



Artículos y Ensayos

**EL CUERPO COMO PROTAGONISTA DE LA INQUIETUD DE SÍ EN EL
TEATRO COLOMBIANO**

DAVID OCTAVIO MIRA VERGEL

RESUMEN

El artículo presenta una reflexión sobre el lugar que el cuerpo ha ocupado en el teatro colombiano, como herramienta de la cual se abre paso a un artista a su propia *inquietud de sí*, concepto que aborda Michael Foucault en "La Hermenéutica del sujeto" para comprender cómo el cuerpo es un instrumento privilegiado con que los artistas operan sobre su subjetividad, su verdad particular, y como ha sido un medio clave para interpretar acontecimientos violentos del país. También cómo la práctica teatral produce lazos sociales al interior del grupo los grupos de teatro y en las comunidades en que estos conviven. se realiza una revisión documental de una serie de entrevistas hechas a artistas nacionales, para indagar la manera en que ellos hacen uso del cuerpo como un territorio de preguntas y de invención de respuestas.

Palabras Clave: Cuerpo; Teatro; Violencia; Lazo Social.

**THE BODY AS PROTAGONIST OF THE
RESTLESSNESS OF ITSELF IN THE
COLOMBIAN THEATER**

ABSTRACT

The article presents a reflection on the place that the body has occupied in the Colombian theatre, as a tool of which an artist is opened to his own concern of whether, concept addressed by Michael Foucault in "The hermeneutic of the subject" To understand how the body is a privileged instrument with which artists operate on their subjectivity, their particular truth, and as it has been a key means of interpreting violent events in the country. Also how theatrical practice produces social ties within the group the theatre groups and in the communities in which they coexist. A documentary review of



Revista Borromeo N° 8 – Noviembre 2017

<http://borromeo.kennedy.edu.ar>

revistaborromeo@kennedy.edu.ar

ISSN 1852-5704

a series of interviews made to national artists is carried out to investigate the way they make use of the body as a territory of questions and the invention of answers.

Key Words: Body; Theatre; Violence; Social bond.



Introducción

En este artículo se tomará el cuerpo como un vehículo de viaje usado por el teatro para recorrer aquellos elementos que hacen parte de aquellos elementos subjetivos que inquietan a cada artista. Por otro lado, aquellas situaciones sociales que lo confrontan, trayendo en su viaje con el cuerpo, sufrimientos sociales tales como: La violencia, sufrida en el campo, en la ciudad, ejercida a través de diferentes prácticas que vendrán a dejar en los cuerpos de los afectados, heridas tanto físicas como psíquicas, y en ocasiones sin haber sido vividas por ellos, interpelan a algunos artistas, llevándolos a ponerle el cuerpo al horror violencia para darle una nueva mirada, por otro lado surge el interés de mostrar como a pesar de que cada uno experimenta los saberes de su cuerpo en soledad, en el teatro se hace posible a través del cuerpo, acercarse a los otros para revelar al mismo tiempo lo íntimo y lo social, en últimas el propósito de este artículo es acercarse al cuerpo como una superficie capaz de construir conocimientos, que pueden generar transformaciones a nivel subjetivo y a nivel social, una labor que es parcialmente rastreada en este trabajo, a partir del teatro como constelación que alberga el sujeto del artista, permitiéndole en la medida en que este se encuentre dispuesto a apostar por ello, elaborarse una piel que pueda zurcirse a la medida de aquello psíquico, desde donde el artista fabricara, una verdad particular que le traerá transformaciones, en escena, con los otros, y en su propia cotidianidad.

El cuerpo: dialogo entre el psicoanálisis y el teatro

El cuerpo es el territorio más importante que tenemos, pues es en el en donde danza la vida, dando cuenta de marcas de historia en la piel, el cuerpo es esencial en el teatro,



pues sin él, no habría un asidero que sostuviese el teatro. Para el psicoanálisis también, es muy importante, sería una superficie susceptible de expresar lo subjetivo.

En la obra de Freud, encontramos un cuerpo que es impactado por lo psíquico, de una manera contundente, en la que lo psíquico, logra paralizar, inhibir, o dificultar algunas acciones del cuerpo, tales como, caminar, ver, comer, moverse; la aparición de estos síntomas, llevarían a que Freud comenzase con una pregunta, que aún sigue vigente hasta nuestros días, ¿Cómo es afectado el cuerpo por lo psíquico? Interrogante que lleva a pensar en las maneras en que lo corporal se anuda a lo psíquico, creando un punto dialéctico en el que a veces los límites entre las dos instancias son difusos, para eso Freud elabora el concepto de *pulsión*, como un medio de expresión de aquellas experiencias del cuerpo que logran abrirse campo en lo psíquico¹ (Freud,1915, p 52). En donde la palabra, da cuenta de aquellas experiencias del cuerpo, y actúa afectándolo cuando la palabra es acallada, pero también cuando es enunciada, pero no es cualquier palabra, solo retorcerá o relajara el cuerpo, aquella palabra unida a la historia inconsciente que habita al sujeto.

En Lacan el concepto de pulsión toma varios giros importantes, en uno de los más interesantes, este autor denomina la pulsión como un eco que resuena en el cuerpo dando pistas de que existe en quien porta ese cuerpo, una historia, llena de marcas subjetivas que hablan en la piel, en el movimiento, en el gesto y en otras muchas expresiones (Lacan,2008,p18) al pensar esto del lado de un actor, cabe preguntarse ¿Qué es lo que hace eco allí? ¿Su historia? ¿La configuración del personaje que interpreta? ¿La mirada del otro? ¿Lo que le preocupa? Posiblemente todo lo anterior

¹ Se puede apreciar una mayor explicación de este concepto en “*Las pulsiones y sus destinos*” (1915) Ediciones Altaya



tiene una influencia que permea el cuerpo del actor, envolviéndolo con las voces, miradas, e incluso la manera en cómo ha sido tocada su piel por los otros y por los acontecimientos que han golpeado el cuerpo colectivo de la sociedad colombiana, los cuales se inscriben en algunos, llevándolos a interpretar aquellos acontecimientos con su propio cuerpo, en una constante rememoración y resignificación.

Acercándome a la enseñanza de Lacan, he podido encontrar que el cuerpo es atravesado por tres dimensiones, (RSI) *Real*, *Simbólica* e *Imaginaria*, las cuales se entrelazan haciendo una metáfora que describe la superposición de instancias que hacen parte del psiquismo del sujeto y se integran al cuerpo. Desde la vertiente imaginaria, el humano no nace con un cuerpo, sino como un caos de sensaciones provenientes de la fisiología de su organismo y de estímulos exteriores, prematuro para enfrentarse al entorno, se hace necesario un otro que lo sostenga, supla sus necesidades, lo cuide, y le ofrezca una imagen que organice el caos orgánico, dando nacimiento a su cuerpo, lo cual surge cuando sujeto identifica ese cuerpo como una forma que le pertenece y que le otorga identidad (Soler, 2010, p 107-146); en el teatro la imagen cobra un valor importante, puesto que el teatro es en gran parte un homenaje al acto de mirar-ser mirado, en él, la instancia de la imagen es representada por la escenografía, el vestuario, el maquillaje, las luces, los objetos, y el actor que con su aparición en escena, convierte su cuerpo en una máquina productora de imágenes con las que engancha al espectador.

Unido estrechamente a la imagen se encuentra el lenguaje *Lo Simbólico*, comprendido por Lacan como un cuerpo, que se introduce por los agujeros del cuerpo orgánico, localizando a través del discurso coordenadas que unidas a la imagen



dirigirán las representaciones con las que el sujeto se relacionara consigo mismo y con los otros, tomando una materialidad que tendrá efectos en el cuerpo orgánico y el accionar del sujeto (Couso,2010) estas dos coordenadas: imaginario y simbólico, se anclan con lo real para intentar delimitarlo ,aunque siempre de manera incompleta y precaria, pues el cuerpo es vaciado y delimitado en su goce por el lenguaje, pero sin embargo como una superficie en donde no a todo el goce se le puede delimitar , quedara siempre un resto que retornara a través de la imagen , el discurso y la puesta en acto de cada sujeto, es decir, durante la vida, el cuerpo seguirá actuando con asombrosas fuerzas indómitas y desbordes de los que la imagen y la palabra no podrán dar cuenta más que parcialmente.

El cuerpo del actor es un territorio en donde se recrean imágenes, a la vez que se extienden sobre su piel marcas dejadas por el lenguaje en las que se juegan poéticas sobre la presencia y el manejo de ese cuerpo en el mundo, y la dimensión real en donde se aloja aquello que inquieta; el goce, que resulta en algunos momentos indescifrable por la vía del lenguaje y la imagen, vías en las que no por ello un actor dejara de insistir para dar cuenta de aquellos afectos y sensaciones que escapan a la conceptualización.

Al preguntarle al teatro sobre el cuerpo, me encuentro con el mito y el ritual (Radriagan,2012), el mito como orden discursivo que genera explicaciones sobre la existencia humana y su relación con la naturaleza, y el ritual como una manera de operar en la realidad con el discurso mítico. En el pueblo colombiano, los mitos y los ritos , vociferan e insisten en encontrar un lugar en cada carnaval, fiesta , verbena y bazar, demostrándose que en nuestra idiosincrasia las memorias de tiempos



ancestrales no desaparecen , sino que se transforman , encontrando en las salas de teatro y en las calles formas de hacerse recordar.

Esta concepción del ritual como raíz y sombra del teatro, hace pensar en los restos que los tiempos precolombinos pueden haber dejado en la memoria histórica inscrita en el cuerpo de quienes se han vinculado al teatro colombiano, independientemente de su lugar en la escena, (actor, director, espectador) lo cual llevaría a preguntarse ¿Cómo retorna el mito y el rito en el teatro colombiano? En la edad media se hace más visible, algo que no dejara de persistir y causar conflictos sobre el lugar del cuerpo en la sociedad, el cuerpo de las pasiones se enfrenta al cuerpo que es propiedad de Dios (Radriagan,2012,p103), enfrentamiento que, en los tiempos de colonización de américa latina se daría intensamente, teniendo en cuenta que en el encuentro entre el pueblo español y el pueblo indígena, imaginariamente el español interpreto el cuerpo y el oro del indígena como el cuerpo de las pasiones, que debía cuanto antes ser ajuiciado y pasar a ser propiedad de Dios, o en su defecto de sus representantes en la tierra.

Al consultar la visión del cuerpo desde algunos autores relevantes en el teatro , se encuentra que “en el caso de Stanislavski es el cuerpo el elemento capaz de dar forma externa a los sentimientos invisibles” (Sanchez,2004, p89) las palabras de este director , permiten pensar nuevamente las dimensiones RSI en el teatro, en las que lo real ejerce presión sobre el cuerpo , mientras en lo simbólico, se inscriben sentimientos que luego serán sintetizados en las propiedades discursivas de un personaje, y en lo imaginario ,desde aquellas identificaciones que permiten al cuerpo acercarse a formas que remiten a la representación de un sentimiento, en esta concepción el cuerpo permitiría materializar



vivencias de otro (el personaje) y transmitir las como si fueran íntimas del actor y el espectador.

Idiáquez señala algunos puntos de vista sobre el cuerpo de algunos exponentes del teatro como: Antonin Artaud, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, el primero de ellos sostiene que el cuerpo debe recuperar protagonismo en el teatro a través del gesto y sus relaciones en escena con la música, las luces, y los sonidos, aprovechando la combinación de estos recursos para afectar la escena y a su público en el plano de las pasiones, así pues se puede ver que para Artaud, el cuerpo es el director de la sinfonía de las pasiones de una obra teatral, que es capaz de prescindir del diálogo para permitirse con otros recursos del escenario, despertar nuevos lenguajes en el cuerpo del actor y el espectador; en oposición para Grotowski el cuerpo es el principio y el final de los recursos que un actor necesita, en el propio cuerpo se efectuará una búsqueda de autodescubrimiento, para Eugenio Barba el cuerpo aparece permeado por lo cotidiano que se juega en el cuerpo del actor, quien ya en escena auxiliándose del personaje, creará elementos que irán más allá de la cotidianidad y las determinaciones de la cultura en la que habita (Idiáquez, 2011, p 20-34).

En el performance es posible encontrar el cuerpo como obra en sí mismo, el cual se vuelve un estandarte que irrumpe en los espacios cotidianos, diagramando con su cuerpo, enunciados que pretenden poner en cuestión diversas temáticas, políticas, sociales, económicas y culturales, en cualquier escenario que se quiera llamar teatral o escénico, el cuerpo es el motor.

Inquietud de sí y verdad: posibilidades en el teatro colombiano



La inquietud de sí no es un acto de mera contemplación distante del mundo, pues esta exige del lado del sujeto la elaboración de unas prácticas encaminadas a apostar y poner en riesgo la propia subjetividad para poder abrir de par en par, las puertas de acceso a una verdad que no será un hecho universal o saber revelado, sino una estrategia particular para hacer frente a su propia vida, haciendo una comparación entre los tiempos en que la inquietud de sí, estaba instituida culturalmente y entre la época moderna para Foucault

En la época moderna la verdad ya no puede salvar al sujeto. El saber se acumula en un proceso social objetivo. El sujeto actúa sobre la verdad, pero la verdad ha dejado de actuar sobre el sujeto. El vínculo entre el acceso a la verdad –convertido en desarrollo autónomo del conocimiento- y la exigencia de una transformación del sujeto y del ser del sujeto por el propio sujeto se ha visto definitivamente roto. (1982, p 41)

Esta afirmación daría cuenta de cómo en nuestro tiempo, el formato termina por matar la forma, la papelería termina por enmudecer el mensaje, y el sujeto queda en desencuentro con una verdad que lo estremezca, pues se ha renunciado al conocimiento como elemento desequilibrador y transformador existencial, para levantar el estandarte del conocimiento como una reunión de indicadores de calidad.

Acercándonos al teatro para pensar lo anteriormente mencionado, me he llegado a preguntar ¿Al actor es afectado por alguna verdad que dirija su quehacer? ¿Cómo se transforma a nivel subjetivo un actor? ¿Cómo da cuenta un actor de su verdad o inquietud de sí a través de su cuerpo? Para abordar estas preguntas es necesario



recurrir, a lo que los actores dicen, al indagar sobre los componentes de la labor del actor se señalan tres elementos importantes

1. La repetición: el ensayo para la construcción de figuras o siluetas de personajes y de sus acciones. 2. Su preparación física, vocal, corporal, (...)
3. El estudio intelectual e imaginativo y la observación: la observación del mundo (animales, objetos y cosas), la observación de otros hombres y mujeres (con las variantes de género que se quieran), y la observación de sí mismo. (Arana, 2012, p. 135)

Estos tres aspectos, podrían describir tres tiempos en la construcción de un personaje, el ensayo como primer tiempo para estructurar los personajes y su accionar, la preparación física como una manera de ir preparando el cuerpo para recibir o hacer emerger un personaje y la observación de los otros y de uno mismo, en el que el actor comenzaría dirigiéndose hacia los otros para luego volver hacia su propio entramado subjetivo buscando recursos para su quehacer en escena.

El teatro colombiano en algunas ocasiones ocuparía un lugar similar al que ocupó Sócrates en Grecia, el de “tábano”². Se ganó este apodo debido a la manera en la que instaba a los ciudadanos de Atenas para indagar sobre ellos mismos llegando en ocasiones a ser molesto, en Colombia el teatro ejercería esta función de encarnar el aguijón que creara agujeros para que emerjan verdades, en palabras de Victoria Valencia, dramaturga y directora del teatro la mosca negra.

² una mosca que pica para alimentarse de sangre.



Ese teatro que te deja vuelta mierda, más que ese otro teatro que yo llamo inofensivo en el que uno pasó rico y sale y no pasa nada, todo muy bonito, muy bien hecho pero no pasó nada. A mí me gusta escuchar un texto y que me quede en el alma, y me incruste una imagen que me tatué una raya, una fisura (Geriola, 2009, p 76)

Un teatro que vale la pena señalar como perturbador de la tranquilidad en donde la obra será solamente el inicio de un largo viaje del actor y el espectador en búsqueda de aquellas fisuras en donde se esconden sus verdades subjetivas.

Teniendo en cuenta las especiales situaciones por las que nuestro país atraviesa, el teatro colombiano se ve arrojado a jugarse una ética mediante su hacer, sobre la que vale la pena tener en cuenta este comentario “aunque no somos reyes, sí podemos decir que en el conjunto de nuestra sociedad somos unos privilegiados que nos podemos dedicar a la muy espiritual labor de la inquietud de sí mismos” (Arana, 2012, p141). Desde esta afirmación podría pensarse la necesidad del actor de aventurarse en sus propios mundos, para poder en un segundo tiempo vislumbrar la alteridad de otros mundos representada por los personajes.

La inquietud y el cuidado de sí, son actitudes que empujan al sujeto hacia una acción siempre inacabada para ocuparse de la vida, en el teatro sería posible pensar el entrenamiento actoral como una actividad vital que para algunos actores permitirá inquietarse acerca de su propio cuerpo, su inconsciente, su verdad y los vínculos que forja con los otros. En el entrenamiento el actor también se constituye a nivel subjetivo dado que en el entrenamiento el actor “está construyendo —sin saberlo, o quizá



sabiéndolo— su propio diario de trabajo físico, vocal y emocional, porque un diario de trabajo no es una reseña, un simple informe, un montón de ejercicios, o un archivo muerto.” (Araque, 2009, p118). y teniendo en cuenta este tema de la memoria del cuerpo, se podría decir que el cuerpo tiene memoria de todas las travesías, inquietudes y preguntas que han sido insistentes en la vida del sujeto del actor y que han dejado versos sobre su cuerpo que han sido escritos sobre aquellas coordenadas dadas por la manera en que el actor ha transformado su cuerpo, y por los afectos que de una u otra manera han estado presentes en él, se puede decir que con el entrenamiento “El actor se prepara, no para el escenario sino para la vida” (Araque,2009,p118). Siendo importante señalar en este punto que lo que hace a un sujeto del inconsciente son las escenas que ha habitado y la manera en como las interpreta.

¿Qué es la verdad? Siguiendo con el recorrido de esta investigación, me encuentro con la verdad como un concepto que no logra ser dicho completamente, debido a un aspecto estructural en el lenguaje, en el que siguiendo a (Gallo,2016,pp 81) con el lenguaje se intenta atrapar la verdad buscando que el pensamiento de cuenta de ella, sin embargo solo se logra decir una verdad de manera fragmentaria, el lenguaje es testimonio de la naturaleza escurridiza de la verdad, pues en su uso del lenguaje el sujeto se encuentra con un límite que señala que hay cosas imposibles de llegar a expresar por las vías de la palabra, en el teatro el lenguaje aparece tomando distintas formas , música, vestuario, palabra, escenografía, movimiento con los que se pretende responder a la pregunta ¿De qué verdad se habla en escena? Sin embargo existe algo del orden de lo real en donde tanto actor como espectador se ven tocados en su cuerpo y su sentir, algo que se experimenta en carne viva como un tizón al rojo, y frente



a lo que cualquier elucubración siempre será una tenue sombra de los roces que deja el teatro en cada piel.

Una manera de acercarse a la verdad tomando como recurso el psicoanálisis, es pensándola como un encuentro fugaz, con un saber que emerge desde el inconsciente; generando sorpresas y dando pistas sobre algo que para alguien es íntimo y de lo que no sabe totalmente. Para ejemplificar esto, con ayuda del psicoanálisis encontramos situaciones como los lapsus, los sueños, los olvidos, la fantasía y las ocurrencias, que ofrecen lo que podríamos llamar destellos de verdad que toman por sorpresa al sujeto, se puede decir que “este saber se dice, es cosa dicha, habla solo, es un saber perfectamente articulado que el sujeto no espera y cuando se tropieza con él se desconcierta. Este saber es el inconsciente” (Posada, 1999, p 7). En el teatro lo que nos llevaría a preguntar por ese saber inconsciente que emerge y sorprende como formación de una verdad subjetiva, sería el proceso creador del actor, en donde bien sea en su entrenamiento íntimo o grupal, en ensayos, improvisaciones, o en las ocurrencias o sensaciones que lo golpean y lo llevan a indagar sobre lo que eso inesperado le quiere decir, y sobre como volverlo una propuesta estética, en la que lo inconsciente habla y el actor se ocupa de él haciéndole traducciones con su cuerpo.

Experiencias en donde se ve involucrada la inquietud de si

En esta pregunta por la inquietud de si, su relación con la transformación del cuerpo del actor y la manera en que para cada uno se daría la emergencia de una verdad subjetiva, me he encontrado con algunos, testimonios, entrevistas, y comentarios, que podrían alumbrar un poco el recorrido sobre el tema, la mayoría de estos testimonios,



incluyen el pasado de algunos artistas colombianos que en algún momento de su vida han desempeñado labores teatrales, y que han querido contar sus historias sobre lo que han vivido con el teatro, siendo necesario tener presente que “La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente” (Lacan, 1954, p 27).

Cesar Badillo actor y director que pertenece al grupo del teatro la Candelaria, en una entrevista, dice sobre la creación colectiva³

No es propiamente una terapia psiquiátrica, sino más bien es un proceso, si de, una vida de...sabiduría, de conocerse, de ampliar el entorno, en ese sentido uff...es muy importante como unidad del ser, buscar ...umm, casi que tiene elementos existenciales, ¿no? ¿Para qué uno está aquí en esto? ¿Para que trabaja en esto? Y obvio, para transformarlo en una invención estética. (Paco Martin,2011)

En este proceso el actor se ve empujado a hacer para sí mismo un tratamiento de lo subjetivo unido a unas prácticas con las que sortearía aquellas preguntas existenciales y los obstáculos que lo llevarían a la inquietud de sí .El ocuparse de sí ,o inquietarse de sí mismo, es una responsabilidad en la que nadie puede ser reemplazado por otro; entrelazado a este aspecto, desde el teatro el actor y director Fabio Rubiano comenta

No me interesa que el teatro de respuestas, eso si nunca lo he hecho, ni que de consejos ni esto que dicen de crear consciencia, porque ¿Crear consciencia a partir de qué? ¿De mi consciencia? No no no , eso es muy

³ método de trabajo utilizado por el grupo del teatro La Candelaria íntimamente relacionados con los procesos de investigación, creación y puesta en escena



raro , eso no, no soy misionero, pero si mi interesa hacer preguntas de una fractura social que vive este país. (En Orbita, 2014)

Retomando estas palabras se podría pensar su propuesta estética, como una invitación al espectador para que se haga responsable de inquietarse desde su propia subjetividad ,con ayuda de lo señalado por la puesta en escena, para luego tomar las riendas de su inquietud para crear sus propias respuestas y generar efectos a partir de ellas.El cuerpo es un enigma del que se goza, una maquina cuyo función es producir preguntas en cada movimiento, gesto, dolor, sonido, y expresión, para mantener al actor en una incertidumbre perpetua que hará saltar sus resortes subjetivos junto con los resortes de sus articulaciones para afrontar una búsqueda de una verdad con la que pueda responder por su propio cuerpo como laboratorio para la inquietud de sí.

En el testimonio de Álvaro Restrepo Hernandez (Restrepo,2000) Bailarín, coreógrafo y director del colegio del cuerpo para quien el teatro fue un puente que le llevaría a la pasión a la que entregaría su vida, la danza, habla de su cuerpo como un textura en la que se tejen recuerdos, un cuerpo-memoria, el relato de este bailarín cuenta un poco sobre la relación que fue construyendo desde su infancia con su cuerpo, en el cual sitúa , la fragilidad, inseguridad y el efecto disciplinador de la educación, que para este bailarín resultaba agresivo y lo llevaron en ese tiempo a protegerse de aquellos disciplinamientos, replegándose en la razón como un escondite para evitar el dolor, en palabras del bailarín “En la cabeza encontré un refugio para sobrevivir, evitar el sufrimiento y sacarle el cuerpo al cuerpo. En ese entonces no sabía que la cabeza y sus regiones también eran el cuerpo.” (Restrepo, 2000, p 137). Lo que él dice permitiría



preguntarse ¿De que sufre un cuerpo? Una pregunta que en cada cuerpo en particular vendría a producir respuestas singulares, y que nos permitirá ir más allá preguntando, ¿De que sufre el cuerpo de un actor más allá de lo que pueda decirnos su médico? En el caso de Álvaro Restrepo, en su testimonio (Restrepo, 2000, p 137) él señala la violencia de ciertos actos del sistema educativo dirigidos hacia su cuerpo.

Para este bailarín la manera en que su familia y la educación tocó su cuerpo fue muy diversa, el maltrato físico en su colegio por parte de una monja cuando no entendió una indicación que le daba en inglés, una vivencia marcada en el cuerpo de la que este bailarín nos dice “Mi cuerpo recuerda con vívida rabia y agonía este momento y creo que desde entonces se dio a la tarea, sin saberlo, de encontrar otro lenguaje para nombrar la vida” (Restrepo, 2000, p 137). El cuerpo busca un lenguaje para hablar y hacerse sentir, a veces sin que el sujeto sea consciente de ello, es lo que nos nombra este bailarín y es algo que del lado del psicoanálisis encontraría también un asidero al hablar del cuerpo como una superficie agujereada por el lenguaje que guarda marcas de goce, en su proceso creativo, se podría tener la hipótesis de que el bailarín le da a un tratamiento a las marcas de goce por la vía del ritmo, una alternativa que podríamos pensar como aquel lenguaje creado por el sujeto para organizar esas marcas de goce dejadas en el cuerpo por el otro.

En su búsqueda por un lenguaje que le permitiera exponer algo de su subjetividad, tuvo un encuentro con la escritura y posteriormente eligió profesionalmente la literatura, que le había servido para expresar sus tiempos de adolescencia, pero que en el algún momento no logro ser el lenguaje que este bailarín estaba buscando. Y tuvo un encuentro que el recalca como muy relevante con el sacerdote Javier De Nicolo quien



ha tenido una trayectoria en el trabajo con niños que habitan la calle, con quienes este bailarín también tuvo un encuentro que le permitió acercarse al teatro que para él fue

Una herramienta pedagógica por medio de la cual podría ayudar a estos muchachos a exorcizar muchos de sus fantasmas y dolores. Luego me di cuenta de que yo también necesitaba ocuparme de los míos y fue entonces, a los 24 años, cuando por primera vez supe que de mi cuello colgaba algo más que un vehículo para transportar mi cabeza de un lugar a otro.”.(Restrepo, 2000, p 137)

Reflexionando sobre ese paso que este bailarín tuvo por el teatro en aquella época, como puente hacia la danza. Es importante recalcar que no se puede operar sobre el otro con algo que no ha operado o afectado de alguna manera la subjetividad de quien realiza una práctica artística, algo que también podría ser pensado en relación con las prácticas de la psicología y de otras ciencias humanas, y que podría resumirse en que no se puede pretender pedir transformaciones al otro si antes el sujeto no se ha ocupado de su propia transformación aceptando que esta es íntima y no replicable, al ser un acto cuya responsabilidad recae exclusivamente sobre el sujeto y su propio cuerpo, y que lleva a pensar en que las intervenciones hacia otros, guiadas por un llamado a ocuparse de sí, no podrían provenir de un sujeto empotrado en el saber universitario, para salvar como buen misionero a los otros de una situación, precaria, anormal, o incorrecta, sino un acompañante en el camino que se encargaría de velar porque la transformación subjetiva no sea algo resuelto de antemano, sino un proceso



creativo y existencial del que cada sujeto debe apropiarse y pagar con algo más allá de lo económico.

La violencia como elemento evocador de la inquietud de si

El gremio teatral ha dejado testimonios, metáforas e interpretaciones con su propio cuerpo, de lo que han sufrido los cuerpos de algunos hombres y mujeres que socialmente son llamados Colombianos, desplazados, masacrados, desaparecidos, víctimas y muchos otros lugares en los que son ubicados por diversos discursos, que tratan de abarcar aquel destino abyecto al que fueron condenadas un sinnúmero de vidas por diversos motivos y pasiones que se podrían remontar a tiempos aun antes de la colonización española, son tormentos de nuestro país, frente a los que el teatro ha hecho una apuesta por quitarle espacio al sensacionalismo y a la crudeza, para poder realizar poéticas y decir algo sobre aquellos horrores que hacen enmudecer, o actuar con indiferencia para evitar mirar allí, en donde el dolor de un cuerpo se ha unido con el dolor de la dignidad mancillada; algunas elaboraciones del teatro colombiano ha apostado por agregar miradas que van más allá de la repetición y la queja parsimoniosa.

En la búsqueda de memoria realizada en el teatro colombiano, se debe tener en cuenta que

Se introduce el tema del arte teatral como memoria: cómo ayuda a formarla o cómo la reconstruye. Y para algunas piezas de teatro y performances representadas en circunstancias específicas que se resignifican, ya como declaración de derechos o reclamo por la situación, ya como ritualidad



coadyuvante de otras acciones establecidas por las comunidades para colaborar a superar los miedos, el dolor y ayudar a elaborar duelos colectivos (Lamus, 2012, p17)

Esta intervención del arte teatral como un dispositivo para la memoria, daría cuenta de una inquietud por el dolor de sí, pues diversas propuestas podrían ser pensadas desde la pregunta ¿Qué hago con mi dolor? Incluyendo aquí, aquel que es llamado “dolor de patria” que podría manifestarse en el artista, es una pregunta que surca una y otra vez los pensamientos de aquellos que se han visto implicados en la violencia nacional en un intento por descifrar lo singular de ese sufrimiento, terreno en el que se involucran aquellas elaboraciones teatrales, en donde a veces están incluidos los que experimentaron aquel dolor, haciendo un intento por ponerle un cuerpo y una voz, por ordenarlo y lograr decir algo más allá de lo ominoso, realizando un tratamiento simbólico de aquello que atormenta el cuerpo del actor y del afectado por algún hecho de violencia.

Dentro de las potencialidades rememorativas en diversas piezas teatrales, revisando lo dicho por la antropóloga y actriz Alessia Cartoni, para quien

El arte siempre ha estado al servicio de la memoria y de la creación de una narrativa común, también creo que es el mejor aliado en la reconstrucción de memorias y en la representación de verdades no hegemónicas que incluyen a todas las partes del conflicto. El arte nos invita a ponernos en los zapatos del otro; especialmente el teatro que al ser performativo, nos permite pasar por el cuerpo, por la historia del otro, para poder actuar y de



ahí entenderla. (Noticias Centro de memoria histórica, septiembre 14 del 2015)

Lo dicho por Alessia, lleva a pensar dos preguntas relevantes sobre la relación del teatro colombiano y la violencia, ¿Qué verdades no hegemónicas expresa el teatro colombiano sobre la violencia nacional? Y ¿Que genera en actores y espectadores ese trabajo de dejar atravesar su cuerpo por una historia impactada por la violencia? Con lo expresado anteriormente pareciera que la misión del arte es evitar a toda costa que la memoria sea opacada por la niebla de lo grotesco, para poder descubrir que es lo que se puede preguntar o que es lo que inquieta de estos hechos, para buscar maneras de acercarse a ellos que permitan extraer nuevos saberes sobre la devastación, que no serán concluyentes, pues la historia es un organismo siempre mutable, pero que dejaran el espacio para reconstruir esas memorias y con ello transformarse subjetivamente.

Al revisar la labor en la que se ve ubicado el teatro de Fabio Rubiano con un teatro que apunta a la duda, cuestionando en la interpretación escénica las imágenes prefijadas de los implicados en la guerra, por ejemplo el imaginario de las víctimas, a veces pensadas, como desprovistas de todo coraje, vulnerables y sin mayores posibilidades, es confrontado por una obra de Fabio Rubiano llamada Labio de liebre en la que “las víctimas también tienen odios, a veces son injustas, y están llenas de pasiones como cualquier ser humano. O más bien como cualquier personaje.” (Rubiano, 2015, p 21). Ofreciendo una mirada que a veces escapa de lo políticamente correcto, pero se ve enlazado con lo subjetivamente posible, en quienes, más allá de ser víctimas o victimarios



son sujetos enlazados a unas pasiones y a una historia que los hace poseer un posicionamiento único, frente a su cuerpo, el otro, y la manera en la que afrontan el encuentro con un acontecimiento violento, o la manera en la que hacen uso de la violencia para operar en su contexto.

El teatro como pregunta y respuesta a los hechos de la guerra, en algunas ocasiones toma la función de ser una subversión del discurso homogeneizador de los políticos y los noticiarios, al enmarcar en su interior tramas diferentes a las que habitualmente hacen eco, para adentrarme un poco en esto retomare un fragmento de la obra *labio de liebre* en la que se recrea el dialogo de dos hermanos, uno de ellos asesinado por paramilitares por el método de decapitación, de ella Fabio Rubiano comenta “Ellos jugaron fútbol con la cabeza mía”. Grita Jerónimo Sosa. Y después de una larga pausa su hermano pregunta: “¿Y cómo quedó el partido?” (Rubiano,2015,p 22) un dialogo que muestra el humor como un recurso para volver al horror y dialogar con él como si este fuese un personaje, procurando hablar de otra manera, dado que quedarse impactado no permitiría una movilidad reflexiva que genere nuevas posibilidades ante lo violento, así pues lo cómico en esta escena , le da un vuelco a la situación para mirarla desde otros lugares posibles de este tratamiento dado por Fabio Rubiano y su grupo al hecho violento, se extrae la reivindicación de evitar que las palabras asociadas a sujetos que se vieron implicados en hechos violentos, tales como víctima, victimario, entre otras no se vean siempre encasilladas como unidades aisladas, ahistoricas, que a veces actúan como una pantalla imaginaria que limita la mirada de otros lugares culturales posibles y de la propia elaboración subjetiva que cada uno, hace de los acontecimientos que se encadenan a su historia.



La producción teatral obra como una búsqueda de alternativas que eviten el estancamiento tanto de los discursos sociales y políticos, como de los sujetos que se encasillan a sí mismos en estos discursos, encerrándose en los calificativos presentes, generando con esto un encarecimiento de sus posibilidades subjetivas, ante este encarecimiento, el teatro haría una labor contraria, de la que Fabio Rubiano dice “Lo que hacemos es visibilizar no a la víctima como concepto en su visión colectiva, de masa de dolientes; sino de individualidades que hacen más cosas que sólo sufrir” (Rubiano,2015,p 22) con este comentario vale la pena pensar la manera en que el teatro interpela a aquellos conceptos que pretenden masificar a los humanos y otorgarles determinada manera de habitar el mundo, en el caso del concepto de víctima, de quien no se puede desconocer su sufrimiento al verse afectado por un acontecimiento violento, pero no por esto se puede cerrar la mirada, y creer que su mundo subjetivo es únicamente su sufrimiento.

Al tomar en cuenta acontecimientos de violencia política que tuvieron lugar en el país, Badillo expresa “debo saber de qué manera el artista siente el material” (Padilla,2015, p36). Estos materiales podrían describirse como textos que aun guardan pedazos de su carne y alma, con los que cada actor se encuentra de manera distinta, estos encuentros llevarían a preguntar ¿Cómo toca subjetivamente al cuerpo del actor determinado material relacionado con la violencia política? ¿Qué estéticas emergen del actor por efectos de este encuentro? “El material también habla, e indica por qué lado se encamina. Obvio, uno es el interventor, pero es importante escuchar y entender el material.” (Padilla,2015, p36).Teniendo esto en cuenta ¿Cómo escucha cada actor el



material sobre violencia política que le es dado? Esto es relevante, dado que en relación con esa escucha, el actor hará resonar en su cuerpo, aquellos afectos que más tarde harán lazo con el entramado completo de una obra.

Volviendo al asunto de la memoria, es necesario pensar la manera en la que el teatro da tratamiento al recuerdo y al acontecimiento horroroso, generando una transformación en donde se busca ir más allá de un ciclo de dolor cuyos estallidos se repiten una y otra vez en el sujeto, teniendo como objetivo convertir aquello en una historia a la que retornar no para repetir si no para elaborar y elegir una historia que permita que por los cuerpos de las generaciones futuras la violencia política sea algo que pase como una experiencia en la que se habla de hechos sociales reprobables, y no como un destino que directamente se instala en su cuerpo, ante esto Badillo se pregunta “¿Cómo volver el conflicto un poema que perdure?” (Padilla, 2015, p36). Tal vez sea un atrevimiento decir que perdure, pero que quede algo de esta época. En cien años se podrá decir “Miren lo que pasaba”; porque esa es la intención de los artistas, o de algunos, que se trascienda con sus obras.” (Padilla, 2015, p36). De estas poéticas perdurables producidas por algunas obras, podría pensarse que su función es la de ser un freno ante el avance indómito de lo abyecto, lo sanguinario, y de la “farandulización” de lo macabro que acaba por volverse una repetición de formatos de enunciados e imágenes alrededor de la violencia del país, arrojando certezas que hablan de la situaciones como algo ya dado; siendo necesario tener cuenta que “Detrás de lo hecho o de lo normal, siempre está vibrando el dolor.” (Padilla, 2015, p36). Un dolor que en el teatro exige otras maneras de ser enunciado y de tomar cuerpo, en donde el sujeto no tenga la característica de víctima algo del orden de una vocación, sino como una parte



de toda la complejidad de la que se compone su mundo subjetivo ,y social en donde diversos elementos se han jugado configurando los quinientos años de guerra que para nuestros días han marcado a nuestro país.

La creación de obras en las que se ven relatados, los heterogéneos acontecimientos que son nombrados comúnmente como violencia política , me lleva a preguntar sobre aquellas fibras subjetivas que habitan y fluyen en el cuerpo del director y del actor, las cuales cubren su piel, su mirada, su voz y su aliento dándole punzadas que hacen que el actor arroje su cuerpo a determinados tipos de obras, teniendo esto en cuenta, pareciese que el escoger alguna obra por encima de otras, fuese un estrategia con la que el artista responde a alguna inquietud que hace arder alguna inconformidad que le es propia, en el caso de las obras en donde los acontecimientos violentos son convocados, ¿Qué será lo que engancha al actor a un acontecimiento violento que no experimento en su propio pellejo?.

La directora y actriz Carolina Vivas, acercándose un poco a aquella inquietud que la lleva a ese tipo de obras, comenta que “Más que la violencia o el conflicto, me inquieta la maldad; por lo tanto, tengo necesidad de investigar.” (Vivas,2015, p 56) Aquella urgencia por investigar, podría verse traducida como un deseo de ocuparse de lo propio y de lo ajeno, no como dos mundos que existen apartados, sino como mundos que se trenzan en el artista, haciendo de la vivencia del otro, un acontecimiento al que el artista se acerca por diversas motivaciones que argumenta, y otras a las que solo el sujeto inconsciente del artista puede acceder, en el caso de Carolina Vivas su inquietud llevaría a preguntar, ¿Qué es para su mundo la maldad? ¿Qué le inquieta de la maldad? ¿Cómo reacciona ella ante eso que para ella representa la maldad? , o ¿Qué despierta



en ella la maldad? , preguntas que podrían ser extendidas no solo a esta artista, sino a todo aquel que afirme basar su obra en una inquietud que lo acosa constantemente, ejerciendo la función de catapultar sus procesos creativos.

El teatro dedicado a la violencia política en Colombia, trata en algunas ocasiones de darle un tratamiento a las heridas en el lazo social, tratando de buscar otro lugar a lo sucedido que permita elaborar un proyecto de sociedad aun a pesar de lo trágico, según Carolina Vivas

El sanar las heridas supone un enorme esfuerzo institucional y de las comunidades que luchan por sobreponerse; procesos que se toman años, al igual que los bosques afectados por el fuego. Tierra árida y cicatrices que no son fáciles de sobrellevar. Es imposible dejar atrás, no se trata de olvidar, pero sí de preguntarnos qué tipo de memoria necesitamos. Es allí donde el arte juega un papel fundamental dada su capacidad de ahondar en lo estrictamente humano, de trascender los estrechos límites de las estadísticas y las cifras. (Vivas, 2015, p 56)

Sin duda el ocuparse de las heridas, en procesos que logren generar algún tipo de ganancia subjetiva para los implicados, unido a la producción de discursos que reivindiquen nuevas posibilidades, en las que más allá de la insistencia en el dolor se construya una manera de seguir existiendo, lidiando con lo traumático.

Al indagar sobre las relaciones de la violencia con el cuerpo de la mujer, me encuentro en el campo del performance con la obra de Nadia Granados, más conocida como la fulminante , un seudónimo que le viene bien pues en su trabajo artístico, ella fulmina



el espacio cotidiano con las imágenes que su cuerpo construye sobre el asfalto, o sobre la basura, acercando al cuerpo al lugar del desecho, al lugar de un objeto equiparado a la mierda por los tratos y las prácticas violentas que han recaído sobre él, en esta artista su pregunta por el cuerpo de la mujer en diferentes escenarios, es pujante y angustiada, es una pregunta que formula jugándose su propio cuerpo para buscar algunas soluciones, sobre su concepto de cuerpo Nadia comenta

Creo que es el primer medio de comunicación con el que contamos, el más cercano, el más inmediato, el más barato. Es mi cuerpo, no tengo que usar el de nadie, es mi imagen, por eso uso mi cuerpo, no se trata del cuerpo, se trata del mío. [...] El cuerpo es lo más cercano y lo que más toca al otro y esa relación puede ser muy directa y muy cercana. (Confidencial Colombia, Sanchez, 2012)

El cuerpo como material plástico en el que el artista se encarga de soldar a él su psique para producir, algo de los sufrimientos y alegrías más íntimas del sujeto, en sus palabras Nadia apunta a la importancia del conocimiento y el control sobre el propio cuerpo, antes que sobre el cuerpo del otro, pues será la vía del manejo del propio cuerpo la que permitirá producciones y efectos inéditos, que apelarán al otro a cuestionarse por la manera en que se relaciona con su propio cuerpo y con el de los demás.

En su trabajo artístico, la denuncia y crítica hacia la violencia son permanentes, una violencia que según Nadia “La violencia obra directamente sobre los cuerpos. Los cuerpos de las mujeres se usan como símbolos o imágenes para vender ciertas ideas o para adornar” (Confidencial Colombia, Sanchez, 2012). El cuerpo de la mujer, protagonista en su obra, el suyo propio, es un cuerpo impactado por diversas violencias, que van desde



lo directamente físico , la manera en que es hablado, y las imágenes en las que es enclaustrado e identificado de ciertas maneras específicas o en palabras de la fulminante “La mujer latina sexy caliente que nos venden todos los días en las telenovelas, en la televisión y en el reggaetón” (A R fotomedia,2014). Tachándolo de cierta manera y negando la existencia de otras singularidades, promoviendo una mirada homogénea basada en un determinado ideal de mujer, que desconoce las innumerables posibilidades existenciales por las que una mujer puede apostar, en su pregunta por su propia feminidad.

Desde su propio cuerpo, hecho obra a través del performance, esta artista que se ve interesada, por el pudor, la vergüenza, el repudio, e incluso el asco que pueda generar su obra, según ella relata “Me interesa en especial el público al que le puede resultar totalmente desagradable.” (La Mula, Weiner,2017). Algo que inevitablemente lleva a preguntarse ¿Por qué ese interés por un espectador que mira su obra-cuerpo con repudio? En sus presentaciones no son pocas las veces en que la artista recorre con su cuerpo, un camino desde lo sensual hasta lo grotesco y violento, dándole opciones a la mirada, su obra se hace difícil de mirar para algunos, e imposible de evadir para otros; y sobre aquellas miradas que juzgan su obra como obscena , la artista expresa “Lo obsceno está en la mirada que tiene miedo del cuerpo” (La Mula,Weiner,2017). Su señalamiento es importante en tanto dejaría presentes varias inquietudes, ¿Por qué temer al cuerpo? ¿Qué en el cuerpo es temible? ¿A qué cuerpo se le teme más, al propio o al del semejante? ¿Se le temerá a lo que es diferente a mi cuerpo en el cuerpo del otro? O ¿Se le teme a un propio rastro subjetivo, puesto por la mirada en el cuerpo del



otro? Estas preguntas quizás sin una respuesta absoluta, esa será buscada por cada quien con su propio cuerpo.

La manera en que esta artista construye su obra también resulta interesante, pues parte desde unos afectos que le generan determinadas situaciones socio políticas del país, y ella aterriza su indignación, hastío, y rabia en su propio cuerpo, de ese proceso creativo ella relata.

Yo siento mucha rabia y tristeza. Eso es lo que siento muchas veces por la situación de Colombia –el desplazamiento forzado, las transnacionales, la criminalidad de los gobernantes– y son las emociones con las que suelo escribir mis textos. Y claro que me gusta confrontar, estoy confrontando y también acusando. [...]. Ese momento es casi mágico, fluye en mí y desde mí y no tiene control. El control viene en la edición y al hacerlo sale la rabia, pero es una rabia muy discursiva. (La Mula, Weiner, 2017)

Aquel momento sin control en el que ella se encuentra ante una cámara, o tal vez ante un espectador, resulta muy importante al ser el momento de la emergencia inconsciente de la artista, en un sin control en el que su cuerpo y lo escrito en el por su historia y las maneras que ha sido vivido ese cuerpo irrumpe, dejando profundas marcas en el acto creativo.

La ciudad es una piel que recibe toda clase de caricias, heridas, y guarda cicatrices que aun susurran, la ciudad observa cómo pasa la vida y como nuestros cuerpos la viven o la abandonan, es la ciudad un elemento importante en la obra de Victoria Valencia, que sobre sus obras comenta



Todas mis obras hablan de la violencia de la ciudad y ella es un personaje principal. Y la ciudad a veces es femenina y a veces es masculina; a veces es un macho arrogante que no tiene ternura. Yo puntualizo en cosas muy específicas: la violencia y el cuerpo de la ciudad transmitido al cuerpo del actor o de la actriz. Con ese cuerpo en agonía se instala el texto, que está previamente escrito. Entonces la tarea del actor o de la actriz es encontrar la forma de simbolizar la ciudad que ellos viven, que nosotros vivimos y cómo nos duele.”.(Revista Entreactos,2015)

Vivir una ciudad en escena es la apuesta de esta artista, quien concibe el cuerpo del actor como un espacio en donde pasaran, las huellas de historias en el asfalto del barrio, la calle, el testimonio de las paredes, y los fantasmas de la violencia, que no siempre se ven pero no por ello están ausentes, además el cuerpo del actor a parte de lo que deja pasar por él , traerá a escena su propia ciudad , usando su cuerpo para narrar el acontecimiento violento que la piel de la ciudad recuerda.

El teatro y el Lazo Social

Los cambios y factores presentes en esta nueva época, en el paso de la modernidad a la posmodernidad, que han implicado giros económicos han generado una inclusión de todos los aspectos de la existencia en las lógicas del mercado, ante esto el lazo social se ha visto afectado pues

En nuestra época, el modo del lazo social está degradado por el desprestigio de la función pacificante del amor y de la palabra en tanto



pacto, arrastrando a los sujetos a padecer un goce mortífero que impone tanto la destrucción del otro como la propia. En tanto, la lógica del mercado y el consumo aplana las diferencias entre los sujetos en un proceso seguro y eficaz de asimilación, tendiente a hacer pasar por igual lo diferente que todo acontecimiento discursivo conlleva. (Lamovsky, 2011, p1)

Este movimiento a nivel social de la época en donde la palabra y el amor han perdido peso en los intercambios sociales al dejar de ser pacto, siendo reemplazados por lo efímero, y lo homogéneo que oscurece aquellos decires disidentes de las lógicas propias del capitalismo, con las que se intenta operativizar todos los aspectos de la vida, haciendo que las distancias y la dificultad para acercarse al otro sean algo más pronunciado, cuyo consuelo es la ilusión de lo virtual para realizar un simulacro de compañía humana.

Un gran bastión de nuestra época, a parte de la venta diversos objetos de manera masificada, la venta del saber, títulos, credenciales, ideales, fórmulas y recetas para desaparecer el sufrimiento, ilusiones que muchas veces desvían al sujeto de sí mismo, arrojándole a un viaje de frenético consumismo, en donde se sumerge en una amplia piscina de objetos, ideas y saberes que podrá comprar para tapar su dolor, siendo el precio de esto, un alejamiento de su propia inquietud de sí. Esta época da la bienvenida a la satisfacción en el exceso, haciendo que aquellos sujetos que se sostienen en la inquietud de sí, sean unos subversivos para esta época, que más allá de quejarse y de centrarse en un cómodo pesimismo, se atreven a explorar en su propia subjetividad otros caminos de existencia con los que trascender los imperativos del sistema capitalista



actual , del que se puede decir que “Es lamentable que la cultura posmoderna requiera del ser humano la disolución de su subjetividad con la consecuente desorientación del deseo y la causa que lo guía .Por sobre la ética del deseo prevalece una engañosa propuesta de goce irrefrenable.” (Lamovsky,2011, p1). La propuesta de la época de que todos los placeres están a la mano, siempre que se pueda pagar el precio, hacen del cuerpo un lugar perfecto para la creación, la inspiración y la devastación, elementos que a veces son vividos simultáneamente.

El espacio teatral, es una instancia en donde la producción del lazo social es privilegiada , pues acarrea un vínculo entre los distintos elementos que se ponen en juego en escena, tales como: la significación explícita de la obra, la significación particular que el actor o espectador le imprime, y las relaciones dialécticas entre los cuerpos que se mueven en escena, tanto en el escenario como en las gradas, movimientos que muchas veces implican desde el espectador producciones psíquicas que se ven dirigidas a sí mismo para reflejarse en escena, aquello que no realizado y que desea vivir; el actor le brinda con su cuerpo la oportunidad de vivir fantasías que de otra manera si hubiesen quedado en su fuero interno (Freud,1942,p 280). Cada obra sería entonces el ofrecimiento de una nueva vida o un nuevo deseo por vivir, dado que

Cada representación es un acontecimiento irrepetible; una aventura en que confluyen ese Otro del texto que es el discurso del poeta, el actor, y la respuesta del espectador, esa emoción inusual, ese deseo inédito por el cual el teatro revela a cada uno más allá de su realidad, el asombro por el cual los límites del propio saber pueden ser resquebrajados . (León, 2001, p51)



Ese entrelazamiento tripartito entre la dramaturgia, la reinención que el actor hace del texto dramático con su cuerpo, y lo que el actor halla de su propio ser, en la pieza que se le presenta, en algunos momentos podría lograr fragmentar o poner a tambalear sus creencias y certidumbres.

Teniendo en cuenta que, pese a que existe un entrelazamiento entre el texto dramático, el cuerpo del actor y el espectador, desde la vivencia, cada uno toma caminos y significaciones distintas, haciendo que los malentendidos, entre lo que “realmente” quiere decir la obra, estén a la orden del día, pues la experiencia teatral “nos restituye el sentido profundo de nuestra individualidad en el campo del nosotros” (León, 2001, p. 51) arrojando al sujeto a una profunda soledad vivida junto a otras soledades, para confrontarse con las inquietudes de su existir que la trama teatral le permite recordar sin arriesgarse a grandes cuotas de sufrimiento (Freud, 1942, p. 280). Mientras hace un trabajo subjetivo en el que a medida que sigue la obra se pregunta por las motivaciones de las acciones que allí observa, algunas de las cuales no son explicadas por muchas obras, prestándose por lo tanto a que sea el espectador quien arme un contenido con las piezas que le son ofrecidas, “El enigma que determina de los determinantes de la acción es lo que abre a cada espectador la posibilidad de involucrarse en el desenlace de la pieza” (León, 2001, p. 51) posiblemente el espectador completa la obra con las respuestas que ha estado buscando para conducir su existencia.

El triunfo del actor se genera cuando es capaz de transitar con su cuerpo los terrenos de su propio síntoma, al mismo tiempo que se aventura en los territorios del



malestar social, es decir , prestar su cuerpo para su inconsciente y para las marcas de la cultura en la que habita, en la que se comparte con otros sufrimientos y alegrías en común, bajo las significaciones que puede producir lo que es llamado la identidad nacional o idiosincrasia, aunque lo compartido no se reduce solo a esos parámetros culturales, sino también a angustias que habitan de manera universal en la raza humana, tales como, el amor, la muerte, la perdida, la ira, la duda , el miedo , entre muchas otras, así pues, un actor nace cuando “puede comunicarnos alguna cosa que es a la vez verdaderamente íntima y universal, es porque por medio de la poesía ha sabido franquear las fronteras entre él como sujeto y el Otro” (León,2001,p51). Cuando esto ocurre es porque el artista ha logrado inquietarse por su propia subjetividad y su lugar frente a ella, y no solo se ha quedado en ello, sino que ha viajado hasta la alteridad para contemplar en ella lo semejante y lo radicalmente diferente.

Experiencias que hacen lazo social.

Dentro del acercamiento a nivel documental, en el que se hizo uso de entrevistas encontradas en internet, y programas de televisión , cuyo campo de interés era el teatro, me encontré con relatos de algunos actores, directores y dramaturgos que exponen la cuestión del lazo social a partir del teatro, bien sea, a través de las dinámicas que se gestan al interior de un grupo teatral, o de las dinámicas que llevan a que el quehacer del grupo teatral, se involucre, y opere de alguna manera en el espectador que contempla una obra, o en aquellas comunidades que acogen directamente el teatro como parte de su territorio llámese, barrio, vereda, corregimiento, entre otros.



Pensando en aquellas experiencias en las que se tiene en cuenta el vínculo social al interior del grupo teatral, vale la pena recordar las palabras de la actriz y dramaturga, Patricia Ariza, quien hace parte del grupo de teatro del teatro La Candelaria, “Después de 50 años no somos una familia, somos un combo, un grupo, un laboratorio, un equipo en donde se tramitan las divergencias” (Teatro de los acontecimientos,2016). Ante lo dicho por Patricia, surge la pregunta ¿Cómo se tramitan las divergencias en medio de un proceso creativo? Esta tramitación deja entrever la manera en que se establece un vínculo, en el que lo diferente y el conflicto al interior del grupo, no son excluidos, sino escuchados, y tomados como materiales necesarios para hacer un trabajo artístico; con respecto al vínculo con la cultura, Patricia comenta la manera en que el grupo de teatro construye este vínculo con aquellas escenas de la historia y cultura de nuestra nación que son difíciles o duele mirar, de esto Patricia comenta que “Trabajamos buscando lo más hondo, lo que la sociedad no reconoce de sí misma y hace hay que buscarle una estética” (Teatro de los acontecimientos,2016).

Desde otro ángulo podría decirse que la labor del grupo del teatro La Candelaria para poder incluir lo horrible , lo execrable y lo grotesco, en el lazo social , es sacarlo de aquellos ejercicios violentos que configuran escenas que dejaron heridas psíquicas y físicas para algunos, para darle una forma poética con el cuerpo, para que el espectador pueda acercarse a ello de una manera que le sea más soportable, pero que no excluye la crítica hacia la gravedad de determinadas transgresiones de la violencia en el país.

El trabajo de la Corporación Teatral Tercer acto , se construye en alianza con la comunidad en la que se encuentra el teatro, con quien se construye un territorio en el que se busca producir lazos sociales, de los cuales el teatro sería un punto de



encuentro, que interviene en el territorio a través de las manifestaciones teatrales (comparsas, teatros callejeros, y obras al interior del teatro) como también en la parte física, y con quienes componen aquel territorio que rodea al teatro, en el barrio Lourdes de la localidad de Santa Fe, de este trabajo, Luis Daniel Castro, director y actor de este teatro, comenta sobre la casa desde donde se comenzaron a hacer las funciones

No solamente era una casa para poder ensayar, para poder guardar nuestras cosas, sino también para poder proyectar un trabajo con la comunidad, y entonces empezamos a hacer funciones con un carácter de trueque. La gente aquí entra trayendo un huevo, un producto de la canasta familiar, un producto de aseo, o haciendo un aporte voluntario. (Teatro de los acontecimientos, 2016)

Resulta interesante el vínculo que se va construyendo a partir del trueque como forma de pago, en que es la comunidad quien con su pago, pone en juego el valor que le dan a su propio tiempo y al arte, un tiempo en el que eligen exponerse como espectador, sustrayéndose por un momento del afanoso trajinar de la rutina.

El plus de las elaboraciones de la Corporación Teatral Tercer Acto, se ve desplegado en el momento en que este grupo es capaz de crear dos escenas que se sobreponen, la primera, la escena que corresponde a las obras que se realizan sobre las tablas como actores, y la segunda aquella que gestionan los integrantes de este grupo, con los vecinos que hacen parte de la comunidad, como la creación de ocasiones y celebraciones, para producir encuentros entre las personas, y la intervención del espacio que es habitado por la comunidad, haciendo con esto escenas en que los vínculos son



resignificados, a partir del encuentro con el otro, y la transformación del espacio; sobre este quehacer, Luis Daniel Castro afirma

Hacemos un proceso de intervención con la comunidad en el arreglo de fachadas, pero también de mantener una relación con los vecinos, de organizar eventos con los vecinos, que permitan mejorar el entorno pero también hacer acciones de socialización como la navidad o las acciones que queramos desarrollar en la cuadra (Teatro de los acontecimientos,2016)

Los vínculos generados, no son algo en lo que el grupo es el único autor, pues sin la decisión de la comunidad de involucrarse e inquietarse por la manera en que establecen vínculos sociales, y de alguna manera fabrican una identidad comunitaria alrededor del teatro y otras propuestas que van surgiendo sobre la marcha no existiría ningún punto de encuentro, según Luis Daniel Castro

Nosotros ponemos el pulso y la comunidad pone el tiempo, combinamos esos dos esfuerzos y hacemos acciones conjuntas, entonces hablamos claramente de lo que queremos hacer pero también escuchamos las necesidades de la comunidad, y los invitamos a que sean partícipes de ese proceso, nosotros no somos quienes lideramos sino acompañamos. (Teatro de los acontecimientos,2016)

Desde el teatro como practica en donde se privilegia la acción, se agita e inquieta a la comunidad para que se reconozca a sí misma como un sujeto de la acción, una acción



capaz de transformar a nivel existencial a cada sujeto, a la vez que transforma su territorio, lidiando con las dificultades, identidades, y cambios que aparecen a nivel comunitario.

Conclusión

El cuerpo es fiel testigo de lo más íntimo de cada humano, no solo por su desnudez, sino como espacio de incertidumbres en donde se dirimen preguntas que para ser respondidas requieren de un arduo trabajo, el teatro ha sido esa hoguera en la que al calor del movimiento se cuecen momentos en el que el sujeto es arrojado a inquietarse por su propia subjetividad, una inquietud que golpeará con insistencia demandándole no solo reflexión sino una acción que la ponga a prueba, algo que hace surgir de acercamientos por parte del actor a su cuerpo, con el fin de hacer de la piel, un material para inventar con una verdad sobre sus propias dudas, sobre la violencia, y otras situaciones sociales y económicas tal país, pero no basta para el actor saber y vivir aquella verdad, se hace necesario una capacidad que le permita transmitirle al otro algo de ella, rompiendo muchas veces con el esquema Actor-que actúa Espectador-que mira, para invitar al espectador a que se ocupe de sus propias incertidumbres frente al mundo, acto en el que ocuparse del propio cuerpo brindará un sendero para encontrarse a nivel subjetivo, y generar prácticas en las que el artista existe en inquietud y desde la inquietud se va forjando un lugar en permanente transformación, solo cuando acepta su responsabilidad frente al conocimiento de sí mismo.



Referencias

Arana, T, La Hermeneutica del Actor (2012) Revista Colombiana de las Artes Escénicas.

Vol 6, 134-143, Recuperado de:

http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/5133/1/AranaThamer_2012_HermeneuticaActor.pdf

Araque, C (2009). El entrenamiento como base de la formación actoral. Calle14: revista de investigación en el campo del arte, Vol 3, No 3, 114-121 Recuperado de:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021537010>

A R fotomedia. [A R fotomedia]. (2014, octubre 19) Nadia Granados "La Fulminante".- Entrevista y Performance: Carro limpio, conciencia sucia. [Archivo de video]

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2SXkoVkgnhk>

Couso, O. (2007) El cuerpo en el psicoanálisis Revista de La escuela freudiana de Buenos Aires, 1-9, Escuela Freudiana de Buenos Aires, Buenos Aires-Argentina,

Recuperado de: http://www.efbaires.com.ar/files/texts/TextoOnline_689.pdf

En Órbita [En Órbita]. (2014, noviembre, 7). "No me interesa que el teatro dé respuestas".

[Archivo de video]. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=4GxRKuluuJE

El Vínculo Social y el Teatro (2001). Cuadernos del Foro del Campo Lacaniano de Bogotá Letrazas, No 2, "Arte y psicoanálisis". Foro del Campo Lacaniano de Bogotá.

Bogotá-Colombia

Foucault, M. (1982) La Hermenéutica del Sujeto. Madrid, España: Ediciones De La Piqueta .

Freud, S, (1915) *Las pulsiones y sus destino*, Ediciones Altaya.



Freud, S. (1942) *Personajes psicopáticos en el escenario*, Avellaneda, Argentina: Amorrortu Editores.

Gallo, H (2016). Sujeto y verdad. *Revista de psicoanálisis: Desde el jardín de Freud*. No 16. 77-88, Recuperado de:

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/58155>

Geriola, G. (2009) *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Colombia y Venezuela*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nueva Generación.

Idiáquez, C. (2011) *Aproximación Psicoanalítica al Cuerpo del Actor en Escena*. (tesis de maestría) . Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile.

Irazábal, Federico, (2004- Enero) "Eduardo "Tato" Pavlosky, el cuerpo como potencia", *Cuadernos de Picadero*, No 2, p44, recuperado 30-11-2017 <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/30/3.pdf>

Lacan, J (1954). *Los escritos técnicos de Freud.*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

Lacan, J, (1975-1976), *El sinthome*, Buenos Aires, Argentina: Paidós

Lamovsky, L. (2011) *Psicoanálisis y Lazo Social* Revista de La Escuela Freudiana de Buenos Aires, 1-5. Recuperado de:

http://www.efbaires.com.ar/files/texts/TextoOnline_547.pdf

Lamus, M (2012). *Teatro que se resiste a olvidar*. En: Ministerio de cultura. (Primera edición) *Luchando contra el olvido* (pp 15- 23) Bogotá, Colombia: Impresol Ediciones.



Martin, P. [Paco Martin]. (2011, febrero,18). El teatro colectivo. Cesar Badillo, La candelaria.[Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=9qHaN_HGqj8

Noticias Centro de memoria histórica (2015, septiembre 14) Cartoni habla sobre el teatro como catarsis de la violencia. Centro Nacional de memoria histórica Recuperado de:<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/cartoni-habla-sobre-el-teatro-como-catarsis-de-la-violencia>

Padilla A. (Noviembre 2014-Enero 2015) Si el río hablara: Entrevista a Cesar Badillo, Teatros *Revista de la comunidad teatral de Bogotá*. <http://www.idartes.gov.co/content/revista-teatros-no21>

Posada, P (1999). Saber y verdad (1999). *Revista Afectio Societatis*, Vol 2, No 3, 1-13, Recuperado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/view/5426/4779>

Radrián, V. (2012). Cuerpo y voz: unión y separación en la historia del teatro y la danza *Revista Telón de fondo* No 15 , 92-108, Recuperado de: <http://www.telondefondo.org/numero15/articulo/393/cuerpo-y-voz-union-y-separacion-en-la-historia-del-teatro-y-la-danza.html>

Restrepo, A, (2000) . Mi cuerpo encuentra su voz y el artista su camino. *Revista Nomadas*, No 13, 165-177. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105115264014.pdf>



Revista ENTREACTOS [Revista ENTREACTOS] (2015, abril 3) Victoria Valencia -
Directora Teatro La Mosca [Archivo de video]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=s9_gmX0ORRI

Rubiano F.(Noviembre 2014-Enero 2015) La guerra y la posguerra del teatro, *Teatros
Revista de la comunidad teatral de Bogotá*. Recuperado de:
<http://www.idartes.gov.co/content/revista-teatros-no21>

Sánchez , M. (2004) "Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual," *Teatro: Revista de
Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Volumen 20, Número 20, pp. 87-
101. Recuperado de:
<http://digitalcommons.conncoll.edu/cqi/viewcontent.cgi?article=1199&context=teatro>

Sánchez, M. (2012,26 de agosto). Una charla con La Fulminante. Confidencial Colombia.
Recuperado de: <http://confidencialcolombia.com/es/1/plastica/1377/Una-charla-con-La-FulminanteFulminante-ArtesPl%C3%A1sticas-pol%C3%ADtica-Pornoterrorismo-Performance.SomosSudacas.htm>

Soler, C. (2006). El cuerpo en la enseñanza de Jacques Lacan. *En Los ensamblajes del
cuerpo* (107-146).Medellín: Asociación Foro del Campo Lacaniano de Medellín.

Teatro de los acontecimientos . [Teatro de los Acontecimientos]. (2016, febrero 5).
TEATRO DE LOS ACONTECIMIENTOS. TEATRO DE LOS ACONTECIMIENTOS.
FUNDACIÓN CULTURAL TERCER ACTO [Archivo de video]. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=CDK0nwJWLaE&t=190s>

Teatro de los acontecimientos . [Teatro de los Acontecimientos]. (2016, febrero 11).
TEATRO DE LOS ACONTECIMIENTOS. TEATRO LA CANDELARIA [Archivo de
video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JJG1ymkKke8&t=1s>



Vivas C. (Noviembre 2014-Enero 2015) Teatro y violencia: Apuntes y reflexiones.

Teatros *Revista de la comunidad teatral de Bogotá.*

<http://www.idartes.gov.co/content/revista-teatros-no21>

Wiener, G. (2017, 2 de febrero). Nadia Granados, 'La Fulminante': "Lo obsceno está en la

mirada que tiene miedo del cuerpo". La Mula. Pe. Recuperado de:

<https://redaccion.lamula.pe/2017/02/01/nadia-granados-la-fulminante-lo-obsceno->

[esta-en-la-mirada-que-tiene-miedo-del-cuerpo/gabrielawiener/](https://redaccion.lamula.pe/2017/02/01/nadia-granados-la-fulminante-lo-obsceno-esta-en-la-mirada-que-tiene-miedo-del-cuerpo/gabrielawiener/)