

COLECCIÓN
PENSAR EL
TEATRO

PREMIO NACIONAL
DE INVESTIGACIÓN
TEATRAL // 2013

RASTROS SIN ROSTRO

DE LA CREACIÓN A LA INVESTIGACIÓN

◀>
LILIANA HURTADO SÁENZ
CARLOS JULIO JAIME
ALEXANDRA VINASCO BENAVIDES
JUAN CAMILO MOLINA CRUZ
DIANA CAROLINA SUAREZ HINCAPIÉ



MinCultura
Ministerio de Cultura

PROSPERIDAD
PARA TODOS



**PREMIO NACIONAL
DE INVESTIGACIÓN
TEATRAL // 2013**

Dirección de Artes
Área de Artes Escénicas
—
Programa Nacional de Estímulos



MinCultura
Ministerio de Cultura

**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

COLECCIÓN
PENSAR EL
TEATRO

PREMIO NACIONAL
DE INVESTIGACIÓN
TEATRAL // 2013

RASTROS SIN ROSTRO

DE LA CREACIÓN A LA INVESTIGACIÓN

◁▷
LILIANA HURTADO SÁENZ
CARLOS JULIO JAIME
ALEXANDRA VINASCO BENAVIDES
JUAN CAMILO MOLINA CRUZ
DIANA CAROLINA SUAREZ HINCAPIÉ

◁▷



MinCultura
Ministerio de Cultura

**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

Ministra de Cultura
Viceministra de Cultura
Secretario General
Directora de Artes
Asesor Grupo de Teatro y Circo
Equipo Área de Teatro y Circo

Mariana Garcés Córdoba
María Claudia López Sorzano
Enzo Rafael Ariza Arias
Guiomar Acevedo Gómez
Manuel José Álvarez Gaviria
Linna Paola Duque Fonseca
Gina Patricia Agudelo Olarte
Miguel Ángel Pazos Galindo
Diana Patricia Fonseca Guzmán
Linna Paola Duque Fonseca

Coordinación Editorial

Primera edición, noviembre de 2013
Bogotá, D.C., Colombia
ISBN: xxxxxxxxxxxx

Ministerio de Cultura de Colombia
Grupo de Artes Escénicas

Dirección de Artes
Área de Artes Escénicas
Programa Nacional de Estímulos
Premio Nacional de Investigación Teatral 2013

Teatro Inverso
Grupo de Investigación del Departamento de Artes Escénicas
Universidad de Caldas
Liliana Hurtado Sáenz

Fotografías: Carlos Julio Jaime
Juan Camilo Molina Cruz
Alexandra Vinasco Benavides

Edición y diseño editorial: CaldodeCultivo.Estudio
www.caldoestudio.com

Impresión y acabados: Imprenta Nacional de Colombia

Derechos reservados. Se prohíbe la reproducción, total o parcial de su contenido sin previa autorización por escrito del Ministerio de Cultura.

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA * PRINTED AND MADE IN COLOMBIA

– TABLA DE CONTENIDO –

INTRODUCCIÓN.....	1
I. ANTECEDENTES.....	3
1.1 EL TEATRO Y EL CONFLICTO SOCIAL.....	3
1.2 EL TEXTO Y LA DRAMATURGIA DEL ACTOR.....	7
1.3 ALGUNAS REFERENCIAS PREVIAS.....	9
II. PRIMERA ETAPA.....	15
2.1 PROPUESTA Y DESARROLLO METODOLÓGICO.....	15
2.2 PLANTEAMIENTO INICIAL.....	15
2.3 ESTRATEGIAS, DETONANTES, CRUCES.....	16
2.4 HALLAZGOS: INTERSECCIONES / CRUCES.....	18
2.4.1 Testimonio de mujeres de Mampuján vs. Ritual de restitución.....	18
2.4.2 Crisis ambiental por causas antrópicas, indigencia y descomposición social vs. Narración oral.....	20
2.4.3 Historia de la violencia política en Colombia vs. El juego.....	21
2.4.4 El recuerdo de los desaparecidos vs. la danza butoh.....	24
2.4.5 Alienación del ser humano a causa de la tecnología vs. Técnicas per- formáticas.....	26
2.4.6 Testimonios de desplazamiento vs. Narración oral.....	27
III. SEGUNDA ETAPA.....	30
3.1 DISPARADORES Vs. INTERSECCIONES.....	30
3.2 PREGUNTA.....	30
3.3 LAS INTERSECCIONES.....	30
3.4 LA IMAGEN PARADÓJICA.....	30
3.5 COLOR: COMO MOTOR DE LA ACCIÓN O QUE PERMEE LA ESCENA CON SU SIGNIFICADO.....	32
3.6 EL SONIDO: QUE CONTRIBUYA A LA NARRACIÓN O A LA ACCIÓN. 33	
3.7 LA RESPIRACIÓN: ÉNFASIS EN MOMENTOS DE AGITACIÓN Y DE CONTENCIÓN.....	34
3.8 HALLAZGOS.....	34
3.8.1 Testimonio de mujeres de Mampuján vs. Ritual de restitución.....	35
3.8.2 Crisis ambiental por causas antrópicas, indigencia y descomposición social	

vs. Narración oral	37
3.8.3 Historia de la violencia política en Colombia vs. El rito católico.	39
3.8.4 Desaparecidos vs. Danza butoh	46
3.8.5 Alienación del ser humano a causa de la tecnología vs. Técnicas per- formáticas	50
3.8.6 Testimonios de desplazamiento vs. Narración oral	52
IV. TERCERA ETAPA	56
4.1 LA PREGUNTA	56
4.2 LA ESTRUCTURA	56
4.2.1 La separación	57
4.2.2 La liminalidad	58
4.2.3 La agregación	58
4.3 POSIBLE CONTENEDOR	59
4.3.1 Banquete popular interrumpido	59
4.3.2 Sala de espera	59
4.3.3 Restitución simbólica	60
4.4 NICHOS UNIPERSONALES	60
4.5 NICHOS	61
4.6 PRUEBA CON ESPECTADORES	63
4.7 HALLAZGOS	64
4.7.1 Replanteamiento de los nichos	64
4.7.2 El uso de operadores para la movilización del espectador	65
4.7.3 Necesidad de relaciones entre personajes y asignación de un rol al especta- dor	65
V. CUARTA ETAPA	67
5.1 CONSTRUCCIÓN DE RELACIONES	67
5.2 PREGUNTA	67
5.3 PROPÓSITO DEL PERSONAJE / CRUCES Y RELACIONES	68
5.4 REVELACIÓN DEL PROPÓSITO A MANERA DE RASTRO	74
5.5 PREGUNTA	75
5.6 EL RIESGO	75
5.7 LA CONFESIÓN	78
5.8 HALLAZGOS	79
5.8.1 La obra: Puesta en escena	80
5.8.2 Nombres de los personajes	81
VI. QUINTA ETAPA	83
6.1 ESCRITURA DEL MATERIAL DRAMATÚRGICO	83
6.2 PREGUNTA	83

VII. CONCLUSIONES	87
VIII. RESULTADOS TANGIBLES	90
8.1 GUIÓN DE LA OBRA <i>RASTROS SIN ROSTRO</i> (CREACIÓN COLECTIVA).....	90
8.2 EL RASTRO DEL ESPECTADOR: SU VOZ. COMENTARIOS Y APORTES DE ALGUNOS ESPECTADORES.....	132
8.2.1 Paul Barrios: <i>Rastros sin rostro, una mirada con ojos extraviados a la realidad nacional</i>	132
8.2.2 Rubén Darío Zuluaga	136
8.2.3 Carlos Manuel Vázquez Lomelí: <i>Rastros, rostros, riesgos</i>	138
8.2.4 Simón Marín Aponte	143
8.2.5 Luis Fernando Loaiza	144
8.2.6 Felipe Rendón Roncancio: <i>De aquí y de allá: un observador perturbado</i>	147
8.2.7 Alexander Pérez Jiménez	148
8.2.8 Ana Milena Alzate	150
IX. BIBLIOGRAFÍA	151
X. ANEXO: REGISTRO FOTOGRÁFICO	154

–

INTRODUCCIÓN

–

La presente publicación da cuenta de los resultados de un proceso investigativo en el campo de la investigación-creación, en el área de las artes escénicas. Dada la escasa visibilidad de la comunidad artística dentro de las publicaciones académicas, es importante dar a conocer acciones en torno a la conceptualización de la investigación en artes con el fin de legitimar esta práctica en relación con los discursos que han regulado tradicionalmente el conocimiento, centrados en la perspectiva de la ciencia y la tecnología.

En la mayoría de los casos, y debido a su carácter efímero, las experiencias creativas en las artes escénicas trascienden en el momento de su ejecución, pero son pocas las evidencias que se conservan más allá de las que permanecen en el recuerdo del espectador, los registros fílmicos (que jamás dan cuenta del hecho vivo del teatro) o las críticas y reseñas publicadas en los medios de comunicación. Son pocos los ejercicios de conceptualización, sistematización y análisis sobre los procesos creativos, y aún menos de forma rigurosa.

El presente trabajo recoge y sistematiza el proceso de investigación-creación adelantado por el Grupo de Investigación Teatro, cultura y sociedad, del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, a partir del fenómeno del desplazamiento forzado en Colombia. Este trabajo arroja y propone nuevas rutas metodológicas susceptibles de ser empleadas por futuros investigadores en el campo artístico, además de consignar la evidencia tangible del guión teatral de la obra *Rastros sin rostro*, cuya escritura hace parte del mismo proceso investigativo.

Estamos seguros de que la publicación de este material contribuirá al desarrollo de iniciativas académicas de orden artístico que dinamizarán los procesos docentes y se articularán en la búsqueda y fortalecimiento de la interdisciplinariedad dentro del campo de la investigación.

–
RESEÑA
DE LOS AUTORES
–

– LILIANA HURTADO SÁENZ –

Maestra en Artes Escénicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Especialista en Cultura y Sociedad en América de la Universidad del Valle, Magíster en Escrituras Creativas con énfasis en dramaturgia de la Universidad Nacional de Colombia. Más de 25 años de experiencia como actriz y directora teatral, fundadora de la Fundación Teatro Quimera de Bogotá, actuó durante tres años en compañías de teatro en Italia. Docente Universitaria de teatro en la Universidad del Bosque, Distrital Francisco José de Caldas, Jorge Tadeo Lozano, Manuela Beltrán, Incca. Actualmente es docente de planta de la Universidad de Caldas en el Departamento de Artes Escénicas, en la ciudad de Manizales, y Coordinadora del taller permanente de dramaturgia perteneciente a la Red RELATA. Coordinadora de I, II, III y IV Residencias Artísticas en Dramaturgia convocadas por la Red Nacional de Dramaturgia y la Universidad de Caldas- Departamento de Artes Escénicas.

Perteneciente a la agrupación TEATRO INVERSO de la Universidad de Caldas creadora de obras de creación colectiva como: *Rastros sin Rostro* y *De-sastres y costuras. De- Lirios y crisantemos*.

Publicaciones y dramaturgias:

1. Antología de Obras de Teatro-Universidad Nacional de Colombia-Cooperativa Editorial Magisterio-Opera Prima-serie dramaturgia-2010. Obra Kanosta. Tesis de grado con mención meritoria de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia.

2. Memorias de Teatro-Revista del Festival de Teatro de Cali-Número 4-2008. Obra *Vistazo Doméstico o de puertas para adentro*.

3. *Ladrillo Portante De Celda Circular*, cuya temática es la tragedia de las víctimas de las múltiples violencias que se han dado en Latinoamérica en las últimas décadas. Obra reseñada en el libro *Luchando contra el olvido. investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Segunda parte.

4- *El Cangrejo*. Monólogo sobre el desplazamiento Forzado.

5- Versión dramática de la obra de creación colectiva *Rastros sin Rostro*.

6- Versión dramática de la obra de creación colectiva *De-sastres y costuras. De-lirios y crisantemos*, con Juan Camilo Molina.

Su producción dramática ha sido enfocada a temáticas sociales.

Ganadora del Premio Mujer de Teatro 2013, otorgado por la Corporación Colombiana de Teatro en el marco del Festival de Mujeres en Escena por la Paz.

– CARLOS JULIO JAIME –

Maestro en Arte dramático. Licenciado en Educación con énfasis en Humanidades. Especialista en recreación y ecología social. Docente Universitario con 27 años de experiencia en el campo de la actuación y la dirección, desarrollando importantes procesos investigativos en obras colombianas de creación colectiva durante los años 70 y 80, época de auge y consolidación del Nuevo Teatro Colombiano.

Actualmente es Docente del programa Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas y director del Departamento de Artes Escénicas.

Director y Actor, Teatro Quimera Bogotá D.C. 1992 a 2004. Director de Montaje de la Escuela de Arte Escénico del Huila, Neiva, 1984-1986-1991. Actor en Montajes de la ENAD: Director de Montaje, sexto semestre Licenciatura en artes escénicas con énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas, 2009-2010. Codirector y actor *Rastros sin Rostro*, proyecto de investigación Universidad de Caldas, 2011.

Actor en los siguientes videos: *Viene para acá*, realizado en Neiva; *Vidas de Cartón* y *El Cuadro*, realizados con alumnos de la Universidad Nacional.

Profesor del Área del Teatro en Secretaria de Educación Distrital, Bogotá, D.C. 1994-2005. Profesor del programa de artes escénicas de la Univer-

sidad del Bosque en las áreas de: actuación, teoría de la actuación, asesoría de dirección y actuación y taller de dirección. Bogotá, D.C. 2008.

Profesor del programa Licenciatura en educación énfasis en artística de la Universidad Francisco de Paula Santander (educación a distancia) en las áreas de: Artes Escénicas, Arte y Cultura, Arte y Comunicación. Bogotá D.C. 2008

Perteneciente a la agrupación Teatro inverso de la Universidad de Caldas, creador de obras de creación colectiva como: *Rastros sin Rostro y De-sastres y costuras. De-Lirios y crisantemos.*

– JUAN CAMILO MOLINA CRUZ –

Licenciado en Artes Escénicas con énfasis en teatro. Docente Departamento de Artes Escénicas Universidad de Caldas en las asignaturas de: historia y epistemología de las artes escénicas, personaje y puesta en escena, taller de expresión gestual y manejo corporal y vocal para público. Adicionalmente participa en procesos de extensión como la red nacional de dramaturgia y el proyecto de investigación que motiva la presente propuesta.

A lo largo de su vida artística, académica y profesional, ha participado como actor en varios montajes entre los que se cuentan: *Una temporada en el infierno, La Batalla, Disturbios en la fábrica, Las criadas, Opio en las nubes*, la ópera *El gato con botas, cuatro actos tragicómicos, Ferozcarril* (una coproducción del Festival internacional de Teatro Manizales, la Universidad de Caldas y la Compagnie des Hélices de Suiza), entre otros. Con algunos de estos montajes ha participado en festivales internacionales como el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, 2008 y el Festival Internacional de Teatro de Manizales, 2009, 2010, 2011 y 2013.

Perteneciente a la agrupación Teatro inverso de la Universidad de Caldas creador de obras de creación colectiva como: *Rastros sin Rostro y De-sastres y costuras. De- Lirios y crisantemos.*

Junto con Liliana Hurtado realiza la versión dramática de la obra de creación colectiva *De-sastres y costuras. De-lirios y crisantemos.*

– ALEXANDRA VINASCO BENAVIDES –

Licenciada en Artes Escénicas con énfasis en teatro. Docente del departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Fue docente en el programa Sensibilizarte de la Escuela integral de arte de la caja de compensación familiar Confamiliares, Caldas. En su experiencia como docente del área artística también se encuentran los colegios Instituto Integrado La Sultana (2009), colegio San Luis Gonzaga (2010), en Manizales y en el área de artística del programa Jornada escolar complementaria, de la caja de compensación familiar Confamiliares (2010).

Ha participado en la realización de varios cortometrajes entre los que se cuentan: *Contratiempo*, producción de la Alcaldía Municipal de Neira y Elipsis Teatro; *Vagabundo*, Ganador del concurso nacional de televisión universitaria; *Nostró Sogno*, producción Universidad de Manizales; *No todos los héroes halan el gatillo primero*, producción Universidad de Manizales.

Se destaca además su participación en la adaptación de guiones, sonorización, asesoría vocal y voz en los proyectos investigativos: *Colección sonora de la escritura dramática caldense* (2009) y *Antología radiofónica* (2008) producidos por el departamento de artes escénicas de la Universidad de Caldas y la Red Nacional de Dramaturgia.

Perteneciente a la agrupación Teatro inverso de la Universidad de Caldas, creadora de obras de creación colectiva como: *Rastros sin Rostro y Desastres y costuras. De- Lirios y crisantemos*.

– DIANA CAROLINA SUAREZ HINCAPIÉ –

Profesional en Ingeniera de Alimentos. Cuenta con una formación artística independiente en el campo de la danza contemporánea y el teatro desde hace 10 años. Participa en diferentes experiencias y procesos como:

Taller teatral Escuela actores en escena Manizales, 2004; Laboratorio de danza Universidad de Caldas, 2003-2004; Taller de danza creación a dúo, Festival alternativo de teatro, Bogotá 2006; Taller de teatro gestual Compañía teatro gestual de Chile, 2009; Taller de producción teatral Festival Internacional de Teatro, 2008; Residencias en dramaturgia, Manizales, 2009; Taller teórico práctico Equilibrio como principio del *training* del actor Universidad de Caldas, 2010; Seminario internacional de dramaturgia, La tebaida, 2010; Taller de danza contemporánea, Universidad de Caldas, 2010; Taller

elaboración de guiones cinematográficos, Telecentros comunitarios, clubes juveniles Manizales, 2007.

Ha participado en eventos teatrales entre los que se cuentan:

Mitos y leyendas. Programa de educación ambiental del Jardín Botánico. Universidad de Caldas, 2006; Guion y dirección del cortometraje *Los sobrevivientes*, producción Telecentros comunitarios, Manizales 2007; Producción. Festival Internacional de Teatro de Manizales, 2008; Asistente de dirección en el cortometraje *Rarezas*. Producción independiente en proyecto comunitario con estudiantes del colegio Fe y Alegría, 2008. Festival internacional de teatro de Manizales. Presentación obra de teatro *Cuatro actos tragicómicos*. 2009. Festival Internacional de Teatro Manizales. Obra de teatro *¿Quieres ser mi amigo?* En coproducción con la Compañía teatro gestual de Chile, 2010; *Nutrir del futuro*. Proyecto de educación alimentaria de la fundación Nutrir. 2010-2011; Proyecto teatral *Rastros sin rostro*, adscrito al grupo de investigación Teatro, Cultura y Sociedad. Avalado por Universidad de Caldas.

Perteneciente a la agrupación Teatro inverso de la Universidad de Caldas. Creadora de la obra de creación colectiva *Rastros sin Rostro*.



- | -

**ANTE-
CEDEN-
TES**

– 1.1 –
**EL TEATRO
Y EL CONFLICTO SOCIAL**

La década de los años setenta y comienzos de los ochenta del siglo pasado marcó un hito en la historia del teatro en Colombia. Descontando las escasas referencias anteriores al denominado “Nuevo teatro colombiano”, es posible afirmar que el acontecimiento más relevante en dicha década fue el desarrollo de la creación colectiva.

En palabras de Enrique Buenaventura, en su texto *La dramaturgia del actor*:

La “creación colectiva” no es un invento moderno ni mucho menos, como quieren algunos, una moda pasajera del teatro colombiano y latinoamericano. Con metodologías diferentes ha existido desde que hay teatro. Uno de los movimientos teatrales en los cuales la creación colectiva logró un verdadero apogeo fue el de la *Commedia dell’Arte* (siglos XVI y XVII) llamada, también, teatro *all’improvviso*. La *Commedia* fue una verdadera revolución teatral y se constituyó en el geno-texto de los grandes textos del barroco en España, del teatro isabelino y, especialmente, del teatro de Molière. Fue, por excelencia, un teatro de actores y estableció una nueva relación con un nuevo público (1985, secc. 4 La dramaturgia de los actores, párr. 1).

La creación colectiva, por tanto, no es un método sino un estilo de trabajo creativo en la práctica escénica, con una larga trayectoria teatral. Se tienen noticias de su práctica desde “la época precolombina en dramas danzables de tipo ritual en los que participaba la comunidad, como el Rabinal Achí (Guatemala) y el Güegüense (Nicaragua)” (Jaramillo y Osorio, 2004, p. 101).

En América Latina, esta forma de hacer teatro ha tenido una amplia acogida y aparece casi siempre comprometida con reivindicaciones sociales, como en el caso del Teatro Libre de Córdoba (Argentina), el Teatro Experimental de Cali (TEC) y el grupo de teatro La Candelaria de Bogotá, consideradas las agrupaciones más notables en la adopción del método de creación colectiva.

Este modelo de trabajo implica por lo tanto la participación dinámica y activa de todos los creadores del equipo teatral, a través del cual se intenta captar los procesos de cambio de la sociedad y poner al descubierto todos sus conflictos y contradicciones. El énfasis está puesto en el espectáculo, y el texto escrito puede ser un elemento importante del proceso, pero no es el definitivo. Como lo señalan María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio:

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 (2004, p. 101).

Como se ha dicho antes, este estilo de trabajo no apareció como un invento del teatro colombiano sino que vino a suplir una necesidad de la forma de hacer teatro recurriendo a experiencias y sistemas ya probados en otras épocas, no solo del acontecer escénico teatral sino de otras artes y oficios, como ocurría sobre todo en la Edad Media. De acuerdo con Santiago García en su artículo «La investigación y los procesos de creación colectiva», publicado en el libro *La Investigación en Artes y el Arte como Investigación*:

Desde hace muchos siglos el trabajo colectivo se puede aplicar al arte y a los trabajos de carácter inferior, a lo artesanal. [...] La manera de trabajar en la Edad Media es colectiva, en los talleres, asociaciones y agremiaciones (García, 2006, p. 27).

Para el caso del teatro en el siglo XX, la primera experiencia se presenta con la elaboración de la obra *Oh, que bella es la guerra en Inglaterra*, dirigida por Margaret Little Wood; posteriormente en París, Francia, también se experimenta con la creación colectiva en el grupo Teatro del Sol dirigido por Arianne Mnouchkine. Estos dos procesos ocurren alrededor de los años 50 en Europa, en lo que se denominó Teatro de postguerra.

En Colombia este fenómeno se presentó a finales de la década del 60 y las décadas del 70 y 80 del siglo pasado. En ese momento podemos referenciar algunas obras que fueron, y todavía son, paradigma de lo que se dio en llamar Nuevo Teatro en Colombia. A continuación citaremos algunas de las obras significativas que se produjeron en aquel momento:

Nosotros los comunes, La ciudad dorada, Guadalupe años sin cuenta, Los diez días que estremecieron el mundo, Golpe de suerte y El diálogo del rebusque del Teatro la Candelaria; *Ópera Bufo, Historia de una bala de plata y La denuncia*, del Teatro Experimental de Cali (TEC); *I Took Panamá y La primera Independencia*, del Teatro Popular de Bogotá (TPB); *El abejón mono, Joselito Carnaval busca su cosa latina y Lo que dejó la tempestad*, del Teatro La mama; *El poder del juego y Pesadilla o la historia de un común*, del Teatro Experimental América Latina (TEAL); *Cada vez que hablas se te crece la nariz, Pinochet*, del Teatro Acto Latino; *Así ocurrió cuando los blancos no fueron malos*, del Teatro Experimental Colombiano (TEXCO); *Domitilo el rey de la rumba*, del Teatro Estudio Calarcá (TECAL); *La Cabeza de Gupuk*, del Teatro Taller de Colombia, entre muchas otras.

Como vemos, casi todas las anteriores obras referenciadas abordan la temática de los conflictos sociales, ya sea a nivel local, nacional o latinoamericano. Entre otros aspectos, esto se debe a que no existía una dramaturgia individual que hablara de esta problemática, ni de los hechos históricos o los avatares sociales y políticos recientes que representaban la actualidad del momento. Ese es, tal vez, el motivo por el cual apareció la necesidad de que el grupo de teatro, a modo de asociación artística con un quehacer teatral propio, incursionara en la búsqueda de una ‘dramaturgia nacional’ que diera cuenta de aquello que le interesara al espectador teatral de la época.

Cualquiera que sea la metodología asumida, la creación colectiva se basa en la improvisación, herramienta primordial en el proceso creativo y de indagación sobre la temática y posibles lenguajes del acontecimiento teatral. Así, mediante el método de creación colectiva se hace efectiva la participación de todos los integrantes del grupo investigador y creador, dado que sus aportes individuales enriquecen el trabajo grupal hasta lograr dar sentido a los componentes del acontecimiento teatral. El tema, estructura y texto es escogido e inventado por el grupo; la puesta en escena se hace mediante la intervención activa de todos sus participantes; y la obra se va a modificar continuamente durante las representaciones, gracias al aporte del público que durante la función, o después de ésta, interviene expresando sus opiniones.

La investigación-creación artística difiere sustancialmente de la investi-

gación científica, debido a la diferencia en la apropiación del lenguaje y de su interpretación, ya que el lenguaje científico tiende a ser de carácter unívoco, mientras el artístico es de carácter polisémico. En la investigación-creación, se genera conocimiento en la interpretación individual que acontece en la confrontación de la obra de arte con el público. Allí, la imagen teatral está constituida por lo que plantea el discurso escénico, y el conocimiento previo y la experiencia personal del público asistente.

Esta forma de crear obras, donde se reúnen personas con la intención de participar colectivamente de la creación, dio cabida a lo que se denominó dramaturgia del actor. Aquí los actores aparecen como creadores y no solo como intérpretes de historias escritas o representantes de las ideas de otros, son también son gestores, inventores y autores de la obra.

– 1.2 – EL TEXTO Y LA DRAMATURGIA DEL ACTOR

Al abordar el proceso de elaboración de un texto dramático sobre el desplazamiento forzado en Colombia recurrimos a los hallazgos y aportes que se han construido desde la ciencia y utilizamos este material como pretexto para una relectura de la realidad desde el lenguaje del teatro, esto es, para hacer una reelaboración del discurso científico desde el lenguaje artístico. Para eso nos hemos apoyado en las ciencias sociales -la sociología, la historia y la geografía, específicamente-, ya que ellas han investigado en profundidad el fenómeno. A partir de allí, esperamos encontrar los elementos confluyentes con otras disciplinas como la estética, la lingüística o la filosofía, para concretar este amplio espectro de información en la postulación del acto creativo de la obra de arte. Como lo plantea el maestro Enrique Buenaventura:

No significa esto, sin embargo, que la creación colectiva produzca, necesariamente, mejores espectáculos que la forma tradicional de producción basada en la interpretación, por parte de los actores, de la concepción y los planes de la dirección [...] El objetivo de la creación colectiva no puede ser el de “mejorar” los resultados aislados y circunstanciales de la producción teatral establecida, del “establecimiento” teatral. Sería

insensato tratar de probar que la *Commedia dell'Arte* produjo espectáculos “mejores” que la comedia latina o la humanística (para no remontarnos más). Lo que sí se puede probar es que la *Commedia*, por su revolución escénica, hizo posible la ruptura de los moldes clásicos, defendidos por una retórica humanista y organizó la expresión de un “nuevo mundo” a través del teatro (1985, sección 4 La dramaturgia de los actores, párr. 5).

En su texto sobre la dramaturgia de los actores, Enrique Buenaventura dice que a menudo (por desconocimiento, y *a priori*) “se suele reducir la creación colectiva al proceso de la elaboración del texto por los actores y oponerla al ‘teatro de autor’”. Por eso, precisa el maestro en ese mismo artículo, aunque ese trabajo de escritura colectiva “es una posibilidad eventual y en ocasiones positiva de creación colectiva, no define a esta última en absoluto”; y añade:

Es más, la escritura del texto (tarea profundamente relacionada con la práctica literaria) no es, precisamente, función del actor. Su participación dramática es en la escritura del discurso del espectáculo durante el proceso de montaje (1985, sección 4 La dramaturgia de los actores, párr. 4).

El actor es en esencia portador de signos que remiten al espectador a buscar y descubrir algo que no encuentra en la vida cotidiana, pero que lo lleva a relacionar los movimientos y gestos que éste reproduce, así como lo que dice, con lo que él vive en su mundo real. Estos signos son creados por el actor en su elaboración dramática cuando funciona como actor-autor, y es con su propio cuerpo y su propia voz que se dimensiona una imagen escénica, una imagen teatral.

En este sentido, cabe tomar las palabras expuestas por Dario Fo, actor y dramaturgo italiano Nobel de literatura, referenciado por Domingo Adame en su libro *Elogio del Oxímoron*.

La ventaja que un autor-actor tiene es que, desde el momento en que escribe la primera línea, puede escuchar su propia voz y la reacción del público. Él escribe un monólogo o una pieza dialogada con otros actores, y si bien no puede imaginarla como vista desde las butacas, puede verla directamente como

actuada en el escenario y proyectada sobre los espectadores.
(Adame, 2005, p. 384).

– 1.3. –

ALGUNAS REFERENCIAS PREVIAS

También cabe anotar que la temática del desplazamiento en Colombia ha sido abordada en diferentes épocas y por diversos grupos teatrales, así como por otras disciplinas artísticas, entre ellas las artes plásticas y el cine. Muestra de ello son las siguientes creaciones:

La Ciudad Dorada, creación colectiva del grupo de teatro La Candelaria (1974); *Los inquilinos de la ira*, de Jairo Aníbal Niño (1975); *Pesadilla o la historia de un común*, creación colectiva del Teatro Experimental América Latina (TEAL) (1979); *Inxilio, el sendero de las lágrimas*, espectáculo de danza contemporánea del Teatro del cuerpo de Álvaro Restrepo (2010); *Viajero de Ausencias* (dramaturgia de la desterritorialización), proyecto de investigación de Ángela María Gómez (2010); *Memoria, destierro del olvido*, realizado por la Ópera Urbana con la investigación, dramaturgia, dirección general y puesta en escena de Eduardo Sánchez Medina (2011); *La primera noche*, película escrita y dirigida por Luis Alberto Restrepo (2002); *La estrategia del Caracol*, película dirigida y producida por Sergio Cabrera (1993); *Perder es cuestión de método*, dirigida por Sergio Cabrera (2005) y basada en la novela homónima de Santiago Gamboa (1997); *Campesinos*, Película de Martha Rodríguez (1975); *Ayer me echaron del pueblo*, película de Jorge Gaitán Gómez (1982); y *Con su música a otra parte*, película de Camila Loboguerrero (1982).

Recientemente el Ministerio de Cultura publicó una investigación que analiza las dramaturgias sobre el conflicto armado interno y las diferentes formas de violencia en Colombia, escritas y puestas en escena desde los años 80 hasta nuestros días: *Luchando contra el olvido*, Investigación sobre la dramaturgia del conflicto, cuyo investigador principal es Enrique Pulecio y Marina Lamus Obregón la tutora del proyecto.

Además de hacer un profundo análisis sobre la producción dramaturgicay escénica a propósito del conflicto social colombiano, este trabajo reseña cada una de las obras que más impacto han tenido en el panorama teatral de

nuestro país, a propósito de las características particulares que trata este tipo de teatro. En un aparte del texto, Lamus Obregón sostiene:

En los últimos treinta o treinta y cinco años se viene produciendo un teatro que se constituye en correlato artístico de los hechos de violencia. Y a este repertorio le está sucediendo lo mismo que a algunos estudiosos de las ciencias humanas, quienes han agotado los adjetivos para clasificarla, pues los rótulos con los cuales se podrían identificar dichas obras, como un subconjunto dentro de la producción teatral del periodo, parecería no contener satisfactoriamente todas las obras, las teatralidades y las manifestaciones asociadas, creadas o promovidas por los teatristas del país. En consecuencia los rótulos genéricos como tragedia, forma característica del teatro occidental, no es pertinente, no representa a cabalidad la visión que nuestros escritores de teatro quieren expresar. Por este motivo, palabras como tragedia o drama se combinan con otra u otras para tratar de precisar el fenómeno. Pero en general se les alude a favor de lemas modernos, tales como Dramaturgias de la violencia, Dramaturgias de la resistencia o Dramaturgias de la memoria y otras similares, entre ellas Poéticas del horror. Así mismo se habla de un Teatro que reconstruye, el cual abarcaría las nuevas ritualizaciones colectivas de expresión de dolor. Todo lo cual significa que se está frente a un fenómeno complejo y cada una de esas temáticas, implícitas en los actuales rótulos, están informando sobre la diversidad de poéticas y de micropoéticas, están señalando su vitalidad y la amplitud de la producción (2012, p. 17).

Con la anterior reflexión podríamos concluir que la producción dramática titulada *Rastros sin Rostros*, producto de nuestra investigación, se ajusta a dichas características y entraría a hacer parte de una serie de obras teatrales que tratan y se soportan sobre premisas comunes. A continuación, basados en la investigación referenciada anteriormente, nos permitimos mencionar dichas obras, acompañadas de algunas palabras clave que dan cuenta de su temática.

- 1- *Los adioses de José*, de Víctor Viviescas (2010).
Temática: Desplazamiento del campo a la ciudad.
- 2- *La agonía del difunto*, de Esteban Navajas (1976).
Temática: Desplazamiento.
- 3- *El ausente*, de Felipe Botero (2011, 2012).
Temática: Desaparecidos.
- 4- *Cada vez que ladran los perros*, de Fabio Rubiano Orjuela (1997).
Temática: Desaparecidos, madre doliente, masacres, militares / guerrilla / paramilitares, espectro.
- 5- *Los campanarios del silencio*, de Henry Días (de la trilogía: *El silencio de los moradores del viento*. 1999).
Temática: Cadáveres insepultos, desaparecidos, desplazados, masacres.
- 6- *Como la lluvia en el lago*, de Erik Leyton Arias (2003).
Temática: Sicarios, espectros.
- 7- *El deber de Fenster*, de Humberto Dorado y Matías Maldonado (2008, 2009).
Temática: Cadáveres insepultos, desaparecidos, masacres, testigo, militares / guerrilla / paramilitares, muertos lanzados al río.
- 8- *Los desplazados. Travesía y delirio de la familia Buendía*, de Misael Torres, inspirada en *Cien años de soledad* (2001).
Temática: Desplazados, espectro, hijos proscritos, madre doliente.
- 9- *Los desterrados*, de José Alberto Ferreira Munévar (2010).
Temática: Hijos proscritos, sicarios.
- 10- *Donde se descomponen las colas de los burros*, de Carolina Vivas Ferreira (2008).
Temática: Cadáveres Insepultos, desaparecidos, espectro, falsos positivos, madre doliente, muertos lanzados al río.

11- *Gallina y el otro*, de Carolina Vivas Ferreira (1999, 2000).

Temática: Masacres, madre doliente, militares / guerrilla / paramilitares.

12- *Huesos*, de Jhon Lotero (2010).

Temática: Desaparecidos.

13- *Kilele*, de Felipe Vergara (2004).

Temática: Masacres, espectro, desplazados, desaparecidos, cadáveres insepultos.

14- *Miércoles de ceniza*, de José Domingo Garzón (1994).

Temática: Sicarios, masacres, espectro.

15- *Las muertes de Martín Baldío*, de Andrés Felipe Holguín (2009).

Temática: Testigo, desplazados, espectro.

16- *Mujeres de la Guerra*, de Carlota Llano y Fernando Montes (2001).

Temática: Militares / guerrilla / paramilitares, testigo.

17- *Pasajeras*, de Ana María Vallejo (2000).

Temática: Desplazados.

18- *El Paso*, de Teatro La Candelaria, Creación Colectiva (1987).

Temática: Testigo, militares / guerrilla / paramilitares.

19- *Pies hinchados*, de Ana María Vallejo (2002).

Temática: Masacres, testigo.

20- *Quién dijo miedo*, de José Domingo Garzón (2000).

Temática: Desaparecidos.

21- *La Sangre más transparente*, de Henry Díaz (1998).

Temática: Sicarios, espectro.

22- *La Siempreviva*, de Miguel Torres (1992).

Temática: Desaparecidos, espectro, masacres.

23- *Vocinglería (Volcanes de sueño ligero)*, de Carolina Vivas Ferreira (2006).

Temática: Desplazados, espectro, madre doliente, militares / guerrilla / paramilitares.

Se trata de una temática recurrente que se explica en la actualidad de este fenómeno generado por la violencia fratricida que ha padecido el país durante los últimos sesenta años. Pero si somos realistas, en el fondo este problema no ha sido tratado en profundidad, como tal vez lo han hecho la narrativa y la poesía. Esto radica en el desdén de parte de los círculos de poder y, en consecuencia de todos aquellos que asumen el tema como creación artística, pero también puede deberse en muchas ocasiones a la falta de rigor en el abordaje de la problemática, como lo expone Oscar López Castaño en *Estéticas del desarrollo*:

Tan nocivos son el arte y la literatura que están destinados a la sensibilidad inmediata y facilista que sucumbe a programas e ideologías específicos: arte y literatura en lo que lo social es reducido a caricatura, esquema o lucha de contrarios, como los que urden fábulas a través de estereotipos o fabrican sueños que solo son alcanzables en el orden virtual, mientras domestican el gusto por el consumo de artefactos de entretenimiento y embrutecimiento colectivos (López Castaño, 2008, p. 96).

En términos generales, esta es una de las expresiones más relevantes sobre cómo se ha abordado el tema del desplazamiento en Colombia, específicamente en lo teatral, con algunas referencias en lo cinematográfico.



– II –

**PRIMERA
ETAPA**

– 2.1 –

PROPUESTA Y DESARROLLO METODOLÓGICO

El proyecto se desarrolla a partir de dos ideas iniciales: por un lado, el fenómeno del desplazamiento forzado -que desconfigura la realidad social, económica, política y humana- y la necesidad de manifestarse ante este desde una dimensión esencial del ser humano, como es el arte; por otro lado, la metodología de creación colectiva, a la cual ya se hizo referencia, ya que en ella el teatro se convierte en un foro que estudia críticamente los eventos históricos, tomando una posición frente a ellos.

– 2.2 –

PLANTEAMIENTO INICIAL

En este primer momento del proceso se replanteó la función del espectador como un ente meramente receptivo y, a partir de la idea de desplazamiento, se introdujo en el diseño del espectáculo la condición de que el espectador debía también ser desplazado físicamente y participar de tal forma que sintiera que hacía parte de esta realidad ficcional. Para este efecto, lo primero que pudo definirse fue que el evento teatral no debía ejecutarse en un teatro sino en un espacio no convencional, como una casa o una bodega, para distanciar a los espectadores de la concepción tradicional del teatro como un espacio cerrado y permitirles la movilización.

Además, se introdujo el uso de elementos con los cuales el espectador debía intervenir dentro de la obra. Inicialmente, estos elementos fueron comida y fichas de identificación con nombres de personas desplazadas, pero estos elementos se modificaron con el desarrollo de la obra como, se verá más adelante.

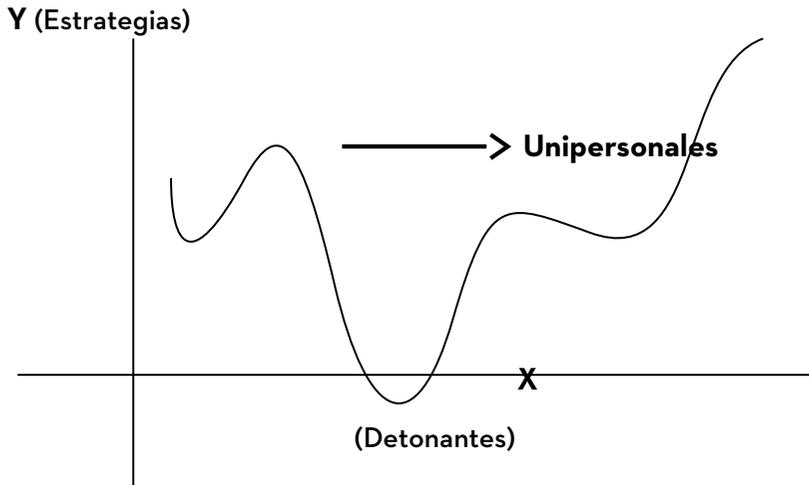
– 2.3 – ESTRATEGIAS, DETONANTES, CRUCES

Una vez planteados los dos puntos de partida, a saber, el tema que va a tratarse (el desplazamiento forzado) y la metodología teatral para abordar su recreación (la creación colectiva), era necesario abordar esta creación de una manera más específica y funcional para cada uno de los integrantes del grupo. Para este fin, se empleó un modelo metodológico diseñado por Liliana Hurtado, directora del proyecto, que consiste en abordar el tema desde dos perspectivas: por un lado está lo que hemos llamado *Estrategias*, es decir, diferentes modos escénicos de abordar la creación artística, como por ejemplo la narración oral, rituales, teatro físico, danza, juegos sensoriales, prácticas de inversión, irrupción de lo real en composiciones poéticas, prácticas simbólicas de restauración; por otro lado, lo que hemos llamado *Detonantes*, esto es, instrumentos de información soportados en materiales bibliográficos que tratan el desplazamiento forzado desde varias perspectivas como la socio-economía, la antropología, la estadística, el testimonio periodístico, noticias de prensa, crónicas y entrevistas, además de documentos cinematográficos, fotografías, declaraciones, informes, listas, expedientes y actas.

Este modelo metodológico, que constituye el pilar teórico y práctico del proceso creativo, puede representarse en su forma abstracta a manera de plano cartesiano, donde el eje Y corresponde a las *Estrategias* y el eje X corresponde a los *Detonantes* (ver gráfica 1):

Cada actor eligió una estrategia y un detonante particular. Respecto a cada uno de éstos debía recopilar e interpretar información de carácter bibliográfico, técnico, histórico, etnográfico, experiencias de vida, testimonios e imaginarios colectivos. De la integración o cruce de estos elementos provenientes de los detonantes y las estrategias, cada integrante creó una primera puesta en escena unipersonal que representa la materia prima sobre la cual se trabajó en sesiones posteriores, en una dimensión ampliada, sometiéndola a diversos estímulos que constituyeron su desarrollo y evolución.

Obviamente, la gráfica Detonantes vs. Estrategias no arroja resultados numéricos, sino que le permite al actor visualizar de una manera clara y sistemática la integración de la información empleada.



Gráfica 1. Modelo metodológico.

– 2.4 –
**HALLAZGOS:
INTERSECCIONES / CRUCES**

Después de aplicar la metodología citada anteriormente, cada actor definió particularmente su respectiva intersección, a manera de bosquejo inicial. Sin embargo, una vez aplicados los estímulos subsiguientes, en algunos de los casos estos fueron tan contundentes que modificaron la estrategia inicial, como se verá a continuación.

– 2.4.1 –

**Testimonio de mujeres de Mampuján
vs. Ritual de restitución**

A partir de un proyecto desarrollado por la ONG Sembrando Semillas de Paz, las mujeres de Mampuján (región de María La Baja, Bolívar), tejen en colchas y tapetes las experiencias violentas que las obligaron a ellas y a cerca de mil habitantes más, a desplazarse de sus tierras entre el 10 y el 11 de marzo de 2000, cuando tropas de las AUC entraron al pueblo masacrando y ordenando el desalojo para el día siguiente. El acto de plasmar y poder expresar y compartir sus experiencias entre ellas mismas, y con otras personas, funciona como terapia para superar el trauma que deja el dolor. Así lo cuenta una de las víctimas entrevistadas en el documental *Mampuján. Crónica de un desplazamiento*, realizado por el Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNR): “[...] y con esta colcha contamos la historia de nuestras vidas... y cada que pegamos un retazo, dejamos ahí el recuerdo y el dolor [...]” (Rubio, 2009).

La primera reflexión de Alexandra Vinasco frente a esta imagen, al momento de concebir la propuesta escénica para su unipersonal, fue que “el hecho de tejer o bordar una historia, me remite a que soy yo quien puedo darle el sentido a eso que quiero contar. El hilo se convierte así en mi hilo conductor, en mi alma que va entramando cada uno de los sucesos de ese bordado de experiencias”.

Detonante: 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, coser como una colcha de retazos su historia a partir de objetos héroe, objetos que acompañan al desplazado en su trasegar y perduran en el recorrido hasta la posibilidad de la agregación, que pierden su carácter funcional y se tornan representacionales (Castillejo, 2000), y que cronológicamente configuran la historia, encerrando en ese círculo como en una burbuja sus vidas y sus muertes.

Este detonante inicial -las mujeres tejedoras- en cierta medida otorga identidad al personaje y pone de manifiesto la analogía entre la narración y el tejido. Sin embargo, como se verá más adelante, el primer estímulo planteado -la imagen paradójica- es la que realmente funciona como detonante en este caso. En palabras de Alexandra Vinasco, integrante del grupo de creación colectiva:

[...] 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.

Estrategia: Los rituales de restitución. En este trabajo unipersonal basado en la narración de la historia de un niño desaparecido se busca la sanación del trauma a partir de prácticas simbólicas. Para ello, se recurrió al uso de ‘objetos-héroe’ que representaban fragmentos de una memoria que quiere restituirse, pero con el desarrollo del ejercicio unipersonal estos objetos fueron eliminados en su mayoría pues de alguna manera hacían muy gráfica la descripción de los sucesos, y lo que se pretendía era abordar dos líneas de narración, una a partir del texto y otra a partir de las acciones con los objetos héroe.

Fue así como de los cinco objetos utilizados inicialmente solo quedaron dos y se pensó en otros dos elementos que ayudaran a configurar ese espacio de narración. Se introdujo el canto de ‘arrullos y alabaos’, característicos de los ritos fúnebres para los niños en la región del Pacífico, donde se considera que los niños muertos no han ofendido a Dios, son almas puras que van directo al cielo y por lo tanto se despiden con alegría, por lo que la narración se hace a partir de la felicidad y no de la tristeza. Aquí el agua representa el elemento purificador, lo que limpia ese cuerpo cargado de dolor, de recuerdos, lo que lava y se lleva esa tristeza, y la configuración del espacio en forma de círculo es símbolo de principio y fin, vida y muerte, un círculo que inicialmente se planteó de un material blanco, que al caminar dentro de él dejara las huellas marcadas, retomando ese transitar por la vida, la huella, la marca que dejamos en el camino. Pero era muy complicado que se mantuviera dibujado el círculo con ese material (talco o harina), entonces, teniendo en cuenta que el personaje era de origen campesino, se pensó en un círculo de tierra, como analogía de ese monte y también como la tierra en la que quedan sepultados los restos de cualquier ser humano. Con este elemento se configura este espacio de narración.

– 2.4.2 –

**Crisis ambiental por causas antrópicas,
indigencia y descomposición social
vs. Narración oral**

Este unipersonal muestra a un hombre desnudo, despojado y envuelto en cadenas que lo oprimen, parado en un bidón de agua en medio de un río de basura del cual emergen indicios de una sociedad en crisis que tiende hacia la autodestrucción de la especie.

Detonante: El cruce inicial se planteó así: medios de comunicación vs. alienación tecnológica. Esta intersección se modificó con la introducción del estímulo de la imagen paradójica, que pasó a convertirse en el nuevo detonante y que muestra al sobreviviente de una inundación aferrado a un bidón de agua, flotando en un río contaminado. Dicha imagen introdujo varios elementos: en primer lugar, la soledad de la catástrofe; en segundo lugar, los objetos arrastrados por el río lo hacen referirse a su entorno y a una historia colectiva. El mito reactualizado del mohán, un mohán sin río, sin víctimas, donde el enemigo es peor que él.

Estrategia: la narración oral se convierte nuevamente en el recurso estratégico. Aquí el narrador se ocupa de la desestructuración del lenguaje en un soliloquio, ininteligible, absurdo, que al usar como pretexto los despojos que va recogiendo del río de basura, pone de manifiesto ciertas características de una sociedad en crisis.

– 2.4.3 –

**Historia de la violencia política en Colombia
vs. El juego**

Detonante: la violencia política en Colombia se define como el período histórico comprendido entre los años 1948 y 1957, a partir del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, cuya muerte trajo como consecuencia la constitución formal de las guerrillas en Colombia. No obstante, la violencia política ha sido, tristemente, una constante desde la conformación de la República, ocasionando, entre muchos otros fenómenos, el desplazamiento forzado. Para el desarrollo de este unipersonal se emplearon las siguientes fuentes bibliográficas: *La masacre en las bananeras* (1928) y el discurso de la *Oración por la paz* (1948), de Jorge Eliécer Gaitán; los trabajos de investiga-

ción *El bogotazo, memorias del olvido*, de Arturo Alape (2005); *La crónica de Villarica*, de Jacques Aprile-Gnisset (1991); y la obra *Nosotros los comunes*, del Teatro La Candelaria (1986).

El elemento que aporta este detonante es la caracterización de un demiurgo o regidor siniestro, maligno, que controla y ejerce el poder de una forma casi ilimitada, con evidentes intereses económicos que van en detrimento de la población, y con una presencia desdibujada que llega a confundirse hasta el punto de hacerse invisible. Podría decirse que el personaje aquí caracterizado es un funcionario del aparato político vigente.

Estrategia: inicialmente se planteó una estrategia diseñada por el actor, que consistía en el desarrollo de lo que él denominó ‘el juego’, descrito como un ajedrez para tres, cuyo tablero estaba representado por un mapa de Colombia, y los movimientos de las fichas estaban manipulados por una fuerza externa a los jugadores. A partir de las distintas lecturas surgieron las siguientes ideas o imágenes escénicas:

- Acción de un sujeto cavando su propia tumba. Una vez termina es fusilado. Cae a la tumba.
- Después de un fusilamiento, de una pila de muertos sale un sujeto que sobrevivió y tuvo que esconderse allí para salvar su vida.
- Voz en off de la oración por la paz de Jorge Eliecer Gaitán.
- Una bandeja de plata con muchas orejas de chusmeros como bocadillos y pasa bocas.
- Experiencias sensoriales: cuarto de gas; división del grupo de espectadores en cuartos o habitáculos distintos, proyección de imágenes de fusilamientos.
- Al entrar el espectador deberá cambiar sus zapatos por alpargatas, al salir habrá una montaña de zapatos de todos los asistentes; cada uno deberá ir a la montaña a buscar los propios.

Algunas de estas imágenes fueron incluidas en la propuesta de intersección:

Ajedrez para tres

El tablero es el mapa de Colombia con cuadrícula azul y roja.

REGIDOR: Este es mi juego...

Hace sonar una campanilla. Entran azul y rojo cual autómatas y se sientan en posición de juego, cada uno abandonando sus quehaceres previos: azul estaba sembrando y rojo construyendo una casa.

REGIDOR: Es necesario que abandonen sus labores, es la hora del juego...
...Los he convidado pues no estoy a gusto con esta calma...

Bien conocen las reglas del juego, cada uno es dueño de su estrategia para exterminar al contrario, tendrán una acción por ronda, obviamente yo moveré fichas de un lado y de otro, moderaré la situación, es necesario que represente la neutralidad y que pueda conducir el juego a una prolongación indeterminada.

Hace sonar la campanilla, empiezan a jugar.

Entra otro azul y otro rojo, empiezan a cavar sobre la siembra y la construcción de los primeros. Lo harán mientras dure el juego.

El juego se desarrolla y van agotándose las fichas de parte y parte, mientras el regidor se excita proporcional y progresivamente.

En un momento determinado se escucha en off la Oración por la paz de Jorge Eliecer Gaitán y el regidor hace sonar la campanilla. El resto de individuos permanecen inmóviles mientras en el rostro del regidor se percibe la transición de la excitación y la ira. Una vez acaba la Oración por la paz el regidor destruye el juego. Azul y rojo jugadores se dirigen al contrario de su color que está cavando, sacan cada uno un arma y matan al cavador que cae en la tumba, luego se miran, se apuntan y se disparan. Entra otro azul con una bandeja de orejas de chusmeros como pasa bocas y otro rojo, con una jarra de vino de sangre de cristiano.

Suena la campanilla.

Este juego implicaba la participación del público o la asistencia de otros actores, lo cual dificultó el desarrollo de la intersección como unipersonal. Era necesario replantear la propuesta. Debía configurarse una estructura que tuviera otros momentos que pudieran ser suplidos por el actor y no exclusivamente dependiera del juego con espectadores.

– 2.4.4 –

El recuerdo de los desaparecidos vs. La danza *butoh*

El desarrollo de esta propuesta escénica se fundamentó desde un principio en la mutación. El ente primigenio es permeado por ‘motivaciones’ que hacen que cambie su forma, que aparezcan sus manos, su voz, su mirada, y después, cuando se cruza con otros habitantes de esa dimensión de la realidad, encuentra el camino que debe seguir.

Aún ahora, después que el acontecimiento escénico se ha llevado a cabo en varias ocasiones, el ente continúa mutando en función de la lectura del espectador, de la memoria colectiva, del trasegar mismo del personaje que va dejando señales -velas encendidas, palabras sueltas-, del movimiento conjunto de los personajes de la obra.

El planteamiento metodológico inicial del personaje fue el siguiente:

Detonante: el detonante inicialmente fue el movimiento *okupa*, de origen europeo, caracterizado por la ocupación de espacios habitables y vacíos, por personas sin recursos económicos que además no cuentan con autorización legal. Se relaciona directamente con el desplazamiento forzado por cuanto involucra la desigualdad social y la necesidad de un hábitat propio para la subsistencia. Sin embargo, este detonante resultó ser poco práctico para el caso particular del desplazamiento forzado, ya que en el movimiento *okupa* representa una forma de participación política mientras que en el desplazamiento forzado los individuos pasan a ser una suerte de ciudadanos de segunda mano, sin posibilidad de participación política directa, aunque su existencia represente un problema de carácter político.

Entonces en este punto surge un nuevo *detonante*: la historia de una familiar cercana que es desaparecida por la mafia en 1989. Y como catalizador, la imagen de la escultura “las mujeres de la guerra” que consiste en las ropas abandonadas de mujeres víctimas del movimiento nazi, que conservan las formas de los cuerpos que alguna vez las habitaron. Este detonante aporta la idea central de este personaje, un alma en pena que vaga recogiendo sus pasos y liberándose de los recuerdos que le atan al mundo.

Estrategia: inspirada en el genocidio de Hiroshima y Nagasaki, con influencias de la danza tradicional japonesa, el dadaísmo y el expresionismo alemán, la danza *butoh*, técnica de origen japonés creada en 1950, aporta muchos elementos a la simbología del desplazamiento forzado. Su principio es la búsqueda de una dinámica a partir de un cuerpo y un imaginario deconstruido y liminal. Esto se evidencia en la existencia de los grupos de desplazados en Colombia.

– 2.4.5 –

**Alienación del ser humano a causa de la tecnología
vs. Técnicas performáticas**

Detonante: la alienación del ser humano ocurre cuando la máquina toma más relevancia y poder que el ser humano que la manipula, al punto de convertirse en un ser dependiente del uso de dispositivos tecnológicos. Así se limita el desarrollo de sus posibilidades reales, lo que se traduce en un mecanismo de control. Esta problemática hace parte del mismo sistema que da cabida al desplazamiento forzado, es decir, un sistema en el cual el ser humano pasa a un segundo plano.

De ahí parte la idea de que el espacio donde va desarrollar la escena es en su casa, construida por los fragmentos que encuentra en la basura que queda después de la última guerra. Allí quedan unos pocos que son desplazados de su propio ser para convertirse en simios con cuerpo de hombre, conectados en un sistema electrónico que se manipula con electricidad, sin la cual no podrían vivir, pero que al mismo tiempo los está consumiendo por el abuso en su manipulación.

Estrategia: el teatro físico está fundamentado en la expresión del cuerpo como elemento activo. En este sentido es una antítesis del teatro clásico, el cual se sustenta en la verbalización. En el teatro físico el cuerpo y el componente visual fundamentan la creación y éste deja de ser un contenedor psicológico para pasar a ser un medio y un fin al mismo tiempo. Este teatro fundamenta la creación de un personaje antropoide, una especie de troglodita con una fisonomía primitiva, sin lenguaje definido, con acciones básicas de un ser encerrado en una especie de caverna-jaula, en contraposición a un medio y una indumentaria tecnológicamente avanzados. El contraste de la construcción del personaje primitivo versus los desechos tecnológicos, hacen que este unipersonal tenga un lenguaje cargado de posibilidades a partir de las calidades dinámicas y expresivas del movimiento.

– 2.4.6 –

Testimonios de desplazamiento vs. Narración oral

Detonante: los testimonios de los desplazados forman parte de la recopilación del antropólogo Alejandro Castillejo en *La Poética de lo otro*. A continuación se citan dos de los fragmentos extraídos del libro; el primero es

una reflexión hecha por el autor en un refugio para desplazados. Al momento de recoger los testimonios:

[...] las historias son inmensas fosas comunes donde quedan los restos de los difuntos. Su olor pertinaz se mantiene y como los hedores de los muertos en vida, “sobreviven” en los cruces de las palabras.

A veces son relativamente lejanos, a veces son despiadadamente cercanos.

Una casa de cartones y latas: el ambiente interior es como un invernadero en plena época de calor.

A la salida, los niños juegan: arrastran latas como reproduciendo los carros que ven llegar a su pueblo.

El cachorro atraviesa la habitación-cambuche, flacuchento y mostrando los primeros signos de una lenta y desfigurante muerte, la sarna.

Las paredes están llenas de cosas, todas aparentemente inservibles. Un zapato, unas pilas descargadas. A un costado, una cuerda de tender ropa, infinitamente invadida de moscas, unas encima de otras, en medio de la promiscua cercanía de su especie.

El viento entra y trae consigo, viniendo del cambuche vecino, un penetrante olor a huesos de caballo, un aroma perturbador y extraño. La única cena de aquel día (Castillejo, 2000, p. 40).

El segundo es el fragmento de uno de los testimonios de los desplazados:

Yo tuve como once hijos, pero casi todos se me murieron, unos se murieron, otros nacieron muertos. En total me quedaron cinco y ya por último me mataron la hija y me quedaron dos... Este de la foto es Segismundo, está varado, este otro trabaja y algo me manda, pero entonces cuando no hay trabajo nada... Yo me los traje para acá porque ya creía que me los iban a matar, que nos tumbaban la puerta, porque así era, tumbaban la puerta y mataban la gente adentro. O los sacaban y los mataban y los enterraban ellos mismos. Ellos los mataban y los enterraban ellos mismos, mal enterrados pero los entierran. Mal

enterrados es que quedan casi encima, yo no sé por qué no se los come el buitre. Se pierden, los familiares no los encuentran.

En cambio éste que está acá... el puro chiquito... era mi otro hijito... lo mató fue la curiosidad... hubo una masacre por allá por un barrio de abajo, se levantó el pelado de la cama, dizque para ir a ver cuántos muertos había habido, y se sentó en una mesa a ver cuántos muertos habían matado y en seguida llegaron y pácale, lo pelaron. Por mirar... porque él se levantó, fue de la cama y se sentó por allá, buscó fue la muerte. [...]

Entonces si uno llora, ellos llegan y te dicen:

- Ay... ¿es que te está doliendo mucho? Tenga.

- ¿Te dolió mucho a vos? Vea... tenga.

[...]

Mataban por cualquier vaina, entonces uno mira lo que sea, si es que mira.... Y tiene que callarse.

En esa temporada me dieron muchos nervios, además a los pocos días se llevaron a este otro que está en la foto, éste que está sentado con la cerveza en la mano, a ése se lo llevaron y a los quince días lo encontraron por la parte de atrás del ranchito donde yo vivía, ya deshollejado que no se conocía quién era, ya pelado sin cuero y con las tripas afuera...

[...]

Me tocaba ir a dormir con la mujer y los hijos a los montes. En el día estábamos en la finquita, en la parcela, y en la noche cogíamos una embarcación y nos íbamos a dormir por allá por las orillas del río, llevábamos un plástico y nos metíamos a la parte donde la gente poco habitaba. Nos metíamos allá y ahí tendía mis hojas y hacía mis plásticos y me metía con mi mujer y mis hijos. Porque ya uno no pensaba en ese tiempo, cuando se ponía en esas condiciones, uno no contaba con la vida (Castillejo, 2000, pp. 38-46).

Estos testimonios son reiterativos y dejan al descubierto varios elementos. Uno de estos son las fosas comunes que, según se describe a continuación, son usadas en el cruce con la *estrategia*.

Estrategia: la narración oral, el mecanismo empleado para contar historias de viva voz. En este caso, diferentes personajes cobran vida en la actriz a partir de un personaje que los contiene: la tumba o fosa común, especie de

Madre tierra a la inversa. Ella no pare ni da vida, sino que recibe la muerte y guarda en unos frascos los fragmentos de los cuerpos con sus historias; ella los selecciona, los clasifica y los tiene listos para el momento justo de sacar a la luz cada una de sus historias. Su relato se funda en el acto de destapar uno de los frascos o recibir al muerto recién ‘nacido’ y dar inicio a su narración oral. Este recurso le permite encarnar las voces de los ausentes y turnarlo con su propia voz, que es la de narradora-tumba.



- III -
SEGUNDA
ETAPA

– 3.1 –
DISPARADORES
VS. INTERSECCIONES

Con la resultante del ejercicio de cruce entre Estrategias y Detonantes, surgió la necesidad de indagar en algunos estímulos que potenciaran o generaran rutas de desarrollo para la creación de los unipersonales, apoyándonos, a modo de insumo, en la dramaturgia del actor. Surge así la primera pregunta de la investigación:

– 3.2 –
PREGUNTA

¿Qué elementos internos del actor (y externos a él) contribuyen a la elaboración de la imagen poética para la construcción del acontecimiento escénico?

– 3.3 –
LAS INTERSECCIONES

Éstas fueron los borradores iniciales de cada actor creador, su enciclopedia. Cada uno debía proponer una imagen que sintetizara su intersección, y la característica fundamental de esa imagen debía ser la paradoja, la contradicción. Asumiéndola como punto de partida para el desarrollo del unipersonal, se sugirieron varios elementos a los que denominamos disparadores. Estos se describen a continuación.

— 3.4 —

LA IMAGEN PARADÓJICA

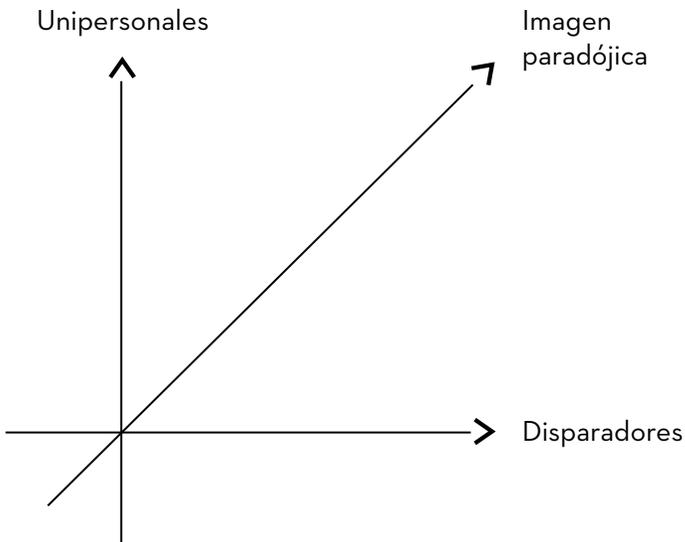
Si debido a la dualidad de nuestras percepciones todo lo que percibimos se nos presenta como una gran paradoja (siendo nuestros sentidos los sensores de esa contradicción aparente), y teniendo en cuenta los postulados de la física cuántica sobre la naturaleza de los *quantum*, que se comportan como la paradoja del gato de Schrödinger (el gato puede estar vivo y muerto al mismo tiempo), podemos aseverar 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 supone una redundancia en el acontecer escénico, ya que si bien es cierto que el teatro funciona a través de un engaño -el espejo-, también plantea el eterno problema del ser y el no ser, de la realidad y la ficción. Es entonces válido recurrir a la imagen como génesis de la creación y la dramaturgia, en la búsqueda de lenguajes que contengan la teatralidad requerida para tal fin.

La imagen paradójica también contiene en sí una o varias historias, una o varias lecturas (tantas cuantos observadores sean). En los procesos de creación colectiva se parte de un tema o una idea común a los intereses de los integrantes del grupo, que urge explorar teatralmente desde una perspectiva crítica. Así, en el proceso de construcción, el actor-actriz parte de una imagen paradójica a la cual se le van añadiendo los ingredientes obtenidos en la etapa de investigación y durante el tiempo de construcción de la escena y del espectáculo.

Es a partir de toda esta documentación que se comienza a construir la trama del montaje y donde puede darse el proceso de metamorfosis de esa imagen que en un principio se presenta estática, y que va a cobrar vida en la escena con la presencia del actor-actriz.

La imagen paradójica contiene el núcleo de la contradicción en sí misma, pero que no implica per se un conflicto sino un movimiento dialéctico, o como lo plantea Nietzsche, la expresión de dos fuerzas desiguales no necesariamente contrarias. En esta contradicción aparecen un mundo de posibilidades de sentido. Como plantea Gilles Deleuze, se va generando el juego del sentido y el sinsentido, un caos-cosmos donde el sentido es una entidad inexistente que tiene relaciones muy particulares con el sinsentido.



Gráfica 2. Unipersonales vs Disparadores.

– 3.5 –

COLOR: COMO MOTOR DE LA ACCIÓN O QUE PERMEE LA ESCENA CON SU SIGNIFICADO

En principio se propuso la utilización del color como disparador y referente de la percepción y las sensaciones, dando significado a los posibles estados emocionales. No obstante, se convirtió después en una pauta emotiva que recorre todo el desarrollo de secuencia de las escenas, y fue así como el rojo se convirtió en el más preponderante, dando distintos significados y connotaciones en cada uno de los unipersonales.

– 3.6 –

EL SONIDO: QUE CONTRIBUYA A LA NARRACIÓN O A LA ACCIÓN

El sonido surgió como un elemento motivador de reacciones ante los referentes externos y como un potencial detonante síquico, pues genera una alteración narrativa en el personaje y en la realidad. Como elemento externo o en la producción de emisiones paralingüísticas, el sonido puede tener una musicalidad o una unidad rítmica con el poder de evocar situaciones o ambientes espacio-temporales como los que se describen a continuación:

- Sonido caótico de la ciudad: sensación de vómito, mareo contenido expresado en el rostro.
- Grito: detonante del *shock*, del desmayo, del momento del cambio de conciencia del desplazado y de su caída.
- Sonido aturdidor, homogéneo y constante: estado de sopor, de fragilidad.
- Silencio: planteado inicialmente para el estado de sopor y fragilidad, pero cambiado después por el sonido aturdidor, en busca de un soporte más efectivo para el movimiento y la comunicación del estado anímico.
- Lluvia: el agua cae y refresca, dando la sensación de limpiar el aire; sonido tranquilizador que después se torna frío e inerte al golpear en el pavimento.
- Música tropical: ritmo evocador de un momento cálido, luminoso.
- Metal: detonante de movimientos rápidos y violentos que representan la amenaza.
- Sonido agudo de campanas o de un violín: detona el recuerdo.
- Crujir de las hojas secas en el monte.

– 3.7 –

LA RESPIRACIÓN: ÉNFASIS EN MOMENTOS DE AGITACIÓN Y DE CONTENCIÓN

La respiración se convierte en el dispositivo que expresa los estados de angustia, de miedo, de ira o de impotencia. Es decir, acompaña la emoción a partir de la interrupción permanente y progresiva en la emisión del sonido.

La respiración atraviesa toda la obra por medio de las pausas o la aceleración del acontecimiento escénico, coadyuvando a las transiciones. Así, en la contención por ejemplo, es el grito ahogado y el llanto de la Madre al recordar la carita de angustia de su hijo que se perdía entre el monte. En la agitación es el crujir de las hojas en el monte, la desesperación que se suscita al sentir aproximarse la desgracia, momento en que deben abandonar la tierra porque los van a matar.

Los dos tiempos de la respiración se ajustan a la tensión o relajación del instante, ya sea en un momento de debilidad sentido en el lapso de la inhalación, o bien de fuerza, acompañado por la exhalación, del mismo modo en que la tensión se hace patente en la contención de la respiración.

– 3.8 – HALLAZGOS

El acopio de estímulos fue enriqueciendo y transformando las intersecciones en su forma y contenido, de acuerdo con la metodología planteada de creación colectiva. Así, acordamos continuar con el proceso a través de estos hallazgos unipersonales.

– 3.8.1 – **Testimonio de mujeres de Mampuján vs. Ritual de restitución.**

La imagen paradójica fue la que detonó todo tipo de sensaciones y emociones al elaborar la propuesta del unipersonal. La idea inicial era trabajar con una mujer: la esposa que espera pacientemente la llegada de su marido o la que busca desesperadamente una respuesta a todas las desgracias sucedidas. Pero después de ver la imagen, esa idea se transformó y se re elaboró la propuesta narrativa a partir de la madre: la madre que acompaña, que cuida, que lava ropa ajena para ayudar económicamente en la casa, la madre que está pendiente de la educación de su hijo, la que amarra sus zapatos, la que limpia sus medias, la que teje un amuleto para protegerlo de todo mal.

Con esta imagen se concretaron muchas de las acciones que estaban pensadas para el unipersonal, los desplazamientos en el espacio-círculo tomaron más validez, pues teniendo en cuenta que esos restos del hijo perdido

debían estar allí, la relación con los huesos, un ataúd donde reposaban los mismos y los demás elementos cobraron un mayor significado dentro de la propuesta. La imagen inicial era cruda, los restos se destapaban al final de la narración, cuando la madre por fin encontraba aquello que tanto buscaba.

El color ayudó a tomar un gran sentido en la construcción de este unipersonal. Desde un inicio se pensó en los colores de la bandera Colombiana -amarillo, azul y rojo- para delimitar la narración de la historia. Así, el color amarillo iría al inicio, contando la historia desde la felicidad y no desde la tristeza, amarillo de luz, de vida, de alegría; el color azul en medio, haciendo referencia a los momentos en que la madre lava ropa en la historia, azul de tranquilidad, relacionándolo con el agua que limpia, que corre por un río, azul que es reflejo del cielo en el agua; y el color rojo para el final, momento de clímax del unipersonal, cuando ella recuerda la noche en que se llevan a su hijo y se pierde en la espesura del monte. Allí se refleja la rabia, la desesperación y el caos que vive esta mujer al saber que no volverá a ver a su hijo. La idea de los colores y su aparición en el transcurso de la narración se mantiene desde el principio y hasta el final de la propuesta.

El hecho de pisar las hojas secas produce un crujido que se relaciona con la llegada de la desgracia. El pisar de las botas entre el monte hace que se quiebren las hojas (grupos armados que llegan de noche a las veredas y casas, y se llevan a la fuerza a algún ser querido); es el miedo que paraliza los cuerpos, es la angustia de saber que alguien se acerca, es la incertidumbre de no volver a ver a ese ser que tanto se ama. El sonido es una motivación para darle otro sentido a la interpretación del personaje, pues se evidencia ese miedo, ese terror, esa frustración al oír que llegan por lo propio y se van llevándose el tesoro más preciado para una madre: su hijo.

La respiración es un elemento fundamental en la propuesta del unipersonal, pues gracias a ella es que se dan esos momentos de calma y de tensión. Pensar en cómo la respiración afecta la interpretación del texto y lo hace más verosímil es pensar en la contención de esa energía, en la canalización de fuerzas que ayudan a mantener viva la imagen de ese personaje que pasa por infinidad de estados, en esas pausas que dejan ver el sufrimiento, la pena, la respiración cortada o acelerada de la desesperación, del caos, esa respiración que lleva al límite la emoción y devela lo más sublime del personaje en escena.

Con la primera muestra abierta al público este unipersonal sufrió una variación. Teniendo en cuenta los comentarios de los espectadores, se decidió grupalmente que al final de la historia no se revelarían los restos del hijo

desaparecido, sino que después de narrar la historia, con todos los elementos dispuestos en el espacio, se hiciera una especie de altar compuesto de imágenes de santos y escapularios, y de objetos como un tetero, un carrito, unos muñecos, una pelota, varias fotos, ropa y velones, y con el ataúd, que ya lo llevaría el Regidor, y los huesos que encuentra la madre al final de su intervención.

Otro hallazgo fue el sonido, pues a partir de las hojas secas como elemento principal, se configuró mejor el espacio de intervención. Ya no sería solo la tierra negra sino el monte, las hojas de color café, quebradizas, con su olor característico, las que ayudarían a elaborar el significado de ese mundo campesino.

– 3.8.2 –

**Crisis ambiental por causas antrópicas,
indigencia y descomposición social vs. Narración oral.**

La sugerencia era partir de una imagen paradójica que tuviera que ver con el fenómeno del desplazamiento. Fue así como buscando, apareció una foto donde se ve una gran inundación que arrasa con todo, y los damnificados tratando de salvar sus pertenencias. Entonces aparece un hombre tratando de salvar un bidón de agua limpia, clara y pura. La lleva sobre su cabeza.

Esta imagen provocadora sugirió entonces indagar por los mecanismos de transposición de una foto fija, estática, a una imagen en movimiento, y así, a inspeccionar los planteamientos de Ileana Diéguez Caballero sobre los escenarios liminales: 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 [...] donde participan decisivamente el lenguaje poético y la dimensión simbólica” (Diéguez, 2007, p. 62).

En los diferentes estímulos abordados durante el proceso, se privilegió la imagen paradójica por su potencia: el color, el sonido y la respiración como elementos que contribuyen a la interpretación del actor, estableciendo el ritmo y la ambientación de la escena. Pero faltaba cruzar esta estrategia con un detonante que tuviera que ver con las voces de memoria y realidad de la problemática. Allí aparecieron varias alternativas: contar una historia, exponer algún testimonio o trasladar la escena a niveles poéticos.

Fue así como apareció la referencia mitológica del mohán, personaje le-

gendario de la región del Magdalena. Mosco embaucador que 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 tiene. Transforma a las mujeres en muñecas de oro y luego las guarda en un cofre. Los pescadores deben llevarle tabaco y sal para ofrecerle: con esto, no corren el riesgo de que les enrede las redes y anzuelos, impidiéndoles pescar.

Este personaje representa la leyenda más conocida de las riberas del río Magdalena, que ha visto correr gran parte de la violencia fratricida de nuestro país en los últimos 60 años. Allí han ido a parar los cuerpos de miles de muertos. En la década de 1960 se realizó una película llamada *El río de las tumbas*, que hablaba de los muertos tirados al río para evitar que se supiera de dónde eran y quién había sido el asesino. Así, se tomó el libro *Estéticas del desarraigo* de Óscar López Castaño (1995), como referencia sociocultural para abordar la problemática en la creación del personaje.

Con estos elementos se fue aclarando el camino a seguir. Lo siguiente fue crear el material poético, el cual se fue dando a medida que, en el escenario, se indagaba 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. El hombre está leyendo apartes del apocalipsis y realizando rituales en un galimatías repetitivo, como conjuro de la desolación y el abandono.

— 3.8.3 —

Historia de la violencia política en Colombia vs. El rito católico Ajedrez para tres.

La imagen paradójica recrea una actitud cotidiana, la de comer, salvo que su plato no es del todo común para nosotros, aunque quizás para el sí. Él es un gordo gigante que se come el planeta y deja las migajas, las más mínimas sobras, a un flaco enano. Esta imagen deja una sensación de incertidumbre, pues es como si nuestro futuro y bienestar dependiera de la gula de otro, o de su llenura. Y mientras tanto, tener la necesidad de recibir las migajas. Ambas son condiciones de la vida humana.

Desde su inicio, las improvisaciones se plantearon con una serie de elementos blancos y negros, que dieron un carácter neutro y denso a la propuesta. A la hora de pensar en un color que no necesariamente estuviera

materializado, sino que se lograra leer o que fuera la síntesis del universo de ficción planteado, surgió por sí solo, por la temática, el color rojo, pues se ajusta, o más bien se deja ver, sobre todo en el momento del festín, cuando el hombre se come la tierra. Permite pensar en cómo sangra la tierra con cada uno de sus bocados.

Para el caso del sonido se retomó la *Oración por la paz* de Jorge Eliécer Gaitán, discurso que promulgó en la Manifestación del Silencio en la Plaza de Bolívar de Bogotá, el 7 de febrero de 1948, dos meses antes de su asesinato. Con esta oración, Gaitán se dirigía al presidente en los mejores términos posibles, pidiendo conciencia, paz y piedad para la patria. Precisamente se eligió como detonante porque, dentro de su universo, pareciera que a este personaje nada se opusiera, como si él lo condicionara todo.

Intervenir este espacio onírico con la voz en *off* de esta Oración, aparece para el personaje como una serie de trastornos, y para el espectador como un acercamiento a su realidad histórica, primero como carta, segundo como llamada y tercero como sueño, nuevamente, pues no solo se escucha la voz. Sobre esta suenan una serie de disparos, una lista interminable de detonaciones: Gaitán se rehusó a usar la fuerza y la violencia, pero eso no importa, pues en nombre de su muerte se mató y se sigue matando; su muerte generó el mayor desplazamiento que se ha dado en el país; él luchó para que los cañones se silenciaran pero se intensificaron, por eso detrás de esa voz no cesa de detonar. El otro elemento sonoro relevante fue la Tocata y fuga en Re menor de Johann Sebastian Bach, melodía hecha para órgano que favorecía y apoyaba el elemento ritual y litúrgico, y que se aplicó como elemento atmosférico.

En este caso, el estímulo de respiración lo genera el detonante sonoro. Es decir, la interrupción permanente y progresiva generada por agentes externos —la carta, la llamada, el sueño—, donde siempre se escucha la *Oración por la paz* entrecortada, acompañada por detonaciones incesantes que hacen que el personaje llegue a un estado de catarsis y vomite. Estas interrupciones desconcentran la energía de su ritual y de su accionar celestial; mientras come se agita; la llamada genera una contención y en la siguiente exhalación se produce el vómito.

De acuerdo a la necesidad anterior de dotar a la intersección de un nuevo planteamiento y una nueva estructura, con estos disparadores se logró concretar una idea: la liturgia del demiurgo que se come al mundo, que incluye todo un ceremonial a partir del rito católico, pero también una actitud olímpica. Con esto se pretende extrañar al personaje y no ser literal.

El regidor

El personaje se dispone a preparar el espacio. Encuentra una carta, detiene su accionar, se fija en la carta y la destruye. Continúa con su ritual.

Flores, vela, copa.

Hace un preámbulo con un cántico.

REGIDOR: es la hora del festín...

Tocando la campanilla.

Pone el globo terráqueo devorado más de medio, solo queda el tercer mundo, revuelca su interior.

REGIDOR: movimiento, todo es movimiento.

¿Qué sería de ella sin unas cuántas sacudidas?... Y cómo sufre... .. Pobrecilla...

Hoy está olvidada, en sobras...

Sin esas leves sacudidas ya habrían sido expulsados...

Ella contiene, ella mantiene, ella da forma.

Bueno, ya no es la misma, se ha vuelto reacia, agresiva y un tanto histérica, se ha venido degenerando en su soledad.

Ahora ella tiene rabia...

Pero anda, búscala, ve tras ella y tráela de vuelta, hazla recordar... y cuida de ella, pobrecilla.

Suspiro.

Calmar la fatiga me pone sensible... Es fácil cuidar de algo que se quiere y se necesita, solo se requiere un poquitín de conciencia, es decir, con-ciencia.

Ríe a carcajadas.

Suena el teléfono, el regidor se ahoga con la comida. Se ríe, tose, sigue timbrando, da un golpe a la mesa.

REGIDOR: ¡¿Quién?!

*Voz en off de la Oración por la paz. Detonaciones.
Golpea la mesa, desaparece la voz en off, el regidor vomita
dentro del globo terráqueo, se limpia, saca el globo, suena la cam-
panilla.*

REGIDOR: Es la hora del sueño...

En principio, la intersección se reducía al juego de ajedrez y a las imágenes del sembrar, construir y cavar tumbas. Todo giraba en torno a eso. Luego de empezar a utilizar los detonantes, la escena se amplió y se desarrollaron dos momentos distintos al juego: la hora del festín y la hora del sueño. Pero en esencia se conserva la idea de un personaje no humano que desarrolla y gerencia actividades muy básicas.

La nueva estrategia definida corresponde al ritual católico. Se tomaron elementos como la eucaristía, en la que según la fe católica, el pan y el vino son transformados por medio de la consagración en cuerpo y sangre de Cristo, y que una vez ingeridos representan el culmen de la vida cristiana. Este rito plantea una clara analogía con el canibalismo, por lo cual es acogido y reinterpretado por el actor, quien encuentra en aquel un motivo para involucrar al público en el acto.

Surge entonces un monólogo que involucra estéticamente el rito católico. Con esto se alude a ese ser que todo lo puede y que todo lo mueve: un regidor que determina a su acomodo las horas del descanso, del alimento y del juego. Lo único que puede interrumpir su omnipotencia son esos agentes foráneos que aparecen a manera de carta, llamada o sueño (por cierta predisposición del personaje a que estos aparezcan), acompañados siempre por la *Oración por la paz*, en voz de Jorge Eliecer Gaitán.

Al final de esta etapa se decidió cambiar los elementos sonoros de Gaitán, por algunos salmos, intentando dar un aire más litúrgico y ceremonial y menos literal. Así mismo, en la hora del festín era necesario acompañarlo de un texto que pudiera distanciar la acción de lo que pudiese decir. Para eso se recurrió a la mitificación del personaje a partir de la historia de Cronos. Con esto se intentaba dilucidar, en un fragmento, la pesadilla de este hombre por haber castrado a su padre, obedeciendo a su madre, así como su creciente temor de que se repitiera la historia con alguno de sus hijos.

El regidor

El personaje reposa en una silla mecedora. La música que lo arrulla es una serie continua de disparos. El personaje se muestra complacido, pareciera como si por cada disparo vislumbrara una pequeña ovejita saltando la cerca. La imagen se mantiene durante unos instantes.

VOZ: “El malvado concibe la maldad,
está grávido de malicia y da a luz la mentira.
Cavó una fosa y la ahondó,
pero él mismo cayó en la fosa que hizo:
su maldad se vuelve sobre su cabeza,
su violencia recae sobre su cráneo.
En su boca no hay sinceridad,
su corazón es perverso;
su garganta es un sepulcro abierto,
aunque adula con la lengua”
(Fragmento. Salmo 7 del libro de los salmos)

“Castígalo, como culpable,
que fracasen sus intrigas;
expúlsalo por sus muchos crímenes,
porque se ha rebelado contra ti”
(Fragmento. Salmo 5 del libro de los salmos)

Silencio. El regidor abre los ojos, inspecciona el lugar con los mismos, da un gran bostezo, huele como si fuera un perro, respira profundo, contiene, y exhala dosificadamente.

REGIDOR: Es la hora...

Se dirige hacia el altar, se inclina, sube detrás, se dirige a la mesa del otro lado. Allí, ansioso, se viste para la ceremonia y prepara el lugar. Una vez terminado el preámbulo, se dirige hacia su trono, un espejo, y se arrodilla ante su propia imagen.

REGIDOR: (*Reverencia*). Una nueva hora vuelve a empezar, y todo porque yo lo permito. Sé bien que nadie puede amarme de manera más excelsa, más sublime, que esta, mi misma presencia.

Música. (Tocata y fuga en re menor de Johann Sebastian Bach)

Gira y se pone detrás del trono, cierra los ojos y se inclina para besarlo. Se detiene, abre los ojos, se levanta, toma un sobre que hay sobre el altar. Al abrirlo se escuchan nuevamente los disparos y una voz.

VOZ: “Tú creaste mis entrañas,
me plasmaste en el seno de mi madre:
te doy gracias porque fui formado
de manera tan admirable.
¡Qué maravillosas son tus obras!
Tú conocías hasta el fondo de mi alma
nada de mi ser se te ocultaba,
cuando yo era formado en lo secreto,
cuando era tejido en lo profundo de la tierra”.
(Fragmento. Salmo 139 del libro de los Salmos)

Mientras lee la carta el regidor se empieza a deformar físicamente, se agita un poco, se contiene y rompe la carta. La voz y los disparos desaparecen. Silencio, se recupera lentamente, hace sonar una campanilla.

Música. (Tocata y fuga en re menor de Johann Sebastian Bach)

REGIDOR: (*Levantando los brazos*). De pie. (*Silencio*). Mi gracia y la de mi propio reflejo sean con ustedes. Pitanza mía, para celebrar ahora dignamente estos misterios. Recordemos y glorifiquemos nuestros pecados... Es la hora del festín... pueden sentarse.

Un canto funesto mientras prepara la mesa para el festín, trae en procesión su aperitivo, “perdona tu pueblo señor”...

REGIDOR: Una vez más ofrezco en mi honor este delicioso banquete...

El vómito de algún gigante ha caído del cielo para saciar a la existencia. Entre la confusión de estos fluidos una civilización completa se ha levantado. Ahora el tiempo viene a por él, por este vómito civilizado que habrá de detenerse. Bocado a bocado, lo cercenaré para mí. Y la empresa estará cumplida, al final del tiempo.

Mientras come.

Soñé, soñé otra vez como siempre sueño. Soñé un titán, dos titanes. Soñé a tres o cuatro hijos en una revolución digestiva. Soñé que había escapado uno ya, soñé que vendría para castrar-me, soñé cómo castraba yo a mi padre, soñé que mi madre me obligaba a hacerlo. Soñé, soñé otra vez, como siempre sueño. Soñé que tragaba una roca envuelta entre pañales, soñé que el tiempo dejaba de gobernar, soñé que el sueño se iba a acabar, soñé que no debía soñar más. Soñé vivos que no respiran, soñé que respiran para los muertos, soñé muertos que no reposan, soñé el descanso de los ya rendidos. Soñé. Soñé otra vez, como siempre sueño.

Suena el timbre una vez, dos veces, tres veces, cuatro veces.

REGIDOR: ¿Quién? ¿Quién osa interrumpirme en momento tan íntimo y preciado?

Se escuchan nuevamente los disparos y la voz.

En este punto, la idea del juego prácticamente había mutado al ceremonial de la comunión, a partir de la idea del festín, de este Regidor que se come al mundo y del ofrecimiento a los invitados como una acción al infinito, mediada por la hora del sueño, del reposo, de la digestión. Una imagen se repite siempre. Vendría entonces un proceso con miras a la integración con los otros unipersonales.



Foto: Liliana Hurtado

– 3.8.4 –

Desaparecidos vs. Danza Butoh.

La imagen retrata a un hombre que apunta a niño: soldado israelí apunta con un fusil a un niño pequeño palestino.

Aunque esta primera imagen permanece subyacente como una sensación que recuerda a aquellos cuya humanidad es vulnerada, no logró expresarse de manera directa sobre la puesta en escena. Sin embargo, representa la violencia del poder, al ser ejercido incontroladamente como agente de desplazamiento. La insensibilidad, el desconocimiento de la especie y por lo tanto de la humanidad propia. Estos elementos son factores fundamentales en la memoria y el desarrollo del personaje.

Una segunda imagen es la de las mujeres de la guerra (Londres), escultura de la ropa usada por mujeres ejecutadas durante la guerra. La representación de una identidad y el consiguiente desprendimiento de la misma, como la caída de un fantasma en el inframundo, en la liminalidad; un punto de encuentro con la linealidad de la historia. Esta imagen dio forma básica al personaje: un espectro, un ánima en pena que transita invisible con su historia a cuestas. En una primera fase, con base en esta escultura, se planteó la posibilidad de que el personaje saliera expulsado de una prenda de vestir que se hallaba colgada en el espacio, pero esta idea fue modificada.

Inicialmente, el color no fue un detonante significativo, sin embargo después se convirtió en una pauta emotiva que atraviesa todo el desarrollo del *performance*, así:

Gris: caos, concreto, polución de la ciudad. Representa una realidad que se opone a la naturaleza del personaje y en la cual se ve incrustada de manera abrupta.

Rojo: desangramiento, organicidad, violencia. Este color está presente además en el resorte largo que hace parte de este personaje, que representa alternativamente el hilo conductor de su camino, sus entrañas desgarradas y el miedo que la ata a sí misma y a una historia común.

Blanco: el vacío, la nada, la energía vital (recurso típico del butoh). También representa aquí la asepsia, la pulcritud del regidor y el proceso de escrutinio al que se ve sometida en la sala de espera, mientras lucha por establecer su identidad.

Negro: el color de la tierra que absorbe los cuerpos muertos para que el ciclo continúe. El negro es la paz, la calma de la muerte.

Sonido caótico de la ciudad: sensación de vómito, mareo contenido expresado en el rostro. Este sonido de ciudad es una motivación importante que desapareció en el producto final, pero cuya idea y sensación producida permanece en el desarrollo del movimiento.

Grito: tampoco aparece de manera explícita, pero es un detonante del shock, del desmayo, del momento del cambio de conciencia del desplazado y de su caída.

Silencio: se planteó inicialmente como el estado de sopor y fragilidad. Pero después cambió por el sonido aturdidor, en busca de un soporte para el movimiento y más efectivo en la comunicación del estado planteado.

Lluvia: está presente durante todo el desarrollo del unipersonal, a veces representa una lluvia cálida que cae limpiando el aire, que refresca, en tanto sonido tranquilizador; otras veces representa el frío, algo ensordecedor e indiferente al golpear en el pavimento.

Música tropical: evocador de un recuerdo cálido, luminoso. Este sonido se planteó como un referente común a las historias de otros personajes, que eran desarrolladas en las riberas de los ríos, pero finalmente quedó representado por la canción de la mujer que busca a su hijo. El sonido se transforma, se distorsiona como consecuencia de la dinámica de este personaje liminal, que tiene la imposibilidad de sacar su propia voz al sonido real, el de un recuerdo feliz.

Metal y sonidos industriales: están presentes en la primera parte del unipersonal, como detonante de movimientos rápidos y violentos que representan la amenaza. Son sonidos agudos de campanas o de violín, que demarcan la entrada del objeto que sale de la maleta y que detona el recuerdo.

La respiración atraviesa toda la pieza, por lo que definir un solo punto no fue muy significativo. Sin embargo, se encontraron dos puntos donde se marca el énfasis de esta agitación contención.

La llegada: inhalación-contención hasta el límite. El personaje vomita durante la exhalación.

La mutación: es el cambio de su presente de desplazado a su recuerdo feliz. Exhalación prolongada y agitación, haciendo énfasis en las articulaciones.

Además, el punto donde la respiración toma un significado diferenciado es el momento del canto, cuando llega el recuerdo de su antiguo espacio. Aquí la respiración se hace sonido, primero con dificultad y después de forma clara y dulce, para retornar después a la angustia y al silencio impotente.

– 3.8.5 –

**Alienación del ser humano a causa de la tecnología
vs. Técnicas performáticas.**

Un hombre consumido por la tecnología, cegado por la virtualidad, enfrascado en una pantalla que le permite entrar a otra dimensión y que lo aleja totalmente de su realidad, al punto de olvidar que debe comer, asearse, alimentarse. Ese es el punto de partida para la creación de este unipersonal. La imagen muestra al ser humano olvidándose de sí mismo y viviendo en una realidad paralela que ofrece otro tipo de sensaciones y estados, y que lo excluye de su acontecer cotidiano, eso que lo mantiene vivo, sus funciones básicas para sobrevivir en el mundo. Es un hombre que se comunica y se relaciona con su entorno -con los demás- y que queda devastado en esta propuesta. El contraste que se quiere mostrar es al hombre olvidado de sí mismo, alienado a la realidad tecnológica y consumido por una virtualidad que lo aleja de su propio mundo.

El color cobra gran importancia en la elaboración de la propuesta de este unipersonal, pues se piensa en un cuerpo mimetizado con el color de los cables, circuitos y conexiones, color metalizado que se va oxidando y que oxida así mismo a ese personaje, color cobrizo que se adhiere a las extremidades y no permite una libre movilidad por el espacio.

Se escogió el color plateado como símbolo futurista del metal, del brillo del futuro, del desarrollo tecnológico. Un color llamativo y deslumbrante, como muchas de las cosas superfluas que capturan fácilmente la atención de los más desprevenidos. Después, conforme la puesta en escena se fue desarrollando, por efecto de la luz se encontró un interesante color azul eléctrico, que combinaba y resaltaba el plateado inicial, haciéndolo más llamativo. El otro color fue el rojo sangre, sangre de la vida, materializado en el fruto que arroja la planta que cultiva este ser andrógino-electrónico, y que por oposición al azul plateado eléctrico que cubre la mayor parte de la puesta, es un pequeño punto rojo que representa la calidez escasa e invaluable de la vida.

En primera instancia se indagó con sonidos tecnológicos, algunos que permitían entrar en estado de trance, otros un poco más ocasionales, de la vida cotidiana de este ser: la televisión o la descarga de un sanitario. Finalmente se optó por un sonido rítmico que facilitara el juego corporal, y se decidió atravesar el juego con sonidos fácilmente reconocibles de programas

informáticos. La voz del personaje también tiene un sentido paradójico en tanto se opone a la realidad visual de desarrollo tecnológico, con sonidos inteligibles, como de troglodita.

Algo muy importante es el énfasis que debe hacer la actriz en la respiración del personaje. Inicialmente este se encuentra en estado de asfixia, lo cual impide toda clase de movimiento en un nivel alto. Debe conectarse a un dispositivo que le de ese hálito de vida. La contención de la respiración es clave al momento de conectarse de nuevo a ese mundo tecnológico, y cuando lo hace, esta le ayuda a crear un lenguaje simiesco, un mono-hombre que se comunica a partir de balbuceos, voz sin articulación que deja ver los estados por los que transita en este espacio. La agitación se muestra cuando no encuentra qué comer; allí la respiración llega también a un clímax, desesperación y caos que termina con su propia aniquilación.



Foto: Diego Escobar

— 3.8.6 —

Testimonios de desplazamiento vs. Narración oral.

Tomar como imagen paradójica una anciana indigente que mira con atención una revista de belleza en cuya portada aparece una mujer hermosa, fue el principal disparador. Así como una anciana fea, pobre, sucia y arrugada mira con real atención una revista de belleza, así mismo el personaje narrador debería contener la muerte y la vida. De allí nace la idea de que este personaje tuviera una configuración dual como la tiene la figura mítica de la madre tierra, aquella que da la vida pero también alberga la muerte.

En la búsqueda de un personaje narrador, en vez de parir vivos, esta madre tierra pare muertos, y en vez de hacerlos brotar a la vida, los lleva hacia adentro y los conserva. Así, se configura como personaje la madre-fosa común que recolecta fragmentos de cuerpos en frascos a modo de conservas, fragmentos corpóreos de seres anónimos que almacenan historias de aquellos que un día fueron desplazados de su territorio por acción de la violencia. Es ella la madre-fosa común, la encargada de sacar a la luz sus historias y de alguna manera volverlos a la vida por medio de narraciones que intentan restituir la dignidad acallada por la muerte, el silencio y la impunidad.

Un importante hallazgo en este momento fue el proceso por el cual el personaje se configuró o devino en espacio, es decir, ya no es la representación de una persona sino que se convierte más en una alegoría. Desde allí se encontró el lugar de enunciación, siendo el personaje -la tierra, la fosa, la partera universal-, quien adquiere ciertas licencias dramáticas que se pueden aprovechar en la narración. La impotencia y la omnipotencia de este personaje son ventajas que permiten hablar desde un lugar tan complejo como es la tumba o el mundo de los muertos.

Aquí, el color rojo cobró gran importancia en cada uno de los cuadros, ya que se constituyó en un hilo de conexión donde la referencia más preponderante vendría a ser la sangre o los actos de violencia. Este color se convirtió en una constante que permeó alguno de los objetos o elementos usados por el personaje. En el hasta ahora configurado como madre-fosa común, este color tendría que ver con los restos de sangre adheridos a los fragmentos de cuerpos que ella cuidadosamente limpiaría para después almacenarlos. Esto permitió encontrar una tarea escénica para el personaje.

Además del rojo, fue el color blanco el que motivó a configurar el vestuario del personaje. El color blanco como el de una oruga o crisálida que

envuelve la madre fosa-común. Ella contenedora de la muerte pero vestida con el blanco virginal de la novia que porta sus muertos en señal de celebración o de recepción.

Otro color fue el amarillo de las flores de caléndula, que significa sanación por los efectos curativos de la flor y también por los efectos del color amarillo en el ser humano según el Feng Shui. El amarillo es sanador y conserva la buena salud. Colocar la flor de caléndula dentro de los frascos con fragmentos, se constituye en un ritual de sanación. Este elemento fue contemplado dentro de la acción del personaje, pero desapareció y fue eliminado en el desarrollo del montaje ya que no se llevó a cabo un ritual individual de sanación sino uno de restitución que ampliaría la perspectiva del mismo montaje.

La indagación que la actriz realizó con el elemento del sonido no fue afortunada, intentó incluir el sonido de juegos de video para dar la transición entre una historia y otra, y hacer una especie de distanciamiento, pero ello resultó ser un fracaso ya que en vez de otorgarle potencia a la narración, lo que hizo fue crear interferencia, despojar de verosimilitud a la escena. Sin embargo, la actriz sintió la necesidad de incluir un elemento sonoro dentro de su unipersonal y recurrió a los “sones fúnebres” o “lamentos bailables” dedicados a la memoria de un difunto, ejecutados por el grupo musical Sexteto Tabalá, originarios de la población de San Basilio de Palenque. En las letras de sus sones, esta agrupación utiliza palabras surrealistas y poéticas que alegran la fatalidad o que llenan de tristeza la alegría, lo cual se ajustaba de manera precisa al origen paradójico del personaje y le permitía el uso de otra línea narrativa en el monólogo. Estas son las canciones:

Rosa Carminia (ay se va, se va) –son fúnebre-, de Rafael Cassianni.

El palomo –son bullerengue-, del Sexteto Habanero de Palenque.

Mercedes, de “Séspera” Pérez.

La vida es muy bonita pero al fin siempre se acaba, del Sexteto Habanero de Palenque.

Adicionalmente, es necesario recordar que los palenques fueron la materialización de ese anhelo de los esclavizados por romper las cadenas luego de un proceso que inicia con la captura, secuestro de mujeres y hombres africanos trasladados en calidad de esclavos a América. Este hecho es una de las primeras expresiones de desplazamiento, situación que se liga con nuestro objeto de estudio y que viene de manera afortunada a ensamblar en la propuesta sonora de esta escena. En esta etapa fue importante la utilización de sonidos que caracterizaran a su vez al personaje madre-fosa común y las

encarnaciones que este sufría, a saber: Otilia y Benjamín; elementos sonoros que servirían de transición entre uno y otro, sin mencionar la sonoridad que a la actriz le exigía cambiar de uno a otro personaje.

En el trabajo de interpretación, el detonante de la respiración fue muy clave para la actriz, ya que dio la posibilidad de indagar en los diferentes tonos, pausas, puntos de giro y momentos de agitación de cada una de las voces que ella representa. Aquí la respiración juega un papel importante en tanto permite enfatizar en momentos de contención o de exaltación máxima, sin perder el control, lo que da gran versatilidad a la escena.



– IV –
TERCERA
ETAPA

De acuerdo con la metodología de creación colectiva, cada uno de los unipersonales fue teniendo un desarrollo en su forma y contenido, pero aún estaban aislados y era necesario indagar sobre posibles rutas de encuentro, en busca de una unidad, pues si bien eran escenas diferentes, partían de un tema común y conducían a un mismo acontecimiento.

– 4.1 –

LA PREGUNTA

¿Qué estrategias de estructuración dramática posibilitan la articulación de los unipersonales en un solo evento para generar así unas dinámicas de movilización al espectador?

– 4.2 –

LA ESTRUCTURA

En esta parte del proceso la tarea consistió en buscar una serie de propuestas que le dieran solución al problema de la integración de los cuadros o escenas. Cada uno de los integrantes del grupo hizo su planteamiento a partir de una premisa: generar una sensación de desplazamiento en el espectador. En concordancia con el argumento que se consideró más pertinente a esta problemática, todas las propuestas apuntaron hacia esa dirección. En primer lugar, esto suponía abandonar la convencionalidad de la sala de teatro, donde el espectador está cómodo y tiene una posición privilegiada, pues desde que entra adopta la posición del observador pasivo que no necesariamente participa en la propuesta escénica. Para ello se pensó en un espacio no convencional como el de una casa, donde el espectador pudiera realizar un recorrido o desplazamiento, condicionado por los acontecimientos escénicos que encontraba en su paso.

Además de elegir un espacio adecuado, era necesario hallar una alternativa que enlazara y diera sentido tanto a los unipersonales como a la idea de recorrido y también debíamos encontrar una estructura narrativa que nos diera luces sobre los momentos más apropiados para ubicar cada uno de los unipersonales. Para dicho efecto resultó decisivo el planteamiento del antropólogo Alejandro Castillejo en *La Poética de lo otro: antropología de la*

guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia, donde expone tres momentos fundamentales por los cuales atraviesa cualquier desplazado. Esto lo hace siguiendo las anotaciones de Víctor Turner sobre los momentos constitutivos del “rito de paso”, a saber: la separación, la liminalidad y la agregación. (Aunque los tres conceptos de separación, liminalidad y agregación pertenecen a Castillejo, cabe anotar que el antropólogo colombiano llega a ellos a partir de una reflexión del antropólogo francés Arnold Van Gennep citada por Víctor Turner: “En su libro Van Gennep ha dicho que el rito de paso “puede acompañar cualquier cambio de estados distintos, acceso a nuevos estatus, admisión a un grupo selectivo dentro de una sociedad” (en Turner, 1980; Castillejo, 2000, pp. 79-81).

– 4.2.1 –

La separación

Como su nombre lo indica, este primer momento alude a la separación del individuo de una estructura social. Es la pérdida del estado social de equilibrio. Es el suceso de partida, es el accidente, la catástrofe, la huida, la renuncia obligada que conduce a la desterritorialidad, al vacío, a la liminalidad.

– 4.2.2 –

La liminalidad

Es la condición del sujeto “pasajero”, del sujeto ambiguo. Lo liminal es el estado del no-estado, lo transicional. El estado de ambigüedad o la posición donde se está al margen de todo lo establecido. El estado de invisibilidad.

– 4.2.3 –

La agregación

Con la agregación el cambio se completa: el sujeto se convierte en otro. El sujeto se pliega a un grupo diferente de comportamientos que rigen la interacción social. Significa el regreso al orden social, al estado de equilibrio, uno nuevo y desconocido.

Si bien estos tres momentos poseen características diferentes, es notable que la liminalidad sea el estado más prolongado y característico del desplazado. A través de los tres, Castillejo explica la impermanencia y la transicionalidad del desplazado, fuertemente caracterizado por la invisibilidad, por su indefinibilidad, por lo no-institucional, por lo otro.

En nuestro caso, la estructura espacio-temporal que atraviesa el desplazado, descrita por Castillejo, se ajustaba claramente a la idea del recorrido que posibilitaría la integración de los unipersonales. Justamente, las ficciones que enmarcaban cada uno de los cuadros obedecían a alguno de estos tres momentos. Esto clarificó la organización de la acción dramática, teniendo siempre en cuenta que ese viajero (espectador) atravesaría en su vivencia por los momentos que transita un desplazado, y a modo de reflejos, las ficciones que encontraría en su recorrido a manera de cuadros. Algo así como hacer visible al desplazado, no precisamente desde lo otro, sino desde lo propio, desde la anécdota.

– 4.3 – **POSIBLE CONTENEDOR**

Estos tres momentos (la separación, la liminalidad y la agregación) que configurarían la estructura dramática del evento escénico, y por los cuales debía transcurrir el espectador, fueron traducidos en primera instancia a tres situaciones.

– 4.3.1 – **Banquete popular interrumpido**

El banquete es el espacio donde se fortalecen los vínculos sociales y se disfruta de la comida y la bebida mientras se conversa. Espacio para la integración, el regocijo y la risa, de repente puede verse interrumpido por un accidente, una catástrofe o una amenaza. Se concibe como una situación conflictiva, donde los órdenes establecidos se rompen y se abre paso *la separación*.

– 4.3.2 –
Sala de espera

Es el espacio de la indiferencia, de la ausencia, donde desaparece el individuo, y lo representa el número, la cifra, el orden, el turno. Es el espacio para el requisito, para la solicitud, para la diligencia, para el cuestionario y la historia clínica; es la pesquisa, la requisa, la sospecha, el estado de invisibilidad, *la liminalidad*.

– 4.3.3 –
Restitución simbólica

Este es el espacio del encuentro del hombre con sus orígenes, el estado ritual por excelencia. Es la encomienda de su destino, la manera de cerrar abriendo nuevos ciclos, el entierro, la libación, la oración, el motivo para encender la vela y cambiar de vestido, *la agregación*.

Estos tres espacios-momentos se desarrollarían en una casa o habitáculo donde los espectadores serían los protagonistas. Así mismo, cada uno de los unipersonales sería ejecutado en alguno de estos momentos, discriminadamente a manera de nichos.

– 4.4 –
NICHOS
UNIPERSONALES

Para este planteamiento era necesario hacer una prueba con el público, o mejor, con los protagonistas del recorrido: los espectadores. Para la ejecución de los unipersonales durante el recorrido por las tres situaciones debíamos partir de una estrategia escénica enfocada en unos “nichos”. Así, con el fin de efectuar los desplazamientos de una situación a otra, se sumaron algunos operadores o guías, encargados de movilizar a los espectadores.

Para introducir esta estrategia había que aclarar el concepto de nicho, o ajustarnos de algún modo a una interpretación del mismo. Así, comenzamos desde su definición más simple y nos dirigimos hacia una idea concreta.

– 4.5 – NICO

“(Del it. ant. *nicchio*). m. Concavidad en el espesor de un muro, para colocar en ella una estatua, un jarrón u otra cosa. || 2. Concavidad formada para colocar algo; como las construcciones de los cementerios para colocar los cadáveres” (Rae, 2011). También aparece en contextos específicos como “nicho de mercado”, haciendo referencia a un determinado segmento de la población con tendencias de consumo particulares, distintas a la mayoría. Otra acepción es la de “nicho ecológico”, que se refiere a la relación de una especie dentro de un mismo ecosistema (individuo-grupo-entorno).

Haciendo hincapié en sus sinónimos, encontramos una serie de coincidencias con el aspecto funerario, un factor reiterativo en la historia del desplazado. Entre dichas connotaciones tenemos hornacina, celdilla, fosa, sepultura, hoyo, sepulcro, enterramiento, tumba, bóveda y hueco, entre otras.

Finalmente, hay una referencia que se ajusta con mayor agudeza al espíritu del nicho como resultado de la creación poética del actor. Se trata precisamente de uno de los hallazgos del proyecto de investigación *Madrigueras, Enciclopedias de la plástica escénica. Creación de espacios poéticos del actor*, de Maribell Ciódaro, del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. En su artículo, la profesora Ciódaro revela que: “Cada objeto, cada recoveco, cada situación, cada textura, cada grafía, produce *paisajes, imágenes, afecto*. A los cuales llamaremos *Nichos* como los lugares poéticos en donde el sujeto anida, deposita toda su intención y el cuerpo deviene espacio” (2011, p. 15).

En esta tentativa de abandonar la seguridad de la sala, su convencionalidad, de sacar al teatro del teatro, y arriesgarse a una experiencia simultánea tanto para el actor como el espectador, se diseñó un esquema secuencial que conduciría al espectador nicho a nicho, a través de los tres momentos ya planteados, a manera de amplia acotación o instructivo de la línea de acción:

El banquete será interrumpido por la Madre quien, en su nicho-círculo de tierra, pretende enterrar los huesos de su hijo, a través de la narración de su desaparición. Así mismo, la Madre tierra se encarna en sujeto para hacerle la venia a esta nueva osamenta incompleta, a manera de nicho-fosa común. Al final de la

interrupción aparece el Regidor en su nicho-altar, para comerse al mundo y compartirlo simbolizando el ritual de comunión con la muerte.

Inmediatamente después de la eucaristía, un anuncio sonoro en distintos idiomas, incluyendo el propio, comunicará a los espectadores que han sido rotulados desde la entrada con unas fichas que tienen de un lado un nombre y del otro un número. Deberán dirigirse al segundo espacio con la credencial, en un punto visible. Para este momento los operadores se habrán encargado de organizar el mecanismo de ingreso a la sala de espera, harán la respectiva pesquisa y ubicarán a los espectadores.

Una vez ubicados, los operadores procederán a hacer preguntas muy íntimas, en público, con respecto a su sexualidad, sus hábitos higiénicos y sus antecedentes sociales, procurando suscitar una fuerte molestia y una alta sensación de incomodidad. Una vez resueltas las entrevistas van a ejecutarse dos unipersonales más: el nicho-jaula de desechos electrónicos, que muestra la involución del hombre al desplazarse, él mismo, hacia una compleja red de información y tecnología, hacia la máquina humana. Al sistema. Y el nicho-cuerpo despojado que ya no es ni siquiera una sombra, un cuerpo metálico que busca alivianarse con el recuerdo, aunque la máquina se lo impida. Es el cuerpo invisible.

Una vez se completa este otro ciclo, los operadores aparecerán para volver a conducir al espectador a un tercer momento: el nicho-trono bidón de agua, donde, encadenado, se encuentra el último hombre que reinventa las escrituras sagradas al habersele omitido su muerte para la revelación del nuevo mundo. Este cuadro liberador conducirá a una última imagen performativa en la que los ejecutantes, leerán listas interminables de nombres, mientras que los operadores le pedirán a los espectadores que depositen, en alguna de las fotos expuestas de rostros comunes, la ficha que le había correspondido representar: el papel. Todo esto para, al final, agregarlos y recordarles que fue una ficción, pero con la frustración del no aplauso.

– 4.6 –

PRUEBA CON ESPECTADORES

De esta experiencia se recogieron apreciaciones y puntos de vista diferentes, de quienes intentaban hacer una lectura objetiva del acontecimiento escénico, de su transcurrir como espectador bajo una nueva convención. Entre las apreciaciones más relevantes se destaca la reflexión acerca de las poéticas: se percibían como episódicas aunque también convergentes desde la propuesta en la configuración de un punto de vista distinto en el tratamiento del tema; inicialmente la poética de la anécdota, de la denuncia, de la historia contada y recontada, de ese reflejo que a diario vemos en el noticiero. Pero después de un nuevo estado, la poética del sufrimiento, de la tierra como gran madre que a diario recibe a sus hijos. Una poética que aborda lecturas oníricas de la problemática del desplazamiento.

Así mismo, se hacía mención a la poética de la comunión con la muerte, donde se hacía manifiesto cómo el común de las personas nos hemos acostumbrado a la muerte violenta casi como una característica cultural, acunando en el silencio la excusa y la evasión. Esta es la poética del desamparo, de la ausencia de sí mismo. Las posibles poéticas...

A continuación se transcribe un fragmento de la reflexión de uno de los asistentes a esta prueba con el público, que él mismo denominó: “Espectador perturbado”, y que sintetiza el acontecimiento desde la poética de la percepción:

Hombre que se sostiene desnudo. Ser que pare en medio de la desgracia y llora la muerte de sus hijos. Mujer que escarba la tierra tratando de enterrarse ella misma sin conseguirlo. Hombre desquiciado que me desquició de impaciencia. Mujer que cae, cae, cae, cae, cae y vuelve a caer. Mujer primitiva tan insoportablemente moderna. Movimiento cíclico. Ojos de mujer que me pregunta su nombre, busco su identidad, busco su mejor regalo en la muerte... (Entrevista a Felipe Rendón, Licenciado en Artes Escénicas con énfasis en Teatro. Magíster en Escrituras creativas, 2010).

– 4.7 – HALLAZGOS

– 4.7.1 – Replanteamiento de los nichos

Después de esta experiencia descubrimos que aún no lográbamos salir de la convención sobre la relación escena-auditorio, pues a falta de una sala de teatro, con ayuda de telones y cortinas, construimos seis espacios-nichos en un aula espaciosa sin modificar sustancialmente esa relación. Además, la movilización del espectador se hallaba fracturada; el tiempo transcurrido durante la ejecución de los nichos unipersonales limitaba su desplazamiento y terminaba conduciéndolo a una actitud pasiva. Únicamente se vislumbró esta movilización en el nicho de la sala de espera y en el ejercicio de la encuesta e interrogatorio que se llevó a cabo allí.

A su vez, fue evidente que en la estructura episódica, cada nicho unipersonal era independiente del otro, agotándose pronto su efectividad, en tanto carecían de relación y simultaneidad entre ellos.

– 4.7.2 – El uso de operadores para la movilización del espectador

Descubrimos que las acciones de los operadores que no habían estado en todo el proceso, no tenían tanta contundencia, debido a su desconocimiento de la propuesta. En vez de conducir al espectador hacia donde esperaba la obra, se convirtieron en un puente para restablecer las convenciones. Esto se hizo evidente en las encuestas realizadas en la sala de espera, y al final de cuentas entendimos que eso era algo que teníamos que propiciar nosotros mismos.

– 4.7.3 – Necesidad de relaciones entre personajes y asignación de un rol al espectador

El resultado de este ejercicio con el público arrojó la lectura de unas poéticas aisladas alrededor de una temática común, la denominación de unos

personajes en situaciones liminares, y la sensación de ver, en la secuencia de los episodios, cosas distintas. Era evidente que nuestra intención de contener en un solo acontecimiento tanto los nichos como los momentos situacionales, aún no lograba hacerse evidente. Todavía no se encontraban dispuestos los canales.

Así mismo, cada uno de los cuadros fue replanteado y abordado nuevamente con otras perspectivas, pero se pasó a un proceso de construcción de “cruces”, nueva categoría que consistió en salir de los nichos, y realmente entregarnos a la no convencionalidad del espacio (la casa) y a la necesidad de construir relaciones o antecedentes con los otros personajes. En definitiva, poder establecer elementos para la interrelación y poner en riesgo nuestras propias estructuras que no querían salir de la convencionalidad.

Si bien la tentativa de desplazamiento del espectador se insinuó, no logró atravesar límites. La movilidad era intermitente y existía la necesidad de ajustar algún elemento que justificara la razón de ser del espectador en ese recorrido, que si bien era el protagonista, debía descubrir su objetivo. Debíamos otorgarle una función de acuerdo con el desarrollo del acontecimiento, algo que no lo distanciara de la acción y que evitara la identificación con la ficción: un rol. Algo que lo mantuviera con una actitud crítica y reflexiva.



– V –

**CUARTA
ETAPA**

Teniendo en cuenta la selección de las propuestas desarrolladas como punto de partida, se comenzó a trabajar a partir de estímulos para generar otro tipo de sensaciones y reacciones, y establecer nuevos códigos para el desarrollo de los unipersonales y de sus posibles relaciones con los otros.

– 5.1 – CONSTRUCCIÓN DE RELACIONES

Como cuadros aislados, los unipersonales sugerían la temática en la obra, pero aún no se articulaban como una unidad. Parecían mundos dispersos, regidos por un discurso similar pero que no se ligaban de ninguna manera, salvo por la muestra realizada, nicho a nicho. En la necesidad de conectarlos, se construyeron una serie de relaciones o cruces que tomaron mucha fuerza, indispensable para su comprensión y para la secuencia de la obra. No obstante, la organización de la secuencia de dichos cuadros podría ser modificada.

– 5.2 – PREGUNTA

¿Qué alternativas pueden plantearse como tarea escénica para encontrar relaciones entre los personajes?

Cada uno de los cuadros fue replanteado y abordado nuevamente con otras perspectivas, dando paso al proceso de construcción de “cruces”. Esta nueva categoría consistió en olvidarse de los “nichos”, para entregarse realmente a la no convencionalidad del espacio y a la necesidad de construir relaciones o antecedentes con los otros personajes. De allí surgieron preguntas y reflexiones muy sugerentes que más adelante nos ayudarían a encontrar las relaciones de unos personajes con otros.

La primera parte, que en un inicio se llamó el banquete popular, se transformó en un espacio donde todos los personajes están juntos, cada uno contando su drama, su tragedia. Un espacio-limbo donde se relacionan entre sí y donde confluyen algunos elementos que configuran su propio espacio.

En este espacio-limbo aparece la figura del organizador, el Hombre en el bidón, quien dirige y acomoda al público desde la entrada, y quien también ayuda al hombre Regidor y a la Madre tierra en la ejecución de sus escenas, e interviene el espacio de la Madre.

Luego, en la segunda y tercera parte se continúa con la idea del espacio de la indiferencia, del cuestionario, de la sala de espera, del estado de invisibilidad, de “liminalidad”. Finalmente, para completar la triada del rito de paso, funcionaría la idea de la restitución simbólica, final en el que cada espectador encuentra un rostro para su nombre-ficha, ese nombre que ha conservado durante todo el recorrido.

–5.3–

PROPÓSITO DEL PERSONAJE / CRUCES Y RELACIONES

Cada uno de los integrantes del grupo debía encontrar un propósito para su personaje, y sugerirlo en la escena sin llegar a resolverlo. A su vez, se debían buscar y determinar los cruces con los otros personajes para alcanzar el objetivo trazado. A manera de rastro, la revelación de este propósito se haría en la ausencia del personaje.

Es importante señalar que la mayoría de los unipersonales mantuvieron una consistencia en términos estructurales, salvo el del Regidor, que tuvo una profunda modificación desde su estructura dramática hasta la plástica escénica. La prueba con espectadores evidenció demasiada artificialidad en elementos y recursos expresivos como el globo terráqueo y su contenido, poca verosimilitud en la interpretación y en los agentes sonoros que constituían el conflicto, y una excesiva lejanía contextual con respecto al universo de ficción planteado; demasiado olímpico. Por esto, se hizo un ejercicio de análisis, reconstrucción y búsqueda de sentido, a partir del cual el actor y el grupo reconfiguraron la propuesta e hicieron cambios sustanciales

La esencia del unipersonal se mantuvo -un regidor-, pero ahora el planteamiento sugería una presencia más terrenal, en lo cual influyó bastante el vestuario: un traje de luto, un *blazer* blanco con corbata, un brazaletes negro y gafas oscuras. Se mantuvo así el principio del disparador color. Casi se hizo una simbiosis entre el rito de la comunión y el rito funerario, pues a cambio del globo terráqueo que funcionaba como plato del festín, el grupo propuso

utilizar el ataúd que pertenecía al personaje de la Madre con su contenido, unos tenisitos y un sonajero. Los huesos sería lo único que el personaje Madre conservaría.

De acuerdo con lo anterior, en el unipersonal del Regidor, este aparecería como un padre que, en un rito funerario, lleva en sus brazos el ataúd de su hijo hacia su altar metálico y oxidado, decorado con velas. Hasta aquí aparecía una nueva estructura, que en medio de su ejecución sufriría un cambio sorpresivo y un tránsito hacia un ritual profano de comunión con la muerte. Pero además de los contenidos en el ataúd, se plantearon dos nuevos elementos: el primero fue un juguete títere que, utilizando la tapa del ataúd como teatrino, narraría un fragmento del Poema Negro de Paul Gilman que describe el asalto a una tumba; el segundo elemento saldría, al final de todos, de la cajita blanca. Una porción de hígado envuelto en mortajas, simbolizando la presencia de ese niño. Una porción de hígado amortajado que con ayuda de una gran cruz de metal sería macerado por este sujeto, en un profundo estado de alteración y violencia. Una porción de hígado que sería adobado, elevado y curado a la plancha, para ser ingerido y a su vez compartido con los espectadores.

Este elemento respondía a una de las características del teatro Pánico, la utilización de elementos preceberos en la escena como estrategia para potenciar la condición de lo efímero, así como un uso real y no programado de estos elementos (Jodorowsky, 2008). Además fortalecería lo que Jorge Dubatti denomina “acontecimiento convivial” entre actor y espectador, el “encuentro de un grupo de hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y el tiempo”. Un espacio de experiencia y percepción caracterizado por ciertos rasgos fundamentales: temporalidad, captación del otro y captación audiovisual. Se trata de una práctica en esencia presencial y comunitaria, el convivio como una experiencia vital, intransferible, efímera y necesariamente minoritaria. (Adame, 2005, p. 71)

Teniendo en cuenta la secuencia de los cuadros, con una serie de objetos-héroe que cobran vital importancia en la construcción de un espacio circular que pretende ser un espacio-tiempo del recuerdo, el primer personaje inicia su proceso de restauración de lo acontecido. Este personaje es la mujer, la Madre, cuyo propósito es encontrar los restos de su hijo, y que narra esta tragedia desde la felicidad y no desde la tristeza. Ella se aferra al recuerdo y desde allí narra su historia. Esta Madre comienza a tener un primer acercamiento con el personaje del Cuerpo despojado, el ánima en pena que deambula por todo el espacio; objetivo claro de este personaje que se ve trazado

por los pasos que recoge, una mujer en busca de una memoria que ya no recuerda. Es un ser ausente, como un espectro, como la muerte ubicua -en este caso el fantasma del pasado-. Su intención es hacer evidente esa prueba de vida que solo existe en un recuerdo para la Madre. El primer objeto entregado por este ser fantasmagórico es una camiseta, prenda de su hijo perdido, que evoca la felicidad de un pasado y que aparece para configurar ese espacio circular, tiempo presente en el que se narra la tragedia que ya pasó.

Otro elemento contundente que relacionó a estos dos personajes fue un resorte rojo con el que el Cuerpo despojado enreda y envuelve a la Madre. El hilo rojo es analogía de las vísceras, de la placenta, del cordón umbilical, ese hilo-resorte que doblega a la Madre a un espacio, tapando su boca para que no grite, atando sus manos y sus pies para evitar que corra cuando entra el hombre Regidor con el ataúd donde reposan los restos del hijo que ha estado buscando durante tanto tiempo.

El Regidor es dueño de los restos de un hijo perdido, es el portador de la desgracia. Una relación directa con ese personaje se muestra cuando el hombre interviene el espacio de la Madre, y le cubre los ojos con una venda negra que llevaba amarrada en su brazo. La deja ciega, a oscuras, entonces este hombre la empuja y ella cae, evocación del día en que se llevan a su hijo, recuerdo latente de los hombres que entran a su casa para violentar a su familia.

El recuerdo es el único aliado de esta Madre que busca consolarse al contar su historia. En ese recorrido de recuerdos aparece el Hombre del bidón entre el público, interviniendo en un diálogo con la Madre. El cruce se inicia cuando hace una pregunta que la Madre responde; luego es ella quien lo invita a hacer parte de su espacio, lo hace parte de su historia, le cuenta cuán feliz era antes de lo sucedido con su hijo. En medio del diálogo la Madre arranca parte de la camisa de este hombre para lavarla. La acción de lavar evoca una canción que la Madre le cantaba a su hijo, pero la camisa (prenda blanca) no se lava con agua, se lava con tierra, se ensucia, queda negra y alude a la transformación que sufre el alma de esos seres que van perdiendo las esperanzas y ya no les queda nada más que la soledad, el vacío.

Dado que el elemento agua es el componente purificador de cualquier ritual, con este elemento se hace evidente un cruce entre la Madre tierra y la Madre. En el clímax de la escena, la Madre tierra vierte el agua de un ánfora en el cuerpo de la Madre, purificándola y redimiéndola de ese recuerdo que la atormenta. En otro sentido, se asume también como la desgracia que embebe a esta Madre, que la baña, impregnándola de tragedia; es, dicho en

términos coloquiales, el “baldado de agua fría” que la deja petrificada, paralizada al saber que no pudo hacer nada, únicamente ver cómo la desgracia le arrancaba de sus brazos su mayor felicidad.

En la segunda intervención la Madre tierra, cuyo propósito es sacar a la luz los restos de las víctimas que han sido masacradas y que están en una fosa común, recoge los fragmentos o pedazos de víctimas -como las del niño (el pedazo de hígado) que se come el Regidor- para darles un lugar en la fosa. Son los restos que han sido cuidadosamente guardados en frascos a modo de conservas, para que al llegar el momento se pueda contar su verdad.

La idea de guardar estos pedazos ayudó a encontrar la relación entre este personaje y el Regidor, pues la Madre tierra prepara el frasco para la llegada del muerto “recién nacido”, una suerte de parto al revés, pues ella no da a luz sino que recibe la muerte de parte de este hombre que la embotella o pone en conserva, en una especie de práctica de inversión.

El desplazamiento por el espacio de la Madre tierra hace que el espectador también se movilice y vea desde varias ópticas qué pasa con la narración de su historia. Aquí entra el Hombre del bidón a relacionarse con la Madre tierra, pues él es quien la desplaza durante su narración. Empujando un biombo donde esta mujer, guarda los frascos de conservas, la sacude y la lleva a gran velocidad. Este ritmo también se marca en la ansiedad y el desespero de la Madre tierra por contar la gran verdad de los restos que reposan en su fosa.

Hay un cruce de estos personajes con la Madre. En un desplazamiento que dirige el Hombre del bidón, el biombo de la Madre tierra choca con un altar que está arreglando la Madre; se da entonces un contacto ocular directo y un acecho del Hombre del bidón, que obliga a la Madre a resguardar los elementos que acomoda allí.

Para la tercera intervención, el propósito del Regidor, quien tiene una gran influencia del mito de Cronos, es comerse a su hijo una vez más, en una eucaristía profana de comunión con la muerte. Este propósito generó un cruce con la Madre, pues lo que ella tanto busca reposa en el ataúd que lleva este hombre: el hijo que nunca encontró y que intenta enterrar simbólicamente.

También se encontró un cruce o relación con el personaje de la Madre tierra, quien recibe todos los pedazos y fragmentos de las víctimas, incluso la de los innombrables y desaparecidos, pedazos de carne que este hombre reparte para que luego sean dejados en los frascos-conserva, en una especie de fosa común.

Con el Hombre del bidón, el Regidor sostiene una relación constante, pues aquél es quien oficia como su ayudante, es quien le entrega los elementos con los que realiza la intervención en el espacio, con el público, y es quien carga las prendas que se va quitando; es su servidor en los menesteres rituales. Siempre está detrás del Regidor esperando cualquier señal, cualquier orden.

El Hombre del bidón tiene a su vez un cruce con la mujer electrónica, pues ella anda merodeando por todo el espacio en busca de basura para llevar a su espacio, y una vez se percató de que el Regidor ha cocinado al hijo de la Madre despojada, roba un pedazo de carne, generando molestia en el Hombre del bidón, quien la persigue para quitársela. Con esta acción finalizan los cruces en esta primera parte de la obra.

En la segunda parte entra en escena el Cuerpo despojado con el propósito de desandar sus pasos. En el mismo espacio de intervención de este personaje se encuentra la mujer electrónica, encerrada en su jaula después de buscar basura de todo tipo por el espacio en el que intervienen los demás personajes. En la relación de estas dos mujeres, la mujer electrónica representa el sistema del cual el Cuerpo despojado es víctima y al cual está atado a través del elástico rojo. Cuando la jaula es halada por el Regidor al centro del espacio, esta desplaza al personaje del Cuerpo despojado, lo desaloja de su lugar, obligándolo a deambular de nuevo en un espacio ajeno.

—5.4— REVELACIÓN DEL PROPÓSITO A MANERA DE RASTRO

La Madre.

Jamás encuentra los restos de su hijo. Su propósito resulta fallido, de tal suerte que lo único que deja en ese lapso es el recuerdo, el rastro, los objetos-héroe que configuran el círculo de evocación, las prendas del niño que ya nunca más verá.

Madre tierra.

Saca a la luz los fragmentos, los pedazos de las víctimas masacradas, para conservarlos en frascos. El rastro se halla en los pedazos de carne expuestos en un frasco grande, abierto, en el que el Regidor y los espectadores depositan el hígado que llevan en sus manos.

El Regidor.

Se come a su hijo en una eucaristía profana de comunión con la muerte. El rastro queda desperdigado en el elemento (hígado) que representa a ese hijo, a esos hijos, los perdidos. A su hijo no solo sólo lo macera, adoba y cocina, sino que además lo ofrece a los espectadores como acto de comunión.

El Cuerpo despojado.

Este ser recoge sus pasos en el espacio habitado por otros. El rastro fue dejar una maleta, constancia del peso que ha llevado por años; también lo muestran las prendas alumbradas por velones que representan algunos de los personajes o seres de categoría similar. De cierto modo, todos son ánimas en pena que cuentan una historia.

La mujer electrónica.

Presencia de mujer-mono que deja su condición para convertirse en una máquina de carne y hueso. Este objetivo es claro en tanto ella está amarrada, conectada a todo tipo de cables y circuitos. El rastro es su cuerpo aniquilado, electrocutado por los elementos tecnológicos que ella misma manipula mientras está encerrada en su jaula.

El Hombre en el bidón.

El último sobreviviente de este mundo. Su propósito fue perderlo todo. Desde el inicio este personaje se va despojando de su ropa, la va perdiendo en cada cuadro, llegando al suyo completamente desnudo. El rastro fue el agua que contiene el bidón en el que está parado, agua que cambia su color cristalino al rojo de la sangre, de las víctimas que han quedado desmembradas y esparcidas por todos lados.

En este punto del proceso ya se vislumbraba un universo en común con respecto a los distintos unipersonales, ya existía una posibilidad más clara y concreta de integración, y en esto tuvo muchísima importancia la posibilidad de haber trabajado en inmersión en la casa destinada para el estreno de la propuesta, pues el espacio confluyó para mediar la idea de desplazamiento en el espectador, la no convencionalidad en la relación producción-percepción y la ventaja de poder determinar aspectos técnicos en el espacio real de la representación. De esta manera, fue importante regresar al desarrollo

interpretativo y de ejecución de cada unipersonal, a la dramaturgia del actor. Se plantearon, entonces, ejercicios que atacarían la seguridad del actor y lo pondrían en un estado de riesgo y vulnerabilidad.

– 5.5 – PREGUNTA

¿Cómo desestabilizar la seguridad del actor para potenciar el desarrollo de su quehacer escénico?

– 5.6 – EL RIESGO

Para desestabilizar la seguridad del actor se emplearon dos ejercicios contundentes que ayudaron a encontrar nuevos recursos y estímulos a la hora de elaborar cada unipersonal: el *riesgo* y la *confesión* (Diéguez, 2009).

Así, uno de los estímulos trabajados inicialmente consistió en elaborar varios ejercicios que incluyeran un elemento X que a manera de sorpresa, pusiera en riesgo al personaje en su contexto, tal como se describe a continuación.

• **Un pedazo de tela para tapar la boca del Regidor.**

Aquí la dificultad recaía en cómo debía expresarse el personaje dejando de lado la palabra. Es decir, que no fuera tan necesaria al momento de expresar cualquier emoción. Con este ejercicio se sugirió que el actor partiera de su calidad dinámica y expresiva de movimiento para generar otro tipo de sensaciones: cómo podría ampliar su abanico de posibilidades expresivas, su lenguaje corporal, teniendo en cuenta una partitura de movimientos, una línea de acción más definida y más contundente al momento de comunicar algo al espectador.

• **Los ojos vendados de la madre que busca a su hijo.**

Este elemento posibilitó agudizar otros sentidos como el tacto y el oído. Con la imposibilidad de ver el espacio, de no trazar una ruta de desplazamiento, de no saber a dónde direccionar un movimiento, se creó un nuevo lenguaje corporal, un nuevo código, una expresión diferente en el rostro y

una postura alejada de la propuesta inicial de este personaje. Al tener sus ojos vendados, el texto tomó otra dimensión, se interiorizó y se volvió más orgánico, pues la calidad energética con la que se trabajaba anteriormente no se lograba canalizar. Con este elemento-obstáculo se logró una conexión más aguda entre espacio-sujeto-interpretación. Espacio circular, espacio íntimo del que no se debe salir, en el cual ese sujeto-personaje fija nuevas rutas de desplazamiento y movimiento y con las cuales da nuevos matices e intenciones a su interpretación, pues refleja de manera más orgánica ese miedo que la enceguece, esa parte oscura que teme recordar de nuevo, esa soledad en la que se halla sumida por la tragedia, por la pérdida.

Con este elemento-obstáculo surgió la idea de que en una parte de la escena esta mujer tuviera que narrar su historia con los ojos vendados, posibilitando así la relación directa con otro personaje de la obra. Mientras ella canta su desgracia, el hombre Regidor es quien le tapa los ojos, generando un contacto directo entre los dos personajes, uno que llega a amedrentar, atemorizar, intimidar, a profanar ese espacio sagrado para la mujer, a revivir sus miedos, y otro que se deja doblegar, dominar y someter.

• **Comer una tostada de pan mientras se habla y tener atadas las manos con una cabuya: el Hombre en el bidón.**

La imposibilidad de hablar correctamente, de usar de forma adecuada los moldes vocales, la articulación, es un elemento mediante el cual lo que se dice adquiere un sentido diferente al musitar palabras, como un balbuceo ininteligible. La idea de elevar plegarias o canturrear cierto texto teniendo algo en la boca, sea una tostada o cualquier otro alimento, hace que la calidad vocal adquiriera un tono, un matiz, un ritmo vocal, una curva melódica diferente a lo habitualmente establecido para la interpretación de un texto. En este sentido se logró una nueva calidad en la palabra que toma fuerza y centra toda la atención del espectador en ella; al tornarse difícil de entender, él debe aguzar su atención para comprender lo que está diciendo el personaje.

Éste es un hallazgo importante para este personaje y se trabaja en una parte de la escena con este elemento para detonar una serie de significaciones en la interpretación del texto.

Por otra parte, el hecho de estar atado de manos, fijado a un espacio, hace que el personaje parezca encadenado al tiempo y a sí mismo, viendo cómo todo transcurre a su alrededor, sin poder desplazarse a otro lugar, conviviendo con todo lo que está allí, con lo que pasa y se queda, con lo que pasa y se va. Algunas cosas se van, o se abandonan, menos el lugar al que se está ama-

rrado. Es una lucha constante entre estar atado a un pasado y a un presente y saber que hay un no futuro.

Con este elemento se busca una resignificación del hombre atado a sus propios miedos, a un pasado que no lo abandona, atado a su propio yo que naufraga en las aguas estancadas llenas de basura, desperdicios, desechos que son la metáfora de su vida. Es un hombre que no se puede liberar de las cadenas que lo unen a un pedazo de tierra, su isla apartada del resto de la humanidad.

• **Desplazamiento aéreo teniendo como punto de apoyo varias cuerdas amarradas al techo para la mujer electrónica.**

La propuesta de desplazarse por cuerdas amarradas al techo surgió de la idea de un mono en las alturas. ¿Cómo puede moverse un primate teniendo como únicos puntos de apoyo las lianas o las ramas de los árboles?

La dificultad para este personaje era mantener un punto de tensión adecuado en ciertas partes del cuerpo sin dejar de lado la interpretación. Era preciso conservar el flujo de movimientos planteado inicialmente, y también el texto, la interpretación; pero es bastante complejo coordinar ambos aspectos pues, o se está concentrado en los movimientos, en no perder el equilibrio y caer, o se está concentrado en el parlamento para evitar una equivocación.

Este ejercicio se planteó para trabajar desde un arriba: un hombre-mono que también usara ese arriba como referente de su espacio habitual, de su hábitat, de su comodidad al momento de desplazarse por diferentes lugares sin limitar o reducir dicho desplazamiento.

• **Camino de velas para la mujer despojada.**

Un recorrido, una ruta marcada con velas y una bailarina. La calidad de los movimientos debe ser precisa, casi milimétrica, debe haber mucha concentración y fluidez para no tocar el borde y quemarse. Esta eventualidad obliga a realizar los movimientos de forma más controlada, debe haber más contundencia y eficacia en dichos movimientos para no cometer un error. Estos elementos ayudan a dar limpieza y precisión a la secuencia.

Por otro lado, la imagen de las velas encendidas permite vislumbrar una característica del personaje: esta mujer es un alma en pena que vaga por el espacio recogiendo sus pasos y como lo dicta la tradición es alumbrada por velas.

– 5.7 –
LA CONFESIÓN

Otro estímulo, considerado el más difícil de todos (Diéguez, 2009), fue la confesión. Inicialmente, con este ejercicio se debía llegar al clímax de la escena, en el momento en que el personaje debía abandonar su situación y darle paso al actor para hacer una confesión. Algo verdaderamente vergonzoso, un secreto inconfesable que solo se revelaría en ese momento, frente a los otros actores, exponiéndose ante el otro sin reservas ni tapujos. Después de la confesión, el actor se alejaba para dar paso de nuevo al personaje, retomando el texto y la acción, entrando de nuevo en situación, emocionalmente cargado con un conflicto interno que se vería reflejado en la secuencia de la escena. Con este ejercicio se regresaba al personaje con una carga emotiva más elevada. La intención cambió su calidad energética y se estableció un nuevo ritmo en la escena, creció la tensión dramática, la interpretación fue más orgánica, más fluida, más visceral, más cargada de sentido, de emoción y sentimiento, pues exponerse de esta manera hace confrontar a la persona, vertiendo toda esta carga emocional a la intención del personaje, a la situación que se vive aquí y ahora.

Estos dos ejercicios llevaron la situación planteada al límite, e hicieron que afloraran reacciones completamente inéditas. La confesión es como salvar el límite entre personaje y actor, mezclando las energías que conmueven a ambos y cuestionando el compromiso emocional que se adquiere al momento de la interpretación. El ejercicio de riesgo con un elemento-obstáculo ayudó a ampliar las posibilidades expresivas y generó otro tipo de percepciones en los espacios habitados por los personajes.

– 5.8 –
HALLAZGOS

Tras un minucioso trabajo de relaciones espaciales, propuestas escénicas y construcción de imágenes colectivas se llegó a la formulación de la propuesta final donde, desde el inicio de la obra, el público es el protagonista de

la acción. Esto es, desde que el espectador entra a la Casa (espacio contenedor) le es asignado un rol, que debe mantener y con el cual debe interactuar a través de un recorrido por un espacio que no permite la estabilidad sino un continuo desplazamiento, tanto en lo físico como en lo sensorial y emotivo. Además, debe enfrentarse a una obra cuya narrativa no se ciñe a la linealidad, sino que cada espectador está en capacidad de armar o dotar de sentido su propia interpretación de acuerdo con su vivencia personal.

– 5.8.1 –

La obra: puesta en escena

Rastros sin Rostro propone seis miradas del fenómeno del desplazamiento, tratando de exponer una visión de conjunto y darle unidad referencial al acontecimiento escénico. Se pretende crear una reflexión que se pliegue en sí misma y como en un juego de espejos nos veamos reflejados y multiplicados a nosotros mismos, dentro de una realidad que de otro modo evadiríamos.

La obra se sustenta en varias estrategias escénicas contemporáneas, con el fin de proponer una relectura estética de la situación del desplazamiento. Sin desconocer los aportes de las estrategias escénicas tradicionales, nuestro trabajo reúne técnicas como las de la fragmentación, la simultaneidad, la performance y los recursos audiovisuales, de tal modo que el público participa activamente del hecho teatral, dentro de un espacio no convencional, asignándole diferentes funciones que incluyen prácticas simbólicas de restauración.

A través de unos personajes en permanente estado de liminalidad, la propuesta apela a los sentidos y a la libre interpretación del espectador. Estos personajes están inspirados en una estética del realismo, pasando por la mitología y las alegorías, hasta aproximarse al futurismo.

El propósito principal de esta 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 donde la escena se convierte en un organismo vivo, tan efímero como puede llegar a ser un problema en una comunidad o incluso una noticia periodística.

Sólo en la medida 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.

– 5.8.2 –

Nombres de los personajes

Para encontrar los nombres de los personajes se abordaron diferentes mitos y leyendas colombianos: el de la Llorona para la Madre que cuenta la tragedia de su hijo; la Madremonte para la Madre tierra; el Mohán para el Hombre del bidón. También se retomó la mitología griega: Cronos para el Regidor; Ariadna para el Cuerpo despojado; y Prometeo encadenado como segundo mito para el Hombre en el bidón.

Los personajes que iban surgiendo no tenían carácter de personajes sino de permanencias. Fueron denominados de manera aleatoria y luego se transformaron en conceptos a partir del propósito de los primeros, tal como se indica en el siguiente cuadro:

Primera nominación	Devenir del nombre en acontecer poético
La Madre	La madre que busca los restos de su hijo raptados por el hombre que no puede morir
El Regidor	El Hombre que no puede morir
La madre tierra	La tumba que conserva en frascos despojos humanos
El Cuerpo despojado	La mujer despojada que jamás regresó a su casa
La Mujer electrónica	La post primate Andrógina
El Hombre en el bidón	El Hombre que va perdiendo todo

Con la elaboración de los cruces y relaciones, con el propósito revelado a manera de rastro y con la aparición de los nombres, los unipersonales lograron conformar esa unidad que se buscaba. Ahora el camino a seguir era la nueva construcción o re-escritura del texto que enmarcara las necesidades de cada historia, de cada narración, de cada personaje en ese espacio como ser liminal.

La tarea del actor en este proceso es de vital importancia, pues se fortalece su trabajo al ser no solo intérprete de un texto, sino también creador. El actor es quien elabora su personaje, crea su contexto, su tiempo, sus relaciones con estos y con los demás personajes. Se constituye así una 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, tejen ese camino de singularidades que se develan en la escena, son entes activos que participan escribiendo, dirigiendo, actuando y produciendo, instaurando así un plan de montaje que no le delega toda la responsabilidad al director de la obra.



– VI –
QUINTA
ETAPA

– 6.1 –

ESCRITURA DEL MATERIAL DRAMATÚRGICO

La escritura final del material dramático conllevó un trabajo de recopilación, sistematización y formulación de una estructura dramática que diera cuenta de los acontecimientos escénicos abordados y desarrollados durante la puesta en escena de la obra, donde no solamente nos circunscribiéramos a transcribir las dinámicas y hallazgos descubiertos durante las funciones de temporada, sino que adquiriera una verdadera autonomía, un valor escénico propio e independiente.

– 6.2 –

PREGUNTA

¿Qué recursos narrativos y escénicos se requieren para elaborar un texto teatral que dé cuenta del proceso de creación colectiva y tenga a la vez un valor dramático autónomo?

Después de hacer un análisis pormenorizado de lo acontecido en la puesta en escena, se realizó la versión dramática de la obra. Para esto fue necesario recoger los aciertos obtenidos en la experiencia del hecho escénico, en cuanto a factores que pudieran determinar el tipo de escritura que demandaría la pieza. Se consideraron entonces los siguientes aspectos:

1- La fragmentación como estrategia narrativa, donde cada cuadro tuviera una independencia pero a la vez hiciera parte de un todo suficientemente amplio como para englobar o permitir su coexistencia.

2- Así como en la puesta en escena el espectador jugaba un rol determinante en cuanto a su desplazamiento por el espacio, en la escritura dramática el lector también debería estar inscrito dentro de un dispositivo 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 personificaban un conflicto más que un personaje, lo cual exige una onomástica diferente.

4- Dentro de la obra existen múltiples momentos escénicos que por su naturaleza carecen de guión o texto escrito, y que se fundamentan en acciones, imágenes, secuencias físicas o de danza. Dramáticamente, es necesari-

rio acudir a algún recurso que logre plasmarlos en el texto.

Una vez analizados los puntos anteriores, se determinó que Liliana Hurtado, directora de obra con bastante experiencia como dramaturga, abordara la escritura, cuya propuesta contiene algunos de los textos escritos por los actores-creadores durante su propio proceso creativo.

Así, acogiéndonos a una estructura fragmentaria, se propone llevar al lector-espectador por un recorrido entre “Pasadizos y Estancias” más que por escenas o actos, teniendo en cuenta que cada una de estas divisiones determina un lugar de paso, más no de permanencia. Los “pasadizos” sugieren los lugares de transición entre una estancia y otra, y estas a su vez tienen asignado un nombre que insinúa o retoma el planteamiento del antropólogo Alejandro Castillejo, al cual ya hicimos referencia, que señala las etapas por las que transita un ser humano cuando es sometido a una situación de desplazamiento forzado, como lo son la “separación”, la “liminalidad” y finalmente la “agregación”.

En ese orden de ideas, la estructura de la obra está compuesta por cuatro pasadizos y tres estancias nominadas de la siguiente manera:

- Primer Pasadizo: Asignación de rol y preparación para el ingreso.
- Primera Estancia: La Separación, el desmembramiento.
- Segundo Pasadizo: La espera liminal.
- Segunda Estancia: Los fantasmas del pasado y el futuro.
- Tercer Pasadizo: La red.
- Tercera Estancia: El último y el primero.
- Último Pasadizo: La Restitución.

Indagando por la acotación o didascálica, como recurso narrativo, se logra encontrar un tono específico en el que el texto secundario no cumple la tradicional tarea de aportar instrucciones técnicas, sino que propone una suerte de poética donde las indicaciones escénicas son más un juego de palabras e imágenes, que suscitan a la amplitud en la interpretación antes que condicionarla o limitarla a la mera ilustración. Allí, las rutinas físicas o dancísticas son posibilidades escénicas provocadoras tanto para el lector como para un posible director que a futuro se interese en montar la obra.

Por otra parte, el texto propone la nominación de los personajes partiendo de su significado conceptual, lo que permite que den cuenta de una condición, un conflicto o una situación, antes que de un nombre propio que lo determine -como en el caso del personaje tradicional-. Esto se hace teniendo en cuenta que una de las intenciones de la obra es que estos personajes cumplan una función movilizadora dentro del espectador en lugar de alcanzar algún tipo de identificación.

En tal virtud, los nombres de los personajes se formularon de la siguiente manera:

- La madre que busca los restos de su hijo, raptados por el hombre que no puede morir.
- El hombre que no puede morir.
- La tumba que conserva en frascos despojos humanos.
- La mujer despojada que jamás regresó a su casa.
- La post primate andrógina.
- El hombre que lo pierde todo.

Es importante destacar como potencia del proyecto su elaboración dramática a partir de procesos creativos que validan el trabajo colectivo de un equipo de actores-creadores y que posibilitan rutas metodológicas diferentes a las tradicionales, en cuanto a que el texto dramático deviene luego de la puesta en escena y logra recoger, sistematizar e indagar en la escritura resultante del acontecimiento teatral y no al contrario, como tradicionalmente se asume el teatro.



– VII –
CONCLU-
SIONES

Uno de los aportes del proyecto es la formulación, construcción y difusión de una obra de teatro original, que nace de una preocupación por el entorno social y contribuye a la generación de nuevas propuestas artísticas que enriquezcan al teatro colombiano y visibilice la creación artística de la Universidad de Caldas, con la certeza de dar pasos en búsqueda de la paz y la convivencia, desde la óptica del arte.

Una contribución al desarrollo de las artes escénicas es la indagación y encuentro de estrategias contemporáneas en el teatro, por ejemplo la utilización del espacio no convencional para la puesta en escena de una obra. Esto desestabiliza los territorios seguros de la tradición y lleva hacia una reflexión por parte del espectador, quien 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 permite el extrañamiento de la puesta en escena, pero además obliga al público a ampliar su perspectiva sensorial, de manera que puede hacer múltiples lecturas desde su propio universo, al tiempo que es inducido 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 con su propio criterio.

La indagación en este 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. Esto puede llevar hasta la crisis de la tradición, a partir de un sujeto que ya no es solo observador sino que 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.

Otro aporte significativo se hace al desarrollo de la dramaturgia nacional, pues hay una reinterpretación estética de los fenómenos sociales a través de la indagación de escrituras dramáticas contemporáneas ricas., lo cual puede estimular nuevas creaciones en este campo.

Con respecto a la investigación a partir de la creación, ese es el mayor aporte y tiene que ver con la metodología de creación aplicada. Al no tener

un camino predeterminado, sino una estrategia que sería permanentemente analizada con la información que arrojaran los procesos, más que procurar el acierto se planteó siempre la experimentación. Así, la excusa creativa en su desarrollo fue trayéndonos preguntas, derivadas de los hallazgos y necesidades que surgían en estos experimentos, y este ejercicio constante determinó la metodología de la investigación.

Es importante advertir cómo, aunque la creación y la investigación siguen procesos distintos, contienen características similares. También que en el arte, y sobre todo en el arte teatral, durante los procesos de investigación el artista es sujeto y objeto. Esta premisa particulariza las intenciones de la investigación en el arte, que desde nuestro punto de vista no determina verdades comprobables ni absolutas, y que más bien, está en procura de construir otros sentidos con los que se pueda leer la realidad.

Los procesos de evaluación constante, de análisis, problematización y sistematización de los hallazgos y necesidades que devinieron de los cruces en cada etapa, hicieron que la investigación y la creación mutaran permanentemente, generando en ambos unos procesos dinámicos no enmarcados en una estructura fija ni en un método preestablecido.

El uso de los recursos técnicos durante el proceso tuvo características diferentes a las convencionales. A excepción de la música, el grupo decidió asumir, simultáneamente, los roles necesarios en toda la puesta en escena. Escénicos: como ejecutantes de las escenas; técnicos: como responsables de la iluminación y la disposición de utilería, escenografía y otros elementos necesarios; performáticos: en la ejecución de acciones no representativas; y de operación: como guías durante el recorrido y en la relación directa con los espectadores. Este es otro gran aporte, resultado de inmiscuirse en procesos de creación colectiva donde se reivindica el rol del actor y se lo compromete activamente en la participación alrededor de todos los elementos de la puesta en escena, conllevándolo a modificar la mirada con respecto a la idea del yo como problema fundamental del actor y trasladando la pregunta por el nosotros, por el común, incluso por la diferencia en comunión. Este dispositivo posibilitó que, desde alguno de los roles mencionados, cada integrante del grupo interviniera en todas las escenas, así como en el desarrollo de habilidades en otros lenguajes o elementos distintos a la actuación.

Es muy interesante ver cómo los detonantes iniciales que obedecieron a crónicas, noticias, hechos históricos o testimonios alrededor del desplazamiento forzado, promovieron el desarrollo y la búsqueda por encontrar otros discursos, otros lenguajes que reelaboraran un tema tan manoseado

y que de una u otra forma se ha convertido en pan de cada día. Para esto, a manera de cruce se aplicaron las estrategias -muchas y diferentes- y se llegó a un evento/recorrido, ese mismo que pasa a la historia al ser experimentado, que vuelve a sus orígenes a manera de testimonio, en la voz del espectador desplazado. Creo que este ciclo es completo, porque es la justa reelaboración del discurso con que se cuenta nuestra violencia. Este espectador ha sido víctima del terror poético, ha sufrido una movilización y siente la necesidad de dejar su propio rastro en esa momentánea pérdida del rostro.



– VIII –
RESULTADOS
TANGIBLES

– 8.1 –
GUIÓN DE LA OBRA
RASTROS SIN ROSTRO
(CREACIÓN COLECTIVA)

Proyecto de Investigación en Creación.
Departamento de Artes Escénicas
Vicerrectoría de Investigación y Postgrados
Grupo de Investigación “Teatro Cultura y Sociedad”

Directora: Liliana Hurtado Sáenz
Codirector y asesor vocal: Carlos Julio Jaime
Creadores-Investigadores: Carlos Julio Jaime, Yicela Páez Herrera, Camilo Molina Cruz, Alexandra Vinasco Benavides, Diana Carolina Suarez Hincapié
Musicalización: Juan Manuel Soto
Asesor Coreográfico: Fernando Ovalle
Vestuario: Felipe Millán
Escenografía: Diego Sánchez
Video: Jaime Cesar Espinoza
Diseñador gráfico: Jaime Cesar Espinoza

Esta obra se estrenó el 14 de abril de 2011 en las instalaciones de la casa del sindicato ANTHOC, en Manizales, Colombia.

TEXTOS:

Monólogo de *La Madre que busca los restos de su hijo, raptados por el hombre que no puede morir*: Alexandra Vinasco Benavides.

Monólogo de *El hombre que no puede morir*: Juan Camilo Molina Cruz.

Fragmento “Poema negro” de Paul Gilman.

Monólogo de *La tumba que conserva en frascos, despojos humanos*: Liliana Hurtado Sáenz.

Acotación-secuencia de *La mujer despojada que jamás regresó a su casa*: Diana Carolina Suarez.

Monólogo de *El Hombre que va perdiendo todo*: Carlos Julio Jaime.

Versión Dramatúrgica Final: Liliana Hurtado Sáenz.

REPARTO:

La madre que busca los restos de su hijo, raptados por el hombre que no puede morir: Alexandra Vinasco Benavides

El hombre que no puede morir: Juan Camilo Molina Cruz

La tumba que conserva en frascos, despojos humanos: Liliana Hurtado Sáenz

La mujer despojada que jamás regresó a su casa: Diana Carolina Suarez

La post primate Andrógina: Yicela Páez Herrera

El hombre que va perdiendo todo: Carlos Julio Jaime.

La obra sucede en un espacio no convencional, como una casa, bodega o lugar, que permitirá al público realizar un recorrido de un espacio a otro. De tal modo, en ningún momento los invito a la permanencia o acomodación definitiva, los acontecimientos escénicos sucederán en espacios de paso.

Primer pasadizo

Asignación de rol y preparación para el ingreso

Antes de ingresar al lugar, el espectador es dispuesto en una fila y en estricto orden de llegada. Un operador reparte una ficha, que por el anverso tiene un

número y por el reverso un nombre. Pregunta el nombre de los asistentes y los escribe en una lista. De igual manera, advierte al público que es indispensable conservar su ficha mientras se encuentre dentro del lugar -portarla siempre a mano-, pues es el único instrumento que le garantiza su permanencia en el recinto. Adicionalmente, advierte que en caso de pérdida o deterioro de este adminículo, tendrán que cancelar una suma de dinero.

Mientras ingresa el público, una mujer con aspecto de recicladora escarba en el interior de unas bolsas de basura. Extrae desechos de equipos electrónicos.

Las puertas de ingreso se abren y **El hombre que va perdiendo todo** da la entrada. Revisa y vocea el número de la ficha de cada uno de los asistentes. Al ingresar se encuentran **La Madre que busca los restos de su hijo, raptados por el hombre que no puede morir**, quien invita amablemente a lavarse las manos con agua dentro de un recipiente de barro. Después seca las manos con una toalla y permite que cada persona continúe su camino.

Primera Estancia

La separación – el desmembramiento.

En el centro, un círculo de tierra y hojas secas ocupan gran parte del lugar. Simultáneamente, se percibe la presencia de tres sujetos que están dispersos alrededor, inmersos en sus propios mundos. Los asistentes deambulan por el lugar y pueden aproximarse a ellos.

La tumba que conserva en frascos, despojos humanos

Se encuentra instalada detrás de un biombo-estante.

En cada hilera de este hay un sinnúmero de frascos meticulosamente encarrilados a manera de conservas; en su interior hay despojos humanos en fragmentos. Limpia, clasifica, empaca y ordena sus frascos; tararea canciones fúnebres mientras enfrasca las partes de los cuerpos. Su biombo-estante es rodante y lo manipula a su acomodo -siempre en la labor de preservar sus preciosas conservas-. Por momentos se aproxima a algún frasco y le habla de manera íntima con frases inaudibles.

El hombre que no puede morir

Enciende las velas de un altar rodante fabricado con hierros retorcidos. A medida que ilumina su habitáculo, musita oraciones profanas ininteligibles. Está vestido de blanco, pulcro, y en su brazo izquierdo lleva atada una cinta

luctuosa. Su mirada se oculta tras unos lentes oscuros; de vez en cuando se detiene simplemente a observar al infinito y recordar sus últimas vidas.

La mujer despojada que jamás regresó a su casa

Se aferra como puede -con su cuerpo a medio armar- a su maleta pesada y cargada de existencias sepultadas que claman por hallar una salida, tal vez un final. De esta, su última posesión, extrae una prenda, único bien real ya raído pero con olor a recuerdos, a ausencias, a adioses no pronunciados, a miradas apagadas, cielos enardecidos y sementeras incendiadas. Sus movimientos son extremadamente lentos y entre cortados, sin fin. Se sumerge de una oscilación a otra casi imperceptiblemente, se hunde en sus vacíos y emerge a la desgracia de su soledad.

Inesperadamente irrumpe en el espacio la recicladora cibernética y descarga estrepitosamente su cargamento de chécheres y desechos electrónicos. Se dedica a seleccionar lo que hay dentro de su botín.

*De manera simultánea ingresa cantando **La Madre que busca los restos de su hijo, raptados por el hombre que no puede morir.** Entre las manos lleva el chorote de barro que contiene el agua en la que se han lavado los asis-tentes. Se ubica en el círculo de tierra y hojas.*

MADRE QUE BUSCA LOS RESTOS DE SU HIJO, RAPTADOS POR EL HOMBRE QUE NO PUEDE MORIR: *(cantando).*

¡Ay! Por dios, lo devuelvo al monte donde nació, donde jugó, donde creció ¡Au! (Bis)... donde se me perdió.

Rodea el círculo sosteniendo en las manos la vasija de agua. Se acuclilla y lava un trapo con el que limpia su cuerpo.

El camino a la casa era lleno de piedrecitas que se le metían a uno en los pies. ¡Ayy! Si me arrecuerdo de ese monte que uno andaba a pata limpia y eso cuando estaba embaraò, los pies se hundían en esa tierra... No como ahora, con los pies llenitos de cayos y andando en ese piso encementaò que deja un ardor maluco... ardor de ciudad.

También me arrecuerdo del día en que nació mi chiquito, eso llovió toda la noche y andábamos mi negro y yo buscando a la partera pa' que me ayu-dara con el muchachito.

¡Señora Eulalia! ¡Señora Eulalia! ¡Señora Eulalia!... La Señora Eulalia, alma bendita que Dios la guarde, fue la primera que le vio la cara a mi an-gelito.

¡Ayy! Si ese fue el día más feliz de todas nuestras vidas, tanta felicidad

nos hizo trabajar tieso y parejo, de sol a sombra, pa' sembrar y luego vender la cosecha pa' allá abajo en el pueblo ¡Si eso el día de mercado en la plaza se encontraba uno con todos los vecinos!

Deja de limpiarse y se incorpora como si saludara a los vecinos.

Señor don José, ¿cómo me le va? Señora Rovira, ¿cómo le ha ido al niño en la escuela? ¡Misiá Francisquita! Qué bueno tenerla por acá otra vez, Misiá...

La mujer despojada que jamás regresó a su casa le entrega una camisita que sacó de su maleta. Ella la mira sin recordar el nombre. La mujer despojada continúa su camino errante en su infinita lentitud. La madre continúa en su narración.

Al añito de su cumpleaños mi negro nos hizo un ranchito allá arriba en el alto de la loma... ¡Ayy! Es que allá vivíamos felices, no nos hacía falta nada.

Acomoda un poco de hojas secas a manera de nido; arrulla la camisita como a un bebé y juega con él; canta.

La lunita con el sol, juegan a las escondidas (Bis), mientras se cuenta hasta diez, en el bosque se metían, mientras se cuenta hasta diez, él jugaba y se reía. La lunita y mi chiquito, en el monte se perdían (Bis), mientras se cuenta hasta diez, él jugaba y se reía, mientras se cuenta hasta diez en el monte se perdía...

Sin terminar la canción se asusta, siente que algo pasa alrededor.

EL HOMBRE QUE VA PERDIENDO TODO:

- ¿Y por qué le gustaba tanto la loma?

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

¡Shh!

¿Que por qué me gustaba tanto la loma? ¡Ahh! Porque allá teníamos su yuca, su ñame y su plátano pa' comer... y las gallinas corretiaban pa' no dejarsen pescar pa'l sancocho.

Trae por el brazo a El hombre que va perdiendo todo y lo entra al círculo; mientras habla, le limpia la camisa pues le ve una mancha.

Eso sí, trabajamos duro mi negro y yo pa' que no le faltara nada a mi niño... Y esa alegría que nos dio cuando a los 6 añitos lo mandamos pa' bajo pa'l pueblo pa' estudiar en la escuela de la señora Rovira...

Le arranca la camisa de un jalón a El hombre que va perdiendo todo y la estrega entre las manos.

Ya entonces mi negro y yo teníamos la tierrita que trabajamos durante tantos años, ya con el agua del río de las tierras del señor Jericó, ya con la siembra y los animalitos que vendíamos pa' allá bajo en el pueblo. ¡Ayy! Que en ese tiempo no había peligro de na'. Los chiquitos corrían monte arriba y monte abajo y no les pasaba na', y se brincaban las piedras del río pa' bañarse el cuerpo de pura felicidad.

*Canta mientras estrega la camisa con tierra como si la lavara encima de una piedra en el río. **El hombre que va perdiendo todo pierde su camisa.***

La madre canta.

Lastimosamente
mi chiquito se perdió
recién salido al monte
mi chiquito falleció
y aquí donde la pena
se siembra en tierra
de un alma buena que se apagó
Yo me quedé sola
y la tambora que él tocaba ya no sonó.

***El hombre que no puede morir** le venda los ojos y la empuja contra el piso, mientras repite una de sus oraciones y continúa su camino, perseguido por sus demonios.*

(Con los ojos vendados). Lastimosamente un día llegó la desgracia y se fue derecho pa' arriba, pa' las tierras del señor don Jericó. Y lo mataron... acabaron con perros, gallinas y hasta el gato... A la salida de la escuela, al niño le tocó ver cómo el muertito flotaba en el río que pasaba pa' allá abajo del pueblo. ¡Si eso llegó verde del susto diciendo que habían visto al don todo inflao por el agua, y dizque con dos pepazos en la cabeza! Eso temblaba de miedo y mientras yo lo abrazaba pensaba que la desgracia no fuera a mirar pa' acá... Pero un día llegó... aparecieron los pájaros esos diciendo que mi negro tenía trato con los uniformados que pasaban, solo porque un día lo vieron dándole dos gallinas y unos plátanos a los que pasaban por aquí. ¡Es que un bocaço de comida no se le niega a nadie! ¡A nadie!

*Se escuchan ruidos y rumores que emiten las demás presencias. **La madre que busca los restos de su hijo, raptados por el hombre que no puede morir,** se destapa los ojos y espanta a la recicladora cibernética que ha estado hurgan-*

do entre sus cosas.

... Entonces ya a cada rato venían y yo sólo escuchaba como crujía ese monte (toma una alcancía de marranito y la hace sonar). Nos pintaron la casa con unos garabatos rojos que dizque pa' reconocer a los traidores y sin pensarlo un día nos tumbaron la puerta del ranchito, agarraron del brazo a mi chiquito y se lo llevaron arrastrando pa'l monte y yo solo veía cómo se perdía entre la maleza esa carita de angustia...

La tumba que conserva en frascos, despojos humanos, toma la vasija de barro con agua y la vierte sobre la cabeza de la Madre.

¡Ayy mi negro! ¡Ayy mi negro! A mí me arrancaron la vida.

Araña la tierra y arranca puñados de hojas; los ofrece al cielo mientras recuerda a su negro.

¡Negra! Cogé los cuatro chiros que tenemos, empaca la camisa blanca, el pantalón negro. Abrile el corral a las gallinas. ¡Nos vamos ya de aquí, nos vamos ya de aquí! (*Rompe el marranito, empaca las monedas, empaca la camisa y un poco de tierra*).

¡Esto se putió! (*Pausa*).

Y ese mismito día nos fuimos de la loma y ya nunca más volvimos a tener vida. Hoy después de tanto tiempo, me dijo la comadre Rosa que se encontraron los restos de un niño pa' allá arriba en el alto de la loma.

El día que se lo llevaron tenía puestos sus zapaticos domingueros y amarrò a su piecito el collarcito que le hice pa' que lo protegiera de todo mal. ¡Yo sé que un día lo voy a encontrar, yo sé que un día lo voy a encontrar!

*Mientras recompone el espacio, se arrodilla con la camisa y la tierra y los abraza. Entra **El hombre que no puede morir** con una cajita mortuoria entre sus manos. Ella lo sigue e intenta agarrarlo; la detiene **La mujer despojada que jamás regresó a su casa** y la envuelve lentamente en su telaraña elástica. Ahora las dos hacen parte del mismo trasegar.*

El hombre que no puede morir camina, trae consigo un féretro blanquecino, reluciente; así mismo, su vestido. Canta una tonada que habla de la soledad, de la ausencia, pero no la suya propia, pues él se muestra siempre como

el vehículo. Sin lamentarse, sufre por el sí sufrido, por el sí dañado. Ha estado atravesando siempre, cegándolo todo, no descansa, solo continúa.

Se acerca a su trono rodante de hierros retorcidos, descarga el féretro infantil, da tres golpes a la puerta. Lento pero seguro lo abre y uno tras otro salen de la desdichada caja: un par de tenisitos, un sonajero, un juguetito y un títere al cual se dispone a animar.

EL HOMBRE QUE NO PUEDE MORIR:

“De su belleza que
Radió cual astro,
No había allí tan
Siquiera un rastro.
Era un informe y corrompido andrajo.
Lo miré contristado, mudo, inerte.
Medité en los festines de la muerte
Y me hundí en el sepulcro,
Abierto a tajo.
Temblorosas
Tendiéronse mis manos,
Al inmenso hervidero de gusanos.
Busqué de la garganta las junturas;
Nervioso retorcí; hubo traquidos
De huesos arrancados y partidos...
Hasta que hollando vi las
Sepulturas.
“Huí miedoso entre
Las sombras crueles,
Creyendo que los
Muertos en tropeles,
Levantaban su forma descarnada,
Corriendo a rescatar su calavera,
Esa yerta y silente compañera
De la lóbrega noche de la nada...
Eso pasó..., fue
Ayer... más hoy, en mi mesa
Cual escombros final de su belleza
Helado, mudo, libido e inerte...
Reposa;

Cual una gigantesca y blanca rosa.
¡Qué ostentase la risa de la muerte!”(Fragmento. “Poema negro” de Paul Gilman)

Es la hora... (*Le dice a su invitado, acercándose de manera muy delicada al féretro*).

*Tres golpes a la puerta del féretro.
En un murmullo guarda la caja bajo la mesa, se quita el saco, las gafas...
Hace una reverencia.*

Una nueva hora vuelve a empezar, y todo porque yo lo permito. Sé bien que nadie puede amarme, de manera más excelsa, más sublime que ésta... mi misma presencia.

De pie (*ordena a los espectadores*). Que mi gracia y la de mi propio reflejo sean con ustedes. Pitanza mía, para celebrar ahora dignamente estos misterios. Recordemos y glorifiquemos nuestros pecados...

Levanta debajo del altar su aperitivo, el cadáver amortajado de una criatura; lo ofrece ya corrompido y lo pone sobre el altar... Este sujeto se come al mundo.

El vómito de algún gigante ha bajado del cielo para saciar a la existencia, y entre la confusión de estos fluidos una civilización completa se ha levantado. Ahora el tiempo viene a por él, por este vomito civilizado, que habrá de detenerse. Bocado a bocado, lo cercenaré para mí. La empresa estará cumplida, al final del tiempo.

Recoge una cruz de metal a un costado del altar y la enarbola a manera de ofrenda...

“La elevación”

Una vez más ofrezco este sacrificio en mi nombre...

“La laceración”

Descarga con furia la cruz de metal sobre la mortaja, golpea y golpea, mientras castiga y reniega de sus eternas noches.

Soñé, soñé otra vez, soñé otra vez como siempre sueño, soñé un titán, dos titanes. Soñé a tres o cuatro hijos en una revolución digestiva. Soñé que

había escapado uno ya, soñé que vendría a castrarme, soñé cómo yo castraba a mi padre, soñé que mamá me obligaba a hacerlo. Soñé, soñé otra vez, soñé otra vez como siempre sueño. Soñé que tragaba una roca envuelta entre pañales, soñé que el tiempo dejaba de gobernar, soñé que el sueño se iba a acabar; soñé que no debía soñar más. Soñé, soñé otra vez; soñé otra vez como siempre sueño. Soñé vivos que no respiran, soñé que respiran para los muertos, soñé muertos que no reposan; soñé el descanso de los ya rendidos. Soñé. Soñé otra vez, soñé otra vez como siempre sueño.

“La purgación”

Recoge las esquiras sangrientas de la masacre, y cual hoguera hirviente, una sartén se dispone para curar la carne. Prueba un bocado para darle aprobación a la empresa; deglute gustosamente.

Ésta es tu sangre, éste es tu cuerpo. Consagremos esta ceremonia y recibe de mi mano el poder y la muerte de la vida; tómalo, siéntelo, hazte partícipe ahora materialmente, pues si ya lo has hecho desde el silencio, no hay ninguna diferencia.

“La comunión”

A manera de cucharón, utiliza la cruz para servir y compartir su receta a cada uno de los visitantes; ojo por ojo a los silenciosos, paso a paso recordando la complicidad propia por cada uno de los silenciados, se ofrece este feto sazonado: su olor, su textura y su sabor.

Toma tu cuerpo, toma tu sangre, conviértete y deja de creer.

Toma tu cuerpo, toma tu sangre, conviértete y deja de creer.

Si no te haces partícipe, si estás renunciando a aceptar, vete. Largo de aquí.

Tú que sí lo tomaste, tú que sí te untaste, ve tranquilo y descansa. Quién no, los estaré esperando. Tarde que temprano estarán untados, vendrán hacia mí.

Entrega la última porción al frasco de la vieja tumba, se lava las manos y continúa su camino empujando su trono rodante.

La tumba que conserva en frascos, despojos humanos, toma entre sus manos el frasco con los restos del recién llegado, le da la bienvenida acunándolo en su regazo, mientras entona su canto fúnebre.

LA TUMBA QUE CONSERVA EN FRASCOS, DESPOJOS HUMANOS:

Rosa Carmiña le preguntaba
Oiga viejito pa' dónde va (Bis)
Se va Molinero, ay se va, se va
Se va solito, ay se va, se va (bis)
Rosa Carmila, se va, ay se va, se va
Se va solita, ay se va, se va (bis)
Se va Yomaira, se va, ay se va, se va
Se va solita, ay se va, se va (Bis)
Se va Pascasiano, se va, ay se va, se va
Se va solito, se va, ay se va, se va (Bis)
Se va Margarita, se va, ay se va, se va
Qué buena niña, se va, ay, se va, se va (bis)
Se va Molinero, se va, ay se va, se va
Se va solito, se va, ay se va, se va (bis)
Se va Dieguito, ay se va, se va
Se va solito, ay se va...

Trepada en su biombo-rodante, ha terminado de acoger al recién llegado y le ha dado un lugar privilegiado en el estante. Ahora se dispondrá a entrar en una especie de trance espiritista, al que acudirán las presencias de una historia más de despojo. Pasará intempestivamente de su propia voz a la voz y corporalidad de las víctimas protagonistas; en esta ocasión hablará por Otilia y Benjamín -Madre e hijo-.

Tú estás donde tu ojo está,
Estás arriba,
Estás abajo,
Yo encuentro salida
Esa noche te lo dijo Otilia
(Asume postura corporal de Otilia).
¡Benjamín!
No salga esta noche a pescar.
Caiga la peste sobre tu garganta,
Pon un carbón incandescente en mis labios y libera de tu boca palabras de bondad.
(Deshace a Otilia y desenreda de su cuerpo una enorme tela, juega con ella por el espacio recreando un río, habla en la voz de la tumba).

Ese río clarito donde tantas veces jugaste con Otilia a encontrar la piedra más planita para hacerla rebotar, ahora bota espuma.

Una chancla.

La bolsa del supermercado.

Una botella de plástico.

La llanta lisa de un carro.

El esqueleto de un pájaro.

La pelota de un niño.

Los platos desechables de una fiesta de cumpleaños.

Otra chancla huérfana...

Te lo dijo (*se dirige al frasco recién llegado y toma la postura de Otilia*):
No salga a pescar...

Ese pájaro trasnochador que hace tanto alboroto, esa noche no se sintió.

Y la plaga de zancudos que se pega en la puerta del rancho, tampoco se vio.

Mal presagio, mijo... Mal presagio...

(*Asume postura corporal de Benjamín y enreda la tela como si fuera una red; se la echa al hombro*).

Tápese y duerma mamá, deje tanto alboroto y tanto agüero.

Yo vuelvo con lo del día, no ve que sino pescó me muero y si me pescan me matan.

La tumba que conserva en frascos, despojos humanos, toma la tela y se envuelve en su biombo de frascos; El hombre que lo va perdiendo todo lo arrastra haciéndolo girar sobre sí mismo, habla la tumba.

Otilia dormía, dormía pero no soñaba. La despertó el golpeteo de cascotes de caballo, las botellas recién vacías estrelladas contra el piso, carcajadas con aliento de alcohol; de una sola patada salió volando la traca que pusiste mal. Otilia chapaleó como tilapia recién cogida, hasta que sus branquias dilatadas cedieron ante la asfixia y no tuvo más remedio que dejarse llevar para el solar. Las patas de los caballos demasiado cerca de su cara no la dejaron gritar. Uno por uno, fueron pasando sobre Otilia los diez hombres que esa noche venían a buscarte.

El biombo deja de dar giros y de nuevo asume la postura corporal de Otilia.

Se lo dije mijo... No salga a pescar, ya el río tiene dueño y nosotros no

tenemos cómo pagar la vacuna. Pero usted seguía diciendo que la pesca es de quien la pesca.

(Habla la tumba). Al otro día apareció la embarcación y la camita, pero tú no. La lancha, una Yamaha Johnson 40 y 800 metros de trasmallo para pescar... *(Lanza la tela a manera de red).*

Benjamín, ¿qué fue primero? ¿El silencio o la oscuridad?

Asume la postura de Benjamín y de nuevo enreda rápidamente la red; se la echa al hombro.

Primero es el silencio. Después del primer golpe hay un silencio largo, mientras viene la patada en la ingle. Del quejido al dolor hay otro; del dolor a la bocanada de sangre hay otro entrecortado, interrumpido por la toz; luego vienen los zumbidos en la cabeza, que son como una especie de silencio; cuando uno acaba ya viene el otro y cada puntillazo es tan seguido que el cuerpo no alcanza a hacer la cuentas y empieza a convulsionar.

Cuando la motosierra comenzó a traquetear contra mi fémur, supe que mamá Otilia tenía razón. Después si vino la oscuridad.

¿Y de mi Otilia qué?

LA TUMBA QUE CONSERVA EN FRASCOS, DESPOJOS HUMANOS:

(agita la tela a manera de olas del río).

Hoy se encuentra en tierra ajena, haciendo oficios ajenos, frente a un río espeso que no se deja pescar. En los atardeceres fríos de una ciudad lluviosa, en medio de la bruma y la basura que arrastra ese remedo de río, ella cree ver:

Tu pie enredado en una chancla.

Tu cabeza dentro bolsa del supermercado.

Tus ojos dentro de una botella de plástico.

Tus brazos flotando como desechables de una fiesta de cumpleaños.

Otra pierna huérfana...

Acuna el frasco y lo mece como a un bebé; canta.

El palomo está en la calle y no se puede soportar mamá (Bis)

Llora tu palomo toño, que el palomo se te va mamá (bis)

Llora tu palomo toño

Ay llora, llora tu palomo toño
Ay el palomo está en la calle...

*El hombre que lo va perdiendo todo, sacude el biombo-estante y los frascos se chocan frenéticamente unos con otros como en un coro u orquesta de voces delirantes; persigue a **La tumba que conserva en frascos, despojos humanos** mientras ella increpa a sus frascos. Habla **La tumba**.*

LA TUMBA QUE CONSERVA EN FRASCOS, DESPOJOS HUMANOS:

¡Shiss!, silencio, no pregunten todos al mismo tiempo. Uno a la vez. Puedo repetirles la historia, puedo contarles dónde están sus familias, sus amados, sus todo, pero no se inquieten, tanto murmullo me agita y aún no es la hora. Conservo cada parte debidamente guardada para que al llegar el momento cada uno de lo que queda de ustedes pueda por sí mismo hablar, pero aún no llega el día.

Lo
Mismo
Nos ha
Perdido, lo
Mismo
Nos ha
Olvidado, lo
Mismo
Nos ha.
Démosle la bienvenida a este muerto recién nacido.

***La tumba** se dirige al público y mientras canta su lamento fúnebre abre el frasco con los despojos, invita a depositar en él los restos que antes algunos habían recibido del **Hombre que no puede morir**.*

Tú me dices que sí
Tú desprecias la suerte
Tú me dices que no
Tú desprecias la muerte
Para calmar mi dolor
Para calmar la muerte (bis)
Tú me dices que sí
Tú desprecias la suerte.

Segundo Pasadizo

La espera liminal

*La canción de **La tumba** es interrumpida por un altavoz, desde el cual resuenan instrucciones en inglés y español:*

“Le rogamos llevar siempre a mano la ficha que le ha sido entregada.

Manténgala a la vista.

Esté atento al número asignado.

Su ficha es el único instrumento que lo identificará.

En caso de pérdida o deterioro, su permanencia en este lugar se verá seriamente afectada.

Responda con precisión a las preguntas que le formulen”.

*El hombre que va perdiendo todo organiza al público en una fila, los conducirá a seguir con el recorrido; advierte la importancia de portar la ficha y verifica que las personas la lleven a mano; de fondo se sigue escuchando las instrucciones y más al fondo la canción, “Lamento, letanía” de **La tumba que conserva en frascos, despojos humanos**.*

Segunda Estancia

Los fantasmas del pasado y el futuro

El público ingresa en una especie de sala de espera; antes de entrar desinfecta sus manos con un líquido antiséptico. Tres operadores llaman a lista por los nombres que tienen escritos en las fichas entregadas y ahora los asistentes deben asumir su nueva identidad. Interpelan a los asistentes por medio de una encuesta amañada que intenta rápidamente detectar el nivel socioeconómico de los encuestados; en voz alta hacen preguntas indiscretas con respecto a cualquier tema, intentan avergonzar al desposeído y evidenciar al asalariado, exaltan al poseedor de bienes y rentas y amenazan con expulsar de la sala a quien no responda con exactitud.

Sacan aparte a alguno y lo llevan fuera de la sala para hacerle algún tipo de interrogatorio privado. La sala es un gran alboroto de preguntas y situaciones ambiguas.

*Entre tanto la presencia fantasmal de **La mujer despojada que jamás regresó a su casa**, ha atravesado la sala en su andar milimétrico -los operadores*

la ignoran, simplemente no existe-. Al mismo tiempo, un televisor encendido muestra imágenes de los pensamientos difusos y fragmentados de alguien que cayó al abismo.

Después de una tortuosa espera, los operadores deciden que ninguno de los asistentes merece ser premiado, son abandonados en la oscuridad y sin ninguna esperanza de compensación.

*La voz interior de **La mujer despojada que jamás regresó a su casa** habla a través de su cuerpo en una danza de convulsiones:*

LA MUJER DESPOJADA QUE JAMÁS REGRESÓ A SU CASA:

Un aguacero azul baña mi rostro antes invisible, pruebo un poco de indiferencia, de trampa, de ventaja, de oficina y burocracia, de corrupción e indolencia... Soy invisible. Sin embargo, dibujo antes de partir el recuerdo de mi presente y de mi pasado, por si hay alguien atento que quiera comprender un poco más.

Veo gente extraña, “el poder y el vicio”, y me reconozco indefensa. Llega el primer golpe y caigo, me desintegro y procuro levantarme como puedo, pero la rutilancia aún no cesa y llega el segundo golpe. Agonizo como una tilapia recién cogida.

Soy este espacio en el que por lo menos existo. Aquí procuro esquivar miradas de metal gris verde militar que se me pegan en los retazos de carne. Una imagen se dibuja y comprendo por qué prefiero enredarme en el olvido. Una voz múltiple grita en mí, exijo un testigo y me disparo abriendo una boca en este rostro; una boca que habla de la tierra negra. ¡Ahh!

Apagada noche oscura, bípedas bestias (sagradas) con sus fauces viscosas y agudas, ¡cansancio de ignominia! Aguas quietas, asfixia de pez; frío, frío -esto es mío-. Agua quieta, asfixia de hombre y ya deliro... Aguacero que apaga el grito. Agua lluvia... Lluvia... Tal vez más.

... Un poco de vida sigue latente y me rehúso a abandonarla, algo que late en mi pecho o en mi vientre. Entonces llega el recuerdo de un día luminoso de lluvia, un río clarito, un recién nacido, una canción de cuna y los pájaros de colores vuelan en el cielo.

La lluvia baña esta frente que ya no es mía, me escurre hasta el pecho y lavo esta herida que tampoco es mía, y la voz múltiple se acalla. La herida sigue manando agua; sangre roja manzana, verde limón.

Niño bonito no hay que llorar, que la manzana ya la encontré y la lavé con agua del río.

Gotitas blancas de leche luna, cielo azul, llanto invisible que ya salió el

sol. Te vas para el monte a perseguir pajaritos, pero cuidado con los perros de los señores que tienen dientes de metal, mejor vuelve antes que salga la luna niño bonito...

El recuerdo no dura mucho y vuelvo a ser invisible en una ciudad indiferente cargada de velocidad, recobro un poco de mi identidad y continuo enredada en mi propio camino.

Llanto invisible, cuerpo invisible. Soy ese espacio en el que dejé de existir y este cansancio de arrastrar el silencio; podría servir de algo un oído atento, pero ya el olvido viene a cobrar su plazo.

*Tres presencias emergen de la oscuridad y se despojan de alguna prenda; la extienden en el suelo como el sobrante de otros seres invisibles que se perdieron su propio funeral. Las velas encendidas iluminan el cementerio de olvidados, **La mujer despojada que jamás regresó a su casa**, enredada en sus pasos y ya sin recuerdos que danzar, abandona el camposanto iluminado. Allí tampoco tiene lugar.*

*Desde la intimidación de una jaula -nicho cibernético- **La Post primate Andrógina**, antes recicladora de eléctricos, ha sido testigo de la nada; es arrastrada en su letargo hasta la necrópolis de los nadie.*

*La voz corporal de **La post primate Andrógina** habla a través de una partitura de movimientos performáticos.*

LA POST PRIMATE ANDRÓGINA:

Me dispongo a despertar... Mi cuerpo es un híbrido de circuitos y huesos, de celdas magnéticas y piel arañada, también de diodos orgánicos, emisores de luz y un par de cuencas ópticas de tubos catódicos, además de un rostro desdibujado. Mi tronco es un disco flexible y de cada extremidad se desprenden innumerables dispositivos de entrada y salida; de ellos pendo y dependo para desplazarme en mi limitado mundo construido de desechos electrónicos, ahora transformados en una especie de habitáculo barroco.

Despierto a falta de un poco de oxígeno y llevo a mi agujero bucal un antiguo tubo de teléfono; ahora emisor de un impulso que transporta el preciado gas. Ya reanimada y con ánimo de iniciar la jornada, me dispongo a revisar mis conexiones -no sin antes dar un vistazo a mi aspecto-, ajustando un poco uno que otro circuito facial o algún lector óptico que requiera acomodar para la visión de largo alcance. Concluyo mi ritual de acicalamiento y de un salto quedo de pie, pero algo falla en mi rodamiento lumbar... Un poco de aerosol lubricante solucionará el impase. Ahora cuelgo de mis co-

nexiones danzando feliz en mi rutina; limpio, enciendo, organizo y sacudo mi micro-mundo de desechos cibernéticos. Todo funciona correctamente.

Observo que de una esquina de mi habitáculo sobresale el follaje de una planta increíblemente natural. Recuerdo su existencia y me dirijo feliz a su encuentro; la llamo por su nombre: ¡MATITAA! le prodigo miles de mimos y caricias. De repente mi estómago de disco flexible me recuerda que apremia la necesidad de alimento. Hurgo dentro del verde ramaje y consigo extraer un pequeño fruto rojo; celebro simiescamente mi hallazgo y lo ingiero con arrebató y sin ningún tipo de modales. Inmediatamente mi estómago de disco flexible exige otra porción, de nuevo hurgo y con dificultad extraigo otro minúsculo fruto; mi excitación es aún mayor y mi celebración primate es exagerada. Sin tregua alguna, mi exigente disco digestivo me suplica más porciones. Esta vez no encuentro más frutillas y entro en un estado incontrolable de desesperación, arrancando y pisoteando las ramas de mi única amiga “ya no la quiero más”, ya no hay más consentimientos, solo destrucción. Ha muerto el único sobreviviente no modificado.

En medio de los despojos de mi antigua amiga, hallo un cable y me lo llevo a la boca; tal vez pueda saciar mi hambre, pero a mi cabeza viene una mejor idea, ¿acaso sembrará el cable en la tierra que ocupaba la difunta planta? Quizá brotará una suerte de alimento menos exigente y más fácil de preservar. Procedo entonces a sembrar el cable, y me sitúo a esperar que de allí crezca algo. Mientras aguardo, intento distraer mi bullicioso disco deglutor, reparando el dispositivo periférico de mi programador portátil. Sorpresivamente de la materia comienza a asomar una nueva especie de planta cuyas ramas están compuestas de filamentos lumínicos fotosensibles y su tronco es un cable de alta tensión, advierto el advenimiento y frenéticamente celebro mi invención; salto, pataleo, gimo, aúllo, sacudo, soy un antropoide eufórico que ha inventado una nueva vida. De manera instintiva y en medio de la emoción me abalanzo encima de mi nueva amiga. La descarga eléctrica es tanta que el corto circuito es inminente y fulminante, chapaleo y me contorsiono presa de un final carbonizado.

Tercer Pasadizo

La red

Un operador conduce al público a la siguiente instancia, advirtiéndole que se trata del último paso. Antes de terminar el recorrido, los asistentes atraviesan

este pasadizo por dentro de la red que ha tenido atrapada a La mujer despojada que jamás regresó a su casa

“Tercera Estancia”

El último y el primero

El hombre que va perdiendo todo aparece desnudo, acucillado sobre un bidón de agua cristalina; navega en un río de basura y cuerpos desmembrados.

Canta frases ininteligibles y sacude rítmicamente un sonajero artesanal, mira a todos lados como si estuviera realizando un ritual de encantamiento y a la vez pescando. Pesca en medio del basural una biblia y lee.

EL HOMBRE QUE VA PERDIENDO TODO:

Yo soy el primero y el último, el viviente, que fui muerto y ahora vivo por los siglos de los siglos. Y tengo las llaves de la muerte y del infierno. No temas. *(Va pasando páginas hacia atrás).*

Infierno,
Infernosos,
Infernales,
Infértiles,
Ímprobos,
Impíos, píos, doce píos
Infames,
Ilusos de la desolación
Catástrofe e inmundicia
Ven a mí
(Realizando un conjuro).

“Miintinigue, el Ifermineso, que, minconin, tenga shjaban ojos Shangaan que thonga vea Shangana lo que Shithonga muestra Tsonga Tsonga el espíritu Vuvulavuri Vuvulavuri...” *(Sigue leyendo).*

El que tenga ojos que vea lo que muestra el espíritu...
El que tenga ojos...
Ojos
Los ojos que se abren...
Los ojos que se clavan *(pesca un mango o una fruta podrida)*
Ojo por ojo
Ojo amuleto
Amuletos

Cosiformes
Deglución de cadáveres (*Come la fruta de manera grotesca*)
Lucinus, Lukus, lulillo
Muñecos,
Insepultos
Rapadas
Horror
Del horror
Lembeque
Benque,
Informes
Deformes,
Conformes
Pelagatos
Piernas
Nodrizas
Nkundo
Lukundu
Caballos
Cabellos
Dios
Dioses
Diosas
Divinidades
Luz
(*Vocifera como en un conjuro, afectado*).
Lucinus, lukus, el que tenga lulillo, oídos lembeque, oiga, lenque, el espíritu enque Luena dice Luena Luvale Luvale... (*Vuelve a leer*).
El que tenga oídos que oiga lo que el espíritu dice...
El que tenga oídos
Oídos...
Oí dos...
Dos
Brazos
Piernas
Oídos
Orejas
Fosas

Ojos
Piernas
Fosas
Oídos
Tinieblas
Cabezas
Cascabeles
Contaminen
Destruyan
Amontonen
Brazos
Fosas
Piernas
Fosas
Brazos
Fosas
Lengua
Lenguas

(Un poco más afectado).

Il que Lenge venciére Lenge senteré Xilenge conmigo Lengupe en el tre-
quereque trono, teque, teque, leque, leque embeleque pereque... *(Vuelve a
leer y siente dolor en un brazo que lleva vendado).*

Al que venciére lo senteré conmigo en el trono... lo Sentaré en el trono.
(Ríe a carcajadas).

Este trono, único vehículo de mi existencia, *(ríe).*

Vencer
Vencedor
Vencidos
Vencedores
Masacradores
Masacren...
Envenenen
Contaminen
Minen
Minen
Acaben
Derroten
Masacren

Caníbales
Borrascas
Vientos
Cabezas
Brazos
Piernas
Oídos
Ojos
Ven a mí
(...)

(Se va irguiendo hasta quedar completamente de pie sobre el bidón, haciendo equilibrio).

Miintinigue, minconin michin chin chin miquinin Bankundu Bankundu dijo a su mamá Kilolo Kilolo que iba a volverse Lomongo Lomongo pate-ta Lomóngo Lonkundo Lonkundo Lumongo Luñkundu Luñkundu Nkundo Nkundo Nkundo...

(Sigue leyendo).

Te aconsejo que compres de mi oro, y vestiduras blancas para que te vistas y no aparezca la vergüenza de tu desnudez... *(Se tapa el sexo con la biblia).*

Vergüenza
Vergonzosos
Vergonzantes
Inmorales
Obscenos
Impúdicos
Indecorosos
Malignos
Perversos
Malévolos
Dobles
Dobles
Triples...
Infaustos
Humanos
Desnudos
Humanos
Desnudados

Humanos

Huma

Nos

Nos

Nosotros

Otros

Ustedes

Nos

Ellos

Otros

Ustedes

Otros

Calumniadores

Nos

Hipócritas

Ustedes

Asesinos

Nos

Asesinos

Asesinen

Aseserinihg, maplerente, eckment toche vermente Bambuba Bambuba
Banyari Banyari Bvanuma Bvanuma Huku Huku Mbuba Mbuba Nyali Nyali
Nyari Nyari...

(Contención –silencio-, algo ha caído en la carnada; nuevamente con una flauta toca y encanta lo que va a pescar. Saca un pantalón).

Ayer, esto era el paraíso

Hoy, esto es el paraíso

Mañana, esto será el paraíso

Los gusanos danzan alrededor de los intestinos del cadáver

Ayer, esto era el infierno

Hoy, esto es el infierno

Mañana, esto será el infierno

(Nuevamente referencia dolor en el brazo vendado. Mastica tabaco).

Infierno y paraíso, dos caras de la misma moneda, la misma mierda, el mismo gusano danzando alrededor de las cuencas sin ojos del cadáver...

Ojo dolor por ojo risa.

Ojo por ojo y el mundo quedará ciego

(Se va quitando la venda, y escupe tabaco sobre el brazo cada vez que va

desenvolviendo la venda).

Aquí yace Carlota ojos marítimos

Aquí yace Susana cansada de pelear contra el olvido

Aquí yace Teresa, esa es la tierra

Aquí yace Rosario río de rosas

Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada.

(El agua cristalina del bidón se llena de sangre).

Huye que huye de la muerte

De la muerte sentada al borde del mar.

(Mira a lo lejos, supuestamente ve pasar a alguien).

Vecino...

Vecino...

... aquí... míreme, estoy aquí... aquí.

¡Estoy aquí!

Estoy aquí sin saber en dónde estoy, o si estoy sin estar en donde debo, tampoco sé ahora dónde debo estar. O si debo estar donde conviene.

(Toma el tabaco y lo enciende).

Pero yo seguiré aquí. Hasta el final de los tiempos, por los siglos de los siglos.

El hombre que va perdiendo todo, permanece fumando sobre el bidón, entre la niebla y el olor fétido del río muerto.

Último pasadizo

La restitución

Un operador conduce al público de regreso entre los pasadizos y las estancias ya visitadas; de manera inversa se encuentran con los rastros que dejaron los que por allí habitaron: Una jaula chispeante en constante corto circuito, una maleta raída enredada en los caminos andados, un altar con los huesos insepultos del niño raptado y una estantería de frascos que contienen horrendas historias aún sin contar.

Las paredes de la instancia de salida están tapizadas por innumerables fotografías de rostros sin nombre, el operador indica que es el momento para que el visitante use la ficha que ha portado consigo durante todo el recorrido. Deberá buscar entre las fotografías un rostro que crea corresponde al nombre que tiene escrito en la ficha.

Simultáneamente, el sonido lastimero de un violín acompaña la lectura de listas interminables con los nombres de quienes se fueron y pasaron otro día por allí; de quienes transitan aún por las calles, de quienes se llevaron y todavía alguien los espera. Se leen los nombres de quienes en ese momento colocan la ficha. Nombres comunes, nombres olvidados, tu nombre, mi nombre.

Las voces con más nombres se multiplican en un coro infinito, las puertas del lugar se abren, no queda más opción que abandonar este sitio, no hay aplauso; el eco de las voces acompañan a los visitantes hasta la salida y tal vez hasta más allá.

FIN

– 8.2 –

EL RASTRO DEL ESPECTADOR: SU VOZ. COMENTARIOS Y APORTES DE ALGUNOS ESPECTADORES

(Los textos citados a continuación fueron solicitados a cada uno de los autores a manera de colaboración y su publicación no implica ningún tipo de coautoría con la presente investigación).

– 8.2.1 –

Paul Barrios: *Rastros sin rostro, una mirada con ojos extraviados a la realidad nacional.*

La historia del desamparo, el olvido y la desazón no es nada ajena al contexto colombiano, como para generar grandes obstáculos -en apariencia- a la hora de una posible representación dramática. Las mismas vivencias que empañan el acontecer de nuestras calles, diarios y noticieros, son una fuente inagotable que nutre el imaginario, al tiempo que somatiza la conciencia en una suerte de culpabilidad o complicidad, sustentada en la impotencia. *Rastros sin rostro* es la puesta en escena de las ausencias y del dolor por una partida incomprensible, o de muchas partidas que se ocultan en el anonimato.

to de una fosa. El llanto de una madre se confunde con los susurros de quien confabula contra el bien común, apelando a los intereses de los bolsillos de su *frac*, en medio de la agonía de un estómago vacío que se lanza a reclamar lo que por derecho la tierra le promete.

Las metáforas aquí no están al servicio de un público cómodo, sentado a la espera de la risotada que reconforte el letargo de la fila. Aquí el espectáculo está por fuera de la complacencia y se confunde con una bofetada a la indiferencia con que cruzamos calles, esquivando los pies de desplazados, cuya única tierra es la que traen en sus uñas. Desde un comienzo, el público (o para llamarlo mejor: “cómplice”) es amenazado de ser expulsado de un lugar a donde preferiría no haber llegado; perder la ficha de entrada es como perder la escarapela en un edificio público donde los ciudadanos van a rogar el reconocimiento de un estado en mal estado. Sin embargo, la esperanza de ser recompensados con una carcajada en medio del “espectáculo”, permite que los cómplices atesoren su tarjeta, cual ciudadano que espera el reconocimiento público que se da a quien guarda en su billetera la aprobación de un Sisben.

La fuerza de los poderes entra en un pulso que desafía a los cómplices a perder la fe, cuyo acto los expone a confundir la representación con la realidad, sin saber que estarían detractando sus principios, en la ignorancia, que hace títere a un espectador complaciente en aplausos. Decir sí o no es decisivo, puesto que no se ha entrado a una puesta en escena, sino al episodio mismo, el suceso donde el pecado huele a carne mal cocida y donde los cómplices, inocentes, la reciben en un acto sagrado de comunión, para luego sentir la culpa de no saber distinguir entre un teatro y un sindicato.

La alarma ha sonado y es necesario subir a otro nivel, no precisamente en la escala social, pero sí en las escaleras del edificio. Con identificación en mano se da el visto bueno para acceder a una sala de espera donde los cómplices creen haber encontrado su sitio frente al escenario. El desconcierto acude para pedir datos en una encuesta frívola que promete, en medio de la confusión, una mejor forma de vida a quien sacrifica sus días para pagar el arriendo. Se trata de la falacia burocrática que alienta, con estadísticas, sacar del lodo a quien anhela vivir con dignidad; solo es una sala de espera que genera expectativas y que luego lleva el verdadero show ante los ojos, cual *reality* transmitido ante la mirada fija, que distrae el tiempo muerto. Así, el mono enjaulado acude a las triquiñuelas de un Discovery Channel, proyectado hacia el futuro de la máquina, en la añoranza de su mundo salvaje, un objeto distractor, casi como un comercial fantástico ensamblado en la cha-

tarra de un posmodernismo fatal y paralelo a las patologías nacionales. Las contorsiones y video proyecciones llevan esta misma línea de pauta y ahora entretienen al público, quienes ya no sienten la complicidad de su inocencia y se relajan en un cómodo sillón.

Fin de los comerciales. Ahora es preciso seguir el camino, el mismo que se inició al recibir la ficha.

Al cruzar la puerta se advierte a un hombre delirando entre la locura y la sabiduría, sentado sobre un trono líquido, donde equilibra sus palabras en un delirio paranoico acostumbrado al vaho de los cadáveres que lo rodean. Es un monólogo desesperado y tranquilo a la vez. Su posición recuerda la actitud paciente del buitre que espera el momento indicado para saltar sobre un trozo de carroña. La sangre de todos los N.N. que han descendido por el río se coagula en un remolino que luego los arroja como escombros, amontonados entre palos y toda clase de desechos. Abandonados, a merced de un ritual de palabras inconexas, a la manera del dial de una radio, que se mueve de un lado a otro, cuando en las mañanas se esperan noticias de quien jamás regresó a su casa.

Al parecer ya no hay más que decir, y como en una procesión, todos los testigos silenciosos descienden buscando la puerta de salida, guiados por una voz en *off*, y atónitos, ante aquel teatro del que aún no tienen una moraleja clara, ni un motivo para aplaudir, más por la zozobra que por el esfuerzo escénico, si es que hay escena allí.

Buscando la puerta de aquel pequeño limbo nacional, me tropiezo con algunos rostros en blanco y negro que exigen ser reconocidos por su nombre. Identificar o sacar del olvido a aquel N.N. es como dejarlo descansar en paz; sin embargo, reconocer algunos rostros saludables que acabo de ver justo en la esquina, antes de entrar en este juego del olvido, me han sacado un poco del realismo en el que estaba inmerso. Las caras de los desaparecidos en los postes de las calles, lucen más como un retrato aumentado de una foto grupal, de una primera comunión o de la última fiesta de cumpleaños celebrada por quien no dejó rastro alguno. Nadie toma una foto diaria de sí mismo, pensando que va a servir al cartel que reclamará su presencia, aunque en este medio de ausencias no sería del todo ilógico.

Al final me siento enganchado de nuevo, una voz pronuncia mi nombre y presiento que estoy en problemas, tal vez es la advertencia de que al salir todo es incierto para el ser. Es mejor callar y no decir nada de lo presenciado, así no habría motivo para ser un sin rastro más.

Salgo con un aplauso atascado en los bolsillos.

(En *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. Vol 5 (ene-dic. 2011), pp. 189-191.)

Paul Barrios
Artista Plástico
Universidad de Caldas

– 8.2.2 –

Rubén Darío Zuluaga

Rastros sin rostro es una mirada, desde la academia, al acontecimiento histórico tal vez más catastrófico y vergonzoso que ha vivido Colombia por varias décadas, pero que en los últimos años tuvo el caldo de cultivo perfecto para desarrollarse. La obra representa el riesgo de mirar en el espejo nuestra propia deformidad, nuestro lado oscuro, la tragedia moderna que con miles de subterfugios tratamos de olvidar y que los culpables con miles de balas tratan de acallar.

Rastros sin rostro no es una obra entretenida -es incómoda, a veces fastidiosa-, pero pone el dedo en la llaga. Es ceremonial, no pide aplauso, nos da una tarjeta, nos pone a hacer fila y nos desaparece, para luego escuchar la letanía infinita de desaparecidos donde nuestro nombre entra, para recordarnos que por cada desplazado o desaparecido en Colombia yo también soy culpable y esa terrible realidad nos afecta a todos.

Los espectadores de esta obra son tratados como desplazados, son condenados a las eternas encuestas que hacen estadísticas de las desgracias con el único fin de llenar formatos para cumplir requisitos oficiales y que tienen como cometido dilatar las soluciones de los damnificados. El escenario es una casa de donde otrora también ha sido desplazado el movimiento sindical, pero sus espacios, de manera performática, juegan en el simbolismo estético de resistencia al establecimiento, a la ley que condena a los hombres a la impotencia y al destierro.

La obra concluye con la pregunta estertórica y apocalíptica por el sentido y el sinsentido de todo; la lógica del espectador es impactada, perturbada y conducida a situaciones límites, donde es posible percibir la otra Colombia, la rural, la marginada, aquella que corre paralelamente a un país acomodado e insensible o ignorante, e igualmente culpable.

Rastros sin rostro es un texto polifónico, que se expresa en diversos len-

guajes, escrito a varias manos, pero que con una unidad temática y una direccionalidad expresa desde el recurso dramático. La obra es una mezcla de diversidades, de lenguajes con cierto nivel de ambigüedad, que impelen a la interpretación, que imprecisan, preguntan y acusan respuestas en el espectador. Lenguajes que por su cualidad simbólica requieren mayor responsabilidad y juicio en su elaboración, pues no se trata solo de impactar, sino que la intencionalidad del creador, su súper-objetivo, exprese una ruta u horizonte de sentido, lugar donde se instala la obra. *Rastros sin rostro* es la metáfora del desplazamiento, el dolor hecho símbolo para tatuar la memoria, un acto creativo que busca reivindicar sentidos perdidos, reconstituir y no dejar masacrar la tradición en valores que lucha por el respeto a la vida como noción básica e imprescindible de convivencia humana.

El teatro entendido desde la perspectiva de este compromiso múltiple con la cultura es un gran proyecto que contribuye a edificar el espíritu humano, a afectarlo, hacerlo más sensible; otro caso es el de la levedad o accidentalidad de hallazgos fortuitos, contenidos en formatos para el entretenimiento y la indiferencia.

Rubén Darío Zuluaga (Crítico teatral)
Lic. en Artes Escénicas
Profesor de Artes Escénicas
Universidad de Caldas

– 8.2.3 –

Carlos Manuel Vázquez Lomelí
Rastros, Rostros, Riesgos

El presente escrito intenta someramente aproximarse analítica y descriptivamente a la representación escénica de *Rastros sin rostro*, de la Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, realizada en la ciudad de Guadalajara el 26 de agosto de 2011, en el marco del 1er. Encuentro Latinoamericano de Teatro Universitario, organizado por la División de Artes y Humanidades y el Departamento de Artes Escénicas del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño -CUAAD- de la Universidad de Guadalajara, Jalisco, México.

También será necesario situar este escrito verdaderamente como un pri-

mer intento de aproximación al espectáculo de *Rastros sin rostro*. No es justificación *a priori*, pero el equipo de la Universidad de Caldas merecería un análisis, reflexión y tratamiento mucho más serio.

Por eso, prefiero organizar mis ideas desde unas “etiquetas” que me faciliten transitar por la puesta realizada. Además obedece a un endeble intento por generar niveles, planos, dimensiones, categorías, conceptos y nociones de investigar-reflexionar el hecho escénico que se presenta en nuestros días, y con mayor responsabilidad desde la actividad de la investigación-creación.

0.- Prólogo-la espera-la antesala-la violencia simbólica.

Solo un número determinado (60) de personas entrarán al “ritual”, a la representación de *Rastros sin rostro*. Para esto hay números-tarjetas-credenciales-pases que también tienen un *nombre* cualquiera, de una persona que no conocemos. Estos son asignados a cada espectador, apuntados en listas con la advertencia de que si son perdidos o dañados, se cobrará dinero, a manera de una multa/infracción, para su reposición. Todo esto, previo a la entrada a la representación genera una tensión que es importante en el desarrollo y final del espectáculo.

También es importante la manera como es realizado por integrantes y ayudantes del grupo teatral universitario de la Universidad de Caldas, con cierta violencia simbólica para generar esta tensión: que en el transcurso del espectáculo se nos estuvo recordando de no extraviar el “pase”, ya que sin este no teníamos derecho a continuar en la representación. Esta operación técnica está vinculada definitivamente al espectáculo.

1.- La idea-historia-tema.

Son 6 cuerpos-actores que en 3 espacios interconectados generan una serie de acciones con una clara intención: estimular una idea-imagen de aquellos cuerpos “desterrados” o “desterritorializados” de identidad, personalidad, espíritu, alma, humanidad. Cuerpos-actores que buscan, gimen, sufren, mueren en vida. La primera pista con la que se enfrenta el espectador es el título del espectáculo escénico: *Rastros sin rostro* análogo metafóricamente a cuerpos-personas-individuos-sujetos porque poseen un rostro, una cara, una personalidad física. Rastros análogos a huellas, indicios; signos que hablan de una presencia-existencia-identidad-ausencia.

El ejemplo más palpable está precisamente en el círculo de arena, un juguete roto medio enterrado, una mujer-cuerpo que sufre-gime-llora y lamenta la pérdida- robo-secuestro-destrucción de su hijo; lo mismo al final, el creador perdido en un islote/planeta/trozo de cielo/mar/basura/cuerpos/

muestran, intentando recuperar el sentido de su palabra en la biblia. Gime y protesta, no encuentra el sentido en esas hojas que rasga ¿por qué está ahí; por qué ha dejado que sus creaturas se maten unas a otras, se aniquilen, se deshumanicen? Lo mismo una vieja-cuerpo que lo único que tiene son sus “pedaceras” de cuerpos-ya-ausentes, pedazos-trozos-de-carne-de-cuerpos que arrastra consigo a manera de penitencia, pero con un fin concretamente social y político. No perder las *evidencias* de aquellos cuerpos, para que luego puedan ser identificados; para recobrar una pizca de dignidad.

Importante en el 3er. espacio: la “telaraña” de relaciones institucionales dominantes en las que se encuentran los humanos-cuerpos porque son marcados con números de seguridad social, con carnets-credenciales de estudio/trabajo/recluidos/confinados/estigmatizados; de tarjetas de crédito/débito para depender económica, social y culturalmente de un Estado-empresa; de códigos, claves, passwords-NIPs, etc.

La relación de la idea de *Rastros sin rostro* queda mejor objetivada en el 1er. Espacio con el (la) andrógino-cuerpo en medio de un mundo tecnológico-cibernético. La única clave es comprender una escena-espacio para poder vincular el sentido de las otras, por lo menos con una idea. Al final es un rompecabezas que se completa colocando la tarjeta en la foto-rostro del aquel a quien uno considera que pertenece ese nombre; es un pequeño *rastros*, difícil tarea de *reconstruir*, con los pocos pedazos de carne y huesos de cuerpos mutilados/destrozados/corrompidos.

¿Cómo, yo espectador, reconstruyo la historia, el mensaje, el contenido de *Rastros sin rostro*? Con mi historia, con mi sensibilidad, con mi espíritu, con mi humanidad. Sin estos elementos, estaría más perdido.

2.- La estructura plástica-dirección-puesta-creación-poética.

Considero que aquí en la concepción del espectáculo de *Rastros sin rostro*, se centra la apuesta y el riesgo. Hay performance y teatro. Hay hibridaciones estéticas que apuestan y se arriesgan a la incompreensión. La dirección (colectiva o no), es una gran propuesta de estructura escénica. Todos los elementos están en constante riesgo: el texto, la imagen, la palabra, la “actoralidad”; las luces, el espacio; el espectador. Re-titulo este escrito con el juego de las “R”, rastros, rostros, riesgos. Los investigadores-profesores-actores, el equipo creativo hace una apuesta arriesgada por la búsqueda de algo que sea diferente al canon teatral, el riesgo de explorar otras dimensiones de la escena misma.

3.- La “actoralidad”-cuerpo-palabra-presencia situada. Uno creería que

está presenciando un performance al inicio, pero muchos elementos delatan esta aseveración. El inicio genera tal impresión, pero en la escases de los elementos actorales, aparece una construcción interesante, un(a) andrógino(a), pues la era ciber-tecnológica nos ha convertido en seres asexuados; y la tendencia de los años 80 del siglo pasado, en *unisex*.

Más adelante, el proceso del espectáculo va creciendo en complejidad, y a la vez, los tiempos y lugares-espacios se trastocan; cambian del siglo XXI-XXII a un lugar mágico sin tiempo, en la selva, en una aldea, en un pueblo latinoamericano, y termina en la representación de un creador paranoico que no sabe la fragilidad del lugar donde pisa. Las actuaciones son sólidas, concretas, bien estructuradas. ¿Cómo asevero esto? Es el espacio de creación no convencional que les da la energía, la adrenalina, lo único y mágico de su presencia; además, todos son fuertes en su oficio. Saben dónde están parados. No es lisonja, es una constatación de esa función.

4.- La estructura estética-social-escénica.

Espacios llenos de atmósferas-sentido-significantes, cada uno con su propia característica: 1.- tecnológico/cibernético, 2.- tierra/arena, 3.- cuerpos/rastros 4.-religión/dogma 5.-estado/instituciones, 6.- creación/muerte. Hay un espacio final que es colocar la tarjeta entregada al inicio sobre la galería de fotos colocada a la salida, y que cada uno de nosotros, los espectadores, teníamos que decidir a cuál foto-rostro sería a la que correspondería. Eso también implica pensar un poco, ver los rostros-fotos y reflexionar. Comentaría la sensación de la experiencia del instante en que se ve uno confrontado para colocar la tarjeta con un nombre y la foto-rostro. Pero ya habrá otro espacio para comentar con mayor precisión sobre estos instantes.

5.- La recepción estética/comunicación teatral.

¿Qué es lo que el(la) espectador(a) hace-piensa-acepta-quiere-necesita para quedarse en el “ritual”, en la “misa metafísica”, en la representación teatral de *Rastros sin rostro*? Considero que quieren entender y comprender. Comprender “eso” extraño, configurado de una forma no convencional; comprender qué está pasando, qué están haciendo los actores-personajes ahí. Tal vez la primera escena-parte queda explícita por la ambientación tecnológica. El ser humano atrapado en un espacio y en un tiempo donde depende de circuitos, chips, códigos, NIP, pantallas, luces LED, etc.

Su mejor intento es tener que observar todo. Pues todo sucede muy rápido. Todo es secuencial y se pasa de un espacio a otro. Es por eso que no hay

tiempo para pensar y reflexionar, pues la estructura del espectáculo a manera de micro-obras-escenas en momentos dan la apariencia de ser independientes. Por la falta de referentes, al espectador solo le queda absorber todas las imágenes que se dan de manera dinámica. La imagen es más potente que el texto -y esto hay que reconocerlo al grupo de la Universidad de Caldas-: sus imágenes son poéticas. El público espectador tal vez no entienda mucho qué fue lo que vio, pero seguro queda impactado de la fuerza y la energía de las imágenes.

Guadalajara, México y Manizales, Colombia.
Septiembre-Octubre de 2011.

Carlos Manuel Vázquez
Doctor en Educación con especialidad en comunicación
Universidad de Guadalajara, México.
Profesor investigador titular B Departamento de Artes Escénicas
Universidad de Guadalajara.

– 8.2.4 –

Simón Marín Aponte

La obra tiene un diseño muy experimental y se percibe notoriamente la búsqueda de nuevos discursos estéticos en sus esquemas compositivos, empezando por la pertinencia y el tratamiento del tema, por la locación, por el diseño espacial y proxémico, por la puesta en escena, por la caracterización de los personajes (diseño elaborado de personajes a nivel visual, aspectos psicológicos expuestos con seriedad y cuidado, búsquedas poéticas en los esquemas corporales y vocales), así como por los recursos dramáticos y la estructura misma del texto.

Este tipo de teatro, tan interactivo e itinerante, es participativo y libre de algún modo. Deja que el espectador inicialmente arme su obra y se ubique en una realidad específica. De todos modos, la obra tiene muy bien pensado cada foco o punto de tensión para no dejarle todo al azar, al visitante, y puntualizar sobre la crítica social y política que ella misma plantea. En esta experiencia se perciben tonos clarososcuros, ambientes fríos y lúgubres que enmarcan el acertado tratamiento del tema en la puesta en escena, y que no se cuida de expresar y mostrarle al invitado las cosas tal como son, sin los tabúes y las máscaras a las que nuestra sociedad está acostumbrada. En ese

lenguaje directo se mezclan intenciones implícitas y explícitas como las que se exponían en el teatro Tosco, donde es necesario arriesgar y transformar el símbolo para dejar una sensación de revolución y caos.

También existe un subtexto que hace que la atmósfera funcione, y es el sentirse en peligro o amenazado: es como si uno no pudiera salir y tuviera que enfrentar el riesgo de haber aceptado participar en la obra.

Se percibe que el tema es asumido con certeza y con postura crítica; es aquí donde evidencio que por momentos los actores no representan personajes sino que presentan un conflicto y lo enfrentan, siendo directos en su lenguaje y su estado como sujetos y seres políticos.

Simón Marín Aponte
Lic. en Artes Escénicas
Universidad de Caldas

– 8.2.5 –

Luis Fernando Loaiza

¿Sobre qué versa la obra? La experiencia que tuve como espectador en el acontecimiento estuvo mediada por algo que se vino soportando en la mediatización del proyecto. “Es una obra sobre el desplazamiento”, me decía la voz interior que no me permitía adentrarme en el universo de la obra. Ante los intentos de los actores de impactar mis sentidos, sobrevinía en mí la explicación de la obra, su significado, que a fin de cuentas es también una imposición de visión de mundo. Aunque en los aspectos formales me parece que la obra apela a una liberación del sentido, su mediatización previa impide tal liberación e impone una lectura sobre la realidad.

La obra -como se dijo- apela formalmente a un despertar de los sentidos y a una liberación del sentido. Los múltiples lenguajes utilizados desde diversos significantes (corporales, espaciales, sonoros, verbales) y campos (teatro, danza, música, video) implican un esfuerzo claro de los creadores por no apelar al tema del desplazamiento de forma directa, y allí creo que invita a una mirada poética de la realidad. Aunque personalmente no pude liberarme del conocimiento previo del tema, sí pude notar el nivel de exploración en cuanto a la búsqueda de nuevas formas de expresión. En este sentido, diversos momentos del acontecimiento logran impactar al espectador de una forma u otra.

Por otra parte, la fragmentación percibida hizo que en principio apelara

a un esfuerzo “gestáltico” de conectar y cerrar el círculo en el que uno puede suponer que las obras sugieren. Sin embargo, mi intento de “cerrar” fue fallido, y la obra me permitió concebir cada parte como estructura fundamental de un todo inexplicable. Asimismo, sugiere integrarse en el vacío que produce la fisura, la no-conexión que existe entre las secuencias de manera explícita. Así, ese vacío producido en la mente (y el espíritu), libera fuerzas que cada espectador construye.

Luis Fernando Loaiza
Lic. en Artes Escénicas
Mg. en Educación
Profesor de Artes Escénicas
Universidad de Caldas

– 8.2.6 –

Felipe Rendón Roncancio:

De aquí y de allá: un observador perturbado.

Anoche no pude dormir bien. Me desperté por lo menos diez veces en toda la noche. Miraba el techo de la habitación cada vez. Creo que llovía. Pensé en aquel hombre que pervivía en medio del muladar de desechos que era su vida, su propio naufragio. En otro momento, no pude dejar de inhalar la mirada de aquel cuerpo pariendo, de esas partes que eran también las mías metidas en frascos de mayonesa, compota, y hasta de café. Cada una era mi mano o mi pie, uno de mis ojos que se despertó en la noche o tal vez la carne de mi cuerpo inerte que no actuaba, corroído por la manía de estar despierto en el sueño. Esas partes, maniatadas por la sierra, emergían de la tierra, del río, del tanque del lavadero, de la mayonesa de los espaguetis, de la compota que algún día comerá él. La noche se hizo roja y ya el sueño se convirtió en martirio. Ahora la sangre navegó creando cuerpos coagulados, cuerpos rojos formados de tantos miembros cortados, emigrando hacia el vacío que ya no es el cielo sino purgatorio de injusticia.

Navegaron por los ríos, por los mares, por los acantilados, por las cañerías, por los acueductos, por los tubos que duermen en los cimientos de las casas que habito. Emergieron de la llave cuando me lavé los dientes y mi boca se hizo sangre. Estoy manchado. Ni la comida se salvó y en mi familia, sin quererlo, aun negándose a ver el noticiero, ya estaban manchados. Más man-

chados que los mismos criminales, manchados hasta el final, hasta la agonía de saber que la tragedia llegaría en algún momento a nuestras entrañas.

Las imágenes corrían y no pude evitarlo. Era como una pesadilla de la realidad que mastico cada vez en mi fanatismo por Margarita, por Belmont, por Suiza, por tantas y tantas marcas en mi cuerpo como un tatuaje insoponible. Una droga que no consumo y me genera los síntomas más fatales de la abstinencia. El actor de la media noche ya no puede curarme. Estoy enfermo de indiferencia, estoy muriendo de una bacteria mortal y lo peor es que no duele a simple vista, me consume sin darme cuenta.

Hombre que se sostiene desnudo. Ser que para en medio de la desgracia y llora la muerte de sus hijos. Mujer que escarba la tierra tratando de enterrarse ella misma sin conseguirlo. Hombre desquiciado que me desquició de impaciencia. Mujer que cae, cae, cae, cae, y vuelve a caer.

Mujer primitiva tan insoportablemente moderna. Movimiento cíclico. Ojos de mujer que me pregunta su nombre; busco su identidad, busco su mejor regalo en la muerte.

Felipe Rendón Roncancio
Lic. en Artes Escénicas
Mg. Escrituras Creativas

– 8.2.7 –

Alexander Pérez Jiménez

Me parece... No, me da la sensación (porque eso me causó la obra) de la carne abierta que provoca la motosierra. Al comienzo, la narrativa dramática que interpretan los actores acerca del desplazamiento compenetra al público con lo altamente sensorial, con la carne que alguien tiene que recibir después de haberse lavado las manos (nadie está libre de pecado).

La mujer del maletín debe conectar con los cuadros siguientes en los que aparece junto al androide: personaje que simboliza el automatismo del humano, la ciudad, la urbe después de la vida campestre... Monotonía automática y mecánica.

La mujer del maletín percibe ese mundo urbano; entonces debería tener una comunicación directa con el androide, y que además elaboren un sentido mejor cohesionado para el público, para que esa conceptualización que ocurre allí sea tan sensible como en los anteriores cuadros.

En cuanto al final, que conserva la misma sensorialidad del principio, debe conectarse con la escena del androide.

¿Es el androide quien comunica con la escena del origen como el comienzo del fin?

La carne que intimida y compromete al público al inicio podría contribuir a la contaminación en la escena final.

Alexander Pérez Jiménez
Filósofo
Universidad de Caldas

– 8.2.8 –

Ana Milena Alzate

Esta noche me he tomado el atrevimiento de escribirles para agradecerles y enaltecer el excelente trabajo realizado en *Rastros sin rostro*.

Considero que es de vital importancia que los intelectuales, académicos y artistas nos estemos pensando el país desde otras lecturas menos sesgadas por la imposición de la memoria del olvido, una memoria que no reivindica a las víctimas sino que por el contrario re-establece un discurso que discrimina y legitima la impunidad como consigna de identidad.

Estoy realmente satisfecha con las muestras de academia crítica que desde las artes se están proponiendo en la Universidad y más aún con la validación de otros discursos (visuales, artísticos y sonoros) capaces de convulsionar las fibras más sensibles de esta sociedad cargada de olvidos y silencios cómplices.

Muchas gracias por sus sensibilidades, sus puestas en escena y sus creaciones estéticas.

Particularmente les recomendaría que, teniendo en cuenta que vivimos en un país donde se victimiza diariamente a tantos ciudadanos, sería viable encontrar rostros que hayan sufrido verdaderamente el impacto de la violencia político-social. En este sentido, es más valioso si incluyen los rostros de esos miles de colombianos muertos, desaparecidos o silenciados.

Ana Milena Alzate (Estudiante de Sociología, U. de Caldas)
Integrante de Hijos e hijas por la memoria contra la impunidad

– IX –
BIBLIO-
GRAFÍA

Alape, A. (2005). *El Bogotazo, memorias del olvido*. Bogotá: Editorial Planeta.

Adame, Domingo. (2005). *Elogio del Oxímoron. Introducción a las teorías de la Teatralidad*. México: Biblioteca Universidad Veracruzana.

Aprile-Gnisset, J. (1991). *La crónica de Villarica*. Bogotá: Opción e Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos ILSA.

Barrios, P. (2011). “*Rastros sin rostro, una mirada con ojos extraviados a la realidad nacional*”. En *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, V. 5, 189-191.

Buenaventura, E. (1985). *La dramaturgia del actor*. En Teatro del Pueblo. SOMI, Fundación Carlos Somigliana. [en línea]. [consultado 25 jun. 2012]. Disponible en <[http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm)

htm>

Castillejo, A. (2000). *La poética de lo otro: antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia -ICANH- & Colciencias.

Ciódaro, M. (2011). “*Nichos. Creación de espacios poéticos del actor*”. *Revista O Teatro Transcende do Departamento de Artes –CCE da FURB–* [Universidade Regional de Blumenau. Centro de Ciências da Educaçãö]. V. 16, n. 01, 12-22.

Diéguez, I. (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.

Diéguez, I. (2009). *Destejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Gaitán, J.E. (1948). *Oración por la paz*. En Por la Paz. Blog de Carlos Vidales Rivera. El PAIS.com. Comunidad El Pais [en línea]. [consultado 28 jun. 2012]. Disponible en <<http://lacomunidad.elpais.com/vidales/2008/2/10/oracion-la-paz-jorge-gaitan-7-febrero-1948>>

García, Santiago. (2006) “*La investigación y los procesos de creación colectiva*”. En Gómez Moreno, Pedro Pablo y Edgar Ricardo Lambuley (Eds.). *La Investigación en Artes y el Arte en la Investigación*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Jaramillo, M. y Osorio, B. (2004). “*Teatro en Colombia*”. En *Revista de estudios Sociales*, 17, 101-103.

Jodorowsky, Alejandro: (2008) *Teatro sin Fin (Tragedias, comedias y mimodramas)*. Editorial Siruela. Madrid

Lopez Castaño, O. R. (2008). *Estéticas del desarraigo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Lamus Obregón, M. y Pulecio Mariño, E. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Ministerio de Cultura: Bogotá.

Quintero Carbonell, S. (Productora) & Rubio, T. (Director). *Mampuján. Crónica de un desplazamiento*. [Documental]. Colombia: Comisión Nacional de Reparación –CNRR–, Grupo de Memoria Histórica. Disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=WEFFNnaWPVA&feature=relmfu>>

Teatro La Candelaria. (1986). “Nosotros los comunes”. En *Cinco obras de creación colectiva*. Bogotá: Editorial Colombia y Teatro La Candelaria. [En web: <<http://banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/cinco/index.htm>>]



– X –

**ANEXO:
REGISTRO
FOTO-
GRÁFICO**

La mujer despojada que jamás regresó a su casa



Foto: Harold David Corrales

**La Madre que busca los restos de su hijo raptados
por el hombre que no puede morir**



Foto: Jorge Iván Mejía Rivera

La Postprimate Andrógina



Foto: Harold David Corrales

El hombre que va perdiendo todo

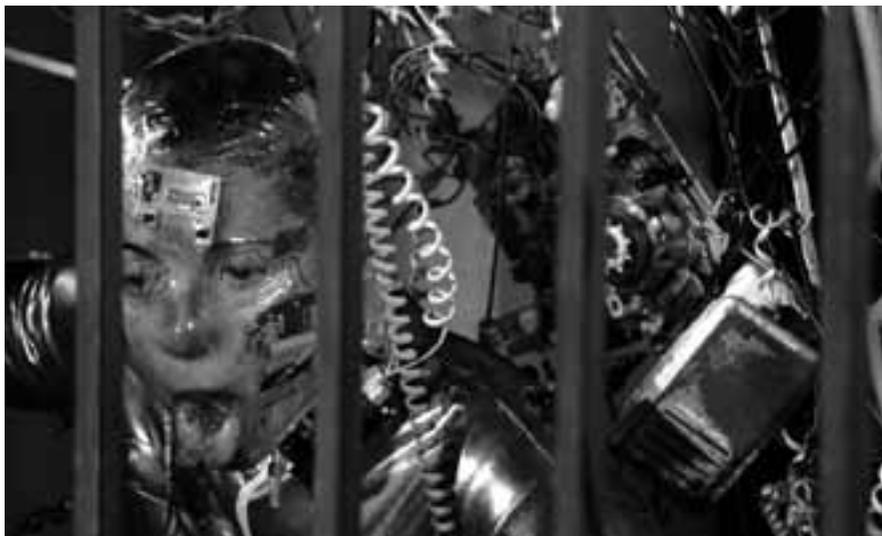


Foto: Harold David Corrales



Foto: Jorge Iván Mejía Rivera

La tumba que conserva en frascos despojos humanos



Foto: Jaime César Espinoza



Foto: Jorge Iván Mejía Rivera

El hombre que no puede morir



Foto: Harold David Corrales



Foto: Jorge Iván Mejía Rivera

Rastros sin rostro



Foto: Carlos Araque

—



MinCultura
Ministerio de Cultura

**PROSPERIDAD
PARA TODOS**