

Creadoras



Número 1

INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICA APLICADA

GIAT

GRUPO DE INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICA TAI

TAI

ESCUELA UNIVERSITARIA
DE ARTES © desde 1973
RECOLETOS-22 MADRID

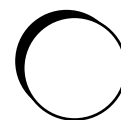
Índice de contenidos

<i>Sección 1</i>	4
<i>Comentario de la editorial</i>	5
<i>Prólogo</i>	
Nieves Moreno	6
<i>Sección 2 - Artes Plásticas</i>	7
<i>Introducción</i>	
Adriana Janneth	8
<i>Entrevista a Noni Lazaga</i>	11
<i>Entrevista a Olalla Gómez</i>	17
<i>Los restos de las imágenes. Introducción</i>	
Belén Zahera	19
<i>Entrevista a Eli Cortiñas</i>	
Belén Zahera	22
<i>Sección 3 - Artes Musicales</i>	31
<i>Introducción</i>	
Trinidad Jiménez	32
<i>Entrevista a Alicia Díaz de la Fuente</i>	37
<i>Entrevista a Belenish Moreno-Gil</i>	42
<i>Ryoko Aoki. Introducción</i>	
Bruno Dozza	46
<i>Entrevista a Ryoko Aoki</i>	50

Índice de contenidos

<i>Sección 4 - Artes Escénicas</i>	57
<i>Introducción</i>	
Miriam Lorenzo	58
<i>Entrevista a Daniela Martín</i>	65
<i>Entrevista a Alicia Casado</i>	72

Sección #1

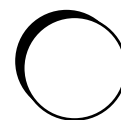


Nos complace presentar la nueva colección de la editorial TAI dedicada a la *Investigación Basada en las Artes*, un espacio concebido para destacar el valor de la práctica artística en la generación de conocimiento social. Este primer número, titulado *Creadoras*, inaugura una serie de monográficos en los que se recopilarán las experiencias de artistas de diferentes disciplinas. *Creadoras*, en concreto recoge las entrevistas de diversas mujeres artistas en diferentes campos, acercándonos a sus procesos creativos y explorando el trasfondo investigativo que subyace en sus obras.

En esta edición, las entrevistas a las creadoras nos permiten adentrarnos en sus mundos y comprender cómo el arte no solo es una forma de expresión, sino también un método de indagación y reflexión crítica sobre el entorno social. A través de sus relatos, descubrimos cómo cada una de ellas utiliza el arte como herramienta para cuestionar, explorar y construir nuevas formas de entender la realidad.

Con esta colección, aspiramos a poner de relieve la importancia de la investigación artística como una fuente de conocimiento. Invitamos a nuestros lectores a sumergirse en estas historias y a descubrir el rol de las artes en nuestra sociedad.

Prólogo de la coordinadora



Nieves Moreno

La publicación de una nueva plataforma de divulgación cultural siempre es motivo de alegría y de bienvenida para todos aquellos discursos que deben estar presentes en el ámbito artístico y académico. *Creadoras*, el primer número de la revista de Investigación Artística Aplicada de la Escuela Universitaria TAI, tiene como objetivo destacar el extraordinario talento de tantas mujeres comprometidas con su profesión y con la divulgación de los logros y desafíos inherentes a los procesos creativos y docentes. En un momento de importantes planteamientos de género en el mundo del arte, este primer dossier surge como un homenaje a un grupo de artistas comprometidas con sus disciplinas y con la labor de abrir camino a generaciones posteriores.

Cada una de las aportaciones presentes en este primer número pretende ser un espacio de reflexión a la vez que de reconocimiento y celebración de diversas prácticas artísticas que encuentran en la academia un lugar de diálogo y de inspiración. Desde diferentes perfiles multidisciplinares la persona lectora encontrará un análisis crítico al respecto de los procesos creativos en conversación con las cuestiones de género que moldean de manera diversa e innovadora la actividad artística de estas mujeres. Algunas de estas aproximaciones suponen un cambio de paradigma en las manifestaciones artísticas existentes y las recogemos aquí con el deseo y la intención de que supongan una fuente de inspiración a futuras generaciones por su valentía, creatividad y generosidad.

Esta nueva publicación se enmarca en una ambiciosa aportación que pretende dar voz a todas las mujeres artistas que tienen en lo académico una fuente de inspiración y una herramienta de trabajo. Dos mundos tradicionalmente separados que estas creadoras a través de sus visiones desafiantes y en ocasiones transgresoras han conseguido unir. Este primer número de *Mujeres creadoras* busca celebrar y compartir la inspiración, análisis y creatividad, de unas mujeres que con su trabajo están transformando el mundo del arte y de la academia.

Sección #2

Artes Plásticas

Introducción de Adriana Janneth

Leavy (2009) en su trabajo conceptual de Arts Based Research (ABR) menciona que la creación de una obra artística conlleva un proceso minucioso de recolección de información y el trabajo con estos datos, así como su interpretación y representación. Señala que estas etapas hacen parte de procesos de investigación que también se llevan a cabo en otros ámbitos del conocimiento, pero la fuerza estética y conceptual de las artes hacen que la atención de las personas logre ser capturada más fácilmente.

En el proceso de configuración de ABR la experimentación de técnicas diversas desde prácticas artísticas plantea un punto de conexión entre el conocimiento que se produce en investigaciones cualitativas de carácter interdisciplinario y el conocimiento sensible producto de la experiencia de quien investiga.

A continuación, se presenta el trabajo de dos mujeres artistas, cada uno contiene elementos que dan cuenta de procesos de investigación y a partir de los cuales pueden configurarse algunas herramientas metodológicas para quien desee adentrarse en un proceso de ABR.

En la entrevista realizada a Noni Lazaga y a Olalla Gómez Valdericeda las nociones de proyecto, proceso, investigación y tecnología son puntos de encuentro entre el trabajo artístico de ambas. Vale la pena reconocer que hay un lugar importante que cada una otorga a las experiencias de su vida personal en conexión con el contexto, en tanto que descubren temas que las afecta, reconstruyen historias y socializan experiencias de su vida personal en vínculo con situaciones de orden social desde una postura crítica.

Los proyectos de ambas artistas poseen un amplio repertorio de obras que se configuran a partir de técnicas con materiales diversos que implican acciones como coser, perforar, sembrar, tejer, destejer, romper, borrar y conectar, entre otras. Sus trabajos permiten habitar espacios con un peso simbólico que posibilitan la exploración propiciando que la obra se transforme con la presencia y acción del espectador, razón por la cual las obras de las artistas se plantean como posibilidades de dibujo, pintura y escultura expandidas.

Asimismo, experimentan con la plasticidad de los objetos y materias al diseñar transposiciones de materialidades, como el caso de los objetos escultóricos de la obra "El estado de las cosas" de Olalla, quien propicia un entrelazamiento de lo simbólico y lo

ficcional con el objetivo de llevar la percepción del espectador a través de lo imaginativo hacia mundos posibles. Este juego creativo también se encuentra en “PorVenir” en donde los visitantes pueden modificar el orden de las letras de la palabra que da título a la obra y así componer otros conceptos. Por su parte, Noni Lazaga propuso “Calisueñagramas”, un juego silábico en su página web para construir y deconstruir palabras con ánimo optimista en el contexto pandémico. En otras de sus obras nos muestra su interés por la cultura japonesa del papel. Sus trabajos contienen experimentaciones que realiza durante el proceso de elaboración del papel, en “Calikanjigramas” coloca hilo entre las fibras con el cual simula la escritura caligráfica, juega con el vacío en “La casa del laberinto” y permite al espectador experimentar el espacio y los materiales mediante las arquitecturas flexibles y efímeras.

Una experiencia que relata Noni en su libro “Washi. El papel japonés”, pone en evidencia elementos de su proceso artístico durante el tiempo de aprendizaje de la técnica en una aldea japonesa con maestros artesanos del papel:

... mi condición de mujer y artista invitada me permitía ciertas libertades, más por lo segundo que por lo primero, y aquello relajaba bastante nuestra relación; pero después de superar aquellas pruebas técnicas, ¿estaría de acuerdo con mi trabajo personal?, porque hacer hojas perfectas no era mi interés final. En lo que hasta ahora coincidíamos era en que la técnica había que saberla para olvidarla y disfrutar del trabajo.” (Lazaga, 2002, p. 40)

Esta descripción desde la metodología ABR da lugar al reconocimiento del contexto por parte de la artista quien asume dos roles: como creadora e investigadora. Adicionalmente, dicha metodología permite enunciar en primera persona este tipo de experiencia y entonces se deja en evidencia que la actividad creativa emerge del proceso de aprendizaje y de experimentación de la artista e investigadora.

La ABR permite el abordaje de temáticas desde formas metodológicas holísticas en donde se encuentran herramientas de la investigación científica académica y técnicas artísticas, tanto tradicionales como experimentales. Esta metodología potencia el poder estético y movilizador que poseen las artes, Leavy (2009) afirma precisamente que hay una efectividad en cuanto a la forma en que se comunican aspectos emocionales de la vida social.

Es precisamente lo que Olalla explora en su obra cuando aborda el asunto del poder en las interacciones cotidianas por medio del uso de elementos naturales que confluyen con estructuras elaboradas artesanalmente. Ese diálogo entre materialidades se compone desde lo simbólico como posibilidad para llevar a cabo un ejercicio de comprensión del poder desde la noción de límite, por ejemplo, el asunto de la libertad se evidencia en varias de sus obras. En “Ensayo de horizonte común” evoca dicha noción desde la acción de recopilar por medio de cartas provenientes de diferentes lugares del planeta una porción de tierra haciendo referencia a las fronteras, la geopolítica y la propiedad privada, así como las interacciones que se generan entre los sujetos a partir de estas dinámicas de

delimitación. En "Al límite" cuestiona el acceso a la información mediante las estrategias comunicativas de los medios que están al servicio de grupos políticos, aquí hace énfasis en la prensa y cómo se presenta la información sesgada a los ciudadanos. También plantea el asunto del límite en "A pie de calle" haciendo referencia a ejercicios de poder sobre los sujetos e invita al espectador a llevar a cabo la acción de regar con agua la fisura que sobre el adoquín se realizó al escribir la palabra Cambio. Respecto al concepto de lo común que Olalla ubica cuando también hace referencia al límite, lo evoca en "Nosotrxs", con este trabajo propone la reflexión sobre la interacción yo y nosotros y donde lo uno no puede conceptualizarse sin lo otro.

Finalmente, al reconocer el trabajo de Noni y Olalla quienes desde sus técnicas y temas configuran estrategias expresivas localizadas a nivel simbólico por medio de la gráfica, el volumen y lo instalativo se recogen aspectos de un proceso de investigación que se va configurando con cada acción durante el trayecto desde la idea hasta el montaje. De esta manera, si entrelazamos las técnicas y formas de hacer de un proceso de configuración de obras artísticas con las fases de una investigación sería posible ficcionalizar herramientas metodológicas para la construcción de conocimiento desde el ámbito de la ABR.

Referencias

Leavy, P. 2009. Method meets arts. Art based research practice. The Guilford Press

<http://www.nonilazaga.net/>

<https://www.olallagomezvaldericeda.com/>

Washi. El papel japonés. Noni Lazaga. Libros Clan A. Gráficas S.L. 2002. Luna llena.

Entrevista a Noni Lazaga

1. ¿Cómo te enfrentas al proceso creativo?

En mi trabajo, el proceso creativo va parejo a mis experiencias existenciales y vitales. Por lo tanto, siempre siento una necesidad de crear, un deseo de materializar que me sirve para canalizar una enorme cantidad de ideas, conceptos, emociones y percepciones. En ese proceso creativo dejo que se conecten esos conceptos, ideas, hipótesis e intuiciones dando lugar a obras, proyectos artísticos, acciones colaborativas, artefactos, etc. que muestran las conclusiones plásticas, conceptuales y visuales de esas experiencias vitales.

Durante el proceso de materialización, creo y reviso los nexos, los materiales empleados, valoro si son los adecuados. Para mí forma y fondo van unidos, el qué y el cómo se dice, por lo tanto, en el proceso de creación evalúo, ajusto, modifico, corrijo, transformo y juego, hasta encontrar la manera de decir, de contar y de expresar.

También en esa fase de materialización aprendo durante el proceso, en lo que llamamos “dialogar con la obra”. Acepto el cambio si es necesario, rescato los resultados inesperados y disfruto de ellos, y descarto lo que no funciona o resulta innecesario. En general, en ese proceso, miro la obra y la obra me mira hasta llegar a un ajuste. Dependiendo del tipo de proyecto ese diálogo es más o menos conceptual, más o menos físico y sensitivo. En los proyectos como los *dibujos aéreos* o *acontecimiento espaciales* (2002) por ejemplo, donde trabajo con instalaciones de hilos en el espacio jugando con la percepción, el proceso creativo se realiza en diálogo con el espacio dado. Este es una parte sustancial y el espectador también. Pozuelo A.H (2007) “quién mira compone el plano, construye la imagen, cierra la forma” (párr. 15)

En esa línea, en las instalaciones de mayor tamaño, *aeroflexias*, (2011) o *La casa del Laberinto* (2015), me siento como un afinador que busca puntos en el espacio, como quien busca la nota y el sonido deseado, en mi caso para crear vacíos que apelen al espectador. Dicho espectador y su movimiento y recorridos están pensados como parte de ese proceso creativo, al incluirlo como elemento de la obra.

A la vez, en ese proceso, voy evaluando la calidad y ajusto hasta conseguir lo que quiero. En ese momento, dejo reposar hasta volver a retomar. En la mayoría de las ocasiones continuo con ese proceso y acabo las obras. En otras ocasiones, las menos, cuando

veo que no funciona la obra, paso a modo de congelación mental. Es decir, paro hasta encontrar la vía adecuada, esperando un cambio de contexto, o un aprendizaje nuevo que permita mejorar el proceso. Eso puede durar días, meses... a veces años. Por eso hay algunas obras que retomo para seguir trabajando en ellas después de muchos años.

a. ¿Partes de algún referente o trabajo ya hecho?

Sí. Generalmente en mi caso existe una continuidad, y unos trabajos son referentes para otros. Como decía, en ocasiones se dan uniones de trabajos realizados en tiempos diferentes que se acaban complementando. Los referentes suelen estar relacionados con cuestiones y narrativas que me interpelan a lo largo del tiempo y vuelvo a ellas. Algunas obras, ya acabadas las retomo para integrarlas en discursos presentes.

De hecho, trabajo en una línea que habla conceptualmente con ello. En dicha línea de actuación no existe el tiempo, solo el espacio, y en ese espacio se mezclan obras del pasado con el presente, convirtiéndose en artefactos que podrán ser reutilizados en el futuro. En esas creaciones no hay diferencia temporal y la utilización de trabajos realizados en diferentes épocas es una constante.

b. ¿Cuánto te influye el trabajo realizado anteriormente?

Por un lado, están los aprendizajes que extraigo de las obras y proyectos artísticos que voy realizando. De esos trabajos surgen nuevos temas, que a su vez influyen y nutren otras obras y proyectos futuros. En general hay una línea continua de trabajo que atraviesa toda mi obra, pero no se trata de una línea recta y homogénea, sino que se trata de una evolución que podríamos decir que tiene una forma circular, incluso concéntrica.

Es decir, cada época, proyecto, o "trozo de tiempo" de investigación, se abre y se cierra en sí mismo, convirtiéndose por lo general en una forma circular de investigación. Todas estas formas pueden coincidir tangencialmente unas con otras, incluso englobarse unas dentro de las otras a modo de círculos concéntricos. Pero cada "trozo de tiempo" expresa una mirada nueva, porque intento enfrentarme a la investigación como si no conociese nada, buscando diferentes puntos de vista y enfoques, para volver a descubrir elementos nuevos que pueden conectar, o no, con lo preexistente. Es después, cuando examino los diferentes círculos de investigación, cuando veo las relaciones e influencia entre ellos.

Es decir, no quiero que el trabajo anterior se convierta en un lastre y me impida ver lo nuevo. Aprendo, desaprendo y reaprendo en un proceso de deconstrucción continuo.

c. ¿En qué se diferencia del proceso de investigación académica?

El proceso de investigación académica tiene para mí dos vertientes: por un lado los artículos y libros, que corresponde a lo escrito, y por otro las exposiciones o proyectos artísticos, en donde las investigaciones ocurren dentro del campo de lo plástico y visual.

Aunque ambas son investigaciones, creo que los artículos se relacionan más con lo académico, en la medida en la que deben ajustarse a parámetros como la redacción con un estilo académico, la cuestión formal de las citas, la utilización de la propia normativa APA.

En cambio, el proceso creativo dentro del campo plástico y visual mantiene una estructura más libre, y más abierta; como si fuese una investigación de campo constante. En ese proceso creativo se manejan tiempos diferentes a los académicos y creo que el objetivo suele trascender al propio proyecto, en el sentido de que la obra queda "abierta", como decía Umberto Eco (1985), para llegar al espectador, que es quien finalmente acaba el proceso, haciendo suya la obra, y siendo parte activa de la investigación.

En el proceso de investigación académica también creo que hay una búsqueda de datos objetivos, que no son necesarios en el proceso de creación, porque las hipótesis de partida son diferentes.

La cuestión sería esa, preguntarse por qué cuesta tanto que algunos procesos artísticos no estén considerados investigación académica cuando definitivamente lo son. Ello se deduce a juzgar por su falta de inclusión en los organismos académicos, no solo en nuestro país, sino a nivel internacional, aunque actualmente se ven indicios al tener en cuenta la transferencia del conocimiento, en algunos proyectos artísticos.

En cualquier caso, yo intento buscar siempre esa transferencia de conocimiento a la sociedad, desde la investigación y creación, ya sea esta académica o no. Aunque a veces esa transferencia no se da, dentro del mundo académico, con la misma facilidad que los proyectos artísticos de carácter más abierto.

d. ¿Hay una implementación de la tecnología en el proceso creativo?

Si entendemos la tecnología como suma de técnicas, la implementación que hago de las mismas difiere de un proyecto a otro, puesto que tecnología, técnicas y concepto también están relacionados. Durante el proceso creativo nada está cerrado, sino que incluso los cambios producidos por un uso u otro de la tecnología pueden cambiar el resultado y me parece enriquecedor evaluar qué resultados obtengo. No es lo mismo la tecnología que aplico en la pintura, que la que aplico si creo una instalación, una fotografía o incluso un video en el que formaría parte lo digital. Lo que sí me gusta conocer en profundidad son las técnicas que utilizo, porque incluso el meterme en medio del proceso y transformar el uso que esa técnica o tecnología puede ofrecer, me resulta tremendamente interesante y necesario. Es decir, conocer la tecnología para olvidarla o transformar su uso común.

e. Dificultades

Las dificultades son eso mismo, el poder conocer en profundidad una técnica, o un conjunto, incluida la tecnología digital y poder experimentar con ellas hasta olvidarlas.

Jugar y poder experimentar con materiales, tecnología y crear nuevas conclusiones siempre representa una dificultad y un reto.

2. Tus procesos de creación entonces ¿parten de hipótesis individuales o de modelos cocreativos?

Los procesos de co-creación creo que son muy interesantes porque enriquecen el discurso narrativo y permiten llegar a conclusiones variadas dependiendo de con quién se trabaje. En mi caso he realizado proyectos colaborativos, en diferentes formatos: planteados de manera individual, con acciones colaborativas como el proyecto on line *calisueñagramas* (2020) creado durante la pandemia del Covid 2019 e instalaciones a través la creación de *obras en proceso* (working progress) con bailarines de danza contemporánea y danza kathak (2015) y planteados desde el colectivo llamado k.b.zonas (2009), trabajando temas de género. Creo que hay una gran diferencia cuando se crea una obra conjunta desde el principio, como sucedía en el caso del colectivo k.b.zonas y cuando se crea de forma independiente sumándose cada artista con una hipótesis individual, a un objetivo común como en los ejemplos nombrados anteriormente. Por otro lado, cuando se trabaja con *obras en proceso*, la idea de que el proceso creativo es tan importante como el resultado convierte el propio método de construcción en una investigación en sí misma. Es el caso del proyecto *multiverso sincronizado* de co-creación con danza Lazaga/Ningappa (2015).

En los procesos co-creativos, me parecen particularmente interesantes las investigaciones y los procesos creativos que surgen desde la interdisciplinariedad. Ya que cada una de las partes se suma al objetivo desde su disciplina, creo que los resultados son muy enriquecedores y también sorprendentes para todas las partes. Esa novedad obliga a repensar muchos de los temas y a replantear las hipótesis individuales y crear nuevas.

3. ¿Cómo definirías el art based research?

El art based research o la investigación basada en artes (IBA) la definiría como una metodología que ha cambiado la forma de relacionar docencia, arte e investigación, al proponer la vinculación del rol del docente con el de artista y el investigador. En el momento actual es fundamental tenerla en cuenta por lo que puede aportar en el arte y en la docencia, pero también en la metodología investigadora y en su aplicación en otras disciplinas. La investigación basada en artes incluye otros enfoques, formas de percepción visual, sonora, etc y la utilización de la inteligencia estética, emocional, sensorial. Ello permite llegar a conclusiones diferentes en la medida en la que las hipótesis se extraen desde las artes, lo plástico y lo visual y se involucran factores que permiten relacionar e integrar lo racional con lo emocional, y lo objetivo con lo subjetivo.

4. ¿Cuál es el valor de la finalidad académica en tu proceso creativo?

La finalidad académica ayuda en el proceso creativo y en algunos proyectos artísticos, aporta un valor añadido, en la medida en la que cuestiones teóricas y objetivas que no

piensas introducir en el proceso, finalmente sí las introduces tras haberlas trabajado desde el ámbito académico.

El hecho de que algunas investigaciones académicas de carácter conceptual pasen a formar parte del proceso creativo es algo interesante, y según qué proyectos necesario. Igualmente, el cómo abordar algunos temas artísticos, haciendo un trasvase de metodologías que pertenecen al ámbito académico pueden aportar valor a algunos procesos creativos.

Ahora bien, existen proyectos artísticos en los cuales no hay una ninguna finalidad académica, y no por ello el proceso creativo carece de calidad o interés, ya que creo que es independiente.

5. ¿Cómo son tus procesos de divulgación y transferencia en relación con las industrias culturales? ¿Te vinculas en el proceso o lo dejas a terceros?

En mi caso me gusta involucrarme y seguir el proceso de divulgación, porque no siempre se transmite el mensaje que el artista quiere que se tenga en cuenta. Si tenemos en cuenta el significado de Adorno (2018), de industrias culturales, creo que es importante el punto de vista sobre la obra o el punto de partida.

Hay datos e información sobre proyectos que son importantes para el artista, porque en ellos radica la transferencia de conocimiento que quiere hacer. Estas referencias según quién lo divulgue se pueden perder porque los intereses del divulgador, ya sea la galería, institución, medios de comunicación, etc son otros y su relación con el espectador o el lector y el mensaje que quiere transmitir también.

En general crear un texto de sinopsis sobre las exposiciones para que se conozca el proceso seguido y tema tratado, teniendo en cuenta los antecedentes, creo que es bueno y útil para todos.

6. Más allá de las cuestiones académicas ¿Cómo influye la perspectiva de género en el proceso creativo?

Cuando la narrativa de las obras o proyectos aborda la igualdad de género creo que el proceso creativo influye en la perspectiva de género y esta, a su vez, en el proceso.

En otro tipo de proyectos, aunque no sea de manera directa siempre hay una perspectiva de género incluida. En mi caso he trabajado con algunos temas relacionados con esa perspectiva de género y en general la perspectiva de género influye no solo en el proceso creativo, sino también en el seguimiento y en la visibilidad o invisibilidad de los proyectos, porque la brecha de género que sigue existiendo en el arte.

7. Conclusiones

El proceso creativo debería ser objeto de investigación en las creaciones artísticas, puesto que durante ese proceso se producen numerosas acciones que no se reflejan en la obra finalizada y que sin embargo permiten entender la dificultad y complejidad del hecho artístico.

Referencias bibliográficas:

Adorno, T; Horkheimer, M (2018) Dialéctica de la Ilustración. Trotta.

Ecco, U (1985) Obra abierta. Planeta Agostini.

k.b.zonas (2009) Suite Sweet Love. Nacimiento del Surromanticismo.AECID

<http://kbzonas.blogspot.com/>

Lazaga (2002) Acontecimiento espacial 4 http://www.nonilazaga.net/dibujosaereos08_noni_lazaga.htm

Lazaga (2011) Aeroflexias. http://www.nonilazaga.net/aeroflexias_noni_lazaga.htm

Lazaga (2015) La casa del Laberinto. CEART. <http://www.nonilazaga.net/CEART-lacasa-del-laberinto.htm>

Lazaga (2006) Acontecimiento espacial 12 <https://www.arteinformado.com/guia/f/noni-lazaga-2528>

Lazaga/Ningappa (2015) Multiverso Sincronizado. Instituto Cervantes de Delhi. <https://www.youtube.com/watch?v=DelfjAag6-g>

Pozuelo, Abel H (2007) Secretos de u mundo plegable. El Cultural del Mundo.

https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20071018/noni-lazaga/5750011_0.html

Entrevista a Olalla Gómez

1. ¿Cómo te enfrentas al proceso creativo?

En mi caso depende del proyecto, cada trabajo es diferente. Alguno de ellos tiene puntos de arranque que continúan temas recurrentes y en otros casos responden a nuevas preocupaciones. Los referentes están siempre ahí, de manera consciente o inconsciente; creo que es imposible no referenciar, otra cosa es qué entendemos por referentes.

El trabajo anterior siempre está ahí, en algunos casos decides continuar una línea de investigación por qué crees que puede aportar algo más a lo ya realizado, en otros casos quedan en barbecho y quizá años más tarde vuelves a revisitarlos porque estableces una nueva conexión... diría incluso que muchas veces crees estar haciendo algo totalmente nuevo y con el tiempo ves que tiene mucho que ver con algún interés anterior.

Principalmente en la libertad, en no estar supeditado a una norma rígida a una metodología concreta.

La tecnología entendida como una herramienta más me parece interesante. Ahora bien, supeditar todo a la tecnología por creer que vivimos en un mundo que demanda lo tecnológico me parece un error. Si de manera natural una persona se siente cómoda en un medio tecnológico y entiende ese medio como la mejor manera de comunicar X me parece estupendo, pero responder a modas por el simple hecho de creer que está en consonancia con el mercado o que su obra tendrá más repercusión si utiliza cierto medio, creo que desvía del sentido primero en la creación.

Si crees que para un proyecto es necesario algún tipo de tecnología no veo dificultad alguna más allá de aprender y entender el funcionamiento de dicha herramienta. En mi caso por ejemplo he utilizado código y arduino para un proyecto específico y hasta ese momento no tenía nociones sobre programación etc. La única dificultad fue encontrar a alguien que me enseñara sobre ello. Pero insisto, era un proyecto muy concreto y realmente esas herramientas bajo mi punto de vista aportaban al proyecto. Después no he vuelto a utilizar éstos medios porque no lo he visto necesario.

2. Tus procesos de creación entonces ¿parten de hipótesis individuales o de modelos cocreativos?

La co-creación me parece muy enriquecedora, siempre aporta. Yo por ejemplo he trabajado en colectivos y siempre sacas cosas muy positivas. Hay que ir aprendiendo o quizá desprendiéndote de hábitos individualistas, incluso diría que del ego creador, y eso es maravilloso. Aprender a escuchar, delegar, diluir ideas y autoría, aportar, recibir nuevas perspectivas, es un proceso difícil pero nutritivo.

3. ¿Cómo definirías el art based research?

Pues como una investigación conducida por la práctica artística que se inserta o incorpora al sistema de enseñanza académico/universitario.

4. ¿Cuál es el valor de la finalidad académica en tu proceso creativo?

Para mí es totalmente secundaria ya que no respondo a la vía académica. He realizado un máster en arte e investigación, el cual fue muy fructífero en cierto momento de mi vida, entre otras cosas porque me ofreció diversas metodologías un tempo diferente y una forma de observación de los procesos hiperconsciente. Supongo que una vez adquirido cierto conocimiento y formas de hacer y organizar, es interesante desaprenderlas o hackearlas.

5. Cómo son tus procesos de divulgación y transferencia en relación con las industrias culturales. ¿Te vinculas en el proceso o lo dejas a terceros?

Creo que es muy difícil que un/una artista se desvincule de cualquier parte de los procesos de su trabajo. Actualmente para bien y para mal somos multitask. Desde redes sociales, entrevistas, conferencias etc. Aunque es cierto que muchas veces esa divulgación escapa a una misma. La obra se emancipa rápidamente de quien la realiza. Por ejemplo he aparecido en varios papers de investigadorxs lxs cuales no conozco. Una profesora en un instituto me contactó vía mail tras verme en TV para pedirme permiso para la reproducción de una obra mía en su instituto entre otras muchas anécdotas.

6. Más allá de las cuestiones académicas ¿Cómo influye la perspectiva de género en el proceso creativo?

En mi caso influye siempre ya que me considero feminista y eso se traduce en una deconstrucción previa de mis esquemas mentales. Entonces a partir de ahí la perspectiva de género está siempre presente de manera más o menos evidente. A nivel meramente estructural dicha perspectiva es profundamente necesaria ya que el sistema del arte no es ajeno al sistema discriminatorio imperante. Hablar de cuotas, paridad, oportunidades, conciliación, repercusión, proyección laboral, brechas salariales... es exactamente igual de necesario en el arte como en vida.

Los restos de las imágenes

Introducción de Belén Zahera

PRÓLOGO

Conocí personalmente a Eli Cortiñas (Las Palmas de Gran Canaria, 1979) en el verano de 2017, durante un encuentro de varios días que tuvo lugar en el monasterio de un pequeño pueblo italiano. En aquel emplazamiento apenas habitado, casi fantasmal, sin duda aislado de los templos habituales del arte contemporáneo, un grupo de artistas y comisarios tuvimos la oportunidad de intercambiar ideas acerca de nuestros procesos de creación e investigación¹. Por entonces, Eli - ¿o debería nombrarla por su apellido, haciendo gala de ese distanciamiento característico de la Academia? – era ya, y lo sigue siendo, una artista reconocida y con proyección internacional, actividad que combina con la docencia universitaria en Alemania². En aquel evento, habló de algunos de sus proyectos mientras se movía hábilmente entre la crítica y el humor, entre lo ajeno y lo propio, entre la desconfianza hacia las imágenes y la admiración por estas. Recuerdo, por ejemplo, cómo unas filmaciones etnográficas aparentemente neutrales, que habían sido parte de los decorados hollywoodienses de Tarzán, daban paso a una afilada reflexión audiovisual acerca de los sesgos ideológicos contenidos en las representaciones occidentales de África (*The most given of givens*, 2016), al tiempo que, durante el curso de la charla, Eli entretecía tal reflexión con experiencias personales relacionadas con su ascendencia cubana, su origen isleño y su condición de emigrante por Europa. Poco después, nos sumergió en una compleja exploración del vínculo maternofilial, esta vez a través de otro de sus trabajos (*Dial M for mother*, 2008) en el que una voz española con acento canario, la de su propia madre, atenazaba por teléfono a una constelación de personajes femeninos cassavetesianos, todos ellos encarnados en la figura de la estadounidense Gena Rowlands.

¹ Traigo a colación este encuentro para subrayar que eso que llamamos 'investigación artística' a menudo desborda la Universidad y los formatos académicos. En este caso, se trataba de un programa itinerante (cuya edición de 2017 llevaba por título *The Theory of Leaves*) comisariado por la organización E.M.M.A. El programa reunía anualmente a una serie de artistas, comisarios y productores culturales con el fin de que compartieran y enriquecieran sus investigaciones. En cierto sentido, la iniciativa podría asemejarse a un congreso académico internacional, aunque alejado de la burocracia y de los emplazamientos característicos de tales eventos. Para más información, véase: <https://www.e-m-m-a.org/program/the-theory-of-leaves-program-and-participants>

² El recorrido expositivo de Eli Cortiñas incluye instituciones como el Centre Pompidou (Francia), el Goethe Institute Canada (Canadá), el CAC de Vilna (Lituania), el Kunstverein Braunschweig (Alemania), el Centre for Contemporary Art de Berlín (Alemania) y el Convent Space for Contemporary Art de Gante (Bélgica), entre otras. Ha recibido, además, numerosas becas y reconocimientos. Ha sido docente en diferentes universidades de Alemania como la Kunsthochschule Kassel, la Kunsthochschule Mainz y la Kunsthochschule Braunschweig. Actualmente es profesora en la Hochschule für Grafik und Buchkunst de la ciudad de Leipzig.

En este vaivén de solapamientos y apropiaciones audiovisuales asomaba un proceso creativo fundamentado sobre investigaciones minuciosas y largas jornadas de recopilación, visionado, selección y montaje de material de todo tipo, mezclando sin jerarquías lo encontrado con lo propio, lo popular con (casi) todo el imaginario colectivo – o fomentando lo que algunos llamarían un ‘espíritu totalizador’ – fuera posible identificar las grietas por las que esa totalidad constantemente se desborda y contamina. Años después, tras haberme reencontrado con su trabajo con motivo de esta entrevista, creo que aquella aparente contradicción sigue teniendo validez. Del mismo modo que los objetos, como diría Adorno (1984), son siempre *más* que el concepto que los acota (p. 13), así también las imágenes son siempre *algo más* que el significado que las encierra. Estas tienden a desbordar las lindes, a dejar un resto que es al mismo tiempo un recordatorio de su inadecuación y una evidencia de los marcos epistemológicos que las alumbraron. Aprovechar estos remanentes y ampliar su sentido es una tarea tan interesante como necesaria. Y es por este motivo que Eli me parece, por encima de todo, una exploradora del residuo, una intérprete del sedimento y, en definitiva, una artesana de ese sobrante que toda imagen deja a su paso.

§

En efecto, acercarse a la práctica de Cortiñas es reconocer de primeras su habilidad para el bricolaje (audio)visual, operación que abarca, en su caso, el vídeo, la fotografía, la instalación y la escultura. Las imágenes con las que trabaja – provenientes del cine, los videojuegos, la animación, la publicidad, las noticias, internet, etc. – no entienden de categorías, aunque sí de elementos comunes y alianzas intergeneracionales que se afanan por poner en crisis las narrativas hegemónicas. Ahí encontramos, por ejemplo, esa enorme comunidad de personajes femeninos que pueblan proyectos como los citados anteriormente y otros como *Confessions through an open curtain* (2011), *Quella che cammina* (2014) y *The excitement of ownership* (2019). Todos ellos reúnen una diversidad de mujeres, ya sean ficticias, enmascaradas, reales o artificiales – desde Jane Porter y las estrellas del Hollywood clásico hasta los más recientes ginoideos o las asistentes virtuales –, que nos hablan de sus deseos y aspiraciones, pero también de su marginalización y de su valor de cambio como mercancía visual. En trabajos como *Not gone with the wind* (2021), *Walls have feelings* (2019) y el más antiguo *No place like home* (2006), así como en todas las instalaciones de Cortiñas, observamos también una preocupación por la materialidad del espacio y de los cuerpos que lo ocupan. Arquitecturas del poder, coreografías tayloristas, biológicas, militares y deportivas, entornos virtuales y paisajes digitales nos hablan de los lugares de explotación, del desarraigo y, sobre todo, de las narrativas como un tipo de ‘propiedad’, en ambos sentidos del término: como posesión abstracta y como terreno físico o espacio representacional adquirido por el poder, muchas veces por la fuerza. Existe, finalmente, una cadena de elementos predilectos que atraviesan sus trabajos a modo de retazos descontextualizados: puertas, telones, pantallas, cortinas, máscaras y, en ocasiones, objetos frágiles que siempre acaban rompiéndose en mil

pedazos. Todos ellos son, por supuesto, dispositivos de transformación, umbrales e indicios de vulnerabilidad, que nos guían a través de los rebasamientos de la identidad, del género, de la clase social y, en general, de todo aquello que no 'cabe' por completo en los marcos habituales, pero que, no obstante, *continúa estando ahí*.

Son justo estos residuos, apropiados y expropiados por Cortiñas, los que, yuxtapuestos bajo el principio warburgiano de la buena vecindad, permiten romper la norma y abrir el significado. Esta metodología, tan propia de la investigación artística, no solo construye mundos alternativos sobre los que proyectarnos, sino que transforma lo autobiográfico, el detalle insignificante y la memoria visual en algo objetivable y colectivamente comprensible. Desde la posición situada y políticamente comprometida de Cortiñas, este proceso se convierte en un trabajo constante de reimaginación narrativa y dinamismo signico, que penetra tanto su práctica artística como su labor docente y académica. Sabemos que el cine, la escultura y la imagen en general tienden a la inmovilidad, a fijar sus contenidos en un lugar y en un tiempo anterior. Por el contrario, producir conocimiento, dentro o fuera del campo artístico, consiste más bien en excavar las reliquias del terreno y, a partir de estas, reavivar lo osificado. Y es que, a fin de cuentas, eso es investigar (*in-vestigare*): ir tras las huellas (*vestigium*), rebuscar (*to re-search*) en los restos, cocinar con las sobras de un mundo a menudo injusto, profanar las tumbas de los muertos o asaltar las propiedades de los amos para, finalmente, construir sobre ellas un nuevo edificio siempre pasajero, siempre contestable.

Entrevista a Eli Cortiñas

Escrito por Belén Zahera

1. Tu práctica se enmarca en el apropiacionismo y se ejecuta a través del montaje (principalmente audiovisual, pero también escultórico y fotográfico). Siempre que pienso en tu trabajo te imagino en una especie de palacio/teatro de la memoria, rodeada de discos duros y visualizando – ‘ver’ también es ‘hacer’ – cantidades ingentes de material que no sé ni cómo eres capaz de organizar. ¿Cómo te enfrentas al proceso creativo? ¿Cómo categorizas y ordenas ese universo visual?

El palacio de la memoria es una imagen muy acertada, aunque yo diría que es más bien un palacio del olvido o una especie de archivo-cementerio al que todas esas imágenes y la inconmensurabilidad de la producción de imagen en sí van a morir o a ser almacenadas – que viene a ser lo mismo. Es un devenir objeto arqueológico que ocurre en el momento en el que se crea la imagen; somos conscientes de ese devenir desde el momento en el que sacamos el móvil y apuntamos a algo o a alguien. Me interesan mucho conceptos como el teatro de la memoria de Giulio Camillo – ese intento renacentista de crear un contenedor que abarcara la totalidad del conocimiento humano mediante imágenes –, también las técnicas mnemotécnicas y las redes de relaciones porosas y no fijas que propone el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, y que reflexionan acerca de la imagen y las diferentes taxonomías que la rodean. Esos intentos de abarcar toda la memoria del saber humano, programados al fracaso de antemano, me fascinan a la vez que los rechazo rotundamente. Los utilizo para ejercer una crítica a esa virulenta construcción de saberes que tiene lugar tradicionalmente en espacios blancos, occidentales, casi siempre masculinos, capacitistas y muy a menudo académicos, que se consideran universales mientras albergan solamente herramientas, categorías y signos homologados por esos mismos sistemas. Ya en sí, el intento de abarcar la totalidad del saber humano es un emprendimiento que excluye todos los mundos, imaginarios y lenguajes que no se subscriben a esos signos hegemónicos del ‘saber’ y, por consiguiente, del poder.

1.1. Cuando inicias un proyecto, ¿de dónde provienen tus ideas? ¿Cuáles son, por así decir, tus referentes o tu punto de partida?

Digamos que es un proceso constante, viene de un continuum durante el que investigo temáticas que me interesan y conciernen, al mismo tiempo que voy coleccionando y montando material audiovisual, leyendo, escribiendo y anotando citas y referentes relevantes. No parto de la base de que he terminado un proyecto y después comienzo

otro. Cada vez que cierro una pieza soy muy consciente de todo lo que se ha quedado fuera, de nuevos intereses, conexiones y preguntas que surgen a raíz de esa investigación, y en general de cómo ha cambiado el mundo durante ese proceso de investigación y creación, algo inevitable en nuestras aceleradas sociedades capitalistas. Da vértigo, pero también es fascinante trabajar literalmente con todo el imaginario que nos rodea, sin que importe de dónde viene el material o a qué categorías culturales, de producción y distribución se suscribe.

1.2. En muchos de tus trabajos se repiten fragmentos (audio) visuales y cierto tipo de imágenes. Podríamos decir que existen referencias o guiños internos entre tus obras, lo cual contribuye a esa labor de resignificación constante que propone tu práctica. ¿Cuánto te influye el trabajo que has realizado anteriormente a la hora de emprender un nuevo proyecto?

Una de las cosas que hago durante el proceso creativo es revisar el material de proyectos anteriores, haya sido utilizado o no. Me gusta visitar qué espectros formaron parte de la investigación anterior y buscar una nueva vida o un nuevo cuerpo a esas mismas imágenes a base de re-utilizarlas en otro contexto. Como artista que re-significa material encontrado, resignificar mi 'propio' material y perspectiva es igual de fundamental que investigar todo lo que configura nuestros lenguajes audiovisuales contemporáneos día a día.

1.3. Tú has recibido una educación artística formal en Alemania y Dinamarca, y eres también profesora universitaria. ¿En qué se diferencia para ti el proceso creativo del proceso de investigación académica?

En mi caso, el proceso artístico creativo y el académico no se diferencian tanto. Tengo la suerte de ser profesora en Alemania, donde lxs artistas gozamos generalmente de absoluta libertad a la hora de proponer el currículo que impartimos. No sé si es igual en todas partes, pero esto ha significado para mí algo fundamental a la hora de acceder y re-pensar críticamente el espacio académico. Esa libertad me ha permitido abordar la educación como una extensión de mi práctica artística y como un lugar en el que hacer política con un impacto más inmediato y mediante lenguajes y procesos en ocasiones menos excluyentes que los que se proponen en el mundo del arte contemporáneo. Al mismo tiempo, es inevitable considerar la academia como una institución heteropatriarcal que exalta y enaltece los privilegios y que perpetúa todos los fantasmas de exclusión habidos y por haber. Formar parte de esa institución exige un continuo ejercicio de autocrítica y vulnerabilidad con y hacia estudiantes y compañerxs. Suelo decir de manera exagerada que amo la educación y odio la institución, pero es precisamente en esa tensión y debate constantes donde trato de ejercer mi tarea de escucha y reflexión.

Yo soy la primera persona en mi familia que accede a estudios y que tiene un puesto universitario. Agradezco profundamente ser una profesora que viene de una familia de clase trabajadora y migrante cubana que cultivó creencias en diferentes tipos de saberes

que no se encuentran necesariamente en la palabra escrita o en el mundo de lo tangible e institucional. Encontrarme durante mis estudios con la obra de bell hooks (2021) y particularmente con *Abordar la clase en clase*, un capítulo de su libro seminal *Enseñar a transgredir*, me ofreció un espacio en el que reflejarme y aprender a ejercitar el proceso de autoconocimiento crítico que supone el continuo encuentro con lxs estudiantes dentro de esa institución tan particular que es la academia. Eso sí, no puedo dejar de hacer alusión a la aniquiladora burocracia y administración que se nos exige en estos puestos, algo absolutamente devastador y que amenaza con matar nuestro espíritu y todo amor por esta importante labor.

1.4. Es un hecho que la cultura material y en concreto las tecnologías modifican e intervienen en nuestros modos de hacer y, por tanto, de pensar. Tu trabajo hace uso de técnicas y tecnologías muy concretas, a la vez que reflexiona conceptualmente sobre ellas. ¿Qué papel crees que juega o han jugado estas tecnologías en tu proceso creativo (desde el film tradicional hasta la IA)?

Antes de estudiar arte en la escuela de Arte y Medios de Colonia, estudié cine en Dinamarca y trabajé varios años como editora de cine documental, algo que cambió radicalmente mi manera de entender las imágenes y de pensar su creación. Esto ocurrió mucho antes de que todxs nos convirtiéramos en creadores de imagen y contenido y tuviéramos la capacidad de distribuirlo libremente a través de las redes sociales como lo hacemos hoy. El cambio de paradigma que ha supuesto pasar de la era de las cosas a una era de la información – como formula Byung Chul Han (2021) en su libro *No-Cosas* – ha cambiado radicalmente nuestra comunicación, la manera en la que nos relacionamos y nuestro lenguaje visual. A través de dispositivos como los teléfonos móviles, las tablets, etc., no sólo ha aumentado de manera significativa el flujo de imágenes, sino que éstas se han diversificado. Hablar de una verdadera representación de todas las capas y estratos sociales en torno a la producción y circulación de contenido es sin embargo bastante cuestionable y esa duda, o esa desconfianza a las imágenes y sus contextos de valor es algo que aparece constantemente en mi trabajo. Las grandes corporaciones, con su enorme capacidad de engullir todo y de cooptar todo relato para después escupirlo simplificado y desvirtuado e insertarlo en la corriente de masas, siguen manteniendo el poder sobre las grandes narrativas y dominan las nuevas tecnologías. En su brillante ensayo, *El ojo y la navaja*, Ingrid Guardiola (2019) nos acerca al mundo como interfaz, advirtiéndonos de los riesgos de la imagen puesta al servicio de la economía y profundizando en otras posibilidades de uso que se acercan más a la resistencia, a la memoria individual y, sobre todo, colectiva.

Con nuevas tecnologías como la inteligencia artificial no desaparece el riesgo del que habla Guardiola. Hay un sesgo que se introduce de manera silenciosa en la nueva tecnología, perpetuando así desigualdades y reproduciendo las asimetrías de poder existentes, mientras esa nueva tecnología se presenta como neutral, como una fuente objetiva. Apropiándome de esas tecnologías y su lenguaje visual trato de mostrar los procesos invisibilizados que tienen dramáticas consecuencias en la vida de muchas

personas vulnerabilizadas, y de desmontar el mito de la inteligencia artificial como una definición técnica de la inteligencia y como forma política que actúa, supuestamente, de manera totalmente autónoma respecto de la sociedad y de lo humano.

1.5. ¿Cuáles consideras que son las mayores dificultades a las que te enfrentas en el proceso creativo?

Al trabajar revisando, apropiando y resignificando archivos me enfrento a menudo a la gran inconmensurabilidad de material que nos rodea y que circula por todo tipo de redes y circuitos. Trato de elaborar un set de reglas y parámetros que me ayuden a tomar decisiones no aleatorias, pero que a la vez me impidan caer en la seducción que ejercen los contextos y la recepción histórica en las que están inscritos esos archivos. Es muy importante para mí conseguir que exista una coherencia intrínseca dentro de la decisión del material con el que opero, que puede ser o no visible para los espectadores.

2. Resulta muy evidente para mí que tu trabajo nace de un pensar activo junto a tus materiales, y también junto a tus experiencias - por ejemplo, tu madre está presente en varias de tus obras -. ¿Crees que tu práctica, aunque solitaria, involucra procesos de co-creación? ¿Cómo explicarías esa relación entre hipótesis individuales y procesos co-creativos? ¿Qué rol juega la materialidad en tu trabajo?

La intervención de mi madre en mis obras la veo precisamente así, como una colaboración. Yo escribo el guion, creo las imágenes y dirijo el montaje, pero en la negociación de nuestra relación real de madre e hija y de mi expectativa en cuanto a su rol en la obra, tiene lugar un proceso de co-creación. Son precisamente esas instancias en que lo 'real' se inserta en lo escenificado las que arrojan los momentos más interesantes, a mi parecer, en la obra.

En *2 or 3 Things Knew About Her*, una obra que hice en el 2006 – el título se erige como una suerte de guiño a Godard, pero también como una declaración de intenciones –, proponía que no sabemos realmente casi nada sobre esas personas con las que nos liga algo tan supuestamente natural y profundo como lo es el lazo maternal. Al final de una vida, ¿qué sabemos realmente de la figura de una madre? ¿No nos impide ese lazo de sangre y esa naturalización social tan profunda de nuestro vínculo, precisamente, acercarnos y conocernos de verdad? Esto era lo que yo proponía en esta obra y lo que continué explorando más tarde en *Dial M for Mother* y en *Quella Che Cammina*. Yo resumo todo ese proceso de colaboración y co-creación como un proceso de conocimiento propio y como una indagación y cuestionamiento de esas construcciones casi inamovibles y sagradas como lo es la familia. Muchas veces, en entrevistas, me preguntaban por qué estaba tan interesada en ese retorno continuo a lo autobiográfico. Recuerdo lo mucho que me sorprendía esa pregunta, porque la relación con mi madre que se hace tangible en mi trabajo no está ahí para documentar un vínculo real, sino para utilizarlo como un contenedor, una suerte de espacio de proyección y negociación de nuestras relaciones interdependientes y nuestros vínculos familiares, sean cuales sean.

La materialidad que mencionas juega un rol muy importante, porque me interesa mucho interrogar la relación atrofiada que tenemos con el mundo material que nos rodea. Me viene a la mente una historia que me contó una maravillosa artista peruana amiga mía, Andrea Canepa, sobre la Cultura Moche, esta civilización andina que floreció, creo que entre los siglos I y VIII, en la costa norte de lo que hoy es Perú. Eran conocidos como magníficos alfareros, herreros y constructores de pirámides, no tenían lenguaje escrito, pero eran capaces de codificar sus creencias pintando complejas narraciones que describían su calendario, mitos, ritos y ceremonias sobre la increíble cerámica que hacían con barro. Tenían la creencia de que las cosas que habían creado, básicamente la tecnología creada para mejorar sus vidas, podría un día volverse contra ellos y pintaban escenas de esta especie de venganza de los objetos hacia el ser humano en vasijas de cerámica, textiles o en las paredes de sus templos. En esas escenas podemos ver prendas de vestir, armas, botijos con brazos y piernas, manos y pies, algunos con cabezas y rostros luchando contra humanos o enzarzados en algún tipo de batalla.

Me gusta mucho regresar a esa historia porque me hace pensar en cómo hemos perdido la conexión con los objetos. En el mundo moderno, la mayoría de los objetos que nos rodean son el resultado de un proceso de producción impersonal e industrial; vienen de fábricas, los compramos en tiendas o por internet. Por eso es tan diferente cuando un objeto no se produce, sino que se crea. Cuando los objetos simplemente aparecen, sin que seamos testigos de su proceso de aparición/creación, perdemos la oportunidad de establecer una conexión más profunda con ellos, a la vez que quedamos despojados de cualquier misticismo.

3. ¿Cómo definirías el *art based research*?

Creo que la posibilidad de utilizar enfoques y estrategias del arte en la investigación nos permite acceder a diferentes formas de construir mundos que son automáticamente más críticas con los sistemas imperantes que la pura investigación científica. Yo lo veo como un proceso colaborativo en el cual los procesos artísticos dentro de la investigación nos ofrecen también formas de conocimiento que implican percepciones sensoriales y emociones, así como respuestas intelectuales e implicadas con una responsabilidad política y social, algo que amplía las capas de la investigación a través de una pesquisa estética-artística. Como artistas hemos desarrollado – a menudo intuitivamente – herramientas que nos permiten explorar contextos y sujetos de una forma más libre y exenta de parámetros que puedan conducir a un sesgo científico, algo que veo esencial a la hora de proponer escenarios que especulen sobre nuestros futuros.

4. En general, todo tu trabajo es un desafío al concepto de verdad o a la existencia de lecturas únicas. *En Quella che cammina* hablas a través de la voz de tu madre. En un momento dado ella dice que “la verdad no es contemporánea”. Yo interpreto esto en el sentido en que pienso que el conocimiento es siempre, en cierto modo, retrospectivo. Me gustaría que me hablaras sobre el valor que puede

tener la finalidad académica - que, en última instancia, intenta producir verdades, aunque sean parciales - en el proceso creativo, y también sobre si es positivo o no caer en el relativismo para generar conocimiento desde el arte y la academia.

Interesante lo que dices, aunque no sé si comparto la idea de que el conocimiento aparezca necesariamente siempre de manera retrospectiva. Lo que ocurre retrospectivamente con seguridad es que se crean categorías y taxonomías de conocimiento que se inscriben en el imaginario colectivo, académico y/o social. Ingrid Guardiola (2019) dice en el ensayo que nombré antes lo siguiente: "Más allá de su naturaleza material, de la autoría y del contexto, podemos decir que la imagen es la hermana de la maravilla, porque nos hace viajar hacia delante, e hija de la nostalgia, porque también nos hace viajar hacia atrás" (p. 30). Esa capacidad de la imagen de ser portadora de ambas cosas, de presagio y especulación, y a la vez de memoria y nostalgia, son características que se acercan en mi opinión al proceso de hacer conocimiento. Ese intento de producir verdades de la academia no ha sido para mí nunca un lugar loable, ni modelo a seguir en general y mucho menos en el proceso artístico. Es precisamente esa empresa académica que homologa y guarda 'verdades' lo que más me incita a cuestionarla críticamente e intentar desmantelar su sistema. En la pieza que nombras, *Quella Che Cammina*, mi madre dobla la voz de una trabajadora sexual anónima, una figura sacada de una película de Carlo Lizzani de 1953. Lizzani había contribuido, junto con otros directores de la corriente del neorealismo italiano, al omnibus-film *L'Amore in Città*, con un episodio que giraba en torno a la vida de un grupo de trabajadoras sexuales romanas en la Italia de la posguerra. Me apropié de una de sus figuras, mujer ya entrada en edad, a la que sus compañeras se referían con el nombre de *Quella Che Cammina*, en español, aquella que camina. Este nombre se lo habían dado porque *Quella Che Cammina* tenía que caminar muchas más horas y gastar más pares de zapatos que sus compañeras más jóvenes para poder conseguir clientes. Me interesaba mucho plantear cómo una mujer cuyo cuerpo y apariencia física, en este caso, representa su único capital, se ve desprovista de su valor (económico) una vez se hace visible el proceso de envejecimiento. Esta figura tan paradigmática se convirtió en el centro de una reflexión asociativa sobre la sexualidad femenina y su explotación laboral y mediática. La figura de mi madre opera en este caso desde el cuerpo físico de una prostituta romana y es ella la que hace-conocimiento, la que declara qué o qué no es 'la verdad'. No es una casualidad que no sea una profesora de academia la que lo hace, sino una figura que en los anales de la historia habita la periferia del conocimiento y de las instituciones que se declaran sus máximos guardianes.

5. ¿Cómo son tus procesos de divulgación y transferencia en relación con las industrias culturales? ¿Te vinculas en este proceso o lo dejas a terceros?

Estoy bastante vinculada porque me gusta poder decidir en qué contextos aparece mi trabajo y que mensaje endorso afiliándome a diferentes instituciones y proyectos. Suelo tener un contacto muy fértil con otrxs artistas, curadorxs y trabajadorxs culturales ya que me encanta estar en intercambio continuo sobre nuestros intereses, visiones, aflicciones y preocupaciones por el mundo en el que vivimos. Son relaciones que fluctúan

muy a menudo entre la amistad, la afiliación intelectual y la esfera profesional. Trabajo también con galerías comerciales que representan mi obra y que respetan los tiempos de investigación y producción que necesito.

6. Todos tus proyectos tratan de deconstruir las narrativas modernas, especialmente los estereotipos de género. Más allá de las cuestiones académicas, ¿cómo influye la perspectiva de género en tu proceso creativo y en tu experiencia dentro de la industria cultural?

Estar situada de una manera consciente es primordial y eso en mi caso pone casi automáticamente a la mujer en el centro de todo relato. Pero no es solo el género lo que atraviesa mis ensayos, mis estrategias artísticas o mi persona a la hora de navegar los espacios donde me muevo, el discurso ha de ser siempre interseccional. A los seres humanos nos atraviesan un sinfín de condiciones como la clase, raza o género – ambas como construcción claro está - capacidad y un largo etc. de privilegios y condiciones que hay que considerar a la hora de desarrollar un discurso y agencia coherentes con nosotrxs y con los mundos que nos rodean. Es un constante nido de preguntas: ¿Cuántas artistas que se identifiquen como mujer y cuántas de ellas bipoc han tenido una muestra individual en los últimos años en los grandes museos? ¿Cómo se financian esas instituciones? ¿Quiénes aparecen representadxs en la colección y de qué forma? ¿Cómo es el acceso – físico y cognitivo – a esos espacios? ¿Cómo se remunera a lxs artistas? ¿Trabajan esas instituciones con subcontratas para su personal de limpieza y cuidado de salas, y en qué condiciones laborales se encuentran? ¿Cuántos contratos temporales (precarios) y cuantos contratos fijos (con salarios dignos) tienen lxs educadorxs de las escuelas de arte, las academias, las universidades? ¿Cuántas obras de personas bipoc, y/o disidentes del género se han publicado y has leído tú últimamente? ¿A quién citas en tu obra, en tus clases, en tus entrevistas? ¿A quién invitas a colaborar, a exponer, de quién les hablas a tus estudiantes? ¿Cuántas veces utilizas o utilizan frente a ti el argumento de ‘tan sólo tomar decisiones en base a la calidad’ y no por el color o el género de unx artista - silenciando así que acceder a lo eternamente invisibilizado requiere trabajo, investigación y muchísimo más esfuerzo que perpetuar lo continuamente expuesto, publicado, citado, visibilizado, canonizado? ¿Cuán a menudo presuponemos que el lugar de privilegio blanco y de posesión de un documento que nos facilita la movilidad es el *estatus quo* y punto de partida universal en un mundo asimétricamente desplazado de su lugar de origen? Hay que cuestionarlo todo y a todxs, aunque nos canse, aunque se cansen, porque debemos de ser conscientes de que para la gran mayoría de personas se trata de una lucha diaria reivindicar su derecho a existir, a acceder a servicios mínimos, a la movilidad, a un salario digno, a servicios de salud, a una vivienda, a la educación, a cuidados, a un trato digno. Hay que liberar la queja de toda esa percepción negativa que conlleva – sobre todo cuando la enuncia una mujer - y reivindicarla como una herramienta valiosa para el cambio, la herramienta que le robamos al amo para dismantelar su casa, porque esa casa ya no nos sirve, nunca nos sirvió porque no estaba construida para cubrir nuestras cabezas. Quejarnos, aunque - o hasta que -, como dice Sara Ahmed (2021), les agüemos la fiesta.

7. Gran parte de tu trabajo analiza y subvierte el imaginario generado por el cine de Hollywood, algo que yo interpreto como un intento por combatir la hegemonía cultural, fundamentalmente anglosajona. Ahora bien, en el momento geopolítico actual, ¿qué crees que nos depara, desde el punto de vista artístico, la caída paulatina de este imperio y su desplazamiento por parte de potencias que, hasta hace poco, constituían la otredad?

Cuenta la leyenda que el primer plano en el cine fue inventado por D.W. Griffith, quien, locamente enamorado de una de sus actrices protagonistas, quería ver su rostro lo más cerca posible a través del objetivo de la cámara, sin ser visto. Como afirma Laura Mulvey (1996) en su magnífico ensayo *Close up and Commodities* la invención del famoso *close up*, que mantiene la imagen suspendida, fue completamente anacrónica a las convenciones de continuidad que daban a las películas de Hollywood el movimiento y emoción fluidas típicos de ese cine.

En mi práctica artística me embarco a menudo en el denso universo de la representación dentro de nuestra cultura visual y en su constante renegociación en el ámbito de las políticas de identidad. Me interesan de igual forma todos los vínculos entre esta investigación y el extractivismo, el desplazamiento de comunidades enteras, la violencia ejercida hacia ellas con total impunidad y la destrucción de la naturaleza con fines extractivistas. Todas estas prácticas que destruyen el tejido social y las economías secundarias, destruyen al mismo tiempo las economías del cuidado que son clave para la sostenibilidad de la vida en el planeta. Nuestra realidad es cada vez más distópica y creo que con herramientas como la ficción especulativa, o la fabulación crítica que abordan autoras como Saidiya Hartman, o la artista Bouchra Khalili podemos encontrar una manera de enfrentar la realidad en la que vivimos y esbozar futuros a través de la imaginación. Creo que es lo único que nos puede sacar del callejón sin salida de debates y agendas partidistas, del sistema binario de diferencia sexual y del sinfín de escenarios obsoletos que conforman lo que llamamos realidad y esa 'normalidad' que es tan cuestionable. Recurrir a la poesía nos puede a menudo ayudar a encontrar formas de nombrar lo innombrable, de especular futuros y de imaginar lo hasta ahora inimaginable. Audre Lorde (2003) decía que la poesía no es un lujo para las mujeres, sino una necesidad vital, ya que "nuestras esperanzas y sueños de supervivencia y de cambio se convierten primero en lenguaje y después en idea, para terminar volviéndose acción" (p. 15).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. W. (1984). *Dialéctica negativa*. Taurus.

Ahmed, S. (2021). *Vivir una vida feminista*. Caja Negra.

Han, B.-C. (2021). *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Taurus.

Hooks, B. (2021). *Enseñar a transgredir. La educación como práctica de la libertad*. Capitán Swing.

Guardiola, I. (2019). *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*. Arcadia.

Lorde, A. (2003). *La poesía no es un lujo*. En *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias* (pp. 13-18). Horas y Horas.

Mulvey, L. (1996). *Close-ups and Commodities*. En *Fetishism and Curiosity*. Indiana University Press.

Sección #3

Artes Musicales

Introducción de Trinidad Jiménez

Contraoponer dos miradas y perfiles tan distantes de la composición musical actual puede resultar una herramienta útil en tanto que aflora esa multiplicidad de formas de ser y proceder que cohabitan nuestro tiempo. Es una invitación a zambullirse en dos maneras de concebir el arte, de posicionarse en el proceso creativo y de contemplar cómo se imbrica la investigación en ambos casos. A veces encontraremos vasos comunicantes y en otras ocasiones caminos disruptivos o divergentes: bondades del análisis comparativo, y más allá de ello, de la visión cualitativa del arte que se vincula con el *art-based research*.

El concepto de pertenencia (a una tradición, a un territorio o a una estética o escuela artística concreta) es mutable y se difumina en algunos casos en las creadoras de nuestro tiempo. La identidad o la búsqueda de esta se construirá desde la experiencia que individualmente se ha tejido. En el caso de estas dos compositoras e investigadoras, en su formación subyace el paso por el mundo académico en diferentes estratos y ámbitos: conservatorio, universidad, otros estudios interdisciplinarios, docencia y divulgación... Y además, un bagaje empírico derivado de la creación, de la composición, así como una búsqueda y mirada consciente hacia otras artes (pintura, poesía, videoarte, teatro...): la música siendo un nodo de una red mucho más expansiva.

En las últimas décadas, desde el ámbito humanístico, se han observado diferentes perspectivas y posicionamientos en la construcción de conocimiento y en la creación artística. Por poner un punto de partida cercano al contexto de nuestras protagonistas, partiremos desde los años setenta del pasado siglo XX. El devenir epistemológico, haciendo una retrospectiva focalizada a la música, ha armado su desarrollo (según diferentes pensadores) marcado por la posmodernidad, la mutación del concepto de discurso, la autoetnografía o el *art-based research*, por citar algunos. Y como en una suerte de matrioskas, en cada uno de estos conceptos, hallamos subconceptos que afectan tangencialmente a la música como disciplina, como hecho social, como herramienta de expresión.

En consecuencia, los modos de representación, desde la posmodernidad que también imbuyó a la música décadas atrás, tienden a abandonar el registro académico (objetivista y científico) de escritura unidimensional para experimentar con retóricas nuevas. Los estilos unitarios tienden a disolverse en el proceso de su diseminación global. Las músicas viajan en el espacio y en el tiempo, acortan las distancias tanto espaciales como

temporales, abolen la separación entre arte erudito y arte popular, entre tradiciones orales y escritas, entre música culta, folclórica y masiva. La “simultaneidad de todo con todo” (Kramer, 2012).

Así, la música no es un rechazo de la modernidad o su continuación, pero posee aspectos de ruptura y extensión. En diferentes niveles y manifestaciones, no se respetan las fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente, entre estilos de diferente estrato. Incluye citas o referencias de diferentes tradiciones o culturas. Considera la tecnología no solo una forma de preservar y difundir la música, sino con gran implicación en la producción y la esencia de la música. Desde la hace décadas, la música desconfía de las oposiciones binarias como motor de la evolución (por ejemplo: Clasicismo versus Romanticismo, música académica versus música popular). Eclecticismo, múltiples significados y temporalidades dentro de la misma obra musical, una realidad que atraviesa ya casi medio siglo de desarrollo y que podemos vislumbrar en las palabras de nuestras protagonistas.

Los actuales procesos de hipertextualidad musical validan no solo la partitura como texto objetivable, sino también un video, una *performance*, una audición, un discurso oral o los tradicionales textos escritos -digitales también- (Sorokina, 2005).

En ese contexto es donde el *art based research* emerge como un posicionamiento metodológico en el que anexionar la experiencia artística con la investigación. Se pone en valor la capacidad de la autoetnografía: el relato, lo narrativo frente a lo informativo, la voz individual en el contexto de un macrodiscurso global, pleno de referencias (e interferencias).

Nuestras protagonistas, Alicia Díaz de la Fuente y Belenish Moreno-Gil, son dos compositoras actuales, de generaciones diferentes, que nos ofrecen precisamente eso, su contexto personal y artístico, así como su perspectiva de la investigación basada en el arte.

Alicia Díaz de la Fuente (1967) es compositora, Premio Nacional de Música 2022, Doctora en Filosofía y Catedrática de Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Cursa las carreras de Órgano y Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Cuenta con cursos de informática musical y composición en el IRCAM de París. Ampliando las lindes de lo estrictamente musical, en el año 2005 se doctora en Filosofía en la UNED.

Entre sus obras podemos destacar: Ecos del pensamiento (2º premio SGAE 1995), En el azul (encargo INAEM 1995), Siluetas sobre fondo de silencio (Premio INAEM 1997), Elde (Festival Aujourd ´ hui Musiques 2000), El destino de Euterpe (encargo del E. Télémaque 2002), Redes al tiempo (encargo del CDMC, 2002), Aymar´a (encargo FIMTC 2007), La noche en ti no alterna (encargo INAEM 2007), Habib (encargo Trío Arbós 2008), Nadiyahama (27 Festival de Música de Alicante), Bedankt! (52 Semana de Música Religiosa de Cuenca), Llueven estrellas en el mar (JONDE bajo la dirección de Pablo González, Konzerthaus

de Berlín, 2018), Más allá del horizonte (Ensemble opus 22, CD Sibila 57), Y la mañana se llenó de luz (Encargo de la OCNE, 2021), Rumor de nubes (Encargo del CNDM 2022), Los acantilados de Jaizkibel (encargo de la JONDE, 2022).

Solo una muestra de un catálogo de más de ochenta obras. Precisamente el jurado del Premio Nacional de Música que ganó en 2022 destacó el valor de haber producido ese vasto y atinado repertorio, así como “el diálogo establecido con otras artes, como la poesía, la pintura o la fotografía”. Como añadido, destacar su significativa labor pedagógica: Díaz de la Fuente trabaja como Catedrática de Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha sido miembro de otras universidades españolas trabajando en torno al análisis y la creación musical contemporánea. Además, cuenta con publicaciones en torno al pensamiento, la estética y el análisis musical.

Belenish Moreno-Gil (1993) es una post-compositora y musicóloga. Desde el año 2018 su carrera artística ha girado en torno a la creación de teatro musical contemporáneo y dramaturgia musical. Sus obras han sido interpretadas en Wien Modern (Viena), Rainy days Louxembourg (Luxembourg), Kunst Fest Weimer (Weimer), Zentrum für Kunst und Medien (Karlsruhe), Gare du Nord (Basilea), Kontakte Festival (Berlin). En 2021 su obra Subnormal Europe fue galardonada con una Mención Honorífica en el Prix Ars Electrónica, el premio más prestigioso del mundo en el campo del arte digital. Además, es directora artística de CLAMMY junto a Óscar Escudero.

Es graduada en Musicología por la Universidad de Granada en la cual también realizó el Máster en Patrimonio Musical. Además de su formación musicológica, cursó el grado superior en la especialidad de canto en el Real Conservatorio Victoria Eugenia y la Universität für Musik und Darstellende Wien. Moreno-Gil, forma parte del grupo de investigación: Música popular urbana y feminismos en España: estrategias, conflictos y retos de las mujeres en las prácticas musicales contemporáneas (2000-2023) de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Actualmente, es (post)compositora residente de la Academia de España en Roma (2023-2024). Durante su estancia estrenará la pieza The day Fanny Mendelssohn died (ECLAT Festival), un ciclo de lied para soprano/performer, pianista/performer, electrónica, sensores de movimiento y vídeo, así como una serie de piezas para performer/cantante y vídeo titulada TikTopera I.

Acceder a la visión de ambas creadoras desde la propia palabra, el relato etnográfico, nos ha permitido conocer acerca de diferentes conceptos en torno al *art-based research*.

En cuanto al proceso creativo, el foco y el estímulo inicial, ambas creadoras ofrecen visiones diversas:

“El estímulo creativo puede ser muy diverso. A veces el proceso parte de un impulso sonoro, una idea musical que se perfila vagamente y que poco a poco va tomando

forma; pero en otras ocasiones se trata de un verso, una imagen... algo quizás más preciso que impulsa desde el comienzo el acto creativo" (Díaz de la Fuente).

"Confío en el proceso caosmótico, en el cual no sé a dónde voy, pero la misma materia del texto, escena o música se autogenera. En este proceso de tejer o mejor dicho de remiendo voy descubriendo secciones o recursos que he utilizado anteriormente. Valga la pena reconocer, que considero que más que crear, combinamos, mezclamos, descartamos o innovamos sobre elementos ya preexistentes" (Moreno-Gil).

De la chispa inicial que puede generar un sonido, una imagen o un texto... al proceso de mezcla, collage y descarte. En ambas vías, un proceso de (des)ordenación donde la música va tomando cuerpo, y en el caso de Moreno-Gil, también otros conceptos escénicos como la iluminación, el video, herramientas digitales o el diseño escénico.

Añadido a esto, los procesos de co-creación en el caso de Belenish Moreno y Alícia Díaz añaden variables a la hora de trabajar conceptos y moldear la música. Ambas lo viven como estimulante. En el caso de Belenish Moreno-Gil, el trabajo mano a mano con el compositor Óscar Escudero a dúo lleva siendo una constante en los últimos cinco años. Procesos donde la tecnología se convierte en un elemento vertebrador de sus últimas obras: "la tecnología es una fuente inagotable de inspiración y esta obliga a estar conectados con el presente de forma extrema". La música pasa a ser, en muchas ocasiones para nuestras creadoras, una elemento de un tejido mucho más grande. Esto implica una interdisciplinareidad enraizada en la necesidad de la creación misma. Desde la sensibilidad a otras artes como motor inicial de la creación (el ejemplo de los versos de Nuria Ruiz de Viñaspre en "Damas y Diosas" para Díaz de la Fuente) a un macroconcepto donde el sonido emerge como un elemento más ("entiendo a todos estos elementos –plantilla instrumental, video, luces, electrónica...- como instrumentos, aunque tradicionalmente se han considerado elementos extramusicales"; Moreno-Gil).

La investigación académica, en ambas creadoras, ha sido parte de su bagaje formativo; las investigaciones en Musicología y los estudios musicales de Doctorado siguen abogando por el enfoque cuantitativo frente al cualitativo. Si bien, esto está ampliándose a otros métodos que ponen en el centro lo empírico, el interés en la muestra, en el arte como proceso en sí mismo:

"Muy pocas personas van a leerse una tesis doctoral como pasatiempo. Por ello, la academia debería dejar de replegarse para sí misma y encuentro en la investigación artística un modelo fabuloso para que la investigación revierta en nuestra sociedad" (Moreno-Gil);

"La investigación a partir del estudio de manifestaciones artísticas facilita un campo epistemológico de mucha mayor hondura y, en mi opinión, más fundamentado" (Díaz de la Fuente).

El proceso de la creación (de la elucubración y descubrimiento de una idea) tiene en ocasiones un componente experiencial difícil de expresar lingüísticamente. *Palabras, cáscaras de un infinito*. ¿Cuál es la importancia metodológica de este interés en la representación desde la investigación artística? ¿Está el investigador tratando de revelar algo de los secretos del proceso creativo, de la práctica artística, o el despliegue metodológico del proceso creativo artístico es el más adecuado porque toma una ruta inmediata para investigar desde dentro lo que está en juego en el arte? Recordando a Borgdorff (2012), “los conocimientos y las experiencias se constituyen sólo en y a través de las prácticas, acciones e interacciones”.

Bienvenidas las ventanas que se abren a las experiencias de Alicia Díaz de la Fuente y Belenish Moreno-Gil, exponentes del latir de la composición musical de nuestro tiempo. Disfrútenlas.

Referencias bibliográficas:

Borgdorff, H. (2012). The Production of Knowledge in Artistic Research. In M. Biggs & H.

Kramer, J. (2012). The Nature and Origins of Musical Postmodernism. En J. Lochhead & J. Aunder (Eds.), *Postmodern Music/Postmodern Thought* (p. 16). New York.

Sorokina, T. (2005). La hipertextualidad del espacio musical. En *Música, cultura y política* (pp. 151-176). Versión 16. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco. México.

Entrevista a Alicia Díaz de la Fuente

1. ¿Cómo te enfrentas al proceso creativo y cuánto te influye el trabajo realizado anteriormente?

Cada obra supone un punto de partida distinto. El estímulo creativo puede ser muy diverso. A veces el proceso parte de un impulso sonoro, una idea musical que se perfila vagamente y que poco a poco va tomando forma; pero en otras ocasiones se trata de un verso, una imagen... algo quizás más preciso que impulsa desde el comienzo el acto creativo.

Hace cuatro años *Zafirovisual* grabó un vídeo que editó bajo el epígrafe “Los caminos de la creación son infinitos” en el que, entre otras cuestiones, se me planteaba esta misma pregunta. Cuando dije que “los caminos de la creación son infinitos” quise dar a entender que son innumerables los modos como la creación puede llegar a surgir.

Naturalmente que el aprendizaje es continuo, de manera que las experiencias creativas del pasado y del presente nutren a las del futuro. Pero en cada nueva obra hay también elementos novedosos que conviven con otros ya transitados; lo importante es que la obra de arte permanezca viva, que sea siempre el resultado de nuevas inquietudes y búsquedas sonoras.

a. ¿En qué se diferencia el proceso creativo de la investigación académica?

Son distintas la creación y la investigación académica, por más que ambas puedan confluir en diversos aspectos. La investigación académica precisa de un proceso metodológico concreto y objetivable, mientras que la creatividad implica necesariamente un proceso subjetivo e intransferible en sus primeras etapas que solo poco a poco se vuelve más concreto, definido y en cierto sentido objetivable. No tiene por qué desarrollarse con una metodología definida, y con frecuencia estará alejada del academicismo, entendiendo por tal la rigurosa observación de normas previas.

b. ¿Hay una implementación de la tecnología en el proceso creativo?

La implementación de la tecnología en el proceso creativo cuenta ya con una amplia historia. Hace más de un siglo que los primeros instrumentos electrónicos, como el

Theremin o las Ondas Martenot, impulsaron la creatividad de algunos compositores. El posterior desarrollo de sintetizadores y cintas de audio magnéticas ofreció un campo de nuevas posibilidades a los creadores y abrió el camino al nacimiento de la música concreta y electrónica. Desde entonces hasta la actualidad la tecnología se ha convertido en una importante herramienta creativa al servicio del compositor, brindándole nuevas posibilidades constructivas, nuevos timbres, novedosos recursos para la espacialización, etc. La electrónica ha sido, sin duda, la mayor revolución operada en la música del siglo XX. Yo tuve la oportunidad de acceder a su estudio a través del Ircam de París, si bien hace ya muchos años que mi trabajo creativo se centra en el mundo acústico.

c. Dificultades

No he tenido ninguna dificultad en particular para desarrollar mis procesos creativos. Es cierto que no todas las etapas de la vida son iguales; hay momentos, como las primeras etapas de la maternidad, en que resulta más difícil dedicar mucho tiempo a la composición o a cualquier otra tarea más allá del trabajo diario (en mi caso de carácter docente), pero creo que cuando se tienen un deseo profundo de realizar una tarea se terminan por superar las dificultades. En todo caso, la creación es un reto maravilloso y merece la pena apostar por ella, más allá de los problemas que puedan surgir; a veces hay dificultades económicas para desarrollar un proyecto, falta de compromiso de alguna de las partes implicadas, tiempo insuficiente de ensayo... pero eso es parte de la realidad que nos rodea y, como en cualquier profesión, hay que aprender a superarlo con imaginación, paciencia y mucha constancia. Recuerdo un monográfico que me dedicaron hace algo más de 20 años en el Auditorio Alfredo Kraus de Majadahonda. El concierto lo grababa Radio Nacional de España y cuando estábamos comenzando el ensayo general y la radio realizaba sus pruebas de sonido todo comenzó a fallar. Se estrenaba Somnus, una obra para grupo de cámara, tres recitadores, imágenes y electrónica. Todo había ido perfectamente hasta ese momento, pero por alguna razón de repente la electrónica empezó a fallar y había problemas con la proyección de las imágenes. El director, queriendo ser prudente, me sugirió eliminar la obra del programa, pero yo no podía asumir eso después de los meses que llevábamos luchando por la puesta en escena de Somnus. Continuamos realizando pruebas, revisando cada punto de la electrónica y la proyección y finalmente, casi in extremis, conseguimos que la obra se estrenara. Por eso creo que el tesón y el trabajo constante consiguen, no siempre pero sí en muchas ocasiones, superar las dificultades que, inevitablemente, a menudo se cruzan en el desarrollo de los proyectos compositivos.

2. Tus procesos de creación entonces ¿parten de hipótesis individuales o de modelos cocreativos?

Creo profundamente en la interrelación de las artes. En la obra que he mencionado antes, Somnus, realicé un proceso de co-creación con mi hermano Carlo Díaz de la Fuente, que es fotógrafo y con el cual comparto en buena medida mi horizonte estético. También he trabajado muy próxima a Rafael Santos Barba, poeta al que me une una profunda

amistad y cuyos versos me han inspirado desde el comienzo de mi carrera compositiva. Siluetas sobre fondo de silencio, Té de luces, Color de invierno o Niño poeta son algunas de las obras que han nacido al calor de sus poemas.

Los procesos co-creativos son muy estimulantes, pero requieren cierto sentido de adaptabilidad en la propia toma de decisiones. Cuando el camino se comparte hay que aprender a caminar de la mano.

3. ¿Cómo definirías el art based research?

El art based research es un tipo de investigación que trata de comprender al ser humano a partir de sus expresiones artísticas. Ciertamente la expresión artística nos revela cualidades, conductas, emociones... características de las personas que difícilmente se manifiestan con la misma intensidad en otras facetas de la actividad humana. En este sentido creo que el valor del art based research puede ser muy alto y un elemento fundamental en estudios relacionados con la psicología, la sociología, la salud o la pedagogía, entre otras muchas disciplinas.

Desde mi punto de vista, la investigación a partir del estudio de manifestaciones artísticas facilita un campo epistemológico de mucha mayor hondura y, en mi opinión, más fundamentado.

4. ¿Cuál es el valor de la finalidad académica en tu proceso creativo?

En principio el proceso creativo es un fin en sí mismo. Decía Kandinsky que, para él, el arte era una necesidad, el principio de la necesidad interior, y yo particularmente me siento muy identificada con ese modo de sentir la creación. Compongo porque necesito componer, expresarme, liberar mi interioridad, dialogar con el mundo, con la realidad; es el arte como necesidad y quizás como catarsis.

Pero la creación, qué duda cabe, puede vincularse también a una finalidad académica y este puede ser un camino de ida y vuelta. La creación puede nacer en muchos casos como expresión genuina de emoción artística, pero acaba generando conocimiento. Quizás no es el fin primordial de aquélla pero es el resultado inevitable en cuanto producción genuinamente humana. Podemos considerar el caso habitual de un compositor dedicado al mismo tiempo a la docencia. El desarrollo de sus trabajos compositivos, la necesidad de solucionar problemas en el tránsito de la idea hasta su plasmación explícita sobre el papel, el ajuste entre lo deseado y los medios disponibles, la búsqueda de coherencia en el discurso, el equilibrio entre los diversos parámetros compositivos... todo ello tendrá un inmediato efecto en su labor pedagógica y puede tener también efecto en el mundo académico cuando el creador transita también por él. Todas las actividades humanas terminan por retroalimentarse y, sin duda, academia y creación también lo hacen.

5. ¿Cómo son tus procesos de divulgación y transferencia en relación con las industrias culturales? ¿Te vinculas en el proceso o lo dejas a terceros?

Para ser sincera nunca he trabajado en cuestiones de divulgación propia ni en relación con las industrias culturales. Verdaderamente no me vinculo a dicho proceso, lo cual no sé si es lo más adecuado, pero el tiempo limitado del que dispongo necesito dedicarlo de forma absoluta a la composición; si dedicara tiempo a procesos de divulgación vería limitado el tiempo disponible para la creación y esto es algo que no quiero que ocurra. Además, he de confesar que no poseo las cualidades necesarias para la autopromoción. Jamás he enviado una partitura a un director de orquesta o al director de un Festival, por poner un ejemplo, buscando un estreno o un encargo. En este sentido admito que me siento afortunada: los encargos se han ido sucediendo a lo largo de mi carrera sin buscar la propia promoción. Primero fueron encargos recibidos de intérpretes con los que tenía una estrecha amistad y después llegaron los encargos institucionales. Sin duda debo agradecer a todos los que me han brindado la oportunidad de dar a conocer mi música, los que la han apoyado y algún día vinieron a llamar a mi puerta. Agradezco que me tuvieran en consideración, y doy las gracias por la confianza que depositaron a mí. Sin duda ninguna, estos encargos han sido un gran aliciente a lo largo de toda mi carrera.

6. Más allá de las cuestiones académicas ¿Cómo influye la perspectiva de género en el proceso creativo?

Hace ya muchas décadas que nuestra sociedad reivindica la necesidad de una perspectiva de género que ayude a superar desigualdades en cualquier ámbito. En este sentido, las instituciones están realizando una labor muy significativa que, sin duda, nos ayuda a todos a tomar conciencia de la dimensión del problema. En España entidades como la Asociación de Mujeres en la Música realizan una labor de un valor incalculable.

Sin embargo, esta labor no siempre traspasa al ámbito privado de la creación. Al menos en mi caso es así. Mis procesos creativos se desarrollan más allá de la perspectiva de género. Como he comentado antes, se vinculan a conceptos sonoros, poéticos, visuales... pero nada más. Cuando un poema me emociona y estimula mi capacidad creativa no pienso en el género de su autor. En un proyecto relativamente reciente (Damas y Diosas) tuve la enorme suerte de trabajar a partir de un poema de Nuria Ruiz de Viñaspre. Su poema me resultó fascinante, pero esta fascinación no creo que tenga que ver con el género de su autora. Me parece que las instituciones deben luchar en pro de la igualdad y cada uno de nosotros ha de hacer lo mismo en su quehacer diario, pero siento que la creación, el arte, se sitúa más allá de nuestras miserias como sociedad. El arte nos acerca a lo sublime y lo sublime, por fortuna, carece de género.

7. Conclusiones

Concluyo esta reflexión expresando mi agradecimiento a todos cuantos participan del mundo de la creación. La cultura se construye entre todos y es, desde mi punto de vista, el pilar que sustenta la sociedad y el desarrollo humano en múltiples sentidos. El mundo

en que vivimos se vuelve cada vez más consumista y olvida muchas veces el verdadero sentido del desarrollo humano; en un panorama así el arte es más necesario que nunca. Y en concreto la música alcanza espacios de la emoción que difícilmente pueden ser alcanzados de otra manera. Si el arte ha sido siempre una de las manifestaciones más singulares del ser humano, en la actualidad su papel es imprescindible para ampliar nuestros horizontes y permitir que nuestra existencia sea verdaderamente digna.

Entrevista Belenish Moreno-Gil

1. ¿Cómo te enfrentas al proceso creativo?

La realidad es que no sé cómo enfrentarme al proceso creativo. Considero que me hallo en una búsqueda constante por encontrar una metodología a seguir que me ofrezca eficacia para crear. En general, las ideas me asaltan en lo cotidiano y justamente cuando no estoy trabajando. Las ideas fundacionales o generadoras para la obra suele aparecerme cuando no las busco. En mi caso, se trata más de un proceso de conexión de ideas en forma de red que va creando un tejido en el que es imposible determinar su comienzo. Confío en el proceso caosmótico, en el cual no sé a dónde voy, pero la que misma materia del texto, escena o música se autogenera.

En este proceso de tejer o mejor dicho de remiendo voy descubriendo secciones o recursos que he utilizado anteriormente. Valga la pena reconocer, que considero que más que crear, combinamos, mezclamos, descartamos o innovamos sobre elementos ya preexistentes. El concepto de creación desde cero, desde la nada, es completamente imposible y parte de una ilusión romantizada de lo que es el oficio de lxs artistas. Por ende, entiendo que el trabajo realizado con anterioridad nos influencia y nos inspira ya sea este tomado como una continuación de la obra anterior, como un hilo conductor que puede ser trazado a lo largo de varias obras o justo lo contrario, como oposición al trabajo previo.

Mi obra y mi forma de trabajar en arte está influenciada por el contexto económico, político y social que me rodea. No puedo entender crear sin verme influenciada por las redes sociales y las plataformas de streaming, que en mí forma de ver el arte juegan un papel fundamental. Por otro lado, las diferentes identidades que atraviesan tanto a “Belenish” como a “Belén” forman parte del material y de las herramientas de las que me sirvo.

¿En qué se diferencia del proceso de investigación académica?

La investigación académica obedece a unos procedimientos bastante rígidos como, por ejemplo, conocer todo lo escrito sobre el tema investigado y por supuesto, referenciarlos adecuadamente. Por ello, a no ser que el trabajo sea muy extenso, como el caso de una tesis doctoral, la capacidad para aportar algo nuevo en una investigación es relativamente pequeña.

Sin embargo, el arte no desea y no tiene como objetivo central el mostrar en tu obra todo el arte acontecido antes de tu aportación. De hecho, este objetivo sería en sí mismo un imposible. Esto no quiere decir que no debas conocer la tradición o reconocer tus influencias, pero para crear no es posible vivir con la carga sobre tus hombros de la tradición. Por un momento, debes considerarte a ti como la única artista en el mundo, solo así puedes ponerte a trabajar pensando que tu obra es relevante y pertinente.

¿Dificultades?

Llevo cinco años trabajando en dúo con el compositor Óscar Escudero y en un principio yo me sumé a la estética y a los trabajos que venía realizando, todo ellos con tecnología. Posteriormente, fuimos trabajando en nuestra idea de arte en conjunto y determinamos que la tecnología era una fuente inagotable de inspiración y que esta nos obliga a estar conectados con el presente de forma extrema.

Trabajo de forma autodidacta con la tecnología y obviamente eso conlleva tener ciertos límites. Por este motivo y por muchos otros, nos gusta trabajar en equipo y contar con otras personas que den solución tecnológica a nuestras ideas. Esto significa encarecer las producciones. Ya no soy una compositora que necesita lápiz y papel, sino, además, un equipamiento que debe renovarse cada pocos años. Los equipos de trabajo se amplían y el trabajo que realizo es mucho más que escribir notas en un pentagrama. Entiéndase este comentario con el objeto de esclarecer nuestro proceso compositivo, sin ánimo de desmerecer el trabajo tradicional del oficio de compositora.

Así pues, al oficio de la compositora se añaden el diseño de luces, la producción de video y electrónica, la innovación tecnológica y un largo etcétera dependiendo de la obra. Desafortunadamente, España está muy por detrás de otros países europeos. Es difícil traer este tipo de propuestas a nuestro país, y tampoco existen espacios para desarrollar estos trabajos.

2. Tus procesos de creación entonces ¿parten de hipótesis individuales o de modelos cocreativos?

En la mayoría de ocasiones, nuestras obras parten de un encargo, esto nos hace empezar con ciertos límites, como son la plantilla instrumental; es decir, qué instrumentos tocarán la pieza, pero también si tendrá música electrónica, vídeo, coreografía, luces etc. Entiendo a todos estos elementos como instrumentos, aunque tradicionalmente se han considerado elementos extramusicales. Así pues, una vez que está definido con qué elementos jugamos, muchos encargos vienen con algunas premisas claras como pueden ser temáticas que les gustaría abordar, una efeméride o la necesidad de adecuarse al propio espacio en el que se va a representar.

Obviamente, con estas premisas decir que empezamos en blanco, sería faltar a la realidad. Sin embargo, siempre contamos con un cierto margen para poder modificarlas y esto nos

hace un poco más libres. Es aquí cuando comenzamos con la redacción de un dossier, en el que presentamos un título y una sinopsis de la pieza.

Como explicaba anteriormente, el trabajo en dúo hace que los intereses deban ser consensuados, pero con el paso del tiempo vamos conformando un universo estético y temático en el que nos sentimos especialmente cómodas. Por ello, una vez que definimos el marco en el que se va a desarrollar la pieza dividimos las tareas que comprenden la composición. Estas tareas varían en cada obra y en muchas ocasiones, pueden cambiar dentro de una misma pieza más de una vez.

Pongamos como ejemplo *Subnormal Europe*. Cuando la Münchener Biennale nos encargó esta obra las premisas fueron: "haced algo como esto pero que dure una hora". Manos Tsangaris y Daniel Ott, los directores de la Biennale en aquel momento, nos dieron esta consigna después de asistir al estreno de *OST* una obra para performer, gafas de realidad virtual, video mapping y electrónica. Es decir, en realidad esta premisa que es bastante tímida nos llevó a una pieza que utiliza el video y el video mapping como eje central, en la que descartamos el uso de gafas en pro de una obra que fuera más dialogante con el público, pero en la que a nivel de elementos escénicos era posible seguir el rastro desde *OST*.

3. ¿Cómo definirías el art based research?

La investigación artística parte de la típica investigación académica pues una gran parte del proceso se mantiene: hipótesis o preguntas de investigación, metodología, estado de la cuestión, etc. Pero es en la metodología y en el resultado de la investigación donde se observa la diferencia. En un trabajo de investigación artística podríamos añadir en metodología la autoetnografía; es decir, documentar el proceso de trabajo para posteriormente sacar unas conclusiones al respecto. Asimismo, el resultado de tu trabajo no es el desarrollo por escrito donde das cuenta de tus objetivos y conclusiones, sino la propia obra de arte, junto con una pequeña reflexión escrita, la que ofrece respuesta a tu pregunta de investigación.

4. ¿Cuál es el valor de la finalidad académica en tu proceso creativo?

Puesto que mi formación partió en un primer momento de la investigación académica, me resulta tremendamente útil usar algunas de sus herramientas. Por ejemplo, generar estados de la cuestión y llevar a cabo vaciados de información sobre los temas que quiero tratar en la obra, me ayuda muchísimo como trabajo previo a la composición. De alguna manera, la investigación artística se ha infiltrado dentro de mi proceso creativo.

Por otro lado, considero que para la academia debería ser muy atractivo poder incluir la investigación artística dentro de sus planes de estudios. La mayor parte de las investigaciones académicas apenas permean en la sociedad. Muy pocas personas van a leerse una tesis doctoral como pasatiempo. Por ello, la academia debería dejar de

replegarse sobre sí misma, y encuentro en la investigación artística un modelo fabuloso para que la investigación revierta en nuestra sociedad.

5. ¿Cómo son tus procesos de divulgación y transferencia en relación con las industrias culturales? ¿Te vinculas en el proceso o lo dejas a terceros?

La mayor parte de las personas que se dedican al arte sobreviven de forma precarizada, esto hace que la divulgación y la exposición de tu arte sea uno de los tantos trabajos fuera de la creación que asumimos las artistas. Asimismo, espacios como el de las redes sociales focalizan en una autoexplotación del individuo para beneficio de la empresa. Este esfuerzo siempre se presenta como una promesa de un futuro mejor, acompañado de un rédito económico o de mérito.

Desafortunadamente, esto no es cierto, pero estamos presionados a intentarlo y nuestro entorno se encarga de recordarnos que si todxs lxs personas a tu alrededor lo hacen, ¿cómo no lo vas a hacer tú? Es muy complicado encontrar un balance y no existen estructuras que posibiliten esa proyección y muestra de tu trabajo sin la necesidad de estar continuamente generando contenido para ser premiados por un algoritmo.

6. Más allá de las cuestiones académicas ¿Cómo influye la perspectiva de género en el proceso creativo?

Más que la perspectiva, influye el género en sí. Creo que, aún hoy, se nos sigue tratando de forma muy diferente respecto a nuestros compañeros hombres. Se nos exige muy por encima de lo que se les exige a ellos y estamos obligadas a la excelencia. Mientras ellos pueden permitirse ser mediocres y aun así tener un status en los círculos artísticos. Además, en general, tardamos mucho más tiempo en darnos cuenta de que queremos ser artistas, debido a la falta de referentes. Todo esto hace que partamos en desventaja con respecto a nuestros compañeros.

En mi caso, considero que la perspectiva de género está presente en todas mis obras. Si bien considero que no existe un arte feminista, sí que entiendo que yo, al ser feminista, inundo cada capa de lo que hago con mi propio sistema de valores. Esto hace que no exista ninguna obra en la que esto no se tenga en cuenta, aunque sea un cuarteto de cuerda. Obviamente, el arte es política, sin necesidad decir ni una sola palabra.

Sin embargo, entiendo el arte como un revulsivo político, pero no partidista, y por ello muchas de las obras son explícitamente creadas para hacer reflexionar sobre temas sociales. En estos casos, es más patente mi mirada feminista y parte de mis reivindicaciones salen a la luz de una forma más clara.

7. Conclusiones

La investigación artística es la posibilidad de aunar la academia con el arte de una manera

que nunca antes habíamos planteado. En España debería darse la oportunidad de tener esta modalidad vigente en los planes de doctorado con el fin de evitar la migración altamente cualificada. Además, en mi caso, los temas sobre los que deseo investigar en mi doctorado son los feminismos andaluces y, puesto que en nuestro estado no tenemos esta posibilidad, me veo obligada a salir para encontrar una universidad en Centroeuropa que esté interesada en mi trabajo.

Introducción de Bruno Dozza

RYOKO AOKI

En una escena de la película *Banshun (Primavera tardía)* del cineasta japonés Yasujiro Ozu (1903-1963), la joven Noriko (Setsuko Hara) asiste junto a su padre, Shukichi Somiya (Chishu Ryu), a una función de teatro *nō*. La película fue rodada en 1949, en un Japón todavía ocupado por las tropas aliadas. La escena dura más de seis minutos. En ella asistimos a la danza del *Shite* (protagonista) del drama *Kakitsubata (Flor de lirio)*, y sirve de fondo al drama familiar de Noriko que se explicita en los saludos y los cruces de las miradas entre la pareja y la viuda Akiko Miwa (Kuniko Miyake). El antiguo drama sirve para ilustrar la contraposición entre modernidad y tradición, la colisión entre lo viejo y lo nuevo, características de la poética del cineasta japonés.

El *nō* es una de las formas teatrales más antiguas del mundo que se mantiene viva desde hace casi siete siglos, mostrando una continuidad difícilmente explicable sin tener en cuenta las peculiares características históricas y culturales de Japón. Durante la *Meiji ishin* (Restauración Meiji), en la segunda mitad del s. XIX, tras siglos de aislamiento y de gobierno militar del *shōgun*, se restaura el poder imperial y Japón empieza un camino hacia la modernidad, por un lado absorbiendo y convergiendo hacia modelos económicos y culturales occidentales, y, por otro, contraponiendo a esa dinámica un reforzamiento de las tradiciones y las ideologías locales.

El panorama teatral de hoy en Japón refleja este difícil equilibrio. En él coexisten una producción moderna junto con algunas formas arcaicas que perviven desde hace siglos como el *kabuki*, el *bunraku* (teatro de marionetas) y el *nō*. Otros países cuentan con un teatro tradicional, sin embargo, en el caso del *nō* sería difícil encontrar una idea de continuidad evolutiva que lo relacione con formas posteriores, como en las dramaturgias clásicas europeas donde el teatro moderno sucede a modelos más antiguos. El *nō* se ha mantenido desde el s. XIV, época en la que Zeami Motokiyo (1363-1443), junto con su padre Kanami, crea y define esta nueva forma de espectáculo aristocrático, destinado a entretener a los miembros de la corte del *shōgun*. Desde entonces las reglas estilísticas y la práctica del *nō*, impregnadas de doctrina zen, se han transmitido entre oralidad y escritura, dentro de grandes dinastías familiares de actores y músicos. Hoy sigue habiendo cinco escuelas de actores *nō*: *Kanze*, *Hōshō*, *Kita*, *Kongō* y *Konparu*. El drama

nō tradicional cuenta con un repertorio de alrededor de 250 obras y se representa sobre un escenario de madera donde, además de los actores, se colocan los músicos: un intérprete de *nō-kan*, una flauta aguda, tres percusionistas y un coro sentado. Las piezas de *nō* suelen narrar historias de la literatura clásica japonesa. El *nō* es una representación dramático-lírica, donde el texto es entonado por los actores protagonistas y, en parte también, por el coro, con el acompañamiento constante de música instrumental.

Para un espectador actual, y de manera especial un occidental, lo más seductor del teatro *nō* está en sus elementos más arcaicos: la estilización y ritualización de todos los movimientos, el ritmo lento, la atemporalidad de las historias, la despersonalización de los personajes por el uso de las máscaras, la idea de no-interpretación (la mímica es fundamentalmente simulacro) y el distanciamiento de cualquier naturalismo o realismo. En lo sonoro esto tiene su reflejo en una muy peculiar manera de entonar el texto y en el carácter hipnótico del sonido de la flauta y de los golpes (acompañados a menudo por gritos) de los percusionistas.

Estos valores son los que, desde luego, conectan con ciertas sensibilidades actuales. Es como si esta forma antigua nos devolviera una idea originaria de drama. Una forma antigua que parece ahora ser la más moderna.

El proyecto de Ryoko Aoki *Noh X Contemporary Music*, es una propuesta estética que tiene un componente subversivo e iconoclasta por la adaptación del canto *nō* a la voz femenina y busca un camino de renovación de la tradición, encargando obras nuevas a compositores contemporáneos de todo el mundo. En los más de diez años que dura ya el proyecto, la cantante ha encargado más de cincuenta composiciones para voz *nō* y diferentes combinaciones instrumentales, trabajado con algunos de los más prestigiosos e importantes compositores. Mientras mantiene viva la tradición centenaria del canto *nō*, ofrece la oportunidad de un acercamiento intercultural que confronta Oriente y Occidente, a la vez que pone en juego la misma idea de modernidad y nos ayuda a repensar nuestra idea de Oriente.

El canto *nō* es reconocible por el tono grave y por la pequeña extensión de la voz, que no suele exceder la octava. Es un canto que parece proyectarse hacia dentro, efecto de la posteriorización de la emisión de las vocales y una particular técnica de emisión, lo que confiere a la voz un color oscuro a la vez que una gran intensidad dramática. Al atacar el sonido se produce un pequeño *glissando* y, una vez alcanzado el tono, éste se mantiene oscilando, gracias a un vibrato muy amplio. Esto supone uno de los mayores retos para el compositor de formación occidental, acostumbrado a la precisión de los ataques y a la definición precisa de las alturas. La música *nō* justamente va por otro lado, por la indefinición. El cantante *nō* usa principalmente dos técnicas de emisión, una primera llamada *tsuyogin* (canto fuerte), para las secciones más narrativa y algunos diálogos, y el *yowagin* (canto dulce) para las partes más líricas.

Mi colaboración con Ryoko empezó en 2017 a partir de un encargo de José Antonio de Ory y la Embajada de España en Japón en el marco de las celebraciones del 150 aniversario de las relaciones diplomáticas entre España y Japón. El fruto de esta colaboración ha sido *Euridice, cantata drammatica*, una obra para violonchelo y voz *nō*, que fue estrenada por Ryoko Aoki y el violonchelista español Aldo Mata el 3 de noviembre de 2018 en la Hakuju Hall en Tokio.

Existe un cierto paralelismo entre el teatro *nō* y la ópera. Estas convergencias se hacen más evidentes si estudiamos lo que fue la ópera en sus orígenes en Italia a caballo entre los siglos XVI y XVII. Lejos de querer demostrar unas improbables influencias recíprocas, he querido imaginar una conexión ideal (inventada) entre las dos tradiciones de teatro musical. Ambas presentan en escena a personajes entonando el texto, acompañados por instrumentos y por un coro. Se trata de un *recitar cantando* que oscila entre un declamado rítmico y el canto. La misma diferenciación entre *tsuyogin* (canto fuerte) y *yowagin* (canto dulce) a la que aludía antes, se asemeja a la distinción entre recitativo y canto de nuestra ópera. El *melodramma* nace como intento de reproducir lo que entonces se creía que era la recitación en la antigua tragedia griega. Un vínculo con lo antiguo, donde historia y mito se confunden.

Este círculo muy amplio de referencia históricas, geográficas y culturales, me ha ofrecido la posibilidad de esbozar un tímido diálogo entre todas las partes, lejos de perspectivas coloniales o del riesgo de fáciles exotismos posmodernos. Además, hay una referencia concreta a un género vocal de transición, el llamado *madrigale drammatico*. En esta expresión del Renacimiento tardío se usaban textos dramáticos, sin necesidad de que se representaran escénicamente. La acción tenía que ser vivida a través de la escucha y no de la mirada (*alla mente*, con la mente). Esto me ha ayudado a trasladar una dimensión teatral al contexto del concierto en el que se iba a proponer la obra.

Para dar un paso más en este juego de referencias cruzadas, seleccioné como texto un poema de Rainer Maria Rilke de 1902, *Orfeo. Eurídice. Hermes* que el poeta escribió inspirado por un bajorrelieve romano conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Hermes acompaña Eurídice a la salida del infierno, mientras Orfeo se da la vuelta y mira a su amada, obligándola a volver sobre sus pasos. El mito griego de Orfeo está desde siempre vinculado al teatro y a la música. No olvidemos que dos de los primeros ejemplos de ópera fueron la *Euridice* de Caccini e Rinuccini, estrenada en Florencia en 1602 y el *Orfeo* de Monteverdi estrenado en Venecia en 1608. Sin embargo, la lectura de Rilke del célebre mito clásico rompe con la tradición. Al poeta no le interesa exaltar la hazaña de Orfeo y el poder de su canto. Por primera vez el mito se cuenta desde la perspectiva de Euridice. El poema ya no celebra el triunfo del poeta y héroe masculino sino la transfiguración (en la muerte) de la figura femenina:

“Y cuando repentino

el dios la hizo detenerse y con la voz

rota por el dolor le dijo: Él se ha dado la vuelta...,

ella no comprendía nada y le preguntó en voz baja: ¿Quién?”

De Orfeo. Eurídice. Hermes. de Rainer María Rilke (trad. de Fernando J. Palacios León)



Entrevista a Ryoko Aoki

What do you do?

As a Noh singer, I have worked with composers from around the world to create new pieces based on Noh chanting “Utai”, and have performed them all over the world. 55 composers from 20 countries have composed the pieces for “Utai”, and I have performed in 16 countries in the last 10 years. While Noh chanting “Utai” traditionally accompanies Noh musical instruments, I believe it can be more versatile. To share the beauty of Noh voice worldwide, I have chosen to explore the field of contemporary music and have had the opportunity to sing with orchestras and in operas, primarily in Europe.

What is Noh theatre? How did you become interested in Noh theatre?

Noh theatre is a form of classical Japanese musical theatre that has been performed since the 14th century. It combines elements of drama, dance, and music to create a unique and profound artistic experience. In the traditional Noh world, most performers come from established lineages of Noh actors, where the Noh tradition is passed down from father to son. However, as I am neither born into a Noh family nor a man, working in the Noh world has proven to be challenging.

I had taken classical ballet lessons as a child and developed a love for the performing arts. However, it was during my family trip to Nara in Japan to see the temples in my upper primary school years that I was truly captivated by the grandeur of Japanese traditions. Despite being Japanese, I felt a lack of knowledge about the incredible aspects of my own culture. This realization sparked a curiosity within me.

At the same time, I couldn't help but question why children of my generation primarily focused on Western arts such as piano and ballet. It seemed that Western culture had become more prominent among Japanese people than our own rich cultural traditions. Many Japanese individuals perceive our cultural heritage as something exclusive, accessible only to a select few, even though we ourselves are Japanese.

One day, while watching a TV program, I came across a feature on Noh theatre. The music of Noh left an indelible impression on me, and I yearned to learn more about this art form. Consequently, at the age of fourteen, I joined a local Noh theatre's cultural school, eager to delve into the world of Noh and expand my understanding of Japanese traditions.

How did your condition of woman affect your pioneering work as a contemporary interpreter of the Noh theatre tradition?

I studied at the Music Department of Tokyo National University of the Arts, specialising in Noh theatre. At that time, I was unaware of the challenges faced by women and those without a Noh lineage when trying to enter Noh society. In my course, I found myself as the only female in a group predominantly composed of men who came from Noh lineages. Occasionally, people asked me about the difficulties women face in pursuing the same activities as men in Noh society, and it was during those moments that I became aware of the obstacles I might encounter.

Noh theatre was created by Kan'ami and Zeami, a father and son duo in the 14th century, and it has traditionally been performed mainly by male actors. In the early days of Noh, women also performed Noh on the stage. However, prostitution and disorderly public morals became so alarming that women were banned from performing on the stage by the Tokugawa shogunate during the Edo period (1603-1868). In the process of development, it became established as a 'male art', so everything is still based on male standards. For example, Noh actors wear Noh masks. When a man plays a female role, he wears a woman's mask to transform himself into a woman. It was not until the Meiji era (1868-1912) that women next took to the public stage. Female Noh performers were not officially recognized until after World War II. Even today, the number of professional female Noh performers is still small, but the majority of the practising population is female. Therefore, it can be said that women are the main supporters of Noh theatre.

Noh is a unique art form that combines chanting and dancing, and while chanting holds significant importance, some people feel uncomfortable with female voices because they are often perceived as too high-pitched. However, I believe there is the potential to discover new charms and possibilities in the voices of female performers.

Why did you come to create a pioneering work by fusing the Japanese tradition of Noh and contemporary music? How did the idea dawn on you?

I was interested in exploring new frontiers while staying rooted in tradition because I believe that art naturally evolves based on earlier traditions. This led me to choose to study at Tokyo National University of the Arts, where I expected to find countless artists and opportunities for collaboration. However, due to our demanding schedules, we had limited time to engage in activities beyond the realm of Noh. Additionally, most of my fellow Noh students showed little interest in or familiarity with other art forms. This mindset stems from the belief ingrained in Noh performers that preserving tradition is

of utmost importance, and they fear that collaborating with other genres may dilute or compromise the essence of Noh. Fortunately, during my time at the university, there was a push to foster cross-disciplinary communication. Encouraged by my professor, I began participating in collaborative projects with artists from different fields.

My focus is on collaborating with composers to create new music pieces, as I pondered the shape of modern Noh theatre. In the first treatise written by Zeami, the founder of Noh, called "Fushikaden," he crystallized the aesthetics of Noh and emphasized the importance of not remaining stagnant. Zeami himself would adjust his performances based on the audience's reactions. However, the current state of Noh society is quite different from this approach.

In the European music scene, there is a strong tradition of classical music while continually generating new compositions rooted in that tradition. Additionally, classical operas and plays are often presented in new interpretations by various theatre directors. Opera houses are not seen as museums but as vibrant spaces for artistic exploration. In Japan, we have several traditional performance genres such as Noh, Kabuki, and Bunraku (puppet theatre). While it is crucial to preserve these traditions, many people prioritize maintaining them exactly as they were. We should be proud of our commitment to preserving our traditions, but unfortunately, we have limited opportunities to showcase new creations based on these traditions, particularly when presented by traditional performers themselves. Nowadays, young people show less interest in traditional performances, and only older generations tend to attend. This is a matter that we should address and consider deeply.

As forerunner in this field, you had no previous similar work to get inspired, how did you manage to achieve it?

In the 1960s and 70s, Hisao Kanze, a renowned Noh performer, engaged in collaborations with artists from various genres, most notably theatre director Tadashi Suzuki. I think Noh had a great impact on the theatre scene. Both Japanese and Western directors have been inspired by it, including Peter Brook and Robert Wilson. However, Noh consists of both dramaturgy and music. During the 1960s, Hisao Kanze collaborated with several contemporary music composers, including Toru Takemitsu, Joji Yuasa, and Toshi Ichianagi. However, most collaborations involve Noh actors performing dances accompanied by contemporary music. Following Hisao Kanze's passing, there have been fewer new works created. Nevertheless, I have been taught by my Noh teacher that singing holds immense importance for Noh performers, even more so than dancing. Therefore, I aim to bring a renewed focus on the musical aspect by emphasizing singing. This has led me to collaborate with composers who write specifically for my voice.

Since 2010, I have taken the initiative to organize my own project called “Contemporary Music x Noh” in Japan. Each year, I commission international composers from a wide range of countries, including Spain, France, Italy, Austria, Germany, the UK, Finland, Latvia, Hungary, Romania, Slovakia, Serbia, Greece, Cyprus, Turkey, China, Singapore, the US, Brazil, and Japan. To date, I have commissioned works from 44 composers representing 20 nationalities. In all these pieces, I perform alongside Western instrument musicians, creating a unique fusion of Noh and contemporary music.

Which difficulties do you find in your creative process?

I am captivated by the beauty of Noh chanting, known as “Utai.” My goal is not only to preserve the tradition but also to create a new art form rooted in its essence. Collaborating with contemporary composers, I strive to explore the possibilities of Noh chanting in the present day.

One of the challenges for composers when working with “Utai” is the difference in notation and musical structure between Noh and Western music. For instance, Noh performers are not bound to a specific pitch while singing. To address this, I have launched the website “Study of Noh Chanting for Composers.” This platform provides online resources in both Japanese and English, allowing composers from around the world to access and learn about the foundations of Noh chanting.

Through this initiative, my aim is to facilitate a deeper understanding and appreciation of Noh chanting among composers, fostering cross-cultural collaborations and the creation of new musical compositions inspired by this ancient art form.

Website “Study of Noh chanting for composers”

<http://ryokoaoki.net/study/>

Was your research on “Noh and Women: : the historical development of Japanese Noh theatre as a masculine art” important or useful for your creative process?

During my time in university and postgraduate school, I dedicated myself to the practice of Noh and immersed myself in the world of Noh for about seven years. After that, I desired to deepen my understanding of Noh from an academic standpoint. I felt the need to study abroad to gain a more objective perspective on this art form. I chose the University of London, The School of Oriental and African Studies (SOAS), which houses the largest Japan Research Centre in Europe, as my destination for further studies.

During my time at the SOAS, I was still exploring and searching for my future path. It was there that I wrote a 600-page doctoral thesis in English on the topic of “Noh and Women”. This comprehensive thesis examined the historical, social, structural, and practical aspects

of women's involvement in Noh. Simultaneously, I continued to engage in collaborative performances between Noh and various other art genres, which I had been doing since my student years. It was through these performances that I had an encounter with contemporary music.

Inspired by this experience, I made the decision to create and perform contemporary music pieces for Noh voice as a third path, distinct from the traditional Noh world and my role as a researcher. Writing my Ph.D. thesis allowed me to view Noh objectively and laid the foundation for my collaboration with composers to create music that merges Noh and contemporary elements. Without this academic journey, I would not have had the opportunity to explore and engage in such musical collaborations.

Do you implement the technology in your creative process?

During the pandemic, I utilized technology to continue my concert activities. From May 2020 to February 2021, I conducted online concerts with the intention of praying for an end to the Covid-19 pandemic. In Noh theatre, historically, Noh performers would often participate in religious rituals, such as praying for recovery from illnesses. I already had new music for Noh voices that I had created in collaboration with international composers. These music performances were live-streamed, specifically targeting audiences in the composers' and musicians' home countries. We utilized YAMAHA Syncroom for audio and platforms like Skype or Zoom for video communication.

The first online concert took place on May 30, 2022, featuring "Voice of Wind" by Italian composer Federico Gardella, dedicated to Italy. The second concert, on July 4, featured "Nopera AOI" by Noriko Baba, who has been based in Paris, dedicated to France. The third concert, on July 11, showcased "Euridice" by Bruno Dozza, a professor at TAI Arts University, performed together with a cellist, Aldo Mata from Madrid, while I sang from Tokyo simultaneously.

On December 7, the fourth concert featured Noriko Baba's "hagoromo suite" with members of the Royal Concertgebouw Orchestra. They played at the Concertgebouw in Amsterdam, while I sang at the Embassy of the Netherlands in Tokyo. This collaboration stemmed from the fact that I was invited by Royal Concertgebouw Orchestra and played it with the same members in 2018. This streaming concert was later introduced on the program "Hope@Home" on Arte by the violinist Daniel Hope.

The final concert, on February 19, 2021, included Peter Eötvös' "Secret Kiss" performed with Ensemble Musikfabrik. I was in Yokohama Sankeien Garden, while Ensemble Musikfabrik was in Cologne. All the concert archives can be viewed on my YouTube channel. <https://www.youtube.com/c/RyokoAoki>

Through these live-streamed performances, I also aimed to record material for my second CD. I collaborated with Éric-Maria Couturier, a cellist from Ensemble Intercontemporain in

France. We recorded separately in Tokyo and Paris studios, using YAMAHA Syncroom for timing, and then the recordings were edited. This represents the new normal method for producing CDs.

Do you personally involve in the process of disseminating your work?

Nowadays, artists face challenges in gaining recognition unless they actively engage with the public and communicate about their work. To reach a wider audience, I utilize social networking sites such as Instagram and Twitter to share updates about my activities. As I often travel for performances, posting photos from different locations generates a positive response. Additionally, I make an effort to upload performance videos on YouTube. I would greatly appreciate it if you could follow and support me on these platforms.

<https://instagram.com/ryooooaoki>

<https://twitter.com/ryooooaoki>

Conclusions

I have been fortunate enough to establish a strong connection with Spain and have had the opportunity to visit your remarkable country for performances on multiple occasions. In 2013, I had the honor of appearing at Teatro Real de Madrid in Spain, where I portrayed the role of Malinche in the opera “The Conquest of Mexico” by German composer Wolfgang Rihm. This was a significant milestone in my career as it marked my first world-class engagement and had a profound impact on my subsequent artistic journey and perspective.

Since then, I have been fortunate to receive numerous invitations to perform in Spain. In 2014 and 2019, I was invited by the Plural Ensemble, under the direction of Fabián Panisello, to perform concerts at Auditorio Nacional de Música in Madrid and BBVA Foundation in Madrid and Bilbao.

In 2018, on the occasion of the 150th Anniversary between Japan and Spain, the Embassy of Spain in Japan commissioned two wonderful composers, Bruno Dozza and José María Sánchez-Verdú, based in Spain, to create pieces for Noh voice. I had the privilege to premiere Dozza’s “Euridice” with a cellist, Aldo Mata and Sánchez-Verdú’s “Far Water” with a violinist, Lina Tur Bonet in Tokyo.

In February 2022, I had the honor of premiering José María Sánchez-Verdú’s orchestral piece “Hacia la luz (ἔς φῶς)” as a soloist with the Spanish National Orchestra and Choir (OCNE). It was a grand orchestral work including a choir and organ, and it stands as the largest piece I have ever performed.

In September 2022, I had the opportunity to perform in Jamie Man's opera "ZELLE: Wenn es dunkel wird" at Palau de les Arts Reina Sofía in Valencia. I also had a concert with piano duo David Durán Arufe and Haruna Takebe at Cidade da Cultura de Galicia in Santiago de Compostela. Additionally, in May 2023, I had a performance with the exceptional cellist Aldo Mata at the University of Salamanca. I hold a deep affection for Spain, and I would be thrilled to return in the future. It would be wonderful if you could attend one of my performances on my next visit.

Despite the differences in our cultures, music allows us to understand and connect with one another. When we create and share music together, it brings me immense joy. In today's world, what we need most is dialogue and understanding between people of diverse cultures, and music serves as a universal language that transcends linguistic barriers. I am committed to continuing this journey and fostering mutual understanding through music.

Sección #4

Artes Escénicas

Introducción de Miriam Lorenzo

El teatro es un arte que está en constante evolución, afectando profundamente la forma en que se abordan tanto la dramaturgia como la dirección escénica. A lo largo de su historia, el teatro ha experimentado importantes transformaciones desde sus raíces más primitivas. La historia del teatro está saturada de narrativas protagonizadas por hombres que desempeñaban roles en la actuación, la dirección, la dramaturgia o la producción. Fruto de este dominio patriarcal imperante en las artes escénicas durante siglos y, específicamente en el teatro, la mayor parte de los relatos escritos por mujeres han permanecido ocultos en la sombra.

A mediados del siglo XX, la aparición de los teatros laboratorio marcó una verdadera revolución escénica, reemplazando la figura del director tradicional por la creación colectiva. Esta nueva concepción deja de lado el texto escrito para trabajar a partir de premisas y temas de investigación, utilizando la improvisación como herramienta esencial en la creación escénica. Se otorga un gran valor al cuerpo y a la voz de los actores y las actrices, lo que dio lugar a los primeros entrenamientos actorales y a la sistematización de los estudios del arte dramático. Así, la dramaturgia comenzó a abordarse desde dos perspectivas: la textual, donde se escribe un guion que luego se monta con un elenco bajo la dirección de alguien; y la colaborativa y colectiva, donde los procesos creativos se entienden como espacios de experimentación y la improvisación juega un papel fundamental.

En este contexto, surge la investigación basada en las artes (arts-based research, ABR) en la década de 1990 como un enfoque metodológico formal, innovador y creativo dentro de la investigación educativa y social (Barone y Eisner, 2006; Leavy, 2015). ABR se caracteriza por utilizar métodos y formas expresivas del arte para explorar, analizar y mostrar datos de investigación, proporcionando nuevas perspectivas y comprensiones sobre fenómenos complejos (Leavy, 2018).

Daniela Martín ejemplifica a la perfección esta forma de investigar al considerar los procesos creativos como laboratorios escénicos para explorar nuevas fronteras tanto en la dramaturgia como en la dirección escénica. Al adoptar la metodología de ABR, Daniela Martín desdibuja la figura tradicional del director y la importancia del texto dramático. A través de su trabajo, discute y plantea nuevas formas de investigar las artes frente a los modelos más tradicionales (o aquellos que se utilizan para otras áreas de

conocimiento y que se aplican, de manera errónea, a las artes) eliminando el yugo teoría-práctica y promoviendo la creación de piezas teatrales como investigaciones científicas rigurosas que resultan en obra artística. Los procesos creativos, las ideas, el cuerpo como objeto y sujeto, y las inquietudes individuales y colectivas se convierten en campos de conocimiento, vinculándose con teorías feministas como acto reivindicativo. La necesidad de recuperar los relatos y las piezas creadas por mujeres le empuja a replantearse las diferentes miradas feministas y a crear el *Encuentro de mujeres...*. Inevitable no recordar las palabras de Julia Varley, quien en su libro *Piedras de Agua*, reflexiona sobre la exclusión de las mujeres en la historia del teatro escrita y dirigida por hombres (Varley, 2011, p. 19)

Daniela Martín señala que ni el resultado ni la conclusión son determinantes sin un grupo de hacedores y una investigación profunda sobre aquello que se va a tratar. La investigación *per se*, carece de sentido y, sobre todo, de honestidad.

Por su parte, Alicia Casado fusiona el ámbito de la literatura, el teatro y los estudios de género. Señala que su escritura está influenciada por emociones, lecturas y la realidad circundante, lo que refleja una conexión intrínseca entre sus investigaciones académicas y su creatividad. Para ella, la escritura es un proceso de búsqueda y exploración personal, que a menudo encuentra complejo compartir; pero se fascina al ver cómo, por ejemplo, el texto de *El salto de Léucade* se enriquece al entrar en contacto con los directores y el elenco de actores y actrices “quienes al corporeizar un texto sienten las posibles conexiones forzadas, los sobreentendidos poco matizados, los intersticios emocionales..., en definitiva, la vida que lo ilumina”¹.

Alicia Casado reivindica el valor de las artes en un período en el que el mundo está convulso, explorando perspectivas de diferentes autores para después infundir su propia visión sobre una historia determinada. Según sus palabras,

El verdadero aprendizaje no lo es tal cuando se queda adherido a un plano meramente verbal o conceptual; todo nuestro cuerpo, nuestra alma, nuestra mente, nuestros sentidos; en definitiva, todo nuestro ser debe zambullirse en el mar de la vida y de lo que hay en ella para cumplir la heroica empresa de “conocer” (Casado, 2002, p. 6).

A modo de conclusión, tanto Daniela Martín como Alicia Casado demuestran una interdependencia esencial entre el ámbito académico y el ámbito artístico. Esta relación no solo se basa en cómo el mundo académico puede enriquecer al artista al abordar un proceso creativo, sino que también subraya la importancia del arte en la investigación científica. La investigación basada en las artes ofrece una metodología innovadora que integra prácticas artísticas en la investigación, permitiendo que la ciencia sea más inclusiva y transversal.

Daniela Martín es una artista multifacética y destacada figura en el mundo del teatro argentino conocida como directora, dramaturga, docente e investigadora teatral. Su compromiso con el arte escénico se ha forjado a lo largo de una sólida formación y una dedicación incansable a la creación escénica partiendo de la concepción de colectividad y co-creación como base y nacimiento de muchas de sus piezas teatrales. Obtuvo su licenciatura en Teatro en la Universidad Nacional de Córdoba, un lugar que se convertiría en un epicentro crucial en su desarrollo profesional, ya que años después se convertiría en su lugar de trabajo como docente. Uno de los aspectos más destacados de la carrera de Daniela Martín es la dirección y organización de espacios colectivos de trabajo y creación como *Convención Teatro* fundado en 2007 y que ha dado vida a una decena de espectáculos teatrales. De hecho, fruto de esta notoria trayectoria una de sus primeras puestas en escena, *Criegos*, es una obra que, hoy en día, sigue cautivando al público ya que continúa en cartelera.

Otro de los espacios colectivos que integra Daniela es *Liberata Antonia*, junto con María Laura Delprato, Jazmín Sequeira y Mery Palacios, así como *Bordamos por la Paz Córdoba*. Este último coordinado también junto con Carola Margara, Sandra Mutal y Claudia Abichain. Estos espacios no solo son lugares que se entienden únicamente para la expresión artística, sino que también representan un compromiso con cuestiones sociales y políticas importantes en la comunidad.

Desde 2018, Daniela Martín coordina, integra y dirige el equipo de trabajo de *Una Escena Propia, Encuentro Nacional de directoras Provincianas*, cuyo objetivo principal como ella misma señala es “pensar la dirección desde una perspectiva de género y político-territorial”², promoviendo un teatro más inclusivo, diverso y transversal. Su trabajo refleja el compromiso con la ABR al abordar cuestiones sociopolíticas a través del arte, promoviendo nuevas formas de hacer y ser en el teatro.

La trayectoria de Daniela Martín como dramaturga y directora es un viaje extenso y hermoso; entre sus numerosos espectáculos queremos destacar *un largo, accidentado, insólito y maravilloso viaje*, que ha contado con el respaldo del INT (Instituto Nacional del Teatro) y ha sido merecedor del Premio a la Creación y Producción Teatral Independiente en la Convocatoria de Artes 2015.

Por otro lado, el espectáculo *Mundo Abuelo* fue seleccionado dentro de los Premios a la Producción Teatral en 2017, en la Convocatoria de Artes Escénicas de la Agencia Córdoba Cultura. Esta obra es un tributo a la tradición artesanal y, a su vez, un testimonio del legado familiar que engloba dos universos que han coexistido juntos a lo largo de los años: nuestros queridos abuelos y sus talleres. Muchos de nuestros abuelos convirtieron sus propios hogares en su lugar de trabajo, ejerciendo diferentes oficios. Daniela Martín da vida a todos ellos representados en escena a través de una diversidad de técnicas y estilos

teatrales usando máscaras, un narrador, teatro de objetos, diferentes espacios sonoros, etc., Esta obra profundiza sobre los vínculos, la familia, la nostalgia, y el relato vivo de todas esas historias que no deben caer en el olvido.

Por último, queremos destacar el espectáculo titulado *Recetaria* y estrenado en la sala Cirulaxia en 2018, para el cual Daniela Martín propuso trabajar partiendo de una dramaturgia de carácter colectivo. Este nuevo enfoque supuso un punto de inflexión en su proceso creativo, así como en la forma en que trabajaba con su equipo. La propuesta inicial parte de una inquietud que manifiesta una de las actrices, Maura Sajeva, centrada en conceptos como el placer, la comida y las recetas, pero a medida que avanzaban los ensayos, el equipo no sabía hacia dónde avanzaba la creación del espectáculo. Sin embargo, este caos creativo, esta sensación de desconcierto y desasosiego, fue el resultado de materiales y planteamientos muy interesantes. Este estado de creación caótica llevó al equipo a cuestionar la construcción y deconstrucción de lo que surge o se crea. Para Daniela, esta experiencia desencadenó un proceso de trabajo altamente experimental que supuso un antes y un después en su carrera como directora, ya que abrazar la incertidumbre y confiar en el grupo le permitió liberarse dentro de la creación tanto de forma individual como colectiva, lo que infundió un fuerte carácter político y poético a esa nueva forma de hacer.

Alicia Casado Vegas es, al igual que Daniela Martín, una artista multifacética con una vasta trayectoria escénica e investigadora. Oriunda de Madrid, esta actriz, dramaturga, y escritora es también doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Su tesis doctoral titulada *La novela de Antonio Prieto: el latido de la palabra contra el tiempo* la realizó con una beca del M.E.C. de Formación de Profesorado Universitario e Investigador.

A lo largo de su carrera, ha llevado a cabo diversas investigaciones en instituciones tanto españolas como francófonas, incluyendo la Universidad Paul Valéry en Montpellier, la Sorbona y la Universidad de Montreal. Además, ha trabajado como lectora de español y como docente en la Universidad Stendhal III en Grenoble, impartiendo seminarios sobre poesía española del siglo XX, y como profesora de español en la Universidad de Lins en Brasil.

Su trayectoria como escritora es extensa y muy vinculada a los estudios de género: ha publicado en numerosos libros y revistas, y ha coeditado libros como *Mujeres en seis actos* y *De la vanguardia a la memoria*, que abordan temas como el teatro y la violencia machista. Entre su amplia bibliografía destacan títulos como *La parodia homérica en el teatro español del siglo XX*, *La destrucción del amor*, *Mariana Pineda*, *Más allá de la vida*, *más allá del amor*, etc., Su labor investigadora, digna de mencionar, consta con un período de publicaciones desde 1990, de forma incansable hasta hoy en día, y recoge títulos como: *Compás y contrapás del verso*, *El tiempo en la palabra de Claudio Rodríguez*, *La creatividad como necesidad educativa y humana*, *Carta a un maltratador*, etc., Además, en su labor como investigadora y docente ha sido ponente en congresos

y seminarios, ha impartido cursos de escritura teatral en la Comunidad de Madrid, y ha dirigido talleres como *Las mujeres perversas* en la Casa de América y en el Teatro de las Aguas de Madrid.

En cuanto a su faceta como creadora, publicó el libro *Taller de cuentacuentos* en 2003, un manual sobre técnicas narrativas. También ha creado dos obras de teatro breve: *Seven eleven de la disponibilidad*, que aborda la alienación del teléfono móvil a la que todos estamos sometidos, y *El caballero de Fuentevaqueros*, donde fusiona la vida de Lorca con fragmentos de su obra *Así que pasen cinco años* y la muerte de *El caballero de Olmedo*.

Ha participado en numerosas piezas teatrales destacando en diversas disciplinas: como autora queremos señalar *La reforma, No más Lágrimas*, esta última presentada en el Teatro Lagrada en Madrid, donde también presentó el texto *Carta a un maltratador*. Además, interpretó el papel de Mendiga como cantautora, interpretando la música, la letra y la voz de este personaje. Asimismo, como dramaturga destacan títulos como *el salto de Léucade: Ciclo Iguales*; en el terreno audiovisual destaca *El pozo de los mil demonios*, y como intérprete en *Terencio Tofanes: Páncreas*.

Su primer trabajo dramático completo *Exorcismo de sirena* fue producido por la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid (Amaem) *Marías Guerreras* y dirigida por Eva Parra; una producción teatral que expone la problemática del abuso sexual infantil en el seno de la familia y las secuelas derivadas del mismo. Esta pieza fue estrenada en la sala *La Cuarta Pared* con una excelente acogida por parte del público. A través de las voces de tres mujeres, nos sumergimos en una trama rica en matices y diversos lenguajes escénicos que envuelven a estas mujeres afectadas por una educación machista, una sociedad indiferente y un sistema patriarcal opresivo.

En palabras de Itziar Pascual:

Exorcismo de Sirena es un texto dramático que nos presenta distintas capas y representaciones del abuso sexual. Y si comprendemos la fuerte carga de representación que implica este problema, comprenderemos también la fuerte metateatralidad de este texto y de otros que abordan el mundo de los abusos sexuales a menores. (2010, p.45).

Asimismo, con su obra *El salto de Léucade*, la autora nos hace viajar a la isla de Agia Mura bañada por el mar mediterráneo y evocando la antigüedad clásica. A través de esta isla vivimos el momento de transición donde parte de la sociedad aún se aferra a sus creencias ancestrales de los dioses, mientras otros, comienzan a perder su fe en ellos. Un volcán en el mar, bajo la isla, será la metáfora perfecta de las pasiones ocultas de sus protagonistas, así como los deseos, las ambiciones y las pulsiones más oscuras que no dejan indiferente al público.

Con *Teatro Lésbico*, Alicia Casado, así como el resto de sus autoras, abordan precisamente este tema: por una parte, visibilizar los relatos escritos por mujeres y, por otra, normalizar y aceptar el lesbianismo en nuestra sociedad y cultura contemporáneas. Este libro incluye cuatro piezas teatrales: *Chicas*, por Carmen Losa, que nos relata como histórica y culturalmente el lesbianismo ha estado marcado por un sinfín de prejuicios. *Ser o no ser...visible*, de Cristina Castillo que aborda en clave de comedia, que supone salir del armario a nivel social. *Monólogos de bollería fina*, por Mariel Maciá que presenta tres soliloquios también en clave de comedia ironizando sobre la identidad sexual y, por último, *Titanias*, de Marina Muñoz y Vicky Castillo, donde las comedias de enredos y la vida cotidiana se muestran desde una perspectiva lesbiana. Cada una de estas autoras analiza la homosexualidad desde ángulos diversos, enriqueciendo significativamente su comprensión.

Las trayectorias de Daniela Martín y Alicia Casado Vegas muestran cómo la ABR puede integrarse en las prácticas teatrales para abordar y explorar realidades complejas desde diversas perspectivas. Ambas artistas utilizan sus conocimientos y experiencias para crear obras que no solo tienen un impacto estético, sino también social y político. La concepción de Daniela Martín sobre la colectividad y la experimentación artística, junto con el compromiso de Alicia Casado con la visibilización de temas sociales y de perspectiva de género a través del teatro, pone de manifiesto la importancia de utilizar nuevas metodologías de investigación basadas en las artes trascendiendo los métodos tradicionales y permitiendo la construcción de nuevas formas de conocimiento y expresión.

Referencias Bibliográficas:

Barone, T., y Eisner, E. (2006). Arts-Based Educational Research. En J. Green, C. Grego y P. Belmore (eds.), *Handbook of Complementary Methods in Educational Research* (pp. 95-109). Mahwah, Nueva Jersey, Estados Unidos: AERA.

Casado, A. (2002). La creatividad como necesidad educativa y humana. *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, (Ejemplar dedicado a: Plástica y musical), (7), 3. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=7667>

Leavy, P. (2015). *Method Meets Art, Second Edition: Arts-Based Research Practice*. Nueva York, Estados Unidos: The Guilford Press.

Leavy, P. (2018). *Handbook of Arts-Based Research*. Nueva York, Estados Unidos: The Guilford Press.

Pascual Ortiz, I. (2010). Víctimas en tránsito: la dramaturgia de Exorcismo de sirena, de Alicia Casado. *Stichomythia 9: Revista de teatro español contemporáneo*, (9), 43-49. <https://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia9/ltziar2.pdf>

Varley, J. (2011). *Piedras de Agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret*. ArtezBlai.

Entrevista a Daniela Martín

1. ¿Cómo te enfrentas al proceso creativo?

Dentro del campo de las artes escénicas, me dedico a varias tareas: dirección, dramaturgia, docencia, investigación. Me parece importante empezar por ahí, relatando algo de mi profesión, y cómo todas estas áreas indefectiblemente se cruzan, se mezclan, se contagian.

Entiendo a los procesos creativos como abismos, puertas a lo desconocido, incertidumbre y enigma. Trato de que esa mirada enigmática sobre lo que va apareciendo, no se diluya. Ese es mi modo de encarar un proceso de creación. Por supuesto, para que eso desconocido encuentre una forma, un modo de ser obra, de ser experiencia teatral, es necesario un grupo, un colectivo de hacedorxs que también estén al acecho de esa materia informe. Entonces, podemos decir que, para empezar un proceso, hace falta un deseo, un enigma, y un grupo de cómplices con los que trabajar colaborativamente, vinculando todos los deseos, todas las preguntas de quienes emprenden el viaje de hacer una obra.

Durante 15 años llevé adelante la grupalidad abierta Convención Teatro, con la cual, tanto artística como metodológicamente, la preocupación central fueron las relaciones y modos de creación grupales, entendidas como espacios experimentales, en donde el resultado final deviene de la interacción de las visiones particulares de los integrantes del equipo.

Dentro de esa grupalidad, gran parte del trabajo realizado estuvo enfocado en la versión libre / adaptación de textos clásicos y contemporáneos, no sólo teatrales, sino también narrativos (novelas, sobre todo). O sea que la vinculación con un material – fuente, ha sido un espacio de pensamiento muy importante para nosotrxs, donde debatimos fuertemente cómo son los vínculos que establecemos con esas textualidades, como discutimos la idea de “autor” y de “fidelidad”, tan pregnantes en esas prácticas. En ese sentido, cada nuevo proyecto fue un nuevo modo de pensar las posibilidades de la versión libre, por lo cual cada proyecto, de alguna manera, se relaciona con los anteriores, no temáticamente, sino en cuanto a la experimentación sobre los procedimientos.

Los procesos de creación y de investigación tienen muchos, muchísimos puntos en común. Los circuitos de circulación son diferentes, pero los modos de trabajo son similares. Vuelvo sobre lo que dije al comienzo: para crear, y también para investigar, partimos de un enigma, de algo que no sabemos, pero que queremos saber, o darle forma, traducirlo. Y quizás esa sea la acción, la palabra, que permita darle claridad a la similitud entre estas dos prácticas: tanto la creación como la investigación buscan una traducción sensible de aquello que nos inquieta, que nos mueve. Las metodologías difieren, y la comunicación de los trabajos también difieren (aunque las conferencias performáticas están generando un puente super interesante), pero esas diferencias están siendo puestas en tensión en diferentes ámbitos.

Creo que las dificultades en los procesos creativos son de orden organizativo y, muchas veces, eso está vinculado a cuestiones económicas. Es difícil organizarse porque es difícil sostener ensayos cuando muchas de las personas involucradas en los procesos están precarizadas laboralmente. Encontrar una dinámica que permita seguir ensayando, creando y, al mismo tiempo, atendiendo a esas particularidades y problemáticas, hace al trabajo grupal, al vínculo que es parte fundamental de toda construcción colectiva.

2. Tus procesos de creación entonces ¿parten de hipótesis individuales o de modelos cocreativos?

Como decía, la idea de proceso creativo es pensar en términos de grupo, por ende, de co-creación. Ninguna idea se elabora de manera solitaria, siempre es con otrxs. El individuo es un invento capitalista, que como creadorxs deberíamos poner en discusión. Descreo profundamente de aquellxs hacedorxs que “tuvieron una idea” y se vanaglorian de ella. Las ideas nacen del contagio de otras ideas, materialidades, prácticas, cosas que vimos o escuchamos, percibimos y sentimos. Estamos en un diálogo permanente con los que nos rodea, de allí que las obras que hacemos sean, de alguna manera, una co-creación con todo eso que está en ebullición a nuestro alrededor. El grupo de trabajo es el que permite darle potencia, vida, a las primeras intuiciones, sean de quien sean.

Luego, en cada proceso, se diseñan, generan, las metodologías y formas para que ese trabajo sea llevado adelante, para que las hipótesis individuales sean puestas en común, y luego transformadas, apropiadas en función del colectivo que construye, compone.

Es interesante, porque en cada proceso se construyen procedimientos singulares de trabajo, siempre a partir de las características del grupo que se arma. Cómo es cada unx de lxs integrantes, qué recorrido tiene, qué saberes comparte, cuál es su mirada, su sensibilidad. Esa conjunción de experiencias, recorridos, posibilita un modo específico de trabajo, que potencie la co-creación. Porque trabajar apostando a lo colectivo implica ejercitar muchísimo la escucha de cada singularidad grupal. Así como no hay personas iguales, tampoco hay grupos iguales.

Es desafiante la invención (también, colectiva) de pautas de trabajo que hagan crecer ese modo de trabajo. En algunos procesos hemos pasado por talleres intensivos de escritura que daba alguno de los integrantes, entrenamientos específicos que alguien proponía, sesiones larguísimas para decidir el título de la obra, encuentros para compartir referencias de obras y lecturas, entre otras. Esas son algunas de las operaciones para generar experimentaciones, indagaciones, sea cual sea el punto de partida del proyecto.

3. ¿Cómo definirías el *art based research*?

Mi trabajo como docente e investigadora está radicado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Artes y, por suerte, en nuestra Facultad y en nuestro Departamento de Teatro, se discute muchísimo la investigación en artes: sus formas, singularidades, su diferencia con los modelos tradicionales, la investigación sobre artes, en artes, basada en artes. Esa discusión también ha sido llevada a los organizamos de Ciencia y Técnica, con importantes reconocimientos en ese campo. En ese contexto, nuestras prácticas intentan borrar la relación teoría – práctica. Ese par binario es uno de los tantos que divide cuerpo / mente, emoción / razón, objetividad / subjetividad. La necesaria puesta en discusión de esas dicotomías es un posible camino para dejar de diferenciar proceso creativo / investigación (académica, si es que la investigación está allí radicada).

Por ejemplo, en nuestra carrera, los trabajos finales de grado exigen la realización de una obra, con su correspondiente escrito, que da cuenta del proceso de trabajo. Esta instancia, de por sí, es una variación a la idea hegemónica de investigación, porque supone darle lugar, en el escrito, a la experiencia sensible de construcción de obra. Al mismo tiempo, esa modalidad supone entender que la producción de obra también es parte de la investigación, no es su resultado o consecuencia, es investigación.

Si bien no trabajamos tanto con esta categoría puntual, la entiendo como una de las modalidades que, por suerte, deconstruyen el imaginario patriarcal en el mundo de la investigación. Si quisiera definirla, no creo poder decir nada nuevo de lo que ya se dice y estudia. Pero sí podría decir por qué me parece interesante, y cuál es su valor.

Éste radica en que entiende que una investigación *conversa* con aquello que está pensando / creando, es decir, no lo define taxativamente, ni clausura sus múltiples formas de existencia, sino que conversa. *Versa con*. Haraway (2019) diría pensar-con, devenir-con. En esa conversación, plantea preguntas, que muchas veces no buscan respuestas. Es decir, el *art based research* es una modalidad que asume que no todo puede cerrarse en una conclusión, y eso es pura potencia epistemológica. En su vínculo con las prácticas artísticas, pone en valor la experiencia, ese lugar inefable a veces, errático para las palabras, ese lugar donde el lenguaje desfallece (Quignard, 2010), sin querer cristalizarlo, o aplastarlo. Asume el cuerpo como campo de conocimiento, así como la mirada situada (Haraway, 1995) y territorial, a diferencia de las epistemologías positivistas.

Este modo de entender y ejercitar la investigación, de alguna manera tiene filiaciones con las epistemologías feministas que tanto me provocan/convocan. Entonces, más que definirla, señalo lo que me atrae, lo que celebro. Celebro, también, todas estas variaciones que aparecen en la idea de investigar.

4. ¿Cuál es el valor de la finalidad académica en tu proceso creativo?

Es una pregunta difícil de responder, porque no creo que la academia tenga sólo una finalidad. Tiene la finalidad epistemológica, que es la de formar sujetxs en determinado campo de conocimiento, y que esos conocimientos se traduzcan en una titulación. Esos conocimientos y prácticas permiten conocer en profundidad el objeto de estudio en el que unx haya decidido formarse. Pero, ¿pasan tantas otras cosas en el tránsito académico!

Allí hice amigxs, allí conocí a la mayoría de quienes son mis cómplices en la escena, allí se me abrieron infinitas preguntas, posibilidades. Conocí docentes que me abrieron puertas impensadas para mí. En ese sentido, hay cierta similitud en el tránsito por la formación académica y lo que pasa en un proceso creativo: lo insólito, insospechado, imprevisible, está a la vuelta de la esquina.

Por otro lado, esta pregunta exige una territorialización, no puede responderse si no es de modo situado, contextual. Además de ser docente del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes, allí hice mi carrera, la Licenciatura en Teatro. Y esa carrera tiene una historia terrible y maravillosa. El Departamento fue cerrado en la última Dictadura cívico-militar-eclesiástica, y fue reabierto a fines de los años 80. Allí se formaron quienes luego crearon los 2 grandes grupos de creación colectiva: Libre Teatro Libre y La Chispa. Muchxs de ellxs debieron exiliarse, dejar la carrera, irse a otros países, por su compromiso y militancia. Cuando volvieron, y cuando el Departamento se reabrió, muchxs de ellxs fueron docentes de la carrera. Entonces la carrera tiene una fuerte impronta de esa tradición de creación colectiva. Nos hemos formado en la grupalidad, en el trabajo conjunto, en el ejercicio que pone en tensión consenso y disenso. Si bien, con los años, esa impronta se fue desdibujando, sigue presente.

También aprendimos la potencia de la gestión, de la organización de eventos, de la fuerza de generar espacios de encuentro, experimentación, conversación. De nuestra carrera han nacido muchos espacios de encuentro que son importantes a nivel nacional, como el ENET, Encuentro nacional de estudiantes de teatro, que cada año se realiza en una provincia diferente, cambiando el grupo de organizadorxs.

Por eso la pregunta es difícil de responder: porque es mucho, muchísimo, lo que nos atraviesa en la formación académica, y no se resume en una finalidad específica.

³Para responder esta pregunta, estoy usando fragmentos del proyecto Una escena propia. Encuentro nacional de directoras provincianas. Los fragmentos que he tomado han sido escritos por la Lic. Jazmín Sequeira (FA, UNC) y por mí, para la invitación al evento (2018).

Aprendemos a pensar colectivamente, a vincularnos creativamente, a pensar qué queremos hacer, a entender qué poéticas son las que nos generan deseo, a atravesar la experiencia de no saber hacer algo, pero arriesgar de todas formas, a disputar sentido, a valorar los saberes experienciales. Y todo, todo eso, es lo que nos atraviesa cuando producimos obras...

5. Cómo son tus procesos de divulgación y transferencia en relación con las industrias culturales. ¿Te vinculas en el proceso o lo dejas a terceros?

Empecé a dirigir en el año 2007. Un poco antes, en realidad, ya que dirigí, de manera tímida, mi trabajo final de Licenciatura. A lo largo de los años, los modos de trabajo han ido mutando muchísimo. Durante mucho tiempo me hice cargo, además de la dirección, de tareas vinculadas a la producción y gestión de los espectáculos estrenados, así como de la difusión y divulgación. Pude hacer el trabajo relativamente bien, pero la verdad es que son tareas desgastantes, que requieren mucha energía, energía que se le quita al proceso de creación. En Córdoba, muchxs creadorxs asumimos también la tarea de producción y gestión, de divulgación y transferencia, tenemos esa práctica instalada, por la cual "hacemos de todo". Eso está cambiando, el rol de la producción está siendo ocupado por personas que se especializan en eso, y eso cambia mucho la dinámica de trabajo. En el último trabajo que estrenamos, *Lengua madre*, versión escénica de la novela de María Teresa Andruetto, a la producción y gestión la hicieron Andrea Musso y Josefina Rodríguez, de PHCultural. Fue interesante, porque ellas también estuvieron presentes en algunos ensayos, en el armado de la dramaturgia, es decir, su participación creativa fue muy importante. Fue un gran aprendizaje, y marcó un cambio rotundo en esa área de trabajo. El proceso que actualmente estoy llevando adelante (que también tiene una codirección, como *Lengua madre*, junto a Nicolás Giovanna), también está producido por PH Cultural, y la continuidad permite que se potencian nuestros modos de llevar adelante los procesos.

6. Más allá de las cuestiones académicas ¿Cómo influye la perspectiva de género en el proceso creativo?³

Creo que es una cuestión central, en múltiples sentidos. La historia del teatro, como la mayoría de las prácticas culturales, está construida sobre la regencia de un relato masculino. Relato que trae consigo unos determinados modos de hacer, pensar y sentir la escena social y teatral, arrastrados desde muy lejos y desde hace mucho tiempo.

Esto implica desarmar, repensar, muchas ideas que tenemos sobre nuestras prácticas escénicas, en muchos sentidos. Por ejemplo: las ideas que se han consolidado sobre la dirección. ¿Qué implicancias específicas tiene en el rol de la dirección teatral y qué problemáticas abre? Si históricamente el varón tuvo más derechos sobre el teatro que la mujer y las identidades disidentes, el rol de la dirección parece ser la quintaesencia del mandato del hombre: ligado a la figura del líder (quien señala una dirección para guiar

a lxs demás), del político (quien sabe hablar al colectivo y representarlo), del intelectual (el que sabe más que los actores, las actrices y técnicxs), del arquitecto o capataz (quien diseña el plan general y controla que se lleve a cabo) el rol de dirección ha sido construido histórica y culturalmente de manera funcional al paradigma verticalista de dominación de unos (llamados a ser impares) sobre otros (el colectivo de comunes, o bien, la comunidad). La tradición nos dice que *la dirección teatral es hombre*, de lo que se sigue que *la dirección teatral es el rol de la detentación del poder y de la asimetría política*. Asimismo, existen otros relatos que se fugan de esa lógica mayoritaria y nos proponen repensar nuestras prácticas.

Esas preguntas, hipótesis y afirmaciones, nos llevó a un grupo de directoras a organizar el evento *Una escena propia. Encuentro Nacional de directoras provincianas*, con el objetivo de pensar la dirección desde una perspectiva de género y político territorial. El primer encuentro se realizó en la ciudad de Córdoba en el 2018, y el segundo en la Ciudad de Tucumán, en el 2019. Cada una de estas instancias convocó cerca de 300 directoras de todo el país, el diálogo, las experiencias relatadas, los modos de encontrarnos, fueron reveladoras para todas. La pandemia frenó la continuidad del encuentro, pero no logró frenar ni desarticular muchas de las reflexiones que allí tuvieron lugar. De hecho, fueron varias las ramificaciones y acciones que devinieron. Por ejemplo, la revisión de las bibliografías dentro de los programas de cátedra. ¿Cuántas maestras estudiamos? ¿Cómo son las ideas capacitistas que muchas técnicas actorales reproducen? ¿Qué lugar tienen las identidades disidentes dentro de la reflexión y práctica teatral? ¿Cuántos estereotipos se reproducen dentro de las narrativas que se cuentan en escena? ¿Cuán patriarcal es el campo teatral? ¿Cómo son las dinámicas de trabajo? ¿Cuáles son las voces teóricas que están legitimadas dentro de las teorías teatrales? Estas son sólo algunas de las preguntas que quedan resonando, y sobre las que seguimos pensando.

Luego de Escena propia, sentí que ya no podía, ni quería, dirigir sola. La tradición también dice que la dirección es solitaria. *Lengua madre* fue una codirección, como mencioné, y el proceso en el que estoy ahora, también es una co-dirección. ¡Es una experiencia maravillosa, fascinante!

7. Conclusiones

Para responder estas preguntas, he ido paseando, revisando, mis prácticas como hacedora. Digo hacedora, en términos generales, sin diferenciar los campos, o las tareas. Me parece potente, y necesario que revisemos nuestras formas de crear obra, de pensarlas, de producir un conocimiento, de abordar los modos de investigar.

En la última pregunta aparece la inquietud por la perspectiva de género. Para puntualizar, diré que los feminismos (que son muchos y con muchas miradas diferentes) me han generado inquietudes en todos los campos de trabajo, y la discusión con las dicotomías que seguimos replicando y repitiendo, es un trabajo que tiene una potencia político-

poética muy importante. Es decir, es una tarea que nos pone a revisar todos esos pares binarios, y en los cuales estamos apresadxs. Nuestras prácticas teórico-escénicas bien podrían ser trans: estar en tránsito, devenir, mutar. Bucear los bordes, los límites, las fugas, y no tanto las identidades estancas. Fugar de las lógicas mayoritarias (Deleuze y Guattari, 2002), para minorizar los modos de crear/pensar.

Allí, en espacios un poco más libres de divisiones, las potencias disruptivas de lo que hacemos, pueden crecer con mayor libertad.

Algunas bibliografías con las que dialogo son:

DELEUZE, G y GUATTARI, F (2002). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-texto.

HARAWAY, D (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Cátedra.

– (2019). Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Consonni editorial.

QUIGNARD, P (2010). La barca silenciosa. Último Reino VI. Cuenco de Plata.

Entrevista a Alicia Casado

1. ¿Cómo te enfrentas al proceso creativo?

Me fascina cómo un manantial de agua que ha nacido de un diminuto agujero puede convertirse en un caudaloso río con la capacidad de anegar ciudades enteras.

A la hora de crear parto de la visión de un personaje que se halla en un momento climático y la dejo brotar, para tratar de entender cómo él ha llegado hasta allí.

Así nació *El salto de Léucade*, por el final.

Escribí un larguísimo monólogo de un hombre vencido, (que se creía todopoderoso), intentando desesperada y desesperanzadamente descargar todo su impotencia, su rabia y su responsabilidad al Mar. A esta imagen, que partía de la estampa del derrotado rey Jerjes azotando el océano con unas cadenas, se sumaban la del lienzo titulado *Safeo en Léucade* de Antoine-Jean Gros y la del impacto que me produjo la noticia real del volcán submarino que amenazaba con arrasar la isla de Hierro en el 2011, todo ello articulado en una relectura feminista del *Hipólito* de Eurípides.

También *El pez que lloraba dentro de su pecera* nació a partir del monólogo final. Este es otra anagnórisis en la que una mujer comprende que se ha dejado sorber el alma, pero esta vez la protagonista sí puede recoger los pocos fragmentos de ella que le quedan para recomponerse, entre los que se hay un pequeño pez rojo que da vueltas en una pecera al que se propone liberar.

En la base de mi proceso creativo siempre hay una emoción vinculada a una imagen que nace de una lectura, una escena teatral o cinematográfica, o un cuadro. *Exorcismo de sirena* bebe de la lectura de Calderón y del teatro surrealista de Lorca, pero sobre todo supone una bajada a los infiernos para explorar las devastadoras secuelas que el abuso sexual infantil inoculan en la mujer adulta.

Igualmente, mi escritura también bebe de la actualidad. *Exorcismo* está escrita en una fecha cercana a la legalización del matrimonio homosexual, y así una de las protagonistas, ante la perspectiva de su boda, tiene en su habitación tanto un traje de novio como de novia y se pregunta si se dirá o no la frase de “yo os declaro mujer y mujer”.

Por su parte, mi comedia *21 N el día después* (publicada como *2015, regreso al pasado*) surgió en la campaña electoral de 2015 en la que los conservadores ansiaban derogar la ley del matrimonio homosexual. Así nació una distopía cómica en la que un día una pareja se levantaba a golpe de portazo policial obligada a divorciarse y a hacer un cursillo de reinserción en el simbólico Valle de los Caídos.

En mi caso hay una imbricación significativa entre mis trabajos académicos y mi labor como creadora, ya que una buena parte de mi investigación está dedicada a los estudios de género: teatro escrito por mujeres, la violencia de género e intragénero, la homosexualidad etc... Respecto a la diferencia entre lo creativo y lo académico, esta estriba en que en el ámbito académico ha de predominar la honestidad para hacer un trabajo serio que aspire a abarcar todos los estudios previos habidos sobre el tema de nuestro interés y siempre, obviamente, siendo respetuoso con las fuentes. En este sentido, *Así que pasen tres mil años* (2023) es fruto de un lento proceso de investigación sobre la vida de Safo, de la pintora Angeles Santos, la deportista María José Patiño y del drama real conocido como el caso de la Manada; sin embargo, ninguna de las historias que allí recreo se corresponden exactamente con la realidad, porque lo que me interesaba era atravesar al personaje para reflexionar sobre las consecuencias del dominio de la cosmovisión patriarcal que margina, reprime, criminaliza a la víctima o que directamente mata.

2. Tus procesos de creación entonces ¿parten de hipótesis individuales o de modelos cocreativos?

Es indiscutible que la palabra “teatro” está estrechamente vinculada a la idea de colectividad, pero no se puede enfocar de la misma manera el acto en sí de la escritura, el de la dramaturgia y el de la puesta en escena. Y en cuanto al proceso mismo de escritura tampoco es lo mismo escribir una obra con un conflicto a lo Layton, que aunar distintas voces para reflexionar sobre un mismo tema, que es lo que encontramos con mayor frecuencia.

El espectáculo teatral se crece con la fusión de lenguajes artísticos, tanto es así que el recurso a lo audiovisual ha llegado a convertirse en una seña de identidad para muchos autores como Rodrigo García o Angélica Liddell. Sin embargo, para mí escribir es un acto de exploración personal, difícil de compartir, y por eso admiro profundamente casos tan extraordinarios como la escritura a cuatro manos de los hermanos Bazo, o el de Javier Yagüe de Cuarta Pared que siempre es capaz de sintonizar con los distintos escritores de sus montajes: José Ramón Fernández, Luis García Araus, Aitana Galán, Susana Sánchez...

Dicho esto, mi experiencia en la creación de obras dramáticas colectivas ha sido muy enriquecedora.

El proyecto *No más lágrimas*, producido por A.M.A.E.M. Marías Guerreras en 2007, que fue uno de los primeros en nuestro país que denunciaba la violencia de género, fusionaba un

conjunto de piezas breves al calor de este tema común. Allí convivían los textos de Sabina Berman, Luisa Josefina Hernández, Griselda Gambaro y de Eva Parra junto con mi pieza breve *Carta a un maltratador* y las letras de mis canciones que yo misma interpretaba haciendo el personaje de una Mendiga callejera, que era el personaje que ayudaba a dar cohesión a estilos literarios y lenguajes tan dispares. Este montaje fue un éxito que se mantuvo en el estreno durante mes y medio en la escena madrileña a razón de cuatro funciones semanales y que pudo girar tanto en su formato de montaje unitario como en su versión de piezas desmontables para responder a múltiples necesidades.

Precisamente Marías Guerreras se dio a conocer gracias a *Tras las tocas*, una creación colectiva en la que cada una de las actrices interpretaba su versión redentora en clave feminista de personajes tan connotados como Medea, Adela, Ifigenia o Salomé.

Por último quisiera añadir que *El salto de Léucade* se ha enriquecido al contacto con los directores, y sobre todos los actores, quienes al corporeizar un texto sienten las posibles conexiones forzadas, los sobreentendidos poco matizados, los intersticios emocionales..., en definitiva la vida que lo ilumina. Por esto la versión del montaje que está haciendo actualmente la compañía vasca Skene es una versión aumentada que difiere del texto publicado en el 2012.

3. ¿Cómo definirías el *art based research*?

El artista busca conjugar la emoción con la experiencia, la imaginación con el conocimiento, el alma con el estudio... Complementariamente el investigador debe ser intuitivo, aceptar la existencia del azar con el fin de manejarlo a su favor y tener capacidad de riesgo.

El teatro, en tanto que expresión artística, es una herramienta valiosa para la exploración del mundo y del alma humana, muy útil en disciplinas como la educación, la psiquiatría, o la psicología. Pensemos que en sus orígenes no era un espectáculo sino un rito religioso mediante el cual los miembros de una comunidad buscaban experimentar una catarsis.

En el contexto líquido e hipertecnológico en que vivimos me parece imprescindible reivindicar la importancia del arte en todas las facetas de la vida humana con lo que esto significa subrayar el valor de la humanidad misma, que está en lo que individualmente aporta cada artista, en esa pizca de alma sin la que la obra sería una carcasa más o menos comercializable.

No es casual que algunos de mis trabajos de investigación se dediquen a explorar el tratamiento de un mismo tema o personaje por parte de distintos autores, porque es en esa apropiación individual donde se vierte la mirada propia del artista, en donde está la aportación de su sensibilidad, que es lo que me interesa.

No se trata de tanto de una reivindicación del artista en la línea del individualismo y el endiosamiento románticos, sino más bien de una vuelta al concepto renacentista del arte no solo como fruto de una superación del maestro, sino sobre todo como un antídoto contra el tiempo, como un regalo de inmortalidad.

Cuando hice el prólogo para la edición de *Flotar sin máscara* con textos de Marías Guerreras, imbuida de la lectura de Zigmunt Bauman, me preguntaba que si todo en nuestra vida era líquido ¿cómo se podría definir el arte líquido? Creo que arte líquido es un oximoron.

Y me asusta la vida líquida. Siento que la realidad va perdiendo interés en favor de su representación, que la verdad ha perdido credibilidad, y creo con Byung- Chul Han que la información va sigilosamente desplazando a las cosas, que “Ya no habitamos la tierra y el cielo sino Google earth y la nube”, y en esta misma línea me perturba el avance de la inteligencia artificial con su osadía de “crear” obras de arte. El filósofo coreano nos advierte de que a la I. A. no se le pone la carne de gallina, y es por esto que sus productos ni me parecen interesantes, ni creo que tengan nada de artístico ni de creativo.

4. ¿Cuál es el valor de la finalidad académica en tu proceso creativo?

La creación es un espacio de libertad que a priori no debería tener en cuenta al ámbito académico.

Sin embargo, lo cierto es que el mundo académico y el de la creación se retroalimentan y se necesitan, no sólo por la circunstancia de que los artistas puedan o no tener presentes modelos académicos para sus creaciones sino porque estas deberían ser a su vez objeto del interés de los investigadores.

Cuando un investigador o un crítico reflexiona sobre una obra siempre aporta, bien sea porque ilumina aspectos destacables y/o señala errores reparables, bien sea porque no la ha entendido en absoluto. En este punto, se puede despertar en el alma del artista un estímulo más poderoso en defensa de su obra que el que impulso que la generó. Pienso en que si no hubiera habido Academia que contravenir no habría habido impresionismo, ni fauvismo, ni vanguardismo. Baroja era dogmatófago, decía que si se le ponía un dogma delante no podía evitar la tentación de comérselo. Se lo copio, y reivindico la rebeldía como fuente de creatividad.

Igualmente, en mi faceta de investigadora me aportan más las fuentes cuyas consideraciones considero desacertadas, que aquellos trabajos bien hechos, ya que me desatan, junto con el ego, la necesidad de contrargumentar con lo que esto facilita que se refuercen mis argumentos.

Por otra parte, sin que parezca una contradicción, en coherencia con mi admiración por los renacentistas, me gustaría que lo que escribo gozara de la calidad suficiente como para ser citado y estudiado.

5. Cómo son tus procesos de divulgación y transferencia en relación con las industrias culturales. ¿Te vinculas en el proceso o lo dejas a terceros?

La obra literaria en general precisa de la edición para llegar a un receptor. El teatro, específicamente, se concibe para una puesta en escena.

Actualmente es difícil pasar del papel al espectáculo ya que hay que implicar a un buen número de personas con el coste que esto supone. A este respecto es interesante observar cómo esto influye en el propio proceso creativo encorsetándolo, sirva como ejemplo el hecho de que no pocas obras teatrales se conciben para pocos personajes y con un mínimo ropaje escenográfico.

Para un dramaturgo es imprescindible pertenecer o tener un contacto estrecho con una compañía o asociación que colabore con el montaje y la difusión del texto teatral. Lo habitual en teatro es que no se publique una obra que no haya pisado las tablas a no ser que esta haya recibido un premio, en cuyo caso estaríamos hablando del proceso inverso, aunque esto tampoco es una garantía infalible.

Cuando realicé mi investigación sobre las puestas en escenas lésbicas en la cartelera madrileña en este siglo XXI constaté que la mayoría de las obras no estaban publicadas. Y como el ejemplo cito el caso de la comedia *Chicas* de Carmen Losa, o el de *Monólogos de bollería fina* de Mariel Maciá, que edité yo misma más de diez años después de su estreno.

Curiosamente, en mi caso, todos mis textos han sido publicados pero no todos han sido estrenados. *Exorcismo de sirena* gracias a su estreno en la sala Cuarta pared (producido por AMAEM Marías Guerreras) y a una reseña del diario El País, apenas tardo un año en ser publicado. También Marías Guerreras junto con la editorial Irreverentes está detrás de la edición de *Flotar sin máscara* que incluye la citada comedia *21 N el día después o 2015, regreso al pasado*, pero esta obra aún no ha sido estrenada (¿tal vez porque exige demasiados actores?). *El salto de Léucade* ha tenido la fortuna de ser estrenado con varias direcciones (estando actualmente en un festival) y de ser publicado por la editorial Fundamentos que también publicó mi obra de fin de carrera en la RESAD de *El pez que lloraba dentro de su pecera*. En el caso de *Así que pasen tres mil años* por estar recién terminado, sólo ha aparecido un fragmento en la revista americana *Estreno*.

6. Más allá de las cuestiones académicas ¿Cómo influye la perspectiva de género en el proceso creativo?

Mucho. La perspectiva de género para mi es una cosmovisión; influye no solo a la hora de escoger determinados temas sino también a la hora de aprehender el mundo.

Recuerdo que a la salida del estreno de *Exorcismo de sirena* en el año 2005 en Cuarta pared vino a saludarme un estudiante americano que estaba haciendo una tesis sobre estudios de género, que me dijo algo que en aquel momento me dejó pensativa: esta

obra solo podía haber sido escrita por una mujer. Hasta ese momento yo no me había planteado que existiera una manera de escribir específicamente relacionada con el género. (Y aquí lo “trans” tiene mucho que aportar.)

Centrándome en mi faceta como dramaturga, la mayoría de mis protagonistas son mujeres que viven atrapadas en conflictos absolutamente relacionados con el género. En *Exorcismo de sirena*, además de que el personaje MADRE contrapone la visión del mundo patriarcal, la violación y el abuso sexual infantil se ven como una cuestión de violencia género. Este asunto tan complejo ocupó además una obra en la que relacionaba la violencia de género con la violencia intragénero, en el seno de una pareja lesbiana. *El pez que lloraba dentro de su pecera* (2013) es un drama en donde una abogada lesbiana, en el proceso de investigar el caso de una mujer que sobrevive a la agresión de su marido, vive confiada en la ingenua creencia de que la violencia de género es ejercida por un hombre sobre una mujer, y por eso va dejándose hundir muy poco a poco en el pozo de la misma. En esta obra la violencia intragénero se ve como una consecuencia directa de la apropiación de los roles del patriarcado por uno de los miembros de la pareja.

El símbolo del pez que llora dentro del agua me sirve para hablar de todas las cosas que no vemos porque estamos metidos demasiado dentro de ellas, la concepción patriarcal del mundo nos viene incorporada por defecto y es por eso que a veces no hay cuestionamientos porque no podemos ver los problemas. Recuerdo a este respecto una greguería de Gómez de la Serna: “Nos desconocemos a nosotros mismos porque nosotros mismos estamos detrás de nosotros mismos”.

Apuntaba al principio que *El salto de Léucade* era un relectura feminista del Hipólito de Eurípides. El dramaturgo griego nos presenta a una Fedra adúltera, mentirosa y traidora que se enamora de un muchacho, yo presento a una mujer sola, suplicante, que ha dejado su tierra y su familia para estar con su amor y que se va decepcionando con un Teseo cada vez más adicto a su trabajo de gobernante, tan masculino, tan importante y tan responsable que va desbancando a los sentimientos, y esto se le acabará cayendo encima. Por eso la obra acaba con esta afirmación en sus labios: “Para ser un dios, estorba el corazón. Y ahora que tengo un corazón ¿para qué lo quiero?”

7. Conclusiones

Nadie crea de la nada.

Los avances tecnológicos proporcionan una fuente inagotable de recursos aplicables a todas las facetas de la vida humana, sin embargo estos tienen que estar al servicio del hombre y no a la inversa.

El arte en tanto que una manifestación humana forma parte de nuestra esencia, es un salvavidas ante la deshumanización con que amenaza el exceso tecnológico y el boom de lo virtual.

En mi versión de la fábula de la cigarra y la hormiga, la cigarra se merece toda la comida que le suplica a la hormiga ya que sin el bálsamo de su música ella jamás habría podido recolectar todo el alimento que acumulaba en su hormiguero.

Obras literarias:

- "Así que pasen tres mil años" (prólogo) , en Revista Estreno, Vol XLVIII, nº2, otoño 2022.
- "2015, regreso al pasado", en Flotar sin máscara. Cinco obras de teatro de mujeres, Madrid, ediciones Irreverentes, 2018. ISBN 978-84-17481-04-9.
- "El pez que lloraba dentro de su pecera", en Teatro promoción RESAD 2013, Madrid, Fundamentos, 2014, ISBN 978-84-245-1298-9.
- "El salto de Léucade", en Piezas breves 2010-11, Madrid, editorial Fundamentos, 2012. ISBN 978-84-245-1270-5.
- Carta a un maltratador, Líquids. Revista d'estudis literaris ibèrics, nº 3, 2009. ISSN 1998-2513
- Exorcismo de sirena, Madrid, Primer Acto (Teatro de Papel) julio 2008. ISSN1885-7035.
- "Seven Eleven de la disponibilidad", en De la vanguardia a la memoria, Madrid, Castalia, 2006. ISBN 84-9740-183-2.
- "El caballero de Fuentevaqueros" en Mujeres en seis actos, Madrid, Castalia, 2005. ISBN 84-9740-147-6.

Colofón

Editorial TAI

Calle Recoletos, 22. (28001) Madrid, España.

Tel. [34] 914 47 20 55

investigacion@taiarts.com

Coordinado por Nieves Moreno, Elena SV Flys y Antonio M. Villalba.

© De la presente edición, Aula Abierta S.A.

ISBN: 978-84-125572-4-4

PUBLICADO EN ESPAÑA. UNIÓN EUROPEA