

REVISTA COLOMBIANA DE LAS  
 ARTES ESCÉNICAS



Manizales - Colombia	Vol. 6	204 p.	enero - diciembre	2012	ISSN 2011 - 222X
----------------------	--------	--------	-------------------	------	------------------

**ISSN 2011 - 222X**

**Fundada en 2007**

**Periodicidad Anual**

**Tiraje 300**

**Vol. 6, 204 p.**

**enero - diciembre, 2012**

**Manizales – Colombia**

**Rector**

**Universidad de Caldas**

Ricardo Gómez Giraldo

**Vicerrectora Académica**

Luz Amalia Ríos Vásquez

**Vicerrector de Investigaciones y Postgrados**

Carlos Emilio García Duque

**Vicerrector Administrativo**

Fabio Hernando Arias Orozco

**Vicerrectora de Proyección**

Fanny Osorio Giraldo

**Decano Facultad Artes y Humanidades**

Carlos Alberto Ospina H.

**Director de Departamento Artes Escénicas**

Carlos Julio Jaime

**Director de Programa Artes Escénicas**

Rubén Darío Zuluaga Gómez

**REVISTA COLOMBIANA DE LAS  
ARTES ESCÉNICAS**

La Revista Colombiana de las Artes Escénicas se publica con una frecuencia anual (a partir del volumen 3) y circula en el ámbito nacional e internacional. Se dedica a la información, reflexión y fomento del conocimiento y diálogo entre redes de pensamiento y trabajo escénico. Se constituye además, en un espacio de discusión académico, técnico e intelectual en la medida de las grandes preocupaciones pedagógicas, filosóficas y estéticas.

Incluye resultados de investigaciones, entrevistas, ensayos, críticas y material con diversos enfoques atinentes a las artes escénicas. Tiene también entre sus objetivos contribuir al desarrollo teórico y profesional de la comunidad universitaria y otros creadores trabajadores del medio.

La responsabilidad de lo expresado en cada artículo es exclusiva del autor y no expresa ni compromete la posición de la revista. El contenido de esta publicación puede reproducirse citando la fuente.

Fotografía portada: Obra: Vistazo doméstico o de puertas para adentro

Foto: Juan Sebastian Villegas

**DIRECTOR**

Rubén Darío Zuluaga Gómez

**COMITÉ EDITORIAL**

Felipe Cesar Londoño, Luis Fernando Acebedo,  
Marcelo Islas, Liliana Marina Hurtado, Luis Fernando  
Loaiza, Daniel Enrique Ariza

**COMITÉ ASESOR**

Octavio Arbeláez, Jorge Dubatti,  
Santiago García

**COLABORAN EN ESTA EDICIÓN**

Jean-Frédéric Chevallier, Sandra Camacho López,  
Liliana Hurtado Sáenz, Camilo Cuartas, Paola Helena  
Acosta Sierra, Carlos Julio Jaime, Coque Salcedo Ortiz,  
Daniel Ariza Gómez, Sandra María Ortega, Maribell  
Cíodaro Pérez, Antonio Usuga Monsalve, Thamer  
Arana Grajales, Rubén Darío Zuluaga Gómez, Sasha  
Eraso Villota, Lu Murillo García, Estefanía Giraldo  
Ramírez, Ronal Zapata, Ana María Valencia Arias, Juan  
Camilo Molina Cruz, María Alexandra Aguirre Rojas

**COMITÉ TÉCNICO**

Juan David Giraldo Márquez  
**Coordinador Comité Técnico**

Gerardo Quintero Castro  
**Corrector de Estilo**

Silvia L. Spaggiari  
**Traductora**

Juan David López González  
**Diseño y Diagramación**

Carlos Eduardo Tavera Pinzón  
**Soporte Tecnológico**

**Ventas, Suscripciones y Canjes**

Revista Colombiana de las Artes Escénicas.  
Universidad de Caldas, Palacio de Bellas Artes.  
Calle 65 # 26 - 10.  
Teléfonos: (57)(6) 8781500 ext. 11222  
(57)(6) 8802170 Bellas Artes  
e-mail: revartescenic@ucaldas.edu.co  
revistascientificas@ucaldas.edu.co  
Manizales, Colombia.

Editado por:

**Universidad de Caldas**  
**Vicerrectoría de Investigaciones y Postgrados**

# TABLA DE CONTENIDO

---

<b>PRESENTACIÓN</b>	5
<b>EDITORIAL</b>	6
<b>MONOGRÁFICO. EL CUERPO EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA</b>	
MODALIDADES ACTORALES O SIETE MANERAS DE ESTAR PRESENTE Jean-Frédéric Chevallier	9
EL CUERPO: TOPOLOGÍA DE LA ACCIÓN TRÁGICA CONTEMPORÁNEA Sandra Camacho López	20
CREACIÓN COLECTIVA E INVESTIGACIÓN: "RASTROS SIN ROSTROS" Y LA PROPUESTA DE UN MODELO METODOLÓGICO Liliana Hurtado Sáenz	31
CUERPOBSOLETO Camilo Cuartas	42
EL CUERPO DEL DOLOR Paola Helena Acosta Sierra	52
DE LA IMAGEN PARADÓJICA A LA PUESTA EN ESCENA Carlos Julio Jaime	67
DE LO DISCIPLINAR A LO LIMINAL DEL CUERPO Coque Salcedo Ortiz	77
CUERPOS VIRTUALES, CUERPOS ESCINDIDOS Daniel Ariza Gómez	87
EL CUERPO EN DESCOMPOSICIÓN: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA CREACIÓN ESCÉNICA A PARTIR DE LOS IMAGINARIOS DE LA VEJEZ Sandra María Ortega	97
MADRIGUERAS CREACIÓN DE ESPACIOS POÉTICOS DEL ACTOR Maribell Cíodaro Pérez	110
LA DRAMATURGIA DEL PORNO TEATRALIDADES EN ESPACIOS NO CONVENCIONALES DE LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA Antonio Usuga Monsalve	123

LA HERMENEÚTICA DEL ACTOR  
O LA LABOR DEL ACTOR SOBRE SÍ MISMO  
Thamer Arana Grajales 134

"ESTUDIO DE RECEPCIÓN TEATRAL"  
TEATRO Y MOVILIDAD SOCIAL  
Rubén Darío Zuluaga Gómez 144

**SEMILLEROS DE PENSAMIENTO:  
DRAMATURGIA/TEXTO CORTO**

ISLA COLOR VIOLETA  
Sasha Eraso Villota 158

ÁNGEL SIN ALAS  
Lu Murillo García 161

PAPÍ  
Estefanía Giraldo Ramírez 165

**ESPACIO ABIERTO**

¿CONVENCIÓN?  
Ronald Zapata 168

UN VISTAZO HACIA ADETRÁS  
Ana María Valencia Arias 175

INVOCATION OF FICTION, UN CUERPO QUE TRANSITA  
ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN  
Juan Camilo Molina Cruz 182

**RESEÑAS**

GEOGRAFÍAS DEL TEATRO EN AMÉRICA LATINA.  
UN RELATO HISTÓRICO:  
UN VIAJE POR EL TERRITORIO Y EL TIEMPO DEL TEATRO LATINOAMERICANO  
María Alexandra Aguirre Rojas 194

**PAUTAS PARA PUBLICAR EN LA REVISTA** 199

# PRESENTACIÓN

El Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, se complace compartir con la comunidad teatral y dancística, y en general con la comunidad artística no solo de nuestro país sino del planeta, un número más de la *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, pues en sus diferentes ediciones, y especialmente en esta, han tenido cabida las diferentes voces acerca de cómo se concibe la práctica escénica alrededor del mundo.

Llegar al número 7 de la revista, ha significado una ardua empresa, si tenemos en cuenta que llevar cabo este propósito implica asumir una responsabilidad estrechamente ligada con la calidad, la persistencia y la continuidad.

Según las diversas tradiciones, el 7 es un número misterioso y mágico. Son muchos los aspectos de la vida del hombre regidos por este número. Se habla con persistencia de los 7 días de la semana. Hay 7 mares en el planeta. En la India han descubierto 7 chacras o puntos de energía en el cuerpo. Nos han hablado de las 7 maravillas del mundo, de los 7 pecados capitales, de las 7 calamidades. Dante describió los 7 infiernos, los metafísicos hablan de 7 niveles de conciencia, Blanca Nieves se hizo acompañar por 7 enanos, el arco iris tiene 7 colores, son 7 las notas musicales, 7 vidas tiene un gato, y están las botas de 7 leguas y la serpiente de 7 cabezas, entre otros. Así como 7 son las artes liberales y como colofón de este inventario de miradas alegóricas, al decir del propio Shakespeare, “la vida no es más que un drama en siete actos”.

Por tanto, con la presente edición entramos en la esfera del misterio. Y en coincidencia con algunas de estas premisas, el presente número trata sobre “El cuerpo en la escena contemporánea”. Hablar del cuerpo también es un misterio, el misterio de la vida humana, el misterio del movimiento. El misterio de la acción. El misterio del acto escénico.

Finalmente, con este número, estamos celebrando el haber logrado recientemente la indexación en Categoría C por parte de Publindex, lo que metafóricamente nos hace sentir como si hubiéramos alcanzado la mayoría de edad. Este hecho nos obliga a seguir siendo rigurosos en la periodicidad, la calidad y el profesionalismo tanto en su forma como en la sustancia de sus diferentes reflexiones sobre la práctica escénica y en particular referidas al manejo del cuerpo en la escena, pues es este el instrumento con el cual el performer escribe sobre la pizarra, que no es otra cosa que el escenario mismo en donde transcurre la vida del teatro.

Carlos Julio Jaime  
*Director Departamento de Artes Escénicas*

# EDITORIAL

Es para la Universidad de Caldas y para el Departamento de Artes Escénicas un honor presentar a la comunidad académica y teatral de Colombia, la primera revista indexada, que está dirigida en forma total a las Artes Escénicas. Hay otras revistas indexadas de universidades en nuestro país, cuyo objeto es el arte en general, de esta manera nosotros llegamos a fortalecer un campo específico, el teatral.

Significa para nosotros tener una categoría en Colciencias, un reconocimiento, el primero a una línea editorial, que posiblemente poco se ha interesado en reconocimientos oficiales, pero que hoy, como academia reclama un lugar, un espacio para el pensamiento y el desarrollo del arte escénico.

Sigue el espacio abierto para los jóvenes, estudiantes y egresados, promoviendo sus potencialidades, activando su energía creativa. Y sigue la revista abriendo sus páginas virtuales y físicas, para los creadores e investigadores formados, aquellos de carrera, que buscan un lugar para exponer su pensamiento, que trabajan con el interés de difundir sus ideas, de incidir en el mundo que los asombra y de dejar una impronta en su momento histórico a través de la escritura.

Tenemos tradición literaria y teatral. Nuestros padres se preocuparon por el verso y la narración, por la metáfora y el ensayo. Paralelamente en los actos públicos, en los patios de las casas y en los auditorios recién construidos, se presentaban pantomimas, malabares y dramatizados. El cuerpo y la palabra, pero además la música y la plástica, todo en un interés primigenio por el juego, por la fiesta y la recreación estética.

Caldas y Manizales tienen una fuerte tradición teatral, un festival internacional de teatro, un universitario, un intercolegiado y en los municipios muchos festivales que recuerdan la máscara, el carnaval y la fiesta. En honor a la tradición y al deseo actualizado, nuestra Licenciatura en Artes Escénicas, presenta un programa que promueve las líneas básicas de formación en pedagogías y en la disciplina teatral. Paralelamente desarrollamos eventos que incluyen: un festival de teatro, encuentros de investigación, residencias dramáticas, la revista que presentamos hoy, y otras muchas iniciativas que se desarrollan en vías de fortalecer el arte escénico y los profesionales dedicados a él.

En la línea de investigación, donde nuestra revista es protagonista, presentamos las ponencias desarrolladas en los encuentros. Para el caso presente el tema es: “El cuerpo en la escena contemporánea”, un monográfico que explora la temática en muy diversas vías y de las cuales se ha hecho una selección, que intenta presentar un panorama riguroso de investigación en metodologías, escritura y pertinencia de contenidos.

Esperamos seguir cualificándonos en esta vía editorial, sin perder el norte académico, sin perder lectores neófitos por exceso de codificación en el lenguaje, sino sumando voluntades, proyectos e inteligencias para construir institucionalmente una obra necesaria, que sea reconocida y valorada por la comunidad universitaria.

Rubén Darío Zuluaga Gómez  
*Director*





# MONOGRÁFICO.

## EL CUERPO EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

### MODALIDADES ACTORALES O SIETE MANERAS DE ESTAR PRESENTE\*

#### ACTING MODALITIES OR SEVEN WAYS TO BE PRESENT

Jean-Frédéric Chevallier\*\*

*\*\* Director de escena, dramaturgo y filósofo. Estudió filosofía, sociología y teatro al nivel maestría. Es Doctor por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, donde impartió clases. En su natal Francia fue también director del colectivo Feu Faux Lait, con el cual presentó catorce montajes en Francia, uno en España y dos en Ecuador.*

#### RESUMEN

En el quehacer teatral contemporáneo, las cosas se modifican y cambian. Categorías teóricas que uno hubiera pensado intangibles se transforman o incluso llegan a desaparecer. Al revés, especificidades aparentemente caducas, vuelven a surgir y a desarrollarse otra vez. En este contexto, es decir en los escenarios contemporáneos, ¿qué implica la labor actoral? ¿Cómo opera el actor sobre sí mismo para ser eficazmente operativo para con el espectador? Tal vez la forma más práctica de responder la pregunta consiste en esbozar una lista de las distintas estrategias que tiene un actor de estar presente hoy en el teatro. Llamémoslas modalidades actorales. Se puede —como comienzo— distinguir entre siete modalidades: el cuerpo coreográfico o coreografiado, el cuerpo cotidiano, el cuerpo lúdico, el cuerpo disonante, el cuerpo aminorado, el cuerpo singular y el cuerpo sobrecodificado. Se usa la palabra “cuerpo” para insistir sobre la materialidad del acontecimiento y no olvidarse de la perogrullada siguiente: el trabajo del actor es corporal.

#### PALABRAS CLAVE

Modalidades actorales, trabajo actoral, teatro contemporáneo, presencia, teatro del presentar, cuerpo coreográfico, cuerpo cotidiano, cuerpo lúdico, cuerpo disonante, cuerpo aminorado, cuerpo singular, cuerpo sobrecodificado

#### ABSTRACT

In the contemporary theatrical duty things are modified and changed. Theoretical categories that one would think intangible are transformed or even come to disappear. Inside out, specificities apparently antiquated, resurface and develop again. In this context, this is to say, in the contemporary stages, what does the acting duty imply? How does the actor bring about on himself in order to be efficiently operative with the audience? Perhaps the most practical way to answer the questions consists in sketching a list of the different strategies and actor has for being present today in theater. Let's call them acting modalities. It is possible —to start with— to distinguish between seven modalities: the choreographic or choreographed body, the quotidian body, the ludic body, the discordant body, the dissonant body, the singular body and the over-codified body. The word “body” is used to insist about the outward appearance of the event without forgetting the following truism: The work of the actor is corporal.

#### KEY WORDS

Acting modalities, acting duty, contemporary theater, presence, theater of presenting, choreographic body, quotidian body, ludic body, discordant body, dissonant body, singular body, over-qualified body.

---

\* Recibido: julio 20 de 2012, aprobado: agosto 30 de 2012

Gilles Deleuze, buscando nombrar con exactitud la labor desempeñada por una persona en el escenario, llega a proponer el término de “operador” (Deleuze, 1979: 89). El otrora actor se ha vuelto un “operador” de la escena. El término tiene una gran ventaja: permite pensar en un *actor que no actúa* –una cosa que, fuera de ser contradictoria, ocurre con una definitiva recurrencia hoy en día–. En la tercera versión de *Testigo de las ruinas*, la última habitante del barrio del Cartucho (en Bogotá), que prepara arepas en el proscenio, no simula ser Lady Macbeth, ni Ofelia, ni una de sus sirvientas; la cocinera no pretende encarnar un *dramatis personae*: su participación en la escena se limita a preparar arepas y a ofrecerlas al público al concluir la función. Los intérpretes del grupo japonés Sankai Juku realizan acciones precisas pero tampoco figuran ser uno u otro personaje de una trama dramática.<sup>1</sup> Y hablar de todos ellos en tanto que *operadores de la escena* ayuda a entender que lo que hacen en estas escenas tiene poco que ver con una estética de la representación. Hoy en día, lo que el espectador mira primero es al operador presente en el escenario –lo mira en tanto que presente y no tanto como representante–. Y probablemente, las variaciones que se observan en el trabajo de este operador sobre el escenario conciernen, en primera instancia, a las maneras de dar a ver o de dejar ver al espectador su presencia.

Hablamos aquí de *modalidades actorales*, es decir de diferentes *modus operandi* (o maneras de operar) a través de los cuales un actor-operador se deja observar

<sup>1</sup> *Testigos de las ruinas III*, dirs. Rolf y Heidi Abderhalden, prod. Mapa Teatro, Colombia, 2005. *Kara Mi*, dir. Ushio Amagatsu, prod. Sankai Juku, Japón, 2010.

por los espectadores. Escoger una modalidad u otra, o bien combinarlas o hacerlas sucederse en cierto orden, son estrategias estéticas emprendidas desde el escenario, estrategias porque optar por una modalidad u otra se vuelve un modo concreto de responder la pregunta: *¿cómo opera el actor sobre sí mismo para ser eficazmente operativo para con el espectador?* Al hacer una lista de estas diferentes modalidades, así como de sus respectivos modos de operar, se llega a tener un *panorama de lo que implica la labor actoral en los escenarios contemporáneos*.

Debo precisar también que la tipología que propongo ahora y que seguro parecerá un tanto extraña, es parcial y parcelaria, llamada no solo a ser discutida sino también a ser modificada, es decir, tanto completada como recortada. En otras palabras: la virtud de este esbozo tipológico reside en su incompletad.

La primera de estas modalidades tiene que ver con una exhibición rigurosa de la presencia misma (*cuero coreográfico* o *coreografiado*), la segunda con una manera de estar más cotidiana (*cuero cotidiano*), la tercera con un uso exacerbado –y por ende distanciado– de la actuación tradicional (*cuero lúdico*). En la cuarta, se obra de manera casi musical, buscando producir disonancia (*cuero disonante*). En la quinta, se opera por retiro y defecto (*cuero aminorado*). La sexta parecería opuesta a la quinta porque allí se procura que la peculiaridad de la presencia baste por sí misma (*cuero singular*). En la séptima, se repite frente al espectador acciones que este conoce de memoria (*cuero sobrecodificado*). En cada expresión, se usa la palabra “cuero” para insistir



Obra: "Cabaret Trágico", Fotografía: Diego Jiménez Restrepo

sobre la materialidad del acontecimiento –y no olvidarse de la perogrullada siguiente: el trabajo del actor es corporal–. Se hubiera podido recurrir también a la palabra "presencia" –cada modalidad siendo una manera específica de trabajar a la "profundización y deslizamiento de la presencia"– (Lehmann, 2001: 233)<sup>2</sup> y decir: *presencia coreografiada, presencia cotidiana, presencia lúdica, presencia disonante, presencia aminorada, presencia singular y presencia sobrecodificada*. Cualquiera que sea la formulación escogida, conviene enfocar cada una de estas modalidades como una simple tendencia, como un apuntar hacia: en este montaje, o en esta secuencia de este montaje, el trabajo actoral tiende hacia... tal o cual modalidad. Y son simples apuntes por otra razón: *in fine*, estas modalidades conciernen al espectador –exactamente: atañen el efecto sensitivo que se busca producir sobre el espectador–.

<sup>2</sup> Las traducciones del francés al castellano son mías.

\*

(1) Se habla de un *cuerpo coreográfico* o de una *presencia coreografiada* cuando el trabajo del actor –o bien, evidentemente de un bailarín, que para el caso es lo mismo– consiste en ejecutar un marcaje corporal preciso (es decir una partitura de movimientos), con la simple meta de compartir su presencia. El propósito aquí es producir una suerte de vacío acogedor. Por supuesto, esas tres características están vinculadas: el marcaje está hecho para dar contundencia a una presencia que, por hipótesis, nunca llegará a ser exhaustiva, que quedará siempre, de una manera o de otra, ahuecada. El hecho de que el actor no haga aparentemente nada más que ejecutar con dedicación su partitura da la impresión de que está totalmente vacío, como si todo hubiera sido quitado y nada más quedara el presente. Estamos cerca de lo que el actor Yoshi Oida apuntaba en cuanto a su trabajo: "Toda la concentración tenía que estar dirigida a lo que hacía con el cuerpo,

y por lo tanto no podía pensar en ‘actuar’ de ninguna manera” (Oida, 2003: 30). Trabajar sobre una serie de movimientos absolutamente precisos y preestablecidos hace que el actor esté por completo en lo que hace: nada más cuenta el presente –y es lo que da fuerza a su presencia–.

Al retirar todo lo que no es el presente, aparece el vacío: un vacío que se puede comparar a un sifón en el que está atraído el espectador, un retiro pues, que permite al mismo entrar. La actriz Paola Torres recuerda, acerca de su desempeño en el montaje de *Máquina-Hamlet* dirigido por un servidor:<sup>3</sup>

Estar ahí, sin pensamientos que medien entre la acción pura, concreta y mi capacidad de ejecutarla, es para mí lo más cercano a vivir el presente, un presente donde no existe casi nada, en donde no pretendo ni espero nada, y justo en esa especie de hueco es donde surge el encuentro con la mirada del otro que me hace sentir que puedo, por unos instantes, reconocermé y reconocerlo plenamente (Torres, 2011: 20).

En *Masurca Fogo* de Pina Bausch, los bailarines solían participar de esta primera modalidad.<sup>4</sup> No siempre, porque de repente (2) los cuerpos perdían su tensión; ya no se sostenían con el mismo rigor. Por ejemplo, una bailarina agarraba un micrófono y empezaba a hablar de manera muy sencilla. Su presencia aparecía entonces poco intensa

y más difuminada –pero en ningún momento era menos interesante mirar hacia ella–. Aquí se puede hablar de un *cuerpo cotidiano*, de una presencia vuelta *presencia cotidiana*. El operador escénico, al dedicarse a la realización de un acto cotidiano, exhibe su presencia de modo ligero. Sin embargo, no pretende crear una impresión de realismo. Estas acciones no son “actuadas”. En *A Breaking Down and a Multiplication of Tissue*, mientras una mujer bailaba, un miembro del equipo técnico del teatro entraba a trapear y secar el escenario.<sup>5</sup> O bien, se solicita a personas completamente ajenas a la profesión para realizar estas acciones: en tres montajes de Castellucci, intervienen niños.<sup>6</sup> E importa señalar que, pese a tratarse de acciones cotidianas, ello no quiere decir que sean acciones improvisadas o poco ensayadas: dichas acciones pasan por un proceso previo de selección, ordenamiento y regulación temporal.

Si, en la primera modalidad (el *cuerpo coreográfico*), algo se abría por la inmersión del actor en el presente y por el rigor en la ejecución de sus movimientos, en esta segunda (el *cuerpo cotidiano*), algo se abre debido a una dispersión. Si ambos, el *cuerpo coreográfico* como el *cuerpo cotidiano* participan de una “no actuación” y tienden a generar un espacio de retiro que favorezca la puesta en movimiento (interno) del espectador, hay una diferencia sustancial entre las dos modalidades: involucran, de parte del escenario, cualidades de movimiento (externo) y cualidades de energía diferentes. La precisión y la

<sup>3</sup> *Máquina-Hamlet*, de Heiner Müller, dir. Jean-Frédéric Chevallier, prod. Proyecto 3, México, 2004.

<sup>4</sup> *Masurca Fogo*, dir. Pina Bausch, prod. Tanztheater Wuppertal, Alemania, 1998.

<sup>5</sup> *A Breaking Down and a Multiplication of Tissue*, dirs. Jean-Frédéric Chevallier y Matthieu Mével, prod. Teatro UNAM, Fonca, Conaculta, Proyecto 3, México, 2009.

<sup>6</sup> *Crescita XII* (2005), *Inferno* (2008) y *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), dir. Romeo Castellucci, prod. Societas Raffaello Sanzio, Festival de Avignon, Italia, Francia.

concentración requeridas en el primer caso son superfluas en el segundo.<sup>7</sup>

Al inicio de *Un tranvía llamado América* de Frank Castorf, un actor toca la guitarra mientras otro intenta moler huevos con leche en una licuadora.<sup>8</sup> El propósito es casi demasiado obvio: se busca relajar al público. Pero mientras transcurre la obra, poco a poco los intérpretes abandonan esta modalidad cotidiana para (3) adoptar otra donde su “actuación” se vuelve exacerbada y se acerca a lo fársico –o a la *Commedia dell’Arte*–. A la hora de maltratar –o bien asesinar– a una mujer, se dedican a brincar juntos encima de una cama y eso desde distintos ángulos, simulando la ira, la asfixia o la debilidad física. Es cuestión de divertirse con el código teatral: figurar la muerte, el deseo sexual, el deseo de matar, etc., de manera exagerada, burda y por ende torpe. Los actores subrayan la dimensión lúdica (irreal: *in-ludus*) de su actuación falsa. Sus cuerpos se han vuelto *cuerpos lúdicos*.

Los análisis de Gilles Deleuze en cuanto a las “potencias de lo falso” (Deleuze, 1985: 165-202) en las películas de Jean-Luc Godard y, en particular, en el trabajo que los actores allí desempeñan es útil para entender en qué medida la falsedad convocada es generadora de *positividad*. Al ver el descabellado ataque al banco en *Nombre: Carmen*, nadie se lamenta por

la falta de realismo de las acciones (una empleada limpia dedicadamente las manchas de sangre mientras tiene lugar el frenético tiroteo), por su ausencia de seriedad (los policías dan saltos y brincos de un sofá a otro a más no poder) o por su absoluta incongruencia (dado que, de un lado se acabaron los cartuchos, y de otro el fusil se bloqueó, uno de los policías termina por besar como glotón a la más guapa de los atacantes).<sup>9</sup> Extrañamente la falsedad de la secuencia se vuelve ingenuidad, inocencia y, de alguna manera, generosidad: todo eso se hace por nada. En un escenario, los efectos son similares con una sola diferencia: es más palpable el goce de los actores a trabajar en esta *modalidad lúdica*. Basta con ver al elenco de Castorf, ya sea en el montaje antes mencionado o en *Norte* cuando destruye alegremente gran parte de la escenografía,<sup>10</sup> para convencerse de ello: el placer en el escenario contagia al público en la sala.

(4) A veces, la exacerbación no comporta este carácter de falsedad obvia, ni es tan extrovertida. Al contrario, el trabajo del actor es más interno, más contenido y los efectos de ello no son inmediatamente reconocibles. En estos casos, el propósito cambia por completo. De lo que se trata entonces, es de provocar una sensación disonante en el espectador, tal como el estremecimiento que no falla en generarse con la conjunción de un actor acariciando tiernamente un trozo de carne en el proscenio y unas actrices al otro lado del escenario pegando palas contra rieles de fierro. En este momento de un *Macbeth*

<sup>7</sup> Aparece aquí otra diferencia entre la labor del actor y la del espectador. Los movimientos del primero son ante todo físicos o externos, mientras que los del segundo son prioritariamente espirituales e internos. Gilles Deleuze habla, por ejemplo, del “movimiento de la *Fisis* y de la *Psyche*” (véase Deleuze, 1968: 18). La pertinencia del primero depende de la realidad del segundo. Lo que da validez a un movimiento externo en el escenario es su capacidad para despertar movimientos internos en la sala. Otra manera de decir lo que decíamos anteriormente: la actividad del actor consiste, pues, en atender a los espectadores-invitados.

<sup>8</sup> *Endstation Amerika*, dir. Frank Castorf, prod. Volksbühne, Alemania, 2001.

<sup>9</sup> *Prénom: Carmen*, dir. Jean-Luc Godard, prod. Antenne 2, Francia, 1983.

<sup>10</sup> *Norden*, dir. Frank Castorf, prod. Volksbühne, Alemania, 2007.



dirigido por Serge Noyel, el trabajo de los operadores escénicos no participa ya del *cuerpo lúdico* sino del *cuerpo disonante*.<sup>11</sup>

La definición nietzscheana de la disonancia y del goce que proporciona ella en la música sirve para entender cómo funciona el dispositivo.<sup>12</sup> La disonancia suena cuando a un elemento de estabilidad se le adjunta un elemento de inestabilidad, cuando a una tendencia al orden y a la contención (lo que Nietzsche llamara lo “apolíneo”: las continuas y tiernas caricias), se mezcla una tendencia al desorden y al desbordamiento (lo “dionisiaco”: los irregulares y frenéticos golpes de palos sobre los rieles). En términos de sensación, se destruye la estabilidad de la percepción. Si el propósito de las tres primeras modalidades (*cuerpo coreográfico, cotidiano y lúdico*) consistía en procurar producir conmociones, el propósito de esta cuarta tiene más que ver con el estremecimiento.<sup>13</sup> La disonancia se experimenta como un desgarrón, un vértigo o un pánico voluptuoso; marea, aturde o bien embriaga.

El ejemplo dado para ilustrar esta modalidad puede llevar a pensar que se alcanza el efecto agenciando de una cierta manera el escenario y que no concierne entonces en específico al trabajo actoral. Es el conjunto de dos acciones, la de acariciar y la de pegar, lo que produjo la disonancia. Pero en realidad, el cuerpo del actor puede volverse la bandeja sobre

la cual se expone la disonancia. Quizás esta dinámica tenga que ver –aunque de forma menos pretenciosa– con la que se requería otrora para llevar a cabo *happenings* (Bertrand-Dorléac, 2004). De una u otra manera, el actor se encuentra en una situación extrema. Regresemos de nuevo al testimonio de Paola Torres:

Durante los ensayos, cuando había que trabajar escenas en esa modalidad, acostumbraba llegar más temprano y calentar lo más fuerte que me fuera posible porque el esfuerzo físico y emocional requeridos era elevado. Es la modalidad que más me compromete. Es también la más complicada: me exijo más, idealizo más y por lo mismo fracaso más. De pronto todo se vuelve deseo de lograr, de demostrar (2011: 27).

Hay un frágil balance entre la radicalidad de la situación en la cual se encuentra el actor y la humildad con la cual trata de enfocar el haber logrado esta radicalidad. El desgaste emocional y físico puede ser tal que el actor se cierra sobre sí mismo: lo goza o lo sufre solitariamente. Para evitar eso, el actor necesita permanecer frágil –pese, justamente, a que se trate de un ejercicio de fuerza–. Importa que sea débil en este sentido, para dejarse atravesar por fuerzas sin contener ni detenerlas. Y es probablemente esta combinación de las fuerzas en juego y de la fragilidad del cuerpo que las expone, lo que hace que este cuerpo se vuelva disonante.

Estas cuatro primeras modalidades (*cuerpo coreográfico, cotidiano, lúdico y disonante*) tienen un punto en común:

<sup>11</sup> *Macbeth*, dir. Serge Noyel, prod. Théâtre de Châtillon, Francia, 1993.

<sup>12</sup> Véase Chevallier (2007).

<sup>13</sup> La conmoción despierta un sentimiento que se puede reconocer y nombrar. Al contrario, el estremecer es un proceso que implica la imposibilidad de ubicar un porqué. Se trata de sentimientos que surgen a la par que surgen otros, sin que se logre explicar esos múltiples surgimientos. Se detiene la posibilidad de caracterizarlos. Véase Chevallier y Batista (2004).

operan por retiro, ya sea el retiro de la figuración, de la ficción, de una emoción o de una idea. En este sentido trabajan fuera de la representación, más bien, cada una constituye como una especie de estrategia para restar la “re” a la palabra “representación” –y así estar en la pura presentación–. Es esta operación, a primera vista sustractiva, la que posibilita el surgimiento de una diversidad de sensaciones reales. La lógica aquí es muy simple: si uno (pongamos el actor) deja de imponer (pongamos sus acciones en tanto que representaciones de algo) a otro (pongamos el espectador), el segundo vuelve a tener entonces la posibilidad de responder al estímulo estético de múltiples maneras. Como lo escribe Gilles Deleuze, “se trata de abandonar los elementos estables de la representación teatral para que surjan otros materiales, otras maneras, otras posibilidades. Se trata de posibilitar otros surgimientos” (1979: 92-94). Lo que se quita al retirar el “re” del verbo representar, es la imposición de una sola manera de mirar hacia el escenario. Si un actor, al levantar el brazo, quiere dar a entender que él es el capitán de un regimiento turco, su gesto vale por el grado militar: el primero es intercambiable con el segundo. Reproducir este mecanismo de sustitución (el brazo arriba por la calidad de capitán turco) impide que los espectadores hagan otra cosa con este gesto que leerlo tal y como está propuesto. En cambio, al trabajar fuera de este mecanismo, el escenario abre la posibilidad –o las múltiples posibilidades– de sentir. En *Ship in a View*, por ejemplo, una coreografía del japonés Hiroshi Koike, cuando una bailarina se para sobre una silla y estira el brazo, cada persona en el público puede apreciar

su acción de manera diferente: uno se conmoverá por la ternura con la cual este movimiento ha sido efectuado, mientras otro se preocupará por la lentitud con la cual el brazo ha sido levantado, etc.<sup>14</sup> Al *aminorar* la re-presentación, se vuelve a posibilitar lo que el abatimiento sobre el eje único del intercambio había imposibilitado: permite que sensaciones singulares afloren –en el actor, por cierto, y aún más en el espectador–.

*Aminorar*, dice Deleuze, es pasar de la cuestión del Poder –que uno ejerce sobre y contra otro– a la cuestión de las potencialidades: el poder de hacer o el poder creativo de cada uno. Entonces, operar la aminoración implica apostar a que un retiro en el escenario –un *menos* pues– posibilite un *plus* en la sala. En este sentido, no importa tanto cuánto se retira el actor, sino cuánto se produce en el espectador, o bien: cuánto el espectador produce. Y si las modalidades del *cuerpo coreográfico, cotidiano, lúdico y disonante* participan de esta idea de hacer un poco menos para que el otro tenga la posibilidad de hacer un poco más, (5) existe una modalidad en la cual se radicaliza esta apuesta. Ahora concierne a la presencia misma del cuerpo. Si aminorar la representación reside en quitar los elementos estables que vuelven rígido el acontecer escénico e impiden que sus efectos estéticos den en el blanco, aminorar la presencia de un cuerpo consiste en ir cazando lo que quedaría de estabilidad, y por ende de imposición, en un dispositivo presentacional –siendo el peligro que la presencia pretenda ser una totalidad y así

<sup>14</sup> *Ship in a View*, dir. Hiroshi Koike, prod. Pappa Tarahumara, Japón, 2002.

pierda su carácter agujerado—. <sup>15</sup> Buscar *aminorar* la presencia igualmente responde al deseo de quedar atento a “que la variación no deje ella misma de variar, es decir que pase efectivamente por nuevos caminos siempre inesperados” (Deleuze, 1979: 126).

En *Aegri Somnia*, de Jean Lambert-Wild, el actor provisto de una escafandra se encuentra en el fondo de una alberca, donde está colocada una cama. <sup>16</sup> Si quiere ver sus movimientos, el espectador está obligado a sumergirse en el agua con su máscara, y dejarse llevar por la sensación de flotamiento que acompaña los gestos de todos, del actor como de los espectadores. Pero puede también, cabeza emergida, escuchar el texto que está difundido en la sala, y no ver nada del actor: mira la multitud de miembros y tubas que se mueven a la superficie del agua. En un montaje titulado *Y vi el cordero sobre la montaña de Sión: Apocalipsis 14.1*, Va Wölfl sustrae parcialmente los cuerpos de la vista de los espectadores: unos árboles erectos en medio de las butacas, y en continua rotación, impiden al público distinguir los bailarines netamente. <sup>17</sup>

Para calificar el trabajo actoral en estos dos ejemplos, se puede recurrir a la noción de *presencia en menor* o de *cuerpo aminorado*. Le toca al espectador el papel de buscar las presencias en el escenario. También puede olvidarse de ellas para involucrarse en otras maneras de asistir al espectáculo. Con más claridad aún que en

las modalidades anteriores, la presencia del actor aquí se vuelve solo un elemento dentro de otros en la composición del espectáculo. Ha perdido ella todo carácter de centro. El dato es de gran importancia: con la borradura y/o retiro del cuerpo del actor, los elementos del dispositivo escénico están puestos al mismo nivel: no hay jerarquía para ordenarlos y tampoco hay un elemento central alrededor del cual organizar los demás.

(6) En ciertas puestas en escena, el cuerpo no parece participar de ninguna de estas cinco modalidades. Sea cual sea la naturaleza de los movimientos ejecutados (incluso en ausencia de ellos) así como la forma de ejecutarlos (coreográficamente, cotidianamente, lúdicamente, etc.), el ojo sigue interesándose solo por la peculiaridad de la presencia de esta persona que tiene en frente: en *Giulio Cesare* de Castellucci, serán dos hombres de edad avanzada, uno casi esquelético y el otro bastante gordo. <sup>18</sup> Obviamente, este tipo de peculiaridades aparece en cada una de las modalidades nombradas anteriormente, pero aquí cobra una importancia tal que la distinción entre modalidades deja de importar. Se enfoca al cuerpo en tanto que *cuerpo singular*. Su presencia importa solo en tanto que *presencia singular*, sea lo que sea lo que este cuerpo haga y sea cual sea la manera como lo hace.

Cuando así sucede, si al terminar la función se pregunta a los espectadores qué fue lo que apreciaron de los actores, se dedicarán ellos a buscar los adjetivos más precisos para describir lo que caracterizaba la *presencia singular* de tal o cual persona en el escenario. No hablarán tanto de las acciones realizadas, tampoco de las

<sup>15</sup> Jean-Luc Nancy estudia esta posibilidad y sus consecuencias en “La représentation interdite” [*La representación prohibida*]: Nancy (2003: 57-99).

<sup>16</sup> *Aegri Somnia*, dir. Jean Lambert-Wild, prod. Festival de Avignon, Francia, 2005.

<sup>17</sup> *Und ich sah das lamm auf dem Berg Zion: Offb. 14,1*, dir. Va Wölfl, prod. *Neuer Tanz, Alemania*, 2011.

<sup>18</sup> *Giulio Cesare*, dir. Romeo Castellucci, prod. Societas Raffaello Sanzio, Italia, 1998.



distintas maneras de ejecutarlas. Suele pasar en puestas de teatro *amateur* o bien –y parecerá contradictorio– en montajes con actores sumamente “geniales”. Un servidor recuerda una función organizada por una ONG bengalí en la cual uno de los “números” consistía en un baile coreografiado al estilo Bollywood. La reproducción de movimientos dancísticos vistos en superproducciones fílmicas de Bombay no tenía mayor interés. Sin embargo, la calidad (una real frescura) y la peculiaridad de las presencias (una radical ingenuidad) de algunas de las adolescentes involucradas allí volvía el “show” extremadamente conmovedor –comparable, en cuanto a sus efectos estéticos, a los trabajos profesionales mencionados hasta ahora–. Al otro lado está la más que famosa “conferencia” que dio Antonin Artaud el 13 de enero 1947 en el Théâtre du Vieux Collombier en París. Los testimonios de los espectadores (Arthur Adamov, André Breton, Jean Paulhan, Jean-Louis Barrault, Jean Cocteau, André Gide, etc.) que tuvieron la oportunidad de presenciar este acto son elocuentes: nadie era capaz de describir lo que ocurrió y todos salieron de allí fuertemente estremecidos... Si se lee con un poco más de atención los reportes, se entiende que las miradas han sido completamente atrapadas por la radical peculiaridad de la presencia en escena de Antonin Artaud –para ese entonces recién salido de nueve años de encierro en el hospital psiquiátrico de Rodez–. Esta modalidad, la de la *presencia singular*, sería el colmo de la presencia, su punto de exaltación máximo.

(7) Y termino (por ahora...) este listado añadiendo una séptima modalidad, una

modalidad que aun más que las anteriores está fuertemente ligada a específicos contextos socioculturales –en el entendido de que dichos contextos tienen influencia sobre nuestras maneras de sentir y percibir–. En efecto, existen casos en los que el libre disfrute de las presencias corporales, es decir la posibilidad de apreciarlas en tanto que potencias no representativas, se debe a que los cuerpos son sobrerrepresentativos. La preposición “sobre” (en “sobrerrepresentativos”) no designa un exceso fársico como era el caso con el *cuerpo lúdico*. Ahora, es debido al hecho de que las presencias son *sobrerrepresentacionales*, que el público abandona toda expectación en cuanto a la dimensión *representacional* que estas presencias convocan. He aquí, sin duda, una extraña disposición del público.

Esta extraña disposición se deja observar durante funciones de danza clásica en la India: puede ser una función de Bharata Natyam, de Kathak, de Kathakali, de Manipuri, de Kuchipudi o de Odissi. Apenas empiezan los intérpretes a bailar, se oyen susurros en las butacas: cada uno está hablando con su vecino para confirmar que los movimientos corresponden a tal parte de la historia relatada en el *Mahabharata*, el *Ramayana*, las *Leyes de Manu* o incluso en los *Vedas*. Pongamos, por ejemplo, el episodio donde Draupadi es arrastrada por los cabellos ante la corte de Duryodhana. Para humillarla más, los guardias reciben la orden de desvestirla. Pero Draupadi está bajo la protección de Krishna, quien mientras jalan la tela del sari, provee más tela. Todos los espectadores conocen en detalle este episodio del *Mahabharata*. Y una vez que han confirmado entre ellos

que se trata de este episodio (los susurros duran unos treinta segundos), la historia deja de interesarles por completo. Se absorben en la contemplación de los movimientos.

Es más, cada uno de estos movimientos está codificado: cuando la bailarina inclina su mano izquierda treinta grados hacia arriba y mira alternativamente de cada lado, todos saben que eso figura a Draupadi enfurecida explicando a Duryodhana que él no tiene ningún derecho sobre ella. Pero a nadie en el público le importa eso. Y tampoco le importa que, después de tal movimiento, venga ese otro. Porque al igual que conocen la “historia”, los espectadores también se saben de memoria la partitura corporal de los bailarines. Como esos objetos que tenemos en casa desde hace tanto tiempo que nos acostumbramos y ya ni los vemos, el público no pierde más tiempo en mirar lo que se representa (la historia legendaria) o lo que se reproduce (la partitura de movimientos): lo representado y lo reproducido se han vuelto transparentes a lo presentado. Los espectadores se alegran o asombran por la calidad de la presencia, es decir, aquí la gracia y la agilidad del cuerpo.

Eso sería el modo de proceder del *cuerpo sobrecodificado*: una presencia que opera porque las expectativas en cuanto a la representación están satisfechas de antemano. El *cuerpo sobrecodificado* se deja disfrutar por sí solo –fuera de todo código figurativo–. De hecho, las observaciones hechas en cuanto a los espectadores, se aplican también a los actores: el intérprete, al igual que su público, está todo entero dedicado a la ejecución singular de los

movimientos y se olvida por completo de su porqué representacional.

Esta modalidad no se “exporta” ni traslada tan fácilmente. No hay que subestimar la dimensión histórica que la valida. Al no entender el papel que juega la sobrecodificación en determinada tradición estética, y al tratar de construir un nuevo código corporal supuestamente adaptado a una determinada situación actual, no se logra transparentar la representación. De hecho, cuando se intenta, pasa exactamente lo opuesto: en vez de desaparecer, el código aplasta y ya no se puede ver nada de la performance en sí. El código se vuelve opaco y obliterante: no deja que las miradas lo atraviesen para enfocar lo que está detrás. No se puede disfrutar nada de los movimientos de los operadores en escena porque estos movimientos están tapados por un discurso que pretende explicar cada uno de ellos.<sup>19</sup> El cuerpo se vuelve *cuerpo discursivo*.

Si el *cuerpo sobrecodificado* alcanza su límite –es decir, deja de funcionar– cuando se vuelve *cuerpo discursivo*, de igual manera cada una de las otras seis modalidades posee sus limitaciones, sus bordes de disfuncionamiento. El *cuerpo coreográfico* puede volverse *cuerpo solemne*. El riesgo que corre el *cuerpo cotidiano* es el de ser nada más un *cuerpo banal*. Demasiado demostrativo, el *cuerpo lúdico* se transforma en *cuerpo teatralista*. El cuerpo que no logra alcanzar la disonancia aparecerá *patético*. Se sufrirá de un *cuerpo aminorado* con demasiado formalismo porque se habrá vuelto *cuerpo conceptual*.

<sup>19</sup> Por ejemplo en *Devi Mahatmyam*, dir. Mallika Sarabhai, prod. The Darpana Performing Group, India, 2007.

El *cuerpo singular* fácilmente dejará de ser tal para mostrarse con los rasgos de un lamentable *cuerpo egotista*. Al alcanzar estos límites, las modalidades dejan de producir efectos estéticos. El trabajo del actor cesa de interesar al espectador. Uno no siente nada y por consecuencia se vuelve indiferente a lo que sucede en el escenario. El teatro aburre.

\*

Decía al comenzar que la virtud de este esbozo tipológico reside en su incompletad. De hecho valdría la pena desde ahora preguntarse ¿qué falta? y ¿qué sobra? en este primer listado. Lo más seguro es que las actuales maneras de operar de los cuerpos en los escenarios contemporáneos no se limiten al número siete.

Y para empezar de una vez la puesta en cuestión, un servidor sugería una posible octava modalidad. Esta tendría que ver con la peculiar presencia de la azafata en el momento de dar a los pasajeros del avión las instrucciones de seguridad –que sea en vivo, o como ahora pasa también, en video–. Sin dar todavía a esta modalidad su definición extensa, nos podríamos preguntar cómo calificar esta actitud extraña en la que el cuerpo está de cierta manera ausente a las instrucciones que sin embargo da. El cuerpo procura decir algo (por ejemplo mostrar como usar el chaleco salvavidas) y, a la vez, parece no involucrarse en lo que dice, manteniendo distancia. Sin embargo está presente. Tal vez aquí estaría una clave para entender otra característica de las artes vivas de hoy en día: el aparente desprendimiento.

En fin, he aquí una hipótesis. Y le toca al lector hacer otras, muchas otras.

## BIBLIOGRAFÍA

Bertrand-Dorléac, Laurence. (2004). *L'ordre sauvage: Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. París: Gallimard.

Chevallier, Jean-Frédéric. (2007). "Tres entradas en lo trágico contemporáneo y un poco más...". *Educación Estética*, 3: 253-309. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Chevallier, Jean-Frédéric y Batista, Ángeles. (2004). "Investigación en Proyecto 3: provocar los sentidos, dar sentido". En *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo* (pp. 79-90). UNAM/Escenología/Proyecto 3, México.

Deleuze, Gilles. (1968). *Différence et répétition*. París: Minuit.

\_\_\_\_\_. (1979). "Un manifeste de moins". En Carmelo Bene y Gilles Deleuze, *Superpositions*. París: Minuit.

\_\_\_\_\_. (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*. París: Minuit.

Lehmann, Hans-Thies. (2001). *Le théâtre postdramatique*. París: L'Arche.

Nancy, Jean-Luc. (2003). *Au fond des images*. París: Galilée.

Oida, Yoshi. (2003). *Un actor a la deriva*. México: El Milagro.

Torres, Paola. (2011). "Crónica de cuatro montajes en tres tiempos" (informe académico, Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro). UNAM, México.

# EL CUERPO: TOPOLOGÍA DE LA ACCIÓN TRÁGICA CONTEMPORÁNEA\*

## THE BODY: TOPOLOGY OF CONTEMPORARY TRAGIC ACTION

Sandra Camacho López\*\*

*\*\* Actriz, investigadora y docente. Obtuvo su maestría y su doctorado (Laureado) en Teatro y Artes del Espectáculo en la universidad Paris III-Sorbonne Nouvelle. Realizó estudios en el Instituto del Teatro de Barcelona en el 2000 y se graduó como actriz en la ASAB en 1998. En 1995 se graduó como psicóloga. Actualmente es docente en pregrado y posgrado de la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital.*

### RESUMEN

La dramaturgia contemporánea colombiana reflexiona en torno al tratamiento que en nuestra sociedad colombiana le damos al cuerpo. En esta dramaturgia el cuerpo carne de Merleau-Ponty es el objeto de representación y está localizado en un mundo-carne en el que proliferación de la violencia lo deja sin salida. El análisis topológico de lo que podríamos denominar hoy como acción trágica, la cual está fundamentada para esta investigación desde la figura persistente del encierro, nos permitirá recorrer por las diversas posibilidades de representación del cuerpo como el lugar en el que dicha acción se desarrolla.

### PALABRAS CLAVE

Cuerpo, teatro colombiano contemporáneo, acción trágica, topología

### ABSTRACT

Colombian contemporary drama reflects about the treatment given to the body in our society. In this drama Merleau-Ponty's "body-flesh" is the object of representation and is located in a "world-flesh" where the proliferation of violence shows him a dead end. The topological analysis of what might be called today tragic action, which is based for this research on the persistent figure of confinement, will make it possible for us to go through the various possibilities of representation of the body as the place where such action is developed.

### KEY WORDS

Body, contemporary Colombian theater, tragic action, topology

---

\* Recibido: 25 de septiembre de 2012, aprobado: 8 de octubre de 2012. Este artículo nace de la investigación en estudios teatrales, cuya referencia es la siguiente: Sandra Camacho López, *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*. Tesis para obtener el título de Doctor en Teatro y Artes del espectáculo. Universidad Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2010. Dirección Catherine Naugrette. 486 páginas. Calificación: Laureada.

*“Decir que tengo un cuerpo es pues una manera de decir que puedo ser visto como un objeto y que busco ser visto como sujeto”<sup>1</sup>*  
(Merleau-Ponty)

Si bien la topología es un término que proviene de las matemáticas y que hace referencia al estudio de las formas geométricas euclidianas sin variación, que dibujan el plano y el espacio que ocupan dichas formas en el mundo que nos rodea, es Merleau-Ponty uno de los primeros que intenta en el siglo XX ampliar su estructura conceptual hacia el mundo concreto, considerando las posibilidades del término hacia la “superposición” (*l’empiètement*), la reversibilidad, la continuidad, la convergencia, la conectividad, etc., en la relación del hombre con el mundo en el que está y *es*. Es así como “Merleau-Ponty, antes que todo, quiso pensar en la relación del cuerpo consigo mismo, al mismo tiempo que en la inmersión de ese cuerpo de carne en la carne del mundo” (Thomas-Fogiel, 2008: 148). El cuerpo en sí mismo, puede entenderse no como el cuerpo simplemente biológico, sino como el centro que permite *ser* en el mundo. El cuerpo “carne”, sería entonces, la unidad entre ese cuerpo y el espíritu. Esto quiere decir que el cuerpo no es un espectador del mundo, sino que “está envuelto por el mundo, constituido de la misma carne que él, participante del mundo y no frente a él. Mundo y cuerpo son una sola unidad” (*Ibid.*).

En una sociedad como la nuestra, en la que el cuerpo se ha convertido en una

herramienta de poder, de seducción, de comunicación, cabe preguntarse por la representación de ese cuerpo dentro del mundo escénico, más propiamente en el universo dramático colombiano actual. El cuerpo que aparece sobre la escena se puede analizar desde él mismo y desde el sujeto que lo lleva consigo. Analizar el cuerpo nos permite un análisis sobre las nociones del sujeto actual.

En qué espacios y en qué tiempos se sitúan. Qué aspectos estructurales dramáticos se pueden resaltar sobre el tratamiento del cuerpo. ¿Es el cuerpo del personaje? ¿Es el cuerpo del actor? ¿Es el cuerpo del público que va a la sala? ¿Es un cuerpo potencial que podemos tener todos? No se trata ya del cuerpo del individuo, sino de un cuerpo que desaparece, que se transparenta porque potencialmente está en riesgo de ser mutilado o desaparecido. No es cuerpo humano, sino que es un objeto que se convierte en simple carne. Para destrozarse, para impartir cortes. Son cuerpos que expresan la violencia a la que son sometidos, no por su vigor, sino por su debilidad. Son cuerpos impedidos, de vida ligera, porque son sometidos a la fuerza brutal.

Al pensar en la representación del mundo a través del arte como una superposición del mundo que se representa, podemos visualizar que en dicha superposición, la dramaturgia contemporánea colombiana discurre por los diferentes espacios existentes para los cuerpos en nuestra sociedad. En esta dramaturgia el cuerpo carne de Merleau-Ponty es el objeto de representación y está localizado en un mundo-carne en el que la proliferación de la violencia lo deja sin salida. El

<sup>1</sup> *Phénoménologie de la Perception* Gallimard éd., coll. TelI, V: *Le corps sexué*, p. 194-195: “Dire que j’ai un corps est donc une manière de dire que je peux être vu comme un objet et que je cherche à être vu comme sujet”.





Obra: "Recordando a Bose", Fotografía: Juan Sebastian Villegas

análisis topológico de lo que podríamos denominar hoy como acción trágica, la cual está fundamentada para esta investigación desde la figura persistente del encierro, nos permitirá recorrer por algunas posibilidades de representación del cuerpo como el lugar en el que dicha acción se desarrolla.

El espacio topológico de nuestras obras contemporáneas en estudio, funciona estructuralmente dentro de un universo que imposibilita la resolución del conflicto en el cual están puestas las situaciones, razón por la cual, los personajes, que en su mayoría están viendo a la muerte que se aproxima o están ya inmersos en ella, quedan atrapados en situaciones trágicas que imposibilitan el apaciguamiento de sus seres, ante su propia existencia y frente a la muerte.<sup>22</sup> El cuerpo de estos personajes se convierte en un universo de por sí autónomo dentro de un espacio confinado. Este espacio-cuerpo, es un

lugar para los personajes, que está envuelto por ese espacio clausurado. Los personajes logran entonces cartografiarse a sí mismos, ponerse de relieve en la superficie que ocupan, al mismo tiempo que tener conciencia de sus partes y de sus metamorfosis (de forma y de sentido), viviendo, experimentando así su cuerpo:

Tengo los ojos clavados en el techo, /demasiado abiertos. /El pie izquierdo incrustado en la pared. /La nariz aplastada contra el vidrio. /Un brazo sobre el otro, /y una gotera me retumba desde hace horas en el oído. /Tengo la ropa húmeda, /y un cosquilleo en el estómago (*Cuarto frío* de Tania Cárdenas, 2009).

Los cuerpos de los personajes son el mundo que habitan y ese mundo habitado por ellos está como ellos: fragmentados, divididos, alienados, así que superpuestos entre ellos, en un mundo en el que lo real y la imaginación, la vida y la muerte, lo

<sup>22</sup> Remitirse a la investigación completa: Camacho (2010).

onírico y la vigilia pierden sus límites porque están en *continuum*:

(...) cuando te lanzaron al hueco no sabías dónde caerías y fue muy tarde cuando viste el pie contra el que se clavó tu tabique. Luego tu oreja contra tu espalda, pero entonces otra cabeza aterrizó en tus costillas y después más cosas, más cuerpos, que caían, partes de cuerpos, que caían sobre ti... (*Otra de leche* de Carlos Enrique Lozano, 2006-2011).

El mundo-carne emerge por el tratamiento brutal al que es sometido el cuerpo-carne con los descuartizamientos, los balazos, los golpes...: “impactadas, reventadas a golpes de piedra i lezna i orificios de bala” (*Rubiela roja* de Victoria Valencia, 2006). Ese mundo-carne emerge también por la conciencia de la muerte de los personajes antes y después de esta; porque después de la muerte para algunos personajes su conciencia no ha terminado, al contrario los cadáveres retoman protagonismo: “un fantasma – narrador siempre presente – ausente permanente (...)” como lo es Ramón, en la obra de Victoria Valencia.

## EL CUERPO METAMORFOSEADO

En la dramaturgia colombiana el cuerpo presente, es al mismo tiempo ausente porque es espectral, testigo mudo de los acontecimientos del mundo que transforman al cuerpo en objeto, en materia inerte que sufre diversas transformaciones, no solamente materiales, también de significado para los personajes. En la obra *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, por ejemplo, en la escena *Señora*

*e hija*, los cadáveres se transportan por el mundo no solamente en la visión testigo de los personajes aún vivos y que esperan la muerte, sino que quedan incrustados en el pensamiento y sueños de estos:

Señora: Una familia de africanos se arrancan las cabezas a sí mismos: la del niño se la coloca la madre, la del padre la toma la hija, la de la hija se cae y rueda por el piso, viaja entre otras familias muertas, envueltas en plásticos empañados, la cabeza rueda, llega hasta mis pies. Los ojos tristes de la niña me miran. Tiene mechones de pelo enfangado sobre las mejillas y las mejillas ya no son de negra. Toda la cabeza es gris. No quiero dejarla tirada en el piso con esos ojos tristes y ese pelo sucio. Trato de levantarla, pero gruñe y me aprisiona los dedos con los dientes y aúlla como un perro. Ahora es un perro, pero tiene manos, corre en dos patas, no tiene cola y se lleva mis dedos. Abro los ojos y miro los dedos. (Siempre con los ojos cerrados). Me miro los dedos y los cuento. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve y diez. ¡Ah! ¡Ya sé que están completos! (Rubiano, 1998: 27-28).

Con las pesadillas de la Señora viajamos a través de una especie de bola de nieve que rueda hacia el universo de los sueños y que crece en su recorrido. En la medida en que la bola de nieve rueda a través de la palabra de la Señora, crece esta en imagen espantosa. El horror comienza con la visión monstruosa de cabezas que se arrancan (familia suicida), de cabezas que se cambian, que se ponen, que se caen, que viajan y que se transforman. El universo

onírico penetra ese universo desconocido de lo que Freud llamó inconsciente y que expresa los miedos, las angustias de lo vivido para transformarse en pesadillas. La imagen macabra de la muerte que se pasea por el mundo, visita también a la Señora dormida o despierta y la penetra hasta atacarla y encerrarla en sus propias fantasías monstruosas.

Esta Señora convoca a través de la palabra, la capacidad de transformación del cuerpo en un objeto de horror: una cabeza que rueda; cabeza-balón que se transforma en perro, ese perro que luego camina en dos patas y que le arranca los dedos. Este proceso de metamorfosis, crea un universo onírico en el que la pesadilla y la realidad pierden sus límites, se “superponen” la una a la otra, las hace *reversibles* como lo diría Merleau-Ponty en una metáfora de “pliegue del mundo”. Para nuestro análisis, este pliegue entre lo onírico y la visión de lo real, de lo vivido por la Señora, es una continuidad del mundo teniendo en cuenta que esta obra de Rubiano deja ante nosotros, en diez cuadros, diversos modos de introducir la muerte violenta por una especie de perros que se transformaron en hombres nuevos y que han aprendido a arrasarlo todo utilizando el fuego. El lector-espectador, puede ver lo reversible de uno y otro cuadro creando así la continuidad topológica de la muerte.

### EL CUERPO: OBJETO EN DESCOMPOSICIÓN

En la obra *Cuarto frío* de Tania Cárdenas, la autora pone sobre la escena dos jóvenes mujeres que hacen un pacto suicida con una copa de vino envenenada. Mientras

que Ana muere primero, Violeta queda en el lugar viendo descomponer el cuerpo de su compañera, mientras decide si suicidarse o no. Los procesos por los que este personaje pasa a lo largo de la obra, van generando en el personaje muerto, en su fantasma, el horror de ver su propio cuerpo en transformación, generando asimismo en el personaje que sobrevive la imagen de su propia descomposición en la muerte.

Aquí, el cuerpo no solamente se descompone en cuanto se corrompe, sino que también se descompone en cuanto se divide, en cuanto se hace de él un esquema topológico y una conciencia de cada una de sus partes. En esta obra el cuerpo no es puesto como un bloque, sino que la acción puede llegar a efectuarse desde la progresión hacia la muerte de cada una de las partes del cuerpo:

La mano. /Los dedos fríos. /Por la punta de los dedos comienza todo. /El frío. /Yo alcancé a sentirlo, ¿sabes? /La yema. /La falange. /El dedo completo. /Todas las yemas. /Todos los dedos. /La palma de la mano. /La muñeca... / ¿Qué sigue? /Ya no recuerdo más. /Supongo que ahí paró todo.

Esta es una primera descripción de la llegada de la muerte. Cómo se va poniendo en el cuerpo. Cómo se va enfriando parte por parte. Es Violeta quien habla. Es ella la que siente la llegada de su muerte, pero que queda interrumpida porque es Ana quien muere antes que ella. Va a ser sobre el cuerpo de Ana que Violeta va a recorrer el camino completo que la muerte hace sobre el cuerpo cuando llega. Como si se tratase de hacer una travesía, como si se



crease un mapa a través del cual se viaja a la muerte:

Violeta: Tú continuaste. /Los brazos. /Los codos /hombros /vientre /pies /espalda /rodillas /cuello /ombligo/cabeza. /Cabeza y corazón. /Hasta el final. (...) Estás fría. /Mira cómo tienes las manos, /congeladas. /Pobre Ana, /tiene la manos muertas.

Ana: Y cada falange. /Y los brazos. Y el cuello. /Los pulmones. /El estómago...

Esta obra nos presenta a *Violeta* y *Ana* vivas y a *Violeta* y *Ana* muertas. Esto ya crea una complejidad. Porque nada está anunciado con indicaciones de la autora. Todas las pistas se encuentran a través de la palabra de los personajes, que no es cronológica ni continua. Todo está escrito por retazos. El lector-espectador, entonces ve un caleidoscopio de los sucesos y del tiempo a través del cuerpo.

Ana: La baldosa está fría. /El aire está caliente. (...) /El cuerpo de Ana es ahora víctima y alimento de depredadores menores. /Dientecitos minúsculos me corroen las vértebras. /Animales babosos se alojan en mis venas, /y un par de moscas se aparean en mi boca. /Hacen de las suyas en medio de gases y babas secas.

Este texto nos presenta una minimalización de la muerte en cada parte del cuerpo. Una acción del cuerpo que se efectúa a partir de los estragos que la muerte hace con él.

Doy asco. /Apesto. /Mírame. /Un segundo. /Con la muerte la piel

cambia de color. /Violeta. /Para ya. /Déjalos entrar. /Deja que se lleven lo que aún queda de mí. /Mierda. /Estoy cansada. /Violeta, / (...) sólo te pido eso: Reposo. /Sólo eso: abre esa puerta /y déjame salir. /Mi cuerpo descompuesto necesita un poco de aire puro. / (Pausa). / ¿Acaso no lo entiendes?

El baño, lugar en el que se encuentran los personajes, se convierte en un cuarto frío, enfriado por la muerte que invade el lugar. Ana ve su cuerpo descomponerse y su espectro es el que está presente, invadido por la angustia que le generan las transformaciones de lo que una vez fue su cuerpo, mientras Violeta lo observa.

Edgar Morin (1970) en su libro *El hombre y la muerte* afirma:

Una gran parte de las prácticas funerarias y posfunerarias, se hacen con el objetivo de protegerse de la muerte contagiosa. Pero estas prácticas no pretenden solamente protegerse de la muerte, sino también del espectro maléfico que persigue a los vivos y que está ligado al cadáver que se está pudriendo: el estado de morbilidad en el que se encuentra el 'espectro' en el momento de su descomposición, no es más que el transfer fantástico del estado mórbido de los que están vivos (p. 37).

Si miramos esta afirmación de Morin con el caso de Violeta frente a la muerte de Ana, nos damos cuenta de que este personaje vivencia no solamente la muerte del ser más próximo en su vida, sino que está de hecho ante la posibilidad de que ella misma puede llegar al estado de la muerta

que está a su lado. Violeta entonces, se encuentra entre dos mundos que se confunden. El de la vida y el de la muerte. El de la vida se confunde con la muerte cuando para ella su existencia no tendría sentido si sigue viva: “el vacío será tan grande que estaré más muerta”. De nuevo aquí, el cuerpo es el espacio topológico de continuidad entre la vida y la muerte, se superponen la una a la otra como lo hacen Ana y Violeta. Las dos convergen en el espacio topológico de la muerte, en la desolación que el hombre siente frente a su propia naturaleza mortal, es ella una confrontación con su propia condición a la vez humana y trágica. El verse reducido desde su cuerpo a un animal cualquiera después de su muerte porque su razón desaparece. Solo queda carne, objeto en descomposición.

### EL CUERPO: TERRITORIO DEL TRAUMATISMO

El mundo carne representado en estas obras de estudio, ese que envuelve al cuerpo de los personajes, resulta pues, ser a su vez fantasmagórico como los son los personajes que lo habitan, constatando así la premisa de Merleau-Ponty: “El mundo y el cuerpo son una unidad”. Veamos el siguiente ejemplo:

Agnes: En el vagón vuelve a ocurrir la misma escena: el gentleman y su mujer violentan a la joven aldeana con la ayuda de su antiguo camarada. La mujer sufre los ultrajes del amo, las risas de la mujer, los golpes de su antiguo camarada. Todo sucede de nuevo. Miro hacia afuera del vagón, la oscuridad de afuera no deja ver

más que el reflejo en el vidrio de la misma escena: el ultraje de la joven mujer, el gentleman que la sodomiza, la dama que excita al hombre con caricias rudas y el antiguo camarada de la joven que la brutaliza. Adentro y afuera es la misma pesadilla (...).

La violencia impregna el adentro y el afuera, no solamente del lugar sino también de este personaje de Víctor Viviescas (2003), en su obra *La técnica del hombre blanco*. Agnes describe una escena que se repite en ella una y otra vez y que con el paso del tiempo ya no sabe si es real o si fue un sueño. La extrema violencia sexual a la que esa aldeana fue sometida, pone al personaje de Agnes como un testigo en confusión. Porque es a la vez testigo de lo que le sucede, al mismo tiempo que deja entrever que ella misma hace parte de los hechos, como si fuera ella la aldeana violentada cuando se pone por fuera de esa violencia y mira a través del reflejo de la ventana del vagón. Quizá por esta capacidad de estar adentro y afuera este personaje tiene dos nombres: Agnes, que tiene como sobrenombre Maggy. El primero es el que se muestra a la luz del día y el segundo es el que le persigue en su lado oscuro, en su sombra, el que conoce la noche, el que es objeto de deseo. Es un desdoblamiento de sí, porque la conciencia de este personaje se hace doble en lugar de unificarse.

Es esta situación dramática que crea Víctor Viviescas para este personaje que no sabe si su cuerpo está allá o acá, o si está en la ficción o en la realidad. La protagonista de esta obra ha visto la violencia extrema y también la ha vivido. Los traumatismos dejados causan la confusión de los hechos

que el paso del tiempo no ha podido ni organizar ni curar. El psiquiatra colombiano Álvaro Escobar Molina, profesor de la Universidad de Picardie y que vive desde hace más de treinta años en Francia, ha dedicado una importante parte de sus investigaciones a los traumas dejados por la guerra y por el encierro. Los conflictos en los que Colombia ha dejado inmersos a sus habitantes desde hace más de cien años, han creado una sociedad que ha sido herida profundamente desde hace ya algunas generaciones. Escobar Molina deja entrever en él mismo esa herida en uno de sus escritos, cuando hace referencia a su infancia vivida en la época de la Violencia y que él llama “la revolución civil entre 1948 y 1955”. Él escribe lo siguiente: “La infancia se alejaba con rapidez, haciéndome avanzar de cara a cara con las crueldades vividas. Todo era tan vivo que cuando los tiempos de disturbio se fueron, yo me decía que yo, ése, no era yo” (Escobar, 1989: 24).

Este recuerdo refleja un cuerpo imaginario que lucha contra un cuerpo real que se niega a creer las vivencias dolorosas, las cuales se convierten en una especie de fantasmas que se confrontan con lo real. Estos son los efectos traumáticos de la violencia. Los fantasmas del recuerdo de la violencia infringida sobre el cuerpo quedan vagando, recorriéndolo, sin tener muy claro el camino de los hechos y del lugar en el que dichos fantasmas están localizados.

El personaje de Viviescas utiliza el mismo mecanismo ficcional que describe de su realidad Escobar Molina, cuando alejado de aquellos años escabrosos de su infancia durante la Violencia, el recuerdo que quedaba en él, lo que él había sido y vivido, con el tiempo ya no parecía haberlo vivido

él mismo. El personaje Agnes formula este mismo procedimiento más adelante en su relato: “-La escena en el tren continúa, pero ahora ha empezado a borrarse-”. En este sentido el recuerdo de Agnes con la aldeana es percibido como distanciado al mismo tiempo que es detallado en cada aspecto. Esta imagen turbia que se ve a través de la ventana, como una especie de espejo que proyecta cada detalle, pero que se confunde con el reflejo que se proyecta en la parte exterior del tren, puede ser el síntoma de la memoria traumatizada.

El tiempo y el espacio en el que el cuerpo tiene la experiencia pierde los límites y se extiende en el territorio de la identidad del sujeto dramático contemporáneo en el que a causa de la “indiferenciación entre cuerpo y alma, entre lo exterior y lo interno, entre lo material y lo espiritual: sujeto que es cuerpo, cuerpo que no es conciencia, conciencia que no es posesión ni dominio del lenguaje”, como el mismo Viviescas (2006) analiza en su artículo *Dramaturgia colombiana: El hombre roto*, es causante de la “Pérdida de la distancia del yo al mundo y del yo al sí mismo del protagonista de la acción”.

Para Agnes en esa imagen del tren, el adentro y el afuera son la misma pesadilla. Adentro de ella y fuera de ella, cuerpo carne. Adentro y afuera del espacio en el que se encuentra, mundo carne. En ese vagón que no es en el que suceden los hechos, pero que al mismo tiempo lo es. Es el afuera y adentro del tiempo que pasa, pero que es antes y ahora a la vez. Que se conjugan en uno solo ante la extrema emoción que produce: “Es entonces el crujir de dientes y el llanto. Es ahora el llanto y el crujir de dientes. (...) Entonces

y ahora. Es lo mismo". Es el revivir la escena de ayer como si fuera hoy. Sin que el tiempo haya sanado los traumatismos. Sin que el cuerpo distanciado de sí mismo por el tiempo pasado haya superado la violencia a la que había sido sometido.

En esta obra de Víctor Viviescas desarrolla una metáfora de la memoria y del olvido que enturbian al ser dividido, desdoblado, traumatizado por la violencia vivida. Este personaje es un ejemplo de la ruptura dramática que sufre el personaje contemporáneo. Para el propio personaje es imposible saber quién es y de dónde viene, por tanto no sabe en dónde está su cuerpo. Esto impone al espectador, la imposibilidad de seguir una historia del personaje de manera coherente y acorde con la obra que presencia. Esta manera de construcción del personaje, que produce más bien una destrucción, una especie de desmembramiento, como se hace con el cuerpo, crea un diálogo con el lector-espectador en el que priman los cuestionamientos sin respuesta y visiones fragmentadas de los personajes que no son siempre presenciales desde el cuerpo entero, a veces aparece solamente desde una voz en off o con solo una parte del cuerpo que se visualiza en medio de la oscuridad.

### EL CADÁVER: PUNTO DE CONVERGENCIA

Octavio: (...) El olvido es inmenso. La vida tan diminuta, el cuerpo tan frágil, tan cristal para la inmensidad del dolor.

Este texto de Octavio, el personaje principal de *La sangre más transparente* de Henry Díaz (2000) es una reivindicación de lo trágico

en lo contemporáneo. Octavio, un joven de 17 años que acaba de ser asesinado, contrapone la humanidad frente a su fragilidad en medio de una inmensidad inabordable por un solo individuo. Si bien en el momento de la muerte, en el contexto moderno y contemporáneo, el cuerpo que sufre la descomposición, es arrojado al mundo sin lugar a la trascendencia porque el cuerpo es cosa viva frágil, y que al descomponerse allí acaba el hombre porque Dios está muerto, Octavio parece no aceptar este destino y decide recuperar la trascendencia a través de su cuerpo muerto.

Doña Sixta: Eres Octavio. El padre Gabriel cuando te bautizó me dijo que Octavio quiere decir nuevos tiempos, algo así como eternidad... No sé... Pero tú eres nuestros nuevos tiempos para todos nosotros...

Octavio, quien es el segundo de los trillizos y de apellido Espejo, parece ser un caleidoscopio en el que se reflejan *los nuevos tiempos* de los que habla su madre. Nuevos tiempos llenos de las rupturas de la vida y que por lo tanto de ella solo pueden representarse los pedazos. Octavio es un fantasma preocupado por su vida fracturada desde su nacimiento. El sentido de completud no está interesado en reunir las partes de su cadáver, sino en provocar con este, el reencuentro entre aquellas personas que hicieron su vida por pedazos.

La metáfora de la transparencia de la sangre parece ir, por una parte, hacia los confines de la filiación sanguínea, de la familia y de la lealtad, y por otra parte, a la sangre que corre por las venas y de



la cual estas se vaciarán cuando llegue la hora final. Pero la transparencia también le da una connotación de espejo y es a través de él que se proyecta su vida desde su situación espectral. La composición dramática desde diferentes episodios que van construyendo la fábula de la obra, tiene un orden en el que las piezas que conforman la historia se han ido separando y perdiendo. Octavio desde el mundo de los muertos, va uniendo y descubriendo esas piezas que se reunirán frente a su cadáver.

Es así como frente a la muerte de Octavio, se adquiere una nueva dimensión del sentimiento de lo trágico en lo cotidiano. “El mundo ya es visible por tu cuerpo, es transparente por tu transparencia”, decía Octavio Paz (1957: 260), lo que hace visible al mundo es el cuerpo, pero en esta dramaturgia el cuerpo está muerto, así que el mundo representado parece invisible, el cadáver lo transparenta. ¿Qué vemos entonces a través de este cuerpo que se nos transparenta para ver el mundo?

Vemos al cuerpo como lugar en el que el público logra salir del simulacro espectacular para confrontarse con sus emociones verdaderas frente a su ser trágico. La violencia que se le imprime o bien sobre la escena o bien por fuera de ella. O bien a través de la narración de testimonios o bien por sucesos ya pasados o por pasar... o a través de los dos permite indagar sobre la violencia corporal, la cual permite interrogarse por la relación entre cuerpo y espíritu, cuerpo y razón, cuerpo y sociedad, cuerpo mío y cuerpo del otro. El cuerpo es objeto de otro: “Pero el objeto no es metáfora, él es pasión simplemente” (Baudrillard, 1986: 276),

desintegración de cuerpos y de sujetos. La violencia mantiene un orden a través de la acción infringida a los cuerpos. En situaciones de violencia el cuerpo tiene una constante transición entre ser objeto de ella e *incorporarla* (Chaves, 2011).

Con Merleau-Ponty se puede observar que:

el cuerpo-fantasma no es una representación del cuerpo, sino la presencia ambivalente de un cuerpo. Dicho de otra manera, el cuerpo-fantasma existe en un espacio intermedio entre presencia y ausencia, en un casi presente. Este es pues, como experiencia reprimida, un antiguo presente que no se decide a convertirse en pasado (Kanelli, 2007: 63).

Los fantasmas y los cadáveres de nuestra dramaturgia actual, requieren del presente, se consideran actuales, para que nos hagamos a nosotros mismos una esquila mortuoria por estar en el mundo actual, como lo dice Jean Baudrillard (1986: 276): “Entramos en un periodo de intensa cadaveracidad. Hay que escoger y hacerse una necrología personal”. Los cadáveres invaden la escena teatral para anunciarnos en dónde estamos. Beckett en *Fin de partida* ponía en la boca de Ham: *Toda la casa apesta a cadáver* y Clov le respondía: *Todo el universo*.

Por esta razón, concebir el cuerpo situado dentro del espacio en un plano geométrico, para Merleau-Ponty no es posible, este debe ser sustituido por el lugar de nuestro cuerpo en movimiento en el mundo, porque es lo que nos da la

experiencia de lo vivido a través de los conceptos topológicos de movimiento como la superposición: yo no estoy con mi cuerpo frente a otro cuerpo, sino que yo me entrelazo con él, me tejo con él, me pliego y despliego en él, es ello lo que me hace vivir en el mundo, esa es mi carne. Con el teatro colombiano actual estamos invitados a tomar conciencia, o por lo menos a preguntarnos si la sociedad que construimos, me dará posibilidades para que mi cuerpo se despliegue, ¿para que pueda superponerse, encontrarse, entretejerse con el otro?

## BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. (1986). *Cool memories*. París: Galilée.
- Camacho López, Sandra. (2010). *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*. Tesis para obtener el título de Doctor en Teatro y Artes del espectáculo. Universidad Sorbonne-Nouvelle Paris 3. Dirección Catherine Naugrette.
- Cárdenas, Tania. (2009). "Cuarto frío". *Revista A Teatro*, 16. Medellín.
- Chaves Castaño, Juana (2011). "Entre la violencia sobre el cuerpo y la violencia incorporada". *Hacia la Promoción de la Salud*, 16(2), 162-172.
- Díaz, Henry. (2000). *La sangre más transparente*. Madrid: Casa de América.
- Escobar Molina, Álvaro. (1989). *L'enfermement: espace, temps, clôture*. Paris: Ed. Klincksieck. (Traducción propia)
- Kanelli, Katerina. (2007). *L'effet Beckett: Pour une nouvelle image du corps*. Tesis de Doctorado, Dirigida por Christian Dumet, Université Paris 8 -Vincennes/Saint-Denis U.F.R.: Histoire, Littératures, Sociologie Département: Littérature Générale et Comparée. (Traducción propia).
- Lozano, Carlos Enrique. (2006). "Otra de leche". *Revista Festival de Teatro de Cali*.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard éd.
- Morin, Edgar. (1970). *L'homme et la mort*. Paris: Editions du Seuil.
- Paz, Octavio. (1957). "Piedra de sol - La estación violenta". En *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix-Barral.
- Rubiano, Fabio. (1998). *Cada vez que ladran los perros*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Thomas-Fogiel, Isabelle. (2008). "Spatialiser nos concepts? La tentative de Merleau-Ponty". Symposium: *Revue canadienne de philosophie continentale*, Vol. 12: Iss. 1, Article 10, 148-161. Disponible en: <http://ir.lib.uwo.ca/symposium/vol12/iss1/10>
- Valencia, Victoria. (2006). "Rubiela roja". *Revista Festival de Teatro de Cali*.
- Viviescas, Víctor. (2003). "La técnica del hombre blanco". En: *Autores de la ASAB*. Bogotá: Ediciones de la Universidad Distrital-ASAB.
- \_\_\_\_\_. (2006). "Dramaturgia colombiana: El hombre roto". En *Revista conjunto*, 141. La Habana: Casa de las Américas.

# CREACIÓN COLECTIVA E INVESTIGACIÓN: “RASTROS SIN ROSTROS” Y LA PROPUESTA DE UN MODELO METODOLÓGICO\*

## COLLECTIVE CREATION AND RESEARCH: “TRAILS WITHOUT FACES” AND THE PROPOSAL OF A METHODOLOGICAL MODEL

Liliana Hurtado Sáenz\*\*

*\*\* Profesora asociada  
Universidad de Caldas,  
Departamento de Artes  
Escénicas. Magíster en  
Escrituras Creativas.  
Maestra en Artes  
Escénicas.*

### RESUMEN

La ponencia pretende dar cuenta del proceso o recorrido creativo-investigativo obtenido en el proyecto de investigación aprobado por la Vicerrectoría de investigaciones de la Universidad de Caldas con el grupo de investigación ‘Teatro, Cultura y Sociedad’ del Departamento de Artes Escénicas. El proyecto se basa en la problemática del desplazamiento forzado en Colombia y da como resultado la puesta en escena y la producción de un material dramático de la obra de teatro “Rastros sin Rostro”, la cual se concibe desde el estilo de trabajo de la creación colectiva el cual permite indagar a través de la improvisación, como herramienta fundamental, las diferentes posibilidades y caminos creativos escénicos desde lo que se denomina la dramaturgia del actor.

### PALABRAS CLAVE

Creación colectiva, desplazamiento forzado, creación-investigación, dramaturgia del actor, teatro contemporáneo.

### ABSTRACT

The paper pretends to account for the creative-investigative process or journey obtained in the research project approved by the Research Vice rector’s Office at Universidad de Caldas with the “Theater, Culture and Society” research group belonging to the Scenic Arts Department. The project is based on the forced displacement problem in Colombia and results in the scene setting and dramaturgic material production of the “Trails without Faces” play which is conceived from the collective creation work style which allows to ask through improvisation, as a fundamental tool, the different possibilities and scenic creative ways from what is known as the actor’s theater art.

### KEY WORDS

Collective creation, forced displacement, creation-investigation, actor’s theater art, contemporary theater.

---

\* Recibido: Julio 28 de 2012, aprobado: Agosto 30 de 2012

Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Estudios Teatrales del 16 al 18 de mayo de 2012, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Asumir un trabajo de investigación-creación basado en una problemática social tan compleja como lo es el desplazamiento forzado, significa de entrada un riesgo en cuanto a que la propia temática se encuentra ligada a factores convencionales de tipo receptivo, es decir, su sola nominación remite a imágenes y situaciones que lamentablemente se convierten en lugares comunes y en el imaginario colectivo se vuelven reiterativas, amarillistas o en el peor de los casos cotidianas.

El reto pues consistió en determinar un camino creativo que no condujera a la literalidad o la denuncia de este fenómeno social, sino que se explorara en posibilidades expresivas de orden poético que intentaran evidenciar el horror cotidiano producto de la indiferencia, el olvido y la ignominia a los que son sometidos miles de seres humanos.

Para tal fin el grupo de trabajo conformado por actores, actrices y directores profesionales, profesores del Departamento de Artes Escénicas y algunos egresados, decidimos asumir la creación colectiva como ruta de trabajo en la elaboración de nuestra creación teatral, teniendo en cuenta que esta forma de trabajo implica la participación dinámica de todos los miembros del equipo teatral e intenta captar los procesos de cambio de la sociedad y poner al descubierto sus conflictos y contradicciones. En esta dinámica el énfasis está puesto en el espectáculo y el texto escrito puede ser un elemento importante del proceso, pero no es el definitivo. En términos generales pensamos que el método de creación colectiva le ha permitido a numerosos

grupos de teatro latinoamericanos, estudiar los procesos de producción de significado de la vida social y su relación con sistemas de poder, es decir, recuperar la dimensión política de lo simbólico y lo estético y enriquecer con vivencias propias el producto escénico. La creación colectiva se basa en la improvisación conducente a la dramaturgia del actor, uno de los mayores aportes al proceso de trabajo colectivo, ya que los actores producen soluciones de montaje, aportan particularidades de su medio social, político y cultural y por otro lado la relación entre director y actor cambia, pues el director organiza y coordina las diferentes etapas de la producción teatral, pero no es quien instaura una idea o plan de montaje predeterminado. El teatro se convierte en un foro que estudia críticamente los eventos históricos de su presente y que toma una posición frente a ellos. Los aspectos anteriores repercuten en la estructura de la pieza, en los temas de la obra y en todos los detalles que forman el espectáculo teatral.

En este modo de creación, por lo general se termina con la escritura del guión o texto de la obra, ya que no se parte de un material dramático preexistente sino que justamente este se va configurando a medida que se construye la obra escénica y luego viene probado o confrontada con el público, lo cual permite incluso hacer modificaciones hasta que se consiga un engranaje satisfactorio.

Con esta determinación dimos inicio a nuestro proceso de investigación-creación artística la cual difiere sustancialmente de la investigación científica, debido a la diferencia en la apropiación del



lenguaje y de su interpretación, dado que el lenguaje científico tiende a ser de carácter unívoco, mientras que el artístico es de carácter polisémico; la generación del conocimiento se especifica en la interpretación individual que acontece en la confrontación de la obra de arte con el público, en donde la imagen teatral está conformada por lo que plantea el discurso escénico y el conocimiento previo y de experiencia personal del asistente al acontecimiento teatral.

### EL PROCESO INICIAL

Al abordar el proceso de creación basado en el desplazamiento forzado en Colombia, recurrimos a los hallazgos y aportes que desde las ciencias sociales se han elaborado, y utilizamos este material como pretexto para la relectura desde el teatro, es decir, desde el lenguaje científico hicimos una reelaboración del discurso a través del lenguaje artístico. Para ello entonces nos apoyamos en disciplinas, como la sociología, la historia y hasta la geografía, ya que ellas son las que han investigado a profundidad el fenómeno, y a partir de allí encontrar los elementos confluyentes con otras disciplinas como la estética, la lingüística y la filosofía, para que este amplio espectro de información se concrete ya en la postulación del acto creativo de la obra de arte.

Es así como la elaboración de la obra de teatro "Rastros sin rostro", se desarrolló en cinco etapas: 1) la indagación teórica, 2) la indagación práctica estética, 3) el montaje, 4) la síntesis abierta de la obra y la relación de esta con el público, y 5) escritura del material dramático.

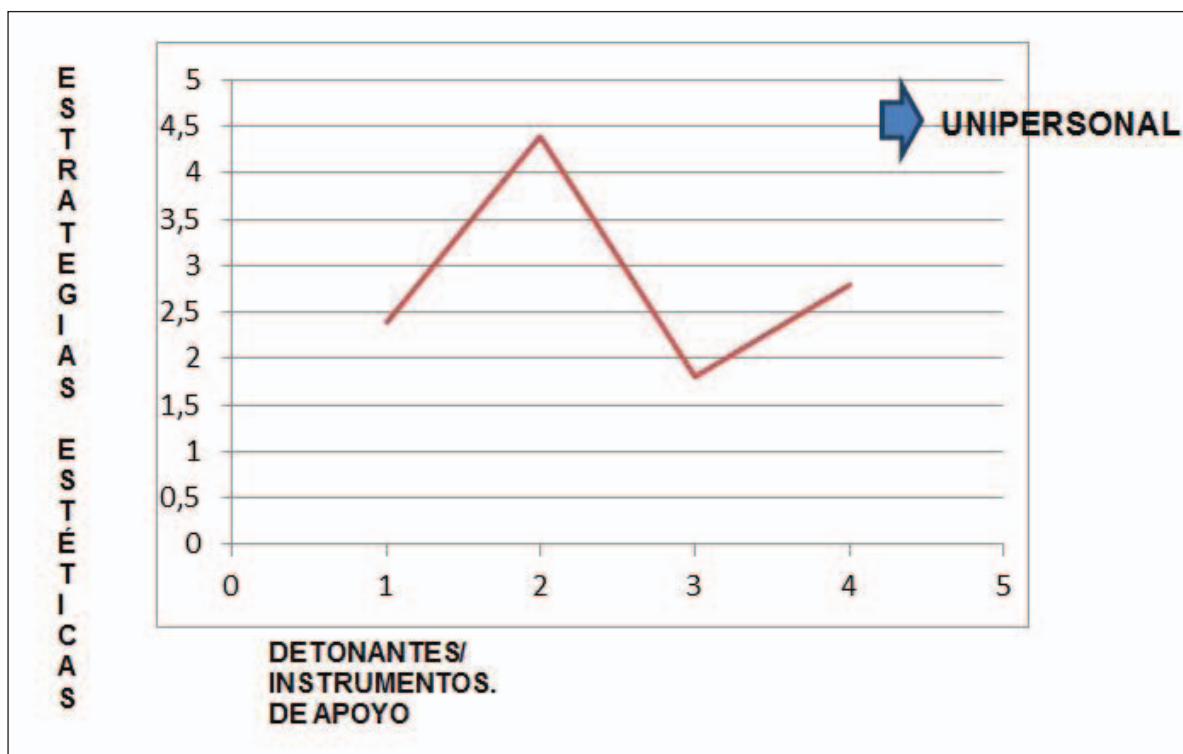
### PROPUESTA DE UN MODELO METODOLÓGICO

Para el desarrollo del proyecto se propuso poner en funcionamiento un modelo metodológico creado por mí como directora de la obra, donde se abordaron diferentes premisas relacionadas con la problemática del desplazamiento forzado desde dos orillas o perspectivas que constituyeron los pilares teóricos y prácticos del proceso de creación. Por un lado nos apoyamos en **estrategias** escénicas de carácter presentativo y representativo tales como recorridos, rituales, juegos sensoriales, prácticas de inversión, irrupción de lo real en composiciones poéticas sin intermediarios, fragmentación, prácticas simbólicas de restauración hechas por el público, además de las tradicionales como la narración oral, la interpretación de roles, el teatro físico y la danza. Por otra parte nos posicionamos en lo que llamamos **detonantes** o instrumentos de apoyo soportado en materiales bibliográficos que trataran sobre el desplazamiento forzado desde varias ópticas como la socioeconómica, la antropología, la estadística, el periodismo con testimonios, crónicas, entrevistas y noticias, además de documentos cinematográficos, fotografías, declaraciones, informes, listas, expedientes y actas.

En conclusión, se elabora de un modelo metodológico a manera de plano cartesiano en donde se sitúan los dos ejes, **X** que corresponde a las **ESTRATEGIAS**, desde las premisas estéticas y **Y** correspondiente a los **DETONANTES**, desde los planteamientos socioeconómicos, para lograr un punto de intersección entre los

dos componentes elegidos por cada uno de los integrantes, lo cual constituyó el punto de partida creativo en la elección de una estrategia y un detonante (categorías previamente definidas) sobre las cuales se realizó una revisión bibliográfica en búsqueda de cruces, relaciones, imaginarios, experiencias de vida y elementos técnicos, entre otros,

que sirvieran de ruta para la construcción de puestas en escena de unipersonales, las cuales a su vez serían sometidas posteriormente a nuevos estímulos dentro de una dimensión ampliada, integrando las propuestas diseñadas por cada individuo, y que diera como resultado una reelaboración de los dos materiales sobre los que se partió originalmente.



Después de establecer cruces entre estrategias y detonantes, cada creador elaboró un bosquejo y mostró ante el grupo su idea. Dichas ideas fueron enriqueciéndose y transformándose a partir de varias sesiones en las cuales se introducían diferentes estímulos como color, imágenes paradójicas, sonido y respiración.

De esta forma se dieron los siguientes cruces entre estrategias y detonantes dando como resultado un unipersonal:

1. Movimiento Okupa vs Danza Butoh = La mujer despojada que jamás regresó a su casa. (Rutina de danza con elementos del Butoh). (Fotografía 1).
2. Testimonio sanación mujeres bordadoras vs Ritual de Restitución = La madre que busca los restos de su hijo raptados por el hombre que no puede morir. (Monólogo ritual). (Fotografía 2).
3. Nuevas Tecnología vs Performacia = La postprimate andrógina. (Rutina física). (Fotografía 3).

4. Medios de Comunicación vs Fragmentación = El hombre que va perdiendo todo. (Monólogo ininteligible). (Fotografía 4).
5. Testimonios y Noticias vs Narración Oral = La tumba que conserva en frascos despojos humanos. (Monólogo en narración oral). (Fotografía 5).
6. Hechos Históricos Colombianos vs Ritual Católico = El hombre que no puede morir. (Monólogo con elementos pánico). (Fotografía 6).



**Fotografía 1.** La mujer despojada que jamás regresó a su casa.



**Fotografía 2.** La madre que busca los restos de su hijo raptados por el hombre que no puede morir.



Fotografía 3. La postprimate andrógina.



Fotografía 5. La tumba que conserva en frascos despojos humanos.





Fotografía 6. El hombre que no puede morir.

Cada una de las intersecciones fue teniendo un desarrollo en su forma y contenido, de acuerdo con la metodología planteada de creación colectiva, pero aún estaban aisladas, independientes, y era necesario indagar sobre posibles rutas de encuentro, en busca de la unidad, pues si bien eran escenas diferentes, habían partido de un mismo tema.

## LA ESTRUCTURA

En esta parte del proceso entonces la tarea era buscar una propuesta para darle solución al problema de integración de los cuadros o escenas. Cada uno hizo entonces su planteamiento partiendo de la premisa de generar una sensación de desplazamiento al espectador. Dentro de las propuestas la que más se consideró justificada y con mayor sentido de acuerdo a la problemática

fue, primero que todo, abandonar la idea de la convencionalidad de la sala, donde el espectador está cómodo y tiene casi que una posición privilegiada, pues desde que entra a la sala ya está bajo una convención, de aquel que observa lo que los otros hacen, pero que no participa necesariamente. Para eso se pensó en un espacio no convencional como una casa donde el espectador pudiera realizar un recorrido o desplazamiento condicionado por los acontecimientos escénicos que fuera encontrando en el camino.

Era necesario pues hallar una alternativa que amarrara y diera sentido tanto a la idea de recorrido como a los unipersonales, y para ello nos encontramos con un planteamiento que desarrolla ampliamente el antropólogo Alejandro Castillejo en su libro *La poética de lo otro: antropología de la guerra, la soledad y exilio interno en Colombia*, en el cual expone

tres momentos fundamentales por los cuales atraviesa cualquier desplazado: la separación, la liminalidad y la agregación. Luego del estudio y análisis de cada uno de estos conceptos, encontramos que cada una de estas etapas podría determinar los pasos del recorrido por la casa y además cada uno de los unipersonales correspondía o se ajustaba a alguno de estos momentos, ello nos llevó a configurar la estructura dramática del evento escénico y el desplazamiento del espectador dentro de la obra.

## LOS CRUCES

Seguidamente, se pasó a un proceso de construcción de cruces, nueva categoría que consistió en olvidarnos de los nichos o habitáculos en donde cada uno de los personajes existía y realmente entregarnos a la no convencionalidad del espacio (casa) y a la necesidad de construir relaciones o antecedentes con los otros personajes, aquí entra algo verdaderamente interesante y fue la siguiente tarea:

1. Encontrar un propósito del personaje, que en la escena se sugiera, pero no se resuelva.
2. Buscar, determinar cruces con los otros personajes que ayuden a alcanzar el propósito.
3. La revelación del propósito se hará en la ausencia del personaje, a manera de rastro.

Cabe tener en cuenta que uno de los aspectos que nos inquietaba en este proceso era justamente la relación con el público. La historia del espacio escénico

en los últimos años es la narración de los intentos de escapar o modificar la escena tradicional y destruir su relación escenario-platea. Entonces abordamos una búsqueda de nuevas formas de este contacto, es decir, ir en la búsqueda de un público que abandone su actitud pasiva.

Brecht ha sido lúcido en señalar en su *Pequeño Órganon* que: "El teatro que ya encontramos hecho muestra la estructura de la sociedad (representada en la escena) como no influenciada por la sociedad (la que se sienta en las butacas del teatro)" y califica este teatro de "¡Bárbaro entretenimiento!", proponiéndonos buscar la diversión de una era científica.

## LA OBRA

Finalmente luego de un minucioso trabajo de relaciones espaciales, propuestas presentativas y construcción de imágenes colectivas, llegamos a la formulación de la propuesta final, donde el espectador fuera el protagonista de la acción desde el inicio de la obra, es decir, desde la entrada a la casa le sería asignado un rol el cual debería mantener e interactuar a través de un recorrido por un espacio que no permite la estabilidad sino un continuo desplazamiento, tanto a nivel físico como sensorial y emotivo, además de enfrentarse a una obra cuya narrativa no se ciñe para nada a la linealidad, sino que cada espectador está en capacidad de armar o dotar de sentido su propia interpretación de acuerdo a su vivencia personal.

"Rastros sin rostro" propone seis miradas del fenómeno del desplazamiento, tratando de exponer una visión de

conjunto y darle unidad referencial al acontecimiento escénico. Pretendemos crear una reflexión que se pliegue en sí misma y como en un juego de espejos nos veamos reflejados y multiplicados a nosotros mismos.

La obra se soporta sobre estrategias escénicas contemporáneas que permiten hacer una relectura estética de la situación del desplazamiento, desde la fragmentación, la simultaneidad, la performance, los recursos audiovisuales y por supuesto las prácticas escénicas tradicionales, donde el asistente participa del hecho teatral de manera activa dentro de un espacio no convencional cumpliendo diferentes funciones incluyendo prácticas simbólicas de restauración.

La propuesta apela a los sentidos y a la libre interpretación del espectador a través de personajes en estado permanente de liminalidad los cuales están inspirados desde el realismo, pasando por la mitología y las alegorías hasta aproximarse al futurismo.

El propósito principal de la creación colectiva es destruir el muro que separa al público del actor y ofrecer una obra abierta que sea modificante y modificable en una interrelación dialéctica que convierta la escena en un organismo vivo, tan efímero como puede ser un problema de una comunidad y hasta una noticia periodística.

Solo en la medida en que el público activo sea al mismo tiempo participante social, la creación colectiva alcanzará su máxima dimensión al borrar las fronteras entre el arte y la realidad.

Hasta el momento se han realizado 17 funciones con una asistencia aproximada de 1500 personas, alrededor de 70 personas por función, número apenas justo y permitido ya que las condiciones del espacio y planteamiento de la obra no permiten una asistencia masiva. Estas funciones constituyen el insumo para seguir ampliando el espectro investigativo, podríamos decir en términos científicos que hemos logrado validar el instrumento, y ahora estamos entrando en el proceso de aplicación del instrumento, y en la medida en que vayamos teniendo un diálogo con el espectador, vamos a estar recogiendo información que una vez analizada y confrontada, nos dará conclusiones apreciadas.

### **ESCRITURA DEL MATERIAL DRAMATÚRGICO**

Después de hacer un análisis juicioso sobre lo acontecido en la puesta en escena, se prosiguió a realizar la versión dramatúrgica de la obra, para lo cual fue necesario recoger los aciertos obtenidos en la experiencia previa del hecho escénico en cuanto a factores que pudieran determinar el tipo de escritura que demandaría la pieza, para lo cual se entraron a analizar los siguientes puntos:

1. La fragmentación como estrategia narrativa, donde cada cuadro tuviera una independencia pero que a la vez hiciera parte de un todo o universo lo bastante amplio que pudiera englobar o permitir su coexistencia.
2. Así como en la puesta en escena el papel del público jugaba un rol determinante en cuanto a su función y su desplazamiento por el espacio, en

la escritura dramática el lector debería estar inscrito dentro de un dispositivo que le permitiera entrar en una convención similar que le sugiriera algún tipo de movimiento desde la narrativa interna de la obra.

3. Los personajes de la obra se convirtieron en una serie de presencias o alegorías que personifican un conflicto más que un personaje, lo cual exige una nominación diferente a la de un nombre de persona.
4. Dentro de la obra existen múltiples momentos presentativos que carecen por su naturaleza de un guión o texto escrito y que se fundamentan en acciones, imágenes, y secuencias dancísticas o físicas, lo cual exige dramáticamente acudir a algún recurso que logre plasmar en el texto de la obra esta serie de acontecimientos.

Dado el análisis de los anteriores puntos se determinó que, como directora de la obra y gracias a mi oficio como dramaturga, abordara su escritura cuya propuesta contiene algunos de los textos realizados por los actores dentro de su proceso creativo, inmersos dentro de una estructura fragmentaria que propone llevar al lector-espectador por un recorrido entre pasadizos e instancias antes que por escenas o actos y donde se indaga de manera poética en la acotación o didascálica como recurso narrativo. Por otra parte el texto propone la nominación de los personajes donde su designación no corresponde a nombres sino más bien a conceptos que determinan el carácter del personaje.

## IMPACTO ACTUAL O POTENCIAL DE LOS RESULTADOS

1. Uno de los aportes del proyecto es la formulación, construcción y difusión de una obra de teatro original, que nace de la preocupación por el entorno social y contribuye a la generación de nuevas propuestas artísticas que enriquecen el teatro colombiano, y visibiliza la creación artística de la Universidad de Caldas, con la certeza de dar pasos hacia la búsqueda de la paz y la convivencia desde las miradas del arte.
2. Una contribución al desarrollo de las artes escénicas es la indagación y encuentro de estrategias contemporáneas en el teatro, en cuanto a la utilización del espacio no convencional para la puesta en escena de una obra, lo cual desestabiliza los territorios seguros de la tradición y lleva hacia una reflexión del espectador, el cual a su vez no tiene un papel pasivo durante el espectáculo sino que se hace partícipe del hecho escénico no ya como un simple espectador sino como sujeto y objeto del acontecimiento.

El espacio no convencional no solamente colabora con el extrañamiento de la puesta en escena sino que obliga al público a ampliar su perspectiva sensorial, lo cual le permite hacer múltiples lecturas desde su propio universo, al tiempo que lo induce a tomar una postura reflexiva que no está condicionada por una historia lineal sino por la interpretación personal que cada uno ha hecho sobre aquello que selecciona y organiza a su manera.



La indagación en este tipo de espacio permite plantearse nuevas perspectivas sobre el papel del espectador dentro del teatro y la desestructuración de las prácticas tradicionales, sustituidas en este caso por la estrategia del recorrido o movilización del público por diferentes lugares, hasta finalmente llevar a la crisis la tradición donde el sujeto que ya no es solo observador realiza de manera activa una práctica simbólica de restitución y debe abandonar el lugar de la ejecución de la obra, omitiendo sin ninguna otra opción el tradicional aplauso final.

3. Es importante señalar como potencia del proyecto la elaboración dramática fruto de procesos

creativos que validan el trabajo colectivo de un equipo de creadores y que posibilitan rutas metodológicas diferentes a las tradicionales, en cuanto que el texto dramático deviene luego de la puesta en escena y logra recoger, sistematizar e indagar en la escritura producto del acontecimiento teatral y no viceversa, como tradicionalmente se asume el teatro.

4. Otra aportación significativa en el área lo constituye la contribución que se hace al desarrollo de la dramaturgia nacional a partir de la reinterpretación estética de fenómenos sociales, a través de la indagación de escrituras dramáticas contemporáneas ricas que provoquen en futuros artistas una nueva interpretación.

# CUERPOBSOLETO\*

## OBSOLETEBODY

Camilo Cuartas\*\*

*\*\* Licenciado en Educación Básica, Énfasis Artístico y Cultural: Artes Representativas de la Universidad de Antioquia. integrante del grupo de Investigación Hipertrópico de la misma Universidad, Actor e investigador del Grupo de teatro Deambulantes en Medellín, Colombia.*

### RESUMEN

CuerpObsoletO es el resultado de un trabajo de investigación para recibir el título de Licenciado en Artes Representativas de la Universidad de Antioquia, en el cual se realiza un análisis de las lógicas que se dan en el intercambio sociocultural a partir de las nuevas tecnologías de la información y comunicación, TIC, y en esa medida las formas emergentes de comprender el cuerpo orgánico de los humanos en esa interacción, todo esto analizado bajo el filtro del poshumanismo, como paradigma emergente, para derivar una metodología de puesta en escena, que responde de igual manera a tópicos actuales.

### PALABRAS CLAVE

Puesta en escena, TIC, Internet, poshumanismo, hipertexto, cultura digital, realidad virtual, realidad física.

### ABSTRACT

ObsoleteBody is the result of a research project part of the graduation requirement for the BA in Representative Arts at Universidad de Antioquia, in which an analysis of the logics behind the social-cultural exchange from the new information and communication technologies, ICTs, is carried out, and, to this extent, the emerging forms to understand the human beings' organic body in that interaction. All this is analyzed under the post-humanism screening as an emergent paradigm in order to derive a scene setting methodology which responds in the same way to current topics.

### KEY WORDS

Scene setting, ICTs, Internet, post-humanism, hypertext, digital culture, virtual reality, physical reality.

---

\* Recibido: Julio 15 de 2012, aprobado: Agosto 20 de 2012

Esa es la cuestión, el imperativo categórico que atraviesa “CUERPOBSOLETO”, la pregunta que moviliza pensamientos, imágenes, textos, construcción de cuerpos. Ser Online definitivamente ha transformado las formas de habitar el mundo, de entenderlo, de participar en él. Por ello “CUERPOBSOLETO” se configura en este caso como el motor de la investigación: *Hacia una escena hipertextual, desde el poshumanismo*<sup>1</sup>, que propone un análisis de la interacción de nuevas tecnologías de la información con el humano y la pertinencia del arte en vivo en la era de la telepresencia, asumiendo estas tecnologías no solo como proveedoras de la metodología que genera diversos planos de escenificación, el hipertexto, sino también, como tema, como el fenómeno sobre el cual, en la actualidad, se dirige la mirada del arte, de la tecnociencia, la filosofía, la publicidad, la economía e incluso la política.

Retomo ahora la frase inicial, “*To be online or not to be online, this is the question*”, ya que de ello se trata la actual condición humana, el debate constante entre ser y permanecer conectados a Internet o no. La famosa frase “ser o no ser” del monólogo de Hamlet de William Shakespeare, propone en el siglo XVII la transición del pensamiento en representación al pensamiento en simulacro, en el cual la relatividad es la máxima, los discursos mayores caen y los menores toman fuerza, la autonomía del humano es lo que importa; poniendo en él el poder, no en dios ni en el rey (ley).

La dinámicas de socialización contemporáneas, hacen que permanentemente

<sup>1</sup> *Hacia una escena hipertextual desde el poshumanismo*, es el resultado del trabajo de grado para obtener el título: Licenciado en Educación Básica, Énfasis Artístico y Cultural: Artes Representativas de la Universidad de Antioquia.

los humanos nos estemos enfrentando al uso de la Internet, y por supuesto a todo lo que ello implica. Hablar de conexión a Internet, es hablar de una interacción cada vez más íntima entre el cuerpo orgánico del humano y las máquinas, que cada vez se hacen más cercanas, se convierten en extensiones del cuerpo, en prótesis que permiten su ubicuidad. De esta inminente aproximación emergen fobias y adicciones que configuran un marco contextual a favor y en contra del híbrido: humano-máquina.

Tal es el caso de humanismo, que defiende a toda costa la permanencia del humano en un estado incólume, desprovisto de toda artificialidad, hasta el punto de arcaizar el desarrollo humano. O el caso del transhumanismo, o el inhumanismo en términos de Lyotard (1998), tendencia que propone trabajar en pro de una trans-biomorfosis, en otras palabras, la descarga de la conciencia humana en un ordenador, para poder vivir ya sin el obstáculo orgánico en el que se ha convertido el cuerpo de los humanos que apoyan esta iniciativa.

Ni el naturalismo, ni el transhumanismo son efectivos en la actualidad, uno por que resulta prácticamente imposible devolverse y desaparecer todo artificio humano, y el otro porque aún no se han desarrollado las tecnologías necesarias para que los humanos transformen su existencia, y puedan vivir ya sin materia orgánica. De tal forma que el poshumanismo, un paradigma emergente, promueve un sistema de pensamiento que contempla la posibilidad de integrar a la materia orgánica del ser humano diversos elementos artificiales; es decir, no desco-

nocen las posibilidades que tiene un cuerpo humano, pero reconoce que las tecnologías pueden complementar y potenciar las capacidades básicas de los humanos, pensando siempre en un equilibrio entre los elementos orgánicos y los artificiales. Es allí donde teóricamente se ubica la concepción del “CUERPOBSOLETO”.

“CUERPOBSOLETO” se configura a partir de la metodología que ha sido nombrada “Escena Hipertextual”, metodología que siguiendo con el matiz híbrido del que proviene, es una mezcla de elementos digitales y físicos.

### ESCENA HIPERTEXTUAL, HACIENDO ARTE EN VIVO EN LA CULTURA DIGITAL

Pierre Lévy (2007), en *Cibercultura*, plantea el “universal sin totalidad” como una característica natural de la cultura digital, con ello quiere decir que las dinámicas en el ciberespacio permiten la difusión del pensamiento, sin realizar un sesgo en el sentido que posean las ideas que allí se comparten, este es el ideal de la cultura digital, que en otros términos es: comparte lo que conoces sin importar qué sea.

La cibercultura, entonces, se establece como la materialización del pensamiento posmoderno. En el ciberespacio se evidencia la caída de los grandes discursos V/S la universalización de los discursos particulares y la relativización del saber debido a que no hay un gran discurso que lo valide. De tal forma que el mundo digital tiene una lógica en sí mismo, configurando así una narrativa propia, una narrativa digital.

### LA NARRATIVA DIGITAL

Tal como lo expresa Josep Manuel Jarque (2008) en *El mito digital*, la cibercultura para construir una narrativa propia, hace uso tanto de las lógicas de la narración oral como de la escrita, lo cual configura una narrativa híbrida entre lo intuitivo –el mito–, y lo técnico –la escritura–. De acuerdo a la visión de Lévy, la cultura digital nos devuelve a la situación anterior a la escritura, pero en otra escala y en otra órbita. La mixtura en las lógicas de narración que se da en los ambientes digitales tiene todo un potencial de desarrollo que el arte en vivo puede aprovechar.

Así pues, la narrativa digital no hace uso de la forma en que se transmite el conocimiento en las culturas orales o escritas, sino de sus lógicas. En el caso de las narrativas orales, se trata de dirigirse a un público que se encuentra presente, gracias a Internet, lo cual determina que la información transmitida sea actual y pertinente, ya sin el pensamiento en semejanza. Y en la narrativa escrita, por su parte, otorga el poder de universalización, gracias a que es una información que se puede reproducir en serie, copiar, traducir y transportar, ya sin el pensamiento en representación.

Así pues, la narrativa digital se establece desde el pensamiento posmoderno, donde se entrecruzan los saberes científicos y populares, permitiendo la democratización de la información y, en esa medida, del poder, ser o no ser esa es la cuestión. La narrativa digital universaliza la información pero no la totaliza, no la impone, no realiza un cierre en los sentidos que la información transmitida puede generar

en determinado contexto, es susceptible de ser complementada.

La escena hipertextual propone escenificar un hipertexto<sup>2</sup>, no entendido solo como herramienta, sino como concepto. George P. Landow cita a Roland Barthes en *Hipertexto 3.0* para definir el hipertexto conceptualmente:

(...) texto compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidas mediante múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como enlace, nodo, red, trama y trayecto (...) en este texto ideal abundan las redes (séseaux) que interactúan entre sí sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, es reversible; podemos acceder a ella por diversas vías, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden hasta donde alcance la vista; son indeterminables (...) los sistemas de significados pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero su número nunca está limitado, ya que se basa en la infinitud del lenguaje (Landow, 2009:24).

Tal como Landow desarrolla conceptualmente la noción de *hipertexto*, este se vincula al sistema de pensamiento del universal sin totalidad, niega la jerarquía y

propone, en cambio de un sistema arborescente, un sistema rizomático que tiene la posibilidad de conectar cualquier punto del sistema con otro, llámese meseta, *link*, nodo o, en nuestro caso, evento escénico. Tal como Deleuze y Guattari (2002) plantean el pensamiento rizomático en *Mil mesetas*, el *hipertexto* es en el *ciberespacio*, el equivalente o la evidencia de ese concepto.

Entonces, escénicamente implica la presentación de una serie de eventos no secuenciales conectados entre sí por enlaces que forman diferentes itinerarios para que el usuario elija y experimente mejor en un espacio interactivo, donde los elementos físicos y virtuales están dispuestos para afectar sensiblemente al usuario, haciendo que este participe interactivamente en la co-creación de los eventos.

De tal forma que cuando se habla de arte en vivo en la era de las telecomunicaciones, se habla necesariamente de la mezcla de dos realidades: la física y la virtual. Desde la perspectiva de la puesta en escena, plantea un nuevo entorno a estudiar, que no le es inmediatamente dado al ser humano y que le exige la implementación de una infraestructura tecnológica que le permita ingresar al entorno electrónico o "E3", en términos de Javier Echeverría (1999), quien plantea la hipótesis de los tres entornos.

Según Echeverría, antes de que los humanos hiciesen uso de las nuevas tecnologías de la información su realidad se cifraba únicamente en términos de la tribu, los rituales, la familia, el vestuario, el mercado, el taller, la empresa, la industria, el Estado, la nación, el poder, la religión, la economía, la escuela, el colegio o la uni-

<sup>2</sup> "Expresión acuñada por Theodor H. Nelson en la década de 1960, se refiere a un tipo de texto electrónico, a una tecnología informática relativamente nueva y, al mismo tiempo, a un modo de edición" (Landow, 2009).



versidad, nociones que corresponden a los entornos uno y dos, el físico y el civil, respectivamente, a los cuales el individuo accede por el mero hecho de nacer dentro de una cultura. Al utilizar las nuevas tecnologías de la información, los seres humanos necesariamente tienen que entrar en el entorno electrónico, al cual para acceder, no basta con haber nacido; es necesario construir un cuerpo electrónico adhiriendo al cuerpo orgánico una serie de prótesis electrónicas, invasivas o no, que posibiliten el desarrollo social del individuo en esa dimensión ciberespacial, que está dada a partir de elementos como las claves, los códigos de barras, los perfiles, las imágenes. Se trata pues de “existir digitalmente”, pero sobre todo de que esa existencia digital tenga la posibilidad de ser *online*, ya que de nada sirve tener los dispositivos que permiten existir digitalmente y no disponer de conexión a Internet para socializar en el *ciberespacio*.

Así pues, “CUERPOBSOLETO” es la configuración de una obra de arte escénico que hibrida las posibilidades de expresión que permiten tanto lo físico como lo ciberespacial, resignificando la manera en que el individuo entiende el mundo, la información y hasta su cuerpo mismo. La escena hipertextual es una propuesta multimedia, donde el video, las imágenes, los sonidos, las luces y el cuerpo orgánico, bien sea del actor o del usuario, se unen para interactuar entre sí.

## LAS PIEZAS DE LA ESCENA HIPER-TEXTUAL

### *La puesta en escena*

La “Escena Hipertextual” es un espacio de co-creación, entre un equipo que propone

una serie de eventos, que responden a sus necesidades expresivas sobre un fenómeno que les interesa, y los usuarios, que completan con su experiencia los eventos presentados.

La propuesta tiene dos caras: la física y la electrónica-*online*.

### **Ámbito de la puesta en escena**

Puede ser cualquier espacio, incluso un teatro.

### **Dramaturgia/Autor**

“El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes, 1987). Siendo consecuentes con la democratización de la información que propone la cibercultura en la cual se inscribe la Escena Hipertextual, no se concibe un solo autor, ni un solo director, es un proceso de co-creación, el cual es tratado inicialmente por un equipo de trabajo. No se considera necesaria la voz de un autor, por ende, la dramaturgia no es contemplada como una directriz o como un aspecto sin el cual no sea posible realizar el evento, de hecho, puede no existir.

### **Actuante/Director/Usuario**

Aunque es clara la necesidad de desempeñar diversos roles en la producción de la puesta en escena, a la hora de la escenificación el actuante, el director y el usuario están en constante intercambio de roles, en el que por momentos el usuario pasa a ser el actuante o el director y viceversa.

### **Los eventos**

Son acciones concretas que emergen del desarrollo de la investigación del fenómeno



no que se estudia, y en ellas se condensa una de las caras del fenómeno. Son asumidas desde la performatividad, definidas por Hugo Aguilar así:

(...) un modelo de lo performativo relacionado íntimamente con las llamadas minorías étnicas, sexuales o de otro tipo. En ese ámbito, la 'performance', en tanto actividad social, colectiva o individual, es una forma de la imposición/instauración de su condición particular y que es asumida desde una actitud militante que configura dicha condición. En otras palabras, la 'performance' es una forma de legitimación, afirmación y construcción de identidad. Y como tal, un instrumento político al servicio de un grupo de personas que asumen su condición precisamente desde esta performatividad (Aguilar, 2010:5).

No hay transiciones entre unas y otras, no se conectan entre sí; las acciones siempre deben tener la posibilidad de acomodarse al espacio donde llegan y deben contemplar un dispositivo o código que les permita relacionarse con el usuario.

La acción solo comienza cuando el usuario activa el dispositivo o código, como cuando se le da *clic* a un *link* y este se abre, da la información que tiene y luego permite al usuario seguir navegando por el *hipertexto*.

Estas son pues las piezas para armar la "Escena Hipertextual", cuyas bases emergen de pruebas realizadas en el curso electivo "Tecnologías para la escena" en la Universidad de Antioquia. Y del Taller "Artes vivas y nuevas tecnologías: ¿Alte-

rando los modos de creación?", en el marco del *LabSurLab* organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín –MAMM– en el año 2011.

### De lo que habla "CUERPOBSOLETO"

¿Qué tan obsoleto es el cuerpo que tenemos los humanos para las dinámicas de socialización actual? Cualquier respuesta que se dé al respecto depende de convicciones paradigmáticas, en este caso basta con plantear la pregunta, la constante pregunta: ¿Ser o no ser Online? como la actual condición humana.

La obsolescencia de la que se habla en este caso, depende directamente de las dinámicas en que estamos inmersos cotidianamente, por lo menos en la vida dentro de una ciudad. La condición humana actual evidencia que el cuerpo orgánico no puede solo, por ello necesita ser complementado con prótesis electrónicas que le permiten acceder al entorno electrónico, lo cual configura al *cyborg* como la encarnación del pensamiento poshumano, haciendo que la realidad en la que este vive fluctúe entre lo físico y lo electrónico.

La palabra *cyborg* es un acrónimo del binomio cultura-naturaleza; "cyb" corresponde a lo cibernético, es decir, a lo artificial, a la cultura, y "org" responde a la materia orgánica del ser humano, al animal, a los sentidos y a sus pulsiones más básicas. El *cyborg* recoge una cantidad equilibrada de elementos artificiales y orgánicos.

En la actualidad hay *cyborgs* por todas partes. Quien escribe esto, sin ir más lejos, es uno. Hoy día basta con salir a la calle y ver un montón de cuerpos conectados

a ordenadores, reproductores de audio, teléfonos celulares, cámaras. Vemos hombres y mujeres que constantemente van al cirujano plástico para que se les cambie la nariz, los pómulos, los senos, los pectorales, la barbilla, las nalgas, las pantorrillas, los dientes, el sexo. Estas actividades configuran al *cyborg*, la ciborización le entrega el poder al humano de armarse como se le antoje, es la tecnología naturalizada, la dependencia de la tecnología. O para mostrar la amplitud y en cierta forma la simplicidad que en definitiva puede abarcar el concepto del *cyborg*, basta con usar gafas, zapatos o reloj. En tales casos estamos adhiriendo al cuerpo orgánico una prótesis que extiende sus posibilidades.

La existencia humana en el tercer entorno se “desmaterializa” y nos convertimos en una manifestación digital, en forma de imágenes, o más concretamente en *Avatares*, es decir, se nos brinda la posibilidad de crear identidades virtuales que no tienen por qué desvirtuar la identidad del individuo en el mundo físico, pero que responden al deseo del humano. El poder está en él, es un pequeño dios de su mundo electrónico.

Las acciones que se proponen a continuación responden al análisis de la actual condición humana, con relación a dos tópicos: La Identidad Virtual y la pérdida de la materia orgánica del ser humano.

### Evento 1: Identidad virtual

Se parte del modelo del juego *online* gratuito “Second Life”, desarrollado por

*Linden Lab* en 2003. Este juego consiste en crear un *avatar*, representación digital de uno mismo, al cual se le atribuyen características físicas, tales como color de piel, ojos y cabello, estatura y musculatura. Una vez armado el cuerpo digital, se viste y se le ponen accesorios, tras lo cual el *avatar* ya puede salir a socializar. La interfaz le permite al usuario caminar, correr, nadar o volar, así como visitar lugares que son réplicas digitales del espacio físico. Puede ir a bares, discotecas, museos y cines. También tiene la posibilidad de hablar con otros *avatares* e incluso tener sexo y una familia, lo cual implica una inversión económica extra que algunos usuarios están dispuestos a pagar.



Imagen 1. Logo Second Life.

Esta es la dinámica que aparece en el Evento 1. En la esquina trasera derecha se encuentran dos actores, un hombre y una mujer, desnudos, y en el mismo espacio un perchero con varias prendas de vestir y algunos accesorios, aparte de una mesa con maquillaje. Cada actor tiene una cámara *web* adaptada a su cuerpo y un par de audífonos por los cuales escucha las órdenes del usuario.



Imagen 2. Evento 1.

En la esquina delantera izquierda hay un ordenador dispuesto para los usuarios. En las paredes del espacio dice “juega”; allí los usuarios encuentran la posibilidad de visualizar la captura de las cámaras de los actores al otro extremo del espacio (Imagen 2). Una vez que el usuario está sentado, en la pantalla del computador aparece la misión que debe cumplir, creando un *avatar* con alguno de los dos actores que están dispuestos. La misión será asignada según la dinámica del día y el lugar en que se presenta la puesta en escena, esta afectará a los usuarios que allí se encuentran. Los *avatars* no tienen la posibilidad de comunicarse con sus creadores, solo cumplen órdenes. El medio de comunicación es una video-llamada, a partir de la cual el usuario le dice al *avatar* qué ropa, maquillaje y accesorios usar para cumplir la misión asignada. Una vez cumplida la misión, el *avatar*, sin importar si se lo ordenan o no, vuelve a su estado inicial, desmaquillado y desnudo, para que otro usuario pueda asumir otra misión. Todo lo que ocurra allí se proyecta en la pared lateral derecha del espacio general.

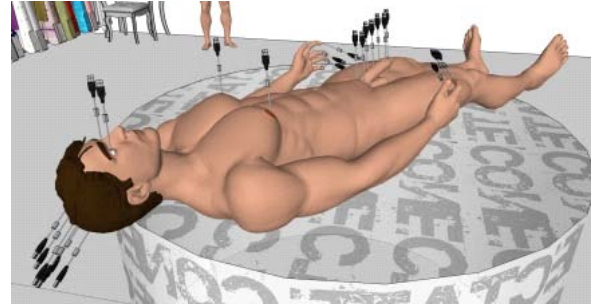


Imagen 3. Evento 1, parte 2.

### Evento 2: Pérdida de la materia orgánica del humano

En el centro del espacio se ve un cuerpo masculino cubierto solo por conexiones de cables, en su pelvis, ojos, tetillas y detrás de la cabeza. Las terminaciones de los cables no llegan a ningún lugar; estos han sido arrancados. En el espacio sobre el que se encuentra el cuerpo dice “Conéctate”. Cuando los usuarios se conecten a alguna de las terminaciones de los cables, el actor dirá un texto. Cada terminación de cable activa textos y acciones diferentes, por lo cual el actor debe estar predispuesto a mezclar las acciones y los textos según el ritmo de los usuarios. Lo que ocurre se proyecta en el centro del techo del espacio general.

Los textos propuestos a continuación son resultado de diversas experimentaciones alrededor del tema que ha hecho el investigador.

#### Texto de la terminación A (la pelvis):

- ¿Te puedes quitar la ropa? ¿A qué hora?
- ¿Por qué estás tan perdido/a? ¿Me das un abrazo? No, mejor un beso. Esperé mucho... muchísimo, y finalmente...

- Me encantas porque todo te lo tomas muy en serio, y es divertido. Estás con un amante potencial... relájate. Quiero estar con vos.

- ¿Qué? Tenía pena pero quería hablarte. ¿Me hubieses dado un beso? Pareces muy bueno/a.

- Los días son muy malucos, pero toca, aunque sean mejores las noches.

- Tener un cuerpo cerca 10 años. Así uno se evita dolores.

- Comer y llorar, estoy llorando, qué asco me doy, tan vulnerable, tan fétido, tan viejo.

#### **Texto de la terminación B (ojos):**

- Quiero volver a ver, volver a cerrar los ojos y salir, ver lo que yo quiera.

- Ya no estoy. Ya no estás. Lo único que quiero es que pase el tiempo. Pero que pase y no se lleve los recuerdos. Los recuerdos, no.

- No tengo miedo a que pase el tiempo. No, lo juro por esta vejez asquerosa, que no. A lo que temo es a que pase y se lleve este recuerdo de tus fragmentos que refresca este desierto inerte que es mi cuerpo, cuerpo inerte, inerte, cuerpo desierto, desierto de deseos. Ya no estás.

- Cuesta sentir el sabor de las lágrimas, siento este ridículo pedazo de materia, que llaman carne, cárcel de carne.

- Comer... y llorar, estoy llorando, qué asco me doy.

#### **Texto de la terminación C (tetillas):**

- Claridad, pulcritud, limpieza, pureza, perfección, equilibrio.

- Impecable, ideal, excelente, magnífico, espléndido, puro, limpio.

- Me derrumbo, desmorono, hundo, des-

truyo, aplasto.

- Descubiertos y desnudos, así estamos.

- Cuerpo-alma. Cuerpo-carne. Cuerpo-muerte. Fétido, jadeante, meante.

- Comer... y llorar, estoy llorando, qué asco me doy.

- Tengo vísceras, carne, sangre, uñas, pelo, piel. Estoy viejo, rancio... obsoleto.

- Estoy mojado, baboso, pegajoso, viscoso, resbaladizo, espeso, denso.

#### **Texto de la terminación D (parte posterior de la cabeza):**

Recuerdo: Memoria que se hace o aviso que se da de algo pasado o que ya se habló.

- Olvidar, dos puntos: Dejar de tener en la memoria lo que se tenía o debía tener.

- Herida, dos puntos: Dañado por una herida o una contusión.

- Carne, dos puntos: Carne comestible de vaca, ternera, cerdo, carnero, y muy señaladamente la que se vende para el abasto común del pueblo.

- Ya no me querrás, ya solo soy un simple salvaje, un desconectado, despedazado. Ya no hay cuerpo. Ya no estoy. Ya no estás.

- Comer... y llorar, estoy llorando, qué asco me doy, tan vulnerable, tan fétido, tan viejo, esto en lo que estoy.

- Duele el alma... y vuelvo a creer en el alma, que quiere orar a dios, y vuelvo a creer en dios ¡Omnipotente! ¡Omnipresente! Por favor, yo también lo era, dios, demuestra que existes, llévate este ataúd de vísceras, carne, sangre, uñas, pelo, piel, en el que me he convertido.

“CUERPOBSOLETO” es una escenificación interesada en hablar de tópicos actuales, que encuentra resonancia, en tanto metodología con otras formas de poner

en escena, entre ellas, la impro, el happening, la performance, otras que se hacen llamar arte bastardo e instalaciones; y en todas ellas se percibe cierta tendencia a la remezcla de técnicas artísticas, difuminando los límites entre unas y otras, la priorización en la selección de discursos particulares, en vez de los grandes discursos totalizantes, el carácter de co-creación que permanentemente se le imprime a estas propuestas, al brindarle la opción al espectador de que intervenga, participe o complete la obra, y finalmente la necesidad de la unión de esas manifestaciones escénicas con estrategias de comunicación masiva como la televisión, la radio o las redes sociales para lograr un impacto más amplio en los contextos donde se suceden.

Responde a la necesidad de producir un evento escénico que dé cuenta de los cambios vertiginosos actuales, que evidencian una transformación en la mentalidad e incluso en los valores, donde se prioriza el deseo particular, la emoción, la necesidad de diversión y placer, el mestizaje en vez de la pureza, lo relativo y la duda en vez de la certeza y lo absoluto, características que hacen que tal vez estas estrategias de escenificación carezcan de aspiraciones; pero que definitivamente reconocen el límite de sus posibilidades y los trasciende virtualizando su realidad. Asistimos a la transición del pensamiento moderno al postmoderno y así no se sepa con certeza

qué es la posmodernidad, el arte no permanece indiferente; muestra de ello es la variedad de tendencias escénicas que se ven en la actualidad.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, H. (2010). "La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad". Universidad Nacional de Río Cuarto, <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol7/pdf/La%20performatividad%20o%20la%20 tecnica%20de%20la%20construccion%20 de%20la%20subjetividad.pdf>

Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas*. Barcelona: Pre-Textos.

Echeverría, J. (1999). *Los señores del aire: telépolis y el Tercer Entorno*. Barcelona: Destino.

Jarque, J. M. (2008). *El mito digital*. Barcelona: Anthropos.

Landow, G. P. (2009). *Hipertexto 3.0*. Barcelona: Paidós.

Lévy, P. (2007). *Cibercultura*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Liotard, J. F. (1998). *Lo Inhumano*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.



# EL CUERPO DEL DOLOR\*

## THE BODY OF PAIN

Paola Helena Acosta Sierra\*\*

*\*\* Profesional en Estudios Literarios, PUJ. Magíster en Política Social, PUJ. Especialización en Resolución de Conflictos (en curso), PUJ. Consultora externa de International Finance Corporation –IFC– World Bank Group. Directora del Departamento Académico de Artes de la Escena del Politécnico Grancolombiano. Investigadora, docente y coordinadora en las áreas Humanística e Investigación en el programa de Producción Escenográfica y Visual de Lasalle College International.*

### RESUMEN

Sobre la base neutra de un cuerpo funcional, el cuerpo se reconstruye desde el movimiento. La expresión del dolor se encarna e incorpora en los cuerpos modificando las tensiones y distensiones en una dinámica que conecta coyunturas, nervios y tendones con las emociones. En esta ponencia se propone una reflexión, desde la representación y la presentación (performance), acerca de la construcción de cuerpos del dolor que se derivan de escenarios de violencia, especialmente en contextos de violencia social, y sobre la respuesta desde las artes performativas en la construcción de cuerpos que se transforman en lugares de dolor para ofrecer lugares de memoria, reconocimiento y redención.

### PALABRAS CLAVE

Cuerpo de dolor, artes performativas, arte dramático, violencia social, memoria, reconocimiento.

### ABSTRACT

On the neutral base of a functional body, the body is reconstructed from movement. The expression of pain is embodied and incorporated in bodies changing tensions and distensions across dynamics that link articulations, nerves and tendons with emotions. This paper suggests a reflection from the perspective of acting and performing about the construction of bodies of pain that derive from violence settings, specifically from social violence, and about the response, from performative arts, in the construction of bodies that change themselves into places of pain that offer at the same time places of memory, recognition and redemption.

### KEY WORDS

Body of pain, performative arts, dramatic art, social violence, memory, recognition.

---

\* Recibido: julio 18 de 2012, aprobado: agosto 20 de 2012



Las reflexiones que se exponen a continuación han tenido origen en diferentes acontecimientos: el primero y más general es la manifestación constante de la miseria humana, en especial relacionada con la violencia que está asociada a condiciones y condicionamientos políticos y sociales que generan vulnerabilidad y en términos menos técnicos: hambre, frustración, rabia, indefensión, miedo, angustia y sin lugar a dudas, terror, algo que podríamos llamar la realidad de un país deteriorado social y moralmente. El segundo, la muerte de algunas personas cercanas en situaciones de violencia por causas políticas y culturales, como las que seguramente muchos de los presentes han tenido que padecer. El tercero, el encuentro con obras y artistas comprometidos con un decir y un testimoniar sobre ese mundo del dolor.

## MELODRAMA

Empecemos por retomar una idea de cuerpo que se conformó en torno a un estilo teatral, que a su vez fundó un género, a saber, el melodrama. Según Charles Nodier, escritor y crítico francés de la primera mitad del siglo XIX, el melodrama nace con la Revolución Francesa como un intento de restablecer un orden perdido, específicamente, un orden moral. Es decir que el melodrama se circunscribía, si seguimos a Nodier, a un contexto social concreto en el cual cumplía una función relacionada con un campo axiológico, con un conjunto de valores que se instituían. (Percival, A. & Escobar, J., 1984: 143)

El melodrama conjuga tres elementos que le son esenciales: un acompañamiento

musical, que enfatiza las emociones que sienten los personajes en determinadas situaciones del drama, y que es, en efecto, de donde se deriva etimológicamente la palabra melodrama (melos = música); segundo, una estructura moral dicotómica en la que se opone bondad/maldad, virtud/vicio; y un elemento particular de expresión actoral y de énfasis de las emociones del personaje centrado en la gestualidad.

La relevancia cultural del género melodramático, que se origina en el último cuarto del siglo XVIII en Europa y que tiene una importante incidencia hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando se ve desplazado en gran medida por el naturalismo, es semejante a la incidencia del cine norteamericano en la cultura popular contemporánea. Nuevamente resalta la idea de una función social del teatro, específicamente del melodrama, que retomaremos más adelante.

Por ahora, lo que interesa acá es la construcción de un telón de fondo para el análisis del cuerpo del dolor que representa la relación entre cuerpo y drama, cuerpo y dolor, que se constituyó en torno al melodrama.

El cuerpo en el melodrama es un cuerpo que se conforma sobre la técnica de la pantomima, es decir, una técnica y arte de representación en el cual la voz y el texto están ausentes y en que la representación de las emociones y afecciones de los personajes recaían principalmente en la gestualidad y en el movimiento. El melodrama toma prestado el arte de la pantomima por su inmediatez visual, es decir, por la vinculación directa y evidente

entre una cualidad psíquica y una cualidad física visible. Los personajes con bajas cualidades morales eran representados de tal forma que evidenciaban con el cuerpo su naturaleza, en esta medida, los cuerpos contrahechos poseían cualidades morales contrahechas. No obstante, esta relación entre la psiquis y el cuerpo no era exclusiva de la esfera teatral, era más bien un modo de entender la realidad humana que era compartido en diferentes esferas de la cultura de la época.

El melodrama era contemporáneo de la frenología, que consistía en la “ciencia”, ciencia entre comillas gigantescas, de conocer las cualidades morales y psíquicas de un individuo por el estudio de sus facciones y rasgos faciales (fisiognomía), de su estructura craneal (craneometría) y de su conformación corporal. Franz Joseph Gall, el fundador de la frenología, estudió casos de jóvenes en centros de reclusión, y determinó relaciones que tuvieron una gran incidencia en la criminología de esa época. Un manual de frenología de finales del siglo XIX incluye los siguientes comentarios (Pedraza, D., 2007: 44-48).

Las mandíbulas prominentes en la parte superior marcan malicia extrema; las carnosas afición al lujo y a la vida fácil; las secas malicia y desconfianza; las llenas de pelo a pereza (Pedraza, D., 2007: 22).

Las orejas grandes y estrechas indican larga vida; la grandes y anchas facilidad para enfadarse; las grandes y colgantes afición a las riquezas; las delgadas y secas, inestabilidad; las muy pequeñas escasa vida y malignidad; las redondas anuncian un carácter

poco dócil; las pegadas a la cabeza bondad natural (Pedraza, D., 2007: 21).

El rostro se concebía como un espejo del alma, bajo una lógica según la cual lo invisible, entendido como un trasfondo de intenciones y cualidades morales era visible en un cuerpo que, en esta concepción, consistía en una envoltura que tomaba la forma de su interior.

Sin embargo, a pesar de la cercanía conceptual detrás de la frenología y el melodrama, en el melodrama no solo se hacían visibles las cualidades morales por una suerte de encarnación en un cuerpo, sino que las emociones, es decir, los estados afectivos de los personajes, se hacían visibles por una gestualidad casi estereotipada que los hacía evidentes. El campo semiótico, en efecto, el código de significaciones en el melodrama, se construye en una dinámica que se contrapone a la cotidianidad, pero que al mismo tiempo facilita la conexión con una esfera de la emocionalidad que no se soporta sobre la intelectualidad del texto, sino sobre la amplificación del gesto. El cuerpo de los actores se distorsiona vehementemente para producir un mayor efecto en el público.

El cuerpo de los actores en el melodrama está en función de un efecto, el sufrimiento de los personajes, que cuando se trata de caracteres nobles e inocentes, se entiende como un dolor que debe ser compensado y cuando son caracteres viciosos y malignos como el castigo que deben recibir por sus actos. La expresión física del sufrimiento, en el caso de los héroes y heroínas, buscaba las lágrimas y la piedad del espectador,



Obra: "Ricardo III", Fotografía: Angélica Castillo Mejía

en un contexto en el que se establecía un orden claro entre bondad y maldad, entre héroes y villanos.

Los melodramas, en contraposición a las tragedias, siempre terminan bien, siempre los personajes de corazón noble se ven recompensados al final con fortuna, amor y felicidad. En los melodramas se asiste a una trama que busca la tensión emocional del espectador, su sufrimiento compasivo, para devolver al final una gratificante sensación de que las cosas otra vez están bien. Son discursos notoriamente esperanzadores.

Los cuerpos del dolor en el melodrama, en este caso las representaciones corporales del dolor, cumplen una función clara en relación con un público, una masa de

espectadores que buscan precisamente un efecto alentador, en el que la moraleja siempre es la misma: el bien siempre triunfa sobre el mal. Las recompensas incluso no se remiten a una esfera supraterrrenal o a una trascendencia moral, las recompensas de ese ser bueno y noble e inocente son bastante materiales, se realizan. Relatos para antes de dormir.

Sin embargo, se debe rescatar aquí el vínculo que se establece en el melodrama entre una sociedad homogeneizada, el pueblo, y un espectáculo que funciona como un dispositivo de desahogo o descarga emocional.

Esta primera aproximación a los cuerpos del dolor desde el melodrama, permite descubrir ese pacto que se establece

entre el espectáculo y el ser social como espectador donde las obras no solo hablan a un yo individual sino a un nosotros plural. La pantomima, por su lado, facilita la expresión de lo indecible que solo se puede manifestar a través del gesto y entender a través de la mirada. La pantomima canaliza la mirada y la convierte en gesto.

Pero el melodrama, en su simplicidad moral y en su efectividad emocional establece una relación con la realidad difusa, en la que la cotidianidad difícilmente encaja en esos modelos, en la que los gestos y las posturas usuales difícilmente se ven expresadas por esa gestualidad exacerbada. El dolor y el sufrimiento, tanto social como individual, encuentran en el melodrama una expresión desnaturalizada, que agota su función catártica en la emoción inmediata. El efecto anestésico ante el dolor es muy cercano al olvido y la enajenación.

A pesar de la manifestación contracultural que se puede detectar en el melodrama, como respuesta a una alta cultura de las élites que es excluyente y denigrante hacia el pueblo, concepto que aglutina la idea de vulgar, bajo, inculto, grotesco, bufo, pobre, etc., es decir, el pueblo en toda mismidad; a pesar de la benéfica existencia de una manifestación artística popular, el melodrama adolece de realismo. En consecuencia, de identificación, representación y develamiento de realidad.

El efecto del melodrama, como catarsis-olvido, catarsis-liviandad, debe ser renovado constantemente porque yace en la superficie de la compulsión inmediata

del llanto que inserta en el espectador. La verdad de las historias de los melodramas es una verdad que no puede trascender a la esfera de la realidad por su mismo carácter estereotipado.

La relación entre Celina, la protagonista de una de las obras más representativas del género, a saber "Celina o la hija misteriosa"<sup>1</sup>, con la realidad de los espectadores, no podía ser más que como una ilusión, en efecto, la ilusión de ser Celina, o ser el noble Stephane.

Lo que ocurre en el melodrama es que el espectador se convierte en el cuerpo emocional de la trama, en su alma. Es su ilusión, su férreo deseo de que la bienaventuranza pueda ser real, la que permite que el melodrama sea posible y tenga algo de verosimilitud. Es su sentimiento en vilo lo que logra el alivio y la felicidad por el otro, el héroe y la heroína, que son la representación fundamentalmente de una ilusión.

La anatomía del melodrama se resuelve en un cuerpo del dolor grupal. El actor presta su cuerpo gestual como recipiente de las emociones que despierta en el espectador. Siguiendo a Wittgenstein, podría decirse que aquí se produce una gramática del dolor en la que mi dolor se expresa en el cuerpo del otro. El espectador llora por lo que le está sucediendo a la protagonista, su cuerpo llora como respuesta al dolor que se expresa allí, en la escena que se integra en su imaginación como proyección.

La expresión y representación del dolor en el melodrama se vincula con uno de los conceptos clásicos relacionados con el teatro, a saber, el tema de la catarsis



que fue insertado tanto por Platón como Aristóteles en los textos en los que hablaban sobre el efecto estético, es decir, relacionando los fenómenos artísticos, las obras, con el espectador.

La catarsis es igualmente uno de los temas centrales para establecer la relación que existe entre la representación teatral y la conformación de un cuerpo que incorpora y encarna el dolor del Otro en una dinámica que busca un reconocimiento y una purga de ese dolor.

### CATARSIS

La catarsis es un concepto que se ha asociado a la representación teatral desde muy temprano, en efecto, desde la *Poética* de Aristóteles, uno de los primeros textos que podríamos clasificar como teoría estética. En la *Poética*, en el capítulo VI, se señala:

Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones. (Aristóteles, *Poética*: 7)

El término de catarsis se puede entender en relación al teatro desde tres enfoques principalmente: uno relacionado con el tema moral que se expone en el libro de Lessing (1997) titulado *La dramaturgia de*

*Hamburgo*, donde el autor plantea que para Aristóteles la catarsis que ocurre gracias a los incidentes que motivan piedad y miedo cumple una función moral, ya que los espectadores se exponen a emociones que los llevaban a ser hombres virtuosos por medio de la medida y la prudencia (*fronesis*) que daba medida a esas emociones. La catarsis que ocurre en las obras teatrales provee de un aparato en el cual los espectadores se enfrentan a situaciones que mueven sus emociones, emociones que los confrontan y entrenan en la medida. En este sentido de catarsis, las obras teatrales cumplen un papel pedagógico importante.

La catarsis es cercana también al campo religioso y a los términos de purificación y redención. La génesis de la tragedia griega, según Nietzsche en *El origen de la tragedia*, se debe rastrear en los ritos religiosos de la Grecia arcaica, especialmente en las festividades dionisiacas de carácter eminentemente religioso. Lo que habría que resaltar aquí en la catarsis teatral es que en su base tiene un trasfondo comunitario, se asiste y se participa de una ceremonia grupal en la que una purificación ocurre entorno.

El tercer enfoque sobre el concepto de catarsis proviene del campo médico. Jacob Bernays, filólogo alemán del siglo XIX, publicó hacia 1857 un trabajo en el que postulaba que la catarsis en Aristóteles debía entenderse como un término que provenía de la tradición hipocrática y recordaba que el padre de Aristóteles había sido médico. Por lo tanto, la catarsis tenía un componente corporal y debía entenderse como purga y eliminación de un estado patológico, como superación



de un pathos. En este sentido es utilizado el término posteriormente por Freud y Breuer en *Estudios sobre la Histeria* (1996) hacia finales del siglo XIX y así pasa a formar parte del corpus conceptual del psicoanálisis.

La catarsis nos sirve para conectar la representación teatral con una esfera social y con una esfera individual, en la que lo público que se ritualiza y se comparte se funde con lo privado, en especial el entorno familiar que se reúne alrededor del espectáculo, y la esfera de lo individual, donde lo íntimo oculto encuentra un eco en el exterior de la percepción y la representación.

Bien sea entendida la catarsis como purificación o purga, implica un estadio de transición. Algo sucede, y sucede en un aquí y en un ahora, es decir, que hay un acontecimiento. Desde el plano social ocurre una actualización de un vínculo, desde el plano individual hay una develación, una abreación<sup>1</sup>.

El cuerpo del dolor es un cuerpo social constituido por la suma de cuerpos que lo componen y que encarnan una identidad. Es, así mismo, una serie de cuerpos individuales aislados del cuerpo social por el silencio y la acción refleja del sistema nervioso, que me remite a un límite corporal en el que mi dolor es percibido solo en mi interior. La catarsis en la representación teatral actúa como canal entre mi dolor y el dolor del otro. Entre mi cuerpo individual y el cuerpo social al que pertenezco.

<sup>1</sup> Aparición en el campo de la conciencia de un afecto hasta entonces reprimido.

## VIOLENCIA SOCIAL Y TRAUMA<sup>2</sup>

Cuando se lanza una piedra al agua se producen ondas en la superficie que se extienden hacia afuera desde un punto concéntrico, estas ondas aparecen por unos instantes para desaparecer luego y dar paso al estado previo de la superficie. En las experiencias traumáticas, es decir, los acontecimientos que generan traumas en los individuos, las ondas –la metáfora incluso podría aplicarse a las ondas cerebrales– que se generan en el estado presente de los individuos y de las comunidades en el momento de los acontecimientos, tienen una incidencia mucho más duradera y determinante de la que tienen los eventos cotidianos por varios motivos: en principio, porque generan cambios importantes en las condiciones de vida de los individuos, por ejemplo, la pérdida de alguna persona cercana que hacía parte de la estructura familiar; además, porque el acontecimiento traumático genera cambios en la percepción que se tiene del mundo, es decir, en la manera como los individuos interpretan el mundo y, en esta medida, como se adaptan a él; tercero, porque el acontecimiento repercute, muchas veces de manera inconsciente, en la vida posterior del individuo, por ejemplo a través de sueños, de ataques de pánico y de estados emocionales alterados, en general, efectos relacionados con el *trastorno de estrés postraumático*. Como consecuencia, el trauma genera una memoria que lleva a revivir el evento en el presente, de manera compulsiva y repetitiva y no puede ser controlado de

<sup>2</sup> Este capítulo ha sido extraído en su mayoría de un trabajo anterior: “La voz de la ausencia”, en el que traté el tema de la reparación a las víctimas.

tal manera que “regresa en pesadillas, *flashbacks*, ataques de ansiedad y otras formas de comportamiento intrusivo repetitivo característico de un marco totalmente apremiante” (Lacapra, 2001: 89).

Las repercusiones de los acontecimientos traumáticos han sido ampliamente estudiadas desde la psicología. En efecto, el término de trauma proviene de la medicina y de la aplicación del lenguaje médico para hablar de las condiciones de daño generado durante un periodo de tiempo en un cuerpo que ha sufrido algún accidente. El trauma “es un término médico que hace referencia a serias heridas corporales o shock resultado de un accidente o de un acto externo de violencia” (Margalit, 2002 125). También el trauma se refiere como “un daño (herida) psíquico causado por un shock emocional cuyo recuerdo es reprimido y permanece no curado” (Olick, 1999: 343). Es muy significativo, al menos desde una perspectiva genealógica del discurso acerca del trauma psicológico, que el lenguaje para hablar del trauma y de las condiciones traumáticas tanto individuales como colectivas, que en muchos casos se proyecta a otra disciplinas como la sociología, la antropología y las ciencias políticas, esté permeado de términos cotidianos que se desprenden del lenguaje para hablar de daños físicos: cura, herida, cicatriz, etc. Se establece entonces una relación entre el daño físico y el daño mental, una relación que metafóricamente construye un cuerpo espiritual.

En efecto, es sobre las estructuras psíquicas del individuo donde repercute el trauma

generando un estado de necesidad y de falencia que afecta el sentido del mundo y al ser social en general. Eric Santner define trauma “como la sobre-estimulación de las estructuras psíquicas de una personas de tal suerte que el individuo tiene que reinventar o reparar la forma básica en la que da sentido al ser y ata al ser y otros” (Minow, 1998: 64).

En muchos casos, la condición traumática establece procesos de represión de la experiencia, la represión o supresión de recuerdos, en algunos casos la negación del hecho o simplemente el silenciamiento del mismo. Sin embargo, no se debe reducir, como advierte Lacapra (2006: 155), el efecto traumático a la esfera de lo psicológico individual, ya que los traumas sociales, es decir, traumas que se derivan de acontecimientos –*critical events* en términos de Veena Das (1996b)– que afectan a un grupo de personas de una sociedad, tienen repercusiones políticas y sociales a gran escala. Autores como Jeffrey Alexander y Francisco Ortega señalan que existe una importante incidencia en el plano cultural y, en el mismo sentido, en el plano simbólico de una comunidad y de una sociedad, afectando los códigos y las redes sociales y constituyendo un nuevo universo simbólico.

En 1976, el sociólogo Kai Erikson propuso el concepto de *trauma social* para definir el “*ethos* –o cultura grupal– que es diferente a la suma de las heridas... personales que lo constituyen, y es más que estas”. Más recientemente, Jeffrey Alexander propone la noción de trauma social –un modelo que combina un programa fuerte

de investigación en sociología cultural con la preocupación por los efectos institucionales y de poder– y lo aplica a colectividades durante un periodo que trasciende la coyuntura. Para Alexander estos eventos sólo pueden ser entendidos dentro de matrices sociales constituidas por narrativas sociales y códigos simbólicos, los cuales a su vez son susceptibles de cambio substancial de acuerdo con las circunstancias sociales. Yo, por mi parte, he insistido en otras partes en que el concepto puede ser útil para concebir los modos en que el sufrimiento social trastorna las redes simbólicas (en especial aquellas asociadas con la ley, el colectivo y la espiritualidad) e imaginarias (autoridad, nación, religión) que le dan sustento a la vida social (Ortega, 2008: 27-28).

Desde una perspectiva metodológica diferente –aunque también en algunos casos es compartida por Veena Das (2007), en la que el análisis combina ciertos conceptos teóricos, provenientes de la psicología, la antropología, la filosofía y la sociología fundamentalmente, con la interpretación de obras literarias que se recrean como metáforas sobre el trauma–, Cathy Caruth (1996) plantea la representación como una dinámica del trauma en la que suceden una serie de procesos tanto en el plano individual como colectivo que agencian la elaboración de una historia del trauma que permite tanto la aparición de la voz de la víctima –en este caso la víctima activa, como la víctima pasiva que es testigo pero también es víctima por tener un vínculo, normalmente emocional, con la víctima

activa (muerta, desaparecida, amputada, torturada, etc.)– como la voz de los otros que han experimentado traumas similares e incluso de voces nacionales en las que se da la interpretación y asimilación cultural del acontecimiento.

En esta línea argumentativa, se puede afirmar que se establece un vínculo estrecho entre el acontecimiento traumático, individual o colectivo, el trauma –entendido como las repercusiones posteriores que genera– y la representación. En efecto, la representación actúa como un medio catalítico por medio del cual se expresa el trauma y se elabora el duelo. Trauma y duelo, en efecto, determinan una relación de contigüidad en la que la representación –es decir, las representaciones por diferentes medios: artísticos, discursivos, testimoniales, interpretaciones en la conciencia, etc. – cumple un papel fundamental para el restablecimiento del equilibrio social e individual.

En el caso de los traumas sociales, en los que se mezclan las repercusiones psíquicas que se dan a nivel individual, con la repercusiones colectivas, que se dan a nivel social, político, ético y cultural, las representaciones, es decir, las diferentes manifestaciones por medio de las cuales se le da forma al acontecimiento y al trauma –al punto de contacto de la piedra en el agua y a las ondas que genera– parecen necesitar de un lenguaje lo suficientemente integrador para satisfacer esos dos niveles. Un lenguaje que permita la elaboración individual y colectiva del duelo. Se entiende aquí por duelo lo que denominó Freud como *Trauerarbeit* –trabajo del lamento, de la tristeza– (Santner, 1992: 144). En el plano

individual se dan una serie de procesos, incluyendo la supresión del recuerdo, mediante el cual los individuos buscan asimilar y sobrellevar su vida después de la experiencia traumática. Sin embargo, en el plano colectivo, los procesos parecen necesitar de un componente intersubjetivo, ya que se trata de una experiencia que es compartida por un grupo.

La experiencia del trauma social, su correlativo individual y su representación, es atravesada por un mecanismo fundamental: la memoria. Las relaciones entre acontecimiento traumático, trauma y memoria son claras. Pero la memoria, en relación al trauma se puede entender de dos maneras: como el recuerdo de lo ocurrido, es decir, el reflejo de las percepciones que se tuvieron durante el acontecimiento; o como la construcción, mediada por un proceso de selección, de una serie de representaciones que dan forma a los acontecimientos.

## FANTASMAS

Mientras que en mi relación al Otro mediatizada por el fantasma, me paso el tiempo, como yo, marcando límites para impedirle violar mi intimidad, "he aquí que ahora un Otro se dirige a mí, solicitando un oyente inédito a quien le hace oír esta noticia anonadante "En ti, estoy en mi casa"... (Qué sorpresa, ya que) también oigo, en mí, una voz insólita que le responde: "Sí, es cierto, estás en tu casa". ¿Quién dice "Sí"?... el sujeto del inconsciente. ¿A quién le dice "Sí"? A esta extraña absoluta que es la música (cuya significancia puede transmitir la invocación anonadante del Otro) a la cual responde "Sí, no eres extraña para el extraño que soy yo" (Charmoille, *Vivir la pulsión, más allá del fantasma*).

Los fantasmas son entendidos en psicoanálisis como apariciones en el consciente, inconsciente y preconscious de imágenes relacionadas con acontecimientos que tienen una carga afectiva singular. Estos fantasmas se vinculan con el acontecimiento de dos formas: como significantes imaginarios usualmente de deseos o como ocultamientos de un deseo reprimido. En los dos casos guardan una relación especial de referencia al acontecimiento aunque no sea fácilmente descifrable, lo que supone una instancia de transferencia de los sucesos a los que están conectados. El fantasma del padre en Hamlet puede servir de ejemplo de un fantasma psíquico que actúa en Hamlet como aparición de una realidad no dicha que se hace presente gracias al fantasma, a una imagen con una carga de afección o de afecto. Siguiendo esta lógica se plantea una naturaleza simbólica de los fantasmas ya que no son realidades tangibles sino emanaciones del inconsciente. En el caso de Hamlet, la aparición que reclama justicia es el develamiento de un sentimiento de deber filial que impele a Hamlet a actuar.

Para Freud (1999: v.2) los fantasmas, imágenes fantasmáticas, pueden ser desde ensoñaciones conscientes hasta sueños inconscientes, pueden ser también narraciones que el individuo se hace a sí mismo o incluso manifestaciones literarias. Lo que caracteriza a los fantasmas es el hecho de ser manifestaciones visibles que no se abrogan el derecho de pertenecer a la realidad fáctica. No son tampoco alucinaciones en la medida en que hay una conciencia de que son productos de la imaginación.



Una tierra habitada de fantasmas es una tierra habitada de pasado y de memoria.

Una memoria que no se expresa de forma directa sino de manera simbólica como si se tratara de un lenguaje secreto cuyo significado entiendo pero no puedo precisar.

Tras la catástrofe de Bojayá en que murieron aproximadamente cien personas de una comunidad, las personas decían que el pueblo estaba habitado de fantasmas, precisamente de las personas que habían sido enterradas sin los rituales funerarios adecuados, ya que muchos de los cuerpos fueron enterrados en una fosa común por la premura de salir huyendo de ese mundo arrasado y la necesidad de evitar la propagación de enfermedades.

La presencia de esos fantasmas tiene varias lecturas. Por un lado, se puede plantear que en la dimensión cultural de la comunidad se tenía una consciencia de que los cuerpos habían quedado insepultos y que por lo tanto los límites entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos se había roto. Por otro lado, era consciencia de que esas muertes de los seres queridos habían quedado en la impunidad y que por tanto se habitaba en un mundo en el que el orden de justicia había sido anulado. Ambas situaciones hacían que el duelo fuera irrealizable, que la muerte de ellos, de los otros, no se pudiera asimilar.

El mundo de los vivos se veía entonces invadido del mundo de la memoria, pero una memoria mortificada y mortificante, una memoria cargada de aflicción, debido a lo cual la imaginación se manifestaba

de forma misteriosa a través de representaciones fantasmáticas.

Lo que ocurre con los traumas individuales y con los traumas sociales, como dijimos en el apartado anterior siguiendo a Caruth (1996) y a Ortega (2008), es que ocurre una pérdida de sentido que afecta paralelamente la comunicabilidad de los acontecimientos. Esto no significa que no puedan ser referidos y puestos en palabras, lo que ocurre es que las palabras no son suficientes para expresar lo que realmente ocurrió y sigue ocurriendo en la comunidad y en los individuos.

Es precisamente en este punto donde la pregunta sobre la representación cobra sentido, una pregunta que puede expresarse de dos formas: ¿Cómo se pueden representar acontecimientos de una naturaleza excesivamente traumática?, y ¿cómo estas representaciones actúan sobre el mundo social e individual?

Es aquí también donde el paralelo con el melodrama permite dar luces sobre representaciones de la línea de “Kilele”<sup>3</sup> que parecen muy distintas a la estética melodramática. Los cuerpos que se presentan, en especial, la forma y modo en el que se presentan esos cuerpos nos sugiere una manera diferente de relacionarse con la realidad representada.

La pantomima no ocupa el mismo lugar en “Kilele” que la que ocuparía en una obra como “Celina y la hija del misterio”.

<sup>3</sup> “Kilele” es una obra de teatro escrita por Felipe Vergara y cuyo tema central es el entierro de los muertos tras la masacre de Bojayá. El grupo Varasanta la ha presentado desde el 2009 como homenaje a las víctimas. En un estudio anterior realicé un análisis de esta obra en el que buscaba determinar de qué forma “Kilele” podía entenderse, desde los conceptos de la política para las víctimas, como un mecanismo de reparación.



En un trabajo anterior he determinado tres puntos fundamentales en los que se vincula desde un enfoque no solo estético, sino también político, la obra "Kilele" con los acontecimientos de Bojayá. Sin embargo, no debe entenderse acá política como si dijera que la obra tiene un carácter político en la medida en que usualmente se entiende contenido político como algo que representa un enfoque o una posición política concreta. Lo político acá se refiere al hecho de incidir en la esfera de lo social y en la esfera de las relaciones entre los individuos y un ser global que está representado por un Estado, que no se limita realmente a un territorio pero que sí se establece como un conjunto político que está representado por una convención que establece un deber ser y un Derecho. Lo político en este caso se muestra en el concepto de reparación que es un término que se relaciona directamente en política con las víctimas de conflictos sociopolíticos, pero también se muestra en la idea más general de restablecer una comunidad que comparte una identidad imaginaria.

Los tres aspectos que se determinaron en el estudio anterior fueron:

- Construcción y preservación de la memoria.
- Elaboración de sentido.
- Homenaje y reconocimiento.

La forma en la que la representación teatral, en el caso de "Kilele", presta y ofrece un cuerpo del dolor es, desde este enfoque, la posibilidad de presentar y actualizar desde una estética que podríamos denominar como un realismo simbólico el acontecimiento traumático posibilitando

un campo de sentido y permitiendo un dispositivo de catarsis por medio del cual los espectadores pueden darle una voz y un cuerpo a una experiencia que es difícilmente expresada.

La pantomima, como exageración gestual, está presente en los personajes que representaban las fuerzas oscuras que llevaron a cabo los actos nefastos y en los personajes que representaban a los estamentos institucionales externos, que en la obra están encarnados en los modelos de la organización de Modelos Sin Fronteras. La pantomima es posible aquí solo como parodia.

La incorporación del dolor, de ese dolor de los Otros, se llevó a cabo por un proceso de interiorización e interpretación que requería de los actores una apelación a sus propios recuerdos y vivencias, en la línea de Stanislavski y del naturalismo, pero también bajo la idea de una introspección en la línea de Grotowski.

Sin embargo, esa incorporación estaba en función de la simbología de la obra que se estructuró de manera muy estudiada en relación a los acontecimientos ocurridos desde un enfoque que había integrado, gracias a la investigación previa que se hizo en la escritura de la obra, la visión y voz, que en muchos casos yacía en el silencio, de las víctimas y pobladores de ese mundo.

La posibilidad de sentir dolor en el cuerpo de otro es relevante en las experiencias traumáticas ya que posibilita teóricamente un tipo de señalamiento de un dolor cuyo referente fáctico tiende a escapar de vista, donde la referencialidad se construye no solo en relación a los acontecimientos sino

en el hecho de referirse al sufrimiento, es decir, en el acto de señalar el dolor. “Kilele” es en gran medida en un acto de señalamiento del dolor, un dolor que se encarna en el cuerpo de los actores y en el acto de representar. De esta forma el reconocimiento del dolor es un factor integrante de la reparación:

La verdad es entonces ante todo memoria, factor constitutivo de la sociedad y es también conciencia, elemento clave en los procesos de cambio y restructuración (moral o política) en este sentido es un aspecto de la *reparación*, en la medida en que hace parte del proceso de recuperación psicológica de las víctimas, mediante el *reconocimiento* de su sufrimiento (Ceballos, 2002: 8).

Pero ¿cómo se hace posible el reconocimiento? Es decir, alguien puede reconocer que en efecto alguien sufre, sin embargo, la pregunta es mucho más puntual sobre qué sufre o cómo sufre. En la política sobre la reparación a las víctimas hay una serie de conceptos que necesitan, para ser operantes, de una reflexión concreta que logre estructurarlos en acciones concretas; memoria, verdad, reconciliación, reparación, trauma, son conceptos que pierden operatividad en muchos casos en relación a un conflicto humano que afecta todas las dimensiones de los individuos y las comunidades. Entre los documentos públicos sobre las víctimas y la vivencia pasada y presente de estas, hay un gran abismo que requiere de una percepción en gran medida holística que aborde realmente lo que se promulga como “reparación integral”.

La acción reparadora de las representaciones teatrales transita por el reconocimiento actuante del sufrimiento de los otros, la realización de un homenaje encarnado que se actualiza en la representación que se convierte en presentación en un ahora y un aquí por sus cualidades performativas y por la construcción de un sentido y una forma de la memoria.

Los fantasmas que habitan el dolor son reclamados por las visiones encarnadas en los cuerpos del actor y en la materialidad de la escena. Estos fantasmas, manifestaciones imaginarias de un mundo oculto y secreto, se renuevan permitiendo una catarsis compartida en el auditorio que, como en el caso del melodrama, toma prestadas las emociones de los espectadores como cuerpos duales que se realizan en esos otros que asisten a un acontecimiento ajeno que toman como propio.

Pero a diferencia de lo que ocurría en el melodrama, en “Kilele”, que es una obra simbólica que tiene una referencia a un acontecimiento histórico y social, el cuerpo del dolor se transforma en un fantasma corporeizado que presenta ante la mirada un decir y una imagen que hacen emerger una realidad que yace en el inconsciente, en el silencio y en la ausencia, en el pasado inexpresable adecuadamente.

La diferencia principal entre el cuerpo que se presta en el melodrama, que a través de la pantomima busca un efecto directo en las emociones del público, es que en “Kilele” el fondo emocional no es insertado sino extraído de un fondo traumático común, de un abismo de lo que no se puede precisar pero que remuerde y transforma la realidad hasta convertirla

en un mundo habitado por los muertos.

Puede ser, naturalmente, que un espectador pase inadvertido porque de alguna forma es extraño al acontecimiento que re-presenta la obra, porque no comparte el fondo emocional o porque no se produce el vínculo de piedad y compasión que se requiere, sin embargo, al asistir a ese funeral simbólico que es "Kilele", se genera una atmósfera de compenetración dolosa que produce una sensación difícil de precisar pero que apela a un mundo fantasmático y fantasmagórico envolvente que sumerge a los espectadores corporizándolos como parte de la obra, como ánimas del purgatorio que observan, como los muertos vivientes que habitaron y habitan Bojayá, transformándolos a ellos mismos en cuerpos donde se señala el dolor, el dolor del Otro que se convierte en mi dolor y en mi duelo. Reconocimiento y homenaje a las víctimas, una voz que nos habla desde la muerte, una muerte que no hay que dejar pasar como si nada; como si aquí no hubiera pasado nada.

## BIBLIOGRAFÍA

Aritóteles. *Poética*. Escuela de Filosofía Universidad Arcis. Edición electrónica. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>.

Bello, M. et al. (2005). *Bojayá, memoria y río. Violencia política, daño y reparación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Bernays, J. (1979). *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama* (1857). Traducido al inglés por Jonathan Barnes y Jennifer Barnes como "Aristotle on the Effect of Tragedy," en

*Articles on Aristotle*, Vol. 4: Psychology and Aesthetics, eds Jonathan Barnes et al. (London: Duckworth, 1979), 154-65.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. The Johns Hopkins University Press.

CEBALLOS, M. (2002), "El Papel de las Comisiones Extrajudiciales de Investigación y de las Comisiones de Verdad en los Procesos de Paz. -Aspectos teóricos y experiencia internacional-" [en línea], disponible en [www.dnp.gov.co/archivos/documentos/DJS\\_Documentos\\_Publicaciones/GEGAL\\_comisiones.pdf](http://www.dnp.gov.co/archivos/documentos/DJS_Documentos_Publicaciones/GEGAL_comisiones.pdf), recuperado el 30 de octubre de 2011.

Das, V. (1996a). "Language and body: Transactions in the construction of pain". *Daedalus*, 125(1).

\_\_\_\_\_. (1996b) *Critical Events: an anthropological perspective on contemporary India*. Oxford University Press.

\_\_\_\_\_. (2007). *Life and Words*. California: University of California Press.

Freud, S. (1984). *Más allá del principio de placer*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

\_\_\_\_\_. (1999). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_. (1996). *Estudios sobre la histeria (Josef Breuer y sigmund Freud) : (1893-95)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Kilele, Gira Atrato 2005, (2006), [documental], Medina et al. (dir.), Bogotá, Teatro Santa Carmela – Polimorfo, producción.

Lacapra, D. (2001). *Writing History Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

\_\_\_\_\_. (2006). *Historia en tránsito*.

*Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Lessing, G. E. (1997). *La dramaturgia de Hamburgo*. México: Concejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Margalit, A. (2002). *Ética del recuerdo*. Trad. R. Bernet. Barcelona: Herder.

Minow, M. (1998). *Between vengeance and forgiveness: facing history after genocide and mass violence*. Boston: Beacon Press.

Nietzsche, F. W. (2007). *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe.

Pedraza, D. (Ed.). (2007). *Manual de frenología*. Bogotá: Editorial Zenobia.

Percival, A. & Escobar, J. (1984). "De la tragedia al melodrama". En *Romanticismo 2: Il linguaggio romantico*, Genova: Università di Genova.

Olick, J. K. (1999). "Collective Memory: The

Two Cultures." *Sociological Theory* 17(3):333–48.

Ortega, F. (Ed.). (2008). *Veena Das: Sujetos de dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Pontificia Universidad Javeriana.

Santner, E. (1992). "History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma". En Friedlander S. (ed.), *Probing the Limits of Representation*. Cambridge: Harvard University Press.

Vergara, F. (en prensa). *Kilele, una epopeya artesanal*. (Versión final Ministerio de Cultura). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Wittgenstein, L. (1968). *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Editorial Tecnos.



# DE LA IMAGEN PARADÓJICA A LA PUESTA EN ESCENA\*

## FROM THE PARADOXICAL IMAGE TO THE SCENE SETTING\*

Carlos Julio Jaime\*\*

*\*\* Profesor ocasional  
tiempo completo.  
Director del  
Departamento de  
Artes Escénicas de la  
Universidad de Caldas.  
Maestro en Arte  
Dramático.*

### RESUMEN

El presente artículo trata sobre la construcción de personajes en el proceso de puesta en escena, durante la elaboración de la obra “Rastros sin rostro” producto del proceso de investigación sobre la problemática del desplazamiento forzado en Colombia, proyecto inscrito en la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de Caldas, cuyo espectáculo fue elaborado bajo la metodología de creación colectiva. Obra realizada por docentes y actores profesionales integrantes del grupo de investigación “Teatro, Cultura y Sociedad” del Departamento de Artes Escénicas, en donde una de las estrategias metodológicas que se implementó fue la del hallazgo por parte de cada uno de los integrantes de una imagen paradójica que sintetizara el objeto de investigación, y que permitiera abordar la escena desde una lectura polisémica, en la variedad de sentido.

### PALABRAS CLAVE

Imagen, paradoja, creación colectiva, cuerpo, desplazamiento, estrategias.

### ABSTRACT

This article deals with the get into character construction in the scene setting process during the production of the play “Trails without Faces” as the product of the research process about forced displacement in Colombia, a project registered in the Research Vice Rector’s Office at Universidad de Caldas whose performance was carried out using the collective creation methodology. The play was produced by professors and professional actors belonging to the “Theater, Culture and Society” research group from the Scenic Arts Department where one of the methodological strategies implemented was the discovery by each member of a paradoxical image that synthesized the research object and allowed to deal with the scene from a polysemic reading in the variety of meaning.

### KEY WORDS

Image, paradox, collective creation, body, displacement, strategies.

---

\* Recibido: julio 15 de 2012, aprobado: agosto 30 de 2012.



*“La mejor improvisación es la adecuadamente preparada”*  
(Paradoja de la improvisación).

## PARADOJA E IMAGEN

La fuerza de las paradojas reside en esto, en que no son contradictorias, sino que nos hacen asistir a la génesis de la contradicción. El principio de contradicción se aplica a lo real y a lo posible, pero no a lo imposible de quien deriva, es decir, a las paradojas o, más bien, a lo que representan las paradojas (Delleuze, s.f.: 59).

Si todo lo que percibimos, de alguna manera se nos presenta como una gran paradoja, debido justamente a esa dualidad con que lo percibimos, siendo nuestros sentidos los sensores de esa aparente contradicción, y teniendo en cuenta los postulados de la física cuántica, y específicamente la paradoja cuántica del universo y que es también la formación de *quantum*, los que se comportan como la paradoja del gato de Schrödinger (a la vez estar vivo y no vivo, para siempre), podemos aseverar por lo tanto que la ciencia y el arte asisten en la actualidad a develar los misterios del mundo que percibimos.

Partir de una imagen paradójica en el proceso de creación de una obra de teatro supone una redundancia en el acontecer escénico, ya que si bien es cierto el teatro funciona a través de un engaño del espejo, también plantea el eterno problema del ser y del no ser, el de la realidad y la ficción. Es entonces válido recurrir a la imagen como génesis de la creación y dramaturgia, en

la búsqueda de lenguajes que contengan la teatralidad requerida para tal fin.

Es así como durante la elaboración de la obra “Rastros sin rostro” producto del proceso de investigación sobre la problemática del desplazamiento forzado en Colombia, proyecto inscrito en la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de Caldas, cuyo espectáculo fue elaborado bajo la metodología de la creación colectiva, y realizada por docentes y actores profesionales integrantes del grupo de investigación “Teatro, Cultura y Sociedad” del Departamento de Artes Escénicas, una de las estrategias metodológicas que se implementó fue la del hallazgo por parte de cada uno de los integrantes de una imagen paradójica que sintetizara el objeto de investigación, y que permitiera abordar la escena desde una lectura polisémica, en la variedad de sentido.

## ANTECEDENTES ARTÍSTICOS DE IMAGEN PARADÓJICA

Grandes maestros de la pintura y escultura universal como los pintores Escher, Magritte, Dalí, etc., han fundamentado su producción artística a través de la creación de imágenes paradójicas en donde al parecer se plantean mundos imposibles, imágenes que desafían la realidad tal como la conocemos y que la mente se niega a aceptar por mucho que las contemple. Entre algunas de las otras obsesiones de Escher podemos citar el orden y el caos, lo infinito, las esferas reflectantes y otros temas que podemos encontrar en muchas de sus obras.

En las imágenes siguientes podemos observar dos ejemplos de imágenes imposibles. La primera es de Escher y la segunda de Magritte.



**Figura 1.** "Asalto mortal en el tiempo", Escher.  
*Fuente:* <http://www.google.com.co>



**Figura 2.** "Las vacaciones de Hegel", Magritte.  
*Fuente:* <http://pensaryconocer.blogspot.com/2011/04/el-futuro-vendra-manana.html>

En el presente trabajo me referiré específicamente a dos imágenes que sirvieron de estrategias para la elaboración tanto de la primera escena como de la escena final de la obra en mención. (La obra consta de 4 pasadizos, 4 instancias y 7 miradas del fenómeno del desplazamiento, en donde 6 de los momentos partieron de los mismos parámetros).

### LA MADRE QUE BUSCA LOS RESTOS DE SU HIJO RAPTADOS POR EL HOMBRE QUE NO PUEDE MORIR

En primera instancia abordaré el proceso de creación a partir de la imagen provocadora del primer fragmento de la obra "Rastros sin rostro".



**Figura 3.** Imagen paradójica pretexto de la primera escena.

Fuente: <http://www.noticias365.com.ve/temas/al-dia/campesinos-colombianos-rompen-silencio-y-denuncian-masacres/attachment/paramilitares-fosas-comunes-zapatos-con-huesos/>

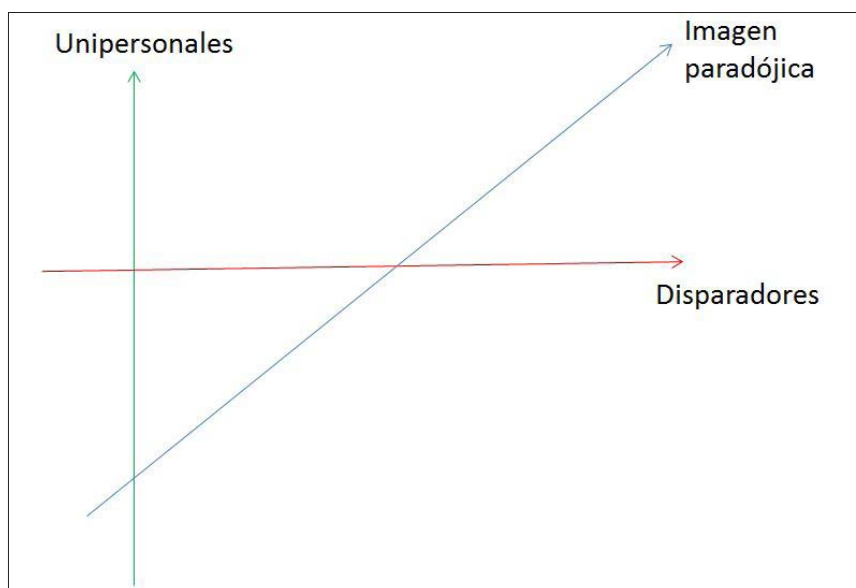
Allí, como podemos ver, se encuentran los fragmentos de la parte inferior de los miembros inferiores de un esqueleto (huesos de tibia y peroné) al parecer de un niño, que aún llevan puestos los zapatos y las medias, colocados sobre un montón de tierra revolcada.

La imagen nos muestra entonces el qué y el dónde; a lo cual la actriz y a partir del

modelo metodológico planteado por la directora en la búsqueda de elaboración de puesta en escena, mediante un esquema a manera de plano cartesiano en donde se cruzaran las indagaciones de carácter socioeconómico del fenómeno del desplazamiento y los materiales y planteamientos estéticos que el colectivo quería abordar (ESTRATEGIAS, desde lo estético, y DETONANTES, desde lo

socioeconómico), realizaba una primera lectura escénica de la imagen paradójica, y mediante un discurso escénico, da

cuerpo y forma al acontecimiento teatral, mediante la presencia y la alegoría de la imagen precedente.



La imagen paradójica también contiene en sí una(s) historia(s), y una o varias lecturas, cuantos observadores sean, de modo que el actor-actriz en el proceso de construcción y teniendo en cuenta que en los procesos de creación colectiva se parte de proponer un tema o una idea que, para los integrantes del grupo, es de su interés y urge explorar teatralmente desde una perspectiva crítica. Se parte de una imagen paradójica a la que se le van agregando los ingredientes obtenidos en la etapa de investigación y durante el tiempo de construcción de la escena y del espectáculo; a la vez que se revisan archivos, se invita a profesionales ligados a dicho tema, se entrevista posibles testigos o individuos que por alguna razón están involucrados en la problemática a trabajar sobre el escenario. Y es a partir de toda esta documentación que se comienza a construir la trama y el montaje, y en donde puede darse el proceso de metamorfosis

de esa imagen que en principio se presenta estática y que va a cobrar vida en la escena con la presencia del actor-actriz.

En palabras de la actriz encargada de elaborar la dramaturgia y propuesta escénica:

Comenzar a bordar esta historia dándole forma circular, el ciclo que remite a la vida misma, a la muerte, esa esfera que atrapa y que a veces nos deja sin salida. Desde las primeras improvisaciones la idea era tejer en el círculo la vida de los personajes, se comenzó con un círculo blanco que dejara ver las huellas por donde la madre transitara, pero no funcionó. Después se hizo el círculo con hojas secas y tierra. Este fue el comienzo para dibujar ese espacio que remitiera al origen, la tierra, el olor a monte, los pies embarrados, el agua, los elementos que son

necesarios para continuar con la supervivencia en este mundo. Ya se tenía el espacio del personaje ahora se tendría que revestir ese universo con objetos que narraran la historia, y fue así como indagando llegué al más importante hallazgo para mí en este trabajo: la imagen que ayudó a concretar las bases para elaborar la propuesta, el hecho de ver unos huesitos llenos de tierra con sus medias puestas y unas zapatillas de escuela fue el disparador que generó en mí todas las sensaciones y emociones para querer contar esta historia. Pensé entonces en el niño que se pierde en el monte y al que la madre jamás encontrará. Por este motivo quería dejar un rastro de mí, por ello pensé en el Ritual de restitución a partir de objetos héroe que tienen gran significado en mi vida como los son mis recuerdos de infancia: mis fotos, mi primer babero, mi primera camisa, un mechón de pelo. Otros como una pulsera para el mal de ojo que cobra gran importancia pues es con la que la madre protege a su hijo de todo mal. El llanto, el lamento, la sensación de impotencia ante esta situación, es el reflejo de un personaje mítico en nuestra cultura: La llorona, esta mujer que busca desesperadamente a su hijo, así como Libia, alma en pena que divaga por los recodos de un espacio que le es ajeno e indiferente, solo es dueña de su pena, de su pesar que la acompañará por el resto de su vida.

“¿Cómo sentir esto si jamás he pasado por una situación de esas? ¿Cómo angustiarme por mi hijo perdido si jamás he tenido hijos?”. La paradoja del actor-actriz.

El cuerpo adopta su postura, es un nuevo balanceo entre el querer ser y dejar de ser, es despertar a emociones y sensaciones únicas, es una voz que canta, que arrulla, que cambia su acento, su entonación, es la voz de esas mujeres que quieren gritar que existen en un mundo que no las conoce, en un mundo que desconoce su mundo (Alexa Vinasco, actriz del proyecto).

La imagen fue el mayor detonante para la escena, pues generó una serie de sensaciones y emociones que dieron el punto de fuga para elaborar el texto, las imágenes, las acciones y la parte musical.

Lo paradójico es que aún se conserva algo de esa vida en esas medias y zapatos llenos de tierra, la vida enterrada, una vida sin carne, una vida sin vida... es el paso que ya no recorre los caminos, pero que en el camino se encuentran los pasos mutilados de un alguien, los fragmentos de unos pies que cuentan ahora con un rumbo fijo: la soledad y la muerte. (Alexa Vinasco, actriz del proyecto).

### EL HOMBRE QUE VA PERDIENDO TODO

El proceso de elaboración del personaje “El hombre que va perdiendo todo”, en la puesta en escena de la obra “Rastros sin rostro”, pasó por varias etapas; desde la incertidumbre y el caos. Aparecieron todos los interrogantes venidos al caso: qué hacer, cómo hacerlo y desde qué perspectivas se abordaría el trabajo de creación del personaje.





**Figura 5.** Altar de ofrenda de la madre a los restos de su hijo.  
Foto. Harold David Villalobos



**Figura 6.** Imagen paradójica, pretexto para El hombre que va perdiendo todo.  
Fuente: <http://www.periodismoenlared.com/huracan-arraso-cuba>

Al sugerirse partir de una imagen paradójica que tuviera que ver con el fenómeno del desplazamiento, se indagó y fue así como apareció una foto en donde se ve una gran inundación que arrasa con todo y los damnificados tratando de salvar sus pertenencias. Aparece un hombre en una inundación con el agua a la cintura tratando de salvar un bidón de agua limpia, clara y pura sobre sus hombros.

Esta imagen provocadora, sugirió entonces inquirir los mecanismos de transposición de una foto fija, estática a una imagen en movimiento, lo que llevó a inspeccionar los planteamientos expuestos por Ileana Diéguez Caballero sobre los escenarios liminales donde reseña la incorporación de técnicas de fragmentación, caos y desequilibrio en el trabajo con la presencia. “La liminalidad, es una situación de margen, de existencia alternativa en los límites... en donde participan decisivamente el lenguaje poético y la dimensión simbólica” (Diéguez, 2007 Pag. 62).

Quedaba entonces cruzar esta estrategia con un detonante que tuviera que ver con las voces de memoria y realidad de la problemática, y allí aparecieron varias alternativas: contar una historia, exponer algún testimonio o exponer la escena a niveles poéticos.

Fue como apareció, entonces, la referencia mitológica del mohán, personaje legendario de la región del Magdalena. Mosco embaucador, con sus palabras logra convencer a las mujeres. Vive en una caverna a donde las lleva y ellas quedan encantadas con el oro que allí posee, y transforma a las mujeres en muñecas

de oro, luego las coloca en un cofre. Los pescadores deben llevarle tabaco y sal para ofrecerle a cambio de no correr el riesgo de que les enrede las redes y anzuelos no logrando pescar.

Siendo este personaje la leyenda más conocida de las riveras del río Magdalena, río que ha visto correr gran parte de la violencia fratricida de nuestro país en los últimos 60 años, a donde han ido a parar los cuerpos de miles de muertos producto de la misma violencia, (en la década de los años 60 se produjo una película denominada “El río de las tumbas”, en donde se hablaba de los muertos que echaban al río para evitar que se supiera quien era, de dónde era y quién había cometido el asesinato).

Ya con estos elementos de partida se fueron aclarando los derroteros a seguir.

El siguiente paso fue entonces crear el material poético, hecho que se fue dando a medida que se indagaba ya en el escenario el desarrollo de la imagen paradójica.

El resultado de dicho proceso es entonces la imagen de un hombre desnudo parado sobre un bidón lleno de agua clara y limpia, rodeado de escombros, cuerpos humanos, y bolsas de desecho, leyendo apartes del *Apocalipsis* y realizando rituales en un galimatías repetitivo, como conjuro de la desolación y el abandono.

Siendo que la imagen paradójica contiene la contradicción en sí misma. Contradicción que no implica necesariamente un conflicto sino más bien un movimiento dialéctico, o como lo plantea Nietzsche, se ponen de manifiesto

dos fuerzas desiguales (no necesariamente contrarias), aparece entonces un mundo de posibilidades de sentido al trabajar sobre la imagen paradójica.

En este proceso se va generando, como lo plantea Gilles Deleuze, el juego del sentido y el sinsentido, un caoscosmos, en donde el sentido es una entidad inexistente que tiene relaciones muy particulares con el sinsentido.



Figura 7. El hombre que va perdiendo todo.  
Foto. Jaime Cesar Espinoza

O como en la pintura zen sumie en donde hay un elemento que la caracteriza como es el vacío, vacío no como “nada” sino como forma de sí mismo, con la misma autonomía y elocuencia de la forma. Y a la vez este vacío es el que permite a la forma ser de un modo pleno (del mismo modo que la “utilidad de un cuenco está en el hecho de ser vacío”).

### ESPECTADORES EXPRESANDO SU PERCEPCIÓN

Para concluir, retomaré los comentarios de dos espectadores alusivos al cuadro en mención:

(...) la relación textual y simbólica de la obra con el texto bíblico del Apocalipsis Versículo 8 “yo soy el alfa y el omega, el principio y el fin, dice el señor, el que es y que era y que ha de venir, el todo poderoso”, en este orden jerárquico del cual hablaba este acto anuncia el final de la obra, pero no el final de este apocalipsis, nuestra realidad. Pero también me remite al esquema de una dramaturgia posdramática que lleva a un texto puesto en escena, fragmentado, que no busca integrar todas las piezas. El que las une es el visitante.

En este orden de ideas, la búsqueda estética de la obra busca la interacción y la utilización de elementos funcionales que facilitan el desplazamiento, apropiándose del espacio y conectando los espacios ficcionales y escénicos para lograr cumplir con los niveles sintácticos y semánticos en este acto comunicativo relación actor-espectador (Simón Marín, egresado de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas).

Finalmente aparece el iluminado, principio y fin, alfa y omega. Es el rey entre las basuras, el anacoreta cósmico, Dios y Diablo a la vez, el que anuncia el fin pero se constituye en principio. Es el personaje que más dice, sin decir nada. Parapetado en la cima de un botellón enuncia un galimatías fundacional del paraíso y del infierno, hace de trabalenguas y destrueques anatemas proféticos. Es un personaje en la desnudez y la soledad del delirio, pero también de la máxima lucidez, es un hereje de los textos bíblicos, porque tiene la energía de crear sus propios valores, es la figura aterradora de un loco profeta que anuncia una nueva era, una nueva palabra en la poética del desciframiento. Es el rey alucinado, conquistador de su propio trono, único habitante

de su místico palacio, figura mítica que trae la terrible noticia, forma insólita e inesperada que anuncia entre aterrado y estertóreo un nuevo desorden, que aboga por un espectador sensible y reflexivo, que tiene que saber de sí mismo para saber qué pasa afuera y cuál es el mundo que vivimos y cómo nos instalamos en él. Este personaje final es una sabia conclusión de la obra, donde está contenida toda, como un misterio por resolver, donde soy importante como espectador y como arquitecto de un mundo determinado por otros (Rubén Darío Zuluaga, profesor y crítico teatral).

## BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, Guilles. (s.f.). *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%F3gica%20del%20sentido.pdf>

Diéguez Caballero, Ileana. (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. 1ª ed. Buenos Aires: Atuel.

<http://www.periodismoenlared.com/huracan-arraso-cuba>

<http://www.noticias365.com.ve/temas/al-dia/campesinos-colombianos-rompen-silencio-y-denuncian-masacres/attachment/paramilitares-fosas-comunes-zapatos-con-huesos/>

# DE LO DISCIPLINAR A LO LIMINAL DEL CUERPO\*

## FROM THE DISCIPLINARY TO THE LIMINAL IN THE BODY

Coque Salcedo Ortiz\*\*

*\*\* Lic. y Prof. en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora ayudante de Historia del Teatro Universal en la carrera de Artes de la FFyL de la UBA. Profesora ayudante de La Literatura en las Artes Combinadas I en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la FADU de la UBA.*

### RESUMEN

Desde la incapacidad que me invade hacia el elogio del cuerpo, la exaltación de las prácticas corporales y el enaltecimiento de las artes escénicas, mi reflexión se desborda en el umbral que da contención a lo propio del cuerpo. Hablo desde mi propia experiencia, desde mi propio camino en el desentrañar lo evidente del cuerpo como materia, en instancias del movimiento. Desde el disolver de mi cuerpo como organismo, al estar inmerso en los territorios de la danza como máquina disciplinar. Desde la pérdida del efecto tranquilizante de todo un juego trascendente de reglas y definiciones. Hablo como cuerpo, simplemente inmanente, que intento aproximarme lentamente a la materia profunda de mi cuerpo, un peso extensivo que intensivamente... en su ausencia solo es carne.

### PALABRAS CLAVE

Cuerpo, danza, carne, percepción, sensible, disciplina, vacío, poder, práctica, discurso, agenciamiento, potencia, deseo

### ABSTRACT

From the incapacity invading me to the praise of the body, the exaltation of corporal practices and the deification of Scenic Arts, my reflection overflow the threshold that contains the proper of the body. I speak from my own experience, from my own way in the task of unraveling the evident in the body as matter, in movement instances. From dissolving my body as an organism being immersed in the dance territories as a training machine. From the loss of the tranquilizing effect of a complete significant set of rules and definitions. I speak as the body, simply immanent, which I intend to approach slowly into the deep matter of my body, an extensive weight that intensively...in its absence is only meat.

### KEY WORDS

Body, dance, perception, sensitive, subject, emptiness, power, practice, discourse, assemblage, strength, desire

---

\* Recibido: julio 12 de 2012, aprobado: agosto 20 de 2012.



*“Cuerpo... una distancia prudente.  
Ese espacio en que la mirada es un reflejo en sí mismo,  
entre el afuera-adentro que me constituye,  
entre la reflexión y el sentir que como cuerpo me  
inscribe(...)”*

Profundizar en el cuerpo y su experiencia sensible, e investigar sobre las prácticas corporales y performáticas, desde su condición matérica y posibilidad plástica, son la base de su trabajo como artista. Desde 1997, al acercarse a la danza contemporánea, su reflexión artística ha planteado el cuerpo y sus procesos de comprensión como un territorio sensible, un espacio estético a *ser* habitado y territorializado continuamente. Como antropólogo (Universidad de los Andes, 2001), especialista en Estudios Culturales (Pontificia Universidad Javeriana, 2009) y magíster en Artes Plásticas y Visuales (Universidad Nacional de Colombia, 2012), concibe el cuerpo como instancia estética de producción y asimilación de conocimiento. Actualmente forma parte de la compañía de danza contemporánea *Tercero Excluido*, trabaja con la Asociación Alambique y con la Universidad Javeriana en la dirección del grupo de danza contemporánea, *Onírica*, de la Facultad de Psicología.

Mi recorrer por las artes escénicas<sup>1</sup> me exige hablar desde mi experiencia somática, único lugar desde donde conservo una relativa propiedad para hacerlo. Tal propiedad proviene de la sensibilidad auto-etnográfica desde donde asumo este ejercicio crítico y esfuerzo de auto-observación. La mayor virtud que ofrece la *autoetnografía analítica* es el auto-conocimiento:

El tipo de auto-conocimiento  
del que estoy hablando

reposa en la intersección entre biografía y sociedad: auto-conocimiento que viene de la comprensión de nuestra vida personal, identidades y sentimientos como profundamente conectados y en gran parte constituidos por –y por turnos ayudando a constituir– los contextos socioculturales en los que vivimos (Anderson, 2006: 390).

Es desde mi encuentro como cuerpo, entre su *estar* en el tiempo, su movimiento y los estudios culturales que hablo, desde cierta necesidad activista de intervención social. Desde mi necesidad de dar fundamento teórico y conceptual a la danza, e intentar el deshacer de sus fronteras. Desde mi incapacidad de asumir las artes escénicas como actividad de representación teatral o espectáculo de entretenimiento y el cuerpo como objeto útil de aptitudes y fuerzas. Desde mi necesidad de darle materialidad a la teoría como recurso estratégico en un contexto particular, para explorar las formas de construcción de conocimiento y desde allí fortalecer y consolidar proyectos de percepción y de circulación de afectos. Desde la necesidad de encarnar la abstracción de las ideas, confesar mi probable adicción al pragmatismo teórico y la necesidad de exponerme como laboratorio para desentrañar confusos laberintos.

### CERTEZA DISCIPLINAR COMO DISTANCIA DE PRESENCIA

Sin intervenciones, sin mediaciones, atravesado por el deseo, por la concupiscencia, por las pulsiones, el cuerpo

es *carne* (Castro, 2004: 50); es materialidad íntima sobre sustancia de experiencia directa; huesos que se articulan, músculos que se contraen y extienden, tejidos que contienen, fluidos que recorren; es ideas que se elaboran, pensamientos que se procesan, sensaciones que se desbordan. Redondo en decir *soy* mi cuerpo, sólo *yo* ya es insistencia, somos práctica sobre materia, representación en hacer y deshacer permanente, deseo en carencia por su impermanencia, sentir de mi *estar* en el mundo. El *ser* desde el margen es intento del individuo por asumir una integralidad de correlación, unidad de movilidad entre muchos, balance orgánico de un múltiple, performático esfuerzo por descifrar el código inmune de su identidad.

Al iniciar mi práctica en danza, como cuerpo, materia, me vi acoplado en todo un haz de relaciones, en procedimientos que me fueron otorgando diferentes *schemas*<sup>5</sup> mediante formación y producción de un cuerpo, métodos, técnicas e instrumentos propuestos en un juego de reglas y definiciones que enmarcaban lo verdadero y tranquilizante de mi nuevo repertorio de representación. Estas afortunadas dinámicas me permitieron vibrar y explorar la visceralidad del impulso, que aún me abarca por el movimiento. Contradictoriamente, fue el arduo y delicado desarrollo de habilidades desde el terreno formal del cuerpo – concretamente desde la cualidad tónica y estática de la disposición muscular, de la relación entre tejidos (blandos y duros) que otorgan una fisicalidad particular–, lo que poco a poco fue disolviendo en mí la trascendencia de la certeza de mi cuerpo.

Como cuerpo danzante, entre más detallaba y profundizaba en mi naturaleza, más se alejaba su evidencia; la obviedad se difuminaba mientras mi cuerpo confesaba su ausencia; mi propia performatividad me distanciaba de la tangibilidad de mis órganos y lo abstracto de mis pensamientos. El diseño detallado del cuerpo que mediante la danza como disciplina realizaba fue gestando en mí un nuevo *schema*, que a pesar de no ser evidente, era plenamente inmanente. Una nueva experiencia descrita por Lepecki como el *cuerpo esquematizado* que:

“[...] es representado por un conglomerado de trazos, en los que parece ser una nueva caligrafía letras desconocidas componiendo una abstracta figura. Este cuerpo representacional que se distancia de su fuente antropomórfica es nada más que un cuerpo separándose de la certeza de su presencia” (2004: 3).

Desde la abertura, contemplaba cómo mi presencia, sin la pesadez de un origen, ligera, flotaba en distancia. Cuerpo y presencia, alejados y aún unidos, ocupaban un espacio de dimensión voluble, de vaciedad no vacía; una hondura de ausencia.

Una especie de “deber hacer” en cuanto a las rutinas corporales, no-discursivas, de formación y entrenamiento, se fue tornando en una “necesidad de hacer”, en la necesidad de recuperar la afectividad que en un momento dado calmaba y



Obra: "Cabaret Trágico", Fotografía: Diego Jiménez Restrepo

respondía a la intuición que aún me acompaña; aferrándome a la verdad palpable de mi presencia y abrazándola con todas mis fuerzas, la verdad concreta que me sostenía escurrió hasta la última gota de su realidad.

Una vez más, mi cuerpo capaz, fuerte, hábil, yacía desubicado en su vacío, en una realidad de apropiación y certeza por su evidencia. Por fortuna, este desbordado sentir no es un llegar, sino el camino en sí. Desde allí, desde lo que me quedaba como concreta abstracción, desde esas mismas prácticas, surgió el menester vital de cavar entre los archivos de su intangible decir; una suerte de realidad abstracta, de realidad ausente, abrió la alternativa dejada por la misma certeza de lo natural. Por terquedad o supervivencia, la necesidad de mi hacer inició su escarbar entre lo probable discursivo de la enunciación de su práctica.

Fue el vacío, la sensación de vacuidad, lo que me hizo imposible permitirme lo que consideraba resignación; esa usual percepción que recaía sobre el cuerpo escénico y lo fijaba en su evidencia material y su hacer. "El vacío no es un límite, es un paso" (Negri, 2000: 38). Me fue preciso acercarme a los *bordes del vacío* mientras aún me aferraba a la verdad. La verdad de un cuerpo presente al que se le vaciaba su realidad.

"Cuando se le arrebató la realidad a la verdad, no se le puede seguir llamando verdad. Es lo real lo que se ha vuelto verdadero, otra verdad. [...] este hundirse de nuestra alma en lo abstracto, constituyen un camino que nos involucra duramente. [...] Debemos vivir y sufrir la derrota de la verdad, de nuestra verdad. Debemos destruir su representación, su continuidad, su memoria, su huella. [...]"

Aceptar la abstracción del mundo, sufriendo su frialdad, el desierto de las pasiones" (*Ibid.*: 23-24).

Mientras aún me resistía a lo abstracto de la materia de mi cuerpo –en ese intento de *ser*–, era incapaz de conformarme con la realidad manifiesta que en virtud y objeto de admiración se ofrecía, viéndome así confrontado con el trabajo...

[...] centrado en el cuerpo como máquina: su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello [...] asegurado por procedimientos de poder característicos de las disciplinas: *anatomopolítica del cuerpo humano* (Foucault, 1976: 168).

Esta noción para la que, aún hoy, es *normal* la verdad de la presencia del cuerpo, un cuerpo objeto, objetivo de normalización, de inserción en un campo de verdad; un ver para el que las disciplinas –como en este caso, la danza– dan las condiciones de verdad, objetos e instrumentos conceptuales y técnicos inscritos en un horizonte teórico, como forma de ejercicio del poder. Este *hacer* disciplinar pierde la perspectiva de un poder que se mantiene en carencia, que reduce el número de quienes lo ejercen al tiempo que aumenta el número de aquellos sobre quienes es ejercido, en promesa resignada de algún día gozar de tales privilegios. Es aquí, en el anhelo de su falta, donde se automatiza el poder, donde disciplina al individuo generando su individualidad. Es cuando

economiza en su acción vigilante, ahora discontinua, gracias al estado interior de los individuos, un estado de consciente, permanente y continua vigilancia (Castro, 2004: 86-89).

La máquina disciplinar de Foucault ayuda a visualizar una perspectiva de terrenos como el de la danza, como modos de funcionamiento sobre cuerpos, concebidos como materias de certeza evidente. No es mi intención profundizar en la multiplicidad de las conformaciones teórico-prácticas de la disciplina, pero creo preciso mencionar que, como dispositivos disciplinares integran prácticas discursivas y no-discursivas. Las formaciones discursivas o epistemes son el conjunto de relaciones y enunciados que permiten rastrear un mismo sistema de formación y saber, una verdad; la función del discurso consiste en ligar al sujeto con la verdad, siendo así elemento formador de subjetividad, un dispositivo estratégico de las relaciones de poder, sin que estas sean ni su fuente ni su origen.

Las prácticas discursivas no son pura y simplemente modos de fabricación de discursos. Ellas toman cuerpo en el conjunto de las técnicas, de las instituciones, de los esquemas de comportamiento, de los tipos de transmisión y de difusión, en las formas pedagógicas que, a la vez, las imponen y las mantienen (*Ibid.*: 94).

El orden del saber es la circunstancia eventual del *hacer* positivo de las relaciones de poder, como prácticas no-discursivas, corporales e incorpóreas; es la delimitación y relación: del ámbito de



los objetos de los que puede hablar; del espacio que ocupa el sujeto que habla de los objetos y las prácticas; del predio de estratificación de los enunciados en el que los conceptos se definen, se atribuyen y modifican; y de la contingencia del discurso de ser apropiado y utilizado.

El conjunto así formado a partir del sistema de positividad y manifestado en la unidad de una formación discursiva es lo que se podría llamar un saber. El saber no es una suma de conocimientos, porque de éstos se debe poder decir siempre si son verdaderos o falsos, exactos o no, aproximados o definidos, contradictorios o coherentes. Ninguna de estas distinciones es pertinente para describir el saber, que es el conjunto de los elementos (objetos, tipos de formulación, conceptos y elecciones teóricas) formados a partir de una única y misma positividad, en el campo de una formación discursiva unitaria (*Ibid.*: 320).

La abstracción generada en la presencia evidente de mi cuerpo por los mecanismos de concreción disciplinar era una consecuencia de diferentes fuerzas. Por un lado, un cambio de estado de la materia como respuesta natural físico-química a la constricción, a la presión ejercida mediante prácticas –discursivas y no-discursivas–; una transformación producto de fuerzas implementadas desde dispositivos de conocimiento – con matices dialécticos de *verdad*–, una mirada objetiva de mi cuerpo, como en

tercera persona, un ver hacia el propio cuerpo como objeto apreciable y real. Otra fuerza efectiva era la traducción que *yo* como cuerpo intentaba de esas fuerzas ejercidas por mí desde una perspectiva objetiva, para mi propia asimilación subjetiva; más allá del hacer sobre el cuerpo como máquina de fuerzas útiles y productivas, cada movimiento que ejercía sobre él buscaba realizarlo sobre un apreciar de mi cuerpo como experiencia sensible; percibir dando apertura al *sentir* de las sensaciones de cada estímulo, los efectos de cada fuerza con el fin de asimilarlos en una dirección acorde con el cuidado y sentir de mi cuerpo también percibido. Fue la fusión de estas fuerzas la que poco a poco me fue llevando, en un agenciamiento constituyente, a los límites de la condición evidente de mi cuerpo.

#### AGENCIA DEL CUERPO HACIA EL UMBRAL DE SU AUSENCIA

Mi materia y noción de cuerpo evidente, fueron obteniendo los efectos transformativos de las fuerzas disciplinares; mi cuerpo sólido se hizo de otra materia formada de acción y palabra, un cuerpo cuya presencia era una constitución de otra naturaleza, una materia real, pero también artificial y abstracta. Desde ese cuerpo como materia trasformada que perdía la *verdad* de su previa totalidad con su presencia, se extendió su propia y abstracta artificialidad hacia reubicar las prácticas escénicas en las que me sumergía, como saberes en un ámbito de abstracción. Lo abstracto no niega la presencia de materia, ni es operación intelectual de separación de las cualidades del cuerpo-



objeto para apreciarlo en su pura esencia. La abstracción habla de la “*verdad de lo facticio*”:

“Lo facticio se transforma en verdad, en una nueva (segunda o enésima) naturaleza. Lo facticio anula la verdad y produce una nueva y dura definición de ésta. [...] Esta perversión es más verdadera que cualquier trascendencia, que cualquier legitimación tradicional de la verdad. Lo facticio no es vacuo; es ser, aunque en él nos fatiguemos y casi tomemos sus sombras por un engaño. Pero es un engaño fuerte y real. ¡Qué consistente es esta superficialidad! ¿No conseguimos acostumbrarnos a ella, nos lamentamos de sus sombras? Pero éstas nos involucran, actúan sobre nosotros y nos traicionan. Los efectos son reales: ¿por qué no iban a serlo sus causas? Es inútil pues lamentarse. *Hic Rhodus, hic salta*. Aunque no sepas bien qué y cómo. La superficialidad, lo facticio, ¿son más verdaderos que lo real? En cualquier caso, son la única realidad” (Negri, 2000: 21).

La abstracción habla de otras materias, de otras percepciones de lo real; dice del agenciamiento de constitución de las disciplinas, como extracción de un territorio a las fuerzas y medios de una tierra que adquieren el valor de *propiedad*, de pertenencia. “Todo agenciamiento es en primer lugar territorial” (Deleuze y Guattari, 1980: 513). Como agenciamiento, la danza funda territorios de otras naturalezas; territorio no como delimitación objetiva de un lugar geográfico, sino como un espacio

existencial y abstracto de y para cuerpos, un hacer de territorialización que...

[...] circunscribe para cada uno el campo de lo familiar y de lo vinculante, marca las distancias con el otro y protege del caos. La investidura mínima del espacio y el tiempo implica esa delimitación, inseparablemente material (consistencia de un agenciamiento [...]) y afectiva (fronteras problemáticas de mi potencia) (Zourabichvili, 2003: 42).

La danza es un campo en pugna en el que como cuerpo, busco acercarme a la condición perdida de mi carne, esa materia primaria aún no distante de la naturaleza. Fuera del dominio de lo técnico, la danza que renuncia a la construcción de un universo de signos es territorio de cuerpos-carne que se acogen a su relación atemporal con el mundo. Allí los cuerpos desaprenden<sup>12</sup> de sí, siendo en sí su propia y ajena carne, siendo la sensualidad olvidada por el exceso del límite de la objetivación alegórica.

Así, en la danza, es en la carne de los cuerpos de donde yacen las fuerzas primordiales de las tierras territorializadas de nuevas naturalezas, son fragmentos descodificados y distanciados de un medio como *medios* para descubrir y dar forma a una territorialidad disciplinar. La tierra es el otro efecto de la territorialización, es el reagrupar que el territorio realiza del flujo de fuerzas entre las que los cuerpos participan...

[...] a todas las fuerzas de los diferentes medios en un solo haz

constituido por las fuerzas de la tierra. Sólo en lo más profundo de cada territorio se produce la atribución a la tierra, como receptáculo o plataforma de todas las fuerzas difusas. [...] Las fuerzas del aire o del agua, el pájaro y el pez, devienen así fuerzas de la tierra. Es más, si el territorio en extensión separa las fuerzas internas de la tierra y las fuerzas externas del caos, no ocurre lo mismo en “intensión”, en profundidad, donde los dos tipos de fuerzas se estrechan y se abrazan en un combate que solo tiene a la tierra como criba y como reto (Deleuze y Guattari, 1980: 327).

Como elementos del agenciamiento, las prácticas discursivas y no-discursivas de la disciplina de la danza adquieren otros matices. El propósito de un agenciamiento es potenciar la noción de deseo desde el propio individuo, como asunto de interés de un colectivo; un agenciamiento es el modo de deseo que puede ser el verdadero potencial revolucionario. El agenciamiento implica dos segmentos correspondientes entre sí: un segmento de *contenido*, el *agenciamiento maquinico* “[...] de cuerpos, acciones y pasiones, mezcla de cuerpos que reaccionan unos sobre otros [...]” (Zourabichvili, 2003: 16); y un segmento de *expresión*, el *agenciamiento colectivo de enunciación*, “[...] de actos y enunciados, transformaciones incorpóreas que se atribuye a los cuerpos” (Ibid.: 16).

Desde ese algo de cuerpo que quedaba, me contemplaba abrazado sin forma confiable dentro de una percepción primera y sin forma original. En ese cuerpo, su vida no moría, a pesar de su realidad asfixiada y

unidad fija de *presencia-cuerpo* perdida, surgía una nueva naturaleza; morían sus órganos, su evidencia, morían y nacían nuevamente, pero por fin con mis propios ojos los veía morir, con esos órganos que apenas recordaban sus posibilidades sensitivas. Hasta hoy, varias veces han muerto mis cuerpos, distintos organismos con resonancias de otros pasados y también de cuerpos ajenos; otros tantos han vuelto a nacer, otros cuerpos sobre la misma vida, otros cuerpos artificios de sí; una dinámica ligeramente cercana al *cuerpo sin órganos* (CsO), ese límite que se batalla en suicidio vital –permanente y parcial– del organismo.

*Cuerpo sin órganos*, lo llamó Artaud. Más que sin órganos, sin organismo. El cuerpo no necesita de la absolutez del organismo, más que como *límite del cuerpo vivido*. Podemos ansiar el organismo en su capacidad de seducción, pero el cuerpo sólo es el cuerpo, el cuerpo está sólo. El organismo enajena al cuerpo de sí, de su condición en el mundo, en el tiempo, pero deleitados por sus efectos anestezantes, insistimos en la evasión de lo esencial: “la muerte, el dolor, el amor, la pertenencia al tiempo, el ascenso y la pérdida”

El CsO [...] con sus “órganos verdaderos” que deben ser compuestos y situados, se opone [...] a la organización orgánica de los órganos (Deleuze y Guattari, 1980: 163). Es un [...] combate perpetuo y violento entre el plan de consistencia, que libera el CsO, atraviesa y deshace los estratos, y las superficies de estratificación

que lo bloquean o lo repliegan  
(*Ibid.*: 164).

un plan (Deleuze y Guattari, 1980:  
165).

La danza es agenciamiento sobre cuerpos, desde cuerpos; como agenciamiento se hace en los estratos del cuerpo, y aunque estos son algo distinto (*Ibid.*: 513), siguen perteneciendo a él en los aspectos de contenido y expresión, que siempre se distinguen en relación; “[...] no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos” (Deleuze y Guattari, 1976: 17). El agenciamiento colectivo de enunciación corresponde, funcionando directamente en un agenciamiento maquínico que por naturaleza es para una colectividad (Zourabichvili, 2003: 18). Debido al campo de deseo sobre el cual todo agenciamiento está constituido, el agenciamiento maquínico puede estar orientado tanto a los estratos que construyen los organismos, o totalidades significantes; como también a los estratos que cimientan al CsO “[...] que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse a los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad” (Deleuze y Guattari, 1976: 10). Pero el batallar contra el organismo no implica un vaciado absoluto del cuerpo, no puede haber órganos sin cuerpo, advierte Deleuze.

[...] El CsO oscila constantemente entre las superficies que lo estratifican y el plan que lo libera. Liberadlo con un gesto demasiado violento, destruid los estratos sin prudencia, y os habréis matado vosotros mismos, hundido en un agujero negro o incluso arrastrado a una catástrofe, en lugar de trazar

La danza como agenciamiento puede tener dos grandes direcciones, diferentes mas no opuestas. Puede ser agenciamiento estratizante, dispositivo disciplinar, que solo fabrica estratos fijos en repetición, construyendo el cuerpo como organismo – total y cerrado– mediante la organización de sus órganos; la reproducción de estos estratos busca la extracción de la inmanencia, siendo esta la operación que encadena como totalidad al cuerpo con su presencia. Cuerpos que se resisten a lo abstracto de su materia, insistiendo en la verdad concreta de sus cimientos. Los organismos se construyen sobre la cualidad organizante estática de los estratos. De otro modo, la danza como agenciamiento territorial desterritorializante, se enfoca al hacer del cuerpo un CsO, un hacer en *deshacer* de sus estratos. El CsO es un hacer de composición sobre materia abstracta, un *estar* fáctico, un permanente tomar forma y relación entre las intensidades que lo llenan y atraviesan y los estratos de carácter móvil que permanecen en su continua descomposición. Pero el estrato es también fibra de contención del CsO. La propiedad dinámica impresa en el estrato lo potencializa como atadura necesaria y trascendente del cuerpo a su *estar* fáctico de ausencia. El CsO debe siempre conservar parte de su organismo, “[...] pequeñas dosis de subjetividad, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante” (*Ibid.*: 165). Es siempre una relación de meticuloso balance con los estratos, con esos fragmentos de tierras concretizadas, de evidencia, que en el deshacer liberador del agenciamiento que logra el CsO (*Ibid.*: 166) acercan el cuerpo

al propio umbral desde donde percibe la riqueza de su ausencia.

## EL PESO DE LA CARNE, MATERIA DEL MUNDO

La sensación de la realidad me rodea de muchas maneras. Estoy poseído por una voluntad de ver esa sensación de la realidad, más que la realidad en sí. Pero sé que todo lo que sea capaz de hacer de ella, será sólo una pálida imagen de lo que veo. Y mi acierto, si he de medirlo, será siempre menos que mi fracaso.<sup>13</sup>

Las sensaciones nos inundan, nos desbordan, nos dan vida, mientras en ocasiones nos arrastran hasta nuestra destrucción. Estas palabras –este ejercicio crítico y teórico–, solo son otro espacio de creación, en el que el intelecto intenta ser un decir *siempre fallido* de lo sensible, y como tal, apenas roza tenuemente un sentir profundo e inevitable. Solo extraño la *carne*, acercarme siquiera un poco a esa materia arcaica que nos privamos, esa ruina olvidada y cubierta de velos que a pesar de todo, nos arraiga al mundo, que nos hace caer sin reclamo alguno, en el tiempo sin tiempo...

## BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Leon (2006). "Analytic Autoethnography". *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(4): 373-395. Sage Publications.  
Butler, Judith. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del*

*"sexo"*. Traducción: Alcira Bixio. Ed. Paidós, 2002.

Castro, Edgardo. (2004). *El Vocabulario de Michel Foucault*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

Cultural Studies, Theory And Power. <http://science.jrank.org/pages/8913/Cultural-Studies-Cultural-Studies-Theory-Power.html>  
Consulta: Abril 30, 2010.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1976). *Rizoma*. Traducción: José Vázquez Pérez. España, Valencia: Pre-Textos, 2005.

\_\_\_\_\_. (1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción: José Vázquez Pérez. España, Valencia: Pre-Textos, 2004.

Foucault, Michel. (1976). *Historia de la Sexualidad. 1- La Voluntad de Saber*. Traducción: Ulises Guiñazu. México: Siglo XXI, 2007.

Lepecki, André. (2004). *Of the Presence of the Body*. Middletown: Wesleyan University Press.

Negri, Toni. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Mínima Trotta.

Ossott, Hanni. (2006). *Memoria en ausencia de imagen. Memoria del cuerpo*. Colombia, Medellín: Ed. Universidad de Antioquia.

Summer Jules Glimcher's Alberto Giacometti. Lectura a palabras de Giacometti. <http://www.youtube.com/watch?v=GW9SsQbL5BI>  
Consulta: Noviembre 20, 2011.

Zourabichvili, François. (2003). *El Vocabulario de Deleuze*. Traducción: Víctor Goldstein. Buenos Aires: Atuel, 2007.

# CUERPOS VIRTUALES, CUERPOS ESCINDIDOS\*

## VIRTUAL BODIES, HIDDEN BODIES

Daniel Ariza Gómez\*\*

*\*\* Magíster en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira. Psicólogo de la Universidad de La Sabana. Maestro en Artes Escénicas de la Universidad Distrital. Coordinador del grupo de investigación Teatro, Cultura y Sociedad (Categoría C de Colciencias). Miembro del comité ejecutivo de la Asociación Internacional de Teatro Universitario (AITU). E-mail: daniel.ariza@ucaldas.edu.co*

### RESUMEN

El artículo corresponde a uno de los resultados del proyecto de investigación-creación denominado “Confesionarios, cuerpos escindidos<sup>1</sup>, que se inscribe como puesta en escena de Teatro Interactivo en la Virtualidad (TIV) y que se configura como proyecto de arte colaborativo en el que participaron, actores, actrices, directores, directoras, performer de Colombia y Argentina y diseñadores, ingenieros e ingenieras colombianos. Por esta particularidad, el documento se presenta como una amalgama de pensamientos y experiencias que ponen en tensión conceptos relacionados con cuerpo, virtualidad, enfermedad, suicidio y hecho escénico. En este sentido, no se puede ver como un pliegue sobre la obra creada sino que intenta develar más bien algunos puentes teóricos que conectan la obra con el mundo conceptual y experiencial que se consolidó desde la fragmentación y la escisión.

### PALABRAS CLAVE

Cuerpo, virtualidad, teatro, suicidio, arte colaborativo, fragmentación, escisión.

### ABSTRACT

The article corresponds to one of the results of the research-creation project “Confessional booths, split bodies”<sup>1</sup> that is registered as an Interactive Theater in Virtuality (ITV) scene setting and which is configured as a collaborative art project with the participation of actors, actresses, directors, and performers from Colombia and Argentina, and Colombian designers and engineers. Because of this particularity, the document is presented as a cultural fusion of thoughts and experiences creating an awkward situation with concepts related with the body, virtuality, illness, suicide and scenic fact. In this sense, it cannot be seen as a crease on the work created but as something that rather tries to reveal some theoretical bridges which connect the play with the conceptual and experiential world that was consolidated from fragmentation and split.

### KEY WORDS

Body, virtuality, theater, suicide, collaborative art, fragmentation, Split.

\* Recibido: julio 28 de 2012, aprobado: agosto 30 de 2012.

<sup>1</sup> Proyecto de investigación avalado y financiado por los grupos: Teatro, Cultura y Sociedad de la Universidad de Caldas e Hipertrópico de la Universidad de Antioquia.



## INTRODUCCIÓN

El proyecto de investigación-creación tenía como objetivo: realizar la creación de la obra “Confesionario, cuerpos escindidos”, que tiene como base el tema del suicidio y que permitirá la interacción entre performer y espectadores a través de interfaces virtuales, haciendo posible otras miradas del Teatro Interactivo en la Virtualidad (TIV).

Como se puede ver, el propósito estaba encaminado, por un lado, en la continuación de la conceptualización sobre TIV que se viene haciendo desde el año 2009, y que ha generado diferentes ponencias y publicaciones, y por otro, en la creación de una obra que tuviera como detonante de creación el tema del suicidio y que siguiera la dinámica, como en el proyecto anterior, de interacción entre performer (o su personaje) y espectador a través de una interface virtual.

Más allá de pensar el suicidio como parte de un trastorno mental, afectivo o como parte de una dificultad social, psicológica o económica, tal como la ha hecho Emile Durkheim (2008), nos interesaba pensar en la conexión vida-cuerpo. En este sentido, el “quitarse la vida” o las autoagresiones corporales se verían como una afectación del cuerpo, una forma de “salir” del mundo que lo soporta, teniéndose en cuenta quizás que “somos cuerpo” y no solo “tenemos cuerpo” como lo plantea Jean Luc Nancy (2003) en su texto *Corpus*.

Es por esta razón que el cuerpo ocupa la figura central en nuestro proyecto. En la propuesta de TIV, un cuerpo digital, diseñado por Pablo Pulgarín, hace de

enlace entre el mundo real y el universo ficcional. El participante, al ingresar al portal web que soporta la obra, se encuentra con un gran cuerpo virtual (ver Imagen 1) que posibilita la comunicación entre este y el performer o el personaje que este presenta o representa. Este cuerpo asexuado, vibrante, está lleno de grafías, escrituras, inscripciones, narraciones que lo mantienen en vilo, lo afectan, le quitan el piso. “Un cuerpo es el lugar que abre, que separa, que espacia falo y céfalo: dándoles lugar a hacer acontecimiento (gozar, sufrir, pensar, nacer, morir, hacer sexo, reír, estornudar, temblar, llorar, olvidar...)” (Nancy, 2003: 17).

Es recorriendo ese cuerpo que el participante, imaginador, ciberactor, encuentra esas grafías, que cumplen la función de anidar interfaces que hacen posible, con un “clic”, conectarse con la construcción de la mirada que los artistas han desarrollado a partir del tema del suicidio. Es casi una somato-grafía, como bien lo expone Nancy, que permite que el cuerpo sea leído, explorado a través de sus múltiples fragmentaciones, de los indicios que hemos aplicado a ese *soma* que gira infinitamente sobre un terreno etéreo, virtual, que se ex-pone.

La selección de los performances depende de cada persona que toma la decisión de ingresar al cuerpo expuesto, de tal manera que no hay una forma de estar en la obra, multiplicando no solo en el número de personas sino la manera como cada persona quiera ir atravesando el cuerpo. Dicho de otra manera, es una propuesta rizomática que permite al participante jugar en una infinidad de entrecruzamientos.

El cuerpo no es ni “significante” ni “significado”. Es expositor/ expuesto: *ausgedehnt*, extensión de la fractura que es la existencia. Extensión del ahí, del lugar de fractura por donde *eso* puede venir del mundo. Extensión móvil, espaciamientos, separaciones geológicas y cosmológicas, derivas, suturas, fracturas de los archi-continentes del sentido, de las placas tectónicas inmemoriales que se agitan debajo de nuestros pies, debajo de nuestra historia. El cuerpo es la *arqui-tectónica del sentido* (Nancy, 2003: 23).

El cuerpo digitalizado se convirtió así en un hipertexto que permitía no solo la navegación aleatoria sobre cada uno de los performance que alojaba en su interior, sino además posibilitaba diferentes lecturas de la obra como totalidad. Al respecto afirma Pierre Levy: “El hipertexto está constituido por nudos (los elementos de la información, párrafos, páginas, imágenes, secuencias musicales, etc.) y enlaces entre estos nudos, referencias, notas, punteros, ‘botones’ que indican mediante flechas el paso de un mundo a otro” (2007: 42).

En este sentido, estar en la obra no solo le permitía al participante ser coautor de cada uno de los performances en los que participaba teniendo en cuenta su condición de “ciberactor”, sino además ser coautor de la obra como totalidad.

El navegador participa, pues, en la redacción del texto que lee. Todo ocurre como si el autor de un hipertexto constituyese una *matriz de textos potenciales*, siendo el papel de los navegantes el realizar algunos de estos textos haciendo jugar, cada uno a su manera, la combinación entre los nudos. El hipertexto opera la virtualización del texto (*Ibid.*: 43).

En este orden de ideas, la condición lúdica (mencionada por Levy) de una propuesta como “Confesionarios” se puede entender gracias al soporte digital de la propuesta. El juego aquí está dado, por un lado, en relación con la posibilidad de estar en la obra desde cualquier parte del mundo, considerando que si bien es cierto la configuración de la poiesis exige un espacio físico, su presentación o representación (actualización) está en la red y su inmersión se puede dar desde cualquier computador y cuando se le solicite. Dicho de otra manera: “El ciberespacio anima un estilo de relación casi independiente de los lugares geográficos (telecomunicación, telepresencia) y de la coincidencia de los tiempos (comunicación asincrónica)” (*Ibid.*: 35). Como se mencionó antes, la condición de coautor de la obra, le permitía ingresar a cada uno de los cinco mundos virtuales que estaban contenidos dentro del primer mundo creado (el cuerpo digital), asegurando así una intercomunicación heterogénea que es propia de la norma VRML.



Imagen 1. Cuerpo virtual de la página.

La autonomía del performer permitió un discurso diverso sobre la temática, razón por la cual cada escena de la obra puede verse como una arista diferente que parte de un mismo vértice. Para llegar a una mayor concreción de lo dicho, a continuación se hablará de algunos de los performances constitutivos de la obra. Teniendo en cuenta que la idea de cuerpo fragmentado amplía la polifonía discursiva y por ende se hace pertinente hablar de cada uno de estos fragmentos constitutivos.

### El cuerpo-objeto

El trabajo realizado por el equipo de trabajo de Córdoba (Argentina), compuesto por Jimena Garrido, Julieta Reyes y Cristina Smargiassi, permite un giro interesante en el concepto del cuerpo toda vez que ellas lo asumen desde un carácter posthumano y centrado en la relación sujeto-objeto. Más allá de buscar historias sobre el

suicidio en relación con el fin de la vida, están tras la búsqueda de un instante en el que el cuerpo humano mantenga una relación con la máquina, los alimentos, los objetos, al punto que ellas determinan que su trabajo está relacionado no con las muertes de los suicidas sino “con la sensación de muertes pequeñas y cotidianas en el transcurrir de una tarde de departamento”.

Es esa cotidianidad el marco de una escena simple en la que la protagonista deambula por su apartamento, ve un vídeo de una violinista que se lanza al vacío, toma té y permite, en la interacción, que sea el participante (ellas asumieron el concepto de “imaginador”) quien pone la música que acompaña a esta mujer. El imaginador se convierte en *voyeur* cuando observa a esta mujer que, en solitario, nos deja ver un “desliz”, hacia la posibilidad de un final de vida, que es interpretado así:

Un cuerpo se liga a otros, ya no es uno el que muere solo, siempre hay muchas repercusiones en otros cuerpos que sienten morir partecitas. Es necesario tomar la propuesta de la inmediatez y emergencia de los acontecimientos, tratando de explorar la especial relación que uno tiene con cada uno de los cuerpos-objetos con los que se relaciona. Estas relaciones en tensión tejen los mundos. Todo tiene una frágil frontera, un vínculo, un peso y un abismo. Podemos caer a uno u otro lado de la línea, o suspendernos ahí y habitar los bordes de todas las cosas.

Este texto producido dentro del proceso de puesta en escena como parte de la investigación recuerda de inmediato el

performance de María Teresa Hincapié, "Una cosa es una cosa". Ambos trabajos (el de las argentinas se llama "El borde de todas las cosas") coinciden tanto en la relación del arte y la vida, como en la relación del ser humano con sus objetos, sus cosas. Son ellas quienes finalmente dicen de la vida interior y exterior de su poseedor, razón por la cual Hincapié escribió "todas las cosas están solas. Todos estamos solos".

El performance permitió con la acción del cuerpo de la actriz, un gesto, que tuvo el poder de constituirse en *ethos* y *pathos*. Incluso puede decirse que se configuró como cuerpo político y social de una mujer, un ser humano que en últimas piensa y siente que "Morir o participar es una posibilidad latente en cada cosa. Pero hay que tomarla, como se toma un té".



**Imagen 2.** Escena de "El Borde de todas las cosas".

Tal como lo expresa Nancy (2003) el cuerpo siempre es objeto que se extiende hacia fuera, hacia el mundo que toca a otros cuerpos que están sujetos y que son sujetos. El cuerpo “Siempre es objeto, cuerpo ob-jetado precisamente a la pretensión de ser cuerpo-sujeto, o sujeto-en-cuerpo” (p. 26).

### CUERPO ENFERMO

El cuerpo enfermo que está dispuesto a morir para descansar, es la propuesta de un colectivo de actores de Manizales (Colombia). Andrea Marín y David Carmona se interesaron en un cuerpo atravesado por el dolor. Es un cuerpo que en su exposición, cuerpo expuesto (Nancy), nos hace ver su inminente muerte lenta, su recogimiento frente a un exterior que se ha convertido en un contenedor que contiene un cuerpo prisión. Es así como el tema del suicidio asistido toma forma en el performance “Asísteme”.

La idea de presentar un cuerpo en tensión con la enfermedad ha sido explorada por diferentes autores. Como bien lo menciona Adolfo Vásquez, el objetivo de ellos es abrir la mirada hacia un “cuerpo precario, fragmentario, sometido a la temporalidad y la decrepitud”(2012: 65). Tal es el caso, por ejemplo de David Nebreda o Roger Gober. Aquí la propuesta más que plástica es en acción, es tener la posibilidad de estar con un cuerpo afectado que respira, piensa, desea, quiere, pero todo ello se ve disminuido por su propio cuerpo.

La intervención del espectador se convierte en una “piedra en el zapato”, en un dilema moral en tanto que él puede o no intervenir frente a lo que observa.

No es solamente quien mira sino que puede tomar decisiones frente al cuerpo *desensamblado* que tiene al frente en el mismo espacio y al mismo tiempo, en este sentido, es más un ciberactor que puede originar desde su multiplicidad del Yo, una posible respuesta. Se pone en juego un problema que trata Gutierrez (2005) en relación con la realidad vivida y la realidad contemplada, cuando habla de la presencia en la obra de arte, toda vez que no es lo mismo “El dolor vivido y el dolor visto” (p. 30).

En este sentido, ver el cuerpo enfermo a través de la Webcam se convierte en sí mismo en una presencia que se expone ante quien ingresa a la habitación de esa joven mujer. Es como si la imagen que reproduce el computador se convirtiera en una especie de espejo que refleja el ser del cuerpo que aparece al frente, una ausencia de sentido y de sentidos, en esa presencia.

Andrea Marín escribe un bello texto reflexivo en torno al cuerpo enfermo, al cuerpo que es observado como alienado y plantea con el participante un juego de la imaginación:

Imagínese el momento en que su cuerpo (que ahora está alienado) sea expuesto, mostrado a la luz, de frente a “los espectadores”. Me permito decir que usted querrá esconderse y que su dignidad poco a poco se le irá convirtiendo en un delgadísimo hilo. Yendo más lejos, ¿qué sucedería si absolutamente todas las acciones que usted estaba acostumbrado a hacer pasaran a ser hechas por cuerpos ajenos al suyo?





Imagen 3. Escena de "Asistente".

## CUERPOS EN SUSPENSIÓN

"La inminente ausencia que anuncio o puertas abiertas (historia de dos mujeres que mueren)" es el performance que realizan las argentinas Carolina Defossé y Gianina Covezzi. Allí el tema del cuerpo presenta como particularidad una presencia colmada de metáforas sobre el tiempo y las historias que va tejiendo el ser humano. Dos mujeres (Brenda y Eloísa) caminan hacia un espacio en el que han decidido morir, no sin antes dejar en claro que su muerte ya se ha generado, pero seguramente en sus propios espíritus. Es así como dos cuerpos afectados quedan sin voz propia y permiten que el espectador cumpla su rol de *voyeur*.

Tal como lo plantea Jaques Rancière (2007), ese mirar del espectador es activo ya que permite, en esa acción, todas las

posibles interpretaciones, comparaciones o conexiones frente a una escena que es presentada "on line". Si bien es cierto hemos pensado que el TIV tenga como criterio básico la interacción actor-espectador, esta propuesta afirmaba otra posibilidad en tanto que presentaba una filmación dentro de la misma obra, reduciendo así el espacio entre la realidad y la ficción y estableciendo que lo observado bien podría no ser una presentación sino una representación de dos mujeres que se preparan para su muerte y que la idean como proyecto estético. En el texto dramático aparece:

**BRENDA:** Como siempre, habías ideado para nuestro próximo destino un plan. Me dijiste, "quiero que las que mueren sean Brenda y Eloísa, dos personajes que narran su propia muerte. Y quiero que la obra se llame

‘Opendoor’”. Después me contaste entusiasmadísima que el molino no estaba roto, sino apagado, fuera de uso. Y que nuestro peso (muerto) podía convertirse en un giro constante. Parecías una ingeniera.

La imagen de cuerpos suspendidos que harían girar el molino se presentaba en sí misma como paradoja (ver Imagen 4), si se tiene en cuenta que es la inercia de los cuerpos la que produce un movimiento hacia el infinito. Cuando Nancy (2003) habla de la *exposición* del cuerpo, menciona que los cuerpos están siempre “en la partida, en la inminencia

de un movimiento, de una caída, de una separación, de una dislocación” (p. 29). Aquí volvemos al cuerpo muerto como una “puerta abierta” para el juego, para la interpretación poética de un espectador ocupado del mirar, que hace parte de la comunidad, como lo enuncia Rancière (2007), de *traductores* de narraciones y acciones que se producen, para nuestro caso, en el cuerpo virtual fragmentado con el que comienza la obra.

Se abre el plano en el único movimiento de cámara: un travelling “zoom out” que deja ver un set de filmación y el molino girando.



Imagen 4. Fotografía del Molino por Gianina Covezzi.

Rodrigo Alonso menciona en su texto, *El cuerpo del delito*, que la utilización de los medios en los performances posibilitaron que el espectador en los años 60 y 70, se convirtiera en un voyeur y afirma: "Es la relación con la imagen que señala un tipo de recepción propia de nuestra cultura, que también fue explotado por los artistas del performance, en acciones donde se promueve una actitud puramente contemplativa" (1998: 2). Se puede pensar que el performance de las argentinas, sugiere un espacio de contemplación de unos cuerpos que estarán en suspensión y que podrán ser oteados a través de una ventana sugerida por el ciberespacio.

### CUERPO RITUAL

María del Carmen Sánchez afirma que "Experimentar el mundo del rito es comenzar a abrir una puerta dentro de uno mismo, donde se desarrolla una energía distinta a la habitual. Experimentar ese estado es vivenciar un momento de gran intensidad y recuperación de memoria" (2009: 7). Es justo al leer las devoluciones de Alexandra Mora y Daniela Wong, las performers de Manizales (Colombia) que han buscado desde siempre una voz de transgresión en sus acciones, que las palabras de Sánchez toman forma.

Ellas, a través de su propuesta "Erase una fiesta", se fueron hacia un juego en el que involucraron sus propias vivencias como mujeres y especialmente como cuerpos que denuncian desde su interior aquello que incomoda a la sociedad. El trabajo de este par de jóvenes artistas inicia con una exploración de muchos asuntos de su propia vida en conexión con el tema central del proyecto. Es así como llegan al concepto de "suicidio" a través de una historia que moviliza su interior. En su bitácora escriben:

Ante tal frustración se sigue indagando sobre Cervantes hasta que se encuentra una historia de suicidio como consecuencia de la tragedia, se trata de una estudiante de colegio que se suicida un mes y medio después de haber perdido a su novio de muchos años en el deslizamiento. Con base en esta información se desarrolla la propuesta de performance.

El 6 de noviembre de 2011 el barrio Cervantes de Manizales sufre un deslizamiento que provoca la muerte de algunas personas mientras más de un centenar resultan damnificadas. Es esta tragedia la que movilizó las primeras ideas del performance, es sobre esta historia sombría que el cuerpo aparece con una profunda herida que atraviesa los cuerpos muertos. En este sentido no es simplemente el suicidio como acto de muerte de un sujeto, sino que allí aparecen las preocupaciones de la vida humana, la soledad y las diversas heridas que la atraviesan. Ellas afirman:

Aquí (hablan del performance) el cuerpo se convierte en el símbolo de la transición, en la ofrenda que contiene y libera, el cuerpo es un todo, el cuerpo presenta mediante la acción los cuestionamientos éticos frente a la vida, superándolos y convirtiéndose en memoria.

El cuerpo como todo, como intensidad, espíritu y energía que se libera a partir de acciones que hacen sentir un aroma de cotidianidad en el marco de dolor por la soledad y los actos de unos que ellas llaman "terceros" que son, en extenso,

los responsables de una tragedia humana que ahora ellas marcan en el cuerpo de la performer que aparece en interacción con el espectador. Es ella quien configura un cronotopo sagrado que indaga en lo profundo de una fiesta de la vida inacabada, enclavándose así en un rito de corte político que afecta la sensibilidad de quienes participan con la performer que seguirá deambulando por una casa que les ha servido a ellas como contexto real para su narración, para la exteriorización de su pensamiento como gran tarea de los ritos, tal como lo afirma María de Carmen Sánchez (2009).

### UN FRAGMENTO MÁS

“(…) muy pocos cuerpos circulan (aunque sí carnes, pieles, rostros, músculos – los cuerpos están más o menos escondidos: hospitales, cementerios, fábricas, camas a veces)”, afirma Jean-Luc Nancy (2003: 11) cuando invita al cuerpo a escribir, acción que manifiesta como gran problema de la modernidad. Seguramente este ha sido el camino de “Confesionarios, cuerpos escindidos”. Muy posiblemente la plataforma sobre la cual se soportan cada uno de los performances trata de develar esos cuerpos *escondidos* que se encuentran dentro de un cuerpo, que se revela como unidad, como totalidad, pero poco a poco va presentando sus marcajes que como heridas profundas nos permiten dar

cuenta de un momento que viven los seres humanos en su cotidianidad y cercanía con la muerte.

### BIBLIOGRAFÍA

Alonso, R. (1998). *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: MNBA.

Ariza, D. (2011). “Teatro Interactivo en la Virtualidad”. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, 34: 244-267.

Durkheim, E. (2008). *El suicidio*. Madrid: Akal.

Levy, P. (2007). *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. México: Anthropos.

Nancy, J. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Gutierrez, A (2005). *Virtualidad, alétheia, crítica: la esencia del arte en la estética contemporánea*. Madrid: Mileto.

Rancière, J. (2007). *El espectador emancipado*. Tomado de Artforum, traducción de Bernardo Ortiz. Versión 1.02.

Sánchez, M (2009). *El teatro, el cuerpo y el ritual*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Vásquez, A. (2012). “Ontología del cuerpo y estética de la enfermedad en Jean-Luc Nancy; de la *téchne* de los cuerpos a la apostasía de los órganos”. En *Eikasia*, 44: 59-84. Oviedo, España.

# EL CUERPO EN DESCOMPOSICIÓN: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA CREACIÓN ESCÉNICA A PARTIR DE LOS IMAGINARIOS DE LA VEJEZ\*

**BODIES IN STATE OF DECOMPOSITION: A REFLECTION ABOUT SCENIC CREATION  
FROM COLLECTIVE IMAGINATION ABOUT OLD AGE**

Sandra María Ortega\*\*

*\*\* Magíster en  
Dirección y Puesta  
en Escena de Teatro  
Shakesperiano de la  
Universidad de Exeter,  
Inglaterra. Maestra  
en Artes Escénicas y  
Licenciada en Lenguas  
Modernas. Profesora  
de planta de la  
Universidad Distrital  
en Bogotá y profesora  
H.C de Actuación en la  
Universidad El Bosque.  
E-mail: samaortega@  
yahoo.com*

## RESUMEN

El cuerpo como territorio de creación y para la creación se convierte en este escrito en la principal fuente de reflexión. Partiendo, en primera instancia, de toda la indagación sobre los imaginarios contemporáneos de la vejez hecha en 2011-2012 por del Grupo de Investigación “Artes de la Escena” de la Universidad El Bosque para responder a interrogantes como: ¿Cuál es la visión del anciano hoy en nuestra sociedad?, ¿quiénes son nuestros viejos?; para después centrarse en el proceso de creación dramaturgica y de puesta en escena que nos revela la imagen del viejo, del cuerpo en descomposición, el cuerpo que se desmorona frente a nuestros ojos, que se corrompe, se desintegra, se desvirtúa; el cuerpo marginado, aislado, indefenso, desposeído, estancado en el tiempo, enajenado, inútil.

## PALABRAS CLAVE

imaginarios, vejez, cuerpo, laboratorio teatral, investigación-creación.

## ABSTRACT

The body as a creation territory becomes the main source of reflection in this paper. Firstly, as of the questioning dealing with the contemporary collective imagination about old age carried out between 2011 and 2012 by the Research Group “Arts of the Scene” from Universidad El Bosque in order to answer the questions: What is the vision of the old people in our society today? Who are our elderly?, and secondly from the focus in the dramaturgic creation and scene setting process which reveals the old age image, the bodies in state of decomposition image, the image of the body falling to pieces, corrupting, breaking up, distorting before our eyes; the marginalized, isolated, defenseless, repossessed, halted in time, alienated, useless body.

## KEY WORDS

Collective imagination, old age, body, theatrical laboratory, research-creation.

---

\* Recibido: agosto 1 de 2012, aprobado: agosto 22 de 2012.



## INTRODUCCIÓN

La Tercera Edad expresa bien lo que significa: es una especie de Tercer Mundo.

No es más que un trozo de vida, *marginal, asocial en extremo, un ghetto*, una prórroga, una pendiente hacia la muerte. Se trata de la liquidación de la vejez. A medida que los vivos viven más largamente, a medida que le 'ganan a la muerte', cesan de ser reconocidos simbólicamente. (Baudrillard, 1980: 191).

El arte escénico, como un lenguaje que corre el velo de nuestros ojos y nos confronta con temas que quizá no queremos tocar porque nos comprometen de manera directa y dura, es por ventura el lenguaje más apropiado para hablar de nuestros viejos y de lo que ser viejo representa para esta sociedad actual. Hoy hablamos de una edad de oro, edad dorada, esto parece ser hermoso pero son nombres que ocultan el verdadero sentir: no el oro como algo valioso, sino como algo que se debe ocultar a los ojos del otro, es un estado "vergüenza" en un mundo que está regido por las concepciones de productividad y vida útil.

Este estado de "vergüenza" de alguna manera parece instalarse en nuestras cabezas y cada individuo se ve reflejado en sus propios viejos, los analiza como escudriñando su propio futuro, viendo un espejo del tiempo frente a sí y rechazando en gran medida esa visión implacable que se acerca a pasos agigantados. Este temor que se instala en nuestra mente no es más que el producto de una visión de la vejez como el final del camino, la última

estación para esperar el tren de la muerte, la visión de la vejez en una sociedad que desecha lo que ha dejado de ser 'útil' para dar cabido a lo nuevo.

Séneca hacía 1990 describía la vejez como una edad avanzada llena de satisfacciones, relacionando la vejez con sabiduría, pero este concepto que viene de la antigüedad donde el viejo tenía un lugar de honor en la familia se empieza a desvirtuar a partir de la visión de ver al viejo(a) como objeto, no sujeto, por ejemplo para Galeno, la vejez era vista solo desde el punto "proceso degenerativo y la decadencia del organismo" o para Erasmo, en el siglo XVI, quien concebía la vejez como una carga.

Cuando acudimos a encontrar definiciones de la vejez aparecen acepciones como: última etapa de la vida, estadio de declinación y de desgaste psicofísico natural, senectud, edad senil (muchas veces en referencia a la demencia), edad de jubilación, tercera edad, este último surgido a partir del nacimiento de la gerontología hacia 1959 con el Dr. J. A. Huet y que abarcaba a personas jubiladas o pensionadas consideradas de "baja productividad, poca o nula actividad laboral", esta concepción derivó en el pensamiento de considerar al viejo como un sujeto pasivo y una carga emocional y económica. De ahí se derivan indiscutiblemente "conceptos como 'marginación', 'aislamiento', 'desapego', 'vejez satisfactoria', 'el rol del anciano', etc., que contribuyen a comprender con mayor claridad la problemática del anciano y la situación en la que se encuentra inmerso"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> "Teorías sobre la vejez", en: <http://vejez.galeon.com/page3.html>

Este rol del anciano(a) en la sociedad de hoy y las diferentes visiones que de la vejez se tienen, se instalan en el inconsciente colectivo como imaginarios culturales. Y es precisamente sobre estos imaginarios y la resolución de estos en la escena en los que este escrito centra su atención, para de alguna manera encontrar una forma de indagar y problematizar sobre la temática de la vejez en la sociedad actual a través del arte.

Por esto, la presente disertación se propone como objetivo describir detenidamente el proceso de creación dramática y de puesta en escena como mecanismo para hablar del viejo como “ser-cuerpo” (dimensión física y psicológica) y “ser-social” (interacción con los otros); de cómo estos dos “seres” construyen el cuerpo que quisimos reconocer, descomponer y recomponer a partir de estudios exploratorios a nivel corporal, vocal, emocional, interpretativo y creativo, todo con el fin de dar cuenta mediante un lenguaje poético de los imaginarios encontrados: *el viejo-objeto, el viejo-enfermo, el viejo-loco, el viejo-eterno y el viejo-sabio*.

A partir del anterior panorama nos podemos dar cuenta de que la temática abordada es bastante amplia, por tal razón nos vemos abocados a centrar nuestra mirada principalmente en el estudio sobre los imaginarios y cómo de ello se desprenden las diferentes experimentaciones a nivel corporal y dramático para encontrar el “cuerpo poético”, el lenguaje escénico que nos llevó a construir la obra teatral “De vejez y otras estaciones”.

## DESARROLLO

Cuando nos enfrentamos ante una investigación-creación siempre nos preguntamos sobre el cómo, es decir cómo encontrar el camino más propicio para poder llegar a nuestra meta de creación fundamentando esta en unas bases sólidas que nos permitan discutir, descubrir, develar, revelar, inventar o reinventar, hablar de lo no dicho como medio para encontrar una verdadera forma de comunión entre el público y la obra. Por esto pactamos que este trabajo iba a tener como principal medio de indagación el propio cuerpo del actor (cuerpo y psicología) mediante un laboratorio teatral como primera instancia, para luego hacer una recopilación juiciosa de los hallazgos y sistematizarlos en una escritura escénica y dramática. Para ello decidimos hacer estudios tanto a nivel teórico como práctico, a través de preguntas problemáticas que nos llevaran a encontrar esa visión del anciano. Así se definieron entonces las siguientes etapas:

- 1) Indagación teórica- Estudio de imaginarios.
- 2) Indagación práctica- Laboratorio del cuerpo.
- 3) Indagación práctica- Laboratorio de la palabra
- 4) Puesta en escena y concreción dramática.

### 1) Indagación teórica- Estudio de imaginarios

En esta etapa se buscó profundizar el tema de la ancianidad, para esto se estudiaron diferentes aspectos de la temática en relación a diferentes ciencias y artes,

tomando el teatro, la pintura, la literatura y la medicina geriátrica como principales. Para ello se hicieron relecturas y análisis de obras, estudios sobre literatura y poesía, análisis de películas y discusiones sobre documentos geriátricos. Esto nos llevó a la conceptualización de objetos teóricos, a una clasificación de imaginarios y a una contextualización de la temática escogida.

### *¿Cuál es la visión del anciano hoy en nuestra sociedad?*

La vejez es actualmente ese "Continente gris" en el que vive una población indecisa, un poco quimérica, perdida en la modernidad. El tiempo ya no le sirve a la experiencia ni a la memoria. Tampoco el cuerpo gastado. (Le Breton, 2002:142).

El término anciano(a), proviene del latín *antiānus*, persona de mucha edad. Puede referirse también a cada uno de los miembros del Sanedrín, cada uno de los encargados de gobernar las iglesias. Del mismo modo que la ancianidad es definida como el último período de la vida ordinaria del hombre. Definiciones objetivas que contrastan con la definición de vejez: cualidad de viejo, edad senil, senectud, achaques, manías, actitudes propias de la edad de los viejos, dicho o narración de algo muy sabido y vulgar; en la que la significación tiene una carga peyorativa.

Es a través de la literatura y sus referencias endondepodemosencontrar concepciones que sobre el tema de ancianidad han

tenido distintas culturas: en la Biblia judeo-cristiana, los seres humanos nacen inmortales, pero pierden este don al pecar. En contraste, para los griegos, la vejez y la muerte fueron situaciones inherentes a la condición humana.

La teogonía plantea que la vejez no es precisamente el resultado de la prolongación de la vida humana, sino una fuerza anterior, una fuerza del mundo. Y llama a Nereo, –padre de las Nereidas "anciano", no por ser mayor, si no por tener pensamientos justos y benignos, dándole a este estado de la vida una condición de sabiduría. En la *Iliada* de Homero, Apolo se venga de Agamenón provocando una grave mortalidad cuando el rey Átrida ultraja al anciano sacerdote del Dios, Crises, al cual se le ha ordenado abandonar el campamento. El ultraje a un anciano provoca la ira de un Dios.

Existe entonces un doble valor de la vejez que de alguna forma tiene que ver con la manera de concebir el mundo a través de las diferentes épocas históricas. En la Edad Media la fuerza física era el valor más importante por tanto si esta decaía, si ya no se era apto para ir a la guerra, no tenía valor. En el siglo XV con el mecenazgo aparece la idea del anciano rico y protector que ocupa un lugar digno en la sociedad. En el Renacimiento el valor de la juventud vuelve a instalarse nuevamente y el ser viejo es presagio de muerte y declinación, más adelante en el siglo XVII se reconoce la autoridad y valía del viejo siempre y cuando está estuviera ligada al dinero, más que a la figura de vejez por su edad.

Desde finales del siglo XVIII hasta el XIX con los cambios sociales, económicos y políticos, el concepto de vejez empezó a estar unido al de productividad. El obrero que podía dar cuenta de su trabajo mantenía su puesto en la sociedad, el que no: era condenado a la miseria. Más adelante con los avances en medicina la longevidad del hombre aumenta, al igual que su edad productiva, esto hace que el anciano tenga una mayor y más larga vinculación a la sociedad y el problema de *la vejez como carga pasa a ser un problema social*.

Actualmente, con la globalización, el hombre ha entrado aceleradamente en el problema de la existencia y soledad como una angustia constante. El mundo corre a pasos agigantados exigiendo altos niveles de producción y competitividad, esta relación hombre-producción, economía, consumismo, ha hecho que en los últimos siglos se imponga una *'deshumanización' del viejo*, pues es visto como no productivo y por tanto no útil. Entonces se crea *la imagen de la vejez como miseria material y enfermedad*.

De la anterior discusión podemos destacar varios imaginarios actuales de vejez: *carga, problema social, marginal, asocial, gueto, ruina y enfermedad, objeto –deshumanización*.

### *¿Cómo ha visto el arte al viejo?*

*"La carrera de los ancianos hacia la muerte, es una muerte lenta, cada vez más quieta, es un correr inmóvil"*  
(Amighetti, 1993: 579)



Figura 1. "Viejo hombre en dolor" de Vincent Van Gogh

Desde sus diversas manifestaciones artísticas el arte se relaciona con la vejez casi de la misma manera como lo hacen las personas en su juventud con esta; como si nunca fuera a llegar, como una figura lejana. O por el contrario encontrando en su propio yo, a ese ser desconocido que aparece frente al espejo y le habla con su propia voz. Y cuando este viejo se hace presente en cualquiera de las dos formas, se le ve estupefacto, vencido como el "Viejo hombre en dolor" de Vincent van Gogh en el que el peso de los años se equipara al de la *soledad*. Encontramos también a manera de cacofonía, de redundancia, la figura del viejo sobre lo viejo como en Alexandre Farto quien hace emerger vida de la ruina, pero finalmente es esa vida a la que no se acompaña, se aísla, se deja en el olvido, el viejo al que la cotidianidad ha reducido a la *invisibilidad*.





Sin embargo y a pesar de que personas como Goethe que concluyó Fausto a los 82 años, Tiziano que pintó obras maestras a los 98, Toscanini que dirigió orquestas a los 87, Edison que trabajaba en su laboratorio a los 83 o Benjamín Franklin que contribuyó a redactar la Constitución de los Estados Unidos a los 81, se pinta al viejo como un ser en total *indefensión*, desvalido, i.e. “Querida hija, reconozco que soy viejo. La vejez es una inútil. Te pido de rodillas que te dignes darme ropa, cama y alimento” (Lear, II.ii). O desposeído hasta de sí mismo y de su propia ‘razón’, el *viejo verde*, como en las figuras de los viejos de Barbieri y Tintoretto que se rehúsan a la idea de envejecer y tercamente desean permanecer como la figura del deseo robando instantes de juventud y lozanía en otros cuerpos.



También en este estudio aparece la imagen del viejo con quien las penurias del tiempo y la ‘razón del hombre moderno’ fueron inmisericordes, permitiéndole llegar a las filas de la indigencia, a la marginalidad, como un *desecho social*, un *desposeído*. Goya, por ejemplo, nos lo presenta de esta forma a través de su pintura vigente 200 años después, en estos tiempos en los que se supone ya todos somos extremadamente “razonables”.



Otro imaginario presente en el arte es el que tiene que ver con la vejez en relación al tiempo, la idea de la vejez como un estadio de espera, ¿pero qué se espera?, nada y nada menos que el llegar de la muerte, por esto se habla de la idea de la *muerte en vida* pues se deja de vivir por esperar la muerte, el tiempo entonces se vuelve *eterno* y llega el *estancamiento*, veamos por ejemplo los “Viejos esperando la muerte” de Francisco Amighetti.

No solo en la pintura sino en la literatura, el cine, la poesía y el teatro encontramos estas visiones del viejo. Veamos como muestra de ello la idea de *inutilidad*, *estorbo*, *mueble viejo* y *aislamiento* que aparece en “Gran Torino” de Clint Eastwood, donde vemos al viejo como un ser aislado, asocial, que evita al máximo el contacto con el otro, y a quien su familia lo ve como un



ser no útil, desvalido, a quien es necesario regalarle cosas estrafalarias para que él pueda valerse por sí mismo, como un teléfono con teclas de números gigantes y bastones para recoger objetos del piso; y aunque este personaje es perfectamente hábil y capaz de valerse por él mismo, la familia está a la espera de poderlo internar en algún hogar de ancianos para poderse quedar con su casa.

Y qué decir de los imaginarios que ponen en duda el estado mental del anciano, la mayoría de las veces porque su pensamiento no está de acuerdo con el devenir de la época en que a este le tocó vivir su ancianidad. Es así que ser viejo se nos presenta como un equivalente a la locura, el viejo es entonces un ser *loco*, *irrazonable*, *retrogrado*, *enajenado* de su tiempo y de sí mismo, como en El Rey Lear cuando Goneril dice: “debemos

vigilarle ahora para no soportar estas imperfecciones ya largamente añejadas y, encima de todo, los ingobernables caprichos que traen consigo los años enfermizos y coléricos”. En otras palabras, la vejez como enfermedad de la razón.

*¿Cuáles serían los imaginarios principales que puedan fundamentar la escritura escénica, a partir del estudio de imaginarios y su clasificación?*

Para llegar a la respuesta de esta pregunta no solo recogimos todos los imaginarios estudiados con anterioridad en relación con el imaginario social y el, imaginario en el arte, sino que también abordamos nuestros propios imaginarios como investigadores. Así, esto nos arrojó el siguiente cuadro y la subsecuente clasificación:

Imaginario social	Imaginario en el arte	Imaginario personal investigadores
Carga	Soledad	Iluminador
Problema social	Estorbo	Preceptor
Marginal	Mueble viejo	Maestro
Asocial	Loco	Bondad
Gueto	Irrazonable	Indefenso
Ruina	Retrógrado	Inerme
Enfermedad	Inutilidad	Abandono
Objeto	Aislamiento	Estúpido
Desgaste físico	Enajenado	Sin juicio
Pérdida de facultades	Estancamiento	Decrepitud
Fatiga	Tiempo eterno	Decadencia
Deterioro	Muerte en vida	Lentitud
	Desecho social	Arrumado
	Desposeído	Arrinconado
	Viejo verde	Exiliado
	Indefensión	
	Invisibilidad	

### Clasificación de imaginarios:

1. Carga, problema social, estorbo, inutilidad, marginal, asocial, gueto, aislamiento, desposeído, desecho social, invisibilidad, abandono, exiliado, arrumado, arrinconado, objeto, mueble viejo.
2. Enfermedad, desgaste físico, pérdida de facultades, fatiga, deterioro, decrepitud, decadencia, ruina, inerme, indefenso.
3. Enajenado, loco, irrazonable, retrógrado, estúpido, sin juicio, viejo verde.
4. Estancamiento, tiempo eterno, muerte en vida, lentitud.
5. Iluminador, preceptor, maestro, bondad.

Clasificación que nos llevó a definir los imaginarios a trabajar: *el viejo-objeto, el viejo-enfermo, el viejo-loco, el viejo-eterno, y el viejo-sabio.*

Toda la anterior indagación nos llevó a pensar en el viejo como un cuerpo desconocido, ajeno a nosotros como investigadores y como creadores, y emprendemos la ardua tarea de enfrentarnos a él para descomponerlo, entenderlo y apropiarlo, para hablar a través de él; es allí cuando nos enfrentamos a lo que llamamos laboratorio.

### 2) Indagación práctica- Laboratorio del cuerpo

El envejecimiento es un proceso insensible, infinitamente lento, que escapa a la conciencia porque no produce ningún contraste; el hombre pasa, suavemente, de un día a otro, de una semana

a otra, de un año a otro, son los acontecimientos de la vida cotidiana los que dividen el paso del día y no la conciencia del tiempo. (Le. Breton, 2002: 144).

Este estudio laboratorio se realizó con el fin de experimentar con los imaginarios antes mencionados (*el viejo-objeto, el viejo-enfermo, el viejo-loco, el viejo-eterno, y el viejo-sabio*) partiendo de dos categorías específicas: EL SER-CUERPO y EL SER-SOCIAL. El ser-cuerpo en toda su dimensión física y psicológica, y el ser-social en su relación con los otros. El estudio se hizo desde cuatro relaciones corporales que ayudaron a estructurar las características físicas y psicologías del anciano: en relación a su cuerpo *como sistema, a su espacio, al tiempo y a la energía* con la que este opera.

El *cuerpo como sistema*, como ente biológico, se aborda analizando el proceso de envejecimiento de los huesos, las articulaciones, los músculos, el sistema respiratorio y circulatorio humano. Uno de los cambios más comunes que el cuerpo experimenta en el proceso de envejecimiento es el desgaste óseo y articular, traducido en limitaciones motoras y fragilidad; el sistema óseo actúa como estructura de los músculos y protector de órganos vitales, y las articulaciones unen las piezas del esqueleto contribuyendo a la actividad motora de los músculos. Esta estructura es la que brinda la estabilidad y junto con ligamentos y cartílagos dan la resistencia y flexibilidad.

Teniendo lo anterior como conocimiento, planteamos el trabajo del entender el cuerpo del anciano desde el proceso de envejecimiento donde la pérdida de calcio

lo hace más frágil y las articulaciones se desgastan produciendo deformaciones, inestabilidad, dolor y pérdida de la funcionalidad. Así se diseñaron sesiones que tendían a la aprehensión de la fragilidad, la inestabilidad, la rigidez, el peso y el esfuerzo. Lo que nos llevó a encontrar ese cuerpo ajeno pero a la vez propio desde la comprensión sensitiva más que desde lo meramente motor y externo.



Figura 5. Nicho viejo 1. Obra "De vejece y otras estaciones". Foto M.chunza, 2012

El ser-cuerpo en relación con el *espacio*, se abordó desde la idea de la condición de desarraigo versus apego. En el caso de los ancianos en desarraigo que han de vivir con hijos o familiares, estos se encuentran en un proceso permanente de adaptación al otro, de incorporación, de apropiación

de un nuevo espacio; desarraigados de sus espacios propios son obligados, forzados a adaptarse. En el caso contrario los ancianos que poseen un espacio propio se apegan a él de tal manera que casi niegan el espacio exterior, mantienen rigurosamente sus rutinas y evitan al máximo salir o visitar otros lugares. En cualquiera de los dos casos los espacios físicos se reducen para el anciano, mientras que su espacio psicológico tiende a crecer, ya que es su único refugio y en el que encuentra esa libertad de movimiento que físicamente le es negada. En suma, el espacio interior se encuentra afectado por los cambios físicos y psicológicos y por tanto el equilibrio interno presenta gran inestabilidad.

Esta relación desarraigo/apego se trabajó a partir de la memoria del actor en relación al recuerdo de sus viejos, esto nos llevó a la construcción de los espacios físicos y psicológicos de nuestros viejos, padres, abuelos, familiares cercanos, quienes fueron fuente inapreciable de este experimento; de allí se deriva lo que más tarde sería el planteamiento estético de la puesta en escena: los espacios-nicho de los viejos.

En relación al *tiempo* nos ocupamos principalmente de los ritmos corporales ya que ellos varían, se hacen lentos y pausados, El factor tiempo se ve directamente afectado por las variantes energéticas, el deterioro del organismo contribuye a que los reflejos y la capacidad motora y cerebral del individuo disminuya haciendo que las funciones sean menos efectivas; así una acción sencilla como caminar, reaccionar a un estímulo o simplemente cambiar de una posición a otra se convierten en un ejercicio que se

prolonga en el tiempo. Por otra parte, el tiempo psicológico se relaciona con ritmos internos que dan cuenta de su actitud contemplativa del pasado y su conciencia frente al presente y a la muerte. Es entonces que partiendo de estas ideas abordamos principalmente el problema de la acción, de la relación de la acción/ritmo, encontrando efectivamente cómo el tiempo físico y psicológico se dilata en la ejecución de una acción y se llega a un estadio casi de atemporalidad.

Como última relación del ser viejo, la experimentación se dirigió hacia la comprensión de la situación del anciano respecto a su *energía*, ya que la que genera su organismo generalmente es menor a la que requiere. Esto se debe generalmente a que el proceso respiratorio, que es la principal fuente de energía del organismo, está comprometido. El cuerpo reacciona para satisfacer la demanda de energía a través de la oxigenación de la sangre; cuando un individuo envejece su sistema respiratorio es uno de los primeros en alterarse, y el proceso de oxigenación se hace menos efectivo; la disminución de la movilidad del tórax dada por el deterioro de los huesos y los músculos hace que la cantidad de aire que circula sea menor y no corresponda a la demanda del organismo, razón por la cual su cuerpo y su motricidad se tornan débiles y frágiles. A este punto está demás hablar que la experimentación entonces se dirigió al trabajo sobre la respiración y el trabajo energético.

De la anterior experimentación se logró una comprensión del cuerpo del anciano desde la tarea de la descomposición, des-componer nuestro propio cuerpo, obligarlo a salir de las lógicas de su

propio estar y permanecer, salir de sus propios estados energéticos, físicos y psicológicos para encontrar ese otro cuerpo desconocido que se desintegra, se corroe, se des-compone.

### 3) Indagación práctica- Laboratorio de la palabra



Figura 6. Obra "de vejez y otras estaciones".  
Foto: M. Chunza, 2012.

Para este laboratorio se acordó no trabajar con un texto específico sino que íbamos a hacer acopio de textos de diferente índole: poético, literario, científico, etc., que tuvieran como eje temático las diferentes miradas que de la ancianidad ha tenido la humanidad en distintas épocas y lugares, y por tanto los imaginarios que tomamos como base. Este material sirvió para consolidar nuestra visión particular alrededor de la figura del anciano –desde el cuerpo, el pensamiento, el espíritu, la



otredad y la alteridad y de cómo este ha sido visto en el desarrollo social de la humanidad. Para esta mirada tomamos el Rey Lear de William Shakespeare, pues sin lugar a dudas este personaje connota las dos caras de la moneda de un mismo ser: el hombre viejo, soberbio, que piensa el mundo solo desde su visión egocéntrica; y por el otro lado, el anciano venerable que desborda en sabiduría y conocimiento. Importante señalar también la visión que del mismo personaje llegan a desarrollar los demás actores de la obra: carga y miseria para un grupo, veneración y respeto para el otro. Igualmente tomamos textos que se constituyeron como relevantes en esta creación como la poesía de Francisco Amighetti, Jorge Luis Borges, Claribel Alegría, textos médicos sobre el anciano y textos de los actores y del director que hacen parte de la experimentación del laboratorio. Esta experimentación se hizo a partir de las mismas premisas que el laboratorio del cuerpo, en relación al tiempo, al espacio, a la energía y a la voz como sistema.

Lo anterior nos permitió encontrar no solamente estas voces cansadas y muchas veces disonantes, sino encontrar también otras cualidades como el poder de la imagen en la palabra dada por la relación tiempo (psicología)/ejecución (lo físico), encontrar en la voz el espacio de apropiación del conocer, el saber, la certeza que no da tiempo a la duda, la pausa, la tranquilidad, la seguridad de no pecar por ignorancia.

Una segunda parte del laboratorio se dirigió a la construcción de textos monólogo: en la que se solicitó a cada uno de los actores que realizaran un pequeño

monólogo en el que se involucrara un momento feliz y un momento triste sucedido en su vida, y en el cual tuviera como actuante principal a uno de sus abuelos, o viejos. Fue una etapa bastante productiva en la que se instauraron y revalidaron diferentes posiciones y puntos de vista sobre la ancianidad desde la memoria individual de los actores participantes del proyecto. Esta exploración sirvió principalmente para consolidar ese espacio íntimo –o nicho, como vino a llamársele en la puesta final de nuestros viejos. Si bien los textos creados por los actores finalmente no se utilizaron como tal en la dramaturgia por la disparidad de tonos y estilos, estos construyeron dramaturgia en la medida en que se utilizaron para la creación de atmósferas, situaciones, acciones y personajes de la dramaturgia y puesta en escena.

#### 4) Puesta en escena y concreción dramática



Figura 7. Obra "De Vejez y otras estaciones".  
Foto: M. Chunza, 2012.



Como primera parte y después de una selección de los materiales obtenidos, se llegó a una concreción del texto dramático. Este proceso fue realizado desde la escritura individual –del director y confrontada con los integrantes del grupo de investigación para asegurarse de que esta escritura diera cuenta de esa mirada contemporánea del anciano que estábamos buscando.

Por último se ensamblan los materiales propuestos por los actores y por el director, para darle el tono completo y redondo de la obra, y se da la concreción e interacción entre la dramaturgia y la puesta en escena: aparece la creación que finalmente tomó el nombre “De vejez y otras estaciones”. Una multiplicidad de imágenes, situaciones inconexas, relaciones a través del espacio actuante, etc. Una obra que utiliza la dramaturgia del fragmento, ya que la obra no presenta un desarrollo lineal ni secuencial, no se fabula una historia, sino que presentan las distintas visiones del anciano a través imágenes poéticas, acciones y situaciones que dan cuenta de la precariedad de la figura del anciano en nuestra sociedad, de la “descomposición” física y mental que sufre el hombre al acercarse y vivir en carne propia la vejez.

“De vejez y otras estaciones”, como resultado creativo de la investigación sobre los imaginarios de vejez en la contemporaneidad, pone en cuestión la idea de vejez que ronda en nuestras cabezas al vernos reflejados en nuestros propios viejos y se pregunta sobre la existencia de un cuerpo que nos es ajeno, que no comprendemos, sentimos que no nos pertenece, pero que aún así es nuestro.

## CONCLUSIONES

Considero que como resultado más relevante de este proceso de investigación-creación se da la comprensión sensible de un cuerpo en des-composición, el cuerpo del anciano que a partir de su relación consigo mismo, con la naturaleza humana y con el otro, se ve obligado a habitar ese otro cuerpo que le es extraño. Un cuerpo en des-composición física y psicológica, corroído por el tiempo, desintegrado, que le permite ser un ‘ser en espera’ pero sin esperar nada.

Este estudio del anciano cuerpo nos permitió aprehender conocimientos sensibles que tienen resonancia en nuestra memoria y en nuestro cuerpo, y permanecen como enciclopedias propias del sentir y del pensar el cuerpo. Esta consecución de un cuerpo distinto (el del anciano) se convierte entonces en un hallazgo investigativo que nos permite hablar de nuevos territorios de creación.

El interés por abordar el ser-cuerpo y el ser social como ejes fundamentales de indagación, nos permitió no solamente habitar un cuerpo desconocido sino conocer finalmente un camino de creación desde la memoria, desde el deambular por el recuerdo, para llegar a la materialización nostálgica del tiempo acaecido. Esta representación de nuestra memoria no se sustrae a la materia viva, por el contrario nos permite hacer mirada desde nuestro propio cuerpo para percibir a ese otro que enfrenta una lucha innecesaria y cruel con el tiempo y el pensamiento social. Reconocer a nuestros viejos dentro de su espacio-tiempo, ese espacio individual (nicho), nos permitió ver en realidad cómo

la sociedad de hoy reduce cada vez más al viejo a un espacio mínimo tanto social como físicamente, para enfrentarlo con ese mundo ajeno que le es hostil, desconocido e incomprensible. Una reducción que da pie al aislamiento y la exclusión, y que sin duda responde al pensamiento globalizado de desechar lo que ya no es útil.

Por último la puesta en escena creada da cuenta de los imaginarios culturales que se instalan hoy como representaciones del

viejo en nuestra sociedad: el viejo como *objeto, enfermo, loco, eterno y sabio*, para crear un mundo de imágenes que desarrollan instantes intensos algunas veces de recuerdos vivos, y otras veces de situaciones agudas que tejen relaciones momentáneas formando sentido en la cabeza de cada espectador, lo que crea indiscutiblemente un lazo de comunión agrídulce que lo confronta con la rudeza del mundo real, el mundo de afuera, el suyo.



Figura 8. Obra "De vejez y otras estaciones".  
Foto: M.chunza,2012.

## BIBLIOGRAFÍA

Amiguetti Francisco En: <http://www.franciscoamighetti.com/>

Baudrillard, Jean. (1980) El intercambio simbólico y la muerte. Barcelona.:Editorial Monte Avila.

La vejez y la cercanía de la muerte en la obra de Francisco Amiguetti. En: [http://www.so.ucr.ac.cr/Coordinaciones/Investigacion/Revistas/Revista%206/capitulo\\_1.pdf](http://www.so.ucr.ac.cr/Coordinaciones/Investigacion/Revistas/Revista%206/capitulo_1.pdf)

Le Breton, David. (2002) Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión.

PCI-2010-141. Informe final de investigación "Exploración del arquetipo del anciano a partir de la lectura del Rey Lear". Universidad El Bosque, Departamento de Investigaciones.

Shakespeare, William. (1982). *El rey Lear*. Traducción Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar Ediciones.

Teorías sobre la vejez. En: <http://vejez.galeon.com/page3.html>

# MADRIGUERAS CREACIÓN DE ESPACIOS POÉTICOS DEL ACTOR\*

## HIDEOUTS: CREATION OF THE ACTOR'S POETIC SPACES

Maribell Cíodaro Pérez\*\*

*\*\* Maestra en Arte Dramático, Universidad de Antioquia. Especialista en Hermenéutica Literaria, Universidad Eafit. Candidata a Magíster en Estética, Universidad Nacional. Docente ocasional Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Departamento de Teatro, áreas actuación y expresión corporal.*

### RESUMEN

La investigación "Madrigueras: Creación de espacios poéticos del actor", CODI\*\*\* menor cuantía 2010, busca resaltar los lazos entre el quehacer escénico y el pensamiento estético, a través de la indagación del espacio y sus implicaciones tanto plásticas como conceptuales en el contexto del teatro actual. La propuesta teórico-práctica procura hacer visible el vínculo indisoluble entre vida y obra de arte\*\*\*\*, para el hallazgo de espacios poéticos derivados de una mirada en detalle de la cotidianidad, en los cuales comulgue el cuerpo con el espacio, la imagen con la acción. En ellos el actor crea cuando habita en cada forma, superficie, lugar; cuando vive la escena como cartografía sensible, la cual condiciona y activa la corporeidad de quien lo habita, bien desde el movimiento, bien desde la quietud.

### PALABRAS CLAVE

Espacio, prosaica, imagen, plástica escénica, representar, presenciar.

### ABSTRACT

The research project "Hideouts: Creation of the Actor's Poetic Spaces", CODI lesser quantity 2010, tries to highlight the bonds between the scenic duty and the aesthetic thought through the inquiry of the space and its implications both plastic and conceptual in the current context of theater. The theoretical and practical proposal makes sure the insoluble bond between life and work of art is visible, for the discovery of poetic spaces derived from a look in detail to every day routine in which body and space, image and action coincide. In them, the actor creates when he inhabits in each form, surface, and place; when he lives the scene as sensitive cartography which make conditional and activates corporeal nature of those living in it, either from movement or from stillness.

### KEY WORDS

Space, mundane, image, scenic plastic, represent, witness.

\* Recibido: agosto 20 de 2012, aprobado: septiembre 15 de 2012.

\*\*\* "Comité para el Desarrollo de la Investigación" de la Universidad de Antioquia.

\*\*\*\* Inclinación plástica propia del siglo XX, en la que el artista atraviesa los límites de la representación, saliendo del espacio característico del taller para encontrar en la experiencia personal la fuente de creación y con ello la configuración de una poética experimental que se pregunta por potencias expresivas desde la vivencia y de lo cotidiano.

“Unos cuerpos son como flores,  
 otros como puñales, otros como cintas de agua.  
 Pero todos temprano o tarde, serán quemaduras  
 que en otros cuerpos se agranden  
 convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un  
 hombre”  
 (Luis Cernuda)

Los modos de pensamiento<sup>1</sup> contemporáneos incitan al individuo a confrontar conceptos antes radicales frente a diferentes aspectos, tales como la hegemonía de la razón, el imperio de la lógica, la relación causa-efecto y el predominio del hombre como centro del cosmos, distanciado de su entorno. Este vuelco se extiende notablemente en las artes, en donde el lenguaje expande sus premisas de creación y le propone al artista el vínculo vida-arte, conexión que produce un paso sensible entre la cotidianidad del individuo y el quehacer artístico.

El estudio de la *Prosaica*<sup>2</sup>, definida como la facultad sensible frente a lo cotidiano, permite que el artista encuentre en su experiencia el material sensible de creación para posteriormente transformarlo en imagen poética. Creaciones que encarnan la vida, porque justamente emergen de ella como pulsiones, como vivencias, como hábitos, percepciones, fisuras, superficies sensibles.

Este diálogo entre lo prosaico y lo poético,

<sup>1</sup> El hombre, desde siempre, ha adoptado y producido modos de pensamiento acordes a su época y contexto social, tales como pensamiento por semejanza y por representación. Y nos ubicamos justamente desde un pensamiento molecular, fragmentado, para entender las dinámicas del arte actual.

<sup>2</sup> “Se propone a la estética como disciplina que se ocupa del análisis y la investigación de las relaciones que establece el hombre con su contexto social, conceptual y objetual en términos de su facultad de sensibilidad. La prosaica es la teorización del proceso estético enfocado en sus manifestaciones cotidianas, mientras que la poética enfoca a la sensibilidad como objeto de transformación y comunicación intersubjetiva. La estética como “*scientia cognitionis sensitivae*” conocerá a la sensibilidad elaborada en la poética y vivida en la prosaica” (Mandoki, 1994: 89).

permite que el arte de vanguardia, en particular las prácticas teatrales, enfrenten la creación desde procesos experimentales, en los cuales el artista habita el mundo de manera especial, *ergo* porta los ojos de la exacerbación, desde los cuales el día a día es percibido desde la extrañeza del actor y todo cuanto existe es material de creación. Mas dicha inclinación expresiva, en la que los elementos para la configuración poética son encontrados en lo vivido, ha estado presente en la humanidad. Sin discriminar épocas o estilos, la experiencia adviene arte.

Entonces ¿cuál es el tratamiento específico que le dan las corrientes contemporáneas del arte a lo **prosaico** para que emerja la imagen? ¿Cómo afecta al quehacer escénico la caída de la cuarta pared? ¿Cuáles son las estancias que el actor debe habitar para pasar del mundo de la experiencia, que comporta lo **prosaico**, al mundo de la plástica escénica que comporta la **poética**?

Para dar respuesta a estos interrogantes, con miras a la comprensión de las inclinaciones plásticas y sensibles que comporta la puesta en escena de hoy, es necesario precisar el concepto de lo prosaico, como base de la creación. Para tal efecto, acudimos al estudio realizado por la mexicana Katia Mandoki, en su libro “*Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano*” en el cual justamente plantea la observación detallada de la vida como material sensible de creación, mirada que instala al actor en el contexto de la estética, en tanto **sujeto estético**<sup>3</sup>, el cual vivencia

<sup>3</sup> Mandoki define así la noción de sujeto estético: “El sujeto tiene capacidades de conocimiento racional cuyo efecto es la construcción de la ciencia y la filosofía; también tiene capacidades de conocimiento sensible, cuyos efectos privilegiados históricamente han sido el arte y el gusto. El sujeto capaz de la percepción sensible es al que hemos denominado sujeto estético” (Mandoki, 1994: 70).



una experiencia estética y por ende genera obras de arte, es decir, *objetos estéticos*<sup>4</sup>, los cuales en el caso del teatro, no solo corresponden a la utilería empleada sino a las espacialidades, corporeidades y sonoridades creadas. dice:

“La estética como el estudio de la facultad de la sensibilidad que se constituye en dos campos: el de la poética o estudio de la sensibilidad artística, y el de la prosaica o estudio de la sensibilidad cotidiana... No podemos decir que la prosaica es lo que está afuera del arte porque el arte se constituye desde la prosaica (...). El arte es una mirada sensible a la prosaica como la prosaica es una mirada sensible a la vida cotidiana” (1994: 83-84).

De manera que la obra de arte existe gracias a la retroalimentación de lo trivial con lo poético, de la poesía con la calle. Desde esta perspectiva, la estética de lo cotidiano le ofrece al actor la posibilidad de centrar su atención en el análisis de los comportamientos habituales, identificados como los registros retóricos y modalidades dramáticas<sup>5</sup>. La primera categoría nos habla de las formas del discurso y sus significantes; en tanto, el lenguaje no solo expresa al sujeto, lo produce, puesto que como forma de

intercambio comunicacional nos está identificando rasgos característicos de socialización y de posición del sujeto frente al mundo, en nuestro caso, del actor y su contexto. A su vez, lo dramático nos vincula con la actitud desplegada en el intercambio estético: cualidades, gestos, intensidades. Mientras las retóricas son lenguajes configurados desde diversos registros, las dramáticas son actitudes que se manifiestan a través de tales registros.

El análisis de lo prosaico y sus categorías, debe ser abordado acorde a un contexto, a una matriz<sup>6</sup>. Aspecto que corrobora que el sujeto está condicionado por el lugar que habita, puesto que desde allí su cuerpo se altera o se modifica. Develándonos la relevancia del espacio como condicionante, como potencia expresiva del arte, ya que tiene la capacidad de alterar o modificar nuestro comportamiento, discursivo y corporal. El espacio hace vínculos y con esto particularidades de voz, de movimientos, de expresiones e intensidades sonoras y corporales, puesto que no es lo mismo estar en cárcel, casa, habitación, montaña; ser hijo, amante, padre. Cada situación merece un cuerpo, y de esta multiplicidad se percata el creador a la hora de configurar, de seleccionar, de condensar la realidad en el espacio ficcional del arte, del escenario, del teatro.

Sin embargo, si hablamos de la estética como facultad del hombre, la cual emerge gracias a la conciencia de este en el

<sup>4</sup> “La sensibilidad es una facultad del sujeto, nunca del objeto. Por ello, se puede hablar del objeto estético sólo en función del sujeto que se relaciona, desde su facultad sensible, es decir, en tanto sujeto estético, con un objeto” (Mandoki, 1994: 69).

<sup>5</sup> Los registros retóricos corresponden a: el léxico (por medio de las palabras), el kinésico (concerniente a lo corporal), el acústico (como el musical y la sonorización no verbal en la interacción comunicativa) y el icónico (cuando la acción comunicacional está mediada por objetos). Las modalidades dramáticas corresponden a la “proxémica, cinética, pulso y tónica”. Mandoki indica que estas modalidades son dramáticas en el sentido en que se articulan desde actitudes, como las de alejar o acercar, ser dinámico o estático, la de retener o expulsar y la de tener tonicidad o carecer de ella, respectivamente.

<sup>6</sup> La autora precisa: “El modo de sentir la vida, o la sensibilidad del sujeto, están condicionados por las diversas matrices que se suceden y se yuxtaponen en su constitución como sujeto y por los paradigmas de los que se conforman. Entre tales matrices podemos considerar la edad, el sexo, el lugar de origen, la familia, la clase social, la religión, la profesión, la escuela, la colonia, la constitución corporal, afectiva, mental, la época histórica, su historia personal, etc. (...) la vida no se vive igual siendo uno que siendo otro” (Mandoki, 1994: 182).



espacio, es preciso recordar los procesos que culminaron en ese acto de conciencia; procesos iniciados hace miles de años, cuando el hombre se yergue y adquiere otras destrezas y habilidades para producir un “nuevo cuerpo” y con él “nuevos modos de estar”, en tanto conciencia de sí. Este paso de lo cuadrúpedo a lo bípedo, facilitó el desarrollo evolutivo del cerebro y de facultades como la memoria y la razón, en las cuales reside de manera relevante, la capacidad de establecer conexión particular entre partes, es decir, la capacidad de tejer ideas, de conectar percepciones, de instalarse en su hábitat para efectuar intercambios sensibles con el mismo. Estas competencias se desarrollaron gracias a la capacidad deductiva que el hombre adquiere en el proceso evolutivo para aprender de la experiencia y consolidar la posibilidad de acumulación, es decir, de memorizar lo vivido.

La capacidad del hombre de conectar los fenómenos, constata que el conocimiento no radica en la virtud de atesorar información, sino en la potencia del uso de la misma: “Saber muchas cosas no es lo mismo que ser inteligente, la inteligencia no es solamente información, sino también juicio, la manera de coordinar y hacer uso de la información” (Sagan, 1989: 268). De tal suerte que el hombre no acumula solamente saberes, sino que los aprovecha de acuerdo a las circunstancias dadas y a sus necesidades. No solo el conocimiento sino el uso de este, provocó el despertar del hombre, en tanto transición a *homo sapiens*. La capacidad de coordinación y juicio, obtenida por el perfeccionamiento del cerebro, permitió que por ejemplo este infiriera que la acción de frotar dos piedras,

correspondía no solo a la ejecución de simples movimientos, sino que producía el fuego que a su vez calentaba, cocía los alimentos, protegía los cuerpos del frío. Acto de conciencia, por el cual cobró vida el deseo de controlar y aprovechar y el entorno.

El cuerpo que levanta la cabeza y despega las manos de la superficie, el que posee cerebro dimensionado, el que se apropia de un territorio, el que produce ritmos y valores en un espacio tiempo, opera con su “telar encantado”<sup>7</sup>, artefacto sensorial dotado de virtudes de conexión y cargado de múltiple información adquirida, la cual genera memorias, marcas y registros pulsantes físicos, emocionales, afectivos, sociales y biológicos. Huellas que pasando por la memoria, proporcionan en el individuo el sentido de la experiencia y con este la emergencia de su condición estética<sup>8</sup>, en donde encuentra la posibilidad de deseo, interacción, de intercambio y percepción del hábitat desde sus facultades sensibles. Dicha relación entre hombre y entorno, hace pensar el espacio como territorio vivo, transformable, condicionado por quien lo ocupa: “el territorio no se confunde con el nicho ecológico, sino que se compone de límites elásticos, flexibles y negociables, constituidos por la conducta de sus ocupantes” (Pardo, 1994: 18).

<sup>7</sup> El astrónomo Carl Sagan define poéticamente en “*La persistencia de la memoria*” a la corteza cerebral como “El telar encantado” para lo cual nos dice: “millones de lanzaderas veloces tejen una forma en disolución, siempre una forma con sentido, pero nunca permanentemente, una armonía de subformas desplazándose” (1989: 275).

<sup>8</sup> Según Katia Mandoki la estética se define como la teórica que estudia los procesos de la estesis, término que nos habla de los procesos que involucran al ser vivo en tanto sujeto abierto al mundo. (2006: 265).



Obra: "Entropía", Fotografía: Angélica Castillo Mejía

En el caso del teatro, también las cualidades espaciales están dadas no solo por la apariencia de sus formas, sino también por la potencia de los vínculos que en ella se gestan. El actor diferencia entre la escenografía (objetos y estructuras dispuestas en el escenario) y la noción de entorno, la cual hace alusión no solo a las formas sino al uso de las mismas, es decir, al vínculo sensible que se gesta entre el personaje y el lugar que ocupa, desatando al igual que el hombre primitivo, la conciencia de todo lo que le rodea<sup>9</sup>. El actor

<sup>9</sup> El director y escritor teatral español Jorge Eines, en su libro *El actor pide*, centra la atención en la noción de entorno con miras al desarrollo de una técnica actoral, para lo cual afirma: "Un escenario vacío es un espacio lleno de opciones. Con el objeto real y adjudicado por el responsable de la escenografía o con el objeto imaginario adjudicado también por alguna elección de orden estético, ahí está el actor que debe hacerse cargo de lo que lo rodea. Su tarea a la hora de asumir un entorno propuesto en las circunstancias dadas podría resolverse en los grados de pertenencia que fuera capaz de internalizar respecto a lo escenográfico" (1998: 99).

debe apropiarse con su accionar de lo que lo circunda, para la configuración poética del personaje, mediante el desarrollo de una actitud especial en la que se debe estar abierto para recibir, activo para proponer y orgánico para hacer, durante el proceso de creación. Estos principios constatan el desarrollo "estésico" del actor, entendida por *estesis* "la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad, o porosidad del sujeto al contexto en el que está inmerso" (Mandoki, 2006: 67). Así, que todo cuanto exista en escena o en la vida construya relación con su operario, que toda intención y emoción desate una acción, que todo actor se pregunte por el "¿dónde estoy"? y/o por el "¿dónde está"? Al respecto afirma Jorge Eines:

"Ningún espacio escénico  
adquiere validez técnica de

entorno hasta que el actor internaliza la pregunta ¿Dónde estoy? (...) Tratamos de hacer consiente una pregunta que en la vida no es necesario realizarse porque se produce más allá de la voluntad. Cuando desde la razón impulsamos la pregunta comenzamos a buscar traducciones que acaban instalándose en el cuerpo como el lugar más idóneo para sostener la verdadera jerarquía técnica de la pregunta. El cuerpo apropiándose de los interrogantes termina por desplazar los excesos intelectuales. El entorno es un elemento más en el equipaje de conocimiento que hace posible el tránsito que va del actor al personaje” (1997: 106-107).

No se trata pues del hombre frente a un lugar: es el hombre en el lugar. Ni del cuerpo por fuera del espacio: es el cuerpo en el espacio. Afirmaciones ratificadas por el filósofo José Luis Pardo<sup>10</sup> en su libro *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar* (1991). Quien problematiza el arte desde una mirada estética, basándose en el tratamiento del espacio, sus maneras de ocuparlo y sus implicaciones plásticas. Dicho análisis aportó de manera directa al desarrollo de la pregunta que hoy nos

<sup>10</sup> José Luis Pardo, eminente filósofo y ensayista español, Premio Nacional de Ensayo 2005 por su libro *La regla del juego*. Nacido en Madrid en 1954, estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid donde se doctoró con una tesis titulada: *La teoría de la individuación intensiva en el proyecto de una semiótica translingüística* (1985) que dirigió el Dr. Jacobo Muñoz Veiga. Hasta el año 2001 ejerció como Profesor de Enseñanza Secundaria y actualmente es catedrático de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte la asignatura de *Corrientes Actuales de la Filosofía*. También trabaja en la Escuela Contemporánea de Humanidades. Es considerado como uno de los más importantes difusores del pensamiento de Gilles Deleuze en España, gracias a su *Deleuze: violentar el pensamiento* así como a sus artículos y traducciones al castellano sobre las obras del filósofo francés.

hacemos sobre el emplazamiento del espacio poético en la escena actual, donde los espacios prosaicos advienen espacios poéticos, objetivo alcanzado gracias a la experiencia del morar, como instancia creativa, lo cual permite la conexión sensible entre superficies, estados de ánimo, imágenes; en suma entre el espacio y el cuerpo, con miras a una configuración de una poética existencialmente espacial.

“Y no es solamente que nosotros ocupamos un espacio (un lugar) sino que el espacio, los espacios desde el principio y de antemano nos ocupan. Nuestro existir es siempre un “estar en”, y ese “estar en” es estar en el espacio, en algún espacio, y las diferentes maneras de existir son para empezar, diferentes maneras de estar en el espacio. El hecho de que nuestra existencia sea forzosamente espacial tiene, sin duda que ver con el hecho de que somos cuerpo(s), de que ocupamos un lugar” (Pardo, 1992: 15-16).

De igual modo, la propuesta de Pardo avala el interés planteado al inicio del ensayo, respecto a la conexión cuerpo-pensamiento, adjudicándole al filósofo la posibilidad de pintar con palabras y al pintor la de pensar en pintura, para lo cual se vale del análisis del tratamiento poético en las obras de Cézanne, Peter Handke y Spinoza<sup>11</sup>, quienes con sus propios lenguajes expresivos: pintura, literatura y filosofía, respectivamente, lograron un

<sup>11</sup> Estos tres autores: Cézanne de lienzos, Handke de poemas y novelas y Spinoza de ensayos, son para Pardo los ejemplos perfectos de lo que es el paso de un discurso a un cuerpo, de una acción a una imagen. El acontecimiento sensible dado por sus concepciones espacio-corporales sirven de ejemplo para desarrollar su hipótesis frente a la concepción estética y filosófica del espacio.

desarrollo expresivo singular. Unidos por la fuerza de su lenguaje y por la claridad ética y conceptual del quehacer, los tres comparten el placer de crear mundos posibles, imaginados. El primero se vale de la mezcla del color y la captura de la luz, el segundo de la estructuración de historias visibles y audibles, y el último de la corporeidad de las palabras. Mundos que tienen en común el espacio como madriguera<sup>12</sup>, el tiempo como superficie, los objetos como memoria, lo cotidiano como inclinación ética y estética, tanto de la vida como del arte. Lineamentos básicos para entender el por qué actualmente lo prosaico adviene poesía, que en nuestro caso, marca la ruta de creación para la emergencia del espacio poético del actor, visualizado en términos de madriguera, en donde yacen el cuerpo, las palabras, las sensaciones, las ideas.

El terreno de la estética contemporánea desmitifica el preconcepción que restringe la estética solo a las artes visuales, debido a que en ella tienen cabida todas las prácticas cotidianas. Apertura que permite reconocer, no solo en lo bello y en lo figurativo la razón de ser del arte, sino en los tramados de cada hábito y hábitat que el individuo experimenta y transforma mediante el modelamiento plástico de la existencia. Una de las alternativas

<sup>12</sup> La poética de la Madriguera es abordada por Deleuze en sus estudios filosóficos de la obra de Kafka, en los cuales la define así: "Parece, sin embargo, que la madriguera en el cuento 'La construcción', solo tiene una entrada: a lo sumo el animal sueña con la posibilidad de una segunda entrada que no tendría sino una función de vigilancia. Pero es una trampa, del animal y del mismo Kafka: toda la descripción de la madriguera está hecha para engañar al enemigo. Así pues, entraremos por cualquier extremo, ninguno es mejor que otro, ninguna entrada tiene prioridad, incluso si es casi un callejón sin salida, un angosto sendero, un tubo sifón, etcétera. Buscaremos eso sí, con qué otros puntos se conecta aquel por el cual entramos, qué encrucijadas y galerías hay que pasar para conectar dos puntos, cuál es el mapa del rizoma y cómo se modificaría inmediatamente si entráramos por otro punto" (Deleuze y Guattari, 1978: 11).

propuesta por el mundo contemporáneo para la incorporación de los criterios de expansión es la *performance*<sup>13</sup>, práctica artística propia del movimiento de vanguardia, en la que el creador ejecuta acciones de interés artístico y así trasciende el espacio clásico del taller para encontrar en intervenciones urbanas la razón de ser de su obra, gracias al contacto directo con el espectador y con los espacios reales. De allí la presencia de lo efímero y del azar, puesto que en esta deriva no todo está en las manos del artista; el espectador cumple el rol de actuante, porque puede intervenir, porque ya no tiene por delante la cuarta pared que divide el espacio de la representación con el espacio del observador.

Así, la noción de estética se expande dilatando sus propios límites trazados por la presencia del lienzo, el marco y la galería, para insertarlos en la multiplicidad del cuerpo, la acción y la calle, y constatar que la prosaica con-tiene a la poética como la poética con-tiene a la prosaica: la vida en cuanto arte, el arte en cuanto vida. Tanto para la escena como para la estética esta conexión se hace desde y por el cuerpo.

Si bien las áreas de conocimiento de Eines y Pardo difieren en el quehacer práctico, tienen en común la pregunta conceptual que corresponde a las implicaciones sensibles del cuerpo en el espacio: el primer autor en lo que respecta al análisis del personaje en el entorno ficcional; y el segundo, respecto de la persona y su contexto real: así vuelven a fortalecer el vínculo señalado entre arte y vida que

<sup>13</sup> "El performance es ante todo una obra de arte que incluye la temporalidad y la duración como elemento más circunstancia que lo hace 'teatral'; se sirve del discurso del cuerpo implícita o explícitamente, que es la materia plástica natural por excelencia" (Estrada, 1985: 190).



promueven las manifestaciones artísticas contemporáneas.

La relación entre arte y vida plantea que el cuerpo se estudia no simplemente como conjunto de órganos, sino como relieve, como superficie. El cuerpo no solo cumple una función fisiológica y anatómica, sino que es considerado como el lugar de la memoria, en la cual quedan registrados uno a uno los acontecimientos de vida y con ellos las marcas de la existencia, para crear relaces en su forma, en su piel. Dicha concepción del cuerpo ya no como *soma* sino como territorio, devela la piel como tejido sensible<sup>14</sup> y el cuerpo como una especie de vasija que alberga, que acumula estados, ánimos y humores. Un espacio eterno, una arquitectura que jamás podemos des-ocupar, abandonar, porque sencillamente nos debemos a él, en tanto es el primer espacio que ocupamos y el último que abandonamos: se nace y se muere con él:

“Mi cuerpo aquello que nunca acontece bajo otro cielo. Es un lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual hago (...) Que tenemos un cuerpo, que ese cuerpo tiene una forma, que esa forma tiene un contorno, que en ese contorno hay espesor, un peso, en resumen, que el cuerpo ocupa un lugar” (Foucault. 1994: 8).

<sup>14</sup> El filósofo francés Michel Serres en el libro “*Cinco sentidos, ciencia y filosofía del cuerpo*” nos habla acerca de la piel y su potencia sensorial cuando afirma: “Nuestra piel varía como la de pavorreal, incluso aunque no tengamos plumas, se cree que esta ve. Percibe confusamente toda su superficie luminosa, ve, claro y distinto, por la singularidad extra aguda de los ojos (...) la piel, tejido común con sus concentraciones singulares, despliega la sensibilidad. Se estremece, expresa, respira, escucha, ve, ama y se deja amar, recibe, rechaza, retrocede, se eriza de horror, se cubre de grietas, rubores, heridas del alma” (2002: 63).

Este énfasis en “el cuerpo que ocupa un lugar”, manifiesto en el pensamiento contemporáneo, es la premisa de creación para la configuración del espacio poético del actor, de tal suerte que el análisis de los registros retóricos y modalidades dramáticas realizadas al momento de preguntarse por lo prosaico, no solo permite identificar los rasgos característicos de la personalidad del actor, expresados mediante gestos, indumentaria, registro de voz y rutinas adquiridas, sino además, comprender los espacios habitados y sus características sobresalientes. En este panorama, cada cosa puesta y dispuesta, cada lugar recorrido, cada señal sensible de lo cotidiano que otorga la prosaica, cada conexión del objeto y el sujeto, constituyen un paisaje. Un espacio tiempo que almacena estados de ánimo y humores de vida, recuerdos, memorias, los cuales son depositados en los objetos, en la superficie. Estancias sensibles, en las que sin necesidad del contacto humano hablan, son presencia. José Luis Pardo afirma: “Los espacios son como los lugares concretos bien determinados que pueden estar no habitados por los seres humanos pero que incluso cuando lo están, no constituyen otra cosa que lo podría considerar un paisaje”. (1991: 11).

Los procesos de transformación del siglo XX no solo afectaron el lugar de creación y exhibición de la pieza de arte, sino también y de manera relevante, el intercambio sensible entre el artista y el observado. En particular, al ser avalados otros lugares de escenificación en el quehacer teatral, se produce la caída de la cuarta pared y con ello la clausura de la representación, en cuanto se disuelve la barrera entre quien interpreta y quien observa, trastocándose



los vínculos formales entre el personaje y el espectador, entre la ficción y lo real, para precipitar contactos y cercanías, gracias a que las cosas y/o actores se pueden oler, tocar, escuchar, mirar, palpar.

Otro elemento que sobresale al momento de esclarecer las consecuencias de tal derrumbamiento, es el cambio de lenguaje en la comunicación. Lo que en el teatro clásico era el arte de escuchar, de entender, en las tendencias contemporáneas es el arte de observar, de conectar. Los lenguajes verbales se transforman en lenguajes no verbales; la palabra y su argumento, deviene cuerpo y movimiento.

El quehacer teatral también sale del espacio de la representación e ingresa al entorno elemental<sup>15</sup> con el fin de encontrar las bases de su composición dramática, y así lo imaginado se vuelve real y el esfuerzo del actor por recordar o imaginar estados y sensaciones para ser representados en escena, se transforma en la capacidad de presenciar, de estar en el aquí y en el ahora. El espectador al poder tocar el cuerpo del actor y/o personaje, hace que cobren presencia el azar y lo inesperado. No hay certeza del futuro, el presente es lo que vale. Aquí, el tiempo y el espacio se alteran, por el derrumbamiento de sus formas preestablecidas, para dejar de buscar la unidad aristotélica del inicio, medio y final y poder indagar otras estructuras sensibles, fragmentadas y efímeras, las cuales nacen del silencio del anidar, del permanecer en contacto con la superficie. En suma, de la capacidad de estar en el medio:

<sup>15</sup> "I CHING, el libro de las mutaciones". (versión del chino al alemán: Richard Wilhelm): etimológicamente se explica I como lo sencillo, lo elemental y Ching como el espacio, el entorno. Es por eso que el escenario para el acontecimiento teatral se halla en el entorno elemental, en lo ínfimo, en el espacio.

"es tonto interesarse en el comienzo o en el fin, en los puntos de origen o de terminación. Lo que es interesante nunca es la manera como alguien comienza o termina. Lo interesante es el medio, lo que ocurre en la mitad, es en la mitad donde está el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino" (Deleuze, 1996 3).

¿Cómo desarrollar esa capacidad sensible frente a lo cotidiano con miras a la creación, sin perder los límites entre lo real y lo ficcional, entre la vida y el arte? En efecto, esta tendencia artística al transgredir la frontera del espacio de la representación y crear desde el afuera, ubica al actor en un límite sensible, donde se deben establecer términos de referencia claros entre lo que es arte y lo que no es. Para tal efecto, es necesario definir a conciencia las premisas de creación de cada experimentación<sup>16</sup>, en las cuales predominen los fines plásticos y escénicos por encima de los intereses psicológicos y personales, porque se corre el riesgo de confundir la línea entre lo escénico y la realidad y de ingresar a un caos indebido, en el que el actor no controla sus estados internos. Por tanto, no se trata de desatar la emotividad del actor, de hurgar en el dolor o la culpa del pasado, sino de generar actos de conciencia de los acontecimientos de vida, para ser poetizados y liberados a través del arte.

En el caso de la creación de espacios poéticos, el reto no es asumir una

<sup>16</sup> Término acuñado por el curso del Departamento de Teatro, *Otras tendencias terrenales*, para nombrar las acciones performativas desarrolladas en los procesos de creación, en las cuales el actor interviene el espacio cotidiano a partir de su necesidad expresiva, como la herramienta de creación, lo que en otros niveles corresponde a la improvisación.

vivencia extrema con el cuerpo, a riesgo de que sufra daños físicos o psicológicos, donde la poesía se pierda y se llegue a lo literal de la acción, sino que se trata de la traslación y actualización de afecciones y corporeidades de la existencia a una presencia plástica, en la cual prevalecen el confort, el placer, la comodidad del cuerpo en el espacio y del espacio en el cuerpo.

El arte contemporáneo que nos interesa problematizar es aquel en que la imagen prevalece como lenguaje, en el que toda la experiencia de la indagación prosaica se vierte en una composición plástica habitada por el actor, el cual se mimetiza con cada estancia para ser arquitectura. La acción dramática que promueve un conflicto se transforma en una tensión permanente, entre el cuerpo y el espacio, el personaje y el entorno, entre texturas, colores y formas. Por consiguiente, el énfasis escénico y estético que promueve esta investigación, más que alterar los estados internos del actor, pretende apaciguar estados emocionales y afectivos, gracias al contacto del actor con el entorno, de la piel con las superficies cotidianas, del cuerpo que vuelve a su vientre, al lugar poético que lo alberga, que lo contiene. Dicho acento conceptual y práctico indica el protagonismo de la imagen en cuanto potencia expresiva, produciendo la configuración plástica de la vida a manera de instalación<sup>17</sup>, con la particularidad de que en ella habitan seres vivos. El cuerpo opera como casa, fachada, materia, en suma, como arquitectura.

<sup>17</sup> Término acuñado por el curso del Departamento de Teatro, *Otras tendencias terrales*, para nombrar las acciones performativas desarrolladas en los procesos de creación, en las cuales el actor interviene el espacio cotidiano a partir de su necesidad expresiva, como la herramienta de creación, lo que en otros niveles corresponde a la improvisación.

Partimos del entorno, de lo observado, de las formas de la exterioridad, para crear un espacio poético llamado Nicho, el cual devela la necesidad del hombre contemporáneo de aquietarse, de silenciarse, de enmarcar lo privado con los velos del arte, para producir expresiones íntimas<sup>18</sup>. No se trata de exponer lo privado, sino de transformar la experiencia, de llevar la vida al orden de lo simbólico: de allí lo íntimo. Pardo dice: “La intimidad está ligada al arte de contar la vida (y no como suele creerse, a la astucia de no contar nada, no sea que luego vayan contando por ahí...) que, dicho sea de paso, es, sin más, el arte” (1996: 29). Por lo cual, la astucia del actor al momento de componer desde la pregunta por su prosaica, está en saber contarla. En el proceso creativo no todo hay que nombrarlo con la palabra, pero sí volverlo imagen.

Un nicho es una esfera íntima, imagen que no solo es forma, sino que es afecto, estados de ánimos, contornos. No es una escenografía: es un entorno construido a partir de los vínculos que establecen, el actor con la vida y el espectador con la obra. Por tanto, es una responsabilidad compartida. Mas la potencia de esta corresponsabilidad no solo radica en el poder de configuración de un hábitat plástico. Existe una fuerza absoluta en la capacidad de prescindir del hombre en cuanto ser vivo, para volverlo cuerpo

<sup>18</sup> “Vivir con arte es vivir contando la vida, cantándola, paladeando sus gustos y sabores. Y desde luego, se puede vivir sin arte, sin contar nada (...) Se puede vivir sin intimidad, porque la intimidad no es imprescindible para vivir. La intimidad solo es necesaria para disfrutar la vida” (Pardo, 1996: 30).

sin órganos<sup>19</sup>, donde la piel se transforma en textura, la carne produce relieves y se mezclan múltiples superficies orgánicas e inorgánicas para la emergencia del objeto de arte, asociación que produce otras corporeidades y espacialidades, en donde la palabra accede al silencio. El silencio a ser movimiento. El movimiento a ser cuerpo. El cuerpo a ser espacio. El espacio a ser memoria. La memoria a ser objeto.

Así, la experiencia es develada como base de la creación, por lo cual el actor moldea su cotidianidad y la presenta como acontecimiento sensible, acción que corresponde al paso de lo prosaico a lo poético, de la experiencia a la plástica escénica mediante un planteamiento que sustenta cada una de las tres estancias: mundo de la experiencia, mundo de la imagen y mundo de la plástica escénica, las cuales deben ser habitadas por el actor para la configuración de su espacio poético, de su Nicho. Un mundo poético conformado por principios éticos, estéticos y escénicos. Lo ético en lo que respecta al tratamiento del espacio como lugar sagrado y el entrenamiento colectivo como ritual; lo estético en el aporte conceptual, de análisis y concepción de la creación; y lo escénico en la obra de arte como tal que busca re-presentar tensiones y presencias de vida.

<sup>19</sup> Antonin Artaud en *Para acabar con el juicio de Dios*, denuncia públicamente la inutilidad de los órganos, afirmando que el cuerpo no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo: los organismos son los enemigos del cuerpo. En su propuesta escénica el organismo se silencia a través del ritual, para producir otras formas expresivas en las cuales impere la danza sobre el discurso, la dramaturgia corporal sobre la dramaturgia oral, el cuerpo sobre la palabra. Propuesta problemática que llamó la atención de Deleuze, desarrollada en el libro *Mil Mesetas*.

## Mundo de la experiencia

Esta primera estancia corresponde a la mirada sensible y detallada de la cotidianidad, hábitos y hábitat del actor, para de allí sustraer los aspectos micro que generarán un cuerpo a trabajar, es decir a poetizar. Se trata de pensar en la experiencia pero construyendo experiencia, para lo cual es primordial el desarrollo del entrenamiento corporal, que permite la activación del actor con su entorno, superficies, espacialidades, ritmos. En particular, en este proceso se viven cambios de percepción<sup>20</sup> mediante diversos ejercicios escénicos, los cuales proponen un contacto directo con el afuera, rompiendo así con la cuarta pared y trastocando los elementos básicos de la representación al alterar literalmente el espacio donde estos se desarrollan clásicamente como lo es el escenario. En este sentido, la universidad, la calle, el barrio, la casa, todos los lugares cotidianos por los cuales normalmente transitamos, son pisados por el actor con otra intención e intensidad, lo cual hace que desarrolle una actitud o modo de existencia diferente, que permite tejer fibras sensibles entre la vida y el arte.

## Mundo de la imagen

El arribar al contexto de lo visual, implica un rastreo por la experiencia y las formas de la exterioridad detectadas en la etapa anterior. Propone al actor la selección de espacios específicos, para detectar el lugar que lo alberga, en el que quiere habitar, donde el cuerpo se acopla perfectamente a

<sup>20</sup> Algunos cambios de percepción para despertar la sensibilidad frente a lo cotidiano son: alterar el ritmo cotidiano del caminar, el horario de actividades, las rutinas, habitar espacios desconocidos, asumir las formas del espacio.

sus formas. En esta estancia, la conciencia del actor no está puesta solamente en la cotidianidad del primer trayecto, sino en la imagen sensible que produce su cuerpo en resonancia con el espacio. Etapa en la cual no solo se trastocan los hábitos sino que se crean los hábitats, en los cuales el cuerpo literalmente se aloja sin pretensiones representativas sino presentativas, es decir, con el simple objetivo de ocupar un lugar.

### Mundo de la plástica escénica

En este proceso final interviene de manera relevante la capacidad de concreción y composición del artista, para ordenar todos los elementos arrojados de experiencias vividas y consignadas en sus bitácoras de trabajo. Aspectos que derivan en la configuración de la plástica escénica, bajo la poética espacial del Nicho, en la cual cohabitan los lenguajes propios de la plástica como son las texturas, los colores, el diseño en sí, y la intervención del actor dentro del mismo, es decir, la instalación del cuerpo dentro del lugar, territorio de creación: el hábitat. De tal suerte, la comunión entre lo plástico y lo escénico, es pues, la afirmación de que somos espacios, que somos imágenes, huellas, marcas visibles de una historia que se actualiza en formas, de una biografía hecha grafía, en la cual ni se anula ni se realza el cuerpo, pero tampoco se anula ni se realza el espacio, es la extraña conjunción entre partes, que permite que el cuerpo sea espacio y que el espacio sea cuerpo.

Así, la investigación “Madrigueras: Creación de espacios poéticos del actor”,

invita a re-constituir nuestros Nicho(s) que son temperamento y humores, prosaica y poética, mundo de la experiencia, de la imagen, de la plástica escénica, formas de la exterioridad y estados de la interioridad. Es el regreso a ocupar un lugar, es el regreso a casa, pero no de manera distanciada, lógica, sino de manera sensible, poética, en devenir. Pero para poder regresar a casa, hay que no estar en ella, es necesario vaciarnos, deshacernos de la razón, de la palabra, para así admitir un modo de pensamiento que opere por la imagen, entendida no desde el plano, la masa y la perspectiva, sino desde el relieve, el vacío, el fragmento.

Al inicio de esta reflexión, Luis Cernuda advierte poéticamente la multiplicidad de los cuerpos y con ello de intensidades y fuerzas expresivas, por las cuales se efectúa el proceso de transformación del hombre en piedra, del cuerpo en cosa. El poder del devenir se establece: la naturaleza de la imagen es la poesía y el espacio del arte la Madriguera. En ella acaecen los devenires, en donde las cosas dejan de ser cosas, para que la vida pueda ser arte; para que emerja un lugar íntimo. Un Nicho dónde reposar.

### BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, Gilles. (1996) . *Superposiciones, un manifiesto de menos*. Ensayo. Tomado de: [kuruguayegoista.blogspot.com/2007/06/carmelo-bene-filtrado-por-deleuze.html](http://kuruguayegoista.blogspot.com/2007/06/carmelo-bene-filtrado-por-deleuze.html)

Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1978) *Kafka: por una literatura menor*, México. Editorial Era

Eco, Umberto. (1998). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.

Estrada, Leonel. (1985). *Arte actual, diccionario de términos y tendencias*. Medellín, Editorial Colina.

Eines, Jorge. (1997). *El actor pide*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Foucault, Michel. (1994). *El cuerpo utópico y las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Mandoki, Katya. (1994). *Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano*. México D.F.: Editorial Grijalbo.

\_\_\_\_\_. (2006<sup>a</sup>). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México D.F. : Siglo XXI Editores.

\_\_\_\_\_. (2006b). *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*. México D.F. : Siglo XXI Editores.

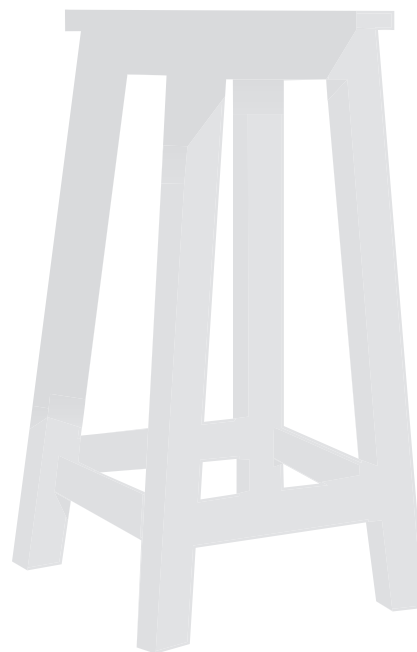
Pardo, José Luis. (1991). *Sobre los espacios, pintar, escribir y pensar*. Barcelona: Editorial Serbal.

\_\_\_\_\_. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Barcelona: Editorial Pretextos.

\_\_\_\_\_. (1996). *La Intimidad*. Barcelona: Editorial Pretextos.

Sagan, Carl. (1989). *La persistencia de la memoria*. Buenos Aires: Turner Home Entertainment.

Serres, Michel. (2002). *Cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. México D.F.: Editorial Taurus.





# LA DRAMATURGIA DEL PORNO TEATRALIDADES EN ESPACIOS NO CONVENCIONALES DE LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA\*

## THE PORN PLAYWRITING SENSE OF THEATER IN NONCONVENTIONAL SPACES OF SCENIC REPRESENTATION

Antonio Usuga Monsalve\*\*

*\*\* Maestro en Arte Dramático de la Universidad de Antioquia. Dramaturgo, crítico teatral y actor. Finalista del X Concurso Nacional de Novela y Cuento de la Cámara de Comercio de Medellín con su libro **Rayas blancas en el cielo**. En el 2012 publica el libro **La dramaturgia del porno** (Universidad de Antioquia, Comité de Investigación de la Universidad de Antioquia (CODI))*

### RESUMEN

Este artículo recoge apartes de la investigación “Teatralidades en espacios no convencionales de la representación escénica” y traza un puente entre los conceptos de dramaturgia y pornografía. Es indispensable el estudio teórico que sugiere la investigación desde el inicio del texto con relación al espacio escénico como punto clave en esa diferenciación de lo teatral con respecto del resto de manifestaciones artísticas como el cine, la literatura, etc. Finalmente, se siembra una inquietud a propósito de la incidencia que pueda tener la pornografía (no solo como temática, sino como paradigma), en los paradigmas tradicionales desde donde se ha escrito la literatura teatral contemporánea en Colombia.

### PALABRAS CLAVE

Dramaturgia, pornografía, espacio no convencional, puesta en escena, teatralidad.

### ABSTRACT

This article gathers parts of the research Project “Sense of Theater in Nonconventional Spaces of Scenic Representation” and it draws a bridge between the playwriting and pornography concepts. The theoretical study that suggests the research from the beginning of the text with relation to the scenic space as a key for differentiating theater aspects from other artistic manifestations such as the movies, literature, etc., is indispensable. Finally, curiosity is brought about the incidence pornography may have (not only as a topic but also as a paradigm) in the traditional paradigms from which contemporary theatrical literature in Colombia has been written.

### KEY WORDS

Playwriting, pornography, nonconventional space, scene setting, sense of theater

---

\* Recibido: septiembre 1 de 2012, aprobado: septiembre 30 de 2012.

*“Inventamos las paredes para cambiarnos de traje”*  
(Efraim Medina Reyes, 2004: 27)

## 1

En el libro *Porno para mujeres* (Lust, 2008), la escritora y directora de cine para adultos Erika Lust, sugiere que la pornografía como entretenimiento ha sido realizada siempre desde el punto de vista de los hombres. En el artículo “Placer visual y cine narrativo” (Mulvey, 1975), Laura Mulvey hace la misma afirmación. Para Mulvey, que no se refiere solo al cine porno sino al cine en general, esa mirada, que ella llama *patriarcal* sobre la composición cinematográfica, afecta no solo al cine como manifestación artística sino a la cotidianidad de la vida misma. Propone el siguiente ciclo: el cine nace de la cotidianidad, se elabora en la pantalla ante unos espectadores y rebota en los espectadores hecho de nuevo cotidianidad. Para Lust sucede lo mismo con el cine porno: el cine porno está estructurado bajo una mirada absolutamente masculina, ya lo hemos dicho. Esa mirada determina los pasos que todo encuentro sexual humano ha de recorrer. Es una especie de dramaturgia. De dramaturgia del acto sexual que pasa de la pantalla a la cotidianidad de las camas.

Para los hombres en cambio el asunto no ha sido tan traumático. Vivimos acomodados o más bien cómodos en el fenómeno. Román Gubern (2005), en su libro *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, nos deleita cuando cita las 25 convenciones desde donde se ha creado (se crea y se seguirá creando) el cine porno. Estas 25 convenciones fueron

escritas por Robert H. Rimmer (escritor y realizador cinematográfico) a finales de los años 70. Su vigencia es incuestionable. Para Rimmer por ejemplo, como lo será sin duda para cualquier pornófilo, el hecho bajo el cual se sentencia y se dice que una película es o no pornográfica lo decide (y aparece como número 1 en las 25 convenciones) el famoso KUM SHOT o eyaculación en un lugar visible tanto para quienes ejecutan el acto sexual como para los espectadores.

Aquí radica principalmente el acto pornográfico: en el hecho de que hay *unos* que hacen el acto sexual y *otros* que lo contemplan. Y la manera para comprobar que el acto pornográfico ha sucedido es el momento de la eyaculación o delicadamente llamado KUM SHOT.

Los otros momentos que nombra Rimmer en sus 25 convenciones no son más que elementos que aportan a esta estructura narrativa que obedece a esa relación *actores ejecutando el acto sexual-espectadores-KUM SHOT*.

Veamos solo algunos ejemplos de este catálogo llamado de entrada por el mismo Gubern “25 convenciones o situaciones típicas del género heterosexual común, que revelan el alto grado de ritualización” del cine porno:

1. El actor raramente eyacula dentro de la mujer.
2. Cuando lo hace, eyacula sobre sus pechos, labios o estómago. Sin la fricción de su pene y muchas veces usando sus propios dedos, la actriz parece alcanzar su éxtasis frotando su semen sobre su cuerpo.

3. Si el actor es objeto de una felación, eyacula de tal forma que no solo pueda verse a la actriz tragando su esperma o dejándolo correr sobre su rostro, sino que su expresión facial indica también que es bueno hasta la última gota.

4. Las mujeres nunca parecen violentas y raramente se indica que no saben cómo, o no gozan con, la felación de un pene. De hecho con frecuencia indican la acción agarrando al hombre y abriéndole la bragueta.

5. La mayor parte de las actrices se homologan con Linda Lovelace, capaces de tragar el pene completo (la única excepción posible es el pene de John Holmes, de 35 centímetros en erección). Tales actrices logran hacerlo durante unos cuantos minutos sin vomitar.

6. Raramente los actores o actrices dicen "te quiero" el uno al otro, pero a través de los gemidos y suspiros y ocasionalmente a través del diálogo se dicen "¡fue un gran polvo!"

7. Hay muy poca conversación entre el hombre y la mujer antes o durante el acto en la mayor parte de las películas antes de 1978, pero luego se ha hecho más corriente.

8. El preámbulo es muy limitado. El hombre es usualmente excitado por vía oral por la actriz. Puede lamer un poco su vulva, pero cuando la penetra ella aparentemente está totalmente lubricada, ya al borde de un orgasmo tremendo, debido

a lo mucho que gozó chupando su pene (Gubern, 2005: 40-41).

Desde luego tanto Mulvey como Lust tienen toda la razón cuando plantean que la estructura narrativa cinematográfica (en este caso del porno) es una estructura que obedece en absoluto a la mirada masculina del asunto. Sabemos que reclaman que el acto sexual tanto de la pantalla como de la cama no termine con la eyaculación (lógicamente del hombre). ¡Pero qué le vamos a hacer muchachas! No conozco al primer hombre que después de eyacular quiera seguir follando. O que no pida aquellos famosos 5 minutos de recuperación antes del otro polvo. Si lo hay y ha leído este artículo, levántate amiguito y corre a inscribirte en la próxima producción cinematográfica de Lust, ella sin duda agradecerá haber encontrado por fin ese héroe que le permita subvertir la rígida gramática del porno.

## 2

En 1932, Sergei Eisenstein (2010) escribió el libro *La forma del cine*. En este libro Eisenstein plantea que el cine está compuesto bajo dos elementos principales: la toma o el encuadre y el montaje. Para Eisenstein, *la puesta en escena* no es más que una herramienta para acceder a la toma. Y es, según él, la herramienta que va a permitirle diferenciar la manera como se compone el cine a la manera como se hace la composición en el teatro. Es, dice Eisenstein, el punto sobre el que hay que poner la mirada si se quiere pasar del teatro al cine. (Estamos hablando de los años 30 del siglo pasado).



Obra: "Cabaret Trágico", Fotografía: Yurany Osorio

Nosotros hemos invertido la premisa de Eisenstein sugerida en el capítulo "Del teatro al cine" en el libro *La forma del cine*. Nuestro ejercicio entonces se llamará *Del cine al teatro*. Desde luego del cine porno al teatro porno.

Si para Eisenstein la *puesta en escena* no es más que una herramienta para acceder a la toma cinematográfica, para nosotros esta puesta en escena es el punto fundamental desde donde podemos hacer todo ese giro de formas que pretendemos: pasar el lenguaje cinematográfico del porno a la escena teatral. Recordemos que para Pavis (1998: 362), esta noción, la de puesta en escena, es "la que le da al teatro su derecho de ciudadanía como arte autónomo".

Es una definición contundente del concepto de puesta en escena que nos otorga Pavis. Tan contundente que a nosotros no nos queda de otra que señalar cuáles son los elementos que constituyen esa puesta en escena del porno. Desde luego son los mismos que apunta Carlos Canavese (1999) en su texto "La puesta en escena. Teatro técnico para actores, grupos y salas", en cuanto sugiere que los componentes que hacen de una intervención en un espacio escénico una puesta en escena son básicamente los siguientes: plástica escenográfica, literatura teatral, música, vestuarios, etc. Puestos estos elementos en la plataforma que Rimmer ha construido para nosotros, hablamos de las 25 convenciones.



## 3

Vamos entonces a citar apartes de un texto escrito a tres manos y que ha sido uno de los resultados de la investigación "Teatralidades en espacios no convencionales de la representación escénica".

Esta es una investigación realizada por los estudiantes Omar Hernández Pérez y Antonio Usuga Monsalve, del programa Artes Representativas de la Universidad de Antioquia, durante los años 2010 y 2011 y que tuvo la afortunada asesoría y el acompañamiento de la maestra Ángela María Chaverra Brad, directora del grupo de investigación "El cuerpo habla".

Esta investigación ("Teatralidades en espacios no convencionales de la representación escénica") ha trazado un puente entre los conceptos de dramaturgia y pornografía. Para esto se ha valido, inicialmente, de un análisis detallado de los show de striptease en unas salas de la ciudad de Medellín. Todo esto desde el punto de vista de las concepciones de teatralidad y puesta en escena.

Además, ha tejido una compleja relación poética entre cuerpo y espacio de representación no convencional. Hay que mencionar que una de las conclusiones de la investigación está en el hecho de indicar esa transformación que vive el concepto de *espacios de representación NO convencionales*. Se traslada entonces el término a *espacios de representación alternativos* o espacios de representación con convenciones diferentes a las establecidas por los espacios de representación en el teatro tradicional.

Desde luego esta visión de los espacios alternativos de representación escénica (el striptease y eso que la investigación llamará su narrativa pornográfica), incide inevitablemente en la mirada que se establece de cuerpo en el teatro contemporáneo. Ya no es suficiente hablar solo de cuerpo que representa (actor-actriz), sino que se hace indispensable reconocer la importancia del cuerpo-espectador, en tanto en él también habita la escena.

En este sentido, la investigación sugiere el estudio minucioso del concepto de *puesta en escena* como punto clave en esa diferenciación del cuerpo en el teatro con respecto del cuerpo en el resto de manifestaciones artísticas como el cine, la literatura, etc.

El siguiente paso de esta investigación ha derivado en una inquietud a propósito de la incidencia que pueda tener la pornografía (no solo como temática, sino como paradigma), en los paradigmas tradicionales desde donde se ha escrito la literatura teatral contemporánea en Colombia.

Finalmente esa inquietud encuentra una respuesta en una dramaturgia escrita a tres manos (Fabián Mejía Patiño, Sandra Elena Castrillón Castrillón y Antonio Úsuga Monsalve), dramaturgia que develará ese carácter transgresor de la pornografía, en tanto vulnera con su presencia las tradicionales formas desde donde el teatro ha hecho sus puestas en escena.

A continuación presentamos algunos fragmentos de *esa dramaturgia del porno*.



Vamos a retomar solo una pequeña parte de cada uno de los textos escritos por los tres escritores. Este primer fragmento corresponde al texto *Camada húmeda sueños pesados o pasados* escrito por Fabián Mejía Patiño:

FELO: - (Abriendo los ojos como saliendo de un momento de éxtasis) Ja, ja, ja, así te quería tener... me encanta que la chupes, eso lámela arriba, ah ah, ¡Wow! Se estremece mi cuerpo cuando siento tu boca comiéndome, devorándome, aniquilando mi sexo, eso es lo que quiero. ¡Putra madre por qué se tardó tanto, casi me venía! No, no quiero empezar de nuevo, me fastidia, no entiende lo que quiero. Me aburre. Pero igual como siempre no importa, lo que quiero es follar, matar. Ese cuerpo pareciera estar hecho para mí, es mío, lo reclamo, me apodero, lo robo, lo atrapo, me uno, lo desprendo... ¡Plop! ¡Se la meto! ¡Qué divino, celestial, qué ansiedad tan cabrona! Me embriaga su calor en mi sexo, en mi pene para ser exactos, en mi VERGA para sentirme más macho ¡Que guevonada! al fin, lo importante es recorrer cada parte de ella con él, que está duro, pues está en sus mejores días, que lo sienta y hasta poderle sacar gatos con él jajajaja ¡Qué imbécil! ¡Concéntrate, concéntrate! Sube el ritmo, eso, tómalo, siéntelo, si ahí va hasta el fondo ¡Wow! Parece no tener fin. Me sostengo en sus pechos redondos intentando no perder el ritmo que aumenta como un animal devorando la presa y siento su interior, estoy en ella, dentro de ella, fulminándola. Ahora me absorbe, me lo chupa

con su vagina de piel rojiza, con su vientre, que lo mueve y me transforma, me desespero, la beso, la muerdo, me muevo de lado a lado, la llevo conmigo, no quiero parar, me sumerjo en sus senos, los muerdo, los lamo, la beso, la muerdo, la miro, la tomo del pelo, bajo el ritmo. Saco lentamente mi sexo al exterior, se airea jajaja, lo que vieneme gusta, cuando penetro nuevamente esa cueva magnífica, inundada de su agua, de lo que bota cada vez que la tomo para estrujarla, para aniquilarnos. Cuando por fin entra nuevamente mi sexo, mi pene, mi VERGAY con letra mayúscula para sentirme más macho, un profundo aaaaaaaaahhhhhhhhhhhhhhh se conecta y solo veo el cabello de donde la tomo y de mis pies aparecen garras que quieren adentrarse hasta lo más íntimo y blando de su ser y cuando la veo disfrutar, reír con esa mirada diabólica, es tiempo de explotar y mi cuerpo se convierte en el mohán, en la bestia, en el hombre lobo, en drácula, en todos los monstruos demoniacos para taladrar esa vagina, cuca, chocha, cosa magnífica creada por no sé quién, igual, ahora no me importa ¡Ya! ¡Concéntrate guevón! y viene, viene, viene, sí, está aquí, está aquí y llega, llega, llega el río exquisito, viscoso y ardiente que quema con placer la punta de mi glande, de mi sexo, de mi pene, de mi VERGA en mayúscula ¡Ya sabe para qué! y muero y río y vivo y muero y río y vivo y muero y río ¡Oooooohhhh! ¡Uf! Que malparida me robó el acumulado, se lo ganó ¡el baloto! Qué bien le contrasta el blancuzco con su piel

morena. ¡Wow! (Oscuro).

venga adentro.

IV

MUJER.- (Llorando) Pare por favor, me duele.

Una mujer caminando

HOMBRE FELO.- (Saliendo del oscuro) ¡Buuu! (Se le atraviesa a la Mujer)

HOMBRE FELO.- Eso, así es más rico, tómelo, aaahh, está bien duro, quietacerda. Y esto no es nada ahora le taladro ese culito para que gima como una niña. Eso quietica es más bueno. Oiga ¿Dónde está la perra? ¡Ay! Qué mierda... ¡Duele! ¿Qué pasa? Suélteme... y a qué horas me ató las manos y los pies.

MUJER.- Y usted ¿de dónde apareció si nadie venía detrás de mí?

MUJER.- La magia de la noche papito.

HOMBRE FELO.- La magia de la noche mamita.

MUJER.- Déjeme pasar o no le vuelvo a hablar.

HOMBRE FELO.- Déjeme o no le vuelvo a hablar.

HOMBRE FELO.- (La agarra y la une a su cuerpo) Espero esté mojadita mamita sino le va a doler más.

MUJER.-Espero este mojadito papito o si no le va a doler más.

MUJER.- ¡Ay! ¡Ay! ¡No! ¡No! ¡No! espere, por favor.

HOMBRE FELO.- ¡Ay! ¡Ay! ¡No! ¡No! ¡No! Espere por favor.

HOMBRE FELO.- (Le mete su verga en la vagina) Tómelo mamita siéntalo, mamacita rica, que putería este salchichón ¿Cierto?

MUJER.- Tómelo papito siéntalo, papacito rico, qué putería este salchichón ¿Cierto?

MUJER.- (Llorando) ¡No! Me está lastimando viejo hijueputa.

HOMBRE FELO.- (Llorando) ¡No! Me está lastimando china hijueputa.

HOMBRE FELO.- Cállese que me desconcentra. ¡Ah se me salió! (la golpea)

MUJER.- Cállese que me desconcentra. ¡Ah, se me salió! (lo golpea) tocó entrarlo todo de nuevo, ahí sí, de malas.

MUJER.- (Asustada) Dios, por favor.

HOMBRE FELO.- (Asustado) ¡Dios por favor!

HOMBRE FELO.- Aaahhhh quieta niña malparida o quiere que me le

MUJER.- Aaahhhh, quieto viejo malparido o quiere que se le parta adentro.

HOMBRE FELO.- (Llorando) Pare por favor, me duele.

MUJER.- Eso, así es más rico, tómelo, aaahh, está bien gruesito, quieto, no ve que es de cerdo. Y esto no es nada, ahora le sigo taladrando ese culito para que gima pero con una piña. Eso, quietico es más bueno (Oscuro).

Veamos lo que nos entrega Sandra Elena Castrillón. Ella ha decidido escribir dos relatos. Este es entonces el primero de los dos y tiene por título *Mirando a la Laura*:

Pegado a la ventana, deja que su aliento marque el ritmo de la mano, mientras los ojos no se despegan del vidrio. Los ojos mismos están vidriosos y caldeados, como si les faltara vida.

La mano sube y baja, sin ser mirada, en un ritmo automático, o en un empecinamiento de no mirar. No sabe si mirar su mano, cálida y larga, sopesando las venas del pene que roza constantemente la pared, o si mirar a la chica del lazo en el pelo, que hace la tarea en el apartamento del frente, en la mesa del comedor. Todavía con el uniforme del colegio, pero descalza, el mismo lazo azul en el pelo.

Está mal sentada, diría su madre.

Es una puerca, se dice el chico al otro lado de ella, mientras se detiene un segundo, antes de que el placer explote sin lograr imágenes más definitivas.

Eres una provocadora asquerosa, murmura.

Se concentra en el nacimiento de los senos, unas puntas de senos que pugnan por respirar. Vuelve a las piernas entreabiertas, unos bóxer naranja, el uniforme a cuadros vacila entre enredarse o dejar pasar todo el aire de la ciudad por aquellos pantalones anaranjados.

Ella levanta un segundo la mirada de la tarea de historia. Olvida por un tiempo indeterminado en qué año el libertador liberó algún que otro país, incluso deja caer el lápiz, lo recoge mientras los dedos tropiezan con el borrador. Descubre los ojos del frente cuando ya es demasiado tarde, cuando hubiera dado cualquier cosa por no mirar esa cara arrugada, de sufrimiento, de agonía –ella que no sabe cuán cerca está el placer de la muerte– y haber trazado la relación entre ese gesto y ese grito que adivinó desde la distancia y su posición de chica mal sentada, en una tarde calurosa, en la mesa del comedor del apartamento donde vive.

Inmediatamente corrige su postura, aprieta los muslos, niega cualquier posibilidad de entrada a cualquier mirada, se arregla la blusa, arregla los cuadernos. Al otro lado el chico se descubre descubierto. Fatalmente. Ha gritado en voz baja, ha saboreado el placer hasta el último minuto, pero en la cúspide, ha sido descubierto. Ha visto la ofensa causada, los movimientos que regresan pretendiendo ocultar aquello que ha saltado a la vista.

Se lanza contra el piso, temeroso,  
el miembro envuelto en el abrazo  
de su mano.

La tercera y última parte de esta  
dramaturgia pornográfica la escribe  
Antonio Usuga Monsalve. La escena se  
llama *Sobre la leche derramada*. Leamos un  
aparte:

MORITA:

(Penetrada por un tipo que no  
es Charly. Una mujer le besa las  
tetas) A Charly le besé la verga  
hasta que eyaculó. Lógicamente lo  
hizo en mi boca. Después lo miro  
a los ojos y le pregunto si todavía  
me quiere. Claro que sí, dice y  
se acuesta de lado y con una de  
sus manos me toca los hombros  
y el cuello y un pie, hasta que se  
duerme. Lo contemplo con tantos  
deseos de atraparlo que lo quiero  
despertar y decirle que no se  
vaya, que hoy podríamos dormir  
sin pensar que mañana ya no nos  
vamos a volver a ver y pienso que  
parece un niño cuando lo veo así,  
dormido, profundo, con la boquita  
abierta con los dedos apretados  
con los ojos entrecerrados.  
Entonces pongo mis dedos entre  
mis piernas y meto uno y meto  
dos y me masturbo y lo miro  
dormir y me acuesto a su lado y  
le pregunto si todavía me quiere.  
Y él dice sí, o parece decir sí, con  
un ruidito, un ronroneo, pero dice  
que sí y eso es lo más importante.

CHARLY:

(Tiene en cuatro a una tipa que no  
es morita) A la Morita la vi llorar  
por última vez en un hotel en el  
centro de Bogotá. Veíamos una

película dónde Marilyn Chambers  
ya no actuaba para el porno. Es  
una lástima, pensé cuando la volví  
a ver en el tv en otra escena con el  
cabello tapándole casi toda la cara  
y ella insinuando una sonrisa,  
no como las sonrisas tiernas de  
Tras la puerta verde (hermanos  
Mitchell, 1972), en donde ella es  
una muchacha que es llamada  
para participar, sobre un  
escenario, en una representación  
orgiástica con tintes de ceremonia  
de iniciación. Y donde se muestra  
el miedo, la inseguridad de ella  
como la protagonista. Y donde,  
un segundo después, ya no hay  
Marilyn Chambers, ni muchacha  
que teme, ni inseguridad, no  
hay en ella ese hacer de Marilyn  
Chambers, sino una encarnación  
misma del placer. Nunca menos  
que entonces su cuerpo ya no  
perteneció a ella: quedó entonces  
cumplido un divorcio entre su  
cuerpo (que es el que amaría,  
por ejemplo, su amante en la  
intimidad) y su cuerpo como pura  
manifestación, como encarnación  
misma del placer. Por eso, aquella  
sonrisa de la escena en el tv ya no  
era la sonrisa tierna de la primera  
penetrada en Tras la puerta  
verde, no, esta era una sonrisa  
triste, como de una mujer que  
le teme enormemente a la vejez.  
Morita, usted le tiene miedo a la  
vejez, le pregunté, pero ella estaba  
ensimismada mirándose las tetas  
en el espejo, sin ropa. Desnuda,  
quiero decir. Esta aclaración  
es fundamental si se trata de  
hablar de Morita. Para ella es  
indispensable que se diferencie el  
hecho de estar sin ropa al hecho  
de estar desnuda. Es un asunto  
filosófico que no sirve de nada

en este momento de la orgía, lo que me permite dejarlo de lado y continuar sin preocuparme por lo que pueda pensar ella de mí ahora que ya está allá lejos. Ese día, Morita fue a la cocina y trajo un vaso con agua y se lo bebió todo. Deja un par de gotas de agua en el vaso que me tira en la cara y luego me las limpia con la lengua, como un animalito, y con los dedos me seca las babas que me deja su lengua. Tranquilo amor dice y se acuesta para que se lo metiera otra vez. Insisto. Le digo, hoy sí Morita mi amor, hoy sí porfa, dejátele meter por la vagina y ella dice no, eso es solo para el que vaya a ser mi marido y se voltea y para el culo y abre las piernas y me dice si no te gusta así entonces habla ya que me voy y yo le digo tranquila Morita mi amor que no es nada y ella dice tonto, muy excitada, yo lo sé, mientras siente que le entra por el culo, como siempre, desde que nos conocemos. No amor no puedo, dice hasta que me siente eyacular dentro de ella y me deja tranquilo. Yo la veo cómo se va escondiendo en un rincón entre la cama y el muro. Lloro. Es tu hermano, le pregunto y ella dice sí con la cabeza. Agarra la cobija y llora como un animal muy suave metida toda entre la cobija, y sin decirle nada trato de acariciarla pero la cobija no deja.

#### 4

Lo primero que hay que mencionar con respecto del texto dramático, es que su falta de pretensiones lo ubicará como un texto fiel a la filosofía del porno. Esto

es que para el porno todo es literal y las pocas metáforas que aparecen, las grandes elaboraciones poéticas que puedan surgir, no están más que adornando el acto sexual explícito. Lo otro tiene que ver con la manera de la composición del texto.

Una manera que evade lo erótico. Ya sabemos que lo erótico se mueve bajo la plataforma de la seducción. Y que la seducción, como lo nombra Baudrillard (1981: 29), se va a cuidar siempre de no tocar el misterio. Lo erótico es siempre misterioso. Al porno en cambio no le interesa cuidar ningún misterio. Por el contrario, le respira en la nuca, lo manosea, se le eyacula en la cara. Lo expone. Lo revela.

A propósito de esta dramaturgia pornográfica mencionaremos cómo la tradición literaria ha moldeado varias estructuras de escritura teatral. Entre ellas tenemos, por ejemplo, las de las tragedias griegas, que son definidas por Aristóteles como una creación que corresponde en estructura a dos partes principales: las partes constitutivas y las partes separables.

Solamente estas dos categorías de análisis sobre las obras clásicas, han sido suficientes para disponer de una herramienta que ha hecho de la escritura teatral un modelo fácil de lectura. Sin embargo, los llamados no aristotélicos, han subvertido las formas clásicas de la composición y han propuesto modelos de escritura que obvian los preceptos de la poética de la tragedia.

Pero tanto los aristotélicos que siguen aferrados a las formas narrativas con unidad de tiempo y acción, como los no aristotélicos que, con la poética en



mano, pretenden no tocar ni una de las categorías de análisis de las obras clásicas, coinciden en que si bien el teatro es acción, esa acción debe corresponder con un espacio de la representación *in vivo*, donde, tanto la dramaturgia clásica como la contemporánea, pueda existir.

Unos y otros saben que si existe una primera etapa de dramaturgia escrita, esa escritura solo es pasajera, en tanto debe ser nombrada por unos actores en la escena. En este sentido, lo único que podría salvar al teatro de perecer en el intento por pertenecer al reino de lo pornográfico, está precisamente en que la puesta en escena de una obra porno, nunca podrá representarse en un espacio convencional.

Pero ese será el tema de nuestra siguiente investigación: la descripción detallada del espacio de representación para una obra de teatro porno. Eso incluye desde luego la ubicación de los espectadores con respecto de la escena.

Por ahora digamos que el espacio convencional (cuarta pared) antes que generar en el espectador la aparición del acto pornográfico, tal cual la sugieren Barba y Montes (2007) en *La ceremonia del porno*, es decir, "un pacto de alianza" entre los que ejecutan el acto pornográfico y los que lo contemplan, generaría más bien una agresión, un ataque al buen gusto de esos espectadores, y eso no es lo que queremos en este momento.

Piénsese por ejemplo, la representación de una obra cualquiera, eso sí pornográfica, en un salón convencional: sucedería lo siguiente: lo primero, es que los espectadores se sientan tan incomodados

que terminen por largarse.

Y lo segundo, lo más común: los espectadores valientes, los de armadura de acero inoxidable, recurrirían a la risa como modo de defensa contra semejante acto tan desagradable. Es comprensible.

## BIBLIOGRAFÍA

Barba, Andrés y Montes, Javier. (2007). *La ceremonia del porno*. España: Editorial Anagrama.

Baudrillard, Jean. (1981). *De la seducción*. Traducción de Elena Benarroch. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

Canavese, Carlos. (1999). "La puesta en escena. Teatro técnico para actores, grupos y salas". Disponible en: <http://meti2.com.ar/teatro/direccion/coordinacion/puestaenescena/puestaenescena.htm>

Eisenstein, Sergei. (2010). *La forma del cine*. Capítulo: "Del teatro al cine". México: Siglo XXI Editores.

Gubern, Román. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Lust, Erika. (2008). *Porno para mujeres*. España: Editorial Melusina.

Medina Reyes, Efraim. (2004). *Se vende artefacto para pelar manzanas*. Vol. 7. *Sexualidad de la Pantera Rosa*. Bogotá: Seix Barral Biblioteca Breve.

Mulvey, Laura. (1975). "Placer visual y cine narrativo". Publicado originalmente en *Screen*, 16(3), 6-18.

Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

# LA HERMENEÚTICA DEL ACTOR O LA LABOR DEL ACTOR SOBRE SÍ MISMO\*

## THE ACTOR'S HERMENEUTICS OR THE ACTOR'S WORK UPON HIMSELF

Thamer Arana Grajales\*\*

*\*\* Maestro en Arte Dramático de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Máster en Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Barcelona y aspirante a doctorado de esta misma institución. Docente titular del programa de teatro de la Universidad de Antioquia, perteneciente al grupo de investigación de Artes Performativas y coordinador de la Especialización en Dramaturgia con sede en Cali.*

### RESUMEN

Tomando como referencia el texto de Foucault, *Hermenéutica del Sujeto*, el escrito busca dilucidar cuál sería el tipo de trabajo que debe realizar el actor. A diferencia del texto de "ION o de la Poesía" de Platón, que burlándose un poco de su especificidad como declamador, da toda responsabilidad de su efecto emocional sobre el público a la inspiración divina, estas palabras tratan de determinar además de las técnicas corporales, vocales o interpretativas, o su formación intelectual, cuál es una de sus labores para convertir su vida, no en el espectáculo de las miserías humanas que promueven los reality shows, sino en el "ejemplo" de una vida dedicada al arte, aunque compartamos las mismas fricciones y complejidades de los otros congéneres.

### PALABRAS CLAVE

Técnica actoral, la labor escénica, la preparación del actor, actuación, expresión corporal, voz escénica, misterio e inspiración divina de la actuación.

### ABSTRACT

Taking Foucault's text *The Hermeneutics of the Subject* as a reference, this article tries to explain which would be the type of work the actor must carry out. Different from Plato's "ION" (dialogue) that, mocking his specificity as orator, gives all responsibility of its emotional effect on the audience to divine inspiration. These words also try to determine which of the corporal, vocal, or interpretative techniques or the intellectual education is one of their works to change their lives not in a show of human miseries promoted by reality shows, but in the "example" of a life dedicated to art, though sharing the same frictions and complexities of their buddies.

### KEY WORDS

Actor techniques, scenic work, actor's preparation, performance, corporal expression, scenic voice, mystery and divine inspiration in performing.

---

\* Recibido: septiembre 1 de 2012, aprobado: septiembre 30 de 2012.

He vacilado en el título de este escrito. La duda que me asalta para usar el nombre de “hermenéutica” es que corresponde a un campo de estudio sobre la interpretación, sobre el sentido, que bien puede ser aplicado al campo del sujeto. De todas formas es un terreno movedizo, por que aparte de los “eternos” o “esencias” de lo humano, ellos bien podrían estar en permanente tránsito, cambio, transformación y, por lo tanto, darle este título solo puede ser algo transitorio e históricamente determinado. En cambio, la labor del actor es un título menos pomposo y más cercano a nuestras intenciones. De otra parte, tiene como claro precedente la lectura y el paralelo que se pretende establecer entre estas líneas y el texto sobre la *Hermenéutica del Sujeto* de Michel Foucault, del curso que diera sobre la historia del pensamiento en el College de Francia entre 1982 y 1983.

La labor del actor se limita a todo lo que debe realizar en la escena, ese es su espacio y tiempo; aquí termina todo lo que habría que decir de ella. Pero para llegar a realizar esta tarea el actor se ve obligado a por lo menos otras tres actividades:

1. La repetición: el ensayo para la construcción de figuras o siluetas de personajes y de sus acciones.
2. Su preparación física, vocal, corporal, para contar con los recursos necesarios con el fin de ejecutar la primera.
3. El estudio intelectual e imaginativo y la observación: la observación del mundo (animales, objetos y cosas), la observación de otros hombres y mujeres (con las variantes de género que se quieran), y la observación de sí mismo.

Las dos primeras actividades son connaturales a la formación en todas

las escuelas de teatro. La última, solo funciona como recomendación, como material de trabajo para la primera o la segunda, y muy pocos han hecho de ella la herramienta principal de su profesión. Del estudio hablaré más tarde, así que me referiré por ahora solo a la observación.

La observación en sí misma tiene sus riesgos. El primero, es nuestra tendencia a juzgar cada conducta, acontecimiento, o situación a la que nos enfrentamos. Ese debe ser nuestro primer combate, un combate contra nosotros mismos, contra nuestra humana tendencia a juzgar a los demás, de calibrarlos en una escala de valores que consideramos absoluta. Por ejemplo, tendemos a juzgar a quien consume algún tipo de sustancia psicoactiva (llámese marihuana, cocaína, heroína, bazuco), como drogadicto. Si lo miramos socio-afectivamente en nuestra cultura, encontraríamos las causas del consumo en razones de tipo económico, sociológico o psicológico, que permiten entender entre nosotros el surgimiento y extensión del fenómeno y claramente podríamos hablar de estos “vicios”, como fenómenos médicos de dependencia, como adictos que lo que necesitan es tratamiento y no rechazo; y que su dependencia tiene un alto grado de llanto, de grito ahogado, de reclamo o simplemente de placer, juego y expresión, que para ellos solo tienen salida mediante el consumo. Si lo miráramos culturalmente estaríamos desconcertados, todas las sociedades llamadas “primitivas” usan algún tipo de sustancia psicoactiva [marihuana, yagué, coca, amapola, chicha o *Datura inoxia* (toloache), *Lophophora williamsii* (peyote) o un hongo psicotrópico del género *Psilocybe*; estos últimos, entre otros, son los mencionados por Don Juan al ya desconocido Carlos Castañeda], más

allá de cualquier prejuicio, cumple en dichas comunidades un carácter sagrado, acompañan el rito, la fiesta o el juego; o sea, no solo no es prescrita la droga y su consumo, sino por el contrario es estimulado y está socialmente aceptado; se trata mediante su uso, de alcanzar un estado de conciencia alterado, se intenta pasar del “tonal” o estado de conciencia normal, para acceder al “nagual” o estado de conciencia expandido. Los psicotrópicos son usados como una forma de poder para acceder a esa otra realidad, que debido a la “solidificación” de nuestras costumbres racionales se ha visto limitado y por supuesto, aclara Don Juan, que es posible acceder a esa otra realidad, sin necesidad del uso de estas “plantas de poder”, como se les llama.

Don Juan nombra este conocimiento como “Toltequidad” y Castañeda lo denomina “Tensegridad”; para esta concepción el universo se concibe como hilos incandescentes que se expanden a todas las direcciones, que poseen conciencia de sí mismos y que nosotros mismos somos un huevo luminoso compuesto de los mismos filamentos que forman el universo. Según esta concepción, en nuestra más temprana infancia contamos con la capacidad de percibir esta “otra realidad energética”, pero la perdemos por los condicionamientos sociales. Si por el contrario, logramos mover el sitio de intersección de nuestros filamentos con los del universo accedemos a otras percepciones, y para ello, proponen dos prácticas: “el arte de ensoñar” y el “arte de acechar” (Obregón, s.f.). Y para lograrlo, proponen un procedimiento llamado “el camino del guerrero”. Aquí, esta concepción se emparenta con la concepción de las artes marciales, cuando

el guerrero descubre el movimiento del contrario antes de que ejecute la acción, cuando percibe la acción del pensamiento antes de que se convierta en movimiento físico. Y una manera de lograrlo es con la ayuda del uso de estas “plantas de poder”, o mediante el entrenamiento.

Si bien de forma personal no estamos de acuerdo con el consumo de ninguna sustancia psicoactiva para propósitos artísticos, no por ello, no se puede dejar de reconocer que como vía para el acceso a otras dimensiones puede ser tan válido como pararse una o dos horas en la postura básica del Tai-Chi, o ir a la iglesia a rezar durante una hora. Por lo tanto, para ser observadores debemos quitarnos de encima todos los prejuicios y pasar de los prejuicios al sondeo errante de las profundidades del alma humana. Debemos tratar de comprender un gesto, un movimiento o una palabra, más allá de la evidencia. En cuanto individuos en comunidad nos comportamos de forma muy diversa de acuerdo a la situación: somos hijos, hermanos, compañeros, estudiantes o profesores; o somos padres, vecinos, trabajadores, integrantes de un grupo o de varios, y en cada uno de estos roles asumimos actitudes distintas. Aunque intentamos mantener una misma personalidad, esta se encuentra permanentemente modificada: en un caso recibimos órdenes, en otro las damos; en otro recibimos consejos, en otro sugerimos soluciones o las recibimos; somos variables como variable es nuestra condición con relación a otros.

Son estas particularidades las mías o las de otras personas y el desentrañar los mecanismos de esos distintos comportamientos, algo que forma parte

de nuestra labor creativa. Pero también, indagar en nosotros para conocer y dar vida a la forma como emergen nuestras actitudes y comportamientos como actuantes, frente a situaciones análogas a las que se presentan en la escena.

Hasta ahí y en términos muy sencillos la descripción de la actividad que desempeñamos, la tarea que exige nuestra profesión. Pero “más allá de las islas flotantes”. Y aquí quiero hacer una cita del capítulo “El camino del rechazo”, del texto de Eugenio Barba, que empieza con una cita: “Cualquier frase que diga no debe ser entendida como una afirmación, sino como una pregunta” Niels Bohr. Sigue Barba:

“Algunas personas esconden sus enfermedades en lo más hondo de sí mismos. Algunos enfermos de corazón, por ejemplo, se niegan a vivir como inválidos que tienen que medir cada paso. Continúan su vida normal, pero conscientes del vacío.”

Este texto, se refiere a una biografía profesional y a la actividad de mi grupo de teatro, *Odin Teatret*, caracterizadas por condiciones y circunstancias particulares. Cito algunas:

- El no haber sido por mucho tiempo aceptados.
- El haber entendido que los otros no considerasen necesario nuestro trabajo.
- La necesidad de cambiarnos a nosotros mismos sin pretender cambiar a los demás.
- La urgencia de inventar nuestro saber teatral partiendo de la condición de autodidactas.
- La exigencia de una disciplina que nos hiciera libres.
- El permanecer extranjeros.

- La profunda convicción de que el teatro no puede ser sino rebelión.
- La búsqueda de cómo transmitir el sentido de la revuelta, sin ser aplastados.
- El descubrimiento de vínculos con personas y grupos que viven en condiciones similares en aquellas en las que nosotros vivíamos o habíamos vivido.
- El encuentro de un substrato común que compartimos con maestros lejanos en el tiempo y en el espacio.
- La conciencia de que la profesión del teatro proviene de una actitud existencial en un único país transnacional y transcultural” (Barba, s.f.: s.p.).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “Este país me ha parecido por mucho tiempo como un archipiélago. Y sus islas, como islas flotantes. He utilizado un parangón histórico: un episodio menor de la historia del Nuevo Mundo habla de hombres que abandonaron la seguridad de la tierra firme para llevar una existencia precaria sobre islas flotantes. Para permanecer fieles a sus deseos, construyeron pueblos y ciudades o bien miserables moradas con un puñado de tierra por huerto, allí donde parecía imposible construir o cultivar algo: sobre el agua y en las corrientes. Eran hombres que, ya sea por necesidad personal o porque eran constreñidos, parecían destinados a ser asociales y consiguieron crear otros modelos de sociabilidad. La isla flotante es el terreno incierto que puede desaparecer bajo los pies, pero que puede permitir el encuentro, la superación de los límites personales. Pero, más allá de las islas flotantes, ¿qué es lo que existe? ¿Qué y quién se encuentra?”

#### Los viajeros de la velocidad

Existen personas que habitan una nación, una cultura. Y existen personas que habitan su propio cuerpo. Son los viajeros que cruzan el *país de la velocidad*, un espacio y un tiempo que no se confunden con el paisaje y la hora del sitio atravesado (...). Uno, por ejemplo, tenía una obsesión muy personal: cómo ser capaz de repartir cada noche su papel de actor como si fuese la vida la que fluyese, sin ninguna predeterminación mecánica. Otro buscaba el hombre nuevo a través del actor (...). Aquél se esforzó toda su vida para construir el teatro como una muralla china, contra las ondas irracionales y emotivas que trastornan los años y los días y esconden la profunda dialéctica de la Historia. Y finalmente otro, quizás el más cercano a mí, sin duda el más querido, empezó por querer cambiar Polonia, para después cambiar el teatro y su oficio. Y después quiso cambiar la vida de algunas personas.(...)

Durante largo tiempo han trabajado en grupo. Luego han descubierto que han caminado a solas entre otros solitarios” (Barba, s.f.: s.p.).





Obra: "La soledad en los campos de algodón", Fotografía: Daniel Ariza Gómez

Hasta aquí la cita. Solo enunciada para intentar entrar a la escena de un teatro que desconozco, un terreno que siempre me ha provocado fascinación y recelo: la filosofía. La disciplina que busca la verdad (etimológicamente es el amor a la sabiduría, *filo* amor, *sophia* sabiduría); esta disciplina me confronta, mucho más, cuando en ocasiones nos esforzamos por crear un teatro que busca la verdad; la verdad de los personajes, de la vida, de las relaciones o la verdad de las instituciones, siempre la verdad.

Nuestra modernidad elevó la verdad y el conocimiento como objetos separables del sujeto, así se desarrolló la ciencia en esta época; incluso el sujeto fue convertido en objeto de conocimiento y así encontramos extraordinarios desarrollos de la psicología el hombre como objeto, la antropología el hombre y sus relaciones como objeto, la sociología el hombre, sus relaciones y su organización como objeto. De otra parte,

la filosofía centró todas sus reflexiones en el conocimiento mismo: filosofía del arte, estética; filosofía de ser, ontología; filosofía del conocimiento, gnoseología.

Como parte de sus investigaciones, las conferencias de Michel Foucault en 1982 en el Collège de France (Foucault, 2006: 15-54), se iniciaron buscando dilucidar las premisas filosóficas del "conócete a ti mismo" y la "inquietud de sí mismo" o el ocuparse de sí mismo – *gnothi seauton-epimeleia* (melete-ejercicio meditación) *heautou*. Y muestra cómo en el desarrollo de la cultura occidental se separó una premisa de la otra, por lo que denomina "el momento cartesiano" que recalificó "el conócete a ti mismo" y descalificó "la inquietud de sí mismo".

La importancia de estos dos momentos se encuentra en lo que significan en un proceso de construcción del ser, de subjetivación, en últimas, de un proceso de formación. Según Foucault, aunque el

precepto de “conócete a ti mismo” inscrito en el templo de Delfos no se corresponde con lo que ahora comprendemos de él<sup>2</sup>, y que el mismo solo podía formar parte del precepto mayor de la “inquietud o del ocuparse de sí mismo”, en ese sentido dice:

La inquietud de sí mismo es una especie de aguijón que debe clavarse allí, en la carne de los hombres, que debe hincarse en su existencia y es un principio de agitación, un principio de movimiento, un principio de desasosiego permanente a lo largo de la vida (Foucault, 2006, pg. 24)

Y el sujeto que se puede considerar dedicado a llamar la atención acerca de la importancia de inquietarse a sí mismo, es Sócrates, que se ve a sí mismo como un tábano, que persigue, aguijonea, hace correr e inquietarse; para esto Sócrates, considera que cumple una función que le ha sido dada por los dioses, al hacerlo se descuida a sí mismo por estar dedicado a que los otros se inquieten a sí mismos, y afirma Foucault: “La inquietud de sí, por lo tanto, va a considerarse como el momento del primer despertar. Se sitúa exactamente en el momento en que se abren los ojos, salimos del sueño y tenemos acceso a la primerísima luz”(Foucault, 2006, pg. 23) una actitud que debería ser permanente, constante y persistente, un momento deslumbrante, de extrañeza y desasosiego.

<sup>2</sup> Según el rastro que hace Foucault del precepto “conócete a ti mismo” inscrito en el templo de Delfos, tenía una relación directa con la consulta al oráculo, para que al hacerla se pudiera tener la medida exacta de la interpretación; medida en la pregunta o las preguntas, las necesarias o suficientes; medida en la interpretación y medida en la acción a emprender a partir del conocimiento de la misma.

Pero igualmente, agrega que esta inquietud de sí mismo formaba parte de la cultura griega y no dejó de ser un principio fundamental a lo largo de la cultura romana e incluso el ascetismo cristiano y manifiesta que el ocuparse de sí mismo, comprendía desde una perspectiva más general una terapia “*therapeuein*” relacionada con ocuparse del alma, con el culto a los dioses y con ocuparse de sus acciones.

En esta noción de *epimeleia heautou*, “ocuparse de sí”, se encontraría lo siguiente: el tema de una actitud general, una manera determinada de considerar las cosas, de estar en el mundo, realizar acciones, tener relaciones con el prójimo. Una actitud: con respecto a sí mismo, con respecto a los otros, con respecto al mundo. Es también una manera determinada de atención, de mirada. Preocuparse por sí mismo implica convertir la mirada, trasladar la mirada, desde el exterior, los otros, el mundo, etcétera, hacia “uno mismo”. La inquietud de sí implica cierta manera de prestar atención a lo que se piensa y lo que sucede en el pensamiento. Parentesco de la palabra *epimeleia* con *melete*, que quiere decir, a la vez, ejercicio y meditación. También en este caso habrá que dilucidar todo esto.

En tercer lugar, la noción de *epimeleia* no designa simplemente esa actitud general o forma de atención volcada hacia uno mismo. La *epimeleia* también designa, siempre, una serie de acciones, acciones que uno ejerce sobre sí mismo, acciones por las cuales se hace cargo de sí mismo, se modifica, se purifica y se transforma y transfigura. Y, de tal

modo, ronda una serie de prácticas que, en su mayor parte, son otros tantos ejercicios que tendrán (en la historia de la cultura, la filosofía, de la moral, de la espiritualidad occidental) un muy largo destino. Por ejemplo, las técnicas de meditación, las técnicas de memorización del pasado, las técnicas de examen de conciencia, las técnicas de verificación de las representaciones a medida que se presentan a la mente, entre otras.

Vistos estos elementos de la hermenéutica del sujeto, quisiera buscar la extrapolación a lo que podríamos denominar una hermenéutica del actor. Como se decía inicialmente, la labor del actor está circunscrita a su función en la escena. Pero para llevarla a cabo requiere de un proceso semejante a la del inquietarse en sí mismo. En palabras de Eugenio Barba necesita de tres órganos:

“un BIOS que sería: el esqueleto, el cuerpo técnico que se aleja de los automatismos de la vida cotidiana. Es el cuerpo en su fase pre-expresiva. Se puede estudiar y analizar este órgano, desarrollarlo y transmitir su conocimiento a otros. Necesita una *tecné*, un saber, un proceso de desaprendizaje que alimenta, desde la perspectiva de los estoicos y los cínicos la posibilidad de cambiar los comportamientos aprendidos” (Barba, 1986: 13)

No es la acumulación de un aprendizaje sino la desaprensión de los ‘vicios’ aprendidos, en la familia, en el barrio, en la sociedad.

Algunas de las técnicas para hacerlo son los ritos de purificación, la concentración del alma, la retirada del mundo (anacoresis), y la resistencia a las tentaciones. Por ejemplo, de los pitagóricos:

“la preparación purificadora para el sueño. Puesto que, para los pitagóricos, soñar mientras se duerme es estar en contacto con un mundo divino, que es el de la inmortalidad, el más allá de la muerte y también el de la verdad, y hay que prepararse para el sueño. Antes de dormir, es preciso entonces consagrarse a una serie de prácticas rituales que van a purificar el alma y capacitarla, por consiguiente, para entrar en contacto con ese mundo divino y comprender sus significaciones, sus mensajes y sus verdades reveladas en una forma más o menos ambigua. De modo que, entre esas técnicas de purificación, hay unas cuantas: oír música, oler perfumes y también, por supuesto, practicar el examen de conciencia. Revisar toda la jornada, recordar las faltas cometidas y, por consiguiente, expurgarlas y purificarse de ellas por ese mismo acto de memoria es una práctica cuya paternidad siempre se atribuyó a Pitágoras” (Foucault, 2006, pg. 61)

Un segundo órgano necesario es un *ethos*, que reside en las entrañas y en el hemisferio derecho del cerebro. Es lo que los maestros nos han transmitido y el sentido, el valor que le damos individualmente a nuestro oficio. Es aquello que da sentido a nuestro trabajo, aquello sin lo cual cualquier técnica es solo gimnasia, destreza corporal. La técnica aquí accede a una

dimensión social y espiritual. Sobre este órgano se puede también trabajar y se puede transmitir.

En este aspecto pueden ser comprendidos varios procesos, el intelectual referido a la capacidad de aprender el mundo desde la comprensión de las visiones del mundo de otros, mediante la lectura, el análisis y la interpretación racional. El desarrollo de la intuición y los sentidos que nos permiten el acceso a dimensiones desconocidas de la "realidad" y el desarrollo de los "músculos" de la imaginación, "el acecho" y la "ensoñación".

Lo anterior, igualmente, mediante cuatro consideraciones a las que hay que prestar atención: la de la relación erótica subyacente a todo acto que busca el ocuparse de sí mismo, que se encuentra movida por el deseo; del pedagogo o del aprendiz. La terapia o terapéutica necesaria para "la cura del alma", el inquietarse a sí mismo. La de la economía, la capacidad de estar en el mundo y ocuparse de sí mismo, de los padres, los hermanos o los hijos o el estado; y la de la dietética, que corresponde a saber cómo alimentarse, pero que tiene como fin no el cuerpo sino el espíritu.

Barba asocia el tercer órgano con el misterio, con lo que va más allá de la lógica, el límite de toda pedagogía actoral, esa luz, ese brillo, el fuego sagrado que aún no se ha podido descifrar.

El tercer órgano es inaferrable. Es la temperatura irracional y secreta que vuelve incandescentes nuestras acciones. Podría llamarse 'talento'. Yo lo conozco bajo otra forma. Una tensión personal que

se proyecta hacia un objetivo, que se deja alcanzar y que de nuevo se escapa, la unidad de las oposiciones, la conjunción de las polaridades'. Este órgano pertenece a nuestro destino personal. Si no lo tenemos, nadie puede "enseñárnoslo" (Barba, 1986: 13).

Como puede verse, las pretensiones de Grotowski o de Barba, en la búsqueda de un actor santificado o de un hombre nuevo, se enmarcan dentro de una búsqueda más amplia de la inquietud de sí mismo, y a la base de la labor del actor se encuentra esta larga e incesante búsqueda del sí mismo.

¿Cuál es este sí mismo, del que se habla? Bueno, esta pregunta la resuelve Platón en el texto de *Alcibíades o de la Naturaleza Humana*, que invito a que lean. Pero más allá de las consideraciones de Platón, bien podrían aventurar ustedes una respuesta. Solo como muestra de una solución que los griegos no veían entre sí y que miraban a los persas, quienes habían establecido una estricta educación a sus reyes a los cuales rodeaban de cuatro profesores: uno es el profesor de sabiduría (*sophid*), otro es profesor de justicia (*dikaio syné*), el tercero es maestro de templanza (*sophrosyne*) y el cuarto, maestro de valor (*andreiá*) (Foucault, 2006: 49).

Por lo tanto, aunque no somos reyes, sí podemos decir que en el conjunto de nuestra sociedad somos unos privilegiados que nos podemos dedicar a la muy espiritual labor de la inquietud de sí mismos, que por nuestro trabajo y ante la tarea de presentarnos como otros, estamos obligados a ejercer el sublime arte de inquietarnos a nosotros mismos, como



una manera de reconocer a los demás y de reconocernos en que somos parte de la una de las “islas flotantes del teatro”, que navega en el mar de la globalización, rescatando nuestras particularidades, tratando de encontrar una identidad que por fortuna es tan fluctuante y cambiante como inmutable, y que al hacerlo, sabemos que a pesar de todas las imperfecciones que humanamente tenemos, somos de alguna manera la esperanza de un “hombre y una mujer nuevos” y aunque nosotros mismos no lo lleguemos a ser (parafraseando a Brecht “Nosotros que quisimos un mundo amable no pudimos ser amables”), nuestro trabajo, quizá permita en algún momento, transformarnos a todos.

Esa es nuestra profesión, un conjunto de técnicas, saberes, conocimientos, observaciones, intuiciones y también mucho de misterio, magia o misticismo. Posesos jugando a ser racionales, conscientes y científicos del comportamiento.

Hace algunos años el profesor Eduardo Sánchez hacía una exposición sobre la “formación de un actor sostenible, como un compromiso con el tiempo”, y yo le replicaba con un escrito que le envié pero que nunca fue publicado, pero que él conoció. Sin duda mi respuesta era demasiado “emotiva” y agresiva. De alguna manera el artículo del profesor Sánchez, atacaba un tipo de trabajo en la Escuela que exigía al actor un esfuerzo más allá de sus posibilidades y yo mismo me sentía atacado porque el trabajo del montaje de *Bodas de Sangre* que había emprendido como homenaje a los cien años del nacimiento de Lorca, se encontraba en la vía de la búsqueda del Duende lorquiano y en esa medida era

desmedido.

Traigo a colación el tema, porque justamente sería un ejemplo de lo que una dinámica de la confrontación y la diferencia de criterios, puede ser de enriquecedora en un proceso artístico, estético y conceptual. Aparte de lo que dicho texto enunciaba, sin duda, algunas cosas pueden haber servido para repensar los problemas que en ese entonces se planteaban. Entre otras, para nuestro caso, el exceso fue modificado por orientaciones diversas que tomaron en cuenta las propuestas de Italo Calvino para este milenio, y que muy acertadamente ha avanzado la profesora Luz Dary Alzate: *Levedad*- Crear distancias, variedad, forma. *Rapidez* - Agilidad, movilidad. *Exactitud* - Diseño calculado, precisión. *Visibilidad* -Extraindividualidad, ver más alto. *Multiplidad* - No sistemático, múltiple, diverso. *Consistencia*.

Y en la actualidad, con la presentación de algunas de las obras de esta muestra, se puede seguir un avance en esa discusión no resuelta en el papel, sino probada en las propuestas de montaje. *Ofelia o la Madre Muerta*, puede ser el ejemplo de uno de estos caminos, el montaje de la actual *Bodas de Sangre*, puede ser el ejemplo del otro camino. Pero sin duda, detrás de la evidencia de uno u otro, el agua recorrida es mucha. Tenemos otro ejemplo, el montaje de *Antígona* de la profesora venezolana Diana Peñalver, que con todas las diferencias estéticas o ideológicas que nos pueda suscitar, presenta una vía que se evidencia como muestra de caminos paradójicos, al enfrentamiento de planteamientos que parecen irreconciliables. En este montaje los actores creando su personaje tras la



máscara se ven en la obligación de realizar un supremo esfuerzo, al límite con la capacidad de sus fuerzas, comparable al exceso de uno de los planteamientos anteriores, pero al mismo tiempo, la percepción externa del público es que nos encontramos con una obra casi inmóvil, llena de depuración, limpieza y síntesis que por ningún lado nos permite suponer el gran esfuerzo que están realizando los ejecutantes. ¿Qué ha sido el entrenamiento de mis actores, sino un puente entre estos dos extremos: entre la incursión en la máquina del cuerpo y la apertura de vados para la irrupción de una energía que rompe los límites del cuerpo?

Esta discusión la quiero evidenciar, porque es necesario que se expliciten las diferencias, pero además se note que ellas no son excluyentes y que si algo tiene de valioso este programa, es la posibilidad de la divergencia y la controversia, y que más allá de la cháchara de cafetería, estas diferencias entre los docentes se trasladan al campo de la comprobación escénica, artística y creativa, que es como se debe resolver, a través del debate, de los planteamientos y de las propuestas estéticas.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Este artículo tuvo como motivación la aparición de dos anónimos de muerte a una de las profesoras del programa de nuestra escuela, por razones de prejuicio en un proceso de selección de estudiantes. Por ello es clara la defensa del debate, el dialogo y la critica como formas indispensables para dirimir nuestros conflictos.

## BIBLIOGRAFÍA

Barba, Eugenio. (1986). *Caballo de plata*. Edición especial de *Revista Escénica*. México: UNAM.

\_\_\_\_\_. (s.f.). Más Allá de las Islas Flotantes. El camino del rechazo... Disponible en: <http://www.etpbarranca.org/willaldea/revista/numero-5/Barba.htm>  
Consulta junio 8 de 2012.

\_\_\_\_\_. (s.f.) El Actor un Maestro de la Mirada. La identidad del actor  
Disponible en: <http://labandurriateatro.bligoo.com/content/view/127952/Eugenio-Barba.html> Consulta en junio 8 de 2012

Foucault, Michel. (2006). *Hermenéutica del Sujeto*. Buenos Aires: FCE.

Obregón Clairin, Claudio. (s.f.). De la unicidad. *El otro*, 20. Disponible en <http://www.eldigoras.com/eom03/2003/fuego20coc01.htm> Consulta marzo 22 de 2007.

# “ESTUDIO DE RECEPCIÓN TEATRAL” TEATRO Y MOVILIDAD SOCIAL\*

## “THEATRICAL RECEPTION STUDY” THEATER AND SOCIAL MOBILITY

Rubén Darío Zuluaga Gómez\*\*

*\*\* Licenciado en Artes Escénicas, aspirante a Magister en Filosofía y Cultura y docente de la Universidad de Caldas. Autor de los libros: La fiesta de los locos (2006) y 300 estrategias de animación a la lectura (2009). Crítico especializado*

### RESUMEN

El siguiente artículo recoge un trabajo de investigación realizado por docentes de la Universidad de Caldas a partir de la recepción teatral. Se trabaja con dos obras en los municipios de Caldas y un público diverso, al cual se le aplican unas encuestas, que son realizadas inmediatamente terminada la función, se hace un registro fílmico del público y la observación directa de un investigador. Finalmente hay un trabajo de análisis de esas encuestas a través del método comparativo constante que nos permite categorizar y llegar a unas conclusiones, que aunque previsible, reveladoras por el nivel de constatación de saberes que anteriormente eran meras intuiciones.

### PALABRAS CLAVE

Imagen, sensaciones, opiniones, tema, recepción, teatro, movilidad, desplazamiento, público.

### ABSTRACT

This article gathers a research work carried out by Universidad de Caldas professors from theatrical reception. The work was carried out through the performance of two plays in different municipalities in the Department of Caldas and with diverse audiences, applying surveys to the audiences immediately after the performance, recording audiences on film, and considering the researcher direct observation. Finally, the surveys are analyzed using the constant comparative method which allows categorization and to get to some conclusions that, though foreseeable, are revealing because of the level of knowledge verification which was previously pure intuition.

### KEY WORDS

Image, feelings, opinions, topic, reception, theater, mobility, displacement, audience

---

\* Recibido: agosto 30 de 2012, aprobado: septiembre 28 de 2012.

Artículo escrito a partir de la investigación realizada en la Universidad de Caldas con el nombre: “Teatro y movilidad humana”, que participó en la convocatoria conjunta para la financiación de proyectos de investigación y proyección con alto impacto en el contexto regional 2011. Sus participantes fueron: Liliana Hurtado Sáenz, Carlos Julio Jaime, Juan Camilo Molina Cruz, Alexandra Vinasco Benavides, Claudia Patricia Leguizamón Londoño, Rubén Darío Zuluaga, Ana María Valencia, Cindy Lorena Izasa, Juan Manuel Soto, Bredy Gallego, Yisela Páez Herrera y Diana Carolina Suarez Hincapié.

## INTERESES BÁSICOS E INICIALES EN LA INVESTIGACIÓN

Corresponde a un estudio de recepción a partir de la percepción de los espectadores de dos obras de teatro que abordan la temática de movilidad humana que se presentaron en una gira por municipios de Caldas (Chinchiná, Supía, Riosucio y Manizales), en total cuatro. Las obras son el resultado de dos investigaciones que vinculan temas sociales, de creación y específicamente están relacionadas con desplazamiento interno<sup>1</sup>, y movilidad internacional<sup>2</sup>. El estudio se realizará, metodológicamente, a través de entrevistas desestructuradas a los espectadores de las obras sobre las imágenes, sensaciones y pensamientos suscitados después de las presentaciones. Estos resultados contribuirán a conocer la diferencia y similitud de respuesta del público frente a los productos artísticos mencionados. El proyecto va de la proyección de los procesos investigativos de la universidad en el campo de las artes, a la investigación sobre el fenómeno expectatorial.

### Instrumento

A la par con la identificación de la población objetivo de las presentaciones y de un óptimo desarrollo de las mismas, se aplicará un instrumento que servirá para entrevistar a los espectadores después de la función. Las respuestas serán analizadas mediante una metodología cualitativa

<sup>1</sup> Se trata de la obra "Rastros sin rostro" que corresponde a la investigación "Construcción de un texto dramático y una puesta en escena, a partir de la problemática del desplazamiento forzado en Colombia" dirigida por la Mg. Liliana Hurtado, que fue avalada y financiada por la Universidad de Caldas durante el año 2010-2011.

<sup>2</sup> Se trata de la obra "El viaje" cuya puesta en escena se realizó para la realización del proyecto de investigación-creación latinoamericano "Delta 3" que se llevó a cabo en la ciudad de Puebla, México, durante el año 2010.

basada en el método comparativo constante propuesto por Glaser y Strauss (1967), según ellos este enfoque:

permite descubrir teorías, conceptos, hipótesis y proposiciones partiendo directamente de los datos. Este método se basa principalmente en la técnica de codificación, que corresponde al proceso por el cual los datos brutos son sistemáticamente transformados y clasificados en categorías conceptuales que emergen del contenido de las respuestas. Dichas categorías se subdividen jerárquicamente en múltiples subcategorías, permitiendo refinar los conceptos emergentes, identificar sus propiedades, explorar sus interrelaciones, y así integrarlos en una teoría coherente.

Esta labor asegura el éxito del estudio en tanto que proporcionará las rutas de trabajo a partir de establecer núcleos, categorías y finalmente el análisis.

La estructura lógica del proyecto es la siguiente:

**Confrontación.** Presentación de la obra de teatro, observación directa sobre el público a través de registro audiovisual. Así mismo dentro del público habrá un investigador inmerso, que se limitará a hacer observación de la relación sala-escena, acontecimiento-espectador. Información que luego será asumida en la interpretación de las encuestas realizadas.

**Impresión.** Esta segunda parte se ejecutará inmediatamente al terminar la

obra, haciendo un muestreo del público (10% asistentes) abordando el problema fenomenológico de cómo esa experiencia, que acaba de tener, se muestra en su conciencia, recurriendo a la entrevista abierta y desestructurada con respecto a tres aspectos: el ver, el sentir y el pensar del acontecimiento escénico.

**Interpretación.** Esta es la fase del análisis de la información, donde se tendrán en cuenta dos núcleos así: a) Confrontación, que a su vez se divide en siete categorías; b) Impresión, que a su vez se divide en tres categorías.

Con respecto a la información recogida en la etapa de Impresión, esta se analizará a través de la tendencia de opinión sobre los aspectos relacionados con el ver, el sentir y el pensar del acontecimiento escénico, además de otras experiencias en la recepción. Y en la etapa de Impresión la opinión será relacionada con la temática de la obra, su relación con el acontecer cotidiano y con el espectador mismo.

## OBRAS TEATRALES Y SUS CARACTERÍSTICAS

### “El viaje”

Es una obra de teatro-danza desarrollada dentro del proyecto “Delta 3” que se llevó a cabo en el año de 2010, bajo la producción general de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), pero que correspondió a una creación compartida con otras siete universidades de América Latina, entre ellas, la Universidad de Caldas. El tema que sirvió para el desarrollo de cada una

de las obras que luego se integraron en México fue “Fronteras e inmigración”.

El equipo humano de la Universidad de Caldas está conformado por la profesora Claudia Leguizamón del núcleo de danza y las estudiantes Cindy Lorena Izasa y Ana María Valencia, quienes tomaron como punto de partida para la obra, un fragmento del texto “El público” de Federico García Lorca, y específicamente, el cuadro segundo llamado “Ruina Romana”.

La directora Leguizamón afirma respecto a su obra:

Este es uno de los textos irrepresentables de Lorca, su poética compleja y abstracta la ha convertido en nuestro inicio; este cuadro segundo trae consigo dos personajes poderosamente simbólicos que nos permiten saborear por primera vez los seres que invaden las fronteras, fronteras de cualquier tipo; dos figuras, la de pámpanos y la de cascabeles, figuras disímiles que comparten un momento que los define para siempre

Se formula dentro de un largo trabajo de investigación la pregunta de cómo definir los conceptos de fronteras e inmigración, a lo que inmediatamente respondimos como límites, barreras de nivel territorial, una línea que pasa trazando un muro imaginario respetado y temido.

A medida que avanzaba nuestra investigación los términos se fueron ampliando, para pensar entonces en la frontera como

barrera que no solo limita un territorio sino también los sentimientos, las acciones, los pensamientos, llegando así a una claridad frente a la utilización del poema de Lorca en la puesta en escena, viendo desde este la frontera a la que el escritor debía hacerle frente al querer ser o hacer algo que lo haría extranjero y extraño ante su época y contexto, marcándonos así en el hecho de que cuando alguien decide cruzar una frontera ya sea territorial o de otra clase, pasa por el despojo”.

### “Rastros sin rostro”

Es el nombre de la puesta en escena y el texto dramático productos del proceso de investigación sobre la problemática del desplazamiento forzado en Colombia. El espectáculo fue elaborado bajo la metodología de la creación colectiva, realizada por docentes y actores profesionales integrantes del grupo de investigación “Teatro, Cultura y Sociedad” del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas.

La propuesta escénica aborda una sentida y compleja problemática social la cual procura no caer en la denuncia y la literalidad, intentando encontrar expresiones poéticas que evidencien el horror cotidiano producto de la indiferencia, el olvido y la ignominia a los que son sometidos miles de seres humanos. Pretendemos crear una reflexión que se pliegue en sí misma y como en un juego de espejos nos veamos reflejados y multiplicados a nosotros mismos.

La obra se soporta sobre estrategias escénicas contemporáneas que permiten hacer una relectura estética de la situación del desplazamiento, desde la fragmentación, la simultaneidad, la performance, los recursos audiovisuales y por supuesto las prácticas escénicas tradicionales, donde el público participa del hecho teatral de manera activa dentro de un espacio no convencional cumpliendo diferentes funciones incluyendo prácticas simbólicas de restauración.

“Rastros sin rostro” apela a los sentidos y a la libre interpretación del espectador a través de personajes en estado permanente de liminalidad, los cuales están inspirados desde el realismo pasando por la mitología y las alegorías hasta aproximarse al futurismo.

En conclusión, la obra pone de manifiesto nuestras propias voces que no son más que el eco de aquellas que claman por ser escuchadas y que a diario son silenciadas o lo que es aún peor: son ignoradas.

El texto dramático o material dramático da cuenta de una escritura fragmentaria que intenta indagar en las nuevas formas escriturales del teatro, donde se rompe con las nominaciones tradicionales de la estructura dramática en cuanto que propone un recorrido del lector por pasadizos e instancias, antes que por escenas o actos. Por otra parte, la designación de los personajes no corresponde a nombres sino más bien a conceptos que determinan el carácter del personaje. Adicionalmente se hace una indagación poética en cuanto a la formulación de la acotación o didascálica como ingrediente narrativo de la pieza.



## PRESUPUESTOS DE LA RECEPCIÓN ESTÉTICA

Dentro de la creación artística se reconocen dos grandes campos indispensables y que representan principio y fin en el sentido del pensamiento y la experiencia del arte. Por un lado y como génesis encontramos la estética de la producción, desde donde se generan todos unos preceptos de la obra artística a partir de un conocimiento técnico, disciplinar y por supuesto donde entra el talento, la capacidad intuitiva y el manejo de los materiales de la representación. Por otro lado todo lo relativo a la estética de la recepción, donde entra el espectador con su biografía, pero además el factor casuístico e indeterminado de la relación sala-escena.

La estética de la recepción se ha trabajado desde aspectos literarios principalmente y analógicamente se ha trasladado al teatro, donde por supuesto cambian las relaciones y el objeto de estudio se complejiza, porque si bien la obra literaria permanece, por lo menos como materialidad tipográfica, la obra de teatro solo existe en su momento de re-presentación; pero además, la relación única e irrepetible está sometida a diversos factores cambiantes: obra, espectador, lugar, ambiente, tiempo, entre otros.

Experiencias cercanas, que denotan iniciativas donde el espectador teatral es el protagonista, podemos referenciar varias, entre ellas una desarrollada en Medellín, donde según Ramiro Tejada (2003), en su libro *Jirones de memoria: crónica crítica del teatro de Medellín*, entre los años 1993 y 1997 se creó un club de espectadores, donde participaban críticos, espectadores

y creadores, que además de conversar y explorar las diversas opiniones sobre las obras, tenían un programa radial donde fomentaban el interés por el teatro. El club que no se aplicaba a un tema en común, sino que derivaba según la obra propuesta por el artista, procuraba desarrollar su capacidad apreciativa del teatro, con el objetivo preciso de formar públicos alrededor del teatro.

Otra experiencia importante es la Escuela de Espectadores creada en Buenos Aires (Argentina) en 2001, que se ha ido expandiendo a otras ciudades de esa zona del continente. Alrededor de esta escuela están investigadores y teatrólogos argentinos como Jorge Dubatti, quien en su libro *El teatro teatral* expresa que:

El espectador es un co-creador. Lo dice Alfredo Alcón, que de esto sabe: “El teatro se hace entre los que están abajo y los que están arriba del escenario. Si el barrilete vuela, si se produce el hecho de comunión, es porque se hizo de a dos, no lo puede hacer solamente el actor sin el público” (2009: 89).

Esta es una escuela que por su carácter de permanente, además del desarrollo privilegiado del teatro en Argentina, se especializa cada vez más, incluso viajando a otras ciudades. Lo importante de esta escuela es la importancia que se le da al espectador y la manera de reconocerlo como co-creador y su imperiosa necesidad para que exista la obra de arte.

Por otra parte, continúa Dubatti (2009) argumentando sobre el lugar privilegiado del espectador, enunciando que:

Se sabe que la palabra teatro proviene del griego y significa "mirador". Sin embargo, el espectador no se limita a "mirar" ni se resigna a la pasividad porque acepta que carece de la fuerza y el talento necesarios para subir a escena (p. 90).

En estos mismos términos plantea que: "El espectador es hoy un laboratorio de (auto) percepción teatral" (*Ibid.*).

Durante la década de los setenta y comienzos de los años ochenta en Colombia se realizaron los Festivales Nacionales de Teatro organizados por la Corporación Colombiana de Teatro y Colcultura, en donde después de cada espectáculo se realizaba un foro con el público asistente, lo cual permitía enriquecer el espectáculo mismo, y se notaba el grado de aceptación o no por parte del espectador.

Claro que este fenómeno no se dio solo en Colombia sino también en América Latina, con la explosión de lo que se denominó Teatro de Creación Colectiva, en donde el papel del espectador cobró mayor relevancia.

A propósito Augusto Boal (1978) dice:

"ESPECTADOR", ¡QUÉ MALA PALABRA! La poética de Brecht es la poética de las Vanguardias Esclarecidas: el mundo se revela transformable y la transformación empieza en el teatro mismo pues el espectador ya no delega poderes en los personajes para que piensen en su lugar, aunque continúe delegándole poderes para que actúe en su lugar (p. 243).

El teatro moderno, y especialmente a partir de Bertolt Brecht, busca eliminar la distancia entre el espectador y la sala. Gadamer (1991), en su obra *La actualidad de lo bello*, dice: "Toda obra deja al que la recibe, un espacio de juego que tiene que rellenar" (p. 73). Y es precisamente ese juego libre de la interpretación el que le permite al espectador dar su aporte personal, construir a partir de la obra un sentido, percibir el planteamiento de una obra teatral que lo involucra y lo observa en un acontecimiento específico.

Al respecto Eugenio Barba (2010) menciona:

El espectáculo no es un mundo que existe igual para todos, es una realidad que cada espectador experimenta individualmente en el intento de penetrarla y apropiarse. La sustancia definitiva del teatro son los sentidos y la memoria del espectador. Es esta sustancia la que es atacada por las acciones de los actores (p. 241).

Por lo anterior, se puede decir que cada obra habla de una manera especial, aborda una temática y la desarrolla desde una poética determinada. Cada espectador entra a ese universo, según su propia biografía, pero además es afectado por un "convivio"<sup>3</sup> representado en la relación escena-sala, que es particular siempre.

La investigación que nos proponemos, donde la recepción de la obra teatral es el objeto de indagación, se nutre de estas experiencias similares y de planteamientos

<sup>3</sup> Jorge Dubatti expresa que el "convivio" es una reunión de cuerpos presentes que se genera en el hecho teatral y en el que no interfieren los artefactos tecnológicos.

de autores que argumentan esa posición imprescindible del espectador frente a la obra teatral y por lo tanto su posibilidad transformadora y de influencia. El espectador es completamente vulnerable y por lo tanto lo que el proyecto quiere medir es su capacidad y variabilidad de respuesta, frente a productos artísticos laborados con una temática común, con un enfoque social y un superobjetivo predeterminado.

Patricia Cardona (1993), especialista en danza y crítica mexicana, realizó en su libro *La percepción del espectador*, un paralelo entre la creación escénica y el mundo natural expresado en el acercamiento entre las especies animales que ella denomina la agresión ritualizada. Según sus teorías, el espectador requiere estructuras para poder captar un espectáculo teatral, que provoque su percepción biológica, donde entren en juego niveles de supervivencia y la vida misma se ponga en cuestión.

En las obras propuestas para la gira hay unos soportes teóricos y conceptuales, que permiten una proyección estética de la obra y presuponen unas condiciones de recepción, siendo la pretensión de esta investigación: develarlos, confirmarlos o profundizarlos. El artista creador, presupone una estética de la producción, donde hay un espectador implícito (Sanchis, 1995). ¿Cuál es el espectador implícito de cada obra, qué busca del espectador, qué reclama de él, qué le quiere aportar, ilustrar o transformar?

En el creador, hay un mapa de provocaciones, sugerencias, referencias, en general un superobjetivo, que le permite elaborar una intencionalidad

poética y desde esta perspectiva seleccionar y disponer unos materiales para la re-presentación. Por su parte, la estética de la recepción, estudia esas características de la comunicación y pone de relieve el papel fundamental del espectador estableciendo la existencia del teatro en sentido estético y social, solo en la medida de esa relación. En el nivel simbólico de una obra, su producción de sentido se da en la medida de esa relación y no se produce unilateralmente, es decir que el espectador es indispensable para que podamos hablar de “obra de arte”.

La estética de la recepción estudia un momento fáctico, en una confrontación en tiempo real, con un espectador vivo y participante, en un convivio. Según Dubatti (2009), la base del acontecimiento teatral “es la estructura ancestral de la reunión, el ‘convivio’, el fenómeno humano de la cultura viviente en el que se genera una zona singular de experiencia y subjetividad *colectiva*” (p. 89). Es fundamental participar de una experiencia estética, que refiere un hecho común, que afecta socialmente una comunidad, y que si bien tenemos una lectura personal, esta es influida por la percepción general de la sala, que podría expresar elementos ancestrales del convivio que refiere Dubatti.

Partir de una obra artística, de una metáfora, para referir un hecho social, tiene una especial contundencia, cuando lo que se busca es movilizar sentimientos, pasiones, pensamientos, porque como dice Alejandro Jodoroski (2001) para el inconsciente la metáfora funciona como una realidad.

Esperamos que el análisis de todo este trabajo perceptivo, nos llevará a una comprensión de las ideas, de las múltiples sensaciones de los espectadores y críticos, permitiéndonos extraer algunas conclusiones, que pudieran incluso contener elementos contradictorios, pero que en virtud del análisis podríamos encontrar elementos que permanecen, verdades, que aunque históricas, nos permitirían comprender el fenómeno desde una perspectiva estética y social.

### INTERPRETACIÓN O ANÁLISIS DE LAS RESPUESTAS

Con base en las encuestas realizadas, el monitoreo del público a través de cámaras apostadas frente a ellos y la observación directa de un investigador, se llegó a las siguientes conclusiones, que recogen muy diversas opiniones, contradictorias algunas, la mayoría acordes, pero que el análisis procura contener, dentro de un espíritu interpretativo que tiene en cuenta dentro de las categorías lo más relevante y significativo, pero que no desconoce y pondera lo aislado y marginal.

Cada núcleo con sus respectivas categorías, nos permite establecer niveles de recepción, expresado lingüísticamente en las encuestas y apoyados en niveles gestuales y de comportamiento, que siendo estos últimos más difíciles de codificar, contribuyen en gran medida, a pesar de su alto nivel subjetivo, a establecer una interpretación y un análisis, que nos aproxima al fenómeno expectatorial, desde la perspectiva particular de la investigación.

## CONFRONTACIÓN

### Primera pregunta: ¿Qué vio?

#### *"El viaje"*

El espectador se sitúa en un espacio ficcional de observador e identifica de inmediato el código y el lenguaje que se le propone en términos formales, ve una obra de teatro, una representación en la cual dos actrices a través de la danza expresan conflictos humanos, que son identificados de manera clara. Se representa un universo, que relaciona el teatro, la danza y la creación, que con elementos simples, pero con un gran significado, cuentan una historia.

#### *"Rastros sin rostro"*

El espectador ve una obra teatral o una puesta en escena, donde encuentra imágenes del desplazamiento como fenómeno causado por el alto nivel de violencia que se vive en el país y los diferentes factores que la causan; ve en la primera escena una mujer que busca los restos de su hijo muerto, imágenes precisas de acontecimientos que semejan la realidad circundante de una sociedad que permite la continua violación de los derechos y que puede circunscribirse en el pasado y el presente histórico de Colombia y que tiene como común denominador la violencia y el desplazamiento.

Los asistentes descubren imágenes que refieren la contaminación ambiental, el uso desmedido de la tecnología y cierta crítica a la religión católica, identificando ciertos símbolos e iconos, que aparecen en diferentes cuadros de la obra. Las

imágenes son reiterativas de un espectador que se desplaza por el espacio, para poder observar la obra.

### **Segunda pregunta: ¿Qué sintió?**

#### *“El viaje”*

El espectador experimenta sensaciones de orden orgánico transmitidas por la acción física de las bailarinas y las hace propias, en el mayor de los casos es crítico y rechaza el evento que la obra muestra: los obstáculos y adversidades que día a día se enfrentan en la vida. El espectador siente emociones encontradas gracias a la interpretación de las bailarinas, como tristeza, angustia, alegría, romanticismo. Es claro el sentimiento en contra de la idea de la manipulación, cómo alguien maneja y otro se deja manejar, expresando el deseo y la necesidad de independencia, la lucha y búsqueda de las propias metas.

#### *“Rastros sin rostro”*

Los espectadores sienten tristeza por las imágenes y las palabras que se emiten en la primera escena, además rechazan la incomodidad y la agresión les genera: repudio, asco, ira, decepción. Hay también una sensación de miedo, impulsando una profunda reflexión de la toma de conciencia de la realidad que a diario se percibe en el país. El espectador identifica acontecimientos de alta emotividad que le permiten efectuar una reflexión social al tiempo que se involucra con las acciones propias de la obra.

El espectador siente de manera muy vívida la obra, se conecta empáticamente con las escenas que expresan la violencia del

desplazamiento en un lenguaje directo, pero también con aquellas, que con la fuerza del simbolismo, desacralizan y evidencian una realidad social impuesta.

### **Tercera pregunta: ¿Qué pensó?**

#### *“El viaje”*

El espectador identifica la realidad y el conflicto social generado por el fenómeno de la migración de manera clara a través del lenguaje de la danza. Se reconoce que la temática es entretenida y genera interés en el observador, por el buen desempeño técnico, una convincente interpretación, una propuesta estética limpia y bella, que comunica, que enfatiza el conflicto y crea reflexión en el público. El espectador, no solo identifica una realidad social a partir de la puesta escena que lo conmueve, sino que hay una promoción de la reflexión personal, frente a la autonomía, a los deseos y la independencia.

Se resalta además de la obra el alto nivel profesional de las intérpretes, que educa y crea públicos.

#### *“Rastros sin rostro”*

Los espectadores identifican en la obra las problemáticas específicas del país, el conflicto social generado por el fenómeno de la violencia y el desplazamiento que se vive en Colombia y en general en el mundo. El espectador se siente afectado por el mensaje, parte de la problemática, pero al mismo tiempo, reflexiona en torno al hecho social y se pregunta por su postura como espectador.

La movilización por diferentes espacios,



en el transcurso de la obra, llama la atención de los espectadores; reaccionan de muy diversas maneras, entre la incomodidad, el asombro y el rechazo por algunas escenas de violencia verbal y física, el desnudo y el desplazamiento.

En general se considera el teatro o las artes escénicas, como un excelente medio que permite expresar mensajes contundentes y hablarle de manera directa a la sociedad misma.

#### **Cuarta pregunta: ¿Cuál considera que es la temática de la obra?**

##### *“El viaje”*

La temática de la obra es identificable como la migración, y se percibe allí, el uso del poder en las relaciones sociales como una forma de sometimiento y humillación. La temática refiere problemas o conflictos sociales, de los que puede ser víctima cualquier persona, en cualquier momento de su vida y verse atrapado en sucesos o acontecimientos, obstáculos y adversidades. La obra intenta develar de manera muy plástica comportamientos humanos como la autoridad, la lucha de poderes, la codicia, el dominio, la derrota, en los diferentes planos como el individual, el familiar y el social.

La temática desarrolla el itinerario de un migrante que sale de su lugar de origen en busca de oportunidades que no tiene, deseando otro futuro y encontrándose con realidades que la obra logra mostrar en su desenlace de imágenes.

##### *“Rastros sin rostro”*

El público identifica tantas temáticas como escenas tiene la obra, unidas entre sí por un eje narrativo. Por eso se habla de la temática desde el cuadro que más impacta. Se reconoce sin embargo que la temática es atravesada por una problemática social, que incluye violencia, desplazamiento forzado, dependencia tecnológica, contaminación y alusiones a los rituales cristianos.

La temática de la obra hace clara referencia a la situación del país en el contexto histórico actual, donde hay una deshumanización y un conflicto moral, que no distingue entre el bien y el mal, y donde hay un usufructo de la guerra y la muerte.

#### **Quinta pregunta: ¿Qué encontró en la obra?**

##### *“El viaje”*

Los espectadores no esperaban nada de la obra, pero no de manera peyorativa ni despreciativa sino que, por el contrario, manifestaron acudir a la obra con la mente abierta y con la disponibilidad de dejarse sorprender, vieron lo que esperaban, ya que su expectativa estaba enfocada en ver un espectáculo de danza y su correspondiente lenguaje. La obra es un viaje hacia la reflexión, toca el interior y produce gran felicidad, atrapa y entretiene.

Sin embargo la puesta en escena sorprende porque hay una representación de la vida, que a través del lenguaje corporal y musical logra un diálogo con el espectador.

### *“Rastros sin rostro”*

Por lo general los espectadores encuentran más de lo que esperan, por la estrategia de la pieza misma de la movilidad constante de los espectadores, el realismo de la temática y ciertos elementos simbólicos ancestrales que conmueven al espectador en sus fibras más sensibles.

Sienten también los observadores, entre ellos, los que llegan en la actitud desprevenida, que la obra cumple con sus expectativas, los sorprende, les deja enseñanzas, se sienten a gusto, entendiendo la movilidad de las escenas como parte estructural de la propuesta.

**Sexta pregunta: ¿Quiso abandonar la sala?**

#### *“El viaje”*

Los espectadores no abandonan la sala, incluso aquellos que de entrada no se conectan con la escena, se mantienen por respeto y por curiosidad. La permanencia en la sala es el resultado de la capacidad de la obra de mantener la atención y la expectativa por conocer el desenlace final.

La obra en general suscita el interés, entretiene y facilita la concentración durante el tiempo de transcurso de la historia. El nivel interpretativo de las actrices genera divertimento, incluso los espectadores no acostumbrados al teatro se mantienen hasta el final.

### *“Rastros sin rostro”*

Los espectadores de la obra, en general, nunca quisieron abandonar la sala,

por un nivel de interés creciente, por saber lo que sucederá. La realidad representada, tamizada por los juegos de desplazamiento en los cuales el espectador hace eternas filas, aplica a formularios, responde preguntas absurdas e identifica desaparecidos, se constituye en un nivel de participación, que dinamiza la actitud expectatorial y garantiza su permanencia.

Sin embargo, el impacto de algunas escenas fuertes en sentido verbal y de producción de imágenes, puede afectar algunas sensibilidades, que sin ser representativas en sentido numérico, denotan en la obra la asunción de un riesgo y la expresión de lenguajes intencionales, muy definidos en sentido estético.

**Séptima pregunta: Grado de identificación que tuvo con la obra**

#### *“El viaje”*

Hay un alto nivel de identificación con la obra, en su relación con eventos personales, partidas o desprendimiento de sus seres queridos, con motivos de estudio o trabajo y de manera un poco más subyacente con la migración hacia otros países propiamente dicha, pues si no lo han vivido ellos, le ha tocado a un vecino o a ciudadanos de otras latitudes.

Consideran los espectadores que la temática de la obra propone reflexiones en el nivel íntimo personal, por su nivel en el acontecer cotidiano, haciendo relación de problemas que nos afectan directa o indirectamente y que están enmarcados permanentemente en nuestro contexto.

***“Rastros sin rostro”***

Las escenas de la obra relacionan eventos y vivencias personales y colectivas, que vive y ha vivido el país históricamente, expresados en conflictos políticos y sociales que durante décadas ha desangrado a los colombianos; desde esta perspectiva, ningún colombiano ha sido ajeno a dicha situación. En virtud de un lenguaje realista y altamente comprometido con el contexto, el espectador siente que se está contando su propia historia y la de su país y por lo tanto ese nivel de cercanía le provoca, en general, un alto nivel de identificación.

Contribuye obviamente a la conexión con las escenas representadas el buen nivel interpretativo de actores y actrices, quienes en su trabajo creativo fueron propositivos de la dramaturgia y la puesta en escena.

**IMPRESIÓN**

**Primera pregunta: ¿Qué opina de la temática?**

***“El viaje”***

El espectador percibe de forma inmediata la temática desde la migración, reconociendo la importancia y validez de tratar estos tópicos a partir de la danza y el teatro y con un tratamiento que permite otras miradas. También se destaca un gran nivel de profesionalismo, una técnica limpia, precisa y un alto grado de interpretación por parte de las bailarinas, lo cual permite una lectura oportuna y eficaz del tema. Se rescata, además, en la historia presentada una suerte de moraleja, que nos confronta entre lo

que queremos de la vida y la manera de enfrentar los obstáculos.

***“Rastros sin rostro”***

La obra aborda temas sociales, de la inmediata realidad, con un planteamiento bastante fuerte, ya que toma como material de trabajo el desplazamiento forzado y la violencia que sucede en nuestro país.

El espectador percibe una obra interesante, con una temática clara y bien encaminada y que suscita en forma urgente una posición crítica, una reflexión que nace en lo artístico y concluye en lo social. La obra hace referencia a situaciones problema, enmarcadas en un contexto perfectamente identificable, donde se manifiesta la violencia y se expresa una crítica desde la posición estética.

**Segunda pregunta: Relación de la temática de la obra con el acontecer cotidiano**

***“El viaje”***

El espectador relaciona la temática de la obra con aspectos de tipo social, donde el abuso de poder y los problemas económicos comprometen la dignidad de las personas. La obra involucra el poder y la autoridad, la represión, la manipulación, ejercidos por unos cuantos y por otros tantos que permiten que actúe en desmedro del valor de las personas.

La obra refleja el acontecer cotidiano, cuando muestra el recorrido de los seres humanos por la vida, con sus problemas y complicaciones y la manera como se vencen los obstáculos. En la cotidianidad, como en la obra, existe la codicia, la desigualdad, los conflictos entre grupos,

la lucha por mejorar las condiciones de vida, el sacrificio y la tentación.

### *“Rastros sin rostro”*

Los espectadores consideran que la obra refleja la realidad del país, el horror de la guerra, la violencia que padecen las mujeres y el desplazamiento forzado en Colombia. Se comprende que la obra está inspirada en la cotidianidad y que allí, de manera simbólica y analógica, aparece Colombia en todo su drama humanitario. La obra reconoce las víctimas, les da un rostro y llena de sentido y de horror la indiferencia que se cierne sobre las ciudades y los hombres que, inermes, padecen la injusticia.

### **Tercera pregunta: Relación de la temática con el encuestado**

#### *“El viaje”*

Los espectadores encontraron relación con la temática, pues de algún modo han vivido situaciones parecidas, si no en su propia persona, en vecinos o coterráneos, y sienten que es una realidad actual que los afecta directa o indirectamente; por lo tanto se convierte en un factor de cuestionamiento y reflexión, que deriva en un aprendizaje personal, que permite una actitud preventiva hacia el suceso. Sin embargo el espectador identifica el viaje, en un sentido más literal, como un acontecimiento cotidiano de abandono y regreso, con el que hay una relación más continua y personal.

### *“Rastros sin rostro”*

Algunos espectadores han tenido contacto con situaciones referidas en la temática de la obra, sobre todo en aspectos como

la contaminación y la dependencia de la tecnología. En general no han sido víctimas de violencia o desplazamiento, pero como realidad social los sensibiliza y afecta.

Los espectadores encuentran que la temática es de una amplia cobertura por los medios de comunicación, y de gran preocupación nacional, por lo tanto hay mucho conocimiento y difusión del tema. En general los colombianos están relacionados con esta situación de manera más o menos directa.

## **A MANERA DE CONCLUSIÓN**

Son muchos los estudios sobre la estética de la producción teatral, pero al parecer la recepción no es tan importante, pues en nuestro medio poco o nada influye en el creador. Lo que quiere decir que el espectador es un soberano desconocido, temido, odiado, deseado, pero al fin y al cabo anónimo. Un monstruo de mil cabezas, caprichoso, inesperado, desalmado si se quiere, pero a veces dadivoso, amable y comprensivo.

Los estudios de recepción los realiza el teatro comercial por obvias razones, pues es el espectador el que paga y de ello subsisten tales espectáculos. O sea, es posible conocer el espectador con poder adquisitivo; además, ir en la dirección que él está dispuesto a pagar. Visión seguramente sesgada y de un teatro que poco puede explorar en contenidos sociales, pedagógicos y experimentales.

Los estudios de recepción hasta ahora han sido marginales y con muy poca continuidad, los realizan académicos, investigadores y muy poco se conocen,

con el agravante de que a los artistas poco les interesa. Por ello conocer la perspectiva del espectador, afecta un nivel sensible del artista, que seguramente puede influir en su obra, le impulsa a salir de su ego y pensar en el otro, crear para el otro, en una actitud más humana y de compromiso social.

De allí la importancia de nuestro trabajo, que apenas inicia y que hace importantes aportes, cuando le da una voz al espectador y permite que asuma una identidad crítica individual, que se exprese en su trascendencia, más allá de una actitud de masa uniforme y anónima. El espectador siempre se expresa colectivamente, cuando ríe, grita, protesta o aplaude, pero registrar el pensamiento individual, categorizarlo y analizarlo, es un intento por saber de él, como tendencia, como comportamiento intersubjetivo, para a su vez saber más de la obra y de la relación que puede establecer con la sala de espectadores.

Por el rostro y por el cuerpo del espectador pasa la obra, en él vive y se actualiza, en él se hace historia y sucede. La obra realmente es el espectador, porque allí se cocina, es el laboratorio donde la trama se desenvuelve, allí el drama se hace nervio y carne. En el espectador se materializa la obra, toma forma y nos dice qué tanto le habla, conecta o representa su mundo simbólico, qué tanto están allí sus aspiraciones y la narrativa de su vida.

Esta investigación nos permitió, y pretendemos reflejarlo en el análisis, saber de ese ser desconocido, rey y bastardo de la sala; pudimos confirmar una vez más, el hecho mágico y sorprendente que envuelve la relación sala-escena, y en general el hecho expectatorial.

Esta experiencia investigativa nos permitió conocer el espectador particular que asistió a las funciones, pero también nos permitió conocer las obras y tener un documento de lo que pasó en esa relación efímera, pasajera, que finalmente y desde todos los tiempos es la esencia del teatro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barba, Eugenio. (2010). "Quemar la casa. Orígenes de un Director". Argentina: Colección Catálogos.
- Boal, Augusto. (1978). "Una experiencia de teatro popular en el Perú". En: *Recopilación de textos sobre El teatro latinoamericano de creación colectiva*. Serie valoración múltiple. Cuba: Casa de Las Américas.
- Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. México: CENIDI-Danza.
- Dubatti J. (2009). *El teatro teatra*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. New York: Aldine Publishing Company.
- Jodorowski, A. (2001). *La danza de la realidad*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Sanchis, J. (1995). *Por una dramaturgia de la recepción*. Barcelona: ADE-teatro.
- Tejada, R. (2003). *Jirones de memoria: crónica crítica del teatro de Medellín*. Medellín: Fondo Ed. Ateneo Porfirio Barba Jacob.



# SEMILLEROS DE PENSAMIENTO:

## DRAMATURGIA/TEXTO CORTO

### ISLA COLOR VIOLETA\*

Sasha Eraso Villota\*\*

*\*\* Estudiante de VI semestre de Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en Teatro, Universidad de Caldas.*

#### PERSONAJES

**ALFREDO:** Padre, escritor paranoico. 40 años.

**CRISTINA:** Madre. 38 años.

**CRISTÓBAL:** Hijo, autista. 10 años.

**CAPITÁN:** 40 años.

**SARGENTO:** 37 años.

#### Escena 1

*Luz azul sobre las cabezas.*

**CRISTÓBAL:** Yo no quería salir de la cocina, pero ese hombre tomó mi mano y me lanzó a un pozo sin fondo... *(Baja lentamente la cabeza).*

**ALFREDO:** *(Con voz temblorosa)* Tranquilo, todo fue un sueño, no tienes de que preocuparte. *(Lo abraza con fuerza).*

*Entra Cristina muy nerviosa, tira la puerta.*

**ALFREDO:** ¿Qué te pasa mujer?

**CRISTINA:** *(Cae en los brazos de Alfredo)* Te están acusando por la muerte de un joven.

---

\* Recibido: Junio 15 de 2012, aprobado: junio 30 de 2012.

**ALFREDO:** De qué rayos hablas.

**CRISTINA:** *(Le pasa el periódico)* Mira, está en primera plana: “Misteriosa coincidencia. Una historia de ficción vuelta realidad”. ¡Son unos malditos manipuladores!

**CRISTÓBAL:** Padre, ¿es acaso el sueño que te conté?

**ALFREDO:** ¡No!, olvida todo esto. *(Suena el timbre).*

**CRISTINA:** ¿Qué vamos a hacer?

**ALFREDO:** *(Mira hacia arriba)* Esperar.

## Escena 2

*Luz verde de cuerpo entero.*

**CRISTINA:** *(Asomándose a la ventana)* En la puerta hay dos policías. *(Acaricia la cabeza del niño)* Ven cariño. *(Mirando a Alfredo)* No sabemos nada de ti, hace dos semanas te fuiste con una mujer y nos abandonaste *(le da un beso en la boca)*. Sube, nos vemos en la cena.

## Escena 3

*Luz azul desde los laterales. En la cocina, Sargento, Capitán, Cristina y Cristóbal.*

**SARGENTO:** Dice que hace dos semanas que no sabe nada de él.

**CAPITÁN:** *(Hablandole al niño)* Hijo, ¿qué hiciste ayer en la noche?

**CRISTINA:** *(Interrumpiéndolo)* Estábamos con mi madre, al norte de la ciudad.

**SARGENTO:** Señora por favor, deje que el niño responda.

**CAPITÁN:** *(Tomando la mano del niño)* Vamos hijo, muéstrame tu habitación.

**CRISTINA:** Espere, *(el Sargento la sienta a la fuerza)* no se lo lleve.

## Escena 4

*Toda la habitación del niño con luz violeta.*

**CAPITÁN:** *(Mirando las paredes)* Entonces te gusta la astronomía.

*Cristóbal mira fijamente al Capitán sin decir una sola palabra.*

**CAPITÁN:** ¿Dónde está tu padre?

**CRISTÓBAL:** Mi padre está en el cielo.

**CAPITÁN:** ¿Está muerto?

**CRISTÓBAL:** Todas las noches baja del cielo a cenar con nosotros.

*El Capitán mira al techo y ve una puertecilla.*

**CAPITÁN:** ¿Qué es esto? *(Baja la puerta, se desliza una escalera, el Capitán sube)* ¿Qué hay acá arriba?

*Alfredo le da un golpe en la cabeza dejándolo inconsciente, baja y se pone de rodillas junto al cuerpo.*

**CRISTÓBAL:** *(Atrás de Alfredo)* Padre, tú vas a matar a este hombre y harás lo mismo con el que está en la cocina.

**ALFREDO:** *(Se pone de pie mirando a Cristóbal)* Tranquilo hijo, no digas tonterías, todo se va a solucionar.

**CRISTÓBAL:** Vas a cortar los cuerpos y a enterrarlos en la huerta. Luego nos iremos en el carro. *(Sentándose en la cama)* Tengo sueño papi.

*Luz no color sobre la cama. En silencio, Alfredo acuesta a Cristóbal.*

**ALFREDO:** *(Le da un beso en la frente a Cristóbal)* Ahora eres libre de escoger nuestro nuevo hogar. *(Mirando al público)* Sueña que vivimos en una isla color violeta.

*Alfredo sale arrastrando el cuerpo del Capitán. Se oyen gritos.*

**CRISTÓBAL:** Y ahora, preparar nuestros espíritus para el viaje hacia la locura.

*Oscuro.*



# ÁNGEL SIN ALAS\*

Lu Murillo García\*\*

\*\* Estudiante de octavo semestre de la licenciatura en Artes Escénicas de la universidad de Caldas. Participó en el ejercicio académico, "Vistazo doméstico o de puertas para adentro"

*Una habitación, una cama, un espejo y una mesa donde reposan varias fotos. Ámbar se encuentra sentada en medio de un charco de sangre y entre sus brazos sostiene una camisa de hombre.*

**ÁMBAR:** El amor es una de esas ilusiones que llegan volando y poco después se pierden en medio del fango, es un vil invento para robar corazones y hacerles prisioneros de un sacrificio que se inunda en medio de lágrimas...

*Cubre sus manos de sangre y va pintando todo su cuerpo.*

**ÁMBAR:** A veces cuando llueve es porque los ángeles están llorando, alguien les ha roto las alas, les ha dejado sin esperanzas, sin qué creer... Ya no quiero sufrir más por algo que no existe, ya no deseo esperar aquel ser que llene mis días, porque es solo ese susurro mi mente.

*Tras la puerta oye unos pasos que se aproximan, Cleo sin aliento intenta acercarse hacia el espejo, se arrodilla con dificultad y coge una de las fotos.*

**CLEO:** *(Tras la puerta)* Es hora de apagar las luces, no olvides decir tus plegarias.

**ÁMBAR:** Sí madre.

---

\* Recibido: junio 30 de 2012, aprobado: julio 25 de 2012

**CLEO:** ¿Sabes por qué estás allí encerrada?, has caído en pecado.

**ÁMBAR:** Si amar es pecado, ¿vivir también lo es?

**CLEO:** ¡Calla!, no sabes lo que dices. ¡Demonio!, deja en paz a esta mujer, señor ten piedad de esta sierva que no sabe lo que dice, es prisionera de la tentación.

**ÁMBAR:** *(Sin fuerzas tira todas la fotos al suelo cayendo junto a ellas)* Esto no es cosa del señor, tú me has hecho caer en la perdición.

**CLEO:** *(Intentando abrir la puerta)* ¿Qué sucede? ¡Déjame entrar!, no puedes cambiar las cosas.

**ÁMBAR:** Igual ya no importa, me iré a reunir con él...

**CLEO:** ¿Qué dices? ¡No puedes ir a donde está él!

**ÁMBAR:** *(Con la voz entrecortada)* Ya es tarde.

*Cleo logra abrir la puerta y encuentra a Ámbar inconsciente, desecha en el suelo.*

**CLEO:** *(Corre hacia ella y la toma entre sus brazos)* ¡Hermana Ámbar despierta! ¿Qué has hecho? ¡Ayuda!, perdóname, no te vayas. ¡Te he mentido!

*A la habitación entra corriendo Hermes, vestido de blanco.*

**HERMES:** ¿Qué sucede hermana? ¿Qué alaridos son esos? ¡Esta es la casa del señor!

**CLEO:** *(Señalando a Ámbar)* Padre, perdóneme. Tenemos un problema.

**HERMES:** Pero, ¿qué ha pasado?

**CLEO:** Se quiere ir de este mundo.

**HERMES:** No se preocupe, aún no es tan tarde. Súbala a la cama, ya regreso.

**CLEO:** Pero padre, ¿qué va a hacer?

*Hermes sale de la habitación, al regresar trae consigo instrumentos de curación y varias bolsas con sangre.*

**HERMES:** *(Mientras cose las heridas de Ámbar y le instala una bolsa de sangre)* Hermana, nadie se puede enterar de esto.

**CLEO:** Y... cuando despierte, ¿qué le digo?

**HERMES:** Cualquier cosa, menos... Usted sabe.

## II

*Cleo permanece junto a la cama donde reposa Ámbar, con sus manos juntas recita una plegaria.*

**CLEO:** Señor ten piedad de esta fiel sierva, que no tiene la culpa de su destino, ese hombre le ha envenenado la cabeza, con sus promesas de amor, con sus ansias de alejarla de ti señor. Lo que he hecho ha sido por fidelidad a ti. Perdóname... El hombre no nació para amar a la mujer. Nosotras nos amamos solas, no queda de otra, el silencio es gratuito y la inocencia se va desvaneciendo y el corazón se va volviendo roca...



*Ámbar se despierta y ve a Cleo rezando.*

**ÁMBAR:** Hermana, ¿qué ha pasado? ¿Por qué sigo aquí?

**CLEO:** ¡Aleluya, el señor me ha escuchado! ¿Qué haces acá? ¡Agradece que el padre Hermes te haya salvado!

**ÁMBAR:** *(Intentando levantarse)* ¿Por qué?

**CLEO:** No te muevas, aún estás muy débil.

**ÁMBAR:** Soñé contigo... Querías decirme algo.

**CLEO:** ¿Conmigo? Fue solo un sueño, no-no-no tengo nada que decirte.

**ÁMBAR:** No creo, lo veo en el reflejo de tus ojos que se oscurecen cada vez que emites palabra. ¡Dime la verdad!

**CLEO:** No puedo.

**ÁMBAR:** Dices que he caído en pecado, al amar a un hombre a pesar de estar aquí declarando mis votos al señor, y tú te atreves a mentirme, eso también va en contra de nuestra fe.

**CLEO:** *(Quitándose el escapulario del cuello)* Ya no puedo más, esta culpa me quema, está bien...

**ÁMBAR:** ¿Qué ocurre?, me confundes.

**CLEO:** Lo siento, te he mentido... Él no ha muerto... Le he dicho que ya no le quieres más. Fue tan grande su dolor que decidió irse muy lejos.

**ÁMBAR:** *(Agarrando con violencia el escapulario que tiene Cleo en las manos, forcejean, se rompe)* ¿Cómo has podido hacer eso? ¡No tenías derecho, yo decido a quién amar!

**CLEO:** ¡Suéltalo!, el padre me ha obligado, dijo que no estaba dispuesto a que dejaras al señor por un mortal, que debía decirte que él había muerto, para que te olvidaras de él. Por eso te encerramos aquí, para que no fueras a buscarlo... ¿Podrás perdonarme?, yo no quería. ¿Pero qué podía hacer?, me amenazó con quitarme el velo y tirarme a la calle, no tuve opción. ¡Tú sabes que mi vida está aquí con el señor como mi salvador!

**ÁMBAR:** ¡Traición!, eso es lo que has cometido, ni el señor te podrá perdonar.

*De la mesa Ámbar coge un bisturí y toma del brazo a Cleo, la amenaza apuntándole al cuello.*

**CLEO:** ¿Qué haces?

**ÁMBAR:** Aplicando un castigo divino.

### III

*Hermes entra rápidamente y se encuentra con la escalofriante escena.*

**HERMES:** ¿Qué has hecho? ¡Pecadora, arderás en el infierno donde te estará esperando tu amado hombre; ¡Se pudrirán juntos!

**ÁMBAR:** *(Con furia se abalanza hacia él)* ¡Ya sé la verdad! No seré un ángel pero tampoco un demonio. Soy un híbrido que deja de sentir, no más motivos. Solo

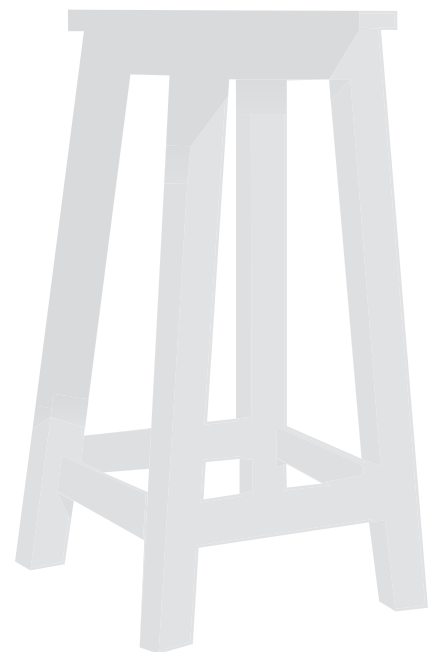
respirar para no morir, el resto ya no importa... para qué volar si las cadenas invisibles que apretujan el corazón le asfixian cada vez más, ya no palpita, se queda inerte, muerto en vida, está bien... eso es lo que ustedes querían. Quisiera extraer mi corazón y enterrarlo cien metros bajo el agua para que así se ahogase en su mentira, construida para protegerse. ¡No más!, es tiempo de quitarse la careta y sacar el veneno para matarlos a todos, no más fantasmas que descansen en paz... Si es que pueden con la culpa.

*Cae en medio de los cuerpos y se revuelca entre ellos untándose de sangre.*

**ÁMBAR:** *(Sonriendo)* Un silencio de amor, el que abarca los instantes, como la sangre que corre en los adentros, una

pausa prolongada que conversa palabras rotas, desequilibradas, sin color van tornándose más, de nadie... Aunque con el tiempo se van envejeciendo, muriendo. Abren la puerta dejándola entreabierta y van desvaneciendo, dejando como rastro ojos que se iluminan por aquellas hendiduras incrustadas en la pared, por su llanto sólido como balas de plata pintando de rojo el cuerpo, solo que estas se quedaron adentro y la noche quedó oscura eternamente... Que se vayan estos fantasmas que no dejan dormir, se van colando al sueño, castigando el recuerdo, mezclándose con la confusión, camuflando los susurros, cautivando la sensación. Voces que regresan y se descifran en eco manchando el silencio.

*Fin.*



# PAPÍ\*

Estefanía Giraldo Ramírez\*\*

\*\* Estudiante de  
sexto semestre de  
la Licenciatura en  
artes Escénicas de la  
universidad de Caldas.

## Personajes

**HOMBRE:** Contextura gruesa, más o menos 41 años.

**NIÑO:** Delgado, 8 años.

## Cuadro I

*Escenario oscuro. Por el fondo ingresa un Hombre con la ropa empantanada, parece huir de alguien. Trae un Niño envuelto en una sábana blanca, sucia, cargándolo en su hombro derecho, y en su mano izquierda trae una pala. Deja caer el cuerpo del Niño.*

**HOMBRE:** *(Muy agitado y cansado, no dice nada, solo se arrodilla frente al cadáver, se pone las manos en el corazón y de adentro de su chaqueta saca un oso de peluche blanco, lo abraza y lo ensucia. Solo se escucha su respiración muy alterada. Lloro. Oscuro).*

## Cuadro II

*El Hombre sentado en un columpio, parece esperar a alguien. En un momento, por el lateral izquierdo, aparece un Niño con un peluche en sus manos.*

---

\* Recibido: julio 30 de 2012, aprobado: agosto 20 de 2012

**NIÑO:** *(Inseguro, buscando al padre)* Papi... papi ya llegué.

**HOMBRE:** *(Muy asustado salta del columpio con furia como tratando de esconderse de algo)* Shiii... Haz silencio que pueden descubrirnos.

**NIÑO:** ¿Quién?

**HOMBRE:** *(Con furia)* ¡Que hagas silencio te dije!, ya te enterarás. *(Se incorpora y respira profundo)* Lo lamento hijo... No quise gritarte, pero hace parte de la sorpresa. Si sigues haciendo ruido y tantas preguntas, no la tendrás.

**NIÑO:** *(Susurrado y con miedo)* Está bien papi, y ¿para dónde vamos? *(Amenazante)* ¡Que te dije...! *(Intimidante mirando y sujetando fuerte al niño)* Le contaste a alguien de nuestro plan.

**NIÑO:** No papá, a nadie *(le sonríe tímidamente)*.

*El Hombre y el Niño caminan lentamente, como con intención de no ser descubiertos. En un momento el Niño empieza a temblar.*

**NIÑO:** Papi, tengo mucho miedo, ¿por qué no nos vamos para la casa?

**HOMBRE:** Shiii... No digas nada, ya vamos a llegar a tu sorpresa. *(Con sonrisa hipócrita, tratando de tranquilizarlo)* Además, tú ya eres todo un hombrecito y los hombrecitos no tienen miedo a nada.

**NIÑO:** Está bien papá, abrazaré fuerte a mi peluche para no tener miedo.

**HOMBRE:** *(Deteniendo al Niño bruscamente, que va entretenido abrazando al peluche)* Si,

si... Espérame aquí, no te muevas. Ya vuelvo, no tardo.

**NIÑO:** *(Alegre)* ¿Vas por mi sorpresa?

**HOMBRE:** *(Con un poco de ira)* Si, si... Es eso, lo de tu sorpresa. *(Tratando de calmarlo)* Pero ni se te ocurra moverte de aquí, ya regreso.

*El Hombre sale. El Niño queda muy asustado, después de un momento se acurruca y abraza con más fuerza a su peluche, empieza a temblar, la luz va perdiendo intensidad poco a poco.*

### Cuadro III

*Se escucha el sonido de unas botas acercándose, la luz va tomando intensidad. Se ve al Hombre llegar con las manos en la espalda.*

**NIÑO:** *(Sin reconocerlo)* Papi ¿eres tú?... ¿Regrésate con mi sorpresa? *(Alegre)* Mira, logré ser un niño valiente.

**HOMBRE:** *(No responde, solo se acerca. De sus manos saca una sábana blanca y se abalanza sobre el Niño. La acción quedará de espaldas al espectador, que solo verá la imagen de la sábana que cubre los dos cuerpos forcejeando. En el fondo del escenario se mostrará el columpio balanceándose con fuerza y justo cuando el columpio deje de moverse la acción terminará. Oscuro).*

### Cuadro IV

*El Hombre sentado en el columpio planeando.*

**HOMBRE:** *(Calmado)* ¿Dónde estas? Aparece pues... *(Se empieza a desesperar)*

Qué pasa que no llegas... *(Cada vez más furioso)* No le habrás contado a nadie de nuestro plan. *(Riéndose)* Todo lo que ocurra esta noche será solo culpa de... tu madre, ¿qué creíste?, ¿que no me enterraría? Ya vez, entre el cielo y la tierra no hay nada oculto. *(Se seca unas cuantas lágrimas que se le han salido)* Lo lamento, yo no quiero hacerlo, pero de una u otra forma deberá pagar lo que me hizo... *(Silencio)*. Yo sé que tú no tienes nada que ver en nuestros asuntos. Pero... eres tú precisamente lo que más le duele y yo no puedo permitir que se burle de mí... Y más de esa manera. Cuántas veces lo entra a la casa. Cuántas... *(Silencio prolongado)*. Hubiera preferido no saber la verdad.

*Se baja del columpio, se arrodilla y se persigna, espera. Oscuro.*

## Cuadro V

*Se vuelve a ver la imagen primera donde el Hombre está arrodillado frente al cadáver del Niño enrollado en la sábana blanca, sucia, y con el peluche en las manos.*

**HOMBRE:** *(Sin decir nada se levanta, arroja el peluche y recoge la pala e intenta enterrar al Niño. El sentimiento de culpa no le permite terminar la acción, solo tiembla mucho. En unos instantes cae nuevamente, abraza el cuerpo del Niño y llora desesperadamente. Se escucha una voz en off).*

**VOZ EN OFF:** *(Repite lo mismo una y otra vez mientras se desvanece)* Papi... papi ya llegué. Mira papá, logre ser un niño valiente...

*El Hombre cada vez se va desesperando más, se limpia las lágrimas, recoge el peluche y se va lentamente mientras la luz va disminuyendo.*

*Oscuro, final.*



# ESPACIO ABIERTO

## ¿CONVENCIÓN?\*

Ronal Zapata\*\*

*\*\* Estudiante de séptimo semestre de la Licenciatura en Artes Escénicas de la universidad de caldas.*

### RESUMEN

Cabe precisar que este escrito es la conclusión de la puesta en escena de “En la soledad de los campos de algodón, versión libre del ángel de la culpa y también viceversa”, la cual trata principalmente sobre la obra escrita por Bernard-Marie Koltès y dirigida desde la batuta del maestro-profesor Daniel Enrique Ariza Gómez. Un trabajo realizado en la Universidad de Caldas por alumnos de tercer año de la Licenciatura en artes Escénicas. Los modos de procedencia respecto a otros ejercicios teatrales pueden cambiar ligera o dramáticamente. Este documento redacta de manera somera los diversos modos en que se abordó esta puesta en escena en particular, un reflejo del intenso trabajo de mesa. También se debe aceptar este documento como un mínimo de apreciaciones, recordadas o notadas por el autor. El documento después de todo es una reflexión acerca de las pretensiones respecto a la parte estética de la obra y sus resultados finales.

### PALABRAS CLAVE

Convención, espacio, lugar, estética, profanación, calle, ciudad, transeúnte.

### ABSTRACT

It is pertinent to note that this writing is the conclusion of the scene setting of the play “In the solitude of cotton fields, the angel of guilt free version and also vice versa” which deals mainly with Bernard-Marie Koltès’ work and was directed by the Master-professor Daniel Enrique Ariza Gómez. A work carried out at Universidad de Caldas by the third year bachelors’ in Scenic Arts. The origin forms in regards to other theatrical exercises may change slightly or drastically. This document compiles in a rough way the diverse ways in which this scene setting was dealt with, particularly a reflection of intense table work. This document must also be accepted as a minimum of the appreciations recalled or noted by the author. The document, after all, is a reflection about the aspirations in relation to the aesthetic part of the play and its final results.

### KEY WORDS

Convention, space, place, aesthetics, desecration, street, city, pedestrian.

---

\* Recibido: julio 10 de 2012, aprobado: julio 30 de 2012

## INTRODUCCIÓN

Al ver una obra de teatro el espectador común, quien no está relacionado con el proceso de creación artística, tiende a confundir las formas, sin hacer una reflexión consciente de lo que ve, basado en lo que piensa en la inmediatez, cree que todo lo que allí se ve es el producto de tan solo una imaginación desbordante. Incluso, si ese espectador goza de buena imaginación, atrevidamente, cree poder llegar a superar la visión del grupo de artistas detrás de ello e, ingenuamente, se lanza al vacío, queriendo cambiar las escenas de la obra parcial o, en el mejor de los casos, totalmente. La mayoría del público es incapaz de percatarse del “alma de la obra” –si es el caso de que tenga alma–. Es el “cuerpo” externo lo que el público tiende a (o puede) captar en la inmediatez. Esa alma es el fundamento del universo teatral visible. El origen innegable de la creación y no es más que el trabajo conjunto de diversas disciplinas tales como la psicología, la antropología, la sociología y otras áreas “hermanas” del hecho escénico, y las cuales se conjugaron y adecuaron para la elaboración de este producto no convencional. El carácter que tiene “En la soledad de los campos de algodón” toca todas las partes importantes de la dinámica escénica, que en este caso se condensan en tres estadios: el literario, el escénico y el expectante.

¿Qué es “En la soledad de los campos de algodón versión libre del ángel de la culpa y también viceversa”?

## COMO ESTÉTICA DEL TEXTO

Ante todo es de carácter obligatorio definir la obra en términos dramáticos.

Koltès, decide escribir salido un poco de los cánones prototípicos/estereotipados de la escritura teatral. Nada nuevo, ya que anterior a la escritura de esta obra (1987) ya muchos autores habían desafiado las posiciones aristotélicas de la dramaturgia. El mismo Shakespeare en épocas isabelinas lo hizo, no como un desafío sino por ignorancia, al vivir en una isla no tuvo la oportunidad, como los dramaturgos italianos, españoles y franceses, de entrar en contacto con la poética, donde se reglamentaban y codificaban los usos de la escritura dramática. Inglaterra no había traducido aún el libro al idioma anglosajón, razón por la cual la mayoría de textos de Shakespeare transgreden lo que el estagirita proponía como unidad de tiempo, representan un tiempo de varios días en un lapso de una hora en escena, así se entiende el mérito que tiene de ser el inventor de la dinámica cinematográfica.

El texto original en cuanto al tiempo, no tiene gran diferencia, ya que se mantiene lo que en términos de Aristóteles se designa como unidad de tiempo, todo pasa tal cual pasaría realmente, o sea, una hora en la obra (escrita) corresponde exactamente a una hora en la vida real y no hay transgresiones al tiempo. Algo fundamental para nuestro trabajo futuro, en cuanto a la cotidianidad como uno de los ejes centrales de estudio.

Referente al lugar es acertado decir que se mantiene la unidad de lugar, pues aunque Koltès no precisa un sitio en especial, se da que el lugar imaginado por el director puede (no necesariamente como lo es nuestro caso) mantener la unidad de lugar, es decir, puede ser que la obra se desarrolle en un único lugar y

defínase lugar bajo la consideración que Michel de Certeau –una de las figuras que fundamenta nuestra alma máter– concibe: “un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relación de coexistencia. (...) un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad” (1999: 129).

Acción hay: dos tipos que se encuentran en medio de la calle, sin especificarse nunca si tienen un acuerdo, una cita, de por medio o por simple casualidad como lo expresa el cliente. El cliente siempre dice algo para evadir la razón por la cual está en ese lugar. Discuten por quién miró a quién, tal vez ambos estén en una encrucijada haciendo el papel natural del transeúnte descrito por Kronfly, es decir siendo un observador observado: “nómadas urbanos que observan y a su vez son mirados” (1996: 196). Una opción es que esté mintiendo, eso nunca se sabrá porque la obra precisamente raya en la ambigüedad. Es en ese punto donde el escritor tiene diferencias con la concepción clásica del “drama”, se puede decir que la obra está fundamentada en la ambigüedad, maravillosamente fundamentada. El uso que da a esa figura o a ese recurso teatral poco explorado debido al respeto-miedo que se tiene a la prohibición de su usanza, es cautivador. Muchos dirían que la obra no tiene ni deseo, ni necesidad de los personajes, ya que siempre se vacila en decirlo, pero el deseo es el deseo en sí mismo, es una “ambigüedad genérica”. Se hace hincapié en lo general del deseo y no en lo que designa en particular. Por otro lado, el deseo se rechaza de muchas formas diferentes y no se sabe si se rechaza simplemente como una fachada,

por codificación, por simple desconfianza o si en verdad no se quiere, no se tiene.

El texto original de la obra fue pensado o contiene tan solo dos personajes, transeúntes que se mueven en la calle, uno de ellos al parecer en ese “vagabundeo hoja” que propone Pessoa, de aquí para allá y el otro habitando el espacio del que se siente propio, del que se apropia y reconoce. Esos dos personajes hubo que repartirlos entre siete actores (tres hombres y cuatro mujeres) los cuales habitarían y transitarían, respectivamente, el espacio bajo una figura similar al “nicho” y en ocasiones dando la ilusión de que se trata de las mismas personas vistas desde diferentes ángulos, desde diferentes casas. La propuesta estética se basó en el interior y el exterior, así que sumado a esto existen dos actores que encarnan una pareja de detectives que investigan un hecho, que de igual manera nunca se sabe lo que es, dentro de una casa. En el transcurso de su operación policiaca dialogan entre ellos con un texto de “El ángel de la culpa” de Marco Antonio de la Parra. Además hay unas escenas incrustadas, totalmente improvisadas, que despiertan la sensación de un sitio de mala muerte, un lugar no muy seguro. Las unidades de tiempo y lugar se ven revestidas y transformadas (escénicamente).

Como se sugiere en el párrafo anterior, en la obra se hace un inserto de textos, los unos medianamente fijos y los otros anclados a la libertad que presupone la improvisación, que a la manera de la comedia del arte italiana pretende dar una dosis, más que de veracidad, de cotidianidad, de realidad a la obra en cuanto a la personificación.

## COMO PROPUESTA ESTÉTICA

Como experiencia estética la obra se sometió a varios cambios, de los cuales ya observamos unos hechos dentro del campo literario; fragmentación, intertextualización, improvisación, adición, sustracción. Pero hay un hecho todavía más notable y es la “profanación” no ya del texto sino del espacio escénico, la transformación del espacio escénico. Lo que sigue se centra en la aclaración, descripción, divulgación de la obra en cuanto a experiencia de de-construcción estético-espacial.

Este ejercicio seguramente entra dentro de la categoría de obra de espacio escénico no convencional, pero no desde la estereotipada concepción de que toda obra no convencional deba hacerse en un lugar diferente del teatro, sino más bien como arquetipo, ya que logra transgredir el espacio escénico de una manera poco común. De determinada forma es similar al sacrilegio propuesto por Giorgio Agamben en “Elogio de la profanación”. ¿Por qué? Porque el teatro es en cierto modo sagrado, sus inicios son los del rito y el culto y los dioses, y actualmente es visto aún por algunos como tal. Algunos que defienden el clasicismo, sus temáticas y sus métodos a ultranza, disfrazan las palabras diciendo que no lo hacen y no lo hacen, pero atacan todo lo demás que está por fuera de sus límites, negando la posibilidad a lo nuevo ¡que urge de amigos! condenando-castigando a los “profanadores”. Todo aquello que se haga dentro del teatro y que no cumpla con la convención preestablecida y pactada es tildada y juzgada incluso con apelativos como “teatro pólvora”, “teatro papeleta”,

por ejemplo, asume Cristóbal Peláez que por el hecho de que él después de ver una “función” de juegos pirotécnicos, luego, no es capaz de recordar nada, ni de extraer ninguna conclusión importante respecto al tema, entonces, otra persona no pueda ver-sentir en el gracioso esparcir de las luces la expansión misma del universo, el Big-Bang, la singularidad original del principio del todo, y esas también son, a mi parecer, cuestiones fundamentales del hombre, nada más humano.

Tal vez sea que los inquisidores desconozcan otros campos del sentir humano que pueden ser afectados, para evocar como lo propone Fernando Cruz Kronfly: “toda evocación constituye una regresión de los instantes de la fundación del sujeto, ligada a lugares y situaciones” (1996: 192) y más adelante, en el mismo texto se reafirma que “evocar no es solo recordar, es entrar en un proceso fundamental de resurrección de momentos y de objetos sin los cuales el hombre perdería toda relación de certeza consigo mismo”(p. 193). Se evoca por medio de los sentidos. Cada uno sacará sus reflexiones –si es que las quiere– de sus evocaciones y a cada uno le vibrarán las cuerdas del alma a su ritmo, con la gracia particular que lo caracterice o maldecirá su “memoria repleta de olvidos”. Este ejemplo logra dibujar la evocación de Cruz Kronfly, evocación que, a diferencia de los juegos artificiales, puede ser suscitada o sugerida conscientemente en el teatro por diferentes artefactos, incluso por la voz, el texto bien dicho, porque el teatro es tan flexible que así su etimología inicial sea “desde donde se ve” permite hacer a otros un teatro “desde donde se escucha”, para los oídos (el cual disfruto

y me encanta) y más. De hecho esta obra bastante tiene de escuchar, hay algunos que han argumentado que se puede ver cerrando los ojos, aunque la verdad, no es muy recomendable, porque el lugar, el de De Certeau, está ocupado por esos estímulos para la evocación de Cruz Kronfly.

Pero ¿qué es lo que hace entonces que sea una obra no convencional?

Lo que la hace entrar en esa categoría, como ya se dijo, no es tanto como que se saque el hecho escénico del teatro, del ámbito escénico, aunque se hace: la obra está en el Internet, allí empieza y tiene su espacio virtual. Se traslada a los alrededores del teatro para después tomarse el teatro en sí y desproveerlo de su confort, de su función vital y no es que lo mate. No. Lo que hace es darle una nueva vida, una función dinámica de una diferencia apreciable respecto a/ con su función convencional. En otras palabras, lo que hace que la obra carezca de convencionalidad es que opere en modo contrario al estereotipo, que traiga la calle, la ciudad, a sus adentros, no con el simbolismo convencional con que se suele hacer, sino con una nueva filosofía estética fundamentada en la evocación. ¿Cómo lo logra? Que lo responda Cruz Kronfly: “de pedazos de estas sensaciones auditivas, visuales y olfativas se va armando la ciudad” (p. 195) del mismo modo en que se arma la verdadera ciudad, porque esa pequeña casa en conjunto con un bar, un vecindario con su debida nomenclatura, a veces vivo, a veces muerto como los coches en la noche en frente de la ventana de Peter Handke, la obra en construcción, las calles que como el *cardo* y el *decumanus*

atravesan el espacio, lo circunscriben en manzanas transitables, el puente peatonal, la multiplicidad de miradas, desde el panóptico, a través de las ventanas que se vuelven sin querer formatos televisivos, cinematográficos, es decir un rectángulo a través del cual se ve el mundo exterior desde el interior, todo eso da, más que la ilusión, la alusión de ciudad propuesta por Patxi Lanceros: “la múltiple forma de la ciudad. Una y otra en el cruce entre presencia y representación” (2010: 3). Todos ellos son puntos de referencia que el espectador y los personajes viven como tal y los viven, seguramente, porque estamos permeados por la cultura de la imagen. Pero la ciudad de la obra no solo puede ser vista desde la imagen, también ha de ser vista desde los ciudadanos que en últimas no vienen a ser solamente los actores sino también su público, quienes abandonan su rol pasivo frente a la obra y se vuelven espectadores activos, desde la influencia que la ciudad ejerce en ellos. “La ciudad falaz debe ser juzgada como la real”. Lo primero que se nos viene a la mente al pensar en la ciudad es la parte física. Cito de nuevo a Cruz Kronfly:

se trata desde luego de una instalación física construida-destruida-vuelta a hacer (...) la ciudad también se impone al pensamiento con una estructura cultural compuesta por normas, códigos y convenciones para su uso, sistemas de representaciones, lugares de utopías y miedos, riesgos y aventuras, encuentros y desencuentros, evocaciones y rupturas (...) la ciudad es una estructura eminentemente cultural, objeto por tanto de diversas miradas (p. 191).



Así que la ciudad es una mina semiótica si se me permite el término, convenciones que tal vez tienen atrofiada su facultad evocativa gracias al detrimento que logra la cotidianidad. Son signos que se (re)significan y se decidieron usar en el interior y el exterior para evocar, pero ¿por qué evocan si los vemos indiferentemente a diario? Por la simple razón de estar expuestos, de estar a pesar de todo dentro de la convención del teatro, al estar allí su función simbólica se multiplica, se reafirma y se consolida. Y no se está contradiciendo lo de la convencionalidad, simplemente se acepta que nadie se tragará “realmente” el cuento de que una ciudad pueda caber en un espacio tan reducido, se sabe que sigue siendo un hecho sugerido, mejor dicho, la convencionalidad de la que carece la obra es la de la implantada por la costumbre, la estipulada de antaño y ahora por los que institucionalizan que solo hay una forma de hacer teatro o de los que aceptan una forma más correcta, más válida que las otras, de los que creen que la sensibilidad humana únicamente es susceptible de activarse ante tales o cuales formas, lenguajes, procedimientos. El teatro, como ámbito escénico, fue reconvertido en un espacio más vívido para la ficción. Lo que se ha hecho con la obra es armar un complejo de cajas chinas: espacios dentro de los espacios, una transformación del teatro a través de la transmutación del lugar que se ve no solo convertido sino también multiplicado. Lo que hace que una obra sea no convencional es la ruptura con los valores establecidos.

### ESPECTADOR ACTIVO

También el espectador deja de serlo para convertirse en un voyerista sin dejar

su posición de ciudadano, y por eso sin renunciar a su condición de exhibirse y de ser objeto de observación al mismo tiempo, quien observa atentamente un hecho es observado por un ojo que se aguza detrás de la ventana y que pretende entrarle en el cerebro. Casi que no saben a dónde ir, yendo de aquí para allá en su “tejido mutuamente voyerista” y su vagabundeo hoja, junto con los actores hacen del lugar un espacio:

hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de posición, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es cruzamiento de movilidades (...) A diferencia del lugar carece de la univocidad y de la estabilidad de un sitio ‘propio’ (De Certeau, 1999: 129).

El espectador deja de ocupar un lugar en la sala (la inmóvil y carcelaria silla) para pasar a transitar un espacio, compartir las luces que, más que iluminar, alumbran el lugar, ser parte activa de la historia, como aquel transeúnte-voyeur que tiene una ventana abierta a la intimidad de los otros. De Certeau de nuevo: “en suma, el espacio es un lugar practicado. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes” (*Ibid.*). El espectador de repente se convierte en el nuevo nómada, “el nomadismo urbano”. A pesar de su aparente libertad el espectador está delimitado y coartado por el deslinde del lugar. Está ‘normalizado’ por su actitud misma de voyeur, toda transgresión que haga se espera sea para ir a la caza de la acción.

Así, queda aclarada la relación texto-estética-espectador existente en el ejercicio académico en cuestión, su no convencionalidad. Por fuera quedan muchos grandes personajes que con diferentes textos aportaron a la construcción en este universo, si no perfecto, al menos genuino en cuanto a su construcción estética. Y es que en esta puesta en escena mucho se le debe a Zigmunt Bauman y su *Modernidad líquida*, a Lyotard con *Los derechos del otro*, a Eugenio Fernández y *El otro que nos habita*, a Michel Foucault *De los espacios otros*, a Alberto García su texto de la *Exomemoria y la cultura de frontera*, a *El transeúnte y el espacio urbano* de Isaac Joseph, a Jorge Iván Echavarría con *Teratosofía y ciudad*, a José Luis Pardo que aportó el *Diario íntimo de un hombre común*, por supuesto a las reflexiones sobre el performance

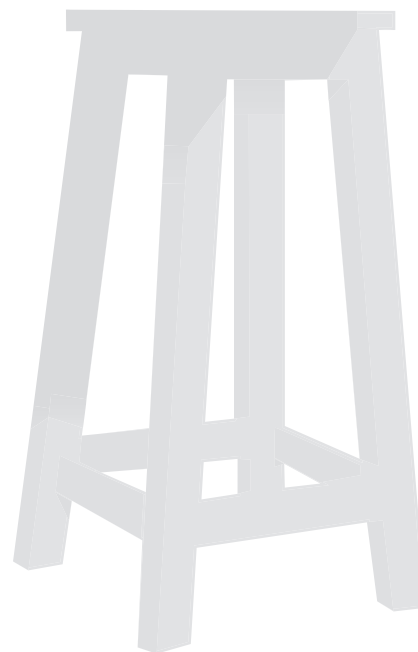
“Encarnaciones de la contemporaneidad” y otros tantos autores que olvido y que forman parte de ese espacio etéreo de la obra, de su estructura “antimaterial”.

## BIBLIOGRAFÍA

Cruz Kronfly, Fernando. (1996). “Las ciudades literarias.” En Giraldo, Fabio y Viviescas, Fernando (comps.), *Pensar la ciudad*. Bogotá: Tercer Mundo.

De Certeau, Michel. (1999). *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

Lanceros, Patxi. (2010). Seminario realizado en la universidad Tecnológica de Pereira, en la Maestría de Estética y Creación, “Memoria, culturas, identidades”. Jairo Montoya G.



## UN VISTAZO HACIA ADENTRO\*

Ana María Valencia Arias\*\*

\*\* Estudiante VIII  
Semestre Licenciatura  
en Artes Escénicas  
con Énfasis en Teatro.  
Líder del Semillero de  
Investigación Danza-  
Lab.



Fotografía: Eduardo Mejía Ocampo.

Hablar de la creación del montaje *Vistazo doméstico o de puertas para adentro* (Hurtado, 2008), es abrir una bonita caja en mi memoria, tanto la que habita mi corazón como la que vive en mi cabeza, y encontrarme con sensaciones, palabras, emociones, colores, texturas, simultaneidad, Borges, física cuántica, infantes abusados, confetis, agua, bombones, abusadores, acción a distancia, exploración, creatividad, regaños, ojos voladores, peces, zapatos, faros, relojes, cajitas musicales, cocina, cebolla, ajo, tomate, amigos, amigas, teatro contemporáneo, danza, naturalidad, televisores, parques,

---

\* Recibido: julio 10 de 2012, aprobado: julio 30 de 2012

silencio, denuncia, testigos, casas rostro, complicidad, amenaza, adrenalina, luces, telones, oscuridad, puertas, papá, mamá, familia, vigilantes... Esta cantidad de elementos se han mezclado desde febrero de 2011 hasta hoy y nos han permitido ver después de mucho esfuerzo nuestro ejercicio académico.

Relataré, desde mi posición académica y emotiva, cómo los y las estudiantes de VI semestre de Licenciatura en Artes Escénicas y la profesora Liliana Hurtado, con la ayuda especial de muchas personas, hicimos realidad la puesta en escena del texto de nuestra directora: *Vistazo doméstico o de puertas para adentro*.

Al empezar el proceso, era claro que como estudiantes queríamos retornar, explorar, arriesgarnos, por esta razón le pedimos a nuestra docente un montaje con el cual el nivel del cuerpo fuera exigente, además del nivel actoral. Queríamos hacer teatro contemporáneo. Mi consigna ha sido tocar el límite con esta nueva aventura y creo que voy por muy buen camino.

Con base en esta propuesta, iniciamos la indagación en busca de nuevas narrativas, otras formas de contar nuestra historia. Leímos y estudiamos a Italo Calvino (2008), Alberto Rojo (2003), Jorge Luis Borges (1956), así empezaron a aparecer sobre nuestra mesa conceptos como la multiplicidad, la simultaneidad, la levedad y algo tan alocado como la física cuántica, como herramienta para crear y construir teatro.

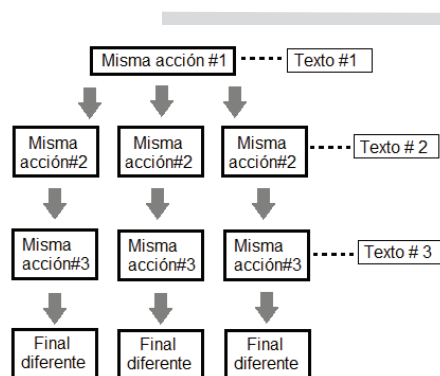
A través del escritor Italo Calvino, empezamos a entender cómo es crear mediante lo múltiple, lo simultáneo, y

tratamos –mediante nuestros ejercicios– llevar a escena sus propuestas de escritura para literatura. Exploramos sus tres formas:

1. Sistema de sistemas.
2. Red de posibilidades.
3. Texto múltiple.

Realmente no fue fácil hacer que esto se evidenciara en escena. Fueron muchos los intentos fallidos para lograr que esto se pudiera entender y desarrollar en nuestros ejercicios, pero en nuestro montaje final estas teorías están latentes, y fue a través de ellas que logramos entender cómo el tema de nuestra obra se articularía, porque es el tema el contenedor que posibilitó la creación de todas las escenas, y la relación entre los diferentes personajes: “Infinitas relaciones, pasadas y futuras, reales o posibles, que en ellas convergen” (Calvino, 2008).

Este es un ejemplo de esquema de un ejercicio desarrollado dentro de nuestro laboratorio creativo:



Estudiar los textos: *La mecánica cuántica* de Alberto Rojo, y *el Jardín de los senderos que se bifurcan* del maestro Borges, nos permitió indagar para continuar en

nuestro camino de comprensión en otras realidades, buscando dislocar nuestra manera de pensar y actuar tan cartesiana y aristotélica, y así poder darle paso a la probabilidad, a esas dimensiones paralelas y posibles que trastocan nuestra forma simplista de ver el tiempo y el espacio. Exploramos y comprendimos conceptos como la repetición, la no convergencia, los ritmos heterogéneos.

Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos (Borges, 1956, pag.42).

Siguiendo la guía, nos sumergimos en otros conceptos fundamentales para

nuestro proceso: *la levedad* de Italo Calvino y *la prosaica*, para lograr encontrar como menciona Calvino (2008): “la levedad como reacción al peso de vivir”. Íbamos en busca de quitar ese peso tan pero tan desmesurado, al tema que trataríamos. Trabajamos el concepto de levedad mediante el aligeramiento del lenguaje, y a través de la imagen figurada, ambas propuestas tácitas en el texto, pero que fueron aprovechadas al máximo. La *prosaica*, complementó este concepto y la entendimos como la cualidad sensible de lo cotidiano, que permite que el artista a través de sus afectos y preceptos, se convierta en material sensible de creación, para transformarlo(se) en imágenes poéticas y en creaciones que encarnen la vida y surjan de esta la misma pulsión, como experiencias, percepciones y fisuras hacia la construcción de una plástica escénica. El actor como sujeto y objeto, y el cuerpo como herramienta principal y territorio de creación, que permite modificaciones y alteraciones, a través de la mirada sensible al detalle cotidiano.



Fotografía: Eduardo Mejía Ocampo.



Laprosaicaylalevedad, lasligamosaescena con base en un ejercicio de sensibilización, estaciones de contemplación de cosas tan cotidianas como el agua, el hilo, el papel en blanco: yo me quedé con la del hilo y la de la aguja, y a través de esta elección cada uno de nosotros empezó la creación de un nicho con la siguiente consigna: "El nicho existe por su relación con el actor, el uno no existe sin el otro". Este ejercicio fue muy productivo para la mayoría, en este punto constatamos qué tanto nos habíamos apropiado de los conceptos hasta ahora estudiados, fue un impulso magnífico: qué interesante se hacia una escena en peligro inminente, el hallar el límite.

La revuelta universitaria, el paro y en consecuencia la anormalidad académica han acompañado este proceso. Pasábamos por el cese justo de actividades por el aumento en la tabla de matrículas, cuando se nos expuso la obra. El texto que trabajaríamos, era un hijo de nuestra directora, estoy convencida de que esta situación ha hecho más especial este proceso, porque como grupo decimos comprometernos con la materialización en las tablas de: *Vistazo doméstico o de puertas para adentro*. Un reto, ya que la escritura originalmente estaba planeada para espacios no convencionales, a modo de recorrido, y solo existían en el texto personajes femeninos. En nuestro grupo somos seis mujeres y tres hombres y cursábamos la asignatura de montaje para espacios convencionales.

El tema de nuestra obra es el abuso sexual infantil. Iniciamos su estudio leyendo diferentes cartillas y manuales, que nos permitieron acercarnos a la psicología

del abusador, el abusado y las personas testigo. Al leer la obra, la primera sensación que me dejó fue de extrañeza, ¿cómo lograríamos llevar a escena situaciones tan poco convencionales como las que allí se planteaban? La repartición de personajes la directora la dejó al "azar", a mí me correspondió la escena de la casa rostro con el texto de la paloma bebé, confieso que fue la escena que menos me gustó, pero hoy le agradezco a la vida por habérmela regalado.

Antes de conocer el texto, los numerosos ejercicios realizados fueron en torno a la teoría estudiada y el tema a tratar. Esta preparación nos permitió, al momento de abordar la obra, tener un punto de partida más firme en torno a cada una de las escenas, y el cómo construir cada personaje. El método de trabajo implementado en esos momentos consistía en realizar ejercicios y muestras al grupo, para ir anotando errores y aciertos. Uno de los ejercicios que realizamos fue la construcción de secuencias de movimiento, para ir compaginando los elementos corporales y sensitivos con el texto, así cada personaje pudo ir definiendo su quehacer escénico, estas secuencias se conservan en la puesta en escena final.

Varias veces intercambiamos de personajes, y esto nutrió de manera notoria las escenas. Implementamos algo muy interesante para la creación de los personajes: un foco corporal, que psicológicamente denotaba en el abusador su patología, y en la víctima la manera como somatizaba en su cuerpo y comportamiento el abuso. Mi personaje llevó esto a los pies, unos pies torcidos y deformados como el ser de esa niña que quería representar.



Fotografía: Eduardo Mejía Ocampo.

Algo que nos permitió tener claridades sobre nuestra obra, fue la clase de escenografía, en ella pudimos –gracias a la profesora Paula Leguizamón– llegar a acuerdos en cuanto a la estética y el color que queríamos que tuviera. El universo de *Vistazo doméstico* empezó a configurarse desde la plástica en el espacio, y apareció algo que se denominó los tres mundos de la obra, que suplieron el recorrido inicialmente planteado en el texto:

1. El mundo subreal, el del recuerdo. Inspirado en la estética de Tim Burton.
2. El mundo real, el naturalista, el aquí y el ahora.
3. El mundo del limbo, entre lo real y lo subreal, aquel mundo del vigilante testigo en un faro, y como faro manejaba un nivel más alto que los otros dos espacios.

Iniciamos nuestro segundo semestre de trabajo con los valiosos aportes de la profesora Paula y las personas que fueron a nuestra muestra. En ese momento ya teníamos el esquema general del montaje, ahora el camino era algo

más claro, podíamos ocuparnos con mayor rigurosidad de la creación de los personajes. Se usaron en esta indagación los doce indicadores propuestos por Michael Shurtleff (2001) en su libro *Casting*, combinados con un animal y una cualidad física de los materiales, como elasticidad, rigidez, luminosidad, volatilidad, etc. Dicha cualidad debía ser transversal en lo físico y psicológico. Construimos así, las escenas inexistentes: la escena previa y la posterior al momento interpretado en la obra, llenando así de porqués y razones, aquellas preguntas que como personajes nos hacíamos.

Estos ejercicios me permitieron explorar la relación que tiene mi personaje con su padre. El abuso sexual que sobre ella es perpetuado, se basa en el juego y algo que puedo denominar “ternura”. En el juego de los carritos nada pasa y por esa razón me regaló esta casa de muñecas, como yo, en la que puedo refugiarme de mis miedos, mi padre es el único superhéroe que incluso viste de los colores que más me gustan, me ama mucho y como sabe que me gusta tanto la tele me deja verla hasta que me quedo dormida, después de

que él se va de su visita cotidiana en la noche sin olvidar sus zapatos, además es tan bueno que me dejó pintar una golosa en mi habitación para jugar conmigo misma, porque sabe que los otros niños y niñas se ríen de mí en la calle y en la escuela, además mamá nunca se da cuenta de esto porque no está mucho en casa, y cuando está siempre discute, solo se preocupa por verse hermosa, extraño a mamá pero tengo a papá.

Nuestra obra cada vez tenía más cuerpo y alma, y a pesar del paro, la falta de agua y gas, continuamos ensayando. Conseguimos todos los recursos que necesitábamos para nuestra propuesta escenográfica y de vestuario, creo que quedó mejor de lo que alcanzamos a imaginar. El 14 de diciembre de 2011 realizamos nuestro pre-estreno. Estrenamos el 6 de febrero de 2012, y tuvimos el honor de presentarnos en el IX Festival de Teatro Alternativo, 2012.

Este es el recorrido que como grupo hemos seguido para lograr concebir lo que hoy es *Vistazo doméstico o de puertas para adentro* en el escenario. Cumplimos un sueño en compañía llevando a las tablas la creación

de nuestra directora. Tener a la dramaturga como directora indudablemente hizo más especial el camino de nuestro montaje. Y a través de este proceso continuamos reafirmando que el arte, el arte escénico, es un medio de transformación social, más en un continente como el nuestro, no una herramienta de reproducción de formas y estilos dominantes, sin desconocer que puede ser esto también. Al tocar un tema que está en el aire que respiramos, en lo cotidiano, nuestro sentido es y ha sido denunciar, alarmar y concientizar sobre el abuso perpetuado en la infancia, no solo el sexual, reconocemos que abusados y abusadores pueden ser hombres y mujeres de diversas condiciones socioeconómicas y culturales.

Así ha sido nuestra apuesta de crear una red hecha por múltiples puntos espacio-temporales ocupados sucesivamente por jóvenes que limpian, casas rostro, ojos peces depredadores, niñas teledictas, Rosas, Lucilas, ancianas, pero esperamos y deseamos que esta ocupación no sea infinita, es hora de dar un vistazo hacia afuera para ver y escuchar a esas verdades a gritos que transitan con libertad por nuestras calles, casas y cuerpos.



Fotografía: Eduardo Mejía Ocampo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. (1956).** *Ficciones*. Buenos Aires: EMECÉ Editores.
- Calvino, Italo. (2008). *Seis Propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Hurtado, Marina Liliana. (2008). Vistazo doméstico o de puertas para adentro. *Memorias de Teatro, Revista del Festival de Teatro de Cali*, 4, 82-94.
- Rojo, Alberto. (2003). Borges y la mecánica cuántica. *Noticias*, 15. Disponible en: <http://www.frbb.utn.edu.ar/utec/15/n04.html>
- Shurtleff, Michael. (2001).  *Casting*. Barcelona: Alba Editorial.

# INVOCATION OF FICTION, UN CUERPO QUE TRANSITA ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN\*

Juan Camilo Molina Cruz\*\*  
Daniel Eduardo Alzate Palma\*\*\*

\*\* *Licenciado en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas. Docente del Departamento de Artes Escénicas, Universidad de Caldas.*

\*\*\* *Estudiante de sexto semestre de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas*

## RESUMEN

En este artículo pretendemos desarrollar, desde la mirada del director y del actor, a manera de anécdota, cómo se configuró la propuesta “Invocation of Fiction”, tomando como referencia el proceso de creación y confrontación con el público, procurando discutir alrededor de las tensiones que existen entre la realidad y la ficción, y cómo el cuerpo del actor se convierte en el vehículo, o mejor, en el puente que permite el tránsito entre la presentación y la representación.

## PALABRAS CLAVE

Actor, cuerpo, realidad, ficción, presentación, representación, espontaneidad.

## ABSTRACT

This article pretends to develop, from the director and the actor’s view point, and in an anecdotic way, the idea on how the “Invocation of Fiction” proposal was configured taking the creation and confrontation processes with the audience as a reference, trying to discuss about tensions existing in reality and in fiction, and how the actor’s body becomes the vehicle, or better, the bridge which allows the transit between presentation and representation.

## KEY WORDS

Actor, body, reality, fiction, presentation, representation, spontaneity.

---

\* Recibido: julio 25 de 2012, aprobado: agosto 30 de 2012

La primera parte del artículo es escrita por Juan Camilo Molina Cruz. A partir del subtítulo “El Actor: un cuerpo que se pregunta” es escrito por Daniel Eduardo Alzate Palma. Y las conclusiones son hechas en conjunto.



*“No existe escapatoria, no existen vidas paralelas,  
identidades y renunciadas.  
Solo existe este mismo espacio, este mismo encierro,  
esta misma condición,  
solo existe la resignación al acto, a la función”  
(Juan Camilo Molina)*

A continuación haremos la descripción y reflexión de la propuesta que la Universidad de Caldas planteó para el proceso de investigación-creación programado por la red CITU (Red Latinoamericana de Creación e Investigación de Teatro Universitario) denominado Delta 4, que giró alrededor de la puesta en escena de la obra “Imitation of Life” del peruano Gino Luque Bedregal. Este proceso convocó a 9 universidades latinoamericanas a girar en torno a 4 ejes temáticos de creación y abordaje de la puesta en escena de este texto, considerando: 1) el análisis del texto, 2) el entrenamiento corporal y vocal, 3) la improvisación y estructuración dramática, y 4) la poética planteada.

### IMITATION OF LIFE

Esta obra se sustenta en la obra trágica de William Shakespeare: “Macbeth”. Lo que hace Gino Luque en su propuesta dramaturgica es poner en un espacio abierto, no determinado, a Macbeth y Lady Macbeth y son servidos a una condición única de sus existencias. Está claro que ellos saben quiénes son y qué tienen que hacer, saben que fueron creados para el crimen y que no pueden actuar en contra de la función para la que fueron creados. Él, no puede hacer más que decidir matar a su rey, él sabe que lo hará, pero la duda siempre dilatará la decisión, él se mueve entre la decisión y la duda. Ella, entonces, complementa la acción de Macbeth, y es

pues su propia función, su propio sino el que concreta la acción única de Macbeth, ella, no puede hacer más que persuadir, convencer, retar y empujar a Macbeth a la consumación del crimen. Son dos líneas de acción únicas, son personajes que saben su destino, que saben que hace 30 años (10.950 noches) lo vienen haciendo, y lo seguirán haciendo, pues para eso fueron creados. La bodega de un titiritero, la tras escena de un teatro, un cuadro en una galería cerrada, la reflexión de un personaje, un juego de personajes abandonados, algún lugar. Para esto Gino Luque incluye dos presencias, una suerte de operadores, que son quienes bañan, visten, y casi que activan la acción. Una especie de titiriteros que animan y manipulan poniendo en acción a estos personajes. Una propuesta circular, que da a entender que siempre se repite lo mismo, y que no hay escapatoria.

### EL PROCESO

Si bien este proyecto en su planteamiento sugería un orden procedimental y lógico de acuerdo a los ejes temáticos, en nuestro caso funcionó de manera aleatoria, entonces de acuerdo a eso queremos que el lector pueda entrar en las confusiones que en el proceso vivimos, y pueda ir descubriendo paso a paso en la lectura, los hallazgos que fuimos teniendo en nuestra propuesta, siguiendo la anécdota.

### EL CUERPO COMO CONDICIÓN

El primer encuentro marcó definitivamente la dirección del proceso de creación y puesta en escena, condicionando el cuerpo como eje central

en el proceso de creación. Por eso, antes del trabajo de mesa y análisis objetivo del proyecto, nos reconocimos como cuerpos en grupo, en un espacio, nuestro primer antecedente fue el ejercicio, el entrenamiento.

Este encuentro permitió conocernos, juntarnos y medir nuestras propias tensiones para ajustarnos de la mejor manera como una manada que quiere cazar una obra, que seguramente iba a ser esquivada. Se señalaron entonces detalles importantes para estar de la mejor manera en estado de caza, trasladar la razón al instinto, habitar como cuerpo y no como construcción lógica y racional, habitar desde los niveles energéticos.

Para esto, el uso de los ejercicios debía alejarse de la mera aerobia, y debían estar en razón de la comunicación, construir un nuevo lenguaje, o mejor, recobrar el lenguaje propio del cuerpo, como la idea de la agresión ritualizada, que propone el análisis de las relaciones de comportamiento de los animales en situaciones de caza, en defensa de su territorio, en el ritual de apareamiento, entre otras, y cómo este lenguaje entendido e incorporado por el actor o bailarín, en la aplicación en su trabajo, posibilita estímulos más orgánicos, reales y contundentes en la percepción del espectador. (Cardona, 1993: 45 - 57). Todos los verbos en el texto, todas las intenciones, todos los diálogos de una u otra manera se convirtieron en potencia para la búsqueda de ese lenguaje primigenio, de esa agresión ritualizada, concebir la obra completa en una relación de cuerpos en el espacio, ese debía ser el primer paso para la realización del drama, pues es el mínimo común: la acción.

Nos sumergimos entonces en un proceso simultáneo de entrenamiento, improvisación y análisis. En principio con el deseo de entender el texto de Gino Luque, pero con la imperiosa necesidad de entender primero qué pasaba en la obra que toma como referencia Gino Luque, "Macbeth" de William Shakespeare, eso sí, desde el punto de vista de los personajes; entender como Luque sustrae a los personajes en un momento determinado de la obra de Shakespeare, antes del crimen y casi que los paraliza, los despersonifica y los reduce a esa única condición de su existencia, matar a Duncan. Para esto el enfoque principal fue ubicar dentro del desarrollo de los personajes, el momento en que son sustraídos o convocados a la propuesta dramática de Gino Luque, de acuerdo a eso, recoger las características de los personajes, y aclarar el dilema al cual estaban atados en uno y otro texto, construyendo un puente para poder configurar un perfil que sería la sumatoria de ambos.

Después de ese primer encuentro y a la par con el proceso de análisis activo, a partir de improvisaciones generales y sustentadas en ejercicios físicos determinados: Danza - lucha: ejercicio danzado cuyo objetivo es golpear las nalgas del compañero y no dejarse golpear las propias, una suerte de lucha contenida, ritual, generalmente acompañada de música. Contención - liberación: ejercicio de improvisación en el que se asume uno u otro nivel expresivo, tanto física como verbalmente, en oposición a su contrario, utilizando la obra como subtexto. Diálogo de acciones: ejercicio en el que se ejecutan y marcan una serie de acciones físicas en un juego de acción reacción a manera de coreografía, una vez incorporadas las



Obra: "Cabaret Trágico", Fotografía: Diego Jiménez Restrepo

acciones, se improvisaban diálogos. La cuerda (tensión): una cuerda que debía ser sujeta por cada actor desde un extremo. Lo relevante del ejercicio era no dejar distensionar la cuerda, ni tampoco reventarla por demasiada tensión. Todos estos se aplicaban sobre un ejercicio base, la danza del viento<sup>1</sup>, esta debía ser incorporada por los actores, además de eso con sus variaciones (Samurái y Geisha) en la posición o actitud corporal para su ejecución.

Este *training* ya nos planteaba soluciones al problema energético y de carácter de los personajes desde un sistema físico, entendiendo los personajes no como una entidad psicológica, sino como una calidad energética. "Cuando el espectador perciba esta calidad energética en un determinado contexto, va a llenarla de contenido psicológico" (Rasmussen en Masgrau, 1994. 35-40). Y este hallazgo no era otra cosa que el eco de Santiago García en su

planteamiento con respecto a los procesos de creación colectiva con tres elementos que los caracterizan: la incertidumbre, el azar y el juego. "El cuento es no saber qué va a pasar ni en el último instante, por que el factor fundamental del juego es la incertidumbre que da lugar para la intervención del azar". (García, 2006: 17-26). En ese momento azarosamente en medio de la incertidumbre y jugando a la ficción, ya vislumbrábamos los cuerpos de Macbeth y Lady Macbeth cocinando el crimen.

## LA ESTRUCTURACIÓN

Luego de esta etapa de análisis del conflicto de los personajes en las distintas dramaturgias tanto de Shakespeare como Gino Luque, y simultáneamente en un proceso de improvisación a partir de la desestructuración del texto de Gino Luque y de la trayectoria de los personajes

de obra a obra, se fue modelando una serie de escenas independientes que correspondían a ejercicios específicos, así:

**Tómate la Sopa.** Escena en la que una sola acción debía repetirse, progresivamente, desde una actitud pasiva y contenida, hasta una actitud violenta y liberada, agotando el máximo de tensión. Ella le sirve en un plato, él se vierte el contenido del plato encima. El final de la acción, o la reacción, debía ser romper el plato. Entendiendo que “cuanto mayor sea el espacio de tiempo entre la acción y la reacción, más fuerte será la intensidad dramática, más grande será el juego teatral si el actor sostiene ese nivel” (Lecoq, 2003: 57-60).

**El Cuchillo.** Escena que parte del juego de contrarios entre la contención y la liberación, apoyándose en las posiciones de la danza del viento Samurái y Geisha respectivamente, en la que mientras uno está en una actitud, el otro está en la contraria, como en un juego de impulsos, mientras uno defiende, el otro ataca. El cuchillo representa el elemento del crimen, quien lo tuviera, entraría en la posición de samurái, y en la actitud de contención, preparándose para el crimen. El contrario, estaría en posición de geisha, en actitud de liberación, impulsando al otro para el crimen.

**La Olla.** Esta escena partió de un ejercicio que pretende materializar la idea de tensión, con un elemento muy simple y a la vez muy útil, una cuerda que debía ser sujeta por cada actor desde un extremo. Una vez superada la fase exploratoria, se debían marcar 10 acciones independientes cada uno, y a cada acción se debía numerar. Una vez la secuencia estaba aprendida, se cambiaba la cuerda

por cualquier objeto, en este caso una olla, y se improvisaba poniendo intención al decir los números, luego en una segunda improvisación, utilizamos los diálogos de un fragmento de la obra de Gino Luque.

**La Invocación.** Esta más que una escena es la acción preparatoria, con base en la danza del viento, con esta se preparan y se cargan para el crimen. A manera de ritual ambos ejecutan la danza del viento. Pero no solo para el crimen, de una u otra forma la invocación al crimen, que es la ficción, es la invocación de la ficción, que es la realidad del actor. Podría decirse que este es el “leitmotiv” de la propuesta, es la forma de volver a empezar, de regresar al cuerpo, al puente entre la ficción y la realidad.

**La Culpa.** Esta escena en sus orígenes no pretendía para nada ser una escena, pretendía por lo contrario desestabilizar a la actriz con un ejercicio de agotamiento físico y mental, básicamente debía cargar a su compañero y trotar en círculos mientras él no paraba de recriminarle el crimen. Ella debía superar el umbral y permitirse la catarsis, la liberación.

A manera de sumatoria se fueron construyendo unas categorías a preponderar: el uso de la energía, la contención y la liberación, la repetición y el agotamiento, ejercicios de esfuerzo físico que condujeran al umbral del agotamiento, a poner al actor en vulnerabilidad física y psicológica.

Así pues, el proceso mismo de entrenamiento y exploración e improvisación de personajes, relaciones, posibles espacios y elementos, nos llevó a buscar un hilo conductor en las escenas independientes y específicas que estaban



surgiendo. A repensar el problema real de la propuesta, detonando en nosotros una mirada distinta, desde el afuera del conflicto de los personajes, desde lo que realmente estaba pasando, y era que el texto de Gino Luque se convertía en pretexto y el de Shakespeare en sustento; pues a partir de la indagación que habíamos hecho hasta ese momento, se había construido una nueva dramaturgia.

Esa nueva dramaturgia la denominamos "Invocation of Fiction" y justamente fue necesario darle un cambio al nombre y a la estructura, pues si en Gino Luque estábamos viendo unos personajes a la diestra y siniestra de operadores que conspiraban para que estos pudiesen desarrollar su única acción para lo que fueron puestos allí: matar a Duncan, nosotros nos fuimos al otro extremo. El resultado de nuestra búsqueda en ese momento fue la inversión de ese planteamiento, donde no eran los personajes sin actor, sino todo lo contrario, actores que no logran apropiarse de sus personajes, la imposibilidad de la acción. Unos actores en el momento conflictivo e impotente de la creación, en donde invocan a sus personajes, y conspiran contra sí mismos procurando encontrar la mejor estrategia para acercarse a ellos, pero sin lograrlo, evidencian su fracaso.

Una vez adoptado este sentido, nos dimos a la tarea de conducir todo lo que teníamos hacia ese objetivo, hacia la consecución de esa nueva obra que se gestaba en la intimidad del grupo. Buscamos un orden, una estructura lógica y coherente, procuramos adentrarnos en un proceso minucioso de concretar una estructura dramática en la cual las acciones físicas debíamos articularlas y justificarlas de

acuerdo a lo que queríamos contar.

La atacamos con ejercicios de memoria y disociación, como el caminar cangrejo, ejercicio para trasladar el punto de vista a un plano menor, más bajo (entre las piernas) y acomodarse a esa corporalidad. Una vez asimilada la postura, se ponía a prueba la línea de acción desde esa postura, se hizo marcación y depuración de las acciones. Surgió entonces una línea de acciones que se pudo estructurar y ajustar a manera de cuadros, a los cuales les dimos una nominación de acuerdo con el sentido de la acción planteada. Este ejercicio fue cíclico, hasta dar con una propuesta que evitaba la gratuidad de los elementos.

Hubo en esta etapa del proceso, un gran bache, pues si bien logramos concretar una línea de acción justa, acertada y precisa, aún no se evidenciaba el planteamiento nuestro, aún no existía una coherencia interna, necesitábamos re-explicarnos todo.

## EL ANÁLISIS

Shakespeare cuenta el drama de Macbeth, un general de los ejércitos de Escocia a órdenes del rey Duncan y su esposa Lady Macbeth, en una trama de ambición, superstición y traición. Gino Luque nos muestra una especie de teatro en el teatro, unos personajes sin actor que no pueden hacer otra cosa que repetir lo que ya han hecho durante más de 10.950 noches. Matar a Duncan. Pero esto solo lo pueden hacer a través de dos operadores quienes los animan y manipulan como lo hiciera un titiritero con sus muñecos.



Esto nos puso en dos perspectivas de interpretación. La primera perspectiva estaba en el uso de los recursos representativos, quedarse en la historia, en la reproducción de la ficción, la vida representada. La segunda estaba mediada por la idea del teatro en el teatro, de una ficción dentro de otra, donde de acuerdo a nuestro planteamiento, en el que invertimos la situación de Gino Luque, sería la ficción de los actores que procuran actuar unos personajes (Macbeth y Lady Macbeth) contenidos en la ficción de Shakespeare.

Aquí nos dimos cuenta de que no era realmente esa ficción entre otra la que queríamos, incluso al poner a prueba la estructura planteada con un público calificado, se evidenciaban extrañamientos con respecto a lo estructuralmente dramático, donde se desfasaba la propuesta, que a ojos externos se percibía más como un error, o una falencia, que como una búsqueda de ese sentido de desestructuración. Fue importante pensar en un tercer nivel de interpretación que lindaba con los presupuestos poéticos y estéticos iniciales. La idea de construir un puente entre la realidad y la ficción, sin acomodarse en una o en otra esfera, pero sí, en cambio, habitar la tensión. Ese tercer nivel era justamente: ¿Cómo superar la ficción dentro de la ficción? Y ¿cómo colar la realidad en medio de la ficción? La realidad del actor.

Para poder llegar a ese estado era necesario salir de la burbuja dramática, hacerle una incisión por la cual el actor pudiera entrar y salir. Entendimos que el mayor problema tenía que ver con el riesgo. Pues, ocultos detrás de la máscara estamos más cómodos, nadie

realmente quiere exponerse. Siendo así nos pusimos a la tarea de entender este nuevo reto, abordamos ejercicios de neutralidad y tensión, a pensar en los rompimientos, pero no desde el punto de vista de ajustarlos a una estructura, todo lo contrario, rompimientos orgánicos que giraran en torno a la autocorrección del actor, no programados, sino espontáneos e impredecibles, que atentaran contra la estructura y la modificaran.

## LA POÉTICA

Entendimos la necesidad de abandonar al actor, de darle la autonomía de la decisión. Hoy no queremos ver lo que hace el actor, hoy queremos ver al actor; no a la máscara y sí a la estructura de la máscara. La tensión no de la ficción, sino del hecho mismo de la creación, cómo el actor vive en la línea, en la brecha, en el abismo.

Corrimos deseosos a una estructura dramática justa, limpia, concreta y rigurosa, con el sentido premeditado, planeado, todo conducido a ese ¿qué quiero decir? Eliminando lo gratuito. En esa ruta recogimos elementos estructurales y les dimos poder, los jerarquizamos; pronto descubrimos que no era suficiente, que nuestro deseo realmente era otro, que no queríamos elementos de poder, que esa estructura tan acertada, en el sentido impuesto, no lograba sostenerse sola, que no bastaba con una ficción, ni con una dentro de la otra, realmente queríamos habitar la frontera, la brecha, la línea de tensión entre lo vivo y lo imitado, entre lo real y lo ficcional.

Debimos entonces, cual guerreros, destruir esas estructuras de poder como murallas y entrar en el territorio del actor, en donde se hace más vulnerable... en la verdad de su pasión.

*"Me lavo y la mancha no sale... ¿seré la mancha?"*  
(Juan Camilo Molina)

## EL ACTOR, UN CUERPO QUE SE PREGUNTA

En un proceso como Delta 4, permanentemente este cuerpo, esta mente, ese deseo, este rol del actor siente la necesidad de preguntarse ¿qué fue Invocation of Fiction?

Ahora bien, el ejercicio de comunicación directa con el público ha permitido dar respuestas a muchas de las preguntas que han surgido en el proceso, puntos que permitieron al grupo cuestionarse y organizar de manera clara y argumentativa incógnitas que saltaban a la superficie.

Hubo un momento claro en el proceso, situado en la etapa final. Ya se había avanzado sobre algunos métodos que definían nuestra forma de trabajar. Este momento se dio cuando la obra tomó un esquema, es decir generó una forma, pero esta forma no era del todo entendida por el elenco y debía tener claridad para nosotros y en especial para el espectador.

**La ficción de los actores que procuran actuar unos personajes (Macbeth y Lady Macbeth) contenidos en la ficción de Shakespeare.**

"Invocation of Fiction" es, en resumen, la ficción de dos actores que intentan alcanzar el pensamiento y acción de dos

personajes, pero que noche a noche caen en su intento y recorren estas sendas o caminos una y otra vez sin lograr su objetivo. Es el actor en la impotencia de su propio objetivo y su propio deseo inalcanzable. Este concepto disparó sentidos y la interpretación de un lenguaje que se distanciaba de los linderos de la representación. La presentación empezó a calar en nuestras mentes, con la iniciativa de descubrir el contenido y darle sentido a su forma, investigar en la práctica cuál es su significado real y cuál es el mejor camino en la interpretación. Este proyecto se convirtió en la confrontación no solo de un hecho artístico de creación, sino, además, en la discusión de una poética. Hablábamos de eso todo el tiempo, de cómo unos actores pueden mostrar esa presentación viva y espontánea que suscita la necesidad de ser y de vivir el ahora.

## PREMISAS Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

### ¿Qué es el acto representativo?

Representar es revivir un momento, situación o lugar ya antes realizado. En el teatro la obra que se pretende mostrar es la representación de un mundo ficcional que dispone el autor, el director pone ese mundo ficcional en disposición a ser representada, es decir presentar una serie de acontecimientos que ya están o que ya han sucedido. Para Patrice Pavis es la:

*"Idea de presentación de algo que ya existe (sobre todo bajo una forma textual, y como objeto de los ensayos) antes de encarnarse en un escenario. Pero representar*

es hacer presente en el instante de la presentación escénica aquello que antes existió en un texto o en una tradición teatral. Ambos criterios (repetición de un dato anterior y creación temporal del evento escénico) constituyen, en efecto, la base de toda puesta en escena". (2008: 397).

Afirmemos entonces que representar es volver a hacer, es realizar de nuevo, seguramente configurado desde diferentes formas. En el caso de una obra como "Macbeth", representar sería tomar el texto del dramaturgo Shakespeare y mostrar una serie de acontecimientos o sucesos que les pasan a los personajes en un tiempo determinado.

### ¿Qué es el acto de la presentación?

Es la acción y efecto de presentar o presentarse. Podríamos definirlo como el aquí y ahora. En la expresión "se presenta la obra Macbeth" es un hecho presentativo, es una acción inmediata que se da de manera instantánea, la presentación linda con el propósito de estar, entonces en el teatro se dará de manera análoga a la representación. Si la representación es la presentación de algo ya antes elaborado, la presentación será la acción del momento en que se da paso a la acción. La presentación es la presencia, el presente continuo y espontáneo. Es el momento vivo, mediado por la relación entre un sujeto y otro, en un tiempo y espacio determinado.

El entendimiento de estos aspectos simboliza la importancia del puente entre lo ficcional y lo real ya que fueron para nosotros el pan de cada día, el debate de la mesa de trabajo, la discusión de temas

que abordábamos de manera inconsciente y que se incorporaban en el trabajo de mesa de forma consciente, donde se discutía cómo generar una incisión entre el mundo ficcional y el mundo real.

### La transición del hecho presencial al representativo

¿Cómo, el actor, puede desplazarse de manera consiente entre estos dos universos?

La conciencia debía ser enfocada por el actor en entender y analizar todos sus actos cotidianos y cómo estos estaban asociados al momento de la representación. Un individuo en una situación cotidiana de su vida ejecuta acciones de forma inconsciente, es decir, que en su cuerpo y mente están incorporadas las formas de hacer uso de sus sentidos de acuerdo al medio social en que esté. Al intentar generar actos presentativos, presenciales, caímos indiscutiblemente en el mundo ficcional, al realizar una presentación de lo que considerábamos actos cotidianos, terminábamos representándolos. Este fenómeno sucedió debido a que se generaba en nosotros la necesidad de acordarnos cómo éramos en el mundo real y se perdía la espontaneidad que acompaña todo acto cotidiano. Una acción física cotidiana y que se manifiesta de forma espontánea, "tocarse el cabello", es una acción inconsciente. Ahora bien, al intentar realizar este mismo acto en un espacio como es el recinto en que se desarrolla la representación, primero hacemos uso de la razón al intentar recordar cómo se ejecuta esta acción, este recuerdo se muestra en imagen, se codifica y se interpreta paso a paso, la acción toma forma pero ahora se convierte en una

reinterpretación de la acción que en el pasado fue realizada, pierde su sentido auténtico, ya no es la misma acción que nace en forma espontánea, sino al contrario, se convierte en la representación de esa acción. Pero el interés era enfocar el aquí y ahora, lo presente, lo real como vía de transición, como rompimiento de lo representativo, de lo ficcional.

Este fenómeno quizás se dé por el espacio. El espacio escénico transforma actitudes cotidianas a procesos inconscientes tanto en el cuerpo como en la voz, este proceso mental que se da en este espacio se debe al sentirse expuesto el individuo. La exposición genera en cualquier persona que lo haya experimentado, una sensación extraña y en ocasiones incontrolable, sentirse observado vulnera la intimidad y traspasa al punto de la comunicación directa. En el teatro siempre estamos expuestos y esta exposición es asimilada y transformada en energía, pero aun así existe allí un momento de presencialidad en el cuerpo, en ocasiones las personas sudan, tiemblan o se sonrojan sin darse cuenta de estos cambios.

Entonces existe una espontaneidad en el cuerpo y en la voz que es característica en el momento de exponerse y que se puede configurar bajo los cánones de lo presencial.

Caímos en una dificultad, y era que al buscar la presencialidad en actos conscientes necesariamente perderíamos la espontaneidad, justamente, por el grado de conciencia, entonces, necesitábamos encontrar algunos elementos, formas, o mecanismos que no pudieran ser controlados conscientemente por el actor, de ahí la importancia de atacar

lo estructural y recurrir al imprevisto. No podíamos preparar lo presencial de manera estructural, pues caería en lo representativo, debíamos exponer la estructura a la espontaneidad que caracteriza el ensayo.

**EL error.** El rol del actor es el conjunto de formas de actuar, que caracteriza una función específica, estas funciones son las que permiten la interpretación de un personaje y además generan la ilusión y verosimilitud del mundo ficcional que reinterpreta el espectador. El aprendizaje memorístico e interpretación del texto, la realización de acciones físicas, la interpretación de situaciones y conflictos, etc., son algunas de las funciones que demandan una estructura tanto física como mental. En este caso la estructura dramática y mundo de la ficción se configura en el espacio de un teatro, dos actores que están en búsqueda de unos personajes y que ensayan todas las noches por conseguir este objetivo. Este esquema permitió aprovechar el error que se da de manera espontánea en el texto memorizado, en la estructura de acciones que eran olvidadas, porque el error hacía parte del ensayo y deseábamos que el espectador lo evidenciara y construyera en su mente dos conflictos, el ficcional y el real, así que cada error que existiera debía de ser solucionado de forma repetitiva hasta agotar las múltiples formas en que se necesitara. Al ser evidente el error la estructura dramática toma varias formas, cambia su línea argumentativa, genera nuevos conflictos externos al mundo de la ficción. El error se convirtió en uno de los elementos que permitió para nosotros identificar la transición del mundo ficcional al mundo real.

**La sorpresa.** Inició como una provocación y lentamente se convirtió en una herramienta que potencializaba la espontaneidad. La sorpresa era preparada hacia el compañero y ejecutada en cualquier momento de la escena. Esta sorpresa generaba algún tipo de sensación o sentimiento que potencializaba el momento de la escena y se obtenía como resultado la incomodidad del actor.

“Una sorpresa que aún recuerdo la viví en Ibagué en una sala pequeña en la zona del centro, en esta ocasión mi compañera tenía un pescadito vivo encerrado en una bolsa, la línea de acción era demostrar que (Macbeth y Lady Macbeth) eran carniceros y este pescado simbolizaba el acto criminal. Al observar el pescado que se movía en las aguas tranquilas de su bolsa me choqué con un sentimiento que me desligó de ese mundo de representación (ficcional) y me introdujo en un problema personal, no entendía por qué en este momento me ponía ante mis ojos un ser vivo que con seguridad iba a salir lastimado. Al intentar solucionar esta situación me obligó a reaccionar y a comportarme en el aquí y el ahora, entonces surgió el sentido de lo espontáneo donde mis actos se distanciaron de manera progresiva al pensamiento del personaje”.

**La improvisación.** Si bien, este elemento fue transversal en el proceso de construcción y exploración, al final, permitió ser el recurso del actor con el cual superaría y solucionaría tanto el error

como la sorpresa, teniendo en cuenta que estos elementos (error y sorpresa) debían incluirse y evidenciarse dentro de la estructura. La improvisación permitió al actor transitar entre lo estructural y lo espontáneo; de la ficción a la realidad del ensayo como invocación.

**El espectador.** El espectador entra, desde su pasividad convencional que lo caracteriza, en su rol en la representación. Él, llega a ver una ficción y en el transcurso de su percepción, se encuentra con los elementos mencionados (error, sorpresa e improvisación) de manera evidente, invitándolo a la participación dentro de ese ensayo. El recurso que logró detonar esta participación fue el “tómame”, símbolo de aprobación o desaprobación de la acción. El espectador, entonces, se convirtió en el juez de la invocación, y a golpes de tomate podía exigir la corrección del error, la pertinencia de la sorpresa y calificar la habilidad de improvisación del actor.

## CONCLUSIÓN

Este proceso tuvo una dinámica que permitió encontrar nuevos sentidos a la hora de abordar una puesta en escena, distanciándose de la convención, del montaje o la obra como fin, de la idea del resultado. Nos brindó la oportunidad de simplemente probar, y disfrutar la tensión que proporciona la intimidad del ensayo, la intimidad de la creación, nos hizo ver progresivamente la potencia de ésta y la necesidad de mostrar un aspecto que poco se muestra, y es la artimaña del actor. Tuvimos entonces la oportunidad de propiciar terrenos que para el espectador, por lo general, están ocultos detrás de la máscara. En este caso la ruta que Eugenio



Barba (1983) propone en el curso de un montaje, partiendo del entrenamiento, luego el ensayo y al final el espectáculo, nosotros la dislocamos y priorizamos el entrenamiento, entendiendo que nuestro verdadero espectáculo era el ensayo.

Entender que el teatro es un arte múltiple, en el que diversos elementos componen una totalidad, y que la no jerarquización de alguno de estos elementos permite ir al encuentro del verdadero lenguaje teatral, múltiple y simultáneo. De allí la importancia de haber determinado partir del cuerpo como encuentro, del cuerpo como condición, del cuerpo como estructura, del cuerpo como lenguaje, del cuerpo como poética. Entender que el teatro solo existe en la medida en que existe la relación de cuerpos en tensión. Un cuerpo atento, un cuerpo atentado. Y que es importante romper la burbuja en un mundo rodeado de pantallas, así habrá una razón más para ir al teatro.

## BIBLIOGRAFÍA

Barba, Eugenio. (1983). *Las islas flotantes*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México.

\_\_\_\_\_. (2010) *El arte secreto del actor*. Cuarta edición. Lima, Perú: Editorial San Marcos.

Cardona, Patricia. (1993). *La percepción del espectador*. Ciudad de México: CENIDI-Danza.

García, Santiago. (2006). "La investigación y los procesos de creación colectiva". En "*La investigación en artes y el arte como investigación*". Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Lecoq, Jacques. (2003). *El Cuerpo Poético, una pedagogía de la creación teatral*. España: Alba Editorial.

Masgrau, Lluís. (1994) "El puente de los vientos, un mes de trabajo con Iben Nagel Rasmussen". En "*Máscara*" No 16. México.

Pavis, Patrice. (2008). *Diccionario del Teatro*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós SAICF, Defensa 599.

## RESEÑAS

### GEOGRAFÍAS DEL TEATRO EN AMÉRICA LATINA. UN RELATO HISTÓRICO: UN VIAJE POR EL TERRITORIO Y EL TIEMPO DEL TEATRO LATINOAMERICANO

***Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico.* Marina Lamus. Bogotá. Luna libros. 2010. 407 páginas.**

Como el nombre lo indica, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*, es un libro que hace dos recorridos por el teatro del subcontinente. Uno por el territorio ya que propone una unidad para el continente. Marina Lamus afirma que en él:

se han establecido relaciones duraderas entre los países latinoamericanos y (...) algunos hechos históricos y culturales se convirtieron en símbolo de los procesos de integración. Los préstamos, intercambios, influencias mutuas son muchos, amplios y variados. El idioma común ha hecho más expeditos estos procesos y en la afirmación incluyo a Brasil, porque no hay mayor dificultad en entender ambos idiomas, pues son lenguas hermanas (...) por lo cual no ha existido una verdadera barrera (p. 373).

El otro recorrido es temporal y abarca desde la Conquista hasta nuestros días. Este es un peregrinaje diacrónico que revela la intención de la investigadora por registrar el origen común y el desarrollo paralelo del teatro a través de todo el subcontinente. Según Lamus, con la llegada de los españoles arribó también una nueva cosmovisión. Una nueva cultura con todas sus tradiciones, incluidos sus dos tipos de teatro: el sagrado y el profano. Y fueron –en primera instancia– las órdenes Franciscana y la Compañía de Jesús las que tomaron la bandera en la tarea de imponer la simbología peninsular a costa de la nativa, mediante el uso del teatro religioso. A pesar de esta clara intención de aniquilación de las culturas aborígenes, el teatro español no pudo salir indemne, no logró instaurarse en un estado puro y terminó por amalgamarse con expresiones de los indígenas, en especial en el territorio mexicano, hasta convertirse en lo que la autora denomina “el primer teatro híbrido americano” (p. 5). Esta afirmación es importante en el sentido de que connota la relevancia que Lamus le otorga a la herencia de las tribus

precolombinas. Si bien, la autora no afirma que haya existido un teatro como tal previo a la llegada de los europeos, sí aboga por la transculturación mutua entre el teatro piadoso y diversas formas de expresión (rituales y culturales) indígena –y africana más adelante–. El reconocimiento de esta simbiosis primigenia, le permite a la autora mostrar cómo perviven trazas de lo nativo y de lo negro en algunos teatros contemporáneos, no obstante las variadas restricciones y elisiones a las que ha sido sometido.

Sobre el teatro mestizo, en una modalidad más laica, la autora afirma:

Estas tradiciones performativas guardan huellas de las fusiones prehispánicas y religiosas católicas bajo condiciones sociales, políticas y culturales en que se dieron y continúan siendo un cauce vivo por donde fluyen complejos discursos filosóficos y artísticos. Son disidencias centenarias, escapadas de las censuras y de las vedas y sin estatus frente a las culturas centrales. Son representaciones vigorosas, significantes y teatrales (...) los movimientos, danzas y detalles importantes delatan sus orígenes y su evolución en el tiempo (p. 23).

Más allá de la ilación de títulos, Marina Lamus empieza a entretener la historia del teatro con la del público, con el trasegar de los grupos que lo montaban, con nombres y anécdotas de los actores y la transformación de sus técnicas, con el nacimiento y desarrollo de la crítica y de la teoría, con el medro de los locales en que se ejecuta y todos estos elementos se

muestran imbricados absolutamente con la historia social y su devenir. Vemos, por consiguiente, que la autora complejiza el concepto de teatro, pues en su libro se subraya, de forma tácita, que la historia teatral es la trama de un sinnúmero de factores y no solo el inventario de textos escritos (de los que, a veces, a penas se tiene alguna noticia).

Teniendo en cuenta lo anterior, quisiera resaltar dos temas que la autora integra a su investigación y que, a mí parecer, dan cuenta de la profunda conexión entre los fenómenos social y escénico, y del peso que tienen en la perspectiva de la investigación de Marina Lamus. Por un lado, está la censura. La historiadora muestra cómo la religión determinó comportamientos específicos, tanto para los creadores como para el público de la época colonial. Más adelante, podemos encontrar un apartado dedicado al mismo problema pero en el siglo XX, en un contexto político muy definido: los periodos dictatoriales que propiciaron no solo el acallamiento y la persecución de muchas voces, sino –también– el auge de múltiples estrategias creativas como contraposición crítica a las directrices gubernamentales. Por otro lado, Lamus incorpora dos subcapítulos sobre la incursión de la comunidad negra al mundo teatral. Así, rastrea, en el periodo colonial, la actividad anónima de algunos músicos, cantantes, técnicos, actores y titiriteros. Y luego, en el Capítulo VI, se toma dos apartados para asentar dicha participación en los siglos XIX y XX: “Artistas afrodescendientes” y “El negro como personaje”. Podemos decir que, aunque son menciones mínimas, tratan un aspecto casi desconocido del teatro latinoamericano.

Del tercer capítulo al quinto, Lamus ofrece el panorama de la paulatina secularización de la sociedad y del fenómeno teatral que suscitó. Así, recorre desde la estética barroca que rigió la actividad artística del siglo XVII, hasta las prácticas dramáticas que surgieron en la época Republicana. De este lapso la investigadora hace patente el nexo entre los proyectos nacionales americanos y el teatro en diversos aspectos: la importancia que se dio a la construcción de edificios (nacionales, municipales, barriales) que albergaran a artistas y espectadores; la búsqueda, constitución y difusión de una idea de nación a través del arte teatral y también como espectáculo dedicado al divertimento de las distintas clases sociales. En estos capítulos es muy significativo cómo el teatro (tanto el edificio como la entidad artística) es un punto de coyuntura social que permite una comunicación directa entre el escenario y la vida cotidiana. Esta cualidad faculta al arte para generar diversas dramaturgias para distintos tipos de receptores y distintos acontecimientos públicos.

Como hemos visto hasta el momento, *Geografías del teatro* es un libro con una perspectiva cronológica de la historia. Así, Marina Lamus puede explicar el teatro como un proceso en devenir constante. Sin embargo, la visión de proceso no implica la noción de progreso. Es decir, a la historiadora no le interesa demostrar que el teatro de un periodo es de calidad superior frente al del periodo que lo precede. No, en el texto queda claro que cada fase histórica genera un fenómeno abundante en particularidades estéticas y sociales propias que van a permear la institución teatral. Por el contrario, esta conciencia de proceso posibilita una lectura más

amplia, porque en lugar de ver al teatro como una vía única que se dirige a un tipo ideal de configuración formal, Lamus propone que, desde ese origen híbrido, el teatro se ha ido abriendo hacia estéticas heterogéneas; así, puede admitir –en su delimitación del teatro– artes familiares que potencian la definición clásica. Me refiero a que Marina Lamus propone como lenguajes comunes a lo dramático la danza, los títeres, el performance y otros evidenciando un proyecto de miras menos constreñidas que los de otros autores. Por lo mismo, la investigación no hace hincapié en los movimientos tradicionales que pertenecen a cada era (barroco, naturalismo, romanticismo). Sin duda los menciona, pero para señalar que junto a una escuela hegemónica se manifiestan otras, sean estas epigonales, populares, contradictorias, mixtas, diversas que, en todo caso, enriquecen el momento específico y dan pie a múltiples corrientes nuevas.

Como consecuencia directa de lo anterior, el siglo XX se presenta como un marco amplísimo para el acaecer teatral. En primera medida, la autora da cuenta de la preocupación por la identidad latinoamericana que se suscitó desde finales del siglo inmediatamente anterior. Luego, relaciona las dinámicas sociales y culturales que le dieron un subtexto al ámbito teatral. De este modo, el siglo XX va a caracterizarse por la proliferación de modalidades teatrales, algunas empiezan a preguntarse por lo auténtico y lo latinoamericano y –simultáneamente– a dialogar con teatros foráneos; especialmente con las vanguardias europeas, y con autores como Stanislavski, Strindberg, Brecht. Dichos

acercamientos nutrieron, en diversa medida, las inquietudes pertinentes a las prácticas específicas del teatro.

La investigadora hace un recuento de diversas modalidades que convivían en este momento, pero denota el predominio que tuvo la creación colectiva, ya fuera en los grupos universitarios o en grupos independientes que –además– tuvieron una participación política ardua hasta la década del setenta cuando empieza a agotarse el paradigma. Para Lamus como para otros estudiosos, este decenio trajo consigo una desilusión general frente a la política y a los grandes relatos que redundó en un abandono de las utopías y del trabajo colectivo (sin extinguirlo del todo), con lo que se propició el ambiente para la exploración individual. En la actualidad se ha hecho más evidente esta fecundidad de lo experimental. Uno de sus efectos más notorios es la dificultad para contener en modelos concretos la amplitud y variedad de los teatros particulares; no obstante, Lamus se arriesga a decir que parece haber una tendencia hacia lo urbano en el teatro latinoamericano actual. En otras palabras, el teatro nace en los centros urbanos, pero, sobre todo, se preocupa por fenómenos de la convivencia dentro de la ciudad y usa los medios que la vida urbana facilita para llegar a sus espectadores, como el video, la tecnología digital, etcétera.

Marina Lamus concluye su libro con una pequeña reflexión a cerca de cómo el teatro actual de América Latina pertenece a lo que ella llama “la tradición del olvido” (p. 374) y que consiste en que, desde el siglo XIX, los autores tienden a obviar la deuda que tienen con sus antecesores, para así establecerse como los primeros, los adalides en la historia del arte escénico. A pesar de esta visión pesimista, la autora reconoce que el teatro latinoamericano tiene una solidez gracias al intercambio entre directores, teóricos, grupos itinerantes que se han ocupado de pensar el teatro y que han tenido las facilidades comunicativas y de transporte para difundir sus investigaciones y logros por toda América Latina. Aun así, en el libro hay un constante lamento por la falta de investigación y de estudio de los diversos acontecimientos por los que ha pasado el teatro desde sus orígenes en el continente. Es obvio que para Lamus la reflexión sobre la historia y sobre la práctica es fundamental, no como accesorio sino como parte integral de la escena teatral. Así, los estudios teatrales son parte del “tema apasionante y complejo” (p. 375) que es el teatro, y su importancia trasciende el círculo intelectual porque alumbró la historia de toda una sociedad.

María Alexandra Aguirre Rojas  
Universidad Nacional de Colombia  
Departamento de Estudios Literarios





## PAUTAS PARA PUBLICAR EN LA REVISTA

1. Los originales deberán remitirse al Departamento de Artes Escénicas, Director Revista Colombiana de las Artes Escénicas, Universidad de Caldas, Calle 65 Nro. 26-10, Manizales, Caldas. Email: revteatrocolombia@gmail.com
2. Nombre completo del autor, una breve descripción de su trayectoria académica, institución a la que pertenece y su dependencia, y la dirección electrónica.
3. La extensión de los artículos, no debe superar las 10 páginas, incluyendo fotografías. Excepción hecha según criterio del comité editorial.
4. El resumen no debe superar las 10 líneas en extensión.
5. Palabras clave con las que se pueda clasificar el Artículo: mínimo 5, máximo 10.
6. Entregar archivos en un procesador de palabras.
7. Configuración del documento:
  - Tamaño carta.
  - Textos en fuente Arial de 12 puntos interlínea automática.Se sugiere destacar con otro tamaño de letra o con color: títulos, subtítulos, citas, entradillas o destacados que pueda tener el artículo.
8. Normas de citación:  
  
EN CASO DE LIBROS: las obras citadas en las notas al texto deberán incluir: apellidos, nombre, título del libro, editorial, ciudad de publicación, país, año de publicación y páginas que se citan.  
EN EL CASO DE REVISTAS: las referencias deberán incluir: apellidos, nombre, título del artículo, nombre de la revista, número y volumen, mes, año de publicación, ciudad y páginas que se citan.
9. El autor cuyo artículo sea publicado tiene derecho a 2 copias de la revista.
10. Los artículos recibidos serán enviados a especialistas o encargados evaluadores.
11. Los artículos enviados no serán devueltos por lo que los autores deben asegurarse de guardar una copia.
12. El Comité Editorial es el responsable de seleccionar los artículos que ameriten su publicación, al igual que el derecho de no aceptar para publicación trabajos que no se acojan a las anteriores instrucciones.
13. Las fechas límites para recepción de artículos: 30 de marzo al 30 de noviembre.

## GUIDELINES FOR PUBLISHING IN THE JOURNAL

1. The original texts should be sent to the Department of Scenic Arts, Director of Revista Colombiana de Artes Escénicas (Colombian Journal of Scenic Arts), Universidad de Caldas, Calle 65 Nro. 26-10, Manizales, Caldas. Email: revteatrocolombia@gmail.com
2. Author's full name, a brief description of his/her academic trajectory, names of departments and institutions where the author works, and electronic mail address.
3. The articles should not exceed 10 pages, including photographs.
4. The abstract should not be longer than 10 lines.
5. Key words with which the article can be classified: minimum 5, maximum 10.
6. The files should be handed in on a word processor.
7. Configuration of the document:
  - Letter size pages.
  - Texts in Arial 12 automatic interline spacing.It is suggested to emphasize with another letter size or with color: titles, subtitles, references, or important text that the article may have.
8. Reference norms:  
  
IN CASE OF BOOKS: the works cited should include: last names, name, book title, editor, city of publication, country, publication year and pages mentioned.  
  
IN THE CASE OF JOURNALS: the references should: last names, name, article title, journal name, number and volume, month, publication year, city and pages mentioned.
9. The author whose article is published has the right to 2 copies of the journal.
10. The articles received will be sent to specialists or on-duty evaluators.
11. The articles sent will not be given back; therefore authors must make sure that they keep a copy.
12. The Editorial Committee is responsible for the selection of the articles to be published, as well as having the right to decline the publication of works that do not follow the previous instructions.
13. The deadlines for the reception of articles: March 30th to November 30th.

www.4-72.com.co



LA RED POSTAL DE COLOMBIA

► Línea de Atención al Cliente Nacional ◀  
01 8000 111210

 REVISTA COLOMBIANA DE LAS  
**ARTES ESCÉNICAS**

**FORMATO DE SUSCRIPCIÓN**

Nombre / <i>Name</i>	
Cédula / <i>Identification number</i>	
Dirección / <i>Address</i>	
Ciudad / <i>City</i>	
Departamento / <i>State</i>	Código Postal / <i>Zip Code</i>
País / <i>Country</i>	
Teléfono / <i>Phone Number</i>	
Profesión / <i>Profession</i>	
Institución / <i>Employer</i>	
Correo Electrónico / <i>E-mail</i>	
Dirección de envío / <i>Mailing Address</i>	

**Suscriptores Nacionales por un año: (2) Ejemplares**

Mayores informes:  
Universidad de Caldas, Palacio de Bellas Artes.  
Calle 65 # 26 - 10.  
Teléfonos: (57)(6) 8802170  
(57)(6) 8781500 ext. 11222

E-mail: [revartescenicass@ucaldas.edu.co](mailto:revartescenicass@ucaldas.edu.co)  
[revistascientificass@ucaldas.edu.co](mailto:revistascientificass@ucaldas.edu.co)  
Manizales, Colombia.

Último ejemplar recibido / Last issue mailed:

Año / Year

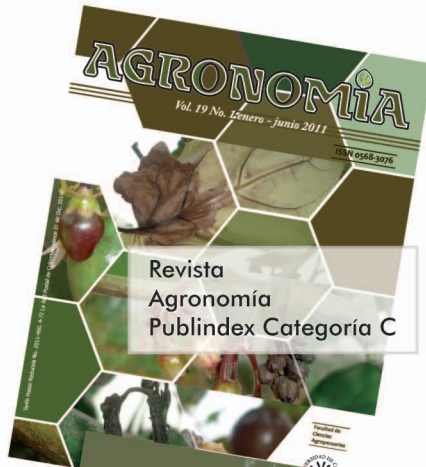
Volumen / Volume

Número / Number

Fecha / Date



**Ventas, suscripciones y canjes**  
Vicerrectoría de Investigaciones y  
Postgrados  
Universidad de Caldas  
Sede Central  
Calle 65 No. 26 - 10  
A.A. 275  
Teléfonos: (+6) 8781500  
ext. 11222  
e-mail:  
revistascientificas@ucaldas.edu.co  
Manizales - Colombia



Revista  
Agronomía  
Publindex Categoría C



Revista  
Cultura y Droga



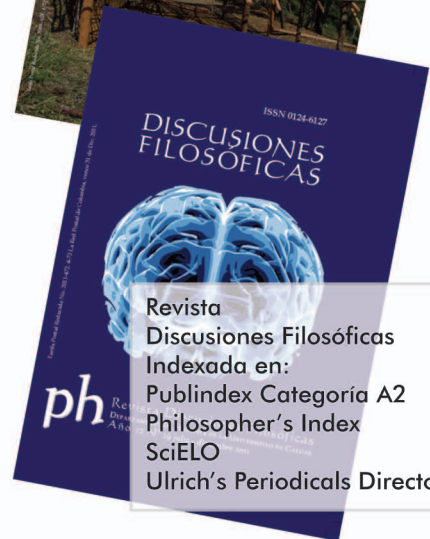
Revista  
Luna Azul (On Line)  
<http://lunazul.ucaldas.edu.co>  
Indexada en:  
Publindex Categoría A2  
Index Copernicus, DOAJ



Revista  
Biosalud  
Indexada en:  
Publindex Categoría B  
Lilacs



Revista  
Eleuthera

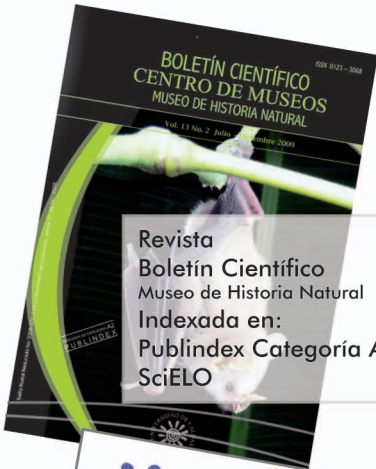


Revista  
Discusiones Filosóficas  
Indexada en:  
Publindex Categoría A2  
Philosopher's Index  
SciELO  
Ulrich's Periodicals Directory

# Revistas







Revista Boletín Científico Museo de Historia Natural Indexada en: Publindex Categoría A2 SciELO



Revista Colombiana de las Artes Escénicas



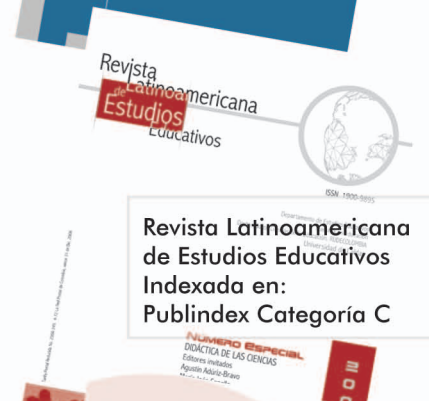
Revista Veterinaria y Zootecnia Indexada en: Publindex Categoría C



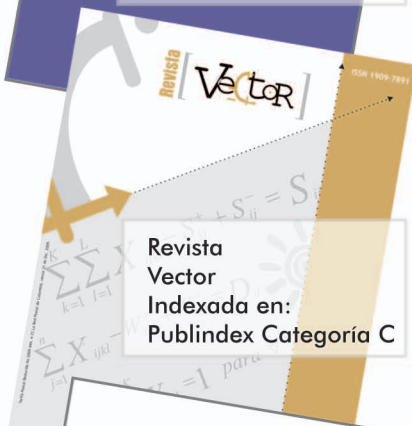
Revista Hacia la promoción de la Salud Indexada en: Publindex Categoría A2 Lilacs SciELO



Revista Jurídicas Indexada en: Publindex Categoría B DialNet



Revista Latinoamericana de Estudios Educativos Indexada en: Publindex Categoría C



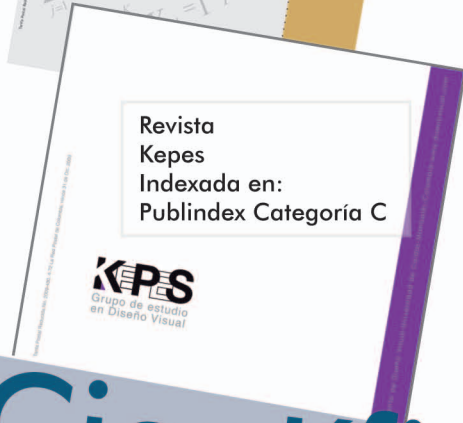
Revista Vector Indexada en: Publindex Categoría C



Revista de Antropología y Sociología (Virajes) Indexada en: Publindex Categoría C



Revista Universidad de Caldas



Revista Kepes Indexada en: Publindex Categoría C



Revista Latinoamericana de Estudios de Familia

# Científicas



Esta revista se terminó de  
imprimir en los talleres de  
Capital Graphic  
Universidad de Caldas en  
diciembre de 2012.