su sonido fuerte el que estaba ligado a la decisión de Ir y, más aún, noté que el fonema 'r' necesita del movimiento reiterado de la lengua contra el paladar para su existencia, lo que me hizo pensar que el sonido 'r' está intrínsecamente ligado al movimiento.

La Espacialidad corporal que se originó después de la exploración vocal fue mucho menos amplia que las anteriores, tanto en variedad como en duración. Movimientos repetitivos y cíclicos en su mayoría en el nivel bajo y casi exclusivamente en el plano sagital, en una línea horizontal al medio del espacio geométrico. La atmósfera que se instaló también fue muy reducida, cito de la bitácora: “Creo que al estar tanto tiempo en la 'r' la “impro” salió

así, como rueda de ratón. No iba a ningún lugar, no estaba en ningún lugar, solo en el rebote, en el desplazamiento sin sentido”. Tal como escribí en el momento, creo que esto se dio porque estuve mucho tiempo solo en el fonema 'r' -unos 20 minutos aproximadamente.

Conclusiones

Para empezar quisiera recordar las preguntas que guiaron esta investigación: “¿puede construir espacialidad corporal la vocalización de una palabra?”, “¿qué relación hay entre mi espacio corporal y la atmósfera del espacio geométrico?”, “¿es funcional la metodología del Body Mind Centering para la creación de espacialidad corporal?” Estas preguntas son las que intentaré responder a continuación.

En mi primer lugar, con respecto a si es posible o no construir espacialidad corporal desde la vocalización, señalar que terminado el proceso me doy cuenta que esa pregunta fue mal formulada porque en ella no consideré el primer punto del método del B.M.C. , la Revisión conceptual, que además, como se demostró en el análisis, influyó sustantivamente en la Exploración en Movimiento. Es por esto que, ajustando la pregunta a ¿puede el lenguaje construir espacialidad corporal?, respondo que sí es posible. Creo que podría sintetizar lo sucedido como “lenguaje experienciado”, al estar todos los planos de mi cuerpo involucrados en la tarea y en un estado de *embodiment* “siendo del mundo”.

Continuando con la reflexión sobre el lenguaje, creo que más allá de lo precisado en el análisis, podría decirse que los movimientos que se daban en la espacialidad corporal eran abstractos y concretos a la vez. Esto porque el lenguaje es social e histórico, por lo tanto está en el exterior, pero a la vez nuestro pensamiento lo articulamos gracias a él,

está dentro nuestro. Cuando planteé las preguntas no me di cuenta que lo que estaba haciendo en el fondo no era precisamente ver si se generaba espacialidad corporal sino que, con mi cuerpo fenomenológico, como apunta Merleau-Ponty, estaba proponiendo el lenguaje como objeto de estudio. No sé si venga tanto al caso, pero a esta altura no puedo dejar de mencionar mi Licenciatura en Letras y mi título de Profesora de Lengua; creo que muy inconscientemente ligué mis dos áreas de desarrollo profesional sin darme cuenta alguna.

En relación a la segunda pregunta: “¿qué relación hay entre mi espacio corporal y la atmósfera del espacio geométrico?”, creo que la respuesta que voy a dar no es precisa porque pienso que, para poder responderla a cabalidad, otra persona tendría que haber hecho la experiencia y yo observar lo que sucedía o al revés. Sin embargo, considerando solo mis apreciaciones, creo que la espacialidad corporal va generando atmósfera a través de su despliegue por el espacio geométrico y que el lenguaje es inmensamente productivo en su capacidad de generar atmósferas. Como se describe en el análisis, tanto 'Abuela' como 'Ir' generaron más de una atmósfera que yo sentí en su momento y que creo se ven reflejadas en parte en los registros audiovisuales.

En otro ámbito, con respecto a si es o no funcional la metodología del BMC para la creación de espacialidad corporal, puedo señalar que sí lo es. Esto no solo porque la investigación lo demuestre sino que más aún porque, si tomo en cuenta lo dicho anteriormente en cuanto a que lo que hice fue poner al lenguaje como objeto de estudio, desde un principio podría haberme dado cuenta que esta metodología sería funcional, ya que ésta es una práctica fenomenológica: tiene por objetivo conocer el nivel fisiológico del cuerpo humano. No me quedo muy conforme porque creo que no utilicé la metodología en un ámbito

distinto para el que fue desarrollado, pienso que quizás tendría que haber concluido la investigación creando una performance.

Anexo II

El siguiente trabajo se realizó en el marco del curso “Proyecto I” . Dictado por la docente Milena Grass, el primer semestre de 2018. Yo dirigí la investigación y Claudia Sepúlveda fue la performer.

Jueves 12 Abril

1° encuentro:

Trabajo Corporal Previo (T.C.P.)

Alineación de la pelvis ejercicio de M.I. pierna flectada en 90° hace pequeña presión sobre pared y suelta. Se utiliza toda la planta del pie presionar como un bloque no punta-talón o al revés.

Impro de espacio: “ir al espacio dejar que el espacio entre en mí”

Impro de voz, juego

Elegir una palabra: sola cambia a lazo. Esto tiene mucha intensidad. (causa asombro en ambas la unión entre sola y lazo)

Inicio

Revisión conceptual: definición de abuela

Primera Vocalización: “Abuela”

Emoción fuerte que aparece, volver a las sílabas para no entrar en crisis.

Improvisación de movimiento:

Imagen de brujas que hacen ritual. Mujer que barre, bruja que barre con alegría. (Acá ya aparece el acto de hacer y con alegría)

Redefinición

Síntesis de Improvisación

Reflexión bitácora

Lectura de bitácora

11:30

Segunda vocalización

Segunda Improvisación de movimiento: pareciera que es otra cosa la que se impone no *Abuela* es algo de encierro de estar atrapado. Después Claudia confirma en que se había centrado en lo negativo de dedicarse a los otros postergándose. En la improvisación ella finalmente sale de ese estado.

Bitácora final personal:

Estuvo bueno no apurarla dejarla que se “atrapara” en el espacio y estado y solo empujarla a salir de allí cuando ella “vio la salida” empujarla hacia otro estado cuando ella lo vio e impulsarla a profundizar en ese nuevo espacio, fomentar su empoderamiento, su libertad en ese nuevo espacio, hacerle ver que ya estaba allí.

La impro me pareció ir desde el estar atrapada sometida a la liberación, el empoderamiento, la sabiduría, lo ancestral... “camino a la sabiduría”.

Importante saber contener, guiar, respetar: me satisface mucho el rol.

Devolución Clau: importante “eres libre en el espacio” posibilidad de habitarlo, empezar a disfrutarlo.

Bitácora final Claudia

La certeza de que es un viaje, muy removida y cansada, asco terrible en la garganta. Salen imágenes, sensaciones, recuerdos que se están removiendo desde el interior del cuerpo hacia afuera. Comenzar a reconocer el rol de mi abuela en mi vida, lo tremendamente importante de ella. Impro final de mov. : entender desde el cuerpo el empoderarse, el estar presente en el propio cuerpo y ser como un

bastión un referente, que así interpretaba a mi abuela, también entender su contexto aprisionado dentro de las cuatro paredes de su casa (rebotar en las cuatro paredes a nivel físico). Con la guía logro entender que se puede hacer un cambio de mirada que esa visión que tengo de prisión es una mirada simplista de una situación, también una visión pesimista. Poder explorar el espacio, estar al servicio, empoderarse de estar ahí en comunión con los demás. Importancia de la guía de levantar la mirada y ver lo que hay al rededor para cuando uno está entrando en esa situación sin fin poder explorar otras situaciones.

Viernes 13 Abril

2º encuentro:

Trabajo Corporal Previo

-Ejercicio M.I.

- “veo un punto del espacio y voy hacia él” lo recorro, lo conozco, busco otro punto y voy hacia él...

-El espacio me llama desde el atrás, el frente, el costado... y dos de una rato recién el contact.

- “contact con el espacio” voy hacia el espacio..... dejo que el espacio entre en mí....alterno entre estas dos posibilidades.....me encuentro con el espacio, dialogamos

-Después de C.I. ir hacia el espacio corporal dejando de lado el geométrico, empoderarse del espacio corporal, el espacio corporal tiene posibilidad de sonido, profundizar allí, hasta explorar solamente el espacio sonoro. Ir hacia él, profundizar allí, ver qué posibilidades tiene.

* La exploración del espacio sonoro del cuerpo resulta un trabajo muy interesante, zonas ocultas inconscientes aparecen en el trabajo de la voz. Hay una necesidad de ser liberado “ese algo” : explorarlo.

Devolución de Claudia:

-Importante, interesante “dejar que el espacio entre en mí”

-Primero sonidos “accesorios” (cómo llamarlos? Se pregunta Claudia) a algo más orgánico. Sonido, más “rico” espacio circular elíptico, orgánico.

-me hizo recordar a : vocalización chamánica y respiración alotrópica. (Marco teórico)

Inicio

1.- Revisión conceptual: Claudia me cuenta los hitos que ella considera importantes de la vida de su abuela y sus características personales. Hace relaciones entre su abuela, su mamá y ella: trabajos y relación con los hombres (parejas) principalmente.

Trabajos:

- Abuela con estudios secundarios entra a trabajar al hospital de Valdivia en distintos puesto como auxiliar de enfermería, arsenalera, donde trabaja mayormente es en el laboratorio clínico.

- Madre estudia Tecnología médica y trabaja en el mismo hospital donde estuvo su madre.

-Claudia dice que ella tenía un rechazo a la biología, se ríe cuando le hago ver que se ha formado en Body Mind Centering, masajes, Yoga, reiki. Ha abordado la sanación desde el trabajo corporal y energético. También es bailarina.

Relaciones amorosas:

En las tres mujeres se repite el patrón de estar con un hombre dominante, violento. Esto va aumentando de generación en generación. Claudia es la única que se separa de su marido por esta razón y que sigue teniendo una vida laboral. Antes abuela y madre postergaron sus trabajos de una u otra forma por sus maridos.

La cocina aparece como un patrimonio familiar importante, la abuela es hija de inmigrantes alemanes: repostería y panadería.

-Escuchamos una grabación de la voz de su abuela

-Le pido que redefina Abuela:

Un gran espacio de luz y de belleza, una alegría que inunda el corazón, que rodea mi ser que me protege y me sana. Trascendencia y amor.

Bitácora Final Claudia:

Cómo hago aparecer el sonido, cómo hago que el sonido salga de mi garganta. En un principio siempre que estoy vocalizando empiezo a sentir asco, mucho asco y mareo. Entonces en el momento que empiezo a hacer que salga de mi cuerpo ese sonido como que mi cuerpo se estira para dejar salir un

aullido, voy jugando con la boca, empiezo a fluir y cuando ya empiezo a tener más plasticidad en ese salida del sonido y suelto cualquier cosa.. en el fondo dejar que sea no más como el lenguaje me permite encontrar como verdad en el movimiento. Más que encontrar la verdad el sonido se mueve y mueve mi cuerpo entonces ya no me muevo yo en consecuencia sino que me muevo con el sonido y luego ese sonido deja una huella entonces el cuerpo simplemente sigue. Es una ruta curva.

Reflexión: el explorar el sonido libremente es todo un espacio que se abre, sería muy interesante abordar esto pero creo que puede ser tan profundo y extenso que se escapa de la investigación. Lo que sí me parece muy importante recoger la devolución de Claudia en cuanto a que esta exploración libre le permite sentir realmente que el sonido va con el movimiento. Es una muy buena puerta de entrada para comenzar a trabajar la expresión vocal, quizás se pueda hacer un breve calentamiento al inicio de las sesiones como para liberar ese canal y de allí ir hacia la vocalización de la palabra a trabajar.

Miércoles 18 Abril

3° Encuentro:

T. C. P.: la hago explorar la voz, vocalizar con a-e-i-o-u jugar con las combinaciones y después que encuentre una palabra a partir de la exploración. Esto porque la quiero llevar a que juegue con sílabas y

no letras ya que la sílaba, el morfema, es la unidad mínima de significado. El fonema (sonido de una sola letra) no constituye una unidad con significado y en la experiencia lleva a quien vocaliza hacia la emoción descontrolada, se abre el inconsciente “sin foco alguno”.

Claudia llega a la palabra “sola” y de ahí las siguientes derivaciones.

Solazo

lazo

sola

Inicio

1.- Revisión conceptual:

Releemos definiciones de abuela que le he pedido que haga en ocasiones antes de improvisar, después de improvisar o después de alguna reflexión biográfica:

1ª Definición:

-Hogar

-Amor

-Palabras que acompañan

2ª Definición:

Rol

Tribu

Empoderar a nietas

Serenidad y servicio

-Firmeza

-“se entrega en disciplina a ese fin”

-“Lecciones específicas, rutina”

-En un hacer: claridad

-Jefa de tribu

3ª Definición:

-Luz y tibieza que me sana

-Trascendencia

-“forma parte mío”: acciones rituales, detalles cotidianos, tomarse el tiempo de hacer cosas por tu casa: cocer un pañito, limpiar vidrios, etc.

-Vuelve a aparecer el recuerdo biográfico de parte de Claudia esta vez incluye a su bisabuela: modista de sombreros flores de tela. Otros aspectos cómo diferencias en el modo de llevar a cabo la repostería entre las generaciones.

-Aparece una información importante o mejor dicho se toma conciencia sobre ello:

la abuela hace todo lo que se necesite en el hogar: pan, bordar, cocer, cocinar. No compra nada.

De allí se llega a : LA CONFIANZA EN EL HACER.

Se le pide a Claudia que sintetice la herencia que recibe de su abuela para la próxima sesión. En la semana le doy como sugerencia que escriba un párrafo al respecto, luego lo sintetice en una oración y finalmente en una palabra.

Bitácora Final Personal:

En este ensayo solo se alcanza a hacer esto, por tener menos tiempo disponible la sala y porque realmente revisar lo biográfico es lento, requiere el tiempo de la memoria, de la contención, del compartir. Quizás no en todos los ensayos hay que hacer alguna improvisación de movimiento, quizás se pueden planificar encuentros donde solo se revise lo biográfico. Aunque tengo mis aprensiones con esto, de que se torne muy mental o me ponga a mí en un rol medio de terapeuta o confidente. Creo que sería distinto si esto se hace en grupo porque yo podría “guiar” la conversación y que la contención la dé el grupo.

Miércoles 25

4° Encuentro:

Inicio

Revisión conceptual:

Retomamos la conclusión de la sesión anterior: hacer con dedicación, en silencio, disciplina, pausa.

Me lee su síntesis de la herencia: una oración es lo más sintético que ha logrado, en todas se repite el verbo *hacer*. Le propongo que usemos “hacer” con lo que está de acuerdo y después le pregunto en qué forma verbal prefiere: hacer, haciendo, hacía o conjugado... Nos quedamos con “haciendo” como palabra que sintetiza la herencia recibida.

Vocalizar:

Se vocaliza “Haciendo” 10 minutos.

Le sigo que empiece con la palabra completa y que cuando ella quiera comience a intercambiar las sílabas que juegue con el intercambio silábico, los volúmenes, el alargar o acortar la sílaba, etc. que se tome la libertad de hacerlo como quiera pero siempre solo con las sílabas de haciendo.

Al principio y cada cierto tiempo le digo las siguientes frases: “Dejo que el sonido entre en mí” “el sonido resuena en mi cuerpo” (esto tbm. Hace referencia al trabajo previo de “contact con el espacio” “dejo que el espacio entre en mí”

Anotaciones que hago mientras vocaliza:

haciendo: lo repite muchas veces tal cual, parece un sonido de iglesia, melódico.

Haciendo me lleva a hacienda a Ascender a Siendo.

Az, as (de luz)

a cien

sieando

se- ando- a

asas

si, si, si

si, cien/ si sien

siendo

siendo- do

a-o-a-o-a-o: se fija en esta secuencia la lleva a otro lugar como de ¿encierro? La dejo un rato para ver si sale sola de ahí como no ocurre le pido que vuelva a la palabra completa “haciendo”

Inicia el movimiento:

Redefinición de haciendo:

Le explico lo que quiero hacer en el conversatorio: un ensayo abierto hagamos el mismo proceso de vocalizar y luego que movilizar que hemos estado haciendo hasta ahora con la posibilidad de agregar lo que quiera en cuanto a objetos, música, luz, etc. Teniendo siempre el objetivo de sintetizar lo biográfico que hemos recogido hasta ahora.

Claudia me propone la acción de cocer un gran mantel. Llegamos a cocer un saco crudo con lana planeamos distintas opciones de uso del espacio en relación al cocer.

Bitácora final Claudia

Descubrí el hacer, la atención en los detalles, el proceso, las manos: las protagonistas del hacer con

sentido. El sentido que tiene el proceso y el valor que tiene para darle significado a la vida cotidiana. Lo definí como el hacer significativo, lo definí como el “haciendo”. EL que a su vez definí como un impulso orgánico de crear en coherencia con el ser. Inmediatamente apareció el cocer eso fue muy interesante porque el cocer cobró una importancia por eso es que después me imaginé cocer algo largo

Reflexión: me sorprende como el campo semántico de una palabra comienza a expandirse debido a las derivaciones que se producen al “jugar” con la palabra. Puede que etimológicamente no halla relación entre la palabra inicial y las derivaciones (o quizás sí la hay) pero es muy interesante ver como la palabra inicial se va resignificando, su campo semántico se hace más denso, hacen nuevas relaciones de sentido.

Jueves 26

Bitácora Personal

5° encuentro:

-Calentamiento por el espacio “realiza los movimientos que necesites para entrar en calor” no el trabajo corporal previo predefinido por falta de tiempo.

Inicio:

Revisión conceptual:

-Estado de reposo (acostada de espaldas con piernas flectadas y planta de pie sobre el piso)

en esta posición le digo que recuerde la definición de haciendo que hizo la sesión anterior (esto correspondería al momento de reflexión conceptual). Después de unos minutos le pido que parta con la vocalización.

-10 minutos de vocalización

-10 minutos de improvisación de movimiento

Redefinición de haciendo:

“Asir lo que está sucediendo, la nueva realidad, tiene otra morfología (espirales chiquititos)

suspensión – frágil- sutil- femenino- danza del multiverso con amor- facilidad de traspasar umbrales

Devolución de Claudia: desafío de la vocalización. Estuvo bueno hacerlo todo de una desde el calentamiento hasta el final.

Bitácora final Claudia:

En la vocalización me doy cuenta que aparece haciendo de asir, al principio más desesperado pero lo interesante como es primera vez que entro a ese espacio, como a otra dimensión, no quiero decir que es

un espacio onírico pero es otra dimensión de la realidad multiverso. Aparece en el asir porque estoy asiendo otra realidad es muy interesante porque es como curvo con lianas con suspensiones, suave, armónico, frágil, delicado, bello, sutil, femenino me permitió tener la certeza de que a través del movimiento uno puede traspasar umbrales pareciera ser que es una clave.

Reflexión: ahora me doy cuenta que esta fue la primera vez que apareció ese “espacio otro”, lo que se hizo distinto fue la continuidad en el trabajo desde el calentamiento hasta la improvisación en movimiento.

Viernes 27

6° Encuentro:

-Se incorpora lo de hacer todo el trabajo continuado.

-Para facilitar la vocalización se prueba pedirle que la haga mientras se mueve y no en reposo como hasta ahora.

-Se tiene a disposición la tela de saco crudo que se pretende usar en el ensayo, se prueba la improvisación de movimiento con la tela, aunque se cree que el objeto influenciará demasiado todo.

*Se ensaya en un lugar nuevo de espacio muy reducido y frío.

T.C.P. :

-Calentamiento en movimiento: “recorro el espacio” “Lo reconozco” “qué movimientos necesita mi cuerpo”

-Se le pide que “suelte la lengua” mientras se mueve, que explore libremente el hacer sonidos y articular mientras recorre el espacio.

Inicio

-Se le pide que comience a vocalizar “haciendo” sin dejar de moverse: “dejo que el sonido entre en mí” “dejo que el sonido resuene en mi cuerpo”

-Se le pide que vaya a la tela que se encuentra doblada en un lugar del espacio sin dejar de vocalizar, por unos minutos vocalizar y experimentar con la tela a la vez hasta ir dejando de lado el sonido y la tela y solo “seguir el movimiento”.

Se discute sobre distintas posibilidades de puesta en escena para el ensayo abierto: con o sin objeto, utilización de video de trabajo previo “Trescendencia”, utilización de grabación de audio de abuela de Claudia en que está leyendo un poema. Cómo articular estos elementos en tiempo y espacio para que sean una ayuda a la vocalización y/o sinteticen el trabajo biográfico realizado.

Devolución Claudia: caminar “soltando la lengua” da más libertad para explorar la palabra. Mejor movimiento más voz.

Para el ensayo abierto: se decide usar la tela porque es muy evocadora del espacio de la abuela materna de Claudia pero solo en un principio para que esta no domine toda la improvisación. Entonces ella partirá cociendo la tela mientras vocaliza, luego la doblará y la dejará en el espacio (no se volverá a utilizar), seguirá con la vocalización para terminar en la improvisación de movimiento.

Reflexión:

-El objeto, en este caso la tela, se impone sobre la vocalización. Las cualidades de movimientos y estados que se instalan quedan dominados por el objeto.

-Claudia es bailarina, creo que esto influye fuertemente en que se sienta “más libre” con la exploración sonora en movimiento que en reposo. Creo que no sería lo mismo si su experiencia fuera en el teatro. Tener en cuenta para el trabajo con otras personas. La vocalización posible desafío para bailarines/as, “dejarse llevar por el movimiento” posible desafío para actores. Vuelve a aparecer “la libertad” cuando la vocalización no está restringida a una palabra.

-Darle la posibilidad a lo imprevisto, a lo azaroso, eso que aparece y se instala lo hace debido al trabajo hecho, a los canales sensoriales y psíquicos que se han abierto. Esto pensando en la diferencia entre fijar una planta de movimiento para el ensayo abierto a partir de lo que ya se ha hecho o hacer una improvisación. Me quedo con darle espacio a lo imprevisto y valorarlo, pienso en Peggy Phelan y lo “efimero de la performance” y el concepto de “embodiment” de Fisher-Ligthe y el B.M.C. . Me gustaría que el trabajo final tuviera estas características. ¿Poética del acontecer de Gastón Soubllette?

2 de Mayo

-Se hace el trabajo continuado

-Se prueba hacer la vocalización en cuclillas, desplazándose por el espacio haciendo pausas. Elijo esa posición porque es una posición activa, desde allí podría salir corriendo, y porque es cómoda para la manipulación de la tela (coserla o doblarla). No lo probamos con la tela.

- Le pido que redefina haciendo después de la improvisación: se centra en la derivación de Asir y desde allí pasa a Asi- desechar – empoderar.

Devolución Claudia: posición en cuclillas facilita la introspección y el entrar en “haciendo” y abuela.
“El sonido está entrando más en mi cuerpo”.

Bitácora final Claudia

Fue muy movedora esa vocalización pero fue muy interesante porque comenzamos yo caminando libre dejando que el movimiento se viera modificado, alterado por el sonido. Un pequeño training de calentamiento de la voz y luego apareció la tela, y eso me permitió caminar y observar. Acercarse observando. Desde ahí encontré que había llegado a un punto de entrada finalmente volví al haciendo pero en el asir tomar desechar y empoderarme.

Reflexión: -

-Veo claramente su proceso de asir- desechar- empoderar durante la improvisación. Se ve en las cualidades de movimiento y en el estado emocional que se puede percibir.

-Importancia de la posición corporal al vocalizar.

-Vuelve a aparecer ese “espacio otro” el portal a otro plano.

6 de Mayo (ensayo extra)

Hacemos el plan detallado de lo que será el ensayo abierto el otro día:

1.- Claudia cose con video de “trascendencia” de fondo

2.- Público listo

3.- Empieza a escucharse el audio en que la abuela de Claudia está leyendo un poema, hay algunos breves segundos dentro de esta donde se escucha que Claudia la corrige o la felicita, que se ríen.

También hay un momento en que abuela y nieta leen al unísono el mismo poema, este no se entiende muy bien pero la voz de la abuelita es muy potente, conmovedora. (la grabación está hecha en cassette)

4- ¿Qué es para ti la palabra haciendo” descríbelo mentalmente (le pido esto mientras ella cose)

5.- Vocalizar haciendo sin dejar de cocer y con el audio de fondo

6.- Audio se va sigue vocalizando pero deja de cocer y comienza a ordenar la tela para dejarla finalmente a un costado.

7.-Profundizar en la vocalización, experimentar, esto en movimiento desde la posición de cuclillas.

8.- “Dejo que la vibración del sonido se expanda en mí” “Dejo que el sonido entre en mí” “Dejo que el sonido resuene en mi cuerpo”

9.- improvisación de movimiento

10.- Le pido que me diga qué significa para ella haciendo.

Luego probamos vocalizar una última vez, para calmar la ansiedad más que nada. pero lo hacemos con “abuela” debido a que al otro día lo abrimos a público, no quiero que pase por la experiencia de vocalizar

“haciendo” justo el día antes, evito que se instale una idea de “ensayo previo a”. Soy insistente en la valoración de la improvisación, del momento presente, de realmente abrirse a lo que pueda suceder.

Bitácora del ensayo abierto hecha a posteriori por Claudia:

Lo que apareció el haciendo con mucha importancia en el ser. Fue interesante porque ahora lo percibo como un final de un proceso que sigue en construcción porque lo interesante de esta vía de entrada es que ha sido un mecanismo de entrada en el inconsciente para que se vaya liberando la información que esté, información que forma parte fundante de lo que yo soy y es mi formación en términos valiosos es decir lo que yo soy en forma positiva no recuerdos del inconsciente que aparecen y que me son repulsivos que también podrían ser parte de un proceso. No en este caso son inconsciente que releva aspectos positivos, constructivos bellos para mi vida. Entonces en el último ensayo el “haciendo” que es de “hacer” se acomoda y termina siendo un Ser de la persona es maravilloso. El desafío de ese último ensayo fue olvidar algunos lapsus de reconocer que estoy en un escenario porque la gente está mirando desde afuera, ese fue el gran desafío a nivel técnico de olvidar aquello y estar en mí y ser lo más honesta. Ahora del ser de haciendo, un descubrimiento fue hacer una acción muy monótona, cómo hacer para que cobre vida. Y luego en la improvisación entré muy rápidamente muy fácilmente por decirlo así en ese traspaso onírico, en ese traspaso de umbral.

Definición de “ese espacio” por Claudia:

Percibo que cuando entro es un lugar físico es decir yo me siento en un lugar, me siento recorriendo con mi cuerpo en esta realidad 3D. Me siento que materialmente he pasado a otra realidad, es decir que físicamente estoy en otra realidad y por eso mis movimientos son diferentes yo los percibo más como espiralados, sutiles con muchos detalles, finos, con mucha profundidad y mucho espacio más de tres dimensiones, más cuatro cinco y yo para poder entrar me transformo en otra cosa tiene otra cualidad y esa cualidad no se puede medir con el cuerpo que yo tengo ahora porque es más grueso. Es más fina (esa realidad) es como que no tuviera corporalidad, materia, entonces si porque es un estado como de belleza como de sublimidad no sé si existe. Como un estado un estadio de armonía como curioso y mental porque claro para poder no creo que no es tan mental si es que lo estoy entendiendo bien porque si es el plano de las ideas como que en realidad no están en ese momento cuando tengo que describirlo tengo que hacer un traspaso de eso hacia lo mental, para poder decir de que se trata pero si no lo necesitaría es como Es no mas... yo lo percibo con el corazón, con mis sentidos, pero no con la mente.

