

PARA VIVIR MAÑANA TODAVÍA: RECONFIGURACIONES DE LA MIRADA Y LA MEMORIA EN EL PROCESO DE CREACIÓN PRESENCIAL Y VIRTUAL DE ALIENTO Y VACÍO¹

Lucero Medina Hú
Cristina Velarde Chainskaia

NOTA SOBRE LAS AUTORAS

<https://orcid.org/0000-0003-0769-8395>

Lucero Medina Hú, profesora auxiliar del Departamento Académico de Artes Escénicas y de la Maestría en Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú
Correo electrónico: lucero.medinah@pucp.pe

<https://orcid.org/0000-0001-9593-5447>

Cristina Velarde Chainskaia, profesora asociada del Departamento Académico de Artes Escénicas y de la Maestría en Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú
Correo electrónico: cvelardec@pucp.edu.pe

Recibido: 31/05/2022

Aceptado: 16/08/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.001>

¹ Para vivir mañana (1959) es un poemario del escritor peruano Washington Delgado. El poema que lleva este mismo nombre fue parte de los materiales escritos que también inspiraron la creación.

RESUMEN

La creación escénica colectiva presenta nuevos retos en la virtualidad. Otras formas de crear intermediales plantean la reorganización de los procesos creativos, del cuerpo y de la mirada de los y las artistas performativos. A partir de la experiencia situada de *Aliento y vacío*, montaje audiovisual cuyo proceso continuó de manera virtual e individual debido a la pandemia, analizamos cuáles son las relaciones que se instauran entre el artista performativo y su material escénico desde la virtualidad, tomando como referentes conceptos como la memoria corporal, la reescritura de los materiales y el tejer colectivo. A nivel metodológico, este trabajo ha implicado la revisión del material documental del proceso de investigación y la realización de entrevistas a los y las artistas performativos. Parte de la propuesta incorpora las conversaciones entre las autoras como dispositivos para generar una copercepción de la experiencia que analizamos, así como del proceso de escritura.

Palabras clave: afectos, cuerpo creación virtual, memoria, mirada

PARA VIVER O AMANHÃ AINDA: RECONFIGURAÇÕES DO OLHAR E DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO PRESENCIAL E VIRTUAL DE ALIENTO Y VACÍO

RESUMO

A criação cênica coletiva apresenta novos desafios na virtualidade. Outras formas de criar intermediários propõem a reorganização dos processos criativos, do corpo e do olhar dos artistas performativos. A partir da experiência situada de *Aliento y vacío*, uma montagem audiovisual cujo processo continuou de forma virtual e individual devido à pandemia, analisamos quais são as relações que se estabelecem entre o intérprete e seu material cênico a partir da virtualidade, tomando como referência conceitos como memória corporal, reescrita de materiais e tecelagem coletiva. A nível metodológico, este trabalho envolveu a revisão do material documental do processo de pesquisa e a realização de entrevistas com os intérpretes. Parte da proposta incorpora as conversas entre os autores como dispositivos para gerar uma co-percepção da experiência que analisamos e também do processo de escrita.

Palavras-chave: afetos, corpo, criação virtual, memória, olhar



SO THAT WE MAY STILL LIVE TOMORROW: RECONFIGURATIONS OF THE GAZE AND MEMORY IN THE FACE-TO-FACE AND VIRTUAL CREATION PROCESS OF ALIENTO Y VACÍO

ABSTRACT

The collective creation in performing arts presents new challenges in virtuality. Intermedial creations propose the reorganization of the creative processes, of the body and the gaze of the performing artists. Based on the situated experience of *Aliento y vacío*, short film, whose process continued in a virtual and individual way due to the pandemic, we analyze the relationships that are established between the performing artist and his creative material in virtuality, taking as references concepts such as body memory, the rewriting of materials and collective weaving. At a methodological level, this work has involved reviewing the documentary material of the research process and conducting interviews with the performing artists. Part of the proposal incorporates the conversations between the authors as devices to generate a co-perception of the experience we analyze as well as the writing process.

Keywords: affects, body, virtual creation, memory, gaze



PARA VIVIR MAÑANA TODAVÍA: RECONFIGURACIONES DE LA MIRADA Y LA MEMORIA EN EL PROCESO DE CREACIÓN PRESENCIAL Y VIRTUAL DE ALIENTO Y VACÍO

La creación escénica presentó nuevos retos en la virtualidad. Con ello, los modos de hacer y crear también se reconfiguraron y dieron lugar a preguntas sobre el lugar del cuerpo en la creación escénica en medio de la contingencia de múltiples crisis. En medio de esa contingencia también se situaron diferentes focos de reflexión sobre las creaciones escénicas en la virtualidad. En nuestro país, las instituciones educativas que ofrecen la carrera de Artes Escénicas propiciaron varios encuentros académicos para reflexionar sobre ello, y otros espacios culturales generaron encuentros con creadores y creadoras para compartir experiencias e inquietudes sobre sus formas de creación y producción. En el año 2020, las incertidumbres eran más palpables que en el 2021, pues en ese año la experimentación técnica y formal fue la brújula para que la escena se mantuviera viva en pantallas.²

Impulsadas por las preguntas que resonaron sobre el tema en esos años, buscamos compartir nuestras inquietudes a partir de la experiencia de *Aliento y vacío* (2021), creación audiovisual inspirada en el material escénico —creada de manera presencial y colectiva— del montaje de investigación de la Especialidad de Creación y Producción Escénica (PUCP).³ Este proceso se detuvo con el confinamiento y se retomó de manera virtual e individual debido a la pandemia originada por la covid-19. Volver a mirar los resultados nos permite navegar en la incertidumbre de ese momento y quizá en el panorama actual desde nuestra mirada como artistas investigadoras involucradas en el proceso.

Para este fin, hemos analizado la formulación del proyecto, el material documental del proceso de investigación-creación y el registro audiovisual, y nos hemos acercado a los sentires y pensamientos de las y los artistas performativos a través de entrevistas. Nosotras hemos sido testigos de diversas capas de la experiencia y creemos que la escritura de este texto nos permite escucharnos y profundizar en las resonancias del proceso. Por ello, como primer momento de nuestra reflexión, presentaremos los principios de investigación que tuvo el proyecto y que situaron el trabajo colectivo de los y las artistas performativos en el espacio. Luego, desarrollaremos dos ejes de reflexión que nos permitirán abarcar las premisas de la creación en la virtualidad. Como cierre, compartiremos algunas aproximaciones que nos permitan pensar y reimaginar el lugar del cuerpo a raíz de las creaciones en la virtualidad desde la experiencia de *Aliento y vacío*.

2 Entre las instituciones educativas que en 2021 motivaron espacios de discusión académica sobre el tema se encuentran la Universidad Científica del Sur con *Voces Escénicas del Sur: La escena contemporánea en debate*; la Escuela Superior de Arte Dramático, cuyo III Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD – ETTIEN tuvo como tema *El devenir del arte en tiempos de pandemia y pospandemia*; y la Pontificia Universidad Católica del Perú, a través del Seminario Internacional bianual cuyo tema fue *La persistencia del cuerpo en tiempos de mediaciones y distancias*, así como la iniciativa de egresadas de Danza que realizaron el *Festival de Creaciones en danza* y motivaron el diálogo sobre las experiencias creativas en la virtualidad. Por su parte, la Universidad de Ciencias Aplicadas generó conversatorios con diferentes creadores de manera continua. Desde los espacios culturales, la Gerencia Cultural de la Municipalidad de Lima, así como otros espacios independientes vinculados con la danza, como fue el caso de Tremenda, también organizaron eventos para discutir sobre este tema. Cabe señalar que, en el país, los concursos de Estímulos a la Cultura del Ministerio de Cultura también incorporaron propuestas desde la virtualidad para sus rubros.

3 La dirección de *Aliento y vacío* estuvo a cargo de Cristina Velarde, quien tuvo como asistente de dirección a Jimena Acuña. La realización del montaje audiovisual estuvo a cargo de Javier Becerra Heraud, y Lucero Medina Hú tuvo la función de dramaturgista. La asistencia de investigación fue de Pilar Durand y Analucía Rodríguez. El diseño sonoro y la composición musical fueron de Ulises Quiroz. El equipo de producción estuvo conformado por Mónica Risi y Bonnie Luyo. El equipo de artistas performativos estuvo conformado por Miguel Campana, Ricardo Delgado, Kimiko Guerra, Joselyn Ortiz, Sebastián Ramos, Yolanda Rojas, Moyra Silva y Luis Vizcarra. A todos ellos, nuestro más sincero agradecimiento, porque su trabajo abrió los caminos a las preguntas que hoy guían este artículo. También agradecemos al equipo de la especialidad de Creación y Producción Escénica (PUCP), Rodrigo Benza, Pol Colín, Washington Delgado, Gabriela Rojas y Stefany Samaniego.

*El vacío,
atravesado por su propia fuerza vital.
Como un aliento,
las cosas emergen.*

A mediados del 2019, la Especialidad de Creación y Producción Escénica decidió llevar a cabo el tercer montaje de investigación escénica vinculado con la forma en la que los desastres naturales atraviesan lo individual y lo colectivo.⁴ La propuesta artística consistía en explorar la posibilidad de cristalizar en escena las consecuencias de un cambio inesperado que sacude los planos de prioridad de las personas. Para este fin, la búsqueda poética ante tales circunstancias se inspiró en la idea del vacío medio, traducida del chino por el filósofo y calígrafo Francois Cheng. Este concepto encarna el espacio intermedio de encuentro, circulación o transformación entre el *Ying* y el *Yang*, y es utilizado por Cheng (2008) para hablar de la emergencia de los gestos y de su carga en la creación, específicamente en la caligrafía y pintura china. Durante el proceso del montaje, este concepto nos permitió abordar la idea del desastre y el vacío y considerar también las posibles transformaciones que pudieran gestarse en este como espacio de encuentro y circulación del impulso vital.

A su vez, este concepto dio lugar a preguntas de indagación sobre el cuerpo, el movimiento y su relación con la gestualidad: ¿de dónde provienen los gestos? ¿Cómo obtienen su carga? Annie Suquet (2006), historiadora de la danza, describe la historia de la danza contemporánea como aquella cuyo desarrollo ha estado marcado por la experimentación sobre la percepción, experimentación que explicaría la emergencia de tantas distintas calidades de gestos. Para la autora, una de las fuentes de esas calidades es la memoria corporal, y recurre a Laban para referirse a la memoria corporal como aquella que retiene la “porción kinestésica” y las “representaciones motrices” de los estados de conciencia, las percepciones y las emociones. De ese modo, los estados de conciencia “no reviven sino por el efecto de las condiciones matrices que son su *substratum*”. También afirma que “al liberar gestos o ritmos, el bailarín reencontrará necesariamente estados de conciencia perdidos, estados de materia, estados de cuerpo, estados de conciencia que no formarán más que un solo y único tejido” (Suquet 2006, p. 390). Por ello, tanto en el proceso presencial como en el virtual, recurrimos a la memoria corporal como una guía en la creación del material escénico.

Otro principio que orientó el proceso creativo fue el tacto como informante y activador de la memoria y, por ello, generador de sentido para la construcción del material escénico. Entendimos la piel como órgano de intercambio, de entrega y de recepción. Así, la gran mayoría de los ejercicios que se realizaron con los y las artistas performativos hasta antes del confinamiento involucraron el contacto físico y propusieron una escucha atenta a las modulaciones del tono muscular. Dinámicas como *Sigue el Sol* —en la que un artista performativo se desplazaba por el espacio mientras los demás rodaban a nivel bajo, persiguiéndolo para “succionarlo” al piso, y otro artista construía su verticalidad

4 Un punto importante de este proceso fue situar la búsqueda en esta inquietud alrededor de lo que acontecía en el espacio de trabajo. Para ello, Cristina Velarde, Rodrigo Benza y Lucero Medina, profesores de la especialidad, nos juntamos en sesiones de trabajo para explorar desde el movimiento y premisas específicas qué convocaba pensarse desde la noción del desastre, qué devenía en el cuerpo a través de la experiencia individual y el encuentro colectivo. De dichas imágenes y sensaciones, la pregunta se fue perfilando, y también nuestro devenir con ella para la investigación.

emergiendo como un nuevo Sol— demostraban el poder del “toque”⁵ como fuente para crear historias.



▲ *Figura 1 - Dinámica Sigue el Sol. Fuente: Elaboración propia.*

El diálogo que permite el tacto a través de las modulaciones del tono informaba al artista performativo sobre el estado de su compañero o compañera para poder dotar de un sentido distinto al gesto que se producía. Así, como vemos en la imagen, si la manera de “succionar al Sol” era a través de jalarlo, apretarlo o acariciarlo, la lectura de la situación podía ser distinta para quien recibía el movimiento.⁶ En ninguna dinámica se dieron consignas relacionadas a una manera específica de tocarse; solo se establecía la estructura del juego y se observaba cómo esta era dotada de una coloración. Y, en esta carga del gesto, emergía algún sentido activado en los y las artistas performativos.

Se suma a estos principios la intención de aproximarnos a los estados corporales que se producían en las exploraciones, como un viaje, un continuum a través del cual la articulación entre los diferentes estados de los y las artistas performativos pudiera dar pie a la construcción de vías dramáticas en la obra. En este sentido, en algunos ensayos presenciales, se propuso pasar por todas las dinámicas y formular un orden distinto en cada repetición. De esta manera, cada artista performativo debía mantenerse atento a los estados corporales que se producían

5 Entendemos el toque en su definición común: como la acción de tocar algo.

6 Si bien entendemos este recibir dentro de un ejercicio entre artistas performativos, hay alguien que mira —la directora—, que es una tercera persona.

entre ellos y habitar las transiciones como espacios en los que pudiera surgir algo nuevo. Así, se fue creando una memoria de los estados del cuerpo en los y las artistas performativos.

A estos principios se sumó el yeso como materialidad que, aplicada a diferentes partes del cuerpo de los y las artistas performativos, permitía explorar el contraste entre la piel y la dureza de este material. Esto nos llevaba a pensar en dicotomías que serían transitadas a lo largo del montaje, como la relación entre lo vivo y lo petrificado a través de la idea de restos de yeso de manos, brazos y pies que aparecerían en escena, como vestigios de una civilización destruida; el movimiento y lo estático a través de la rigidez del yeso; y la herida y el cuidado, evocados en el uso funcional del yeso en el campo médico.

Después de tres meses de ensayos presenciales, el proceso se detuvo por la pandemia. Cinco meses después, se retomó de manera virtual, asincrónica y desde las condiciones de un estricto confinamiento. Se pidió a los y las artistas performativos que exploren con el yeso en sus espacios personales, esta vez para preguntarse cómo se sentían tocados por la coyuntura que vivíamos y cómo podríamos trabajar a la distancia, otra vez desde premisas orientadoras más no concluyentes. Desde ese esfuerzo, el material que cada artista performativo proponía en su espacio y tiempo individual sería registrado por medio de dispositivos como cámaras y celulares y se subiría a una carpeta digital que podría ser revisada por todo el equipo.⁷

Así, podemos señalar dos ideas que aparecieron a raíz del tránsito de lo presencial a lo virtual: la reescritura de los materiales de creación producidos de manera presencial y el efecto de la intermedialidad en la constitución de la mirada y el cuerpo de los y las artistas performativos. Para el análisis, dividiremos la experiencia a partir de estas dos ideas, aunque pensamos que su interrelación es vital.

(1)

Cristina: Cuando pasamos al proceso virtual, comentamos que nadie sabía cómo cada uno estaba viviendo el confinamiento y la pandemia, y por ello se propuso partir de una exploración libre con el material. Lo sugerí confiando en que la temática se filtraría de alguna manera, ya que estábamos en la realidad de un desastre y la ficción no era necesaria.

Las prioridades cambiaron en el confinamiento, y las indagaciones alrededor del tema del desastre *per se* dejaron de ser importantes como propósito para pensar en el mundo actual y dar paso a explorar cómo cada uno se vinculaba desde su realidad con una circunstancia que atravesamos todos. Se trataba de crear “una experiencia sensible que se inscriba en la experiencia del mundo” (Rolnik 2019, p. 54) y que desde allí nos proponga vías para encontrar sus resonancias en un lenguaje poético que nos permita reencontrar nuestros cuerpos con la posibilidad de la creación y compartir esa búsqueda en medio del panorama de emergencia mundial.

⁷ Es necesario poner en detalle algunos aspectos de producción que envolvieron al proceso de Aliento y vacío. Primero, retomar el trabajo fue una apuesta por seguir encontrándonos en la creación a distancia. Por ello, los encuentros presenciales que precedieron esta etapa de encierro fueron un primer punto del cual asirnos. Segundo, se buscó la posibilidad de contar con un presupuesto que permitiera retribuir económicamente a los artistas performativos. Tercero, se trabajó desde casa y con las restricciones del momento, lo que nos llevó a apostar por la mediación de la cámara y las pantallas. Si bien estas variables hoy son más previsibles con el camino recorrido en las experiencias de las artes escénicas, en agosto de 2020, era un territorio inexplorado. Más que ello, era un espacio de resistencias y de apuestas a la vez.

Así, meses después de haber detenido el proceso presencial, los y las artistas performativos recibieron, en sus espacios privados, yeso en vendas y algunas piezas del mismo material que fueron armadas durante los ensayos presenciales, como moldes de manos, brazos, torso, cabeza e incluso algunas piezas unidas que ellos habían creado juntando partes de su cuerpo en las exploraciones. Esos restos se convirtieron en las huellas del proceso anterior, pero también en puntos de partida para reescribir el material ya producido y repensar el trabajo colectivo

Los y las artistas performativos tuvieron como consigna reexplorar cómo se vinculaban con la situación de encierro y pandemia, y para ello tendrían el yeso, material de indagación en los ensayos presenciales. Dicho proceso sería registrado con un celular o cámara bajo ciertas indicaciones técnicas del artista audiovisual que realizó el montaje de las imágenes. Una vez realizadas las primeras entregas, la directora se comunicaría individualmente con ellos para una retroalimentación.

Se pensó que el recuerdo de la experiencia en común en los ensayos presenciales podría ser un punto de partida para el trabajo individual y que el artista performativo podría generar una relación con el material escénico en solitario bajo la reverberación de lo anterior. ¿Qué sensaciones de ese tiempo compartido quedaban aún en su cuerpo? ¿Cómo el cuerpo del otro podía aparecer en sus exploraciones a través del recuerdo del toque y de las piezas ya moldeadas por el yeso? ¿Es que la memoria de los estados corporales podría ser convocada como una referencia para la creación individual? Estas preguntas creaban un puente con la experiencia presencial de todos los involucrados. Sin embargo, demostraron que su naturaleza era porosa y que inscribirse en la experiencia del mundo, como señala Rolnik, en ese momento, atravesaba linderos complejos.

Algunos artistas performativos manifestaron en las entrevistas la dificultad que tuvieron para iniciar las exploraciones con el yeso. La primera fue el reconocer su espacio privado como propicio para el trabajo creativo. Otra fue la ausencia del otro (compañero creador de afectos). Según Miguel, se hacía notar “la falta de otras respiraciones, miradas, movimientos y corporalidades que dejaron un vacío en las dinámicas de exploración”. Mientras, Kimiko comentó que “en la presencialidad, todo el tiempo estamos reconfigurando nuestras acciones en función de lo que nos provoca del otro o la otra bajo una idea colectiva”.

Para entender mejor esta dificultad, recordemos que el imaginario que daba pie a la dramaturgia de la obra se alimentó de las relaciones entabladas a través del tacto; la carga de los gestos y sus posibles lecturas nacían de la calle a doble vía que esta propone: cuando toco, soy tocado. Sin embargo, activar la memoria de los estados corporales requería de la presencia del otro. Las respiraciones a las que hace referencia Miguel tienen la capacidad de transformar el propio cuerpo y el ajeno, de devenir movimiento continuo y, sobre todo, de generar una memoria del toque. En ese sentido, el yeso nos abría a una confrontación con un nuevo material escénico a partir del gesto detenido en los moldes y con ello nos permitiría acceder a una capa de creación mucho más íntima, aunque eso aún no lo sabíamos.

En la virtualidad, el yeso nos permitió transitar la ausencia; era un estímulo externo que evocaba la memoria de la exploración, y los cuerpos de los y las artistas performativos se dejaron reescribir por su materialidad para configurar una nueva relación que respondía a la atención a su propio proceso de una forma muy personal.



Así, la reescritura de los materiales recogió tanto el tiempo vivido como el que envolvía a los y las artistas performativos en ese momento, y en distintos tiempos y espacios se fue entretejiendo un hacer colectivo cuyo hilo en común fue el yeso. Este suceso nos lleva a pensar en las diversas formas en las que puede aparecer la cocreación en la virtualidad. Sin embargo, algunos artistas performativos manifestaron que no eran conscientes de ese crear juntos a la distancia, a excepción de Sebastián, quien comentó que los materiales en la carpeta digital de los compañeros lo hacían sentirse acompañado, tocado por los otros.

(2)

Lucero: Pero, aun así, ¿cómo nos hemos “tocado” durante la virtualidad?

Cristina: ¿Puedes sentirte “tocado” si no eres consciente de ese tocar?

Lucero: Creo que sí. Por medio de la mirada del otro que nos toca a destiempo, y así nos adentramos en una reorganización de la mirada también en doble vía; al ser mirados, ya estamos siendo afectados por los otros. Me gustaría saber qué se preguntaron los artistas performativos mientras grababan, cómo sabían que esa era la toma que iban a compartir en sus carpetas para que otros las vieran, qué significó mirar.

En este ida y vuelta de ideas, la huella de la ausencia nos persiguió. Si en la creación en modalidad presencial es un punto común que la experiencia pase por la comunidad de cuerpos, podríamos decir que el foco en la experiencia virtual no borra al cuerpo, sino que propone una reorganización. Como principio del montaje, la memoria corporal del gesto de “tocar” fue un eje de investigación, como lo vimos en el apartado anterior. A la distancia, la cámara se convirtió en el dispositivo de relación con esa memoria del pasado que se proyectó en el presente de la acción. Por ello, nos adentraremos en la puesta en juego de la intermedialidad y su efecto con la mirada y el cuerpo de los y las artistas performativos.

Una apuesta al retomar el proyecto fue explorar la interrelación entre el lenguaje audiovisual y el lenguaje escénico y preguntarnos de qué manera podríamos reorientar los principios que iniciaron el proceso presencial, como la memoria corporal, el tacto y los estados corporales.⁸ Nos propusimos, entonces, seguir con la consigna del proceso presencial donde no se contaría con un texto previo, un guion o un guion gráfico, sino que indagaríamos en las posibles formas de articular el material escénico con base en las coloraciones, texturas y atmósferas que emergiesen de las exploraciones con los cuerpos.

Sin embargo, frente a la ausencia de la presencia física en la virtualidad, la ausencia de guion fue sentida por los y las artistas performativos ante la pregunta sobre qué guiaría la experiencia del espectador. Para responder esa pregunta, la consigna de la dirección fue proponer la exploración de imágenes que estimularan la sensorialidad de los espectadores, especialmente, la sensación de tactilidad. ¿Cómo llegar a esas imágenes y sensaciones? Las primeras entregas del material nos fueron revelando sus espacios privados a través del cohabitar de la cámara con el cuerpo de los y las artistas performativos.

⁸ Cabe señalar que la relación entre lo audiovisual y lo escénico ha sido abordada en nuestro medio por artistas como Arias y Aragón, el grupo Íntegro, Diego Gargurevich, Alfonso Casabonne, entre otros. Sin embargo, la relación entre estos lenguajes cobra otra envergadura en las condiciones de emergencia sanitaria, al ser la cámara y las pantallas los únicos medios para mostrarnos y abrir nuestras ventanas al mundo.

En este rumbo, habitar los espacios cotidianos e íntimos implicó dejarnos afectar por la suma de relaciones del tiempo vivido y, además, por la presencia de la cámara como dispositivo en relación con nuestro cuerpo. Hacemos referencia a la preposición “con” porque queremos pensar las relaciones que emergen no sobre el cuerpo, sino con el cuerpo, que, como señala Marie Bardet, nos abren a “la posibilidad de abarcar de manera precisa una continuidad entre corporeidades, medio ambiente, creación técnica, organización social, modos de vida, maneras de senti-pensar” (2019, p. 97). Esa continuidad entre los cuerpos y sus afectos durante la contingencia sanitaria fue perceptible a partir de sus formas de habitar y activar los espacios cotidianos a través del movimiento y el yeso. El encuadre nos devolvió la especificidad de su mirada. Uno de los ejercicios que el equipo de investigación propuso a los y las artistas performativos fue describir cómo se veían en determinadas secuencias que ahora constituían su material personal y añadir lo que no se veía en la cámara, lo que quedó fuera del encuadre. En resumen, ¿qué vemos en la imagen y qué no? Al respecto, al comentar uno de los materiales entregados, Moyra compartió lo siguiente:

Yo me veo en ese video rehabilitando la casa, siendo otra en ese espejo que todos los días me refleja, que forma parte de mi rutina: lavarse los dientes, lavarse la cara, mirarme, detenerme frente a mi reflejo como modo de reconocermé. Veo mis canas. Veo que busco crear un refugio-hogar en esa habitación. Lo que no se ve es el resto de la habitación, solo se enfoca (aquello a) lo que yo puedo dar acceso a través de lo que la cámara captura. La habitación tiene un mueble con cosas que no son mías, las cosas que son mías las evité en la toma, busqué que se vea lo más despejado posible.

La circunstancia de Moyra fue muy particular durante los ensayos. Era la única artista performativa fuera del país e iba cambiando de casas. Por lo tanto, el cuerpo en sus espacios iba acoplándose al momento, y sus exploraciones mostraban ese recorrido. ¿Qué memorias podía guardar su tacto para rehabilitar cada espacio ajeno? Cristina Rivera Garza (2013) señala que el lugar es una relación, es la manera —o maneras— en que se desplaza el cuerpo por este, y, por tanto, pueden ser infinitas. En ese sentido, el cuerpo de Moyra iba convirtiendo los espacios en refugios para así generar una relación con ellos desde la cual volver a mirarse, esta vez desde la cámara, y generar una continuidad en su exploración.

En el proceso, la mirada de la cámara nos permitió conocer y redescubrir los espacios en detalles —la esquina de una habitación, el parqué del piso, las paredes descascaradas o lisas, el espejo del baño, por ejemplo— y nuestra relación corpórea con ellos al mirarlos. El acercamiento del lente permitió crear paisajes de estos espacios, pero también de partes del cuerpo y de la piel. Estos, al develar su textura, devolvieron la sensación de tactilidad al espectador. Mínimas partes del cuerpo se transformaron entonces en horizontes. Lo micro podía transformarse en lo macro.

En las entrevistas, una pregunta recurrente fue el lugar de la mirada de la directora, tan presente en los ensayos presenciales, donde se la ve mirar a quien dirige la pieza. Sin embargo, en el proceso virtual, el artista performativo investigaba desde las premisas de la directora y decidía dónde, qué, cómo y cuánto tiempo se grababa. Esto significó también apropiarse individualmente del manejo de la técnica, donde se imbrican tanto el conocimiento como la ubicación de la herramienta en el proceso de creación con el cuerpo. Esta mirada nos permite incidir en la suma de relaciones y decisiones presentes en el gesto de grabarse a sí mismo, a sí misma, para otros.

Rocío Becerril (2021), al referirse a experiencias de videodanza, propone el acto de componer, como un juego de miradas, otras miradas desde la presencia de la cámara. Allí, tres preguntas guían al artista performativo: ¿cómo yo miro?, ¿cómo yo decido mirar? y ¿cómo el espectador o espectadora es invitado a mirar, y, entonces, “mi ojo decide al mismo tiempo dos miradas”? Que en esas decisiones se reorganizara el acto del mirar propio y el de un cuerpo ausente de quien mirará en un futuro fue uno de los hallazgos y retos del proceso, y el camino a esa conciencia no fue sencillo para todos.

Al respecto, uno de los artistas performativos, Sebastián, señala lo que se generó en él:

(una) conciencia muy específica del ojo que me estaba mirando. Eso hacía que si tenía que meter la mano (en el encuadre), solo se iba a ver la mano. Por detrás (de la imagen capturada) yo generaba una tensión con mi cuerpo para estar lo suficientemente quieto para que mi mano entre con tal delicadeza al encuadre, para que se vea lo que quiero que se vea. Y si mi mano giraba, yo estaba girando con la parte de atrás con dificultad sin que me importe cómo se ve esa parte de atrás, pero si cómo se ve en este ojito de aquí (la cámara).

A partir de la cita, podemos pensar en cómo esta reorganización también generó una nueva conciencia sobre la atención a partes específicas del cuerpo. Importaba más lo que estaba en la cámara, el instante que se podía atrapar en ella. La expresión no se alojaba más en el cuerpo pensado como totalidad, sino que podía condensarse en un solo miembro o fragmento de este. Durante los ensayos presenciales, las dinámicas para desarrollar la atención de los y las artistas performativos estaban basadas en entender el cuerpo como una totalidad que se deja atravesar por las ficciones recreadas en las exploraciones. Sin embargo, en la virtualidad, la mirada del artista performativo sobre sus materiales de creación lo llevaron a priorizar ya no la vivencia de ese estado corporal en la totalidad de su cuerpo, sino cómo procurar la expresión de ese estado para el espectador. Si bien la pantalla solo podía quedarse con la imagen de un brazo o un primer plano del rostro, el cuerpo generaba una nueva atención al detalle. Ese gesto podía contener el todo.

▼ *Figura 2 - Yolanda sostiene una flor en la mano.*
Fuente: Elaboración propia.



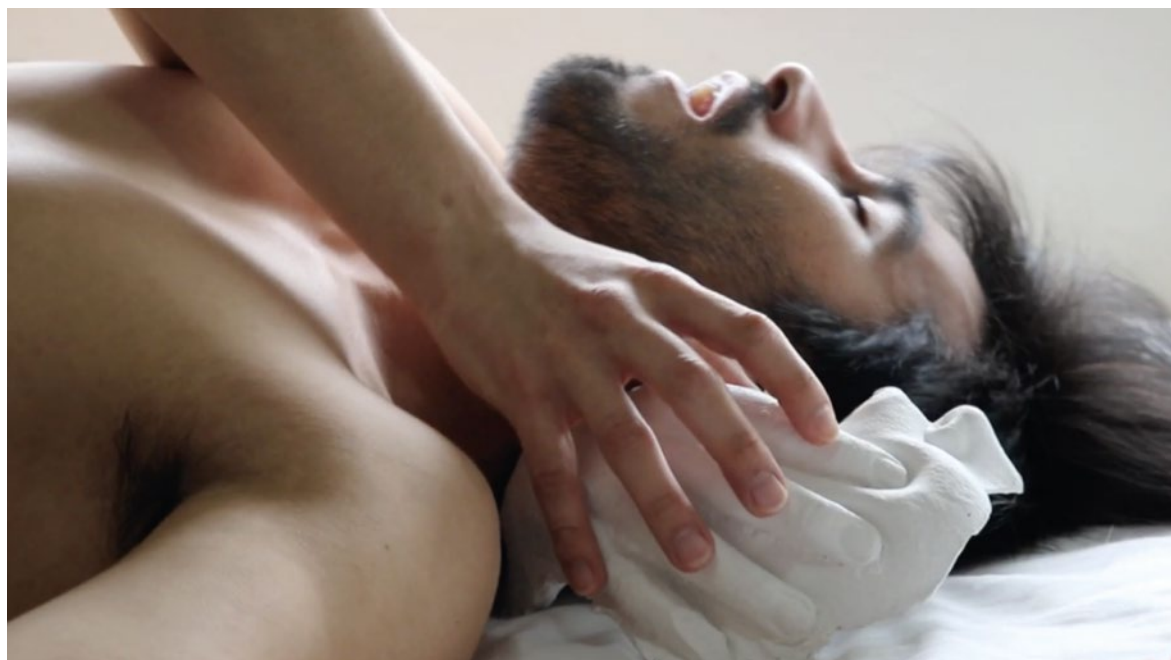
El gesto de tapar el sol con una flor sostenida por una mano es solo un plano detalle, y, sin embargo, tiene un efecto en nosotros, nos afecta, nos toca. Siguiendo el ejercicio del ¿qué vemos en la imagen y qué no se ve?, Yolanda comentó:

Veo una mano que ingresa a un cielo craquelado de nubes. Un brazo que se encuentra con algo que la empuja a articular un poco más sus dedos y muñeca. Que ese “algo” es el sol. Y que poco a poco el brazo se permite más movilidad. Que luego de salir del encuadre vuelve a ingresar por otro lado y con otra distancia en relación a la cámara/espectador. Que se sacude a veces fuertemente. Lo que no se ve es que partí de la idea de una mano/ brazo que no sabe o ha olvidado para qué sirve. [...] “¿Qué pasa con el cuerpo luego de estar enterrado días bajo los escombros... sin nada, solo con los muertos?”. Y que cuando se sacude quiere sacarse el polvillo. No se ve que la pantalla de mi celular se pone negra al estar en contraluz y que no sé si entré bien en el encuadre. Que también el aparato se está recalentando al punto que una vez dejó de funcionar mientras grababa.

Yolanda comenta sobre los factores que condicionaron su cuerpo en relación con la cámara de su celular y reflexiona sobre la imagen que ese gesto proyecta en su imaginación. Sebastián, en respuesta al mismo ejercicio, comparte una reflexión que nos permite conocer la tensión que atravesaba su cuerpo al momento de grabarse para lograr expresar la idea que tenía en mente:

Lo que no se ve es que tengo la ansiedad de que suenen cosas alrededor mío, que vayan a tocar la puerta e interrumpirme. No se ve la tensión por caer en el espacio preciso para que mi cabeza entre en el encuadre de la cámara. Tampoco se ve la incomodidad ni el dolor que puede producir el yeso por ciertas zonas o ciertos apoyos sobre mi nariz. Creo que tampoco se ve la fusión que quise que se vea. Me hubiera gustado que se sienta que realmente la máscara me posee. No sé qué tan real es esa sensación hacia afuera. Yo creo que no se termina de lograr, se presenta, sí, por eso lo pongo arriba, pero no se consuma por completo.

▼ *Figura 3 - Sebastián sostiene una pieza de yeso en la mano. Fuente: Elaboración propia.*

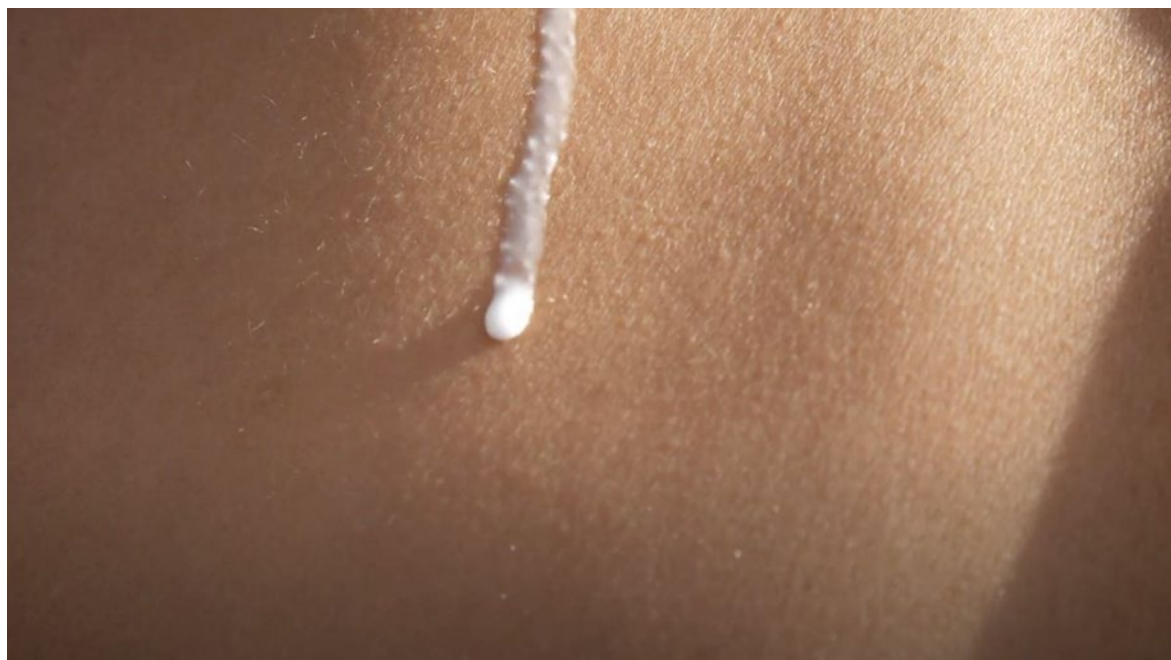


Este límite entre lo que se ve y lo que no se ve es un punto que nos puede llevar a reflexionar sobre las evocaciones en la creación y cómo estas “dos miradas” a las que se refería Becerril también implican atención a procesos complejos que se traslapan en la creación y, una vez más, traen el cuerpo de aquel que va a mirar después pero que ya está implicado en la acción. En respuesta al mismo ejercicio, Joselyn responde:

Lo que se ve es un cuerpo fracturado por las líneas que dibujaban las gotas de yeso sobre mi piel, un cuerpo agrietado, un nuevo mapa de un mismo cuerpo. No se ve (qué) es lo que estoy pensando y sintiendo en ese momento. No se ve la posición de la cámara, ni todo el artificio para encontrar la ubicación necesaria. Por mi mente estoy tratando de descifrar esa superficie amplia y confusa de la piel, en la cual a veces perdía la dirección del recorrido vertebral. Me preguntaba durante toda la acción, ¿voy bien? No se ve... los errores inevitables al pegarme la venda, las primeras capas del yeso —fueron tres—. Tampoco se ve mi ansiedad —que recorría en ese momento mi cuerpo— por terminar de pegar las vendas, ni la desesperación cuando una venda no se pegaba en el lugar que debía... o cuando la venda se arrugaba, ni mis manos que se trababan con la textura endeble de la venda mojada, ni el viaje del sol en esos catorce minutos, dos segundos de duración de esta acción. Lo que no se ve es cómo sentí la espera de secarse las vendas sobre mí, cómo se endurecieron y se despegaron. Tampoco la cámara puede aprehender que mi cuerpo estaba expuesto a dos temperaturas, el frío del piso y la temperatura caliente del sol.

Una gota blanca recorre una zona de piel, y se ven los poros y vellos en su trayecto: la gota parece encontrar su propio rumbo. Esta imagen es la que acompaña la reflexión que comparte Joselyn, y la traemos porque ella trabajaba pegando vendas en su espalda, así que la cámara le permitía entrar en zonas a las que no accedemos en la cotidianeidad. Este encuadre propició un nuevo paisaje donde la sensación de tactilidad podía ser aprehendida en el pasaje de lo micro a lo macro.

▼ *Figura 4 - Una gota de yeso en estado líquido atraviesa la espalda de Joselyn. Fuente: Elaboración propia.*



El acceso al cuerpo desde los encuadres reveló un conocimiento de sí que se puso en juego durante todo el proceso. Podemos decir, a partir de la última cita, que la conciencia se fue generando en la interacción cuerpo-técnica, pero sus alcances fueron muy particulares, como en la siguiente cita de Kimiko:

Mirarse siempre. Hay que adherirles una propuesta visual, una composición visual para hacer llegar una sensación particular que estás proponiendo desde el cuerpo... En ese momento no encontraba una manera... cuando estás en escena, estás preocupada en los vínculos, en las relaciones, en la presencia; estás preocupada en cómo estar en el momento, en el ahorita, qué decisiones, cualquier imprevisto. Creo que en esta construcción audiovisual estás más preocupada en cómo vas a construir la propuesta audiovisual. Y, claro, se ha seguido desarrollando en todas las propuestas zoom, si pongo la cámara, cuántas cámaras, dónde y qué quiero que se vea. Cuando cambias de espacio, en realidad no cambias tu espacio, cambias de posición la cámara; en realidad, cambias la mirada del otro o de la otra. Ahora entiendo que estos nuevos medios o formas de trabajar la escena desde la virtualidad comienzan a transformar nuestra sensibilidad.

Estas reflexiones son pertinentes y relevantes en la medida en que movilizan un pensamiento sobre el propio hacer. Kimiko se refiere a una transformación de la sensibilidad donde la memoria del tacto y su mediación para un otro están presentes. Esta sensibilidad nos permite ponernos en relación con todo lo que atraviesan las circunstancias, visibles o no. Rolnik llama a esto el “saber-del-cuerpo” o “saber-de-lo-vivo”, un saber intensivo, distinto a los conocimientos sensibles y racionales propios del sujeto (2019, p. 47). Este saber se asienta en las relaciones del cuerpo, multidimensionales, que en el caso de *Aliento y vacío* involucraron generar convivencias de funciones creativas y sus respectivos procesos de pensamiento, un rol distinto del artista performativo al trabajar en solitario.

Cristina: Me lleva a pensar en todo aquello de lo que no somos conscientes y al no hacerlo no lo integramos como posibilidad en nuestra existencia. Alva Noë (2016) se pregunta cómo vemos tan poquito cuando hay tanto alrededor de nosotros a percibir, y propone pensar en la percepción, en la consciencia, o en la experiencia como algo que no ocurre al interior de nosotros o en el cerebro. La consciencia es una actividad, es como “intervenimos (involvement) dinámicamente con”, un intercambio con el mundo alrededor de nosotros; es algo que enactuamos (enact) o performamos (perform).

Lucero: En ese sentido, me parece fundamental la relación del artista performativo con la mediación, pero no vista como el aparato que está frente a él o ella, sino el aparato cuya mirada lo envuelve, así como su mirada lo envuelve, en el mismo tiempo de desastre que nos envuelve a todos. Tomo ese verbo de Varela (2000), “envolver”, al referirse a la experiencia como inscrita corporalmente, envuelta en el mundo.

Siguiendo la línea propuesta por Bardet, a partir de los planteamientos de Deleuze y Haudricourt, “cada gesto, cualquiera que sea, no solo es estudiable desde el punto de vista de un cuerpo biológicamente concebido ni desde su biomecánica, y mucho menos desde su anatomía, sino como una relación cuerpo/objeto/fuerza/contexto” (2019, p. 89). Por ello,

el gesto de grabarse se constituye en un acto de ser testigo de sí y, además, de quién mirará en el futuro, y documenta ese acto del proceso. Entonces, esta conciencia del cuerpo implicó un volver a mirar, mirar por el otro, mirarnos mirándonos para un posible mañana.

Aliento y vacío nos ha permitido observar desde un lugar crítico algunos principios propios de las disciplinas artísticas escénicas, como si la ausencia de las condiciones comunes (cuerpos que comparten de manera presencial el mismo espacio y tiempo) hiciera más evidente las imbricaciones que damos por sentadas en la construcción escénica. Una de ellas es la sensación de totalidad del cuerpo y cómo el artista se prepara para habitarlo desde todas sus partes y desarrollar una conciencia de esta totalidad, ya que se piensa el cuerpo como un todo integral en su manera de “estar” en el escenario. Por el contrario, en el trabajo intermedial, el escoger un punto de vista —la posición de la cámara— implicó una segmentación del espacio y también una segmentación del cuerpo. Kimiko señalaba en la cita del apartado anterior que era necesario realizar una composición visual para poder transmitir una sensación vivida en el cuerpo del artista performativo. En este sentido, la vivencia de la sensación no bastaba para transmitir la sensación. Al respecto, Miguel señala que “la situación de la cámara frontal inmóvil te aleja de la dinamicidad del cuerpo moviéndose, ya solo ves un video”. Y Joselyn se preguntaba “¿cómo traspasamos eso que el artista performativo comunica cuando está en escena, cuando (el artista performativo) está a punto de caerse, ¿cómo transmitimos ese riesgo si la cámara es un plano bidimensional?”.

El proyecto implicó que los y las artistas performativos no solo utilizaran su saber-hacer (corporal, expresivo, creador de gestos y significados), sino que incorporaran, a través de la experimentación, un saber-mirar. En los procesos presenciales, es el director el primer espectador que mira y retroalimenta en función de lo que vio. En la experiencia *Aliento y vacío*, la intermedialidad significó un cambio de posición de la mirada del artista performativo. Esta nueva posición contenía dos estadios. En el primero, el artista performativo se ve a sí mismo percibiendo y sintiendo y se confronta con su propia imagen. En el segundo, el artista performativo se vuelve espectador y se deja afectar como tal por su propio material. La selección del material grabado que los artistas performativos presentaron en sus carpetas no solo dependía del sentido y la coherencia que encontraron en ese material al momento de crearlo, sino también del juicio que, como primeros espectadores, pudieran elaborar sobre este. El artista performativo se convierte, entonces, en su propio espectador. Mirarse desde ese lugar condiciona la experiencia de la creación del material escénico. Si durante una grabación la exploración era vivida en su plenitud y el cuerpo, habitado en su totalidad, pero al momento de ver tal grabación estas vivencias no se lograban transmitir, el artista performativo volvería a realizar la experiencia condicionando su manera de “estar”, fragmentando la conciencia sobre partes del cuerpo, replanteando el uso del espacio y, sobre todo, incorporando los condicionantes del dispositivo de grabación a esa nueva conciencia.

Es así como el cuerpo que es objeto de la mirada suma capas escópicas en su hacer por medio de las cuales aparece otra conciencia sobre la expresión de sus vivencias y su manera de exhibirse a través del dispositivo de mediación.

¿LA MEMORIA CORPORAL ES INDIVIDUAL O COLECTIVA?

Este proceso virtual y asincrónico nos ha llevado a reflexionar también sobre el crear colectivo. Colectivo, de acuerdo con la RAE, es aquello “que tiene virtud de recoger o reunir”. En *Aliento y vacío*, dicha noción estuvo atravesada por la memoria y el tiempo: la memoria de los estados, los cuerpos, los toques y las respiraciones que fueron constataciones de ese haber compartido juntos y que trazaban las distintas posibilidades de la resonancia de lo colectivo a la distancia.

El ejercicio de reflexión, que antecede a este apartado sobre cómo se tejieron las exploraciones individuales que respondían al trabajo colectivo, nos abre nuevas preguntas que están relacionadas con las maneras de cocrear. ¿Qué nuevas formas de cocrear se pueden dar desde la virtualidad? Donna Haraway describe la simpoiesis como el acto de “generar con”, dado que “nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoietico o autorganizado” (2019, p. 99). Por tanto, el trabajo colectivo implica un reconocimiento de los hilos subyacentes, de los mundos que habitamos, es decir, hacer visible el envoltorio, dialogar sobre las experiencias compartidas para crear, y recordar que la consciencia se desarrolla a lo largo del proceso.

El grupo seguía reunido por un propósito común: continuar. En el acto individual de hacer, de explorar, de seguir creando, se fue generando lo colectivo y, desde allí, una intimidad que buscaba su lugar dentro del proceso. Entonces, fue la acción lo que nos permitía seguir convocando el encuentro a la distancia y, en cada proceso personal, los materiales presenciales fueron reescritos desde sus múltiples posibilidades y en resonancia con la idea del proceso grupal. Como señala Pardo, “construir la propia intimidad equivale a reconstruir o recrear una comunidad” (citado en Sánchez, 2016, p. 120), así que reescribir implicó situarnos en un presente personal y colectivo y, desde allí, proponer formas de encontrar el propio lugar en el proceso.

Este propio lugar, desde el cual emergieron los materiales reescritos, tiene una íntima relación con la memoria corporal y, con ello, aparece la tensión entre memoria y olvido. Las experiencias vividas en los ensayos presenciales dejaron huellas en cada uno de los cuerpos de los y las artistas performativos, pero también dieron lugar a territorios a los que ya no podrían acceder sin el toque del otro. Esas porosidades fueron las vías para que el material sea reescrito y convoque la potencia de lo anterior, quizá su semilla transformada para ser presente y donde la opacidad también era parte.

Entonces, el acto de reescribir constituyó nuestra forma de hacer presente nuestro cuerpo y el de los otros en su continuo devenir, de dar cuenta de su tiempo a modo de testigos. Es más, fue a través del cuerpo y su memoria que emergieron “imágenes-presente”. Tomamos este término de Henri Bergson (1987), quien señala cómo estas se constituyen por el recuerdo puro, el recuerdo-imagen y la percepción como un continuum. Así define el presente:

Es la vez un sistema combinado de sensaciones y movimiento [...] es decir, que mi presente consiste en la conciencia que tengo de mi cuerpo [...] situado en la materia que influye sobre él y la materia sobre la que él influye. Mi cuerpo es un centro de acción (p. 152).

En la experiencia de creación de *Aliento y vacío*, podemos decir que el cuerpo reconfiguró el mundo para hacer emerger imágenes-presente y dejar huellas de ellas a partir del registro.

Para los que asistimos en cada entrega de material audiovisual, fue al acto de compartir diversas memorias del toque, que ahora adquirirían vitalidad desde su conciencia del devenir. Entonces, la memoria desplegada en el proceso no solo era individual sino colectiva, y su interrelación estaba en el cuerpo y en su acción de persistir a pesar de su fragmentación de tiempos y espacios.

Podríamos decir que era el material de creación el que se pensaba a sí mismo para generar sus conexiones a partir de lo que el cuerpo podía reescribir. Todo el material contenía diversos paisajes del cuerpo, con el cuerpo o desde el cuerpo y también un cómo mirar —o volver a mirar— ese cuerpo en medio de la pérdida, la nostalgia y el impulso vital de hacerse presente, que se transformaba a cada momento para seguir vivo. Es aquí donde ese vacío medio, que fue impulso de *Aliento y vacío*, nos acompañó, atravesando nuestra experiencia de arte/vida. Fue en ese vacío que la memoria del cuerpo devino presente, y, día a día, nos reencontramos para vivir mañana todavía.



REFERENCIAS

- Bardet, M. (Comp.) (2019). *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos de André- Georges Haudricourt*. Cactus.
- Becerril, R. (junio de 2021). *Fenomenología de la mirada y videodanza* [Conferencia]. Seminario permanente de fenomenología de la danza, Cátedra extraordinaria Gloria Contreras en Estudios de la danza y sus vínculos interdisciplinarios. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bergson, H. (1987). *Materia y memoria. Ensayos sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus.
- Cheng, F. (2008). *Cinq méditations sur la beauté*. Éditions Albin Michel.
- Delgado, W. (1959). *Para vivir mañana*. Edición del autor.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Noë, A. (2016). *Strange Tools: Art and Human Nature*. Hill and Wang.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets editores.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* [Trad. C. Palmeiro, M. Cabrera y D. Kraus]. Tinta Limón Ediciones. [Trabajo original publicado en 2018].
- Sánchez, A. (2016). Palabras íntimas, fragmentos. En O. Cornago (Coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad* (pp. 103-123). Continta me tienes.
- Suquet, A. (2006). *Escenas. El cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción*. En A. Corbin, J.-J. Courtine y G. Vigarello, G. (Eds.), *Historia del cuerpo (III)*. En el siglo XX. Santillana.
- Varela, F. (2000). *Four batons for the future of cognitive science*. [Conferencia] Envisioning Knowledge, Colonia, Alemania. https://www.u-cursos.cl/facso/2011/1/PSI-MTCCC/1/material_docente/bajar?id_material=577386





Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

