

INVESTIGACIÓN EN PRÁCTICAS ESCÉNICAS Y CULTURA VISUAL

Coord. Isis Saz



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

INVESTIGACIÓN EN PRÁCTICAS ESCÉNICAS Y CULTURA VISUAL



INVESTIGACIÓN EN PRÁCTICAS ESCÉNICAS Y CULTURA VISUAL

Coord. Isis Saz



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2025.

Investigación en Prácticas Escénicas y Cultura Visual I Congreso Internacional ARTEA.

© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus autores
© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Universidad de Castilla-La Mancha

Colección: JORNADAS Y CONGRESOS

une

UNIÓN DE EDITORIALES
UNIVERSITARIAS ESPAÑOLAS

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

DOI: https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.00

Colección: Jornadas y Congresos, n.º 58

ISBN: 978-84-9044-735-2 (Edición impresa)

ISBN: 978-84-9044-733-8 (Edición electrónica)

ISSN: 2697-049X

D.L.: D.L. CU 260-2025

Este libro está publicado en Acceso Abierto (ruta diamante) en el Repositorio Institucional RUIdeRA, handle: <https://hdl.handle.net/10578/44368>



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Composición: Compobell, S.L.

Hecho en España (U.E.) – Made in Spain (E.U.)

Coordinación edición: Isis Saz (UCLM, ARTEA)

Comité organizador: Isis Saz (UCLM), Germán de la Riva (UCLM), Itsaso Iribarren (UCLM)

Comité científico: José Antonio Sánchez (UCLM), Fernando Quesada (UAH), Óscar Cornago (CSIC), Carolina Martínez (ERAM), Ana Serrano Tellería (UCLM), Gloria Durán (USAL), Itsaso Iribarren (UCLM), Germán de la Riva (UCLM), Victoria Pérez Royo (UNIZAR)

Diseño y maquetación: Maite Vroom

Realizado en el marco del Proyecto de investigación:

Archivo virtual de artes escénicas. Artes efímeras en Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha. SBPLY/21/180501/000164 / SBPLY/21/180225/000069. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Fondos FEDER. (2022-2025)

Grupo de investigación ARTEA



fundación antonio pérez
diputación de cuenca

Colaboración especial y cesión de espacios: Fundación Antonio Pérez (Cuenca)



Cofinanciado por
la Unión Europea



MINISTERIO
DE HACIENDA



Fondos Europeos



Universidad de
Castilla-La Mancha

ÍNDICE

Introducción	13
Isis Saz.....	13
Cuerpo, voz y memoria	17
<i>Escucha radical</i> Magdalena Leite y Anibal Conde.....	19
<i>El gesto suspendido, voces metafóricas del cuerpo pensante</i> Francisco Martínez Vélez.....	25
<i>Memoria y pérdida. Espacios para un pronunciamiento encapsulado. Un recorrido a través del Archivo de memoria externa.</i> Youssef Taki.....	29
<i>Notas de una conferencia de Georges Didi-Huberman (asistencia online con traducción simultánea)</i> Irene Ortega López y Roberto Herrero García.....	39
Miradas transmedia	51
<i>¿Y si miramos? ¿y si nos miramos? Una presentación performativa que versa sobre una pieza de improvisación de movimiento en el espacio público de la ciudad</i> Carolina Yavén.....	53
<i>Coreoscripts</i> Javier Aparicio Frago.....	63
<i>An arché (Secuencia de notas sobre el cuerpo como archive vivant)</i> Helena Salgueiro.....	79

<i>Una especie de retrato</i> Ayara Hernández	93
<i>Cuanta cabaña necesitamos</i> Santiago Crespo Caurin	101
<i>El artista como meta-objeto en el espacio público</i> Christiana Dafni Tatsi	107
Objetos y acciones	115
<i>Del eros y de los objetos</i> Sara Gómez	117
<i>Mojado</i> Dave Aidan & Adolfo Simón	127
<i>Precaución suelo mojado</i> Damián Montesdeoca	139
<i>Icare</i> Melania Olcina Yuguero	147
Archivo, práctica y Autobiografía	159
<i>Te propones sin saber cómo serás recibido. Una práctica performativa para activar el Archivo Virtual de Artes Escénicas (AVAE)</i> Irene Mahugo, Romina Casile y Tzu Han Hung	161
<i>Archivo malva. Expedición botánica 1 o cómo conjurar encuentros interespecie entre cuerpos y plantas en un proyecto de investigación - creación</i> Lucero Medina Hú	173

<i>El descortejo escénico - creación escénica como organizador de experiencias de desamor.</i>	
Natasha Rodrigues Padilha	183
<i>Luz verde</i>	
Beatriz Morales Manzanaro	191
<i>La piedra es piedra y más que piedra, en California y en La Mancha</i>	
Marina Álvarez Carnero & Marina Llés Bozzano	197

Contextos y Naturalezas 209

<i>Prayland II</i>	
Concha Vidal	211
<i>El primer acto (¿Qué se mueve cuando se muere un cuerpo?)</i>	
Pablo Zamorano Azócar	219
<i>Dibujos narrados</i>	
María Cerdá	225
<i>Pictodramáticas. Cantos. gigantes y otros éxodos: el caso de las pinturas pre-históricas de Baja California</i>	
Calafia Piña	229
<i>El artista como centro del mundo</i>	
Mg. Alejandra Vieira Aliaga	239

INTRODUCCIÓN

Isis Saz

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0000-0002-7269-3358>

La creación artística en la segunda década del siglo XXI se revela como un lugar de reflexión y experimentación sobre los rápidos cambios que surgen en las sociedades contemporáneas. En un contexto de fuerte presión tecnológica y burocrática sobre los cuerpos, la investigación en artes permite generar nuevas configuraciones entre personas, objetos y dispositivos que permitan imaginar otros escenarios de vida y trabajo alternativos a los impuestos por intereses particulares.

En este congreso se han propuesto cuatro líneas de investigación con el objetivo de acercarnos a prácticas artísticas que nos ayuden a entender el momento en el que habitamos utilizando la imaginación como *herramienta de la mente*, tomando las palabras de la escritora Ursula K. Le Guin:

Relatos pospandemia. Nuevas percepciones. Impacto en identidades individuales y colectivas. Dinámicas culturales emergentes. Narrativa como procesamiento de experiencias en crisis. Rituales de duelo y salud mental.

Ruralidad – márgenes – éxodo. Creación artística en contacto con la naturaleza. Ciudades hiper masificadas / hiper espectacularizadas. Desplazamiento voluntario / forzoso de los artistas hacia entornos adecuados. Generación de nuevas condiciones de vida y trabajo.

Ecología y crisis climática. Alteración del entorno y protección de la vida. Adaptación y movilidad. Sobreproducción y nuevas precariedades. Utopías y escenarios posibles.

Hibridación y transmedia. Discursos artísticos digitales. El cuerpo en movimiento frente a la pantalla. Lenguajes, traducciones y contaminación entre prácticas creativas. Programación y algoritmización de la vida.

El proyecto de investigación AVAE, Artes Efímeras en Castilla-La Mancha, desde el que se hace la propuesta de este congreso, tiene como objetivo principal llevar a cabo un estudio específico sobre las prácticas escénicas contemporáneas relacionadas con la danza, el teatro y las artes visuales. Este proyecto constituye una continuación de la investigación que ha venido desarrollándose desde el grupo ARTEA (Investigación y Creación Escénica) a partir del año 2005, con la apertura del Archivo Virtual de Artes Escénicas [<http://archivoartea.uclm.es/>]. Las artes efímeras, en este contexto, demandan mecanismos de visibilización, análisis crítico y difusión digital. El proyecto genera espacios de diálogo, colaboración e intercambio entre artistas, académicos y agentes culturales, considerando que la investigación académica es inseparable de la investigación creativa en este ámbito.

Desde el grupo de investigación también se han promovido nuevos modos de acercamiento a la investigación en artes escénicas y performativas, que rompan con las estructuras predeterminadas y que a partir de la presencia y activación de propuestas prácticas puedan marcar un posible camino para transitar en un futuro, en el ámbito de la investigación académica.

Las ponencias presentadas han desarrollado metodologías que ponen el foco en la investigación basada en la práctica artística. Desde las comunicaciones performativas hasta los textos que se recogen en esta publicación, se propone ampliar la mirada para observar las investigaciones actuales de artistas e investigador+s internacionales que pudieron intercambiar sus procesos en el marco de este encuentro. Esperamos que la lectura de estos textos sea una guía para esos caminos que quedan todavía por recorrer.



Ponentes del I Congreso internacional. ARTEA

EL ARTISTA COMO CENTRO DEL MUNDO

Mg. Alejandra Vieira Aliaga

Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)

<https://orcid.org/0009-0000-4291-4204>

https://doi.org/10.18239/jornadas_2025.58.24

El tema de la presente ponencia es la autoficción en la escena limeña contemporánea, a través de la cual presentaré un acercamiento a cómo vienen desarrollando actualmente este género jóvenes creadoras de la ciudad de Lima.

Desde hace algunos años en mi universidad, venimos trabajando en nuevas formas de difusión de la investigación en artes escénicas a través de medios más propios a las mismas. Como menciona Luque (2023) para referirse a la carencia de debate académico sobre los límites de la ficción en la escena, los modelos teóricos de la academia están pensados en analizar principalmente textos narrativos, por lo cual no son eficaces para explorar la autoficción en la escena, por lo que las y los artistas escénicos no se encuentran identificados con los mismos y no han profundizado en el estudio teórico de este tipo de creación, en sus nociones y posibilidades (p.305). Por ello, propuse que esta sea una ponencia con componentes performáticos para poder aproximarme al mecanismo desde el mecanismo mismo. Es decir, hablar de autoficción empleando también la autoficción.

En lo que parecen coincidir quienes han teorizado y también algunas artistas que han trabajado escénicamente desde este género, es que la autoficción plantea un espacio liminal entre la verdad y la ficción, ya decía Doubrovsky, quien es considerado como creador de este término: “Es una ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales” (Blanco, 2018, p. 21). Otra defini-

ción interesante es la de Gutiérrez que plantea que se trata de una escritura que reinventa la experiencia vivida (2024, p.10). Nos va a decir Blanco que, así como la autobiografía tiene un pacto de verdad, la autoficción propone un pacto de mentira: hay certeza de ser y no ser al mismo tiempo, se trata de un cruce de un relato de la vida de la autora o autor y uno inventado por este, y en ese cruce queda explícita la esencia del arte, la convivencia entre el mundo y su representación (2018, p.23). Entonces, en la autoficción se parte de alguna experiencia personal, pero esta es recreada de manera diversa, siendo el resultado final un relato nuevo, un artificio cargado de verdad (veremos más adelante que se podría considerar que el recurso incluso amplía esta verdad). Por ello, si quiero hacer uso del mecanismo, me toca hablar de mí.

Mi nombre es Alejandra Vieira Aliaga soy peruana, artista escénica de la PUCP y, de hecho, cuando terminé el colegio, no sabía qué estudiar, solo sabía que me gustaba escribir y fue ya en la universidad que me enamoré del teatro, particularmente de la posibilidad que tiene de conmover a las personas sobre diversos temas. En ese momento me fascinaba la idea de que este podía cambiar el mundo. Si esos temas que trabajamos en escena eran precisamente aquellos donde urgía poner la atención y las manos a la obra, entonces éste podría conllevar a generar algún cambio. De hecho, en mi trabajo final del pregrado, en Seminario de Tesis quise plantear la siguiente pregunta: ¿Cómo el teatro puede transformar a la sociedad? Hoy que soy profesora del curso de Investigación Académica y Metodología de la Investigación me queda clarísimo que ese tema no funciona, es poco específico, muy general, parte de un supuesto, es muy difícil de comprobar, es un desastre.

Pero el punto es contarles ese móvil que tenía, eso siempre ha estado (y está) en mí y es lo que le da sentido a mi quehacer como artista, porque en un mundo donde en pleno 2024 hay un genocidio mientras nosotros damos clase, ensayamos, nos tomamos un café con amigos, viajamos para dar una ponencia. Un mundo donde se está depredando el planeta y las temperaturas se vuelven cada vez más extremas, donde cada vez hay mayor desigualdad económico-social y donde en vez de ganar derechos parece que se van perdiendo; una se pregunta por qué invertiría mi tiempo en hacer una obra de teatro y más aún, en hacer una obra de teatro que hable sobre mí.

Colocarnos como individuos en el centro es la tendencia de la contemporaneidad. El proceso de personalización de la sociedad del que nos habla

Lipovetsky (1986) en su momento propuso una humanización al promover la realización personal, la expresión libre, el respeto y la celebración de las diferencias; por consiguiente el rechazo a los autoritarismos. No obstante, de acuerdo con Blanco, este ha sido pervertido por el capitalismo salvaje y su sociedad del espectáculo (2018, p. 49) Como mencionan Arraigada e Ibáñez, a través de las redes sociales, dedicamos buena parte de nuestro tiempo en mostrar quienes somos como formas de elaborar nuestra identidad. Los sujetos que se han convertido en referentes son quienes han logrado hacer una marca de sí mismos que dialoga con la lógica del mercado, donde exponer su identidad promueve el consumo de productos y servicios; y donde este trabajo, no es visto como una amenaza a su libertad individual, sino que es en sí su forma de realización (Arraigada & Ibáñez, 2020). En este contexto, no resulta coincidencia que en las artes escénicas esté ganando presencia la autoficción, donde la o el artista también presenta quién es a través de narrativas sobre sus experiencias vividas, aunque estas estén reinventadas. Finalmente, aquello que presentamos en nuestras redes sociales también está seleccionado y reinventado.

Con todo esto en mente, decidí conversar con tres jóvenes mujeres creadoras residentes en Lima y de distintas edades (23, 28 y 35) que han trabajado a partir de este género en los últimos años, para conocer el concepto que tienen de autoficción, sus motivaciones y herramientas para el desarrollo de la misma y así como las complejidades que encuentran. No pretendo emitir un juicio de valor sobre la pertinencia de la autoficción y más bien mi intención es explorarla a partir de la disyuntiva que ronda por mi mente, cada vez que soy espectadora de un espectáculo de este tipo. Permítanme aquí reconocer lo maravilloso del arte que nos deja romper con lo establecido también en el mundo académico y permite que en una ponencia de un congreso universitario pueda hablar también sobre lo que siento y no solo sobre lo que sé.

La primera vez que viajé sola. Fue en el 2016, fui al festival Santiago a Mil en Chile, recuerdo haber visto la programación del festival con meses de anticipación y haber comprado todas las entradas posibles para ver cuántas obras me fuese posible. Diecinueve obras de distintos países del mundo en doce días. Un regalo para una joven que acababa de terminar la carrera de artes escénicas. Conocí la ciudad de Santiago, yendo a sus teatros. El 18 de enero, en el teatro SIDARTE, una obra cada cinco minutos me hacía resonar dentro de mi cabeza la siguiente pregunta: ¿Esto es real? Se trataba de “La

Ira de Narciso” de Sergio Blanco, obra que un par de años más tarde vino al Festival de Artes Escénicas de Lima.

No fue sorpresa cuando todas las creadoras entrevistadas mencionaron a este dramaturgo y director uruguayo como el referente a través del cual conocieron la autoficción. Si bien también mencionaron otras dramaturgas como Marina Otero (Argentina) o Trinidad Piriz (Chile), pareciera que todos los referentes son extranjeros. Valdría la pena considerar la edad de las creadoras y la relevancia de continuar esta investigación con creadores mayores para ubicar a los precursores nacionales del género. Además, la pandemia fue una de las razones mencionadas para su aproximación a la autoficción, pues con las restricciones de la misma, tenían principalmente su propio material para trabajar.

Unificando lo que mencionaron las entrevistadas sobre aquello que les otorga la autoficción frente a la ficción, esta es concebida como una construcción entre la propia verdad y la ficción que hace diversos mundos posibles, permite imaginar en escena las infinitas posibilidades de una experiencia que vivieron. Queda entonces claro que la autoficción no se presenta como una historia verdadera, más bien multiplica los relatos posibles de una experiencia vivida y de esa forma enriquece la verdad, pues esta está procesada en la escena por aquel que la vivió (Gasparini, 2012). Al respecto, es importante considerar que, al reelaborar hechos reales para disponerlos en un relato, más aún cuando este se dispone de forma estética para el escenario, siempre contendrá elementos de ficción por lo cual el teatro constituye un lugar natural de autoficción (Luque, 2023). Asimismo, las creadoras mencionaron la vulnerabilidad que implica exponer lo propio en escena, pero al mismo tiempo, el componente de ficción permite cuidarse de no exponerse completamente, pues está claro que no todo lo presentado sucedió como tal o incluso está la duda sobre si sucedió o no. Esto coincide con lo que menciona Blanco sobre cómo la autoficción “...permite deslizarnos de un trauma insoportable a una trama que puede soportarlo todo. Permite levantar intensidad poética sobre el dolor...” (Blanco, 2018, p.14).

De cara al público, consideran que la autoficción presenta la oportunidad de transformar a la audiencia porque le da un lugar activo, ya que, al ser un trenzado de verdad y reinención, a este le toca pensar sobre esa doble naturaleza, aceptar que hay más que una sola verdad o también aceptar su calidad

de testigo o cómplice de algún evento posiblemente real que se le presente en escena. Luque nos dirá que dado que la identidad compartida entre el protagonista, narrador y autor se afirma y se contradice todo el tiempo a lo largo del relato autoficcional, lo verdadero parece ficcional y lo ficcional, verdadero, lo cual provoca una incertidumbre y una inestabilidad inquietante en las tareas interpretativas del receptor (2023, p. 313). Dicha incertidumbre, es incompatible con espectador pasivo que, frente a cualquier incomodidad, puede recordar que se trata de una ficción y así “detener” el acontecimiento, como cuando vemos una serie o película, por ejemplo.

Asimismo, expresaron que se trata de un acto de generosidad, dado que se abre algo personal hacia el espectador, donde la actriz o el actor se encuentran desarmados, pues no hay un personaje ficticio que los proteja de aquello que presentan. “Es un regalo”, como lo denominó una de ellas, porque se presenta una intimidad para hacer sentir que esa experiencia personal, que puede ser hasta traumática, también es compartida, y por ende, no estás solo. Respecto a ello, Blanco nos va a mencionar que en la autoficción aparece el yo, pero para llegar al otro, pues el yo es contenedor de la otredad (2018, p.44.). En esa línea también considera que, contrario a lo que mencionamos al inicio, la autoficción puede ser una forma de resistir al individualismo totalizador, pues nos invita a comprender que el yo siempre es otro (Blanco, 2018, p.50). Es palabra que se piensa y hace pensar, que busca que el sujeto se haga preguntas y en ese camino haga preguntas que le resuenen a los demás. Entonces, marca una diferencia en nuestro contexto actual porque es un espacio donde la presentación del yo no está dirigida al consumo, pero habla en ese lenguaje cercano y “verdadero” que logra conectar con el sujeto contemporáneo.

En esa misma línea, una de las entrevistadas mencionó que lo personal también puede ser político. Como menciona Guerra, lo personal, lo doméstico, se politiza en la escena, al representar un evento traumático que ha sucedido y reinventarlo, ejerciendo control sobre el visto y dejando ver en dicho acto una crítica contra el contexto que permitió que eso se diese de tal forma (2021 p. 32-34). Es aquí donde también considero está el valor de la autoficción en la contemporaneidad, pues parte de algo personal, pero esta experiencia nos habla del tiempo que vivimos y sus problemáticas. Por supuesto que aquí también dependerá mucho del enfoque que le dé la o el creador de la obra, pero en el caso de las entrevistadas sus piezas han hablado de: el rol

de la mujer en su historia familiar, la migración, la pérdida de un ser querido, y el proceso de ingreso a la adultez.

Sobre las metodologías que emplean en sus autoficciones mencionaron: el uso de la poesía, ponerse en diversas circunstancias para documentarse y luego ficcionar dicha experiencia, partir de recuerdos personales y memorias familiares, el uso del archivo y de objetos personales para partir desde lo físico y tangible, así como emplear metáforas para trabajar los eventos fuertes. Destacaron también que se trata de un trabajo que surge en el hacer, por lo cual en su experiencia este se gesta en un laboratorio de experimentación escénica donde una de las herramientas clave es la improvisación, pues se trata de una especie de “ejercicio de articulación entre memorias”.

No dejan de haber también algunas complejidades éticas, además de la evidente exposición que tiene el artista al ser ella o él mismo en escena (y su consiguiente cuidado), sobre las cuales sería importante ahondar. Una de ellas es la no completa pertenencia de las historias personales, pues por lo general estas también involucran a terceras personas. Además, también es importante considerar que este juego de volver al espectador cómplice de aquello que se relata en la escena o hacerle creer que algo es verdad podría percibirse como un engaño o una perturbación, dado que no siempre este está familiarizado con la particularidad de este género.

Por mi parte, soy una dramaturga de ficción principalmente, la autoficción me provoca por supuesto que sí, sobre todo preguntas. Finalmente, ese fue el gatillo que me llevó a esta ponencia. Al pensar en cómo abordarla, me pareció gran idea usar el dispositivo para analizar el dispositivo como una forma de adentrarme personal y vivencialmente en aquello que estaba explorando. No obstante, eso implicaba ponerme a mí en el centro y yo, precisamente en el teatro escribo y dirijo, no pongo el cuerpo en escena, pues reconozco la vulnerabilidad que esto implica, la cual en este caso se agravaba aún más sin el manto protector de un personaje. Muchas veces al releer una de mis obras me he encontrado a mí misma de forma casi transparente, y, sin embargo, no me sentí así de expuesta. Me han protegido “Susan”, “Benito”, “Julia”, “Ernesto”, “Micaela”, “Sara”, “Kayla” y algunos más. Aquí no cabía traer a ninguno de ellos, yo había prometido exponerme. Frente a ello, ¿quizás hice trampa? Opté por hacer lo que sé hacer, escribir ficción. Así, escribí un par de relatos breves que podían articular y darle sentido a mi interés por la autoficción ...o quizás me atreví a hablar de mí.

* Agradecimiento especial a las tres artistas escénicas entrevistadas:
Ana Lucía Rodríguez, Carla Valdivia y Xiomara Mía García Briceño.

Referencias

- Arriagada, A., & Ibáñez, F. (2020). "You Need At Least One Picture Daily, if Not, You're Dead": Content Creators and Platform Evolution in the Social Media Ecology. *Social Media + Society*, 6(3). <https://doi.org/10.1177/2056305120944624>
- Blanco, S (2018) *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores, Madrid.
- Gasparini, P. (2011). Autofiction vs autobiography. *Tangency*, (97), 11-24. <https://doi.org/10.7202/1009126ar>
- Guerra, A (2021) "Mi madre la maga": La defensa escénica ante el testimonio doméstico en "Criadero", obra de teatro testimonial de Mariana de Althaus <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/19793>
- Gutiérrez, R. & Erendira Hernández (2024) AUTOFICCIÓN EN AMÉRICA LATINA: TEORÍA Y PERSPECTIVAS ANALÍTICAS *Lejana Revista Crítica de Narrativa Breve* N17 (2024) pp.8 -25
- Luque, G. (2023). Repensando la autoficción desde la escena: una lectura de la paradoja de ser y no ser en la dramaturgia de Sergio Blanco. *Lexis*, 47(1), 303-342. <https://doi.org/10.18800/lexis.202301.010>