

Universidad Nacional

Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística

Escuela de Arte Escénico

**Memoria Crítica Trabajo Final de Graduación para optar por la
Licenciatura en Artes Escénicas**

Modalidad: Evento Especializado

***“El cuerpo como discurso de lo político-identitario en un
proceso de creación escénica.”***

**Proponente:
Marco Zúñiga Badilla**

**Comité asesor:
M.A. Erika Mata González
Dra. Paola González Vargas
M.A. Florencia Chaves González
M.A. Ailyn Morera Ugalde**

2025

**“EL CUERPO COMO DISCURSO DE LO POLÍTICO-
IDENTITARIO EN UN PROCESO DE CREACIÓN ESCÉNICA.”**

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por acompañarme en la decisión de estudiar arte en medio de este mundo caótico.

A Paola González Vargas por creer en mí y aguantarme desde el 2018.

A Sofia Sandoval, Ance Zamora y a Luciana Jiménez por confiar en mí y por investigar conmigo en las tablas en medio de momentos convulsos.

A Erika Mata González por confiar e ingresar en el proceso y acompañarme hasta el final.

A Florencia Chaves y Ailyn Morera por hacerme crecer como artista y por su paciencia.

A Gustavo Abarca, Diana Villalobos, Andrés Peñaranda, Joseph Jiménez, Isaac Flores, Gabriel Venegas, Laura Aguilar, Chuy Hernández, Emma Flores, Antonella Chaves por crear conmigo la intervención y apuntarse a mis locuras.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	3
INDICE DE TABLAS	6
CAPÍTULO 1: ¿POR QUÉ UN ESTUDIO DEL CUERPO DESDE LO CONTEMPORÁNEO?7	
1.1 OBJETO DE ESTUDIO DE LA INVESTIGACIÓN.....	7
1.2 DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA COMO EVENTO ESPECIALIZADO	8
1.3. JUSTIFICACIÓN.	9
1.4. OBJETIVOS	12
1. 4.1 GENERAL:.....	12
1.4.2 ESPECÍFICOS:.....	12
1.5. ANTECEDENTES	13
1.5.1 CREACIÓN CONTEMPORÁNEA Y CUERPO	15
1.5.2 EL CUERPO COMO DISCURSO DE LO POLÍTICO IDENTITARIO EN LAS ARTES ESCÉNICAS	15
1.6. REFERENTES ARTÍSTICOS INICIALES	19
1.6.1 RIMINI PROTOKOLL	19
1.6.2 ATLAS	19
1.6.3 LUME TEATRO.....	20
CAPÍTULO 2: BASES TEÓRICOS-PRÁCTICAS DEL PROCESO CREATIVO DE “LOS DINOSAURIOS”	21
2.1 EXCAVACIÓN DE PALABRAS	21
2.2 CONSOLIDACIÓN DE LAS BASES PARA CREAR EN EL PROCESO DE “ <i>WORK IN PROGRESS</i> ”.....	24
2.2.1 POLÍTICA.....	24
2.2.2. VULNERABILIDAD	25
2.3 TEXTO ALTERNATIVO/ SUBVERSIÓN EN LA CARNE: LA VIOLENCIA ESTRUCTURAL DE LOS AFECTOS	27
2.3. EL CUERPO INTERDISCIPLINARIO	28
2.4. LA ACCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO.....	30
2.5 LOS DINOSAURIOS	32
CAPÍTULO 3: DESARROLLO METODOLÓGICO DEL PROCESO CREATIVO HACIA LA INTERVENCIÓN PERFORMÁTICA.....	34
3.1 ENFOQUE METODOLÓGICO	34
3.2 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN DE LA PIEZA ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA	35
3. 3 ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	36
3.3.1 LABORATORIO DE EXPERIMENTACIÓN	36
3.3.2 WORK IN PROGRESS	37

4. LA INTERVENCIÓN/DEFENSA “ <i>DINOSAURIOS: SUBVERSIÓN DE LOS AFECTOS</i> ”. SAN JOSÉ, 24 DE FEBRERO DE 2025.....	42
4.1 CUADRO ESTRUCTURAL-VIAJE DE LA INTERVENCIÓN/DEFENSA	43
4.2 SOBRE EL PROCESO PRÁCTICO PREVIO A LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA- DEFENSA	44
4.3 ZONAS DE ACCIÓN DE LA INTERVENCIÓN	46
4.3.1. ZONA 1: Intervención del bulevar de la Avenida Central a las afueras del edificio la Alhambra.....	46
4.2.2. ZONA 2: Instalación audiovisual como tránsito	48
4.2.3 ZONA 3: Escena “Juego de los Dinosaurios”	49
4.2.4 ZONA 4: Ritual de cierre/performance académico	51
4.3 REFLEXIONES SOBRE LA EJECUCIÓN DE LA INTERVENCIÓN.....	52
5. CONCLUSIONES	55
6. BIBLIOGRAFÍA.....	59
6. ANEXOS.....	64
6.1 ESPECTÁCULO ATLAS.....	64
6.2 ESPECTÁCULO RIMINI PROTOKOLL	64
6.3. ESCRITO POR SOFIA SANDOVAL EN EL LABORATORIO DE LA EXCAVACIÓN DE PALABRAS. 4 DE JULIO DE 2023.....	65
6.4 REGISTRO FOTOGRÁFICO DEL PROCESO DE SELECCIÓN DE BASES DE CREACIÓN	71
6.5 PROCESO DE ENSAYOS.....	74

INDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1</i>	23
<i>Tabla 2</i>	39
<i>Tabla 3</i>	40
<i>Tabla 4</i>	43

INDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1</i>	24
<i>Figura 2</i>	25
<i>Figura 3</i>	26
<i>Figura 4</i>	42
<i>Figura 5</i>	45
<i>Figura 6</i>	46
<i>Figura 7</i>	48
<i>Figura 8</i>	49
<i>Figura 9</i>	51

El presente texto tiene como objetivo servir de memoria reflexiva del proceso de investigación titulada *“El cuerpo como discurso de lo político-identitario en un proceso de creación escénica”*, para optar por la Licenciatura en Artes Escénicas de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Costa Rica. Para ello, se plantearon tres capítulos que permitieron plantear las principales reflexiones teórico-prácticas de esta.

CAPÍTULO 1: ¿POR QUÉ UN ESTUDIO DEL CUERPO DESDE LO CONTEMPORÁNEO?

1.1 OBJETO DE ESTUDIO DE LA INVESTIGACIÓN

El objeto de estudio de esta investigación es el cuerpo como discurso político-identitario en un proceso de creación escénica. En ese marco, el cuerpo no solo se entiende como un medio físico, sino como un territorio simbólico que dialoga, resiste y transforma su entorno social y cultural.

Se ha explorado cómo el cuerpo -del intérprete-, es fundamento en la construcción de significados culturales, políticos e identitarios. No solo habitamos el cuerpo, sino que también lo accionamos y nos sirve como vía y recurso para expresar y establecer nuestra posición ante el mundo.

La investigación culmina en una propuesta creativa, en la que, a través de una intervención escénica, se busca materializar las reflexiones teóricas y prácticas sobre la relación entre identidad, política y arte.

Para iniciar la investigación, surgieron las siguientes preguntas: ¿cómo puede el cuerpo, desde su experiencia personal y colectiva, configurarse como un discurso político e identitario en la creación escénica contemporánea? ¿Qué rol juega el cuerpo en el contexto latinoamericano, con su rica pero compleja historia de tensiones

sociales y culturales? ¿Para qué sirve reconocer el cuerpo cómo un territorio de resistencia y transformación en la práctica artística?

1.2 DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA COMO EVENTO ESPECIALIZADO

Se desarrolló un proceso de investigación-creación que concluye en una acción performática, diseñada para ser presentada y defendida en una intervención pública, teniendo como base el cuerpo desde lo colectivo y la autorreferencialidad sobre procesos latinoamericanos sociopolíticos y el cómo se permea en la contemporaneidad desde un posicionamiento estético-identitario en el arte escénico.

Se indagó en la creación de una pieza desde un espacio experimental, con el fin de establecer un paradigma conceptual propio que permitiera apegarse a los principios metodológicos de la investigación-creación. Se realizó un proceso de investigación teórico-práctico desde varios aspectos:

- a) Laboratorio de experimentación: consistía en un análisis y profundización de los conceptos del cuerpo, la política y la identidad de manera colectiva con artistas invitadas.
- b) Proceso *de work in progress*: se construyó una narrativa individual que pudiera evidenciar los hallazgos del laboratorio de experimentación, con el acompañamiento en el proceso práctico del equipo asesor.
- c) Proceso de ensamblaje de la creación escénica, para la realización de la intervención de acción performática pública.
- d) Sistematización de la experiencia durante el proceso de investigación-creación y para realizar esta memoria.

1.3. JUSTIFICACIÓN.

El concepto de *cuerpo* es fundamental en la investigación-creación escénica contemporánea, más allá de la materialización biológica evidente. Por tanto, surgió la necesidad de estudiarlo desde el arte escénico y performativo; a través de las siguientes variables de la investigación: *identidad, política y vulnerabilidad*; debido a la vigencia de la discusión teórico-práctica, en medio de la posmodernidad y sus conflictos. Como plantea Ospina (2014): "El cuerpo es un parámetro fundamental para entender la organización del mundo." p (94). En el abordaje de este proyecto de creación escénica, se profundizó el concepto de *cuerpo* como la base de posicionamientos político-identitarios que fuesen potencialmente organizadores de la exploración y creación.

El estudio de la variable *identidad* desde el contexto de la creación escénica permite construir desde lo propio y ajeno. Como lo planteó Fuentes (1999), "la cultura se nutre del encuentro entre lo distinto, lo otro. La creación no es solo un acto de invención, sino de diálogo con lo que es ajeno, lo que se vuelve parte de uno a través del entendimiento." (p103). Cuando se reconoce lo diferente en nosotros mismos, en el arte existe un proceso personal que está en primera instancia plasmado por la idea de lo corporal: eso que es nuestro y que a su vez nos posiciona de una manera determinada ante el mundo.

El arte contemporáneo, como proceso humano implica de manera directa el concepto de *cuerpo*, el diálogo creativo y la construcción de identidades poéticas. Como lo sugiere Ospina (2012)

El cuerpo es vivencia, se construye en la con-vivencia y es lugar y resultado de la experiencia vital, por ello su grafía depende de la intención de

la mirada que lo mira, de la temperatura del contacto, de la amplitud del espacio que lo acuna, de la fuerza del golpe o del emocional odio en las palabras. Esta experiencia vital la fundan otros cuerpos, quienes desde su propia historia rehacen y reproducen las nuevas corporeidades. “El cuerpo se enseña desde el cuerpo y, muy a pesar de los discursos que inspira, solo se concreta en el cuerpo (pp.94-95)

Las posibilidades creativas que se pueden establecer desde cada persona, sin duda, responden directamente a las experiencias vitales que menciona la cita anterior. Las mismas son propias e intransferibles; por tanto, son terreno de lo *político*. Entender el concepto de *cuerpo* desde una perspectiva del estudio de la identidad vislumbra posicionamientos asociados a influencias sociales, culturales y económicas que son personales y colectivas, siendo parte entonces de la transversalización del concepto del *cuerpo* con la variable *política*.

Según Victoria Pérez Royo (2016) sobre la discusión del concepto de cuerpo desde esta visión,

La propuesta de incluir el cuerpo como factor relevante para pensar la acción colectiva plantea una comprensión más compleja de lo político —hasta hace poco centrada exclusivamente en una dimensión cognitiva en la que se funda por ejemplo el modelo deliberativo de la democracia—. La inclusión de los afectos, las emociones y las pasiones en lo que se ha llamado el giro afectivo ha contribuido a plantear las manifestaciones y reuniones de corte político desde una perspectiva más compleja que la heredada, la cual estaba fundada en la desconfianza recalcitrante de la cultura occidental respecto al cuerpo, confirmada además por una experiencia corporal pobre, resultado, en

última instancia, de una falta de conciencia de sus procesos y de su funcionamiento en un nivel colectivo. (p.12).

A partir de lo planteado surgió la necesidad de estudiar el concepto de *cuerpo* como factor determinante para la acción colectiva y lo que implica en las relaciones ciudadanas, por tanto, políticas y poéticas.

La filósofa Judith Butler (s.f) permite establecer una base teórica para la variable *vulnerabilidad* en medio de la discusión del concepto de *cuerpo* en perspectiva de lo contemporáneo en esta investigación. Según se establece por Seminari Filosofia i Gènere, de la Universidad de Barcelona,

Conceptos como vulnerabilidad o precariedad cristalizan sus reflexiones dirigidas al replanteamiento de lo humano. La existencia se hallaría ontológicamente marcada por una condición vulnerable, abierta al otro, a la violencia, a la muerte, así como a la vida, la responsabilidad o el cuidado. El objetivo de pensar la vulnerabilidad recae en una reflexión de corte político sobre la precariedad. Pensar una política global implica cuestionar las fronteras (tanto reales como abstractas) del marco neoliberal que dejan en tierra de nadie todas aquellas vidas no reconocidas como tales. Reconocer la política en el duelo, en la supervivencia o en las tareas de cuidado es imprescindible para dar una nueva respuesta a la pregunta de qué cuenta como una vida. (s.p)

La autora propone repensar las fronteras como estructuras sociales, políticas y económicas que, a su vez, imponen a los cuerpos en la contemporaneidad determinadas preguntas y, por consiguiente, condiciones de vida. Resultó de trascendental importancia en esta investigación esa interpelación de aquello que nos hace vulnerables y que puede ser convertido en discurso y posicionamiento estético.

Como seres humanos estamos definidos por una serie de preceptos físicos, sociales, culturales, geográficos, entre muchos otros. Considero que la materialidad de lo que implica el ser humano está representada por lo que reconocemos como cuerpo: nuestra piel, órganos, huesos, y demás aspectos fisiológicos y anatómicos. Ese concepto del *cuerpo* está compuesto de igual manera por una serie de características que desde antes de nacer nos define, delimita y nos sugiere a partir de los contextos en los que nos desarrollamos a nivel individual y colectivamente y nos preestablece roles, conductas y formas de ver el mundo y nuestro desarrollo en la sociedad.

1.4. OBJETIVOS

1.4.1 GENERAL:

- Crear una pieza escénica contemporánea a partir de un proceso de investigación-creación para potenciar el cuerpo de la persona intérprete como discurso de lo político-identitario.

1.4.2 ESPECÍFICOS:

- Elaborar un laboratorio de experimentación para la creación de una pieza escénica contemporánea que parta del estudio del cuerpo como discurso de lo político identitario.
- Aplicar la técnica de creación del “*work in progress*” para consolidar los resultados del laboratorio de experimentación para la puesta en escena.

- Desarrollar el proceso de ensamblaje de la creación escénica contemporánea para la realización de una función abierta al público general.
- Sistematizar la experiencia del proceso de creación contemporánea para reflexionar sobre sus alcances.

1.5. ANTECEDENTES

El estudio del cuerpo humano se realiza mediante diversas áreas del saber. En este caso, se abordaron investigaciones que tienen como énfasis de su estudio, las condiciones políticas, sociológicas, filosóficas y artísticas del concepto de *cuerpo* para la creación contemporánea y su discurso de lo político identitario en las artes escénicas.

Los antecedentes de esta investigación son:

- a) El texto “Componer el plural. Una introducción” de Victoria Pérez Royo (2016) en el cual plantea una base teórica de la colectividad en el cuerpo.
- b) La investigación “Poéticas del Cuerpo: flujos y fluctuaciones: Una mirada al desmontaje del cuerpo a través de la poesía del Sur de Chile” de Claudia Arellano Hermosilla (2015) que estudia aspectos identitarios latinoamericanos del concepto de *cuerpo*.
- c) El texto “¿Es el cuerpo, lugar de lo político? Reflexiones sobre el movimiento social de piernas cruzadas” de Claudia Mercedes Jiménez Garcés (2015), que analiza el proceso social de las Piernas Cruzadas, el cual aborda cómo el cuerpo puede convertirse en un espacio de resistencia y protesta dentro de ciertos movimientos sociales.

- d) Los nuevos paradigmas del Siglo XX y de la aparición de las vanguardias a partir de 1914. En específico, la obra de Erwin Piscator a través de la investigación de Juan Pedro García del Campo (2004) que sugiere cómo desde el teatro, se resignifica el concepto de *cuerpo como* espacio de resistencia social y política a través de la escena.
- e) La autora Sofia Menoyo en su trabajo “*Intervenciones públicas performáticas: (des)montaje de espacios, prácticas y sujetos*” que permite analizar cómo el concepto del *cuerpo* desde el arte contemporáneo reconfigura el espacio público a través del cuestionamiento de normas políticas y sociales.

Este análisis, a partir de los textos mencionados previamente, no sólo profundizan en la relación entre el concepto de *cuerpo* y las variables de esta investigación, sino que también permite la construcción de insumos creativos, al proporcionar herramientas conceptuales y metodológicas, para comprender las dinámicas de poder, identitarias y sociales que atraviesan los cuerpos. De este modo, se contribuye a una reflexión más amplia sobre las implicaciones políticas del concepto de *cuerpo* en las sociedades contemporáneas.

1.5.1 CREACIÓN CONTEMPORÁNEA Y CUERPO

En la búsqueda de una posible definición de lo que conlleva abordar un proceso de creación escénica desde la contemporaneidad en el contexto de la conceptualización del *cuerpo* como motor de investigación, fue importante situarse en los nuevos paradigmas que se constituyen sobre todo a mediados del Siglo XX y de la aparición de las vanguardias a partir de 1914, en donde el diálogo e interrelación disciplinar, a su vez la narrativa de la concepción del mundo, plantean una ruptura de los cánones tradicionales de la representación, para proponer problemas estéticos de la posmodernidad y sus conflictos en los imaginarios artísticos de la actualidad.

Es por tanto que la creación contemporánea en relación con esta investigación guarda una lógica de pensamiento y de abordaje al reconocer el concepto de *cuerpo* como motor discursivo. Por ende, es comunicativo, en medio de un contexto social determinado y de un sistema político específico. Abordado desde una creación escénica, permite la libertad de un tratamiento técnico enriquecido por recursos vivenciales, referenciales y performáticos.

1.5.2 EL CUERPO COMO DISCURSO DE LO POLÍTICO IDENTITARIO EN LAS ARTES ESCÉNICAS

Para la fase previa del laboratorio de experimentación, se realizó un análisis teórico de cómo se aborda en términos artísticos y creativos el concepto del *cuerpo*, sumado a las reflexiones ya realizadas sobre las variables de investigación. Por tanto, en el contexto de la disciplina estudiada en el marco de este trabajo, se construyó un estado de la cuestión sobre el cuerpo desde una perspectiva de las artes escénicas y concretamente desde el estudio del teatro.

La autora Sofia Menoyo (2012) plantea el siguiente análisis del cuerpo del artista, del cual destaco lo siguiente:

En el arte de acción el cuerpo del artista se conforma en el principal soporte de la obra de arte... En este caso el cuerpo de la artista en el espacio público, más aún, los cuerpos de las artistas en el espacio público. Y aunque juego de palabras, la fuerza simbólica que varios cuerpos, cuerpos sexuados performativizados en femenino; cuerpos de las mujeres- en el espacio público, es sumamente significativo en términos de ocupación/apropiación de espacio, como en términos políticos. El Cuerpo de las mujeres socialmente territorializado como el espacio privado, históricamente representado y significado a través de la mirada masculina, objetualizado y visualizado bajo el deseo masculino; ha implicado para las artistas mujeres uno de los principales escollos a (des)montar. (p.6)

La autora plantea aspectos que han resultado de interés de esta investigación en el abordaje del trabajo escénico, tanto de laboratorio creativo como de selección de material para la intervención artística, por lo que reconocer el cuerpo como territorio de todos estos posibles factores que se proponen en esta cita, pueden llegar a potenciar la propuesta de cómo se aborda el tratamiento del concepto del *cuerpo* desde el género, sexualidad, territorialidad, entre otros, que son explicados en los hallazgos del capítulo 2.

Lo político y el arte en general siempre han estado de la mano. Somos seres artistas, pero también “animales políticos” esta relación está concebida en toda la obra de Erwin Piscator: Así lo plantea Juan Pedro García del Campo (2004)

Una práctica (política) que interviene en el universo simbólico construyendo y fijando formas de mirar y ver el mundo, codificando la mirada

y la palabra que la dice, articulando las formas en que se materializa el imaginario individual y colectivo. Una forma simbólico-política de intervención. Esa revolución (teórica y práctica) del universo “artístico” no inventa, pues, nada nuevo: reconoce el papel que desempeñan las prácticas y los discursos y, asentándose en ese reconocimiento (situándose por ello, también, en un “frente” polémico: haciendo de la práctica artística una práctica en conflicto), toma en serio (afirma) su esencial carácter político. (p. 4)

Las artes escénicas pueden asumirse desde un carácter político en tanto hacemos de nuestros discursos enfrentamientos más allá del acto representacional o presentacional de los hechos escénicos que compartimos con otras personas. Por ello, esta capacidad de reflexión desde el reconocimiento propio individual, y aquello que representamos en el colectivo, es fundamental para esta propuesta artística; en el tanto, se planteó construir ese posicionamiento personal que, a su vez, es político.

El dramaturgo Enrique Buenaventura desde el método de la creación colectiva tenía lugar el concepto *cuerpo* desde el arte entendido como un ejercicio colectivo con una perspectiva intrínsecamente política en un contexto latinoamericano que vivía un auge del levantamiento social. Según Carmona (2009),

Pero el Método de Creación Colectiva también es una herramienta que se soporta en una perspectiva política planteada por Buenaventura, quien tuvo la necesidad de reflexionar críticamente y conocer nuestras tradiciones, sobre todo culturales, lo cual significó una indagación en la historia y sus diferentes periodos, rastreando, en el teatro precolombino, el de la Conquista y la Independencia, las características de nuestro teatro, como forma de identidad y siempre viendo el pasado como atributo del presente, como material de

trabajo cotidiano para la construcción de nuevas obras, de nuevas creaciones.

(p.119)

La dramaturgia con perspectiva política, (en este caso, contextualizado desde la creación escrita de un texto representable en el teatro) que utilizaba Buenaventura es un ejemplo de la perspectiva poética del artista latinoamericano, donde plasma la desigualdad, el dolor de la violencia y la injusticia de las personas menos favorecidas ante relaciones de poder desmedidas. Se pone en perspectiva una sociedad que tiene un amplio deseo por no estar en silencio, por alzar la voz pese a las circunstancias.

Existen textos como “La Maestra” (1968) que sugieren esto de manera explícita: “Tienen miedo. Desde hace un tiempo el miedo llegó a este pueblo y se quedó suspendido en el aire como un inmenso nubarrón de tormenta. El aire huele a miedo, las voces se disuelven en la saliva amarga del miedo y la gente se la traga. Un día se desgarró el nubarrón y el rayo cayó sobre nosotros “(p.51).

Dicho texto refleja condiciones sociohistóricas que permean directamente en el posicionamiento político de las personas y en cómo se crean formas artísticas que responden a esos procesos sociales en colectivo que trascienden las historias de vida de las personas. Para esta investigación resultó de vital importancia la contextualización de la región latinoamericana como insumo de creación, visto también como elemento fundamental en el estudio, no solo de la creación escénica contemporánea, sino también de las variables de estudio: *política, identidad y vulnerabilidad*.

1.6. REFERENTES ARTÍSTICOS INICIALES

En la recopilación de referentes que aborden el cuerpo desde las artes escénicas en la contemporaneidad, se escogieron tres que sugieren caminos para esta investigación: Rimini Protokoll, Atlas y Lume Teatro.

1.6.1 RIMINI PROTOKOLL

El grupo de teatro alemán Rimini Protokoll es un referente importante por la capacidad de concebir sus trabajos a partir de este diálogo fluido y constante entre lo real y lo ficcional en términos concretos de la composición de la puesta en escena. Como lo plantea Guillem Aloy y Ekain Olaizola (2016),

El trabajo de la compañía Rimini Protokoll supone una nueva visión de los espacios escénicos y de la arquitectura teatral. Muchas de sus obras salen del edificio teatral para encontrar su 'lugar del teatro'(1) en la ciudad. El uso del espacio y la relación entre actor-espectador que establecen Call Cutta o Cargo Sofia-X hace que los espacios tradicionales no sean útiles. Rimini se basa en la investigación y la atención por lo cotidiano para proponer sus espacios y montajes de teatro-documental. (p.2)

Esta referencia es importante porque permite reconocer recursos de creación desde una perspectiva, no solo sociopolítica en su discurso, sino también porque ofrece espacios de acción no convencionales y de interrelación entre quien acciona con el público. La acción pasa a un nivel de construcción de códigos más allá de la expectación pasiva.

1.6.2 ATLAS

El espectáculo mexicano Atlas es un excelente referente, puesto que plantea una serie de argumentos y recursos escénicos a nivel dramaturgico y compositivo de

la puesta en escena completa que resaltan esa búsqueda de lo político como base del trabajo de una pieza teatral más allá de lo discursivo. Como se plantea en la página web del Archivo Artea (2012)

El proyecto parte de la idea de espectacularidad y teatralidad generada por las elecciones a presidente de un país, en concreto de México. Este evento se concibe como un gran espectáculo que involucra necesariamente a los ciudadanos como espectadores. El desarrollo del proyecto consistía en elegir a un grupo de electores que tuviera más o menos clara su elección de voto y que estuvieran dispuestos a participar de un seguimiento por parte del grupo Teatro Ojo. (s.p)

Es un referente por ser una creación contemporánea que hace dialogar una reflexión artística mediante un espectáculo, con una discusión de carácter social y político, en donde existe un abordaje que es coincidente con esta iniciativa en el contexto de la región latinoamericana y con los elementos utilizados para crear.

1.6.3 LUME TEATRO

Como lo establece Buendía Gutiérrez (2021) en su estudio sobre las sensibilidades corporales como herramientas de la escena:

El Núcleo Interdisciplinar De Pesquisas Teatrais Da Unicamp LUME Teatro (Brasil) es uno de los referentes teatrales más importantes de Sudamérica, con una trayectoria de 35 años fundada por Luis Ótávio Burnier y Carlos Simioni. De acuerdo con sus declaraciones, durante este tiempo ellos han mantenido un trabajo constante en la búsqueda de nuevas formas de hacer teatro, en contraposición con sistemas hegemónicos totalizantes y sobre

estructurados, para crear encuentros alegres que intensifiquen las dinámicas de la relación entre la experiencia escénica y el espectador (p.171).

El trabajo técnico-artístico que aborda el grupo de Brasil Lume Teatro funciona como un referente sobre la investigación en Latinoamérica del entrenamiento corporal, el abordaje sociopolítico del concepto de *cuerpo* como discurso y sus posibles relaciones con el arte contemporáneo y procesos investigativos en artes en perspectiva de la creación de puestas en escena, por lo que es de suma relevancia para los objetivos de esta propuesta desde el punto de vista práctico. Dicho trabajo lo pude vivenciar mediante los talleres impartidos por la Dra. Ana Cristina Colla y el artista Jesser de Souza, denominados “El cuerpo Multifacético” y “Entrenamiento físico para actores” respectivamente.

En el proceso práctico se sumaron nuevos referentes que son explicados ampliamente en el capítulo 2 en la ejecución de la técnica *“Work in progress”* específicamente en los subtítulos que se denomina *“El Cuerpo Multifacético”* . y *La “Intervención en el espacio público”*

CAPÍTULO 2: BASES TEÓRICOS-PRÁCTICAS DEL PROCESO CREATIVO DE “LOS DINOSAURIOS”

2.1 EXCAVACIÓN DE PALABRAS

En búsqueda de una construcción propia del proceso y con base en las semanas iniciales de la ejecución de esta investigación, surgían preguntas tales como: ¿desde qué lugares orientar un camino propio para encontrarnos con la construcción inicial de un discurso? ¿Qué elementos son genuinamente potenciadores de aquello que me incomoda y me vulnera? Se planteó desde la

concordancia con las sesiones de laboratorio y el objetivo de crear con la transversalización del concepto de *cuerpo* como eje de creación.

En medio de esas preguntas, apareció dentro de la recopilación teórica la experiencia de artistas como Sofía Asencio y Tomàs Aragay, codirectores de la Societat Doctor Alonso, que, Claramonte, Jaime Conde-Salazar, escritor, dramaturgo y performer, a Bárbara Sánchez, bailarina, creadora escénica y performer, y la Silvia Zayas, artista visual y escénica. Estos artistas-investigadores tras un proceso de cinco residencias de investigación establecieron un mecanismo replicable en donde las palabras eran la base creativa, escribiendo entre ellos el “*Desenterrador de palabras: Manual para la excavación de palabras*” mecanismo que me llamó sumamente la atención para dar inicio a una fase de experimentación. Pero ¿qué es la excavación de palabras?

“La excavación de palabras” es un dispositivo artístico y pedagógico alrededor de las palabras, del lenguaje y de los valores éticos que nos conforman. Es un dispositivo que permite la participación de todas las personas de un grupo determinado en régimen de igualdad, en el que se intercambian conocimientos y se pone en práctica la capacidad de escuchar –e incluso la capacidad de construir discurso de forma conjunta.

En 2022, basándonos en esta explicación y tras reconocer este mecanismo como una oportunidad de encontrar discursos y discutir entonces conceptos como cuerpo, política, vulnerabilidad, biografía o arte, se construyó un espacio de laboratorio de ocho sesiones con artistas invitadas tales como Sofia Sandoval, Ance Zamora, y Luciana Jiménez quienes permitieron a través de un proceso autobiográfico investigar(se) con base en temas tales como sus historias, temas tales como la maternidad, el género y la sexualidad.

Es fundamental reconocer que, sin ese laboratorio con ellas, no hubiese sido posible encontrar las palabras correctas para el desarrollo de esta investigación a través de sus procesos y participación en la excavación de palabras. Dicho laboratorio tuvo como herramientas potenciadoras las siguientes preguntas:

Tabla 1.

Excavación de palabras

Tema	Objetivo	Valoraciones y palabras
Mi identidad: Autobiografía	Reconocer la memoria histórica a través de la construcción de una historia personal.	Mamá Género Mujer
Mi cuerpo: ¿Qué es?	Identificar valoraciones sobre el concepto de <i>CUERPO</i> desde personas artistas en diferentes disciplinas.	Vulnerabilidad Identidad Diferencia
Política: Mi posicionamiento	Establecer conexiones entre el cuerpo y la identidad a través de la autoidentificación de lo político como eje articulador	Disputa Violencia Género

Nota: Excavación de palabras. Fuente: Elaboración propia. 2022.

Estas preguntas, a través de un proceso teórico-práctico, me permitieron reconocer entonces cómo efectivamente el “cuerpo político” tenía una amplia capacidad de ser estudiado con el objetivo de la creación escénica.

2.2 CONSOLIDACIÓN DE LAS BASES PARA CREAR EN EL PROCESO DE “WORK IN PROGRESS”

La etapa de laboratorio fue fundamental, basándonos en la excavación de palabras como aproximación práctica para la ejecución misma de la consolidación de una idea que permitiese trabajar una dramaturgia escénica y a su vez atraviesa los objetivos de esta investigación decidí enfocarme en dos de las palabras que más me resonaron: **Política** y **Vulnerabilidad**.

2.2.1 POLÍTICA

Figura 1

Palabras en relación con Política



Nota: Política. Fuente: Elaboración propia.

2.2.2. VULNERABILIDAD

Figura 2

Palabras en relación con Vulnerabilidad



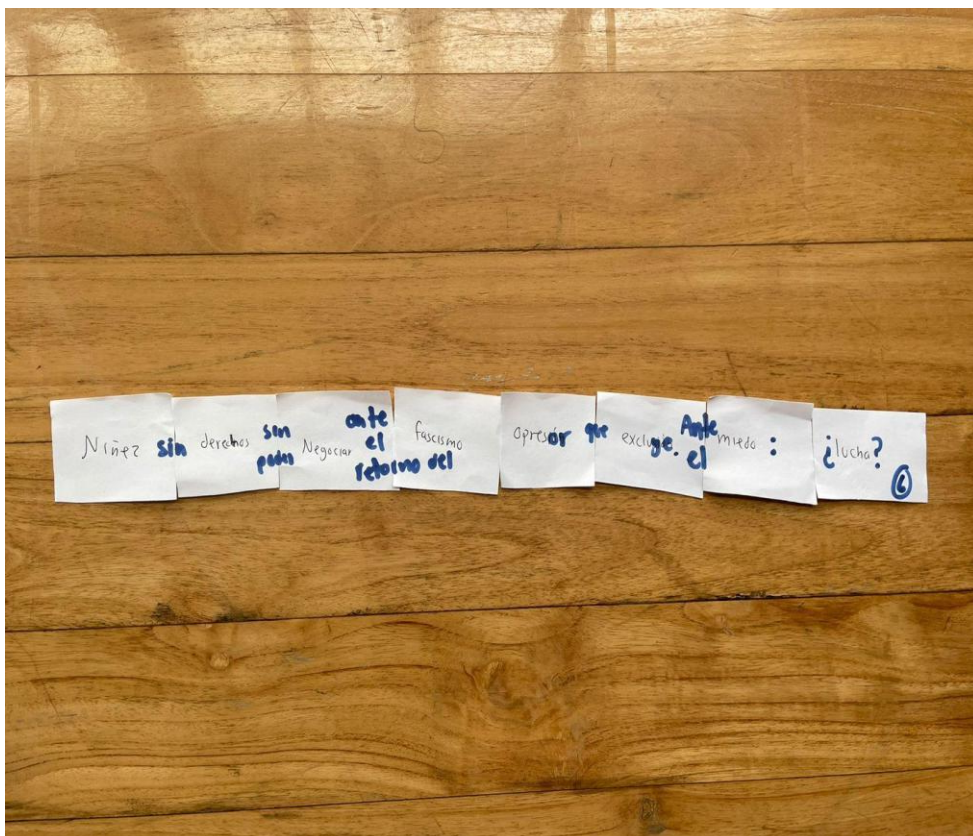
Nota: Vulnerabilidad. Fuente: Elaboración propia.

Mediante un laboratorio dirigido por la artista y académica MA. Erika Mata González, en donde con base en estos esquemas realizados a partir de las palabras

seleccionadas, se inicia con un proceso de construcción de bases de investigación creativa. Estas tuvieron como objetivo orientar los momentos del trabajo práctico mediante la construcción al azar de la articulación de palabras concatenadas con un sentido. El resultado fue el siguiente texto alternativo: “*Subversión en la carne: la violencia estructural de los afectos*”:

Figura 3

Fotografía de construcción de texto alternativo



Nota: Fotografía de ejercicio creativo. Fuente: Elaboración propia

2.3 TEXTO ALTERNATIVO/ SUBVERSIÓN EN LA CARNE: LA VIOLENCIA ESTRUCTURAL DE LOS AFECTOS

- *La identidad al margen de acción nos expone y posiciona nuestra compasión mediante la debilidad o el apoyo en combate: una cicatriz.*
- *El cuerpo desde el poder construye decisiones narrativas o a veces caprichos. Agencio, asumo y resisto.*
- *La invisibilidad colectiva vigente provoca hartazgo que se transforma en protesta, en discurso y propaganda.*
- *Conquistar el riesgo con los huesos y la carne. Envejecer en la juventud es un mecanismo de control desde la enfermedad, el cuidado, el dolor y la ausencia.*
- *Soy en sensibilidad, con ansiedad y vergüenza. Cedo ante la dominación con cicatrices, así gano autonomía.*
- *Niñez sin derechos, sin poder negociar ante el retorno del fascismo opresor que excluye. Ante el miedo ¿Lucha?*
- *Ser subversión. Soy movimiento e historia en la afectación. El sufrimiento no es solo duelo, ni llorar.*
- *No hay legitimidad, sólo incertidumbre y populismo en provocación. A pesar de esto, las personas parecen no estar hartas. Están dependientes e inseguras.*
- *La aparente incorruptible masculinidad no es más que alienación: un falso espejo que evidencia lo corruptible de su conflicto.*
- *La sociedad se encuentra en tensión. La autoridad violenta el género, atravesando y cuestionando importantes ideologías de lucha que sin estas nos harían perder.*
- *Los afectos son el territorio de conexión. Las fronteras pueden ser traumas entre la diferencia y la precariedad: una violencia estructural.*

2.3. EL CUERPO INTERDISCIPLINARIO

En el proceso práctico de la elaboración del material para ser utilizado en el evento especializado, inició una nueva etapa de investigación alrededor de referentes teóricos que permitieran discutir con mayor profundidad lo planteado en el capítulo anterior de este texto. A partir del reconocimiento, denominé crear desde el concepto de *cuerpo* como lugar de conciencia poética. Consciencia que, a su vez, tiene relación con el estudio del concepto del *cuerpo* , el cual necesita de recursos metodológicos interdisciplinarios.

Rosi Braidotti (2013) en su libro “El Posthumano” planteaba que: “El cuerpo ya no puede entenderse como un objeto estático, sino como un punto de convergencia de múltiples sistemas que nos interpelan en términos biológicos, tecnológicos y culturales. Este enfoque posthumano configura las nociones tradicionales del cuerpo en términos de geografía, política y ética” (p.72). Por tanto, en esta investigación fue fundamental reconocer la interrelación compleja de diversas áreas del conocimiento que permiten borrar las fronteras de estudios disciplinares, en el concepto del *cuerpo* para la creación escénica, a esto, le denomino: “Cuerpo Interdisciplinario”.

A través de este concepto de *Cuerpo Interdisciplinario* en la experiencia del proceso creativo de esta investigación, se estimula la conciencia de la persona artista mediante el reconocimiento de diversos insumos de varias disciplinas como bases de creación desde el concepto del *cuerpo* .

En la búsqueda de delimitar el *Cuerpo Interdisciplinario* a partir de estas características, decidí investigar en esta etapa, lo planteado por Sarah Ahmed (2004) quien reflexiona sobre el cuerpo en tanto “El cuerpo no es solo una figura individual, sino un sitio de contención y circulación de emociones que construyen significados políticos y sociales” (p.29). Cuando se habla entonces de la potencialidad del cuerpo

debemos ir más allá de una discusión de la emocionalidad meramente por ser cuerpo en sociedad, sino que también resulta de trascendencia entender que esa afectación corporal permite generar significados propios y, a su vez, ser traducidos, no sólo en una acción o comportamiento determinado si no también en una forma de pensar y por ende de conducirse.

Si se traslada dicha reflexión en el campo del arte, podemos asegurar que, para crear cartografías de creación, esa emocionalidad estará siempre traspasada justamente por los contextos políticos y sociales. Por ejemplo, en el ejercicio práctico de laboratorio de creación en la segunda etapa, reflexionaba sobre los aspectos que me molestaban a nivel sociopolítico: el populismo en América Latina, el neoliberalismo rampante, los procesos de Endo-privatización en la educación o en el deterioro de la organización social. *¿Cómo mi cuerpo interdisciplinario* recibe estos estímulos? *¿Cómo se traduce en material que permita ser investigados desde el arte?* *¿Desde qué lugar se posiciona esto como artista?*

Michel Foucault (1975) hace décadas planteaba la relación entre el cuerpo, el poder y la disciplina. En su estudio de la biopolítica, el cuerpo se convierte en un sitio donde se ejercen las formas de control social y gubernamental. Decía que “El cuerpo es un espacio sobre el que se ejerce una disciplina que lo forma, regula y controla de acuerdo con los intereses del poder” (p.135).

Es entonces que las respuestas a dichas preguntas empiezan a orientarse hacia entender la capacidad poética de resignificar esos contextos y transformarlos en una construcción dialéctica entre los contextos reales del “yo ser humano” con el “yo artista” y que efectivamente existe una construcción interrelacionada del posicionamiento artístico que también es político.

Ahora bien, profundizando el estudio del concepto del *cuerpo* entendido desde el arte resulta pertinente continuar la reflexión alrededor de las variables de investigación: la *vulnerabilidad* e *identidad*. Además, se sumó como insumo de indagación el concepto de *género* que surgió en la excavación de palabras.

La definición de un “*cuerpo interdisciplinario*” no solo desafía las concepciones tradicionales del cuerpo como entidad biológica, sino que también abren un campo de reflexión sobre la ética, el control y la libertad del cuerpo en la era tecnológica, en medio de un mundo globalizado, y también de un auge de discursos de odio y de regímenes autoritarios y populistas en todo el mundo, el cual resultó importante en el proceso de creación

2.4. LA ACCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO

Como lo establece Brea (2003) “El arte en el espacio público no es solo un medio de expresión individual del artista, sino una forma de acción colectiva que pone en juego las dinámicas de poder y la participación ciudadana”, p. 72). Ese *cuerpo interdisciplinario* atravesado por esta investigación práctica basada en la excavación de las palabras *política* y *vulnerabilidad* tras semanas y sesiones de laboratorio y “*work in progress*” permite precisar una nueva variable en el proceso.

La creación escénica es pensada en la intervención de lo público como parte de la construcción de sentidos; y, por ende, de discursos que trascienden las realidades personales del artista, en donde el *cuerpo* no solo está en sí mismo desde lo ideal y material, si no también ahora desde el espacio y concretamente, desde una memoria histórica colectiva y a su vez pública. Para ello resulta primordial entender de manera más amplia lo que implica entonces una acción desde el espacio público.

Se puede mencionar en una primera línea de referencia artística el trabajo realizado por Michael McKinnie, el cual ofrece una premisa que me resulta fundamental. Para mí, la decisión de accionar desde un espacio no convencional es una decisión política y de posicionamiento, en el tanto, hay una construcción colectiva de signos, que ofrecen a su vez una posibilidad de posicionar un discurso de quien acciona, pero también de quien participa mediante la observación y participación.

McKinnie (2012) menciona que “El espacio público se convierte en un territorio donde las fronteras entre lo privado y lo público, el actor y el espectador, se disuelven, permitiendo que la intervención artística revele dinámicas sociales y políticas ocultas en la cotidianidad” (p.318). Justamente la búsqueda de dichas dinámicas son las que encuentran lugar en esta investigación puesto que las mismas representan una participación físico-emocional de las personas participantes y es, entonces, donde el concepto del *cuerpo* juega un papel protagónico en esa construcción, ya que resignifica y determina las razones del porqué un discurso es accionado y posicionado. Es a su vez, un mecanismo multiplicador de sentidos y traducciones del evento mismo, del cual se participa, pero también de todo aquello que sucede posterior al mismo.

La acción en el entorno público no solo tiene una relación con la acción en sí misma, sino que también tiene un vínculo con la memoria colectiva y el registro cultural del espacio en donde se desarrolla. Las manifestaciones de arte escénico realizadas en lugares públicos constituyen una herramienta de diálogo tácito de negociación y de disputa de la historia de uno o varios colectivos, permitiendo a las personas participantes reconsiderar su vínculo con el pasado y con los valores actuales a través de la memoria psicofísica; es decir, a través del *cuerpo interdisciplinario*.

2.5 LOS DINOSAURIOS

Tras la excavación de palabras, la construcción de las bases de investigación en el “*Work in progress*”, la definición y profundización teórica del espacio público como premisas investigativas, en donde el cuerpo desde aquello político identitario era reconocible como un territorio común para el proceso artístico, empiezan a surgir nuevos cuestionamientos en la búsqueda de una dramaturgia escénica.

Para ello era importante explorar con diferentes elementos que permitieran probar diferentes dinámicas alrededor de las pautas ya definidas en las etapas previas, en donde el contexto latinoamericano jugó un papel fundamental. Es entonces cuando en el proceso de residencia investigativa viene a la discusión una de las referencias más importantes para este trabajo en términos artístico-conceptuales; en este caso se refiere a la canción escrita por el cantautor argentino Charly García. Como lo plantean Novaro y Palermo (2004)

“Los Dinosaurios” sintoniza profundamente con la conciencia colectiva de la época (no sólo de los jóvenes, sino de gran parte de la sociedad) y ofrece un buen pantallazo de la dimensión y la crueldad de las desapariciones en nuestro país. En tiempos de terrorismo de Estado, los secuestros circulaban a la orden del día, y la sensación de inseguridad era una constante. En la escena de la desaparición los seres humanos perdían sus derechos, su condición de ser y se encontraban en un espacio sin ley, donde no existía tercero al que apelar (p. 122)

Encontré, en dicha cita y en los versos de la canción, una de las mayores sintonías en términos creativos de cómo mi cuerpo atravesado por los conceptos de vulnerabilidad y política se interpelaba, en la actualidad, casi 40 años después de esa canción en un contexto de dictadura en Argentina.

Uno de los más importantes descubrimientos a nivel personal es reconocer que el arte tiene un poder más allá de una decisión personal de crear, está siempre situado en contextos de resistencia, de disputa, territorios que si o si están interpelados en términos políticos. ¿Cuáles son mis dinosaurios? ¿Cómo poetizo desde la vulnerabilidad? ¿La poética desde lo dicotómico?

Es entonces cuando basado en dicha canción es que surge la construcción artística de un discurso personal alrededor del avance del fascismo en el Siglo XXI, los regímenes dictatoriales, la desigualdad social, el debilitamiento sistemático del quehacer artístico y cultural.

CAPÍTULO 3: DESARROLLO METODOLÓGICO DEL PROCESO CREATIVO HACIA LA INTERVENCIÓN PERFORMÁTICA

3.1 ENFOQUE METODOLÓGICO

La contemporaneidad trae consigo un debate fundamental en la construcción de conocimiento académico, y en los procesos artísticos que ya de por sí, constituyen un campo que se auto renueva y establece constantemente nuevos paradigmas de creación y de desarrollo de las diferentes disciplinas.

Por lo tanto, una investigación en artes, lejos de suponer un examen de verificación dura de datos, permite desdibujar aquellos preceptos científicos tradicionales e ingresar a un campo de imaginación y de conceptualización de procesos que producen múltiples resultados, los cuales se pueden aplicar en mejoras sustantivas a los campos de conocimiento de las artes. Por ejemplo, el mejorar una técnica o hacer más eficiente una forma de crear, permite desarrollar nuevas visiones gnoseológicas, para cuestionar el *status quo* del arte mismo.

Como lo sugiere Daza Cuartas (2009)

La propuesta que se hace aquí un tanto atrevida será por la posibilidad que presenta la creación en el arte como forma de investigación y generación de conocimiento del propio accionar humano, desde una nueva forma de investigar en donde el sujeto sea objeto de estudio y sujeto investigador a la vez, es decir, arte y parte del problema a investigar. En donde no es solo el producto (obra de arte, práctica artística), sea lo relevante, sino también el proceso de transformación que sufre el creador y los sucesos que se presentan a través de la investigación. (p.77)

Para esta investigación, el concepto del *cuerpo* requería un estudio teórico-metodológico a través de indagación de referentes y revisión de los contextos sociales, políticos, culturales, entre otros y la realización efectiva de un proceso de creación escénica contemporánea a su vez. La implicación de este estudio no puede ser meramente teórica, sino que es inherente en la praxis de la persona investigadora-artista en donde entran en juego factores como la imaginación, creatividad y subjetividad.

Según Óscar Mauricio Cortés Arenas y Aura Raquel Hernández Reina (2022)

Estos modos de investigar los hemos asumido como una postura política diametralmente opuesta a las metodologías desarrolladas en el método científico y en las ciencias sociales por ser positivistas, pues valoramos la vida cotidiana como campo de investigación, nuestra percepción de mundo, nuestros contextos, la interdisciplinariedad y el conocimiento sensible. Por lo tanto, en la investigación-creación no hay metodologías, sino modos de investigar (p.183)

Resulta fundamental, en las nuevas formas de abordaje de la creación escénica contemporánea, el trabajo desde lo experimental mediante estas nuevas formas de indagación o realización como se plantea por el autor anteriormente citado, y es desde donde se intenta enfocar este proceso creativo.

3.2 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN DE LA PIEZA ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA

La metodología de este proyecto sigue los principios de la investigación-creación, combinando exploraciones prácticas con un marco conceptual sólido. El proceso se desarrolló en un espacio experimental y se centró en las siguientes fases:

- Autorreflexión autobiográfica: Como intérprete construí un proceso introspectivo para explorar mi historia personal, mis inquietudes y deseos, vinculándose con discursos políticos e identitarios.
- Exploración física y corporal: El entrenamiento físico ha sido el motor principal de esta fase, enfatizando la conexión entre cuerpo y narrativa autobiográfica.
- Construcción colaborativa: Se ha fomentado el trabajo colaborativo entre las personas artistas del laboratorio experimental, en el “*Work in progress*” y ensamblaje, entre mi persona como intérprete y el equipo asesor.
- Intervención escénica: La pieza final se estructuró como una dramaturgia escénica performativa, en función del espacio público como escenario, destacando la relación entre cuerpo, identidad y contexto social.

3. 3 ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

3.3.1 LABORATORIO DE EXPERIMENTACIÓN

En esta etapa en conjunto con los insumos recolectados en primera instancia, así como con las necesidades e inquietudes personales, se ha desarrollado un espacio investigativo de exploración para generar las estrategias necesarias y de escucha de inquietudes propias del colectivo creativo, para el desarrollo de la propuesta.

Esta etapa consistió en construir las relaciones personales y colectivas de la propuesta técnico-artística a partir de toda la preparación previa mediante la

improvisación, el juego, el trabajo de entrenamiento físico y las exploraciones guiadas, así como otros mecanismos que permitan definir bases de investigación, que en este caso se utilizó la técnica de la excavación de palabras.

3.3.2 WORK IN PROGRESS

Sobre el proceso de “*Work in progress*” tomé de base, lo planteado por los autores Óscar Mauricio Cortés Arenas y Aura Raquel Hernández Reina (2021) y lo asumo para este proyecto en el tanto

Para el presente proyecto proponemos unos modos de investigar que sitúan la creación artística como un proceso rizomático: por medio de las operaciones o serie de gestos que nos indican coincidencias entre los referentes teóricos y artísticos, y los indicios recogidos en el proceso, como fotografías, videos, bocetos, audios, diálogos, etc. Intercambiar percepciones de la experiencia durante la recolección de estos indicios nos permite reconocer la deriva como un proceso rizomático o no lineal y valoramos las preguntas que se generan en el proceso (p.183)

Es por esto, que este ejercicio de intercambio entre el equipo asesor y mi persona como intérprete, resultó como una oportunidad para potencializar, no solo el ejercicio de investigación mediante el laboratorio, sino que también permitió proceder a la selección del material individual y profundizar el proceso de investigación-creación.

La selección de material se realizó en primera instancia desde el trabajo individual y autobiográfico del intérprete, potenciado por un trabajo de entrenamiento físico, el cual reunió recursos técnicos diversos y permitió construir elementos en común para el desarrollo de cada material propio. A su vez, funcionaron como elementos disparadores de la dramaturgia desde lo individual hacia lo colectivo como

fue explicado en el capítulo anterior. Luego de la selección y establecimiento de ese proceso individual se buscó ensamblar las propuestas del intérprete en una pieza contemporánea no lineal, ni secuencial, para la intervención en el espacio público.

Resultó fundamental para este proceso tomar lo planteado por este autor, debido a que a partir del desarrollo mismo del trabajo y del material es que se encuentran nuevas lógicas discursivas y conceptuales. Desde la contemporaneidad nos ofrece formas distintas de crear y, a su vez, de seleccionar el material para desarrollar y mostrar escénicamente.

El diseño de intervención artística ha pretendido ser un espacio de estímulo y construcción colectiva, donde el énfasis está en el proceso de experimentación y creación en tiempo presente. Este enfoque permite que la escena trascienda las estructuras narrativas tradicionales y se convierta en un campo abierto a las posibilidades estéticas, sensoriales y performativas propias de una visión posdramática, considerando la participación activa del público.

Por otro lado, en la definición de la intervención, se ha priorizado la experimentación con materiales, cuerpos, imágenes y sonidos, para generar un tejido dramático que no depende de un texto preestablecido, sino que emerge directamente de las dinámicas del laboratorio, del *“work in progress”* y de ensamblaje. Este tipo de dramaturgia está orientada a construir significados desde la experiencia escénica misma, en sintonía con las premisas de la teatralidad contemporánea posdramática.

Tabla 2*Articulación del proceso de investigación-creación*

Objetivos específicos	Actividades	Resultados de la investigación- creación.
Elaborar un laboratorio de experimentación para la creación de una pieza escénica contemporánea que parta del estudio del cuerpo como discurso de lo político identitario.	Invitación de personas profesionales en diversas disciplinas artísticas al proceso. Entrenamiento físico. Investigación bibliográfica y artística personal. Laboratorio creativo de construcción de insumos autobiográficos. Reflexiones grupales e individuales del equipo interpretativo.	Excavación de palabras como base investigativa.
Aplicar la técnica de creación del “ <i>work in progress</i> ” para consolidar los resultados del laboratorio de experimentación para la puesta en escena.	Selección de posible material escénico resultado del laboratorio de experimentación. Profundización del material seleccionado.	Intercambio creativo con el grupo asesor del proceso realizado.
Desarrollar el proceso de ensamblaje de la creación escénica contemporánea para la realización de una función abierta al público general.	Definición de material y de la intervención-defensa. Entrenamiento. Profundización del material seleccionado.	Acción performática como intervención en espacio público.
Sistematizar la experiencia del proceso de creación contemporánea para reflexionar sobre sus alcances.	Diálogos con el equipo creativo. Redacción de un documento artístico-creativo con los resultados del proceso de investigación a través de la puesta en escena.	Entrega de memoria crítica.

Nota: Articulación de proceso. Fuente: Elaboración propia.

Tabla 3:

Proceso de construcción de la pieza

Etapas y Sesiones	Objetivos	Resultados de cada etapa	Preguntas
<p>LABORATORIO DE LA EXCAVACIÓN DE PALABRAS: De la sesión 1 a la sesión 8</p> <p>(II SEMESTRE 2023-I SEMESTRE 2024)</p>	<p>Crear un laboratorio teórico práctico a través de la herramienta creativa denominada “excavación de palabras” con artistas invitadas.</p>	<p>Palabras bases para la construcción de las bases teórico-prácticas de investigación: política y vulnerabilidad.</p>	<p>¿Cómo construyo afectaciones más allá de la emoción? ¿Todo acto artístico es político? ¿Soy vulnerable en tanto reconozco mi memoria?</p>
<p>Work in progress: “LOS DINOSAURIOS”: Sesiones 8 a la 20</p> <p>(I SEMESTRE-II SEMESTRE 2024)</p>	<p>Establecer una residencia personal de investigación con el fin de delimitar y explotar las matrices de investigación.</p>	<p>Definición de un diseño de creación escénica contemporánea alrededor de la canción “Los Dinosaurios” de Charly García y otros insumos.</p>	<p>¿Cómo el cuerpo se ve atravesado por lo que me incomoda? ¿Cómo crear desde narrativas contemporáneas con insumos interdisciplinarios?</p>

<p>Construcción de la intervención:</p> <p>"Dinosaurios: Subversión de los afectos"</p> <p>Sesiones de la 20 a la 28</p> <p>II SEMESTRE 2024- I SEMESTRE 2025)</p>	<p>Seleccionar y organizar material para la acción/intervención del espacio público como resultado práctico de la investigación.</p>	<p>Definición del material para la acción performática como intervención en un espacio público.</p> <p>Definición de un espacio para el evento especializado y defensa.</p>	<p>El cuerpo como defensa/ el cuerpo en disputa.</p> <p>Poetizar desde las dicotomías, desde los contrastes.</p>
---	--	---	--

Nota: Proceso de construcción. Fuente: Elaboración propia.

4. LA INTERVENCIÓN/DEFENSA “*DINOSAURIOS: SUBVERSIÓN DE LOS AFECTOS*”. SAN JOSÉ, 24 DE FEBRERO DE 2025.

Figura 4

Fotografía de la intervención artística



Nota: Fotografía de la intervención artística. Fuente: Andrés Peñaranda.

Tras cumplirse las etapas del proceso de investigación-creación enmarcada en la modalidad de Evento Especializado se desarrolló el siguiente esquema/base para la ejecución de la intervención artística y defensa del lunes 24 de febrero de 2025 en la Avenida Central, frente al edificio la Alhambra en San José, Costa Rica.

4.1 CUADRO ESTRUCTURAL-VIAJE DE LA INTERVENCIÓN/DEFENSA

Tabla 4

Cuadro estructural-viaje de la intervención/defensa

ZONAS DE ACCIÓN	ESTRUCTURA
<p>INTERVENCIÓN AVENIDA CENTRAL: ¿USTED QUE HARÍA?</p>	<p>1. Concierto del Trío de percusión. 2. Transmisión en vivo y entrevista con transeúntes. 3. Accionante A: Monólogo “si yo tuviera el poder”.</p>
<p>INSTALACIÓN AUDIOVISUAL: DINOSAURIOS DEL HOY</p>	<p>(Tránsito entre la intervención pública y el juego de los dinosaurios) Se entregan dinosaurios a los participantes para el ritual.</p>
<p>EL JUEGO DE LOS DINOSAURIOS</p>	<p>Imagen 1: niñas jugando con juguetes de dinosaurios Imagen 2: Accionante A disputando juguetes de dinosaurios con Accionante B</p>
<p>PERFORMANCE ACADÉMICO: RITUAL DE CIERRE</p>	<p>Paso 1: Lectura de texto alternativo “Subversión en la carne: la violencia estructural de los afectos” y quema de dinosaurios personales. Paso 2: DEFENSA TEÓRICA</p>

Nota: Cuadro estructural-viaje de la intervención/defensa. Fuente: Elaboración propia.

La ficha técnica del equipo colaborativo es:

Tutoras: Paola González Vargas y Erika María Mata González.

Asesoras: Florencia Chaves González y Ailyn Morera Ugalde.

Intérpretes/Accionantes: Marco Zúñiga Badilla, Andrés Peñaranda Chaverri, María Jesús Hernández, Emma Flores Zúñiga y Antonella Chaves Zúñiga.

Músicos/performers: Isaac Flores, Joseph Jiménez y Gabriel Venegas Mena.

Diseño audiovisual: Gustavo Abarca

Diseño sonoro: Diana Villalobos Fontana

Luces y grabación: Laura Aguilar y Andrés Peñaranda.

Artistas/investigadoras: Ance Zamora Maneiro, Luciana Jiménez y Sofía Sandoval Navarro

Diseño de afiche: Brenda Zamora

En el siguiente enlace, se puede encontrar un registro audiovisual de cada etapa de la intervención:

https://drive.google.com/drive/folders/1DoGvT0cnZje2vrrtbnLuqQ0pITCPAsjb?usp=drive_link

4.2 SOBRE EL PROCESO PRÁCTICO PREVIO A LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA-DEFENSA

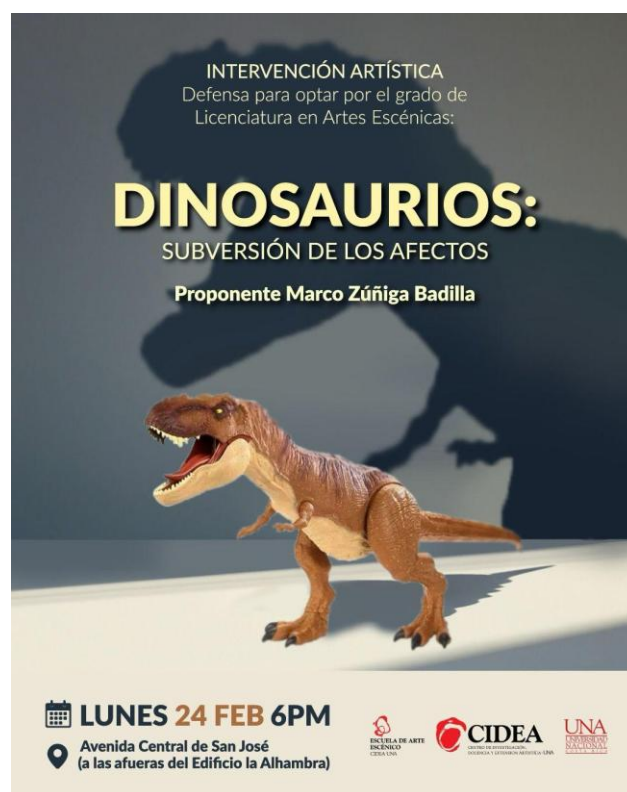
La reproducción de esta intervención conjugó a más de 13 artistas con el objetivo de construir esta experiencia práctica que diera cierre a la investigación. Ese proceso fue constituido en 4 equipos de creación: a) con el equipo de músicos para la construcción sonora y performática de la zona de acción 1 (la Avenida Central), b) con el equipo intermedial, para la construcción del diseño sonoro y visual de la zona

2 para la instalación; c) así como también de ensayos con el equipo escénico para desarrollar la escena interna en la zona 3 (dentro del edificio la Alhambra) conocida como el juego de los Dinosaurios; y por último d) el ensamblaje de todas las partes a través del hilo conductor de la cámara y los accionante para terminar en la zona 4 con la defensa teórica.

Con el fin de generar una convocatoria abierta, se realizó una invitación al público en general mediante las redes sociales con el siguiente afiche:

Figura 5

Afiche de intervención artística/defensa



Nota: Afiche intervención/defensa. Fuente: Brenda Zamora.

4.3 ZONAS DE ACCIÓN DE LA INTERVENCIÓN

4.3.1. ZONA 1: Intervención del bulevar de la Avenida Central a las afueras del edificio la Alhambra

Figura 6

Entrevista a transeúnte



Nota: Fotografía. Fuente: Andrés Peñaranda y Josías Chaves.

La intervención del espacio público inició a las 6:00 pm, decenas de transeúntes pasaban por el bulevar, así como un público predispuesto a la acción, al ser convocadas mediante redes sociales. Tres percusionistas anunciaron el concierto por suceder y continuaron tocando tres canciones como dispositivo de articulación y reunión para quienes estaban cerca (ver video 1 del registro). En paralelo se desarrolló la transmisión en vivo de dicho concierto y de toda la acción en una de las paredes de la avenida con el objetivo de hacer una reflexión sobre el mundo globalizado, la sobresaturación de la tecnología y del poder mediático.

A su vez, tres accionistas entregaron un permiso de la Municipalidad de San José (lugar donde se realizó la acción) a las personas transeúntes que se acercaron al concierto. El documento compartido pedía textualmente a las fuerzas policiales: *“solicitar su colaboración y **tolerancia** (resaltado propio) respecto a la actividad que llevará a cabo el señor Marco Zúñiga Badilla el lunes 24 de febrero de 2025, de 6:00 pm. a 7:00pm”*. Era propicio compartir este texto con el público sobre la reflexión de ¿Por qué se le pide a la policía tener tolerancia ante una acción de intervención del espacio público? ¿Es acaso un mecanismo de coacción cada vez más institucionalizado en el mundo que enfrentamos quienes nos posicionamos artísticamente? ¿Se vuelve entonces el arte una amenaza ante el poder dominante?

A partir de esas preguntas y con el objetivo de interrelacionar el discurso de la acción, se entregaron estos permisos como parte de esta intervención, para construir signos nuevos entre quienes participan alrededor de ese concepto de “tolerancia” y del concepto de Dinosaurio/ poder que se explicará más adelante.

La siguiente etapa consistió en una “entrevista” aleatoria a las personas que caminaban por el lugar. Se les intervino con la siguiente pregunta: **si tuviera el poder por un día, ¿usted qué haría?** Hubo tres tipos de participaciones: a) a quienes se les preguntaba y respondían, b) a quienes se les preguntaba y se les quitaba el micrófono intencionalmente como acto de microviolencia; y c) a quienes solo podían escuchar, pero el micrófono no pasaba por ellos.

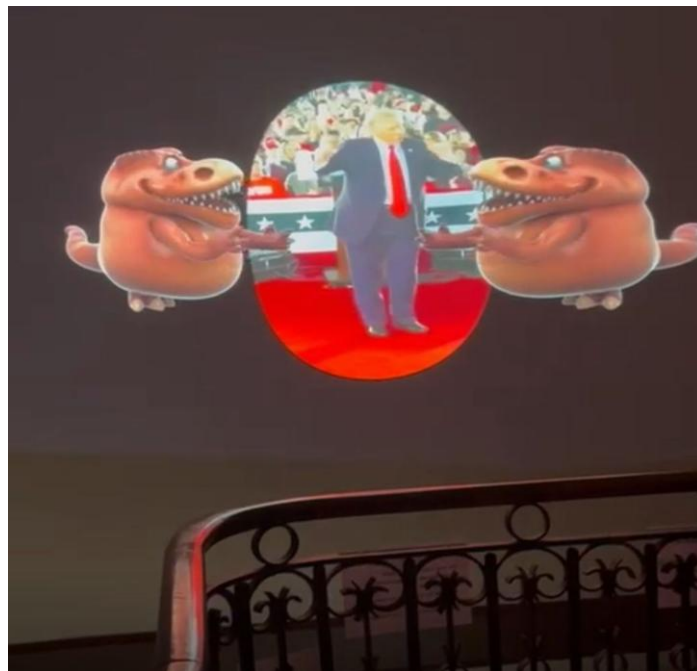
Obteniendo las más variadas respuestas en temas como: 1. no querer tener poder, 2. que todos y todas tengan que comer, 3. ser felices y 4. la legalización de la marihuana, por mencionar algunos ejemplos. Dichas respuestas construyeron un ecosistema propio de la acción tanto de quienes respondieron como de quienes escuchaban, y de quienes no tenían acceso al micrófono que, de seguro, estaban

pensando que contestarían a esa pregunta. Se convirtió el ambiente en un tejido participativo, apelando a los cuerpos interpelados y accionados a través de un discurso político-identitario sugerido por la intervención. ¿Qué significa tener el micrófono? ¿Cómo ese micrófono asociado al poder se vuelve irracional?

4.2.2. ZONA 2: Instalación audiovisual como tránsito

Figura 7

Instalación audiovisual adentro del edificio de la Alhambra



Nota: Fotografía. Fuente: Mariela Zúñiga.

La idea de materializar simbólicamente el concepto de Dinosaurio a través de la canción de Charly García y la reflexión personal sobre cómo el fascismo, la posverdad, la extrema derecha y la violencia desmedida en los gobernantes de la actualidad fue parte de esa construcción conceptual y discursiva de esta investigación. Se materializó en la cimentación de contrastes mediante la instalación audiovisual que se desarrolló con los artistas Gustavo Abarca y Diana Villalobos, igual

que con la idea de la pantalla mediática de la zona 1 y en las gradas del edificio la Alhambra en la zona 2 (ver carpeta de video instalación). A su vez, la instalación se construyó con la participación de los transeúntes de la primera etapa pues de manera aleatoria a las personas que se les dio el permiso se les preguntó: **¿para usted que es la política en una palabra?** Se recogieron esas respuestas y se incluyeron en el tránsito. La tecnología tuvo la función de ser un recurso potenciador del discurso del poder mediático en la sociedad contemporánea donde la saturación de información aturde y genera confusión.

4.2.3 ZONA 3: Escena “Juego de los Dinosaurios”

Figura 8

Niñas jugando con dinosaurios



Nota: Fotografía. Fuente: Ricardo Miralles

En la búsqueda de reafirmar el discurso desde diversas presencias y tras dos zonas de acción transitadas, existió una escena íntima sobre el concepto del poder, y de cómo se podía poetizar el concepto de dinosaurio a través de la identidad, de la experiencia personal y del cuerpo.

Una evidencia a nivel conceptual de esto fue tomar como referencia "Los Dinosaurios" de Charly García: una canción que en su momento condenó la desaparición forzada en Argentina, pero que hoy también puede tratar sobre los cuerpos que continúan siendo marginados, sobre las nuevas formas de censura y los temores ante el auge de la extrema derecha fascista. Como se expuso en la instalación audiovisual por la artista Diana Villalobos, esta canción fue intervenida de maneras diferentes en cada etapa sugiriendo el contraste entre el horror y la ternura.

Una primera imagen consistía en dos niñas vestidas de dinosaurio con juguetes como símbolo de inocencia, como ejercicio lúdico y de imagen detonadora. Era importante que fueran dos niñas reales y no actrices, puesto que el objetivo performático de esta acción permitía construir signos desde signos no convencionales, no lineales y uso de lenguajes más exploratorios.

Una segunda parte de la zona 3, permitía contrastar esa idea de la imagen inocente y discutir los conceptos del poder tales como la dominación, la seducción, la sexualidad, la fuerza y el control, en donde efectivamente existía una supeditación del accionante A (yo como intérprete/investigador) y un segundo accionante que dirigía el movimiento y por ende este "juego" en donde los seres humanos siempre terminamos perdiendo ante esas dinámicas ya establecidas desde las programaciones sociales hasta elites dominantes opresoras.

4.2.4 ZONA 4: Ritual de cierre/performance académico

Figura 9

Ritual de cierre



Nota: Fotografía. Fuente: Ricardo Miralles.

La acción, que estaba situada en un proceso académico de defensa para optar por el grado de Licenciatura en Arte Escénico, finalizó con un ritual de cierre. Las personas que vivieron las tres etapas anteriores podían, en una cuarta etapa de acción, reflexionar sobre el contexto de la investigación. Pudieron conocer el texto alternativo construido y explicado en capítulos anteriores de esta memoria a través de la entrega aleatoria del texto a las personas participantes y su correspondiente lectura en voz alta.

Para cerrar el ritual, se propuso cuestionar el concepto de dinosaurio y preguntarse para cada persona ¿quiénes son sus propios dinosaurios? Seguidamente, se quemó el texto y los dinosaurios de papel intencionados por las personas. Posteriormente, se le dio paso a la defensa como transformación del evento especializado y cierre personal de esta investigación.

4.3 REFLEXIONES SOBRE LA EJECUCIÓN DE LA INTERVENCIÓN

Esta investigación se llevó a cabo durante tres años y medio. Se extendió durante los años que asumí el puesto de Presidente de la Federación de Estudiantes de la Universidad Nacional. Sin embargo, esa experiencia política y social fue fundamental porque nutrió mis propias concepciones del arte, del cómo me posiciono en medio del contexto actual para encontrarme como artista, para construir mi discurso y construir poéticamente, basándome en el objeto de estudio de esta investigación: *el cuerpo*.

La experiencia práctica me permite reafirmar el posicionamiento estético y teórico que se expone en este texto: lo político en mi trabajo no es un discurso impuesto ni un mensaje panfletario. No creo en el arte neutral o decorativo. Todo lo que hacemos en escena es un posicionamiento, incluso el silencio, incluso la inacción.

Lo político está en el cuerpo mismo: Es la forma en que nos movemos, en que ocupamos el espacio, en que permitimos que la vulnerabilidad nos atravesara y nos contraponga en un contexto de absoluta saturación e individualismo. En ocasiones, lo político se expresa de manera directa, como en la selección de determinados temas o símbolos (en este trabajo sugeridos poéticamente a través del concepto de Dinosaurio). En otras, se manifiesta en lo subyacente: en la mera presencia de un accionante que desafía las reglas, que interpela desde su presencia. Más que una declaración de principios, lo político en esta investigación es una interrogante abierta para todas las personas que participamos, consciente o inconscientemente.

Lo efímero de la acción performática permite resignificar constantemente los símbolos que se ofrecen a quienes participan, tanto de manera activa como pasiva de una intervención. De ahí surge la primera reflexión: no se puede intentar medir de manera cuantitativa los alcances u objetivos de una acción previo a que suceda. Es

fundamental reconocer tanto el entorno, el espacio y el tiempo de cómo se desarrolla una acción determinada.

Por ejemplo: la decisión de realizar esta acción en el centro de la capital costarricense, teniendo que pedir permiso a la Municipalidad de San José para que tuvieran “**tolerancia**”, a la hora de salida de trabajo tenía un objetivo específico: el de encontrarse con la más diversa reacción de personas y de cómo se veían afectadas por la acción en el espacio. Esa decisión genera códigos específicos de ese espacio temporal, que podrían ser modificados si la misma acción sucede en diez lugares distintos, a diferentes horas y con diferentes participantes.

Creo en los contrastes. Eso permite reconocer en este trabajo que el cuerpo es resistencia, ya que se ubica ante un mundo que a menudo trata de silenciar los cuerpos disidentes. Es subversión, ya que cuestiona las narrativas establecidas y explora nuevos métodos para poetizar la realidad. Y es resignificación, ya que no solo pone en duda, sino que también reconstruye desde diferentes acciones y participaciones y, a su vez, desde diferentes narrativas. Por ejemplo, hubo transeúntes que se acercaron a la zona de acción 1 y continuaron en las demás, quienes no tenían esperado, finalizar escuchando una defensa teórica de un grado académico en artes. Era un objetivo consciente cuando se preparó el esquema de la intervención, y fue un indicador de logro cualitativo, cumplido.

Para efectos de la defensa, la intervención se realizó con un diseño de síntesis que, para próximas oportunidades, se puede decantar cada zona de acción para entrar en mayor juego con las personas participantes, a partir de preguntas tales como: ¿cómo manejar a mayor profundidad los ritmos y la lectura del momento de la acción conmigo mismo y con quiénes participan? ¿Cómo involucrarse más con las

reacciones de las personas participantes para saber cuándo pasar de una acción a otra?

Esta experiencia la puedo resumir de la siguiente manera:

- **El cuerpo como herramienta de resistencia y transformación:** La investigación confirma que el cuerpo en escena no solo representa, sino que también acciona y transforma su contexto social y político, generando nuevas posibilidades de comunicación y acción.
- **El arte como vehículo de memoria y resistencia:** La exploración escénica basada en el cuerpo permite traer al presente historias y luchas que de otro modo serían olvidadas, configurando la escena como un espacio de reescritura de la historia.
- **Metodologías híbridas en la creación escénica:** La combinación de estrategias provenientes del teatro físico, la intervención urbana y la performatividad amplía las posibilidades expresivas y dramatúrgicas, favoreciendo procesos de creación abiertos y en constante evolución
- **Impacto de la acción escénica en el entorno:** La acción performática en el espacio público no sólo interroga su contexto inmediato, sino que también lo transforma, posibilitando nuevas formas de encuentro y diálogo.

5. CONCLUSIONES

El proceso de esta investigación ha sido largo y, en muchos aspectos, un acto de resistencia personal. Creo profundamente en el arte como un mecanismo fundamental y cada vez más necesario en un mundo marcado por heridas y sufrimiento. Mi primera conclusión general y como posicionamiento artístico y personal más allá de esta licenciatura, es que los procesos creativos tienen su propio tiempo; un tiempo que se opone a la lógica capitalista que prioriza la productividad sobre la paz y el bienestar colectivo. La creación artística es un trabajo artesanal que no puede alinearse con la producción capitalista, que exige velocidad y producción en serie.

Creo firmemente en el poder transformador del arte. En un mundo cada vez más fragmentado, el quehacer artístico se enfrenta a estructuras de poder, sistemas autoritarios y crisis sociales que se expresan de múltiples formas. En este contexto, el arte deja de ser únicamente una representación de la realidad y se convierte en un catalizador crítico que no solo la refleja, sino que también la cuestiona y modifica. El arte desde la intervención pública es un espacio donde las barreras entre lo privado y lo colectivo se desvanecen. Se transforma en una poderosa herramienta de resistencia.

El *cuerpo*, más allá de ser un simple medio físico, se configura como un espacio de resistencia, donde se pueden resignificar las tensiones políticas, sociales y emocionales que atraviesan nuestras vidas. Por lo tanto, el *cuerpo* se convierte en un lugar donde se cuestionan y reconfiguran los significados establecidos por la sociedad y el colectivo. A través de él, no solo se relatan historias personales, sino que también se establecen conexiones con una memoria histórica que atraviesa los

límites del tiempo y el espacio. El arte, en este sentido, tiene la capacidad de generar nuevas formas de ser, pensar y comportarse, desafiando las reglas preestablecidas y ofreciendo alternativas discursivas. Este es el quehacer del artista, un ser, minucioso y receptivo a los estímulos de la vida misma.

En la contemporaneidad, el arte no puede mantenerse ajeno a los contextos que lo rodean. Debe involucrarse en los problemas urgentes del momento y servir como un impulsor de la conciencia colectiva; una conciencia que es a la vez personal, que atraviesa fronteras y territorios, que cuestiona lo absurdo, lo ficticio y lo que atenta al bien común. El arte debe ser un espacio de resistencia, un lugar donde lo silenciado pueda ser expresado, lo oprimido liberado, y donde la poética nos haga imaginar colectivamente. A continuación, se sistematizan los hallazgos más relevantes:

1. El *cuerpo* en movimiento se convierte en un lenguaje que transmite la tensión entre lo personal y lo político, convirtiendo cada acción escénica en un acto de afirmación identitaria.
2. Cada intervención lleva consigo una memoria histórica psicofísica que transforma un relato silencioso, denunciando lo que la sociedad tiende a obviar o desconocer.
3. El *cuerpo* no solo es un medio de expresión, sino un espacio donde se negocian identidades y se visibilizan las luchas políticas que configuran el presente.
4. A través del *cuerpo* en lo escénico lo político y lo identitario se materializan, convirtiéndose en una declaración de resistencia, ante las estructuras que intentan limitar y destruir nuestras realidades.

5. El *cuerpo*, como discurso, no solo refleja la identidad del individuo, sino que se convierte en un agente activo en la construcción de una narrativa colectiva que desafía el orden establecido.

Con base en la experiencia teórica-práctica de esta investigación, se puede afirmar que el concepto de *cuerpo* es un agente activo en la construcción de narrativas. Además, es un territorio de disputa donde se intersecan la identidad, la resistencia y los contextos sociales y biográficos, elementos que son inherentes a lo político. Este proceso me ha demostrado que el *cuerpo*, como campo de investigación, no es agotable y ofrece infinitas posibilidades para seguir profundizando, tanto desde el arte como desde otras disciplinas.

El arte contemporáneo se ha configurado también como un campo de acción política. En este contexto, la excavación de palabras permitió reconocer al cuerpo como un espacio vulnerable. La exploración y profundización de los conceptos de " *política*" y " *vulnerabilidad*" a lo largo del proceso creativo ha demostrado que el *cuerpo* actúa como un espacio de afirmación identitaria, donde lo personal y lo histórico se fusionan con lo político.

El concepto de *cuerpo interdisciplinario* resultó ser trascendental para el desarrollo del proyecto creativo, ya que permitió integrar saberes y metodologías propias de diversas áreas para la creación escénica. Esta conceptualización, atravesada por la técnica de " *work in progress*", y el ensamblaje del proceso, consolidaron la idea base de esta investigación. La flexibilidad inherente al " *work in progress*" permitió reconfigurar de manera continua los conceptos, las ideas y las bases teóricas de la misma.

El evento especializado “Dinosaurios: Subversión de los afectos” es la acción de una intervención en el espacio público que reafirma el contexto sociopolítico latinoamericano, con sus resonancias históricas de violencia estructural, desigualdad y el auge de las extremas derechas. Así, a través de mecanismos artísticos, es posible reconfigurar discursos sociales, haciendo del arte no solo un acto estético, sino una forma de resistencia activa y una disputa de la realidad. En este proceso de investigación-creación, la acción performática se entiende como un acto de resistencia, un desafío a las normativas establecidas sobre el cuerpo, la identidad y el poder.

6. BIBLIOGRAFÍA

Abramović, M. (2005). *Performance and the body in public space*. The MIT Press.

Abramović, M. (2010). *The artist is present*. New York: The Museum of Modern Art.

Acconci, V. (1975). *Following piece*. *Art Journal*, 34(4), 316-318.

<https://doi.org/10.1080/00043249.1975.10792044>

Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.

Aloy, G., & Olaizola, E. (2016). *El teatro sin teatro; El espacio especializado de Rimini Protokoll*. Barcelona.

Arenas, Ó. M., & Reina, A. R. (2022). Lo que es arriba es abajo: investigación-creación, work in progressy tropo-escrituras. *Investigar en tiempos de crisis*, 181-190.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*.
Verso.

Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.

Brea, J. L. (2003). *Arte y política: La acción colectiva en el espacio público*. Editorial Akal.

- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Bruguera, T. (2009). *Arte de conducta: La política del arte en la acción*. Art Nexus, 8(3), 22-25.
- Campo, J. P. (2004). El conflicto y la escena: arte y política en Piscator. *Riff-Raff*, 107-115.
- Campos, L. M. (2019). En torno a la persona, democracia y sacrificio en María Zambrano (y un anexo). *Aurora n.º9*, 72-99.
- Cardona Garzón, M. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones históricas sobre su desarrollo. *RHEC*, 12(12), 105-122.
- Daza Cuartas, S. L. (2014). Investigación - creación un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1). Recuperado a partir de <https://horizontespedagogicos.iberro.edu.co/article/view/339>
- Garces, C. M. (2015). *¿Es el cuerpo, lugar de lo político? Reflexiones sobre el movimiento social*. Argentina: Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.
- Fernández, T y Tamaro, E. (2004) «Biografía de Erwin Piscator». En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/piscator.htm> [fecha de acceso:25 de octubre de 2021].

- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge.
- Foucault, M. (1975). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Pantheon Books.
- Fusco, C. (2001). *The body as a site of political intervention: A postcolonial critique of performance art*. *The Drama Review*, 45(4), 42-55.
- Gutierrez, B. B. (2021). *Sensibilidades corporales como herramienta para el trabajo en escena*. Madrid.
- Grijalva, D. G. (2012). Mi cuerpo es un territorio político. *Voces descolonizadoras*. la Universidad de Antioquia.
- Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty. (2004). El legado de Enrique Buenaventura. *Revista de Estudios Sociales*, (17), 107-112. Retrieved September 07, 2021, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2004000100011&lng=en&tlng=es.
- Jones, A. (2016). *Body art and the politics of performance*. In K. Smith & L. Alvarez (Eds.), *Contemporary Art and the Politics of the Body* (pp. 73-92). London: Routledge.
- Kaprow, A. (1961). *Happenings in the New York scene*. *Art Journal*, 21(1), 41-43.
- Hermosilla, C. A. (2015). *Poéticas del Cuerpo: flujos y fluctuaciones: Una mirada al desmontaje del cuerpo a través de la*. Chile: Revista Nomadías.
- Jaramillo, M. (1992). *El nuevo teatro colombiano: arte y política*. Medellín.

McKinnie, M. (2012). *Theatre and public space: A critical review*. Theatre Journal, 64(3), 311-325.

Menoyo, S. (2012). *Intervenciones públicas performáticas: (des)montaje de espacios, prácticas y sujetos*. Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas .

Milán, M. (2017). El cuerpo como territorio. *Bitácora* 27, 155-160.

Monni Kirsi & Allsop Ric (eds). 2015. *Practicing Composition: Making Practice Texts, Dialogues and documents, 2011-2013*. Edita Prima Ltd. Helsinki, Finlandia.

Museo Universitario de Arte Contemporáneo. (22 de octubre de 2021). *Atlas*.

Obtenido de <http://archivoartea.uclm.es/obras/atlas-electores/>

Ospina, M. (2014). *Cuerpo y Danza: Archivos sensibles del poder colonial*.

Corpografías.

Rimini Protokoll. (29 de octubre de 2021). *Rimini Protokoll*. Obtenido de

<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/language-es>

Royo, V. P. (2016). *Cuerpo de letra, danza y pensamiento*. Barcelona: Ediciones

Polígrafa.

Sanchez, J. A. (2006). *Dramaturgias de la imagen*. España: Universidad de Castilla-

La Mancha.

Seminari Filosofia i Gènere. (22 de octubre de 2021). Obtenido de

<http://www.ub.edu/seminarifilosofiagenere/filosofa/judith-butler/?lang=es>

Societat Doctor Alonso (2020). El Desenterrador Mètode per a l'excavació de paraules. MATERIALS PEDAGÒGICS 14 1 Edición: marzo 2020. Barcelona.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press

6. ANEXOS

6.1 ESPECTÁCULO ATLAS



6.2 ESPECTÁCULO RIMINI PROTOKOLL



6.3. ESCRITO POR SOFIA SANDOVAL EN EL LABORATORIO DE LA EXCAVACIÓN DE PALABRAS. 4 DE JULIO DE 2023.

1. Una autobiografía en el formato que ustedes quieran, es libre, hablando de ustedes, de su identidad y sobre quiénes son, por qué y qué quieren ser, que les mueve, qué les molesta, que les incomoda, que les motiva, que traspasa y sobre todo que quieren decir

Soy Sofía, nunca me gustó presentarme con “mucho gusto mi nombre es Sofía” , Sofía no es mi nombre, su peso es más grande que eso. Soy Sofía, hija de Silvia, nací en 1998, a los 28 años de mi madre, mi historia empieza un poco, si no es que toda, por su historia. Para ese momento ella vivía en Quepos, se había enamorado de un médico, un hombre casado, lo había terminado después de varios años de compartir amor y dolor con él. Una noche, volvieron a encontrarse, ella había dejado los anticonceptivos. Y quedó embarazada. Se dió cuenta de su embarazo en un viaje a México, con mi abuela. En ese viaje no pudo comer nada. Todo le daba asco. Después de una amenaza del hombre al que amó, se regresó a San José a casa de mi abuela, montó un consultorio al lado y ahí se quedó. Era 15 de febrero, un domingo de cuarto menguante cuando nací. Estaba programada para nacer en marzo y ser piscis, pero no quise. Nací el día de mi babyshower.

Crecí mis primeros 8 años de vida en casa de mi abuela, la casa del jardín más lindo, la de las tardes para dormir, la de los pasillos infinitos, la casa museo, la casa donde vencí mi miedo a la oscuridad y a estar sola.

Tuve una niñez tranquila y silenciosa, mi mamá trabajaba todos los días hasta tarde, y mi crianza tuvo mucho que ver con las enseñanzas de mi abuela. Mi mamá dice que Tita ha sido más madre conmigo que con ellas. Crecí en una familia de personas adultas con un solo primo de mi edad, que veía muy de vez en cuando. Creo que por esto siempre me acostumbé a la "vida de señora", acompañaba a mi abuela a regar los helechos y a pintar óleo, mientras conversábamos de vecinas que no conocía , ni nunca iba a conocer. Me pasaba algunas tardes escuchando a mi abuelo hablando sobre su pasado como futbolista, y como el fútbol ya no es como antes. Y así crecí con esa idea; de que ya nada es como fue. De que ningún día fue como el anterior. Así aprendí a mirar por todas las ventanas.

Le tomé gusto a la hora del café aunque nunca aprendí a tomar café, de niña tomaba chocolate y ahora tomo té.

A los 8 años nos mudamos, con mucho esfuerzo y tres trabajos de mi mamá a una casa propia. Vivimos ahí durante 10 años. Gran parte de mi vida de escuela y colegio. En esta casa dejé de ver a mi mamá con mito y fascinación y la fui transformando poco a poco en humana, la vi crecer estrés sobre ella hasta verla transformada en montaña, la vi llorar , la vi tener miedo. La casa era un hostel. Sin darnos cuenta nos fueron cambiando los roles, me creció el carácter y la seguridad , el misterio y la discreción.....

Empecé escribiendo esta autobiografía desde la semana pasada, sin querer contarla, varias noches quise retomarla, pero no le encontré sentido. Últimamente importa poco de dónde vengo y quién fui y quién quiero ser. Importa tanto, es tan grande, ha sido tanto, que ha dejado de importar.

Soy Sofía y odio a los hombres

Así es. Los odio.

A los hombres que amo los amo a pesar de odiarlos. A pesar del abandono y la traición y la mentira y la desconfianza y el egoísmo y la autoridad... Los amo porque los compadezco, no me malinterpreten, (espero poder ser inadecuada en este espacio, espero que exista un espacio donde pueda ser inadecuada, pocas cosas se adecuan a mí) me producen ternura, a veces me siento mal de eso. He querido trabajar en eso, pero me parece mucho que hasta eso me toque a mí.

Me es difícil enamorarme. Me enamoro fácil. Soy fan de las historias de amor y las artes amatorias. He tenido varias parejas, a veces parece ser un número más grande que las personas que he amado, a veces creo que he amado más veces, de las que estuve en pareja. A veces creo que nunca me he enamorado. Me he vuelto indecisa, me obsesioné con que todo es relativo y perdí el sentido de la realidad.

Estudié artes porque sí, por intuición y deriva, porque siempre estuvo ahí, porque no me fallaba, es una la que le falla a las artes, pero no al revés? No sé. Estudié teatro porque quería ser guionista, luego entré a la carrera y cambié de opinión, ya eso no es importante. Me gustan mucho las librerías, y espero en algún momento administrar un bar, aunque sea un par de años.

Me presento de nuevo. Soy Sofía, hija de Silvia, nacida un 15 de febrero de 1998. Un domingo de cuarto menguante. Soy Acuariana, con ascendente en Escorpio y mi Luna en Libra, Mercurio en Acuario, Marte en Piscis y Venus en Capricornio. Mis números son el 6 y el 8, me tocaría trabajar mucho por las cosas que quería, habría venido a esta vida para aprender de La Fuerza y de La Justicia. Mis cartas del tarot: La Estrella y El Diablo. Mi signo chino: Tigre de Tierra. Soy Sofía y entiendo que mi rol es el de la protección, ni siquiera el cuidado, (eso no lo sé hacer), protejo a mi madre, a mis amigas, a mis amigos, a mi abuela, a... personas que no debería proteger. Un tiempo me pregunté ¿quién me protege a mí?, pero eso no sé los voy a contar.

¿He perdido gente? Sí. ¿He amado mucho? También. ¿Me he equivocado? Todo el tiempo.

Soy Sofía, nunca me gustó presentarme con “mucho gusto mi nombre es Sofía” , Sofía no es mi nombre, su peso es más grande que eso. Soy Sofía, hija de Silvia, nací en 1998, a los 28 años de mi madre, mi historia empieza un poco, si no es que toda, por su historia. Para ese momento ella vivía en Quepos, se había enamorado de un médico, un hombre casado, lo había terminado después de varios años de compartir amor y dolor con él. Una noche, volvieron a encontrarse, ella había dejado los anticonceptivos. Y quedó embarazada. Se dió cuenta de su embarazo en un viaje a México, con mi abuela. En ese viaje no pudo comer nada. Todo le daba asco. Después de una amenaza del hombre al que amó, se regresó a San José a casa de mi abuela, montó un consultorio al lado y ahí se quedó. Era 15 de febrero, un domingo

de cuarto menguante cuando nació. Estaba programada para nacer en marzo y ser piscis, pero no quise. Nací el día de mi babyshower.

Crecí mis primeros 8 años de vida en casa de mi abuela, la casa del jardín más lindo, la de las tardes para dormir, la de los pasillos infinitos, la casa museo, la casa donde vencí mi miedo a la oscuridad y a estar sola. También la casa donde se cierran las puertas de los cuartos cuando hay peleas, la de los fantasmas, la de las pesadillas por la tarde, la de la sensación de los mil secretos, la casa del silencio y la soledad.

Tuve una niñez tranquila y silenciosa, no me atrevería jamás a decir que fue una mala niñez, pero fui una niña sola. Sola y aburrida. Eso me llenó de imaginación, sueños e ilusiones; tanto así que ahora de adulta me cuesta distinguir qué es real. A veces creo que me inventé toda mi vida. "Esta la vida que yo imaginé" Soy Sofía y soy sola; eso es importante. Sin hermanos, sin papá, probablemente el día que se muera mi madre, esté ahí sola. Tengo muchas amistades y gente que me ha dado cariño; pero por las noches frente al techo blanco y por la mañana frente al techo blanco "ataca por la espalda sin piedad" . Soy sola. Irremediablemente sola.

En fin. Mi mamá trabajaba todos los días hasta tarde, y mi crianza tuvo mucho que ver con las enseñanzas de mi abuela. Mi mamá dice que Tita ha sido más madre conmigo que con ellas. Crecí en una familia de personas adultas con un solo primo de mi edad, que veía muy de vez en cuando. Creo que por esto siempre me acostumbré a la "vida de señora", acompañaba a mi abuela a regar los helechos y a pintar óleo, mientras conversábamos de vecinas que no conocía , ni nunca iba a conocer.

Me pasaba algunas tardes escuchando a mi abuelo hablando sobre su pasado como futbolista, y como el fútbol ya no es como antes. Y así crecí con esa idea; de que ya nada es como fue. De que ningún día fue como el anterior. Así aprendí a mirar por todas las ventanas. Con un pie atorado en el pasado y otro atemorizado del futuro.

Le tomé gusto a la hora del café porque era un ratito donde estábamos todxs : mi mamá se escapaba un ratito de la clínica y se sentaba conmigo y mi abuela, mi abuelo no; el siempre ha hecho sus comidas en el cuarto viendo la televisión; como si nunca estuviera realmente en la casa, como ver un pez dentro de una pecera. Nunca aprendí a tomar café, porque en la casa era negro y sin azúcar o nada; de niña tomaba chocolate y ahora tomo té. Mi abuelo compraba pan con natilla y fanta kolita "para la niña"; tantas que ahora no podría beber una. Los viernes que salía al mediodía me pasaba por un helado, estrella de la dos pinos, escarchitas, mini sándwich, todos . Esa costumbre hizo que ahora compre helados para todo, cuando estoy molesta, para disculparme con alguien, para premiarme por algo, soy el cliché de las comedias románticas hollywoodenses.

A los 8 años nos mudamos, con mucho esfuerzo y tres trabajos de mi mamá a una casa propia.

Vivimos ahí durante 10 años. Gran parte de mi vida de escuela y colegio. En esta casa dejé de ver a mi mamá con mito y fascinación y la fui transformando poco a poco en humana, la vi crecer estrés sobre ella hasta verla transformada en montaña, la vi llorar , la vi tener miedo. Y sin darnos cuenta nos fueron cambiando los roles, me creció el carácter y la seguridad , el misterio y la discreción. Me volví mamá sin querer

serlo, y en secreto, sin que mi mamá lo supiera. Viendo que comiera, que durmiera bien, que no le fuera a dar un infarto en cada subidón de estrés, en el afán de no preocuparla me volví mi mejor versión Hannah Montana; una doble vida extraña.

Hace no tanto, le pregunté que cómo mamá ella qué se había propuesto conmigo? Que fuera una niña feliz. Sos feliz ? - me preguntó.

Sí mamá- Mentí .

No creo en la felicidad, fue lo mejor que pude haber hecho, dejar de perseguir un estado anímico capitalista y meritocrático. Soy triste mamá, porque soy nostálgica, soy triste porque crecí soñadora y me inundé de anhelos, estoy furiosa todo el tiempo porque el mundo no es como antes , ni es como imaginé que sería a esta edad, pero no me enoja mamá de eso no te preocupes. Casi no tengo miedos, muchos los he perdido porque los he cruzado, aunque he ganado unos nuevos. Es bueno sabés ? Que tenga miedos. Así ya no me meto con tipos violentos por afán de demostrar que no le tengo miedo a nadie. El Diablo me tiene miedo ahora, porque le he vencido ya varias veces. La gente cree que eso está mal , ser del grupo de personas que prefieren ser temidas , pero han pasado muchas cosas que no te he contado, ni a vos ni a nadie, incluso a mí, que a veces se me olvidan y un día llegan y se asoman y me hacen recordar todos los malos lugares a los que me he llevado, las camas donde deposité mi descanso, los pechos donde me dejé soñar. Y cuando me acuerdo, lloro , y creo que eso va a seguir siendo así, vivir con un dolor añejado. El enojo que tengo lo tengo conmigo y con vos la verdad, porque a la fuerza me hice crecer más rápido y esas cosas como en las plantas no deberían apurarse, y mi yo adulta ha sido temeraria y radical como dijo la psicóloga: vos tenes pulsión de muerte.

Estos días en los metros me acordé de ella. La psicóloga. Mientras veía los túneles de los metros, los puentes y el río, hay lugares tan preciosos para saltar, como el acantilado de playa bonita en aquel julio del 2017. Pero no lo haría. Aunque todo esto sea así, me gusta el riesgo pero es porque me gusta mucho la vida; de niña me lo prometí, no se me olvida, que no me permitiría aburrirme, me metería en problemas no importa, pero nunca aburrida, he encontrado en los últimos años nuevas y mejores maneras de sentirme viva. Estuve cogiendo mucho también. Para eso; sentirme viva. Sentirme carne. Sentirme aquí. Funciona todavía; aunque todo siempre llega a un punto en el que se vuelve monótono. Dejé de comer también para llevarme al punto del desmayo, para probar ese umbral entre aquí y allá, caminé bajo el sol, bajo el frío, horas y horas. Puse mi cuerpo a temblar. Me tomé mi ron como si me bebiera el mar, el vino, el vodka, el mezcal pero he estado bajándole el ritmo; no quiero ser alcohólica tan pronto en la vida. Lo he probado casi todo. Estoy obsesionada con ese punto cercano a la muerte donde se encuentra la vida. Vida con V mayúscula. Espero no confundir a nadie, no es tristeza ni depresión; esto es investigación.

Me he enamorado también, lo he llevado al máximo; pero no es lo mismo, se ha puesto todo muy lento, y la vez que fui rápido, bueno , no salieron bien las cosas y a ese si le tuve miedo.

Soy Sofia y odio a los hombres

Así es los odio y me importa poco lo que piensen

A los hombres que amo los amo a pesar de odiarlos, el problema es que aun me gustan, me gusta su pecho y el grosor de su piel, y hacerlos reír.

Me presento de nuevo. Soy Sofía, hija de Silvia, nacida un 15 de febrero de 1998. Un domingo de rayo azul, entre mis guías el Arcangel Miguel, mi rol: la protección. Más tarde me daría cuenta de esto. Soy Acuariana, con ascendente en Escorpio y mi Luna en Libra, Mercurio en Acuario, Marte en Piscis y Venus en Capricornio. Mis números son el 6 y el 8, me tocaría trabajar mucho por las cosas que quería, habría venido a esta vida para aprender de La Fuerza y de La Justicia. Mis cartas del tarot: La Estrella y El Diablo. Mi signo chino: Tigre de Tierra. Soy Sofía y entre mis roles se encuentra la protección. Y me gusta. Eso. Proteger.

Proteger no es lo mismo que cuidar, para cuidar algo hay que estar cerca, para proteger a alguien a veces es mejor quedarse lejos.

Crecí con una intuición muy fuerte, esas cosas no se explican, se entienden entre la gente que las ha vivido, una sensibilidad distinta en la niñez, los sueños. Los sueños siempre. Umbral mensajero. Busqué una casa que me refugiara porque habían en ese momento solo dos opciones o yo era la enviada del Señor, la nueva Virgen María (que con una sexualidad precoz me di cuenta que no iba a ser así) o era la enviada de Satanás. Y entre el miedo a que fuera la segunda opción me volví religiosa, memoricé algunos salmos, las historias de la Biblia como cuentos, las canciones me las aprendí todas, varias unos temazos la verdad, y di auge a mi carrera actoral como palabra de dios y mujer bíblica durante varios años. Pero donde hay un hombre nada el diablo, y a mis 15 años enterándome que mi santa madre que apenas y dormía por su trabajo no podía comulgar por ser mamá soltera y adúltera por haberse metido con un tipo que sí podía comulgar porque estaba casado aunque fuera agresivo y se había metido hasta con la puta del puerto ; bueno ahí dejé de creer en la iglesia y me pasé a los credos de la luna. Al tiempo me enteré también de que el padre que tanto nos gustaba como daba el sermón durante los domingos había huido a Panamá a raíz de una denuncia por acoso sexual a un menor de edad y listo , hasta Dios nadaba con el Diablo.

Pasándome al credo de la luna empecé a leer sobre astrología, números y tarot; tanta energía femenina junta me despertó no solamente la intuición sino también mi primer amor por una mujer, de pelo largo y negro que hasta la noche le resplandecía a ella, de risa cálida y ojos negros loba, tenía los brazos, el rostro, la espalda, el pecho, el cuerpo cubierto sutilmente de pelo. Y así fue como me cambié de credo, entre una mujer adornada por la luna y la luna que me acunaba pensando en ella.

Soy Sofia y soy bruja. Ya no se trata tanto de un sentido religioso . Sino de investigación esto y todo lo demás. El amor , la vida, la muerte, la familia, el olvido.... Estudié artes por intuición sin ninguna razón especial o de peso. Bueno sí una hubo. Me sentí viva una vez y luego muchas veces más ahí en el público. Y bueno ya a este punto saben como me gusta eso: sentirme viva, al borde justo de la muerte.

2. Para ustedes que es el cuerpo, que implica en ustedes, como lo perciben y sobre todo cómo lo definen.

Mi cuerpo es un museo, que expone por sí solo, todo lo que ha pasado afuera y adentro. Es un lugar público y expuesto. De corazón abierto. No tiene colecciones privadas, pero sí se guarda algunas salas para las miradas más detallistas.

Es mi detector de mentiras; cuando estoy furiosa tiembla, cuando ya no puedo, tiembla, cuando siento placer tiembla.

Es un cuerpo clasificado como mujer, es el cuerpo de una mujer bisexual, de una mujer centroamericana, de una mujer joven.

Hay una pregunta que me gusta mucho sobre la narrativa y la identidad: ¿Qué vas a hacer con lo que hicieron de vos?

Hay una frase trillada que vi en un reel de instagram: El cuerpo necesita más amor que el alma

Una vez le dije a M, que estaba comenzando a tomar decisiones por el cuerpo, no con el corazón ni con la mente, sino con la sensación física, qué me genera alegría, que me produce malestar, solo así he encontrado formas de no separarme de mi experiencia física.

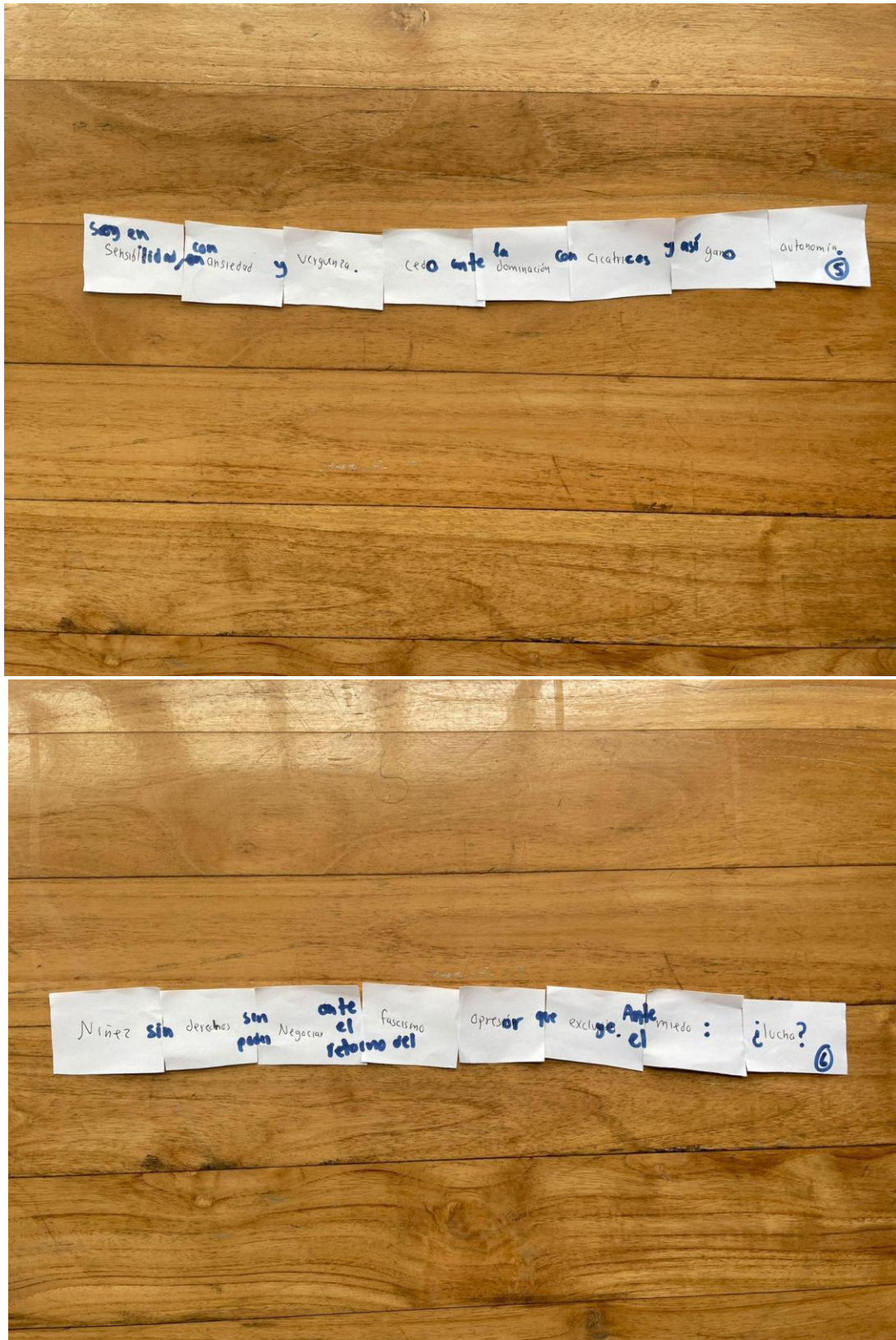
3. Para ustedes que es lo político y que es la política y de qué manera se posicionan en su arte/vida sobre esos conceptos a través de su identidad

Creo que vuelvo a la pregunta: ¿Qué vas a hacer con lo que hicieron de vos? Me he cortado el pelo muchas veces en la vida, porque me pesa, porque la carga narrativa de quién soy es mucha. Crecí viendo novelas y siempre he querido ser como esas protagonistas que huyen y cambian de nombre y empiezan de nuevo. Yo creo que a cierta edad, habiendo aprendido ya algunas cosas, debería una poder empezar de nuevo. Lo he intentado varias veces, aquí en este mismo espacio y tiempo, pero no es posible. Debe cambiar todo el pacto ficcional.

Para mí la política en el arte o algunas cosas que agencio son:

- El poder de la representación, cuáles cuerpos son representados en escena, ocupan un lugar y cuáles no
- Monstruos, otredad y cuerpos del fracaso: cuerpos que son un error en el sistema.
- Memoria y Olvido

6.4 REGISTRO FOTOGRÁFICO DEL PROCESO DE SELECCIÓN DE BASES DE CREACIÓN





Exponer debilidad Cuidado Masculinidad
 Sensible apoyo Inseguridad Virgüenza
 Ser Compasión TRAUMA transformación
 riesgo control NIÑEZ recuperación
 cicatriz **Vulnerabilidad** DUELO
 ansiedad dolor conexión Historia
 Enfermedad cicatriz Precariedad Llorar
 hueso sufrimiento Subversión Violencia
 carne Dependencia Diferencia estructural
 envejecer Incertidumbre Afecto Invisibilidad
 Juventud Movimiento
 Afectación
 Presencia

Resistencia discurso Propaganda Pasar por el cuerpo
 Tensión vigencia y entro Derechos
 Agencia narrativa Sociedad, Conflicto obligaciones
 Lucha **Política** alitacion frontera
 protesta Capricho Colectiva ASCO La opresión
 hartazgo Atravesar Asumir migración margen de
 autonomía Lucha Posicionar Disputa acción
 Miedo Decisión Corruptible Censura autonomía
 Ceder Poder Incorruptible Territorio legitimidad
 Negociar hartazgo Espejo Provocación IDEOLOGIA
 Ganar Conquista Evidencia Identidad FASCISMO
 Perder Dominación Persona POPULISMO
 exclusión Combate
 Ausencia

6.5 PROCESO DE ENSAYOS.

