

«Resonancias», «ecos» y «reverberaciones», una propuesta epistemológica para la producción de pensamiento en la investigación escénica

Didanwy Kent Trejo

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7784-1009>

Antes, pensando en mi propio fin como un piloto que no se preocupa por sí mismo pero tiembla por el pasaje y la carga del navío, me decía amargamente que aquel recuerdo se hundiría conmigo; el adolescente minuciosamente embalsamado en lo hondo de mi memoria parecería así por segunda vez. Pero tan justo temor ya no me atormenta como antes; he pensado lo mejor posible esa muerte prematura; una imagen, un débil eco sobrenadará por lo menos durante unos siglos. No se puede hacer más en materia de inmortalidad.

Marguerite Yourcenar (2005, p.307)

Nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido.

Walter Benjamin (2009, p.306)

Resumen

En este artículo se explora la noción de «resonancia» en las artes escénicas, extendiéndola más allá del sonido para abarcar vibraciones y energías en la materia y la memoria. Introduce los conceptos de «eco» y «reverberación» como fenómenos reflexivos que reflejan y perpetúan la vibración de los acontecimientos escénicos. Propone una metodología investigativa que privilegia la búsqueda de «ecos» y «reverberaciones» como medios para reconstruir la «resonancia» de eventos y procesos creativos, desafiando las formas tradicionales de escritura académica para incluir nuevas formas ensayísticas y multimediales.

Palabras clave: Resonancia, eco, reverberación, archivo vivo, vibración, sensorialidad

Abstract

This article explores the notion of «resonance» in performing arts, expanding it beyond sound to encompass vibrations and energies within matter and memory. She introduces the concepts of «echo» and «reverberation» as reflective phenomena that mirror and perpetuate the vibrancy of theatrical events. Loayza advocates for a research methodology that prioritizes the pursuit of «echoes» and «reverberations» as means to reconstruct the «resonance» of events and creative processes. This challenges traditional academic writing forms, promoting new essayistic and multimedia approaches.

Keywords: Resonance, echo, reverberation, living archive, vibration, sensoriality



LIMINAL

Num. 1, enero - junio de 2024
e-ISSN: 3028-9718



Recibido: 28/04/2024
Aceptado: 03/05/2024

<https://doi.org/10.69746/liminal.a15>

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

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro" (ENSAD)

Calle Esperanza 233, Miraflores.
Lima, Perú

revistas@ensad.edu.pe

En los procesos de investigación destinados al abordaje *desde/para/sobre* la escena¹, es decir aquellos que se vinculan de una u otra forma al ámbito del teatro, las artes escénicas, artes vivas o artes conviviales², se presentan como un desafío constante preguntas tales como: ¿cómo abordar los procesos de documentación de dichas artes? ¿cómo documentar lo efímero? ¿cómo dar cuenta de un acontecimiento o de los procesos de la escena en los que están involucrados de manera indisoluble un cúmulo de lenguajes artísticos? ¿cómo concebir las nociones de documento, fuente y archivo en el caso particular de las artes escénicas? ¿reside en ellos su memoria? El presente artículo parte de algunas problemáticas que considero comunes a quienes nos dedicamos a la investigación *desde/para/sobre* las artes de la escena. En una primera parte, se explora la relación de las y los investigadores con la producción de pensamiento en torno a los acontecimientos de dichas artes y busca asentar la categoría de *archivo vivo* como un punto de partida para pensar desde una perspectiva fenomenológica los procesos de investigación. En la segunda parte, se plantean los términos «resonancia», «eco» y «reverberación» como una posible vía para el estudio de las artes escénicas, sus procesos y su acontecer.

Apuntes sobre la investigación desde/para/sobre las artes escénicas

En los distintos planos de la investigación escénica, ya sea porque nuestro objeto de estudio es un acontecimiento que tuvo lugar en el pasado, cercano o remoto, o incluso si nuestro interés investigativo pertenece a un acontecimiento más reciente o en proceso; en cualquiera de estos casos, la condición de efimeridad que supone la naturaleza de la escena se presenta como una problemática que no puede dejar de ser atendida. En algunas ocasiones, nos enfrentamos a enormes vacíos de información ante la carencia de registros, por ejemplo, de un acontecimiento teatral que haya tenido lugar hace muchos años; en otras, poseemos un acervo amplio de registros y huellas del acontecimiento que ha tenido lugar en años recientes donde la posibilidad de registrar y archivar está cada vez más a la mano; en cualquier caso, las tensiones del archivo con el acontecimiento escénico son siempre un desafío para los procesos de investigación. Porque ante un fenómeno de la escena, estamos siempre ante “el ejercicio permanente del ‘duelo’, de la asunción de una pérdida” (Dubatti, 2012, p. 24). Bajo la conciencia de la imposibilidad de dar cuenta del acontecimiento en su totalidad y el reconocimiento de que hacer investigación de las artes escénicas implica trabajar siempre con las huellas que estas dejan a su paso, considero que es vital definir una postura como investigadores de cómo hemos de trabajar con los fragmentos. Es decir, asumir que es indispensable tener una visión propia, aunque sea temporal, de las nociones de *archivo* y *documento*. Todo intento por definir una postura frente a estas nociones implica, desde mi punto de vista, un ejercicio hasta cierto punto autobiográfico, en el que se traslucen también nuestras posturas éticas y políticas, pues al hacerlo, de algún modo estamos compartiendo el camino de ideas y problemáticas que ha acompañado nuestro trayecto en la investigación.

En el caso concreto de las formulaciones epistemológicas que me dispongo a compartir a través de este escrito; «resonancias», «ecos» y «reverberaciones»; han sido categorías que surgieron como una necesidad de encontrar términos que me permitieran articular una perspectiva muy concreta sobre el archivo y los documentos, huellas o fragmentos, en la que se aludiera de manera explícita la condición de entidad viva, vibrátil, y por lo tanto en constante movimiento y migración, de lo que tradicionalmente comprendemos como archivo, fuente y documento.³ En mis esfuerzos como investigadora he encontrado que, al pensar en categorías para nombrar las huellas del acontecimiento, las clasificaciones se limitan a darnos información sobre qué

¹ Aunque no es propósito de este texto profundizar en el paradigma de la investigación escénica puntualmente me interesa hacer explícito que cuando hago referencia al ámbito de la investigación en este campo estoy haciendo alusión a una noción amplia de investigación, es decir, me refiero tanto a las investigaciones que se hacen “sobre” algún acontecimiento de la escena, como a los procesos de investigación que se llevan a cabo “desde” y “para” la escena. Pienso la noción de la investigación en una articulación indisoluble con los haceres prácticos de la escena y a las y los investigadores como agentes participativos de los procesos y los acontecimientos escénicos. Profundizaré en algunas de estas ideas más adelante.

² Cada una de estas denominaciones y otras que podrían sumarse a las anteriores, tales como “artes del cuerpo”, “artes del acontecimiento”, “artes performativas”, merecerían una problematización y discusión en sí mismas, que sin embargo escapa a los intereses de lo que en este artículo se pretende abordar. Por cuestiones de efectividad en el lenguaje utilizaré en el marco de este texto la noción de “artes escénicas” por considerar que resulta bastante generosa y capaz de aludir en su nombre a los múltiples fenómenos que convocan otras formas de nombrar estas artes en las que estoy implicando diversas expresiones de la escena, tales como teatro, ópera, performance, danza, prácticas sociales en el arte, y un largo etcétera en el que se conjugan también manifestaciones consideradas como liminales.

³ El primer planteamiento de esta propuesta epistemológica fue realizado para mi trabajo doctoral que puede consultarse en la página de tesis de la UNAM. Véase: Capítulo III. «Resonancias», «Ecos» y «Reverberaciones»: Una aproximación epistemológica para el estudio de la imagen en Didanwy Kent Trejo *Resonancias de la promesa: “ecos” y “reverberaciones” del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial*, Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2016.

son estos fragmentos que quedan como vestigios de los procesos de la escena y de sus acontecimientos; casi siempre acompañadas, además, de cierto signo de nostalgia por la imposibilidad de asir el acontecimiento en su totalidad. Ciertamente, el registro del acontecimiento: fotográfico, en video, en las notas de dirección o en las escaletas de luces, no *son* el acontecimiento. Ciertamente es también que, una reseña, una crítica de un performance o de una obra teatral, o una entrevista realizada a una cantante de ópera tras una función no *son* tampoco el acontecimiento. Pero más allá de esta evidente imposibilidad de recuperar del todo la escena desde sus procesos y su acontecer, para mí ha resultado sustancial cambiar el eje de la pregunta y no sólo limitar mis búsquedas a decir qué *son*, es decir nombrarlos en relación a su materialidad y su condición de fragmentos catalogándolos por ejemplo como fotografías, videos, audios, textos, esquemas, etc.; sino más bien situarlos desde su dimensión performativa, es decir, pensarlos como fragmentos vivos, con agencias propias, que además de *ser algo* están *haciendo algo*. Antes de plantear la aproximación epistemológica que he formulado bajo los términos de «resonancias», «ecos» y «reverberaciones» me interesa esbozar algunas ideas generales sobre la noción de *archivo vivo*.

El archivo vivo

Sin entrar en una argumentación muy profunda, que nos distraería del tema que nos ocupa en este artículo, quisiera sustentar esta noción de *archivo vivo* a partir de algunos postulados. Con frecuencia, cuando se menciona la noción de archivo, solemos asociarla a documentos antiguos, guardados en alguna gaveta lejos del alcance cotidiano, los pensamos, como apunta también Diana Taylor (2012)⁴, como un sistema de transmisión del conocimiento humano que pareciera poseer cierta estabilidad. Imaginamos los archivos y las instituciones que los albergan como espacios de conservación de las huellas de los acontecimientos almacenados, clasificados y en un orden que pareciera asegurar su supervivencia material a través del tiempo, es decir alejado de nuestro quehacer cotidiano y casi siempre asimilados a una institución que legitima qué fragmentos son los que debieran o no pertenecer a los archivos que albergan. Jacques Derrida en su texto *Mal de archivo*, aporta una valiosa perspectiva sobre esta noción –que no concepto– pues en su propuesta la noción suele entrañar problemas y estar atravesada por tensiones. El archivo se presenta, desde esta perspectiva como una entidad *viva*, en constante transformación, que se actualiza incesantemente, como un sitio donde quedan registradas impresiones. Derrida apunta que: “No hay archivo sin el esparcimiento instituido de un lugar de impresión. Fuera, en pleno soporte, cualquiera que éste sea, actual o virtual. ¿En qué se convierte el archivo cuando se inscribe en pleno cuerpo llamado propio?” (Derrida, 1997, p. 2).

De esta pregunta planteada por Derrida al inicio de su texto, se puede deducir que hay vida en los archivos y que el cuerpo humano puede ser concebido también como un archivo. Dicho de otra manera, desde los postulados de Diana Taylor, hay otro sistema de comunicación, otra tecnología archivística, aquella que es nombrada, en sus términos, como *repertorio*. La transmisión de conocimiento que se da en la inscripción de los cuerpos, en las huellas que se sedimentan a través de los actos performativos y ritualizados de los cuerpos, puede pensarse como una forma de archivo también. Ahora bien, más allá de afirmar sobre este carácter de archivamiento corporal, que sin duda es un tema al que merecería dedicarle un artículo propio y que además ha sido profusamente abordado por diversos especialistas en el ámbito de las humanidades, la filosofía y las artes; me interesa por lo pronto subrayar que en cualquiera de las definiciones que pudieran construirse respecto a los archivos vinculados a las artes escénicas, debería haber un reconocimiento de que ante un documento, una fuente, siempre estamos ante un fragmento *vivo*, ya sea este huella que habita en el cuerpo humano, fotografía, plano arquitectónico, registro videográfico o lo que sea.

Entre muchas otras problemáticas que Derrida aborda en su texto, una de las luces que aporta el filósofo magrebí respecto al archivo es, acudiendo a la etimología de la palabra *arkhé* en griego, que supone dos principios: comienzo y mandato. Por un lado, un sitio, *arkeïon*, casa o domicilio donde las cosas comienzan, que en un

⁴ Me refiero aquí a una noción de archivo, que, por supuesto debe y puede ser problematizada, siguiendo el trabajo de Diana Taylor en el que se sitúa la noción de archivo diferenciándola del concepto de repertorio. Para Taylor archivo y repertorio son dos sistemas de transmisión de conocimiento y memoria social. Explica que históricamente para los procesos de investigación se le ha otorgado mayor peso al archivo que suele invisibilizar el funcionamiento del repertorio. Aquí archivo se comprende como los “documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes... es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio... El repertorio, por otro lado, tiene que ver con la memoria corporal que circula a través del performance: gestos, narración oral, movimiento, danza y canto, entre otros; en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero no reproducible. El repertorio requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción de saber al estar *allí* y ser parte de esa transmisión.” (Taylor, 2012, pp. 15-17)

primer acercamiento podemos definir como la institución que alberga los documentos y las fuentes, pero también los archivos personales de las y los artistas-investigadores-creadores; así como los cuerpos de todos aquellos que participan de un proceso creativo de la escena (entre los que se cuentan no sólo actores y directores, sino también técnicos, diseñadores, tramoyistas y espectadores). Y, por otro lado, la figura del *arconte* que manda y resguarda lo que en este archivo hay, que en el caso de los archivos albergados en una institución poseen agentes concretos encargados de velar por la protección de los archivos, y en el caso de los archivos personales, o de una compañía o grupo, esta ley del *arconte* recae en los sujetos que estén a cargo del archivo. El poder arcóntico reúne las funciones de unificación, identificación y clasificación. Todo archivo es a la vez instituyente y conservador, parte de un principio económico, es decir, guarda, pone en reserva, ahorra, haciendo respetar la ley de su archivo.

Desde esta perspectiva brevemente expuesta, podemos afirmar que los archivos, no solo los vinculados a las artes escénicas, pero sobre todo estos por su directa relación con la cultura viviente inherente a sus fenómenos en los que siempre está implicada una dimensión corporal, deberían considerarse como *entidades vivas* en un movimiento constante. Los arcontes y las leyes que los rigen cambian y se modifican a través del tiempo. Bajo estas premisas, me interesa destacar tres cosas:

1. Que, ante el reconocimiento de la naturaleza viva de un archivo y por lo tanto de las fuentes y documentos que lo configuran, habría que construir una consciencia de esta cultura de lo vivo. Es decir, de la cualidad vibrátil que se inscribe en el territorio de lo sensible en cualquier fragmento perteneciente a un archivo, que acompañe los procesos de creación e investigación *desde/para/sobre* la escena.
2. Que, si los procesos y acontecimientos de las artes escénicas están por naturaleza adheridos a la implicación de una colectividad de cuerpos, para pensar y trabajar con los archivos que de estas artes se derivan, debiera integrarse como una dimensión de relevancia sustancial la noción del cuerpo como archivo, como lugar de inscripción de la memoria.
3. Que, del hecho de asumir que los archivos están *vivos* y poseen una capacidad de *hacer cosas* podría despertarse una conciencia archivística en todos los agentes que participan de la escena y sus acontecimientos.

Es decir, un empoderamiento por parte de los creadores/investigadores/artistas que permitiera procesos de autoobservación en los que la relación praxis-teoría que se da en los procesos y acontecimientos de la escena creara una conciencia del valor fundamental, y de la responsabilidad con la memoria de las artes escénicas que tenemos como arcontes y como generadores de archivos derivados de estos procesos.

Uno de los asuntos que ha llamado mi atención respecto a la investigación escénica es el hecho de que la producción de conocimiento suele concebirse como una tarea que pareciera restringirse a los procesos intelectuales descartando otros procesos. Entendemos la lógica que esto sigue, ya que la producción de conocimiento, sobre todo en los marcos de la academia, por tradición se cimenta en el ejercicio de los saberes racionales y las razones bibliográficas de las que se sustentan, pero resulta paradójico que en el análisis y estudio de experiencias estéticas, en las que no solo se dan procesos racionales y cognitivos, sino también procesos sensoriales, se parta de las reflexiones e ideas gestadas en el pensamiento racional. Hay un pensamiento que se produce en el cuerpo al que es urgente atender para pensar los procesos investigativos *desde/para/sobre* la escena.

Si los acontecimientos escénicos, así como sus procesos, son por su naturaleza fenómenos conviviales fundados en la compañía, y por ende son algo que pasa en los cuerpos no solo en un plano de lo intelectual ¿cómo es posible que pretendamos dar cuenta de ellos solamente a partir de la sedimentación de ideas racionales? Considero, por lo tanto, que las y los investigadores de las artes escénicas deberíamos contemplar como elemento fundamental también aquello que acontece en el terreno de la percepción y la sensación, es decir dar densidad epistemológica a los modos de sentir que ocurren en todo acontecimiento y proceso escénico. Ya María Teresa Sirvent ha planteado la figura del investigador participativo, definiéndolo como “aquel investigador que sale de su escritorio, de su cubículo universitario o del aula y trabaja adentro mismo del campo teatral”. Comulgo con este planteamiento, por considerar que es de hecho el único modo de dar cuenta de un proceso creativo y de un acontecimiento, acercándose a las fuentes lo más directamente posible, a los crea-

dores, técnicos y artistas que son quienes mejor conocen sus obras, yendo en búsqueda de los fragmentos materiales anteriores y posteriores, y aterrizando en una articulación entre la praxis y la teoría la producción de pensamiento que se derive de la investigación. Sin embargo, pienso que además de involucrarnos en el ámbito de los haceres de la escena (cuando esto es posible porque muchas veces no lo es), convertir el cuerpo en un laboratorio de autopercepción para la investigación implica también hacerlo partícipe en el encuentro con el *archivo vivo*, concebirlo como un productor de archivo y un articulador de memoria de la escena. Aclaro en este punto también que al referirme a los procesos de investigación *desde/para/sobre* la escena estoy concibiéndola como los procesos que, desde la Filosofía del Teatro llevan a cabo, cualquiera de las cuatro figuras del investigador propuestas por Jorge Dubatti:

El artista-investigador, el investigador-artista, el artista asociado a un investigador no-artista especializado en arte y el investigador que (sin ser artista) produce conocimiento participando en el acontecimiento artístico (ya sea por su estrecha relación y familiaridad con el campo artístico o por su trabajo en el convivio como espectador; es el investigador que ubica su laboratorio en el acontecimiento teatral, no solo en el gabinete científico). (2019, p. 151).

En respuesta a algunas de las preocupaciones planteadas en esta primera parte del artículo he desarrollado una aproximación epistemológica que me dispongo a explicar. Una última aclaración antes de entrar en tema es que el fundamento teórico y filosófico de esta propuesta en buena medida ha sido construido con base en el pensamiento de cuatro autores: Henri Bergson, Walter Benjamin, Aby Warburg y Gaston Bachelard, cuyos planteamientos han sido para mis intereses investigativos potentes detonadores; sin embargo, en este breve artículo por razones de eficiencia discursiva no me será posible detenerme en la argumentación de estas categorías en relación a dichos planteamientos porque, aunque serían pertinentes, en este momento resultarían inoportunos por su extensión y complejidad.

«Resonancias», «ecos» y «reverberaciones»

Aunque los tres términos de la propuesta epistemológica que planteo se asocian al mundo de lo sonoro, los fenómenos de la «resonancia», el «eco» y la «reverberación» no son exclusivos de la manifestación del sonido, sino que pueden ser concebidos también como fenómenos vibratorios, que describen un flujo energético, vinculados siempre a la materia y a la memoria. Comienzo por definir la «resonancia» para más tarde arribar a la comprensión del acontecimiento como un encuentro de «resonancias» que se manifiesta siempre en la duplicación fenomenológica de la «resonancia» y la repercusión.

«Resonancia»

Desde la acústica el fenómeno de la «resonancia» se define de manera simple como la capacidad de vibrar que tienen todos los cuerpos, cada cuerpo tiene su propia frecuencia de «resonancia». Por otro lado, la física del sonido, de forma un poco más compleja, nos dice que “si en las proximidades de un cuerpo (una cuerda, tubo de órgano, silbato, etc.) cuya frecuencia propia de vibración es ‘n’ se hace vibrar otro con frecuencia ‘n’ o muy próximo a ella, el primer cuerpo también vibra. En caso de vibrar los dos cuerpos con frecuencias próximas, pueden obtener pulsaciones que en el caso del sonido se perciben como un sonido de frecuencia igual a la diferencia de ambas frecuencias componentes y de intensidad variable.” (Prèlat, 1951, p. 98).

Desde esta perspectiva, la «resonancia» se define más allá de la vibración de un cuerpo, como un fenómeno que siempre implica al menos dos cuerpos con igual o diferente frecuencia de «resonancia» y que pueden producir uno o más sonidos derivados de su encuentro vibratorio.

Con frecuencia escuchamos de manera coloquial el término de «resonancia» empleado para hablar de algo o de alguien, que cobró importancia por alguna acción; se usa también para aludir a la trascendencia de los hechos o la permanencia de las ideas. En el terreno de la acústica se le suele definir como la capacidad de vibrar que tienen todos los cuerpos: es la manera en la que la onda, audible o no, hace que las cosas vibren. Todos los cuerpos o materias físicas tienen lo que se denomina frecuencia de «resonancia»: una pared, un edificio, una copa, un puente, el cuerpo humano. Si trascendemos el plano de lo sonoro, podemos decir que

la «resonancia» es la capacidad de vibración que se da en todos los cuerpos, de hecho, ni siquiera es exclusiva de los cuerpos vivientes. Es, como ya se ha dicho, un fenómeno relacional que sólo existe en la materia, por lo que no es posible pensarla en un solo cuerpo, ya que en el mundo de la existencia material siempre hay más de un cuerpo presente. Ahora bien, si entendemos la «resonancia» como la capacidad de vibrar, no sólo como exclusiva del fenómeno vibratorio del sonido, debemos comprender que es una propiedad fundamental de todo lo viviente.

Eugene Minkowsky⁵ en su libro *Vers une cosmologie* expone lo siguiente:

Solemos hablar, para los fenómenos relacionados con la simpatía, de la armonía, de la resonancia, de la capacidad de vibrar al unísono con o para sintonizarse a sí mismo con un ambiente. Pero, ¿por qué utilizamos, en este ámbito, únicamente metáforas provenientes del mundo de los sonidos? Para mí, esta preferencia por las “metáforas” acústicas, lejos de sorprender, parecen totalmente naturales, tal como existen en el lenguaje que en cambio las crea. Esas metáforas revelan la identidad estructural entre los fenómenos del sincronismo vivido y el mundo de los sonidos; este último, como el primero, se basa en una propiedad fundamental de la vida: la resonancia. (Homero Altesor, 1999, p. 143).

Las primeras experiencias sensoriales que el ser humano tiene se dan justamente a partir de las frecuencias de «resonancia» que percibe en el vientre materno. De tal manera que las primeras imágenes que guardamos en el cuerpo se dan a partir de las sensaciones que a través del oído y la epidermis llegan a nuestro cerebro. Eugenio Trías habla de la «resonancia» en los siguientes términos:

La mujer, en su embarazo, se convierte en instrumento musical, donde su posición erguida, y su columna vertebral, permiten que su entraña sea una caja de resonancia, introduciéndose en el homúnculo un inicio de percepción auditiva, la más arcaica de las percepciones [...] La voz, la palabra, el sonido que emite la madre son transmitidos a través del líquido amniótico. (Trías, 2010, p.138).

En resumen, podemos decir que la «resonancia» es una propiedad fundamental de la vida humana que implica una materialidad para existir, es vibración que requiere una caja o cuerpo de resonancia. El medio indispensable para dicho fenómeno, por lo tanto, es el cuerpo humano.

Desde mi perspectiva cualquier acontecimiento de las artes escénicas puede ser comprendido como un encuentro de cajas de «resonancia» como lo es el vientre materno, por ser un espacio privilegiado en el que se conjugan diversas frecuencias vibratorias que conectan al ser con lo ancestral, lo atávico. Si comprendemos el acontecer de las artes escénicas como un sitio privilegiado para mirar lo humano, se puede decir que, a través del juego de la presentación y representación podemos ver corporeizadas y materializadas las emociones fundamentales humanas (desde los planteamientos de Aby Warburg, estas son la ira, el miedo y el deseo). De tal forma que en la zona de experiencia del acontecimiento se produce un encuentro de cajas de «resonancia» en el que comulgan las frecuencias vibratorias de todos los cuerpos presentes. Nuestro cuerpo funciona, no solo como contenedor inerte o pasivo, sino como caja de «resonancia» que aporta y moldea la «resonancia» del acontecimiento, haciendo perdurar el efecto más allá de la experiencia. Lo que trato de describir aquí no está en el terreno de la percepción que es la manera en la que interpretamos, reconocemos y comprendemos el mundo que percibimos; sino particularmente en el de la sensación, en los modos de sentir y las maneras en las que nos relacionamos con el mundo que sentimos. Sentir en lugar de percibir. Es decir, la «resonancia» está ligada a la sensación. No hay sensación sin vibración y ésta puede ser sonido, pero también textura, co-

⁵ Eugene Minkowsky es un autor cuyo pensamiento resulta fundamental para los estudios de la fenomenología, sin embargo, poco estudiado y muy raramente citado. Homero Altesor en su libro *Cosmologías* demuestra que Minkowsky tuvo una influencia determinante en la obra de Merleau-Ponty, sin que éste último le haya otorgado crédito más que unas escuetas menciones en algunos de sus trabajos. (Eugène, Minkowski, *Vers une cosmologie*, Payot, Paris, 1999).

lor, luz, forma, etc. “La sensación, después de todo no es más que una diferencia vibratoria capaz de resonar los órganos corporales y el sistema nervioso.” (Jean Paul Thibaud citado en Ordóñez, 2013)⁶. La idea se vuelve precisa si atendemos el ejemplo que utiliza Thibaud en su ensayo:

Los constructores de órganos conocen perfectamente el poder de las vibraciones cuando se aseguran de que las notas bajas de tono del órgano no causarán demasiadas vibraciones fuertes en las vidrieras de la catedral, con el fin de evitar romperlas. Esto es para decir que los edificios o los lugares no son completamente inertes o pasivos, ya que responden a y amplifican determinadas frecuencias de resonancia. Por lo tanto, es necesario ajustar la intensidad de los sonidos del órgano al lugar. Al igual que la catedral que se mencionó anteriormente, el cuerpo mismo funciona como una cámara de resonancia que vibra a la estimulación de su entorno inmediato. En otras palabras, la resonancia involucra la capacidad del cuerpo de incorporar y ser afectado por las fuerzas vibratorias, su capacidad para interactuar con, ser penetrado por y participar en el ambiente actual. (Jean Paul Thibaud citado en Ordóñez, 2013)

De lo anterior se desprende que, así como el edificio o catedral que alberga un órgano participa de manera activa en el proceso de «resonancia», nuestro cuerpo funciona, no sólo como contenedor inerte o pasivo, sino como caja de «resonancia» que aporta y moldea la «resonancia». En el encuentro de «resonancias» que ofrece la escena y sus procesos están esos diversos planos de cajas de «resonancia», por un lado, podemos pensar las obras como cajas de «resonancia», pero también los cuerpos, individuales y colectivos lo son. Podemos decir entonces que el fenómeno de la «resonancia» involucra varios planos a la vez: es por un lado «resonancia» de las imágenes⁷ que habitan en las obras y en sus procesos que traen consigo la energía del tiempo en el que fue gestada, aunque también del fenómeno de su arrastre y desplazamiento, de su transformación y movimiento perpetuo; y por otro es «resonancia» de la vibración que se produce en el cuerpo de aquel o aquellos que están siendo impactados por ella en el presente de su acontecer.

Ahora bien, al inicio de esta segunda parte del artículo mencioné que los fenómenos de la escena gravitan siempre en una relación pendular, desde la duplicación fenomenológica entre la «resonancia» y la repercusión, agregaría ahora que para el estudio y análisis en cualquier proceso de investigación *desde/para/sobre* la escena, es fundamental adentrarnos en el plano de sus repercusiones. Así como el fenómeno de la «resonancia» se sitúa en la esfera de la sensación, el fenómeno de la repercusión se asienta en el terreno del impacto que las frecuencias de «resonancia» producen en la materia. Hacer una distinción entre estos dos fenómenos responde a una necesidad de claridad argumentativa, ya que es imposible distinguir cuándo comienza uno o termina el otro, de hecho, siempre se dan en alternancia, en una relación dialéctica nutriéndose uno a otro. Adentrémonos ahora en este otro plano.

Repercusión

El fenómeno de la repercusión se manifiesta primordialmente en dos planos: en el primero la repercusión está ligada a la experiencia, de hecho, comparte la misma raíz latina, *per*. (que por cierto también está presente en la palabra experiencia, y cuyo origen alude a la palabra latina *pericolo*. Es decir, la apertura a lo desconocido). Repercusión es entonces la reiteración de la acción de percutir. La experiencia estética con las artes escénicas nos lleva siempre al doble proceso de la «resonancia» y la repercusión: por un lado, es sensación vibrante y por otro percute (sacude intensamente), golpea, toca y da forma a nuestros pensamientos. Las imágenes que experimentamos ahí se desplazan a través del fenómeno de la «resonancia» pero también a través

⁶ La versión original en inglés del texto de Thibaud se publicó en *Journal of Sonic Studies* N°1 (2012), que fue traducida al español y publicada con permiso del autor y la revista mencionada por Ordóñez, I. (2013).

⁷ Quisiera apuntar en este sentido que al decir imagen no se está haciendo alusión a las imágenes en su sentido visual, sino, como se comprende desde la Ciencia de la imagen (*Bildwissenschaft*) cuyo precursor es Aby Warburg, estoy situando aquí la imagen como “carga energética”, como un flujo intermedial que puede ser imagen visual pero también sonora, olfativa, táctil, etc. La argumentación sobre el estatuto de la imagen puede consultarse en: “Capítulo II. La Imagen Intermedial: movimiento, instante y acontecer” en Didanwy Kent Trejo “«Resonancias» de la promesa: «ecos» y «reverberaciones» del *Don Giovanni*. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial”, Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2016.

de la memoria, huella mnémica o engrama, que repercute en el cuerpo y los pensamientos. Esas reminiscencias que quedan en la memoria individual y colectiva aseguran la transmisión, pervivencia y nueva gestación de imágenes como patrimonio hereditario de una cultura.

En un segundo plano, podemos decir que, así como se da una repercusión derivada de la fuerza de vibración de la «resonancia» en los cuerpos, esta fuerza impacta y deja huella en la materia antes, durante y después del acontecimiento. Es a estos fragmentos materiales, a los que denomino «ecos» y «reverberaciones». Desde la tradición de estudios académicos éstos suelen llamarse fuentes o documentos. La necesidad de encontrar un nuevo término para referirme a ellos no se debe a que considere los otros términos insuficientes, sino que cuando digo que éstos son «ecos» y «reverberaciones» estoy aludiendo a su condición fenomenológica y subrayando la idea pensada desde la noción de *archivo vivo* que he planteado en la primera parte de este artículo. Plantear esta terminología de las fuentes y documentos es un intento por situarlas desde su condición performativa, es decir, estoy nombrando no lo que *son*, sino lo que *hacen*. Las comprendo como manifestaciones dinámicas que sostienen una distancia distinta con el acontecimiento. Para aclarar la idea resulta imprescindible partir de la comprensión de los fenómenos del «eco» y la «reverberación».

«Eco» y «reverberación»

Desde la física del sonido: estos fenómenos son comprendidos como cualidades de reflexión del sonido, pues se producen cuando las ondas de vibración sonora chocan con una superficie reflectora, devolviendo parte de la onda vibratoria hacia el lugar de emisión. Para que el «eco» se produzca debe haber una distancia mínima de diecisiete metros entre la voz emitida y el obstáculo en el que se refleja para regresar a su fuente, mientras que en la «reverberación» la distancia es menor a los diecisiete metros por lo que el sonido inicial y el reflejado se traslapan. Aunque éstos son fenómenos del sonido, es posible extender su significado, en su sentido profundo, como fenómenos de reflexión en todos los ámbitos de vibración energética. De hecho, la reflexión se estudia ampliamente en la luz, de modo que se puede hablar de «ecos» y «reverberaciones» lumínicas, así como de cualquier efecto producido por el impacto de una vibración energética que choca con una superficie. En el caso de la experiencia del acontecimiento escénico, la superficie reflectora, es decir, la repercusión en la que la «resonancia» percute, son tanto los cuerpos humanos como todos los medios o cuerpos físicos.

En la traslación de estos términos (proceso de apropiación que he realizado para el establecimiento de mi propuesta epistemológica) hacia el fenómeno del acontecimiento escénico, las «reverberaciones» son todos aquellos fragmentos que quedaron del momento preciso de la acción, o del proceso creativo que llevó a la construcción de los acontecimientos escénicos, ya que en ellas se entraña una energía reverberante. Son por ejemplo, las partituras corporales y musicales, los libretos o cualquier clase de texto dramático, las relaciones epistolares o cualquier huella en las que se da cuenta del proceso creativo, los diseños de escenografía y vestuario, las fotografías y videos que registren el proceso, el diseño de los trazos escénicos, los diarios y notas personales, los guiones para un performance, incluso las *conversaciones* telefónicas por alguna aplicación como *Whatsapp*, *Skype*, *Facebook*, *Instagram*, *Twitter*, o cualquier otra forma de presencia virtual o telemática estaría contemplada dentro de esta categoría⁸; así como los restos que quedaron de la escenografía, la utilería, cualquier objeto o materia que haya formado parte del acontecimiento, vestuarios, las grabaciones en video, los registros fotográficos o de audio, la iluminación, los espacios en los que se desarrollaron las acciones, y un largo etcétera.

Los «ecos», en cambio, son todos aquellos restos que se derivan del acontecimiento, y que conservan sólo una parte de la vibración resonante, ya que se dan tras una determinada distancia temporal. Con el «eco» regresa sólo un fragmento del acontecimiento, nos trae de vuelta aquello que resultó trascendente, podríamos decir de alguna manera *lo esencial*; estas huellas que quedan en el cuerpo son marcas, a veces producidas por el impacto emocional, estético, o por una idea que ha percutido de manera especial, están vinculadas con la memoria de un modo distinto a las repercusiones que se producen con las «reverberaciones» porque en estas

⁸ De hecho, actualmente muchos de los procesos creativos llevan a cabo tareas organizativas y creativas a partir de estos sistemas de comunicación. Sería fundamental trabajar con estas «reverberaciones» en las que la presencia virtual y telemática se presenta como una complejidad que no podemos ignorar. Me refiero por ejemplo a la gran cantidad de signos comunicativos que hay que decodificar y pensar de manera profunda en estas escrituras digitales, como lo son, por ejemplo, los emoticones, *gifs*, *stickers*, memes, y demás signos que no debieran obviarse en un análisis riguroso de estas «reverberaciones».

últimas no ha habido un proceso de discriminación y sedimentación. La memoria del cuerpo humano, tras el espacio de reflexión, guarda sólo lo que le resultó significativo. Con esto no me refiero sólo a aquello que se ha guardado de manera consciente en la mente, también al terreno de lo inconsciente⁹ que, impactado por lo vivido en la experiencia, archiva en distintos planos de la existencia, imágenes, emociones, sensaciones e ideas que están más allá de los juicios de valor o lo experimentado en el momento del acontecimiento.

Concibo, entonces, como «ecos» las críticas en periódicos, revistas, redes sociales, Internet, etc.; las cartas del público, los testimonios de aquellas personas que incluso muchos años después conservan la experiencia a flor de piel y la comparten, así como cualquier evidencia material que se haya generado con una cierta distancia del acontecimiento o bien con su proceso creativo.

Conclusiones

Pensar desde un hacer investigativo los acontecimientos de las artes escénicas y sus procesos en la conciencia de que los fragmentos que nos permiten reconstruirlos son mucho más que meras fuentes de información, pues conservan la vibración de la resonancia adherida a su repercusión, abre nuevas perspectivas de estudio, en donde las categorías de documento, fuente y archivo cobran otros sentidos.

La tarea de las y los investigadores, desde mi perspectiva, será entonces; por un lado, ir a la búsqueda de la mayor cantidad de «ecos» y «reverberaciones» para reconstruir, a partir de ellos la «resonancia» del acontecimiento y de sus procesos creativos; por otro, dar cuenta de los procesos y acontecimientos desde diversas formas escriturales. Considero que actualmente la producción de conocimiento en la investigación *desde/para/sobre* la escena puede crear nuevos paradigmas escriturales que no necesariamente se asienten en textos escritos de manera tradicional. Las formas ensayísticas, los textos-imágenes digitales en sus expansiones múltiples, el material videográfico que puede ahora subirse con facilidad a plataformas en internet, las conferencias performativas, etc., son, o debieran ser espacios para la socialización y difusión del pensamiento que se produce en las investigaciones desde/para/sobre la escena, sin límites en la creatividad de las formas escriturales posibles. Pero, incluso si nos quedamos en formas de escritura académicas que conserven el rigor que plantea, desde mi punto de vista, pensar desde un paradigma de la investigación que se sustente en la noción de *archivo vivo*, implica cambiar algunas de las metodologías de trabajo y de las formas acostumbradas de escribir. Resultaría materia de otro artículo plantear algunas de las metodologías que considero pueden ser compatibles con las perspectivas planteadas en este artículo, no quisiera extenderme en las conclusiones a las que me ha llevado el ejercicio práctico de esta aproximación epistemológica, sin embargo, quisiera compartir, a manera de comentario final, un par de reflexiones al respecto:

Dar cuenta de la «resonancia», es decir, involucrar el plano de la sensación dentro del proceso de escritura implica también hacerse la pregunta sobre el cuerpo mismo del investigador y los procesos que en él se dan. Estar abierto a la alternancia del pensamiento, fluctuar entre los procesos racionales y sensoriales que se dan en nuestro cuerpo. La escritura mecánica frente a la computadora pienso que excluye algunos procesos de producción de pensamiento importantes, ya que nos limita al desarrollo de las ideas privilegiando las reflexiones que surgen de manera racional y anulando la posibilidad de trabajar también con la intuición, la imaginación o incluso la ensoñación, tan defendida por Bachelard, que permiten acceder a otros planos de conocimiento. En este sentido, una herramienta valiosa para mí ha sido la de escribir con la voz, ya sea registrando mis soliloquios o los diálogos sostenidos con otras y otros, que luego transitan hacia el lenguaje escrito. La escritura manual que atraviesa el cuerpo con la tinta, que implica un proceso espacial y cognitivo muy particular, también ha sido una herramienta importante, así como el ejercicio continuo de desplazamientos físicos a través de algunos ejercicios.

Considero que corporeizar los procesos de investigación implica, a través del cambio de postura corporal, hacer más flexible nuestras posturas ideológicas y reflexivas. Escribir con el cuerpo y escribir con la voz son procesos indispensables para la producción de pensamiento crítico en tono a las artes escénicas. ¿Cómo estudiar las artes del cuerpo excluyéndolo o limitándolo a una sola postura? Romper con el hábito de escribir sólo a partir de los procesos racionales nos acerca a la «resonancia» del acontecimiento. En la escena no

⁹ O incluso en el territorio del subconsciente. En *Mal de archivo* Jacques Derrida problematiza y profundiza en estos territorios a partir de las categorías de Freud en relación con el archivo. La complejidad del tema no es pertinente en este breve artículo, pero sin duda es una dimensión que está contemplada desde la noción de *archivo vivo* que de manera sucinta he expuesto en la primera parte de este escrito.

todo es reductible al lenguaje, la inefabilidad del acontecimiento convoca a otros tantos planos del ser. ¿Por qué entonces en la investigación debe serlo? Concebir la investigación como un proceso en el que siempre se está entre la «resonancia» y la repercusión, acercarnos a los archivos, documentos y fuentes como entidades *vivas*, atender lo *viviente* desde la conciencia de su corporalidad y la nuestra, y cuestionar el lugar del cuerpo del investigador, son desde mi punto de vista algunas de las tareas urgentes y necesarias para habilitar modos otros de investigar.

Referencias

Altesor, H. (1999). *Cosmologías. De Minkowski a Merleau-Ponty*. Editorial Biblos.

Benjamin, W. (2009). “Sobre el concepto de historia”, en *Obras de los pasajes*, I, 2. Abada.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.

Dubatti, J. (2012). *Principios de Filosofía del teatro*. Paso de Gato.

Dubatti, J. (2019). Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias. En M. Cassarin (coord.) *Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: A 100 años de la Reforma*. Centro de Estudios Avanzados.

Kent, D. (2016). “Resonancias” de la promesa: “ecos” y “reverberaciones” del *Don Giovanni*. *Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial* [Tesis de doctorado, Historia del Arte de la UNAM] Repositorio Institucional de la UNAM.

Minkowski, E. (1999). *Vers une cosmologie*. Payot.

Prèlat, C. E. (1951). *El mundo de las vibraciones y de los sonidos*. Espasa-Calpe Argentina S.A.

Taylor, D. (2012). *Acciones de memoria: performance, historia y trauma*. Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.

Ordoñez, I. (3 de julio de 2013). *Un paradigma sonoro de los ambientes urbanos*. [i] Privado – Textos. <https://privadotextos.wordpress.com/2013/07/03/un-paradigma-sonoro-de-los-ambientes-urbanos/>

Yourcenar, M. (2005). *Memorias de Adriano*. Anagrama.