POESÍA DE LA EXPERIENCIA.
SUBJETIVIDAD ARTISTA EN EL PROCESO CREATIVO TEATRAL

Trabajo de grado para optar al título de psicóloga

María José Guzmán Caro

Área de Salud, Conocimiento Médico y Sociedad

Línea Salud Mental, Aflicción, Conflicto y Violencia

Tutores

Claudia Platarrueda Vanegas

Carlos Iván Molina Bulla

José Zapata García

Programa de Psicología

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Universidad Externado de Colombia

Bogotá D.C., febrero de 2019

Agradecimientos

Por la magnitud de amor y entrega, de cercanía y complicidad, una simple página no llega a dar el completo registro de mi gratitud hacia quienes han hecho parte de este ciclo tan hermosamente concluido, quienes, con su apoyo y sus consejos, se convierten en la figura vertebral de mi crecimiento como ser humano. A mis papás, les debo gran parte de lo que hasta ahora he conseguido. A mi mamá Esperanza, quien ha sido la inspiración y la fuerza, que, desde el amor y la dulzura, me ha alimentado y formado como mujer. A mi papá César, quien siempre ha hecho todo lo posible para demostrarme su amor y darme lo mejor. Gracias a ustedes, he podido desplegar quien soy. Los amo. A mi pareja, Marlon, quien ha visto todo este proceso de escritura, y desde sus conocimientos, me ha ayudado a pintar los cuadros que aparecen en esta tesis, pero, sobre todo, me ha ayudado a superar los momentos de oscuridad. Gracias, mi amor, por ser el hombre que eres. Te amo. También agradezco a mis abuelos, Doris, Rita, Humberto, y Juan, y a mi bisabuelo José, quienes se enorgullecen siempre por los logros que he adquirido. Las raíces base del árbol del que hago parte. Gracias. A mis tías Doris, Gladys y Nohora, por brindarme incondicionalmente su apoyo y escucha. A mi primo Esteban que me ayudó a editar parte del texto.

A mi querida Laurita, que, sin ser mi hermana de sangre, es mi hermana espiritual. Sigue el noble camino del altruismo. A mi linda amiga Adriana, por ser tan incondicional en todos los momentos, y que con su experiencia como ser humano, me ha brindado su más sincera compañía. A mi fuerte amiga Juliana, por la alegría y el cariño de todos estos años, por la cercanía genuina de nuestras vidas. A mis cómplices y amigas Lina y Diana, quienes han estado presentes, incluso desde la distancia. Gracias lindas mujeres que han tejido su vida cerca a la mía. Las amo. A Natalia, Paola, Paula, Alexandra y Santiago, quienes han compartido la experiencia de este revelador proceso de formación en la psicología y en la Universidad, y a mi amigo Sebastián, quien me ha brindado su valiosa compañía. Gracias chicas y chicos. Agradezco además a todas las personas, tíos, primos, primas, compañeros y amigos que han estado en estos años compartiendo experiencias y amor.

A Fernando Montes, Gabriela Amado y a todos los que hicieron parte del taller “El cuerpo de la organicidad” por explorar, en conjunto, desde la intimidad. A Carlos Sepúlveda y a los que hicieron parte del laboratorio de creación “Macondo”, por permitirse explorar a profundidad las palabras de Gabriel García Márquez. Gracias especiales a Edna, Alex, Vivian y Paloma, quienes participaron directamente en la construcción de este escrito y a Julián, Siu y Luis Carlos, compañeros y amigos que también tejieron sus experiencias en esta tesis. Gracias, mucho cariño y “mucha mierda”.

Al equipo de trabajo de la Línea Salud Mental, Aflicción, Conflicto y Violencia por acoger mi propuesta, especialmente a mi tutora Claudia Platarrueda, quien fue cómplice de este proceso y me dio espacio suficiente para aclarar mis dudas, a la vez de ser una guía interesante para tejer lo que estaba separado. Muchas gracias. A todos mis profesores y profesoras que han estado en este camino de aprendizaje, por su esmero y entrega en la gran labor de ser docentes. Gracias. A mis directores y maestros del teatro y del ballet que me permitieron expandir mi experiencia en el arte. Gracias.

Además, agradezco a quienes son mis jurados de tesis, por tomarse el tiempo para leer este escrito.

Gracias a la vida, a las fuerzas que la rigen y a las conexiones que hacen posible que este texto haya llegado a sus manos.

Tabla de contenido

Agradecimientos ... 2
Introducción ... 6
El mito del humano-máquina ... 14
Capítulo 1. Movimiento y creación: La sinfonía de los opuestos ... 20
Estar presente ... 20
El reto inicial: despertar el cuerpo ... 24
Los más necios sueños de la infancia ... 31
El centro es el ombligo ... 33
Desnudez en medio de las corrientes del sonido ... 40
Ocho casas: los movimientos de la naturaleza ... 45
Cuatro historias: los movimientos del yo interno ... 50
El tú y el yo, órganos del macrosistema: el nosotros como el yo emergente ... 59
Capítulo 2 Macondo: el sueño colectivo y la creación artística ... 70
La ritualidad y el descubrimiento creativo ... **Error! Bookmark not defined.**
***Cien años de soledad*, fuente de excusa para la búsqueda creativa** ... 76
Desenterrando a Macondo: lo sublime y lo abismal ... 81
El éxodo de los gitanos: la ruta del sueño ... 88
La historia de la selva y el nacimiento: fundación de un pueblo ... 96
La casa se llenó de amor ... 110
La repetición y el olvido ... 114
Los gallos de pelea y el fantasma de Prudencio Aguilar ... 123
En las profundidades del psiquismo artista ... 126
Vida y muerte: nuevo rumbo de la experiencia artística ... 132
Capítulo 3. El caleidoscopio del ser-artista: Experiencia y subjetividad ... 139
Movimiento-imagen-movimiento ... **Error! Bookmark not defined.**
La poesía de la experiencia ... **Error! Bookmark not defined.**
Consideraciones finales ... 165
Referencias ... 174

Introducción

Inhalamos. Sostenemos: uno, dos, tres. Exhalamos.

Inhalamos. Estamos haciendo la misma acción de sostener el aire hasta tres. Reunidos en un círculo. Sentados. Con los ojos cerrados. Sintiendo la respiración a través del sonido ya no tan sutil que se crea cuando varios respiran al mismo ritmo. Exhalamos. Silencio absoluto.

Inhalo. Sostengo: uno, dos, tres. Exhalo.

Las costillas sutilmente se expanden hacia los laterales en consecuencia al movimiento de los pulmones. Estos, a su vez, empujan el diafragma, que cumple su función contrayéndose y relajándose dependiendo del estado de mi respiración. Ahora estoy en calma. Inhalo. Sostengo: uno, dos, tres. Exhalo. Con el aire deviene la sangre oxigenada, aquella que me recorre de manera constante, impregnando e inundando los orificios justos y las entradas claves.

Inhalo.

A continuación, todo mi cuerpo será testigo de la entrada habitual del oxígeno que necesita del afuera, la conexión primordial con lo que está más allá de mi borde.

Uno, dos, tres.

Exhalo.

Y con un halo de nostalgia, el tórax se retira y disminuye sus segmentos.

En este punto no sabría con exactitud si es una decisión mía el respirar o si va más allá de mi control, pero al estar haciendo un ejercicio exclusivo de sostener el aire, puedo dar cuenta de la capacidad que tengo para el manejo de mi cuerpo, capacidad

que depende —en este caso— de una decisión consciente. Para mí, se vuelve evidente que la respiración es el inicio de la acción, la pauta que marca el límite del ritmo cardiaco y puente de comunicación tanto de mi estado interno como del entorno y las acciones que se desprenden de éste.

Poco a poco, entramos en una sintonía en conjunto y, al abrir nuestros ojos, me percato de la diferencia entre nuestros movimientos antes y después de este corto, pero importante calentamiento. Tanto nosotros como usted, que está leyendo este texto, dependemos indiscutiblemente del respirar, pero ¿qué pasa cuando aquello que es tan básico y que muchas veces pasa desapercibido como lo es respirar lo concientiza de manera tal que pueda controlarse las entradas y las salidas de los impulsos? y cuando realiza este ejercicio ¿usted ha sido capaz de notar diferencias en su comportamiento cuando cambia su intención de la respiración?

El cuerpo, y con ello los movimientos y sensaciones internas que hacen posible nuestra comunicación con el mundo, mundo entendido como el entramado del adentro y el afuera de nuestra experiencia, es el principio de la creación artística de cualquier índole, ya sea plástica, musical o escénica. Sin embargo, se vuelve evidente que, en la creación escénica, el cuerpo es la herramienta que se plastifica en significante y significado, técnica y obra de arte, lugar donde los artistas han desenvuelto su experiencia en una intimidad compartida, cuyo objeto es lograr la composición artística y también, la experiencia estética.

El escrito que usted lee, es resultado de una indagación acerca de cómo el artista escénico a la vez que da vida a la obra y la transforma, es también transformado por la experiencia misma de crear en una suerte de bucle, donde, se encuentra la creación artística por un lado y por el otro la subjetividad, alimentándose mutuamente. El cuerpo, es el medio por el cual esta simbiosis es posible, ya que es éste la principal *herramienta* para este arte que permite que la obra tenga lugar. Sin cuerpo no hay creación artística. El sujeto artista, tiene la particularidad de estar entrenado(a) para encontrarse en total disposición al proceso creativo, es decir, que el artista cuenta

con una serie de técnicas –incluidas las técnicas de respiración-que hacen de su cuerpo una verdadera herramienta plástica que crea y es moldeada por la experiencia artística.

A diferencia de espacios físicos que cotidianamente habita nuestro cuerpo, el cuerpo artista habita espacios que se despojan temporal o permanentemente del sentido que las normas y acuerdos sociales pueden darle. En la experiencia diaria, los cuerpos responden a lo que los espacios les exigen; en los espacios públicos, nos es permitido un determinado comportamiento y no otros, como ocurre en las iglesias, los colegios, los hospitales, entre otros, que admiten determinadas acciones. Sin embargo, el lugar en el que la creación artística se da es un *espacio vacío*, un espacio abierto a la posibilidad de crear sentido y en el que el sujeto se encuentra expuesto, al convertirse su subjetividad en el punto de partida para la interacción. Adicionalmente, el *espacio vacío* remite a un no saber, un inconsciente que emerge sin un sentido claro incluso para el artista, el espacio que posibilita la creación. Siendo que la creación artística escénica puede darse en colectivo, el espacio vacío será habitado por diferentes subjetividades que nutrirán la creación, se retroalimentarán de ellas y entre ellas desde un terreno sensible, emotivo e inconsciente más que racional lógico-normativo y darán lugar a universos psíquicos que son resultado de la transformación que sufren las subjetividades tras el atravesamiento de la obra.

Esta indagación, ha sido producto de una investigación en acción, porque me apoyé de recursos etnográficos y entrevistas, así como también de reflexiones propias, ya que me vi en la necesidad de ingresar en los entrenamientos y en los ensayos, con el fin de comprender desde el interior, los ritmos, las pautas y los movimientos que otorgan la posición en la que el cuerpo se plastifica para la construcción de un lenguaje particular, donde los sujetos sienten el impulso de comunicar, desde el arte, una serie de mitos, rituales e historias. Esto, con el fin de reconocer cómo la conciencia se vuelve partícipe del movimiento plástico y el descubrimiento de procesos internos que trascienden la comprensión desde lo racional. Por esta razón, el documento que usted lee es registro de un proceso de transformación consciente de estados mentales, emocionales y corporales propios y compartidos, alrededor de

la búsqueda artística, pero también es registro de la emergencia del estado inconsciente en los procesos creativos, donde el no saber y lo oscuro como desconocido, tienen validez y son acogidos como elementos que enriquecen la experiencia artística.

Cuando se habla de investigación teatral, generalmente se asocia a la experiencia desde la perspectiva del espectador, quien es el que completa la obra de arte. No obstante, en esta interacción estética, la obra y las acciones escénicas, están entretejidas por quienes representan personajes y con los acontecimientos que suceden dentro de este espacio vacío. El arte escénico, en particular, constituye una obra que se moviliza a través del cuerpo de los intérpretes. Con ello, el sujeto-cuerpo del actor, no sólo es una representación estética sino, también, una herramienta que vivencia la experiencia del acto artístico, el objeto vivo que desencadena las emociones del espectador y por lo tanto crea una necesidad inherente de su plasticidad material con la obra misma. El cuerpo, al ser obra también, moviliza de manera, tanto inconsciente como intencional, toda una serie de elementos artísticos que configuran y construyen la obra.

Los espacios y con ellos, los artistas que participaron en esta búsqueda de la comprensión de la experiencia, posibilitaron un análisis y una reflexión que, a pesar de que en muchas ocasiones las comente en primera persona, son resultado de una experiencia compartida. El *yo*, mi yo, es simplemente un vehículo interpretativo de los procesos, un puente que le comunica a usted experiencias que ocurren dentro de un espacio artístico. El primer campo fue un taller llamado *El cuerpo de la organicidad*, dirigido por Fernando Montes y Gabriela Amado del grupo de teatro Varasanta, realizado en julio del 2017, teniendo un horario intensivo desde las ocho de la mañana hasta las cuatro de la tarde a lo largo de una semana. Este taller, tenía como objetivo principal, ahondar sobre el impulso creativo y sus manifestaciones en el espacio, convirtiendo el entrenamiento a su vez en espacio de creación. Fuimos nueve artistas que logramos la beca a nivel nacional otorgada por IDARTES para participar. Además de ello, se realizó una conversación grupal al final del taller que fue plenamente provechosa para entender ciertas sincronías y actos extraordinarios

que sucedieron en este espacio. El segundo campo fue la creación de un laboratorio de investigación artística del grupo *El Propio Teatro*. Este laboratorio —que llamamos *Macondo*— se creó para un montaje escénico del libro *Cien Años de Soledad*, del escritor colombiano Gabriel García Márquez, durante los meses de septiembre del 2017 y enero del 2018; en este laboratorio se apostó por un diálogo diverso de las artes plásticas, musicales y escénicas, con una intensidad entre dos a cinco horas, dependiendo la búsqueda, ensayando, por lo menos, cuatro días a la semana. En el laboratorio participamos siete personas, incluyendo a Carlos Sepúlveda, director del *Teatro de Occidente*. No obstante, el proyecto se disolvió a principios de año por motivos propios, tanto dentro del proceso como de circunstancias por fuera de éste, dándome la posibilidad de concluir que las expresiones artísticas no dependen de sí mismas sino también de las relaciones que se gestan e influyen en los movimientos de las creaciones. La construcción o destrucción de los proyectos artísticos, pueden verse fuertemente influidos por los estados anímicos, no sólo de los integrantes, sino también del lenguaje emergente que se constituye con cada cuerpo presente.

La mayoría de los participantes de la investigación son profesionales en las artes escénicas, plásticas y musicales de las diferentes regiones de Colombia y del extranjero; algunos de ellos, como yo, tenemos formación artística, aunque actualmente no la ejercemos profesionalmente, por lo menos no de manera constante. Cabe resaltar que, particularmente en el laboratorio de creación, la mayoría tiene ingresos por fuera del ámbito artístico, junto con tiempo libre, que facilitaron los encuentros que, si se dieran otras condiciones u otros contextos, no hubiera sido posible.

Los espacios que dieron lugar a los procesos, se encuentran en Bogotá, específicamente en el barrio *La Soledad*, barrio tradicional de la localidad de Teusaquillo que cuenta con una gran cantidad de construcciones consideradas como patrimonio arquitectónico, donde la oferta cultural y comercial de este sector es reconocida. Los residentes del sector, en su mayoría, son artistas, músicos, extranjeros, pintores, periodistas y estudiantes universitarios. El taller del teatro

Varasanta se realizó en La *Casa del Teatro Nacional,* uno de los tres escenarios que forma la Fundación Teatro Nacional, espacio de tradición artística en Colombia desde 1978, creada y fundada por Fanny Mickey. Esta casa es, tanto teatro como espacio de formación actoral y artística, lugar donde los integrantes del laboratorio recibimos la formación y, además, entablamos una amistad. Por otra parte, "Macondo" se realizó en un apartamento cerca al Park-Way, espacio que contaba con las condiciones de amplitud y disponibilidad para los ejercicios.

La organización del escrito se sustenta en tres capítulos. El primero da cuenta de la experiencia del entrenamiento del taller "*El cuerpo de la organicidad*" y cómo este influyó en los estados internos de los participantes, cuáles eran los cambios físicos, emocionales y reflexivos que surgían alrededor de las técnicas y propuestas que brindaban los directores, propuestas que se acercaban a filosofías orientales en relación a la energía vital y lo que significa ser humano en los procesos de la vida natural. El segundo capítulo, describe el proceso creativo del laboratorio *"Macondo"*, proceso que desencadenó reflexiones acerca de los orígenes y las premisas que hacían posible la creación de escenas del libro "Cien años de soledad" de Gabriel García Márquez y acerca de cómo éstas eran resultados de estados íntimos subjetivos, tanto en relación al texto como en relación a las capacidades artísticas diferenciales de cada uno. El tercer capítulo se ocupa de la manera en que la percepción de sí está fuertemente relacionada con los conocimientos técnicos y preguntas existenciales que surgen en la experiencia estética para estos artistas. Mi intención con esta organización, es mostrarle la experiencia de todos aquellos que tejieron este escrito y se encarnan en estas palabras. Sus voces, al igual que las voces de autores y de las personas que se han interesado por estos temas dentro y más allá del campo de la psicología, son los que componen esta sinfonía.

Es importante rescatar que las fuentes de información, al igual que la transformación de quienes nos encontramos en estos espacios de creación y entrenamiento, se fueron movilizando con el fin de encontrarse cercanamente con los conceptos que allí se utilizaron, ubicando las teorías que brinda la psicología, la filosofía y la antropología como parte de la totalidad de los análisis de resultados, ya que si bien

la investigación ha partido de nociones propias del teatro y del mundo psicológico occidental, posturas no occidentales también hicieron posible una comprensión profunda de las acciones, convirtiéndose inclusive en pautas iniciales para las propuestas escénicas. Teorías del teatro japonés, el *I Ching* o *Libro de las mutaciones*, el Tao, el Budismo Zen, experiencias escénicas con premisas literarias del realismo mágico, entre otras, fueron protagonistas de la búsqueda colectiva de la comprensión de lo que significa ser humano, de lo que significa ser y estar, la presencia, la fluidez, el movimiento. Usted además se encontrará con pinturas a lo largo de los primeros dos capítulos. Puede interpretarlos como desee, no obstante, cada cuadro representa una experiencia de los artistas o una explicación gráfica, que, a través del dibujo, quise comprender también.

Con esta experiencia quisiera comentarle dos cosas. La primera es que fue un camino complejo habernos visto en la tarea de fluir con la producción estética y los entrenamientos físicos necesarios para lograr dicha producción, a la vez, entablar espacios para reflexionar en conjunto sobre aquello vivido. La segunda, es que el campo artístico es un campo de investigación tan inmensamente rico de posibilidades, que tardaría muchos años más en lograr reflexionar sobre cada detalle encontrado dentro de mí y dentro de la infinita capacidad de creación cuando se produce en colectivo. La fusión que ocurre entre artista como herramienta y como obra de arte permite una condensación de energías que han sido categorizadas de manera aislada dentro del mundo académico y dentro del universo médico y psicológico, que impregna la vida cotidiana. No obstante, estos cuerpos encontrados fueron la materialización de una serie de nociones e intenciones estéticas tanto racionales como intuitivas, canales comunicativos de lo comunicable, pero también de lo incomprensible de la inspiración artística. Con esto, no sólo se produce el acto estético, además de ello, estas acciones sugieren cambios en quienes participamos en el proceso, arte encarnado que moviliza de manera, tanto inconsciente como intencional, toda una serie de elementos sistémicos que dan respuestas parciales, a partir de las sensaciones transmitidas en la misma existencia humana. Y esto me parece lo más bello, ya que, gracias a esta indagación, me he percatado que lo que

subyace de todo esto, lo que inquieta a los sujetos que necesitan expresarse a través de los medios artísticos, es una intención que involucra fuertemente el autoconocimiento, la meta observación de aquél yo que parece diluirse, ponerse en duda, odiarse, amarse, permitirse, plastificarse, compartirse y restringirse para volver espirálicamente en sí, reconfortado y más autoconsciente de sus actos, tanto en la obra artística como en la vida personal y social.

Intento, desde mi perspectiva de observadora y participante, ensamblar y tejer las piezas, encontrar que, detrás de toda individualidad y particularidad humana que hizo parte de este proceso, existe un canal de comunicación desde lo íntimo. Considere que, en esta propuesta, el yo también se transforma en un nosotros. Es un nosotros porque mi experiencia hace parte de esta experiencia colectiva, nosotros porque me fundo en esta realidad a modo de sumergirlo a usted dentro de este *inconsciente concientizado*. Es, a la vez, una desnudez de mi subjetividad, puesto que pongo en juego muchas cosas que no quería ver en mí, y que, al ser partícipe y observadora dentro de mi experiencia, tenía que observar los obstáculos de mi intimidad que impedían, en muchas ocasiones, escribir esta tesis. Poder conectarme con usted, en segunda persona, se convierte además en un espacio de intimidad en el que expongo mi subjetividad a partir de la búsqueda por comprender la subjetividad de los artistas.

Tocarse a sí mismo, entrar en uno, no es tarea sencilla, ya que tanto el cuerpo como la arcilla se amoldan en el arte y su dinamismo. Cuando se indaga con el cuerpo, cuando se entra a una obra, siempre se abre algo más allá, nosotros sólo permitimos abrir la puerta, y al abrirla, dejamos entrar una fuerza de creación y, a su vez, de destrucción. Aquello invisible se apoderó de nosotros. El cuerpo, siendo un grado de lo uno en nosotros, juega un papel protagónico también desde nuestro inconsciente, papeles puestos en inter-juego con nuestros diferentes grados de conciencia que permiten con ello la sinfonía de los opuestos, el ritmo vital del flujo que moldea el tiempo. El usar el yo-cuerpo como herramienta de expresión creativa, permite la aproximación a otros campos del conocimiento que se encuentran entrelazados con conocimientos médicos y de bienestar holístico, buscando una integralidad de los

saberes que involucran nuestra totalidad psíquica, física y emocional. Incluso, más allá de ella.

El mito del humano-máquina

¿Qué significa ser un humano? Para el antropólogo Tim Ingold (2012), definir lo humano en términos de posesión en referencia alguna característica esencial, no tiene cabida alguna de manera permanente, ya que ante "cualquier atributo que se elija, existe la posibilidad de que haya una criatura nacida de un hombre y una mujer en el que no esté presente" (pág. 38) Para este investigador, todos los seres humanos nacen en el mundo ya dotados de capacidades genéticamente preestablecidas, independientemente de cómo se desarrollen en los contextos en donde se desenvuelven. El cuerpo, por consiguiente, está siempre expuesto a multiplicidad de estímulos, donde la división entre lo cultural y lo biológico ha moldeado, a lo largo de la historia, la existencia humana.

El cuerpo, ha ocupado un puesto de vital importancia en múltiples disciplinas sociales como la antropología desde el siglo XIX, importante en teorías sobre rituales, cosmologías y estructuras sociales; es visto como la encarnación humana, el foco de la universalidad. Tomando en cuenta las concepciones filosóficas occidentales, la definición de cuerpo ha variado dependiendo la época y la relevancia que tiene éste sobre las acciones históricas. Por ejemplo, desde términos evolutivos, el ser humano se puede describir cómo "un mamífero de sangre caliente" (Turner, 1983). Las teorías occidentales, en su mayoría, han propuesto contradicciones u oposiciones entre naturaleza y cultura, cuerpo y alma; influenciadas por dichas dicotomías, las cuestiones filosóficas han desencantado cambios monumentales en las dinámicas de occidente, contradicen cuerpo y alma, la sexualidad y la civilización. ¿Cuál podría ser el punto de disyunción? La regulación cultural de las acciones que se institucionalizan, juegan un papel importante en el control del instinto, y el cuerpo aparece como fuerza y potencial, lugar en donde se elabora y se condiciona a partir

de las fuerzas socioculturales. La creación de categorías ordenadas, explica el desorden, el orden y la clasificación sobre el cuerpo humano. En la historia, el argumento que es el cuerpo, y con él, su salud, disposiciones, condiciones y contextos, se toman como evidencia sustancial del alma.

¿Cómo se puede definir un ser cuya naturaleza nos es absolutamente desconocida? (De la Mettrie, 1921. pág. 32). De la Mettrie (1921) indica que el cuerpo humano es una máquina en movimiento con mecanismos que le son propios. Para el filósofo francés, "el hombre no está formado de un barro más precioso. La naturaleza no ha empleado más que una sola y única pasta en la cual ha variado sólo la levadura" (pág. 66). Dentro de esta perspectiva, el ser humano es una máquina bien iluminada, un reloj que, gracias al empleo de la naturaleza en su formación, puede construirse y conservarse, marcando los latidos del corazón y del espíritu. El valor de la experiencia, adquiere un significado importante dentro de su postura, argumentando que la organización de la materia es la que permite su sentido, donde cada parte, tiene elementos que reaccionan dependiendo de sus necesidades. Para el psicoanalista Cristian Idiáquez (2011), en las sociedades occidentales prima poseer un cuerpo más que serlo, idea apoyada por el individualismo como la estructura social predominante. El cuerpo, dentro de esta concepción dualista, termina siendo el lugar de la distinción y de la diferencia.

Le Breton (2002), menciona que el saber del cuerpo es, en primer lugar, un saber cultural, puesto que existe la decisión de definirlo de cierta manera, en relación con el entorno, las costumbres, la cosmología y lo que enmarca en definitiva la existencia de los seres humanos. Aquí se tiene en cuenta, dentro de esta postura, que el cuerpo no es una realidad en sí misma, es una definición inaprehensible que toma forma e individuación desde occidente, cuando se convierte en el recinto del sujeto que lo habita. La distinción mente-cuerpo occidental hace posible la identificación individual, el ego; aquí, la sociedad aboga por la atomización de los sujetos que están inmersos en ella, como un hecho que estructura la cosmología de la sociedad.

Según Foucault (1976), el cuerpo es el origen del aparato occidental de la verdad. Objeto y blanco de poder. Es manipulado, educado y formado, haciendo de él un cuerpo obediente y respondiente. El sistema social dio lugar a considerar un cuerpo útil y disciplinado. El estado moderno es entonces, dependiente de estas prácticas de regulación, además de reconocer que el hombre civilizado, ha encontrado una serie de técnicas internas de autodirección y autocontrol. Dentro de esta concepción, es posible decir que, como existe una atomización de los individuos, cada uno de ellos es el constructor de dicho cuerpo de manera autónoma, así éste esté en relación con medios masivos e interactúe en sociedad: ella misma se conforma y se limita.

El cuerpo cobra un sentido con la mirada particular del ser humano. En comparación con este concepto individualizador de los sujetos en sociedad, existen otras categorías que definen al ser humano, no como individuo. El cuerpo no se distingue de la persona, y la materia prima de lo cual está hecho es la misma que la del cosmos. Por ejemplo, en la sociedad canaca, el cuerpo es partícipe de la naturaleza de manera complementaria, una naturaleza que lo asimila y lo cubre. "El vínculo con lo vegetal no es una metáfora sino una identidad de sustancia" (Le Breton, 2002, pág. 17). Dentro de este marco, el cuerpo se funde con el mundo, la persona hace parte del entorno, no es un individuo como se concibe desde occidente, concepción que otorga un distanciamiento con la dimensión comunitaria en donde un individuo se distingue de otro. A partir de la idea occidental de cuerpo, éste se ubica no sólo como identidad sino como posesión, un dislocamiento que también distingue al sujeto de su propio cuerpo, el dualismo cartesiano.

Alejandra Ariza y Gustavo Gilbert (2007) definen al cuerpo como el devenir de mensajes que se reescriben y se releen acorde a las decisiones de tipo arbitrario cultural. Los autores, consideran teorías posestructuralistas y feministas para hacerlas acorde con las materializaciones del mundo contemporáneo respecto al cuerpo. "La psique en el mundo occidental ha adquirido tanta preponderancia que el cuerpo, visto como algo de la naturaleza, se convierte en un proyecto abierto a la intervención humana, y como la naturaleza, es colonizado y sujeto a constante revisión" (Araiza & Gilbert, 2007, pág. 113).

No obstante, la importancia de la encarnación humana se ha definido en diferentes teorías filosóficas y tradicionales de varios tipos; un ejemplo de ello es Nietzsche (1885), quien implicó al cuerpo en un debate sobre la estética en contra del conformismo, la impotencia y el puritanismo de la clase media alemana, que había apostado por la educación como el mecanismo principal de la reforma social. Nietzsche, mostró que la experiencia estética tenía más en común con el éxtasis sexual y erótico del cuerpo, el rapto religioso y el frenesí de la danza primitiva que con la contemplación individual y tranquila de una obra de arte con espíritu de interrogación racional y desinteresada. El arte, para Nietzsche, despertó el sentido del éxtasis perdido para el hombre moderno, individualizado y disciplinado, viendo la relación entre cultura y naturaleza en términos dialécticos: la naturaleza del hombre se transforma y cada período da lugar a un ideal físico del ser humano, un nuevo cuerpo.

El filósofo Felipe Johnson (2009), describe al cuerpo humano como un organismo que se compone de órganos que funcionan acorde y a favor de la unidad a la que pertenecen, a saber, el cuerpo humano mismo. Hablar de ***organismo*** implica hablar de un cuerpo vivo, cuerpo que manifiesta una organización funcional donde cada parte ejecuta un trabajo propio. La concepción de organismo ha determinado y transformado la experiencia del cuerpo humano, capaz de dividirse fisiológicamente hasta escalas químicas que, en últimas, reducen cada vez más y a la vez se vuelven en elementos importantes para identificar y entrar en la objetividad de la existencia del cuerpo. Para que exista una acción, una ejecución, se necesita de un cuerpo material físico que lo sustente; la base de la experiencia. Lo que subyace a toda acción humana es la permanencia de *estar presente*.

Ana Constanza Rojas, filósofa colombiana de la Universidad de Nariño (2013), toma en cuenta el concepto de cuerpo como un elemento vivo, propio, y como una aproximación desde la materia a la vida espiritual, mirando el esbozo de la experiencia corporal como ***experiencia estética.*** El cuerpo, se toma como el comienzo absoluto de su análisis y su movimiento como fundamento inherente a éste

donde existe la vía de la objetivación del cuerpo oscilante. Dentro de las concepciones cartesianas, el cuerpo juega el rol de ser inhibido, limitado y subyugado por la *res cogitas*, llegando incluso a manejar un idealismo corporal fuera del real. El ocultamiento de procesos orgánicos corporales, da origen a una disociación cultural donde es imposible entablar una relación social sin un acto simbólico que implique una negación, de alguna manera, corporal. El cuerpo, se convierte en constructo simbólico y no una realidad en sí mismo. En el caso de occidente, el cuerpo ocupa un lugar de presente ausente, ya que existe sólo a partir de la conciencia del propio sujeto, sobre todo en los momentos donde se rompe la vida cotidiana y el silencio de los órganos. Además, las modalidades de la interacción social desde lo cotidiano, llevan un número limitado de posturas y gestos corporales que entretejen una red de costumbres que son expresadas por quienes están dentro de dichas interacciones.

Dentro de estos parámetros, los artistas contemporáneos han intentado romper esta herencia moderna occidental, al considerar al cuerpo como algo más que carne y materia, considerarlo como la estética de lo vivencial, de lo expresivo y de lo sensible que permite comprender la realidad del mundo desde la subjetividad y la expresividad, siendo la interacción del mundo material con el mundo interno dentro de contextos sociales y en la intimidad, rompiendo los esquemas de la racionalidad del espíritu y de lo etéreo que representa el alma —entendida como lo puro y lo sublime de la realidad— con el sentido de reconocer al cuerpo como el poder, como sexualidad y vivencia experiencial subjetiva, convirtiéndolo por ende en un medio poderoso de comunicación.

La autora e historiadora de la Universidad Nacional de Colombia Carmen Emilia Gutiérrez (2013) destaca al cuerpo artista que concibe al mundo como fenómeno estético, y utiliza sus actividades propias como proceso de creación. Con ello, la experiencia sensible puede ser interpretada y, de manera estética, la revelación del ser se da a partir del conocimiento de la naturaleza. El aprendizaje desde el cuerpo estético, ofrece aproximaciones a un conocimiento sensible no verbal, cuerpo que comunica desde la sensibilidad. El control del cuerpo y por lo tanto de los impulsos,

ha dado lugar a caracterizaciones sociales a partir del símbolo, convirtiéndose en metáfora que aparece y reaparece en la realidad social. Según Turner (1994), el ser humano se ha visto arrancado del mundo natural, por la creación de sociedades civilizadas que requieren regulaciones institucionales de violencia. Este crecimiento, requiere de un control del cuerpo y cultivo del carácter en aras al interés de la sociedad. En el marxismo, por ejemplo, el hombre natural es destruido por la división del trabajo, la alienación para la producción capitalista.

Estas nociones dan indicios a una separación que ha internalizado el ser humano en la medida que aboga por un bienestar a favor de la sociedad, su fragmentación da origen a pensar que es necesaria dicha separación para el control de sus impulsos. Esta relación amor-odio, domina toda la cultura moderna e incluso contemporánea. El interés actual consumista y comercial del cuerpo, es el de mantenerse en forma, el cómo retrasar el envejecimiento paralelamente con la comercialización de la sexualidad y el erotismo; en contraparte, el movimiento feminista ha creado un estado de crítica frente al status del cuerpo, la desigualdad de la sexualidad como la base de la sociedad actual y anacrónica. El conflicto entre modernistas y posmodernistas se ve en el contexto de la crisis global, puesto que no se sabe si la dependencia en la racionalidad será suficiente para responder a la crisis, ya que existe la sospecha de que dicha crisis está actualmente producida por la racionalidad instrumental.

¿Qué pasa cuando el cuerpo se encuentra en un espacio vacío, un lugar que puede representar todos los mundos posibles?

Capítulo 1. Movimiento y creación: La sinfonía de los opuestos.

Estar presente.

Sonidos de fondo. Ruido de una moto a lo lejos. Personas caminando por los pasillos del teatro, justo afuera del lugar en el que estamos. Sonidos de las sillas que se ubican en el antes espacio solitario, el antes espacio frío. Luz muy tenue. Piso de madera que antecede al escenario. En la esquina, un piano. En las paredes, fotografías de actores y personajes del gremio artístico. Olores diversos de comida, pasteles, vinos y cervezas, galletas, salami, maní, chocolates, milhojas, aceitunas y frutas, ubicadas en una mesa improvisada con un mantel naranja y una vela amarilla que ilumina parte del lugar. Todos estamos reunidos en silencio. algunos miran la hora. otros esperan pacientemente que Fernando hable. Observo que en sus manos está el libro del *I Ching*; él se pone sus lentes y se dispone a leernos uno de los hexagramas propuesto por el libro de las mutaciones:

> *Chi ieng*… La modestia…Una combinación entre la montaña que está debajo —energía de quietud, fin e inicio (*Ken*)— y la tierra que está arriba —energía receptiva, suave, oscura y blanda (*Kun*)— el movimiento por lo tanto viene de abajo hacia arriba, cuando se menciona que viene desde abajo, quiere decir que en realidad es un movimiento interno, así que la calma interior para este hexagrama chino viene de la montaña y su exterior, la tierra, se encuentra lo receptivo… la modestia. La montaña llega a ser el hijo menor de lo creativo, representante del cielo sobre la tierra. Ella dispensa las bendiciones del cielo, nubes y lluvia que se acumulan en su cumbre, derivándolas hacia abajo y luego brilla transfigurada en luz celestial. Esto enseña la modestia y sus efectos cuando se da en hombres elevados y fuertes. En lo alto se haya Kun, la tierra. Su atributo es bajura, precisamente por eso se la representa en este signo en situación elevada, puesto que se encuentra en lo alto, por encima de la montaña. Esto enseña el efecto de la modestia, tratándose de hombres

sencillos, de este modo, ellos se ven enaltecidos. El dictamen: la modestia va creando el éxito, el noble lleva a buen término. La ley del cielo vacía lo lleno y llena lo modesto. Cuando el sol se haya en su punto más alto, debe declinar de acuerdo con la ley del cielo y, cuando se encuentra en lo más hondo, bajo la tierra, se encamina hacia un nuevo ascenso. Conforme a la misma ley, la luna una vez llena, comienza a decrecer y estando vacía, vuelve a aumentar. Las altas montañas son diluidas por las aguas y los valles se rellenan. La ley de los poderes del cielo es dañar lo lleno y dispensar la dicha a lo modesto. Los destinos se guían por leyes fijas que actúan y se cumplen con necesariedad. El hombre entero, tiene en sus manos el recurso de configurar su destino, y su éxito en ello depende de si se expone mediante el comportamiento al influjo de las fuerzas cargadas de bendición o de destrucción.

Se exponen mediante el comportamiento, no mediante qué piensa sino cómo se comporta.

Si el hombre está en elevada posición y se muestra modesto, resplandece con la luz de la sabiduría, cuando está en baja posición y se muestra modesto, no puede ser pasado por alto. La imagen: aquello que ha requerido una prolongada acción y efecto, aparece como obvia y fácil: procede el noble cuando establece el orden sobre la tierra. Él compensa los opuestos sociales que son fuente de desunión, de falta de paz y crea con ello condiciones justas y llanas. (I *Ching*, el libro de las mutaciones)

Movimiento, descenso, ascensión, quietud, receptividad, flujo. Las fuerzas de la naturaleza, los elementales y las materias que la rigen, se encuentran también en el cuerpo que habitamos. El libro del *I Ching*, cuyo origen es desconocido, es una de las bases que dan sentido a la cultura e ideas de gran parte de Asia y China. En su sabiduría, contempla las formas y los ámbitos de todas las configuraciones del mundo de arriba y el mundo de abajo, comprendiendo y describiendo los ciclos naturales que rigen el universo, mostrando en su contenido, un portal a la

comprensión del movimiento espirálico que nunca vuelve al punto de partida. El *Ying yang,* es la fuente simbólica subyacente de este sentir, siendo *Ying*, el principio femenino, lo suave, lo oscuro y lo receptivo en tanto que la energía masculina o *Yang*, representa lo creativo, la luminosidad y lo activo. Ambos no pueden encontrarse de manera separada de la realidad natural. Si nosotros, como seres pensantes, nos percatamos que hacemos parte de la naturaleza, nuestra analogía con respecto al *Ying Yang* puede realizarse con nuestro propio ser y estar en el mundo; mente y cuerpo resultan, de acuerdo con esta concepción, grados de una misma cosa.

La lectura del dictamen, hace referencia a la respuesta que el libro les dio a los directores, en relación al proceso por el que habíamos pasado durante la semana del taller, y Fernando lo quería compartir a modo de agradecimiento. Nadie supo cuál había sido su pregunta. Mientras Fernando nos leía el dictamen en medio de una luz casi inexistente, tenía un cúmulo de imágenes, sensaciones y emociones, producto de las revelaciones dadas de los ejercicios y de las estructuras que se formaban a partir de la organicidad de los cuerpos encontrados en un espacio no nuevo para mí. Ahora, en este momento, mientras escribo, me percato de que el tiempo transcurrido fue siempre un tiempo presente, ya que a pesar de la adaptación y de la sintonía progresiva de todos los integrantes de este espacio de entrenamiento, el tiempo presente es el tiempo que ha quedado grabado en mi experiencia. “Nosotros los artistas somos muy sensibles” pero, la sensibilidad, antes que, por los sentimientos, se da por las sensaciones. La sensación es la historia de estar en el presente y el presente es un movimiento hecho en la experiencia, así que el presente es un estadio eterno que se realiza a través de la experiencia. Usted, por ejemplo, mientras lee el texto, se puede encontrar en un presente eterno. Yo por mi parte, mientras escribo lo que usted lee, también me encuentro en un presente eterno. Las palabras son una cualidad particular de la experiencia.

En la búsqueda de la creación dentro del arte escénico, la sensación y el *estar en el presente* ha sido un objeto de búsqueda importante ¿Qué es estar en el presente en escena? ¿Cómo acceder a estar en el presente? Además, tanto usted como yo sabemos que estamos aquí, ahora, en medio de estas palabras ¿cierto? *Estar*

presente se convierte en la tarea subyacente pero indispensable para que toda la composición encuentre un grado importante de sinceridad. Ya que no se puede sentir ni en futuro ni en pasado, así nos valgamos de recuerdos o proyecciones, las sensaciones son puerta para la presencia y dicha presencia es punto de partida puesto que tiene un poder creativo. Jaques Lecoq (1997) menciona que el teatro y la actuación corporal, son una cuestión tanto de experiencia vivida como de transmisión oral. Si partimos de la sensación como eje inicial para la exploración creativa, esto es, permitirse estar en el presente, se puede decir que la comunicación interna necesita estar en sintonía con los deseos, con los pensamientos, con los otros cuerpos, con el espacio, para que las sensaciones puedan manifestarse en plenitud. El presente, por consiguiente, empieza por un estado interno.

A medida que el diálogo avanzaba, veía cómo mis compañeros lograban conectar mis pensamientos con sus palabras, era como si en algún momento de los entrenamientos y de los fenómenos de éxtasis que allí surgieron, se hubieran tejido de manera casi mágica las sensaciones que en la vida cotidiana parecieran estar aisladas entre uno y otro sujeto: el encuentro con la *energía vital*.

> —Abro los ojos y digo: no sabemos qué es, pero está ahí, vivo.
>
> —Han pasado muchas cosas y tengo una sensación como de estar en un sueño.
>
> —Una de las cosas más valiosas del teatro y del arte es el encontrar tu lenguaje, el tuyo.
>
> —Ha sido una experiencia distinta del tiempo porque sucede a través del teatro, pero en realidad es como un acceso a fuentes muy profundas de nuestro ser.

Según la teoría taoísta, al nacer nos regalan tres tesoros que permanecerán con nosotros –el físico o *Jing*, el mental o *Shen* y el energético o *Chi*-. Estos tesoros, aunque son entidades distintas entre sí, son interdependientes. El *Chi* es la energía

vital, la fuerza de la vida, habita en todas las manifestaciones del universo. Es invisible, silenciosa, sin forma y, sin embargo, está presente en todo. En la medicina china, se entiende que esta energía se mueve por nuestro cuerpo, formando una red de canales invisibles que transportan el *Chi* a los tejidos de todo nuestro *Jing* como a los procesos de nuestro *Shen*. La energía vital se planteó en este entrenamiento como una cualidad de todo sujeto vivo, y particularmente, en el artista, dicha energía es la que permite la fluidez de la acción. Encontrarse con esta energía vital no se comprende en términos de adquisición-puesto que ya transita por nosotros-, sino como un estado de conciencia gradualmente mayor de su existencia, de la que se tiene en la vida cotidiana. Además, la fluidez de este ente, es manifestada por los ciclos vitales y los movimientos de lo orgánico, en este caso, en lo orgánico y cíclico que nos constituye: el nacer, el respirar, el crecer, el nutrirse, el morir. Para lograr un primer acercamiento a esta búsqueda, permítame, ahora, introducirlo a usted, desde mi experiencia, hacia un proceso particular previo a la participación de este taller de "la organicidad", una descripción de mi entrenamiento personal, con el fin de transitar brevemente por la experiencia acerca del conocimiento de si a través de la búsqueda estética.

El reto inicial: despertar el cuerpo

Desde pequeña he sentido una gran fascinación y afinidad con el arte en todas sus manifestaciones: la pintura, el ballet y la escritura han hecho parte de mis experiencias artísticas. Durante la adolescencia, opté por tomar clases de actuación que me motivaron posteriormente a estudiar artes escénicas en la Casa del Teatro Nacional. Allí aprendí que, para lograr un acto estético, se necesita de una disciplina especial centrada en entrenamientos que involucrasen el cuerpo en su totalidad y la voz, acompañados de clases teóricas y de exploración libre. Durante el tiempo transcurrido en el teatro, me había ajustado —incluyendo mis propias limitaciones físicas y emocionales— a un estado de plasticidad suficiente para hacer frente a diferentes personajes humanos, animales e incluso *elementales*. No obstante,

aquella plasticidad e inteligencia integral que había adquirido, fue reduciéndose y transformándose a través de los días y de las nuevas rutinas que hacían y hacen parte de mi actual entorno: el espacio universitario, salones de clase, sillas, tableros, bibliotecas, rutinas de comida diferentes, horarios fijos, exámenes, lecturas académicas, debates, encuentros y en general lugares que han modificado el flujo de mi *energía vital*, amoldando mis espacios vivos en una disposición acorde a los espacios académicos. Si bien se puede lograr asociaciones más que interesantes entre un saber artístico que involucra al cuerpo como medio de expresión y un conocimiento intelectual adquirido acerca de lo que significa ser sujeto psicológico, lo cierto es que las diferentes rutinas que se escogen –parcialmente- en la dimensión cotidiana, moldean el cuerpo, canalizan y ajustan espacios conscientes para aquellos que pasamos a ser sujetos útiles y activos de un lenguaje social determinado. Según Foucault (1976), "en toda sociedad, el cuerpo queda atrapado en el interior de poderes muy ceñidos que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones (pág. 159).

Cuando me enteré que fui aceptada para participar en un taller del Teatro Varasanta, me propuse entrenarme una semana antes con el fin de nivelar el físico necesario para estar en sintonía con quienes participarían en él, ya que la convocatoria estaba dirigida a actores, bailarines, músicos y, en general, a artistas interesados por comprender el flujo de la vitalidad corporal. Además de eso, el taller proponía una serie de tareas previas, 3 materiales de creación con el fin de usarlos en los entrenamientos:

> ¡Hola a todos y todas!
>
> Siguen algunas instrucciones para su participación en el Taller Residencia. Por favor lea atentamente cada palabra, pues estas fueron escogidas con el fin de evitar las mecanicidades de pensamiento.
>
> Usted deberá traer unos materiales de creación que serán presentados en el primer día del Taller Residencia:

1. Material de creación 1:

Elaborar una estructura de acción donde usted pueda hacer una experiencia ligada a uno de estos dos temas:

—"El camino es fatal como la flecha".
—El regreso a casa.

2. Material de creación 2:

Elaborar una estructura de acción donde usted pueda hacer una experiencia ligada al tema que se encuentra subrayado en el siguiente texto:

"Una de las peculiaridades de nuestro peregrinaje a Oriente fue que, a pesar de perseguir con éste viaje unos fines colectivos muy concretos y elevados, cada uno de los participantes podía tener al mismo tiempo sus propios objetivos. Es más, debía de tenerlos, ya que nadie podía participar en el viaje sin estos objetivos particulares. Cada uno de nosotros, mientras parecía perseguir un ideal y unos objetivos comunes y combatir bajo una misma bandera*, llevaba en sí como fuerza intrínseca y como último consuelo, sus propios y necios sueños de la infancia*. El objetivo particular que me impulsara a mí a emprender el viaje, y por el cual fui preguntado antes de mi admisión en el Círculo por la Gran Silla, era extremadamente sencillo, en tanto que otros miembros se habían propuesto alcanzar fines que, aunque yo respetaba, no acababa de comprender del todo. Uno de ellos, por ejemplo, era buscador de tesoros y en su mente no alberga otro pensamiento que el de descubrir un gran tesoro al que llamaba «Tao»; a otro, se le había metido en la cabeza cazar una determinada serpiente, la cual, según decía, poseía poderes mágicos y a la que él llamaba «Kundalini». La finalidad que yo me había propuesto presentaba el objetivo de toda mi vida; que era realizar el

sueño de mis años de adolescente: ver a la princesa Fatme y, si ello me era posible, conquistar su amor". (Herman Hesse, *Viaje a Oriente*)

PS: Significa que usted debe preparar para presentar en el primer día de residencia 2 estructuras de acción: una ligada a uno de los temas del ítem 1 y otra ligada al tema del ítem 2.

3. Material de creación 3

—Usted se va a ir a un viaje del cual nunca podrá volver y lo único que puede llevar en su memoria es un texto y un canto, ¿qué texto y qué canto escogería?

PS: Debe traer a la residencia este texto y este canto aprendidos de memoria.

Sobre la ropa de trabajo:

Para la residencia requerimos que cada participante tenga mínimo dos mudas de ropa que utilizará todos los días.

—Una muda de ropa confortable para hacer ejercicios: con colores neutros, sin estampas ni marquillas visibles, que no haga ruido (ciertas telas hacen ruido y perturban el trabajo)

—Una segunda muda de ropa para otros trabajos: una ropa bonita, elegante, con la cual se sienta bien vestido y que sea confortable para trabajar. Por ejemplo, pantalón y camisa para hombres, y vestidos y faldas largas para las mujeres. Tenga en cuenta que trabajaremos descalzos. (NO deben ser ropas de hacer ejercicio, ni vestuario).

PS: Además de estas dos mudas traiga la ropa necesaria para sus materiales de creación.

¡Muchas gracias por su atención!

¡Luz, fuerza y energía creativa!

Fernando y Gabriela

(Tomado del correo electrónico personal)

Al revisar las propuestas para crear los materiales, me percaté de que necesitaría un tiempo para organizar las estructuras y empezar una disciplina especial con las rutinas del día a día. Debía, entonces, proponerme un entrenamiento corporal que despertara mi resistencia y mi ritmo. Sin embargo, a la hora de empezar con un entrenamiento físico aparte y previo, me percaté que la elasticidad y resistencia que había logrado en los años anteriores, la había reducido considerablemente. Era consciente de que debía reajustarme y disciplinarme.

Respiración profunda. Ojos semi abiertos. Cuerpo totalmente extendido en el piso. Sentir cada parte que está en contacto con el suelo. Espalda, brazos y piernas extendidas. Inhalo, exhalo. Alguno que otro pensamiento vago acerca de lo que sucedió en el día. Respiro para pasar por alto a ellos. Los talones empiezan a generar un movimiento de abajo a arriba y con él, el resto del cuerpo responde. Durante los entrenamientos corporales que realicé los días previos al taller, tuve una serie de revelaciones: mis movimientos, aunque torpes en ocasiones, respondían a una memoria corporal; no obstante, lo más evidente era que mi rendimiento físico había cambiado, no tenía una resistencia suficiente para cumplir el horario que me había propuesto y tenía recuerdos de los entrenamientos que en años anteriores hice con Fernando Montes en el teatro, recordándolos como entrenamientos exigentes, así que sentía por momentos que no iba a rendir como quería en el taller; a la vez me motivaba pensarlo, porque así más intentaba traspasar mis propios obstáculos.

En estos entrenamientos, pude contar con la ayuda de compañeros que también hacen parte del mundo escénico. Con ellos, llenábamos el espacio con el *caminar consciente* moviéndonos por niveles y velocidades, permitiéndome sentir la pesadez

a través de los sonidos de las pisadas: la pesadez de los cuerpos en el espacio. Cada vez que seguía, me daba cuenta de cuán importante es ejercitar el cuerpo dentro del teatro, ya que a pesar de que pueda recordar ciertos movimientos, el rendimiento físico depende en gran medida del entrenamiento constante. Mi agotamiento era evidente. Es difícil al principio retomar el ejercicio físico, puesto que se requiere un cambio de los espacios y de las rutinas diarias, además de una fuerza de voluntad por movilizar la energía vital para la búsqueda creativa desde el cuerpo ¿Cómo retornar a los ejercicios de manera eficiente que anteriormente había adquirido como un hábito?

Además de mi limitada resistencia, me percaté que las primeras intenciones para realizar las estructuras creativas con las premisas del taller, eran primordialmente mentales. "El camino es fatal como la flecha". Una de las premisas para el taller era esta frase del poema de Borges, *Para una versión del I King —I Ching—*.

Es fatal. El camino. La flecha. Fatal como el camino. Brazos extendidos, piernas separadas, pasos ligeros sigilosos, silencios pausados, apunto con una flecha, soy fatal, voy por el camino.

Mientras lograba acomodar estas palabras con los movimientos que de allí emergían, empecé a notar cosas internas mías asociadas al punto de salida de las intenciones de dichos movimientos. Dicho punto de salida era racional, imaginaba cómo se estaban desencadenando los movimientos con los pensamientos. Terminé pensando en el término "culpa" mientras me imaginaba ser dos personas que intentaban matarse una a otra con una flecha. El camino es fatal como la flecha, mi camino interior empezó a reconocer sus contradicciones, la fractura ilusoria de lo que hace parte de mí. Un cuerpo poético olvidado, un cuerpo cotidiano condicionado.

Tiempo después de explorar las dos estructuras, buscaba el texto que me aprendería de memoria para llevar. Escogí el poema de Whitman, "Canto a mí mismo", e intentaba, durante los calentamientos, decirlo de maneras diferentes, jugando y moldeando las palabras a gusto, con el fin de no convencerme de una sola manera

de decirlo. Darles intención a estos ejercicios discursivos de antemano, bloquea las múltiples posibilidades de crear, puesto que no son las palabras solamente las que comunican; además de ellas, está el contexto y el motivo que las sustentan, a través de las miradas, a través de la forma en la que se dicen, a través del cuerpo que las expresa.

El pensamiento y la espontaneidad que acompañaban estas acciones, iban casi al mismo tiempo, tenían un ritmo parejo y complementario. Durante la exploración, necesitaba de la imaginación, y las imágenes logradas se iban formando en la medida en que el cuerpo comenzaba a exigirlas con su movimiento. El pensamiento forma una imagen, esta imagen evoca la acción, que a su vez permite la creación de nuevas imágenes producto de los movimientos, permitiendo una reflexión emergente de las acciones que evocan imágenes mentales.

Este devenir ocurre de manera simultánea cuando adquiere un ritmo constante. Dentro de mi experiencia, no podía tener una clara distinción entre un acto y el otro de manera temporal lineal. El texto se volvía una excusa para moverme en cualidades diferentes, incluso entrenando boxeo. El texto y, con él, la voz, eran un puente para desarrollar el entrenamiento previo. Ahora que menciono la voz, todos debíamos llevar una canción para "*el viaje del que nunca podríamos volver*". Escogí *Deusa do amor*, de Marcelo Vellosa, puesto que es una canción que me gusta cantar y me pareció bello usar el portugués para jugar con los idiomas. Sin embargo, de las estructuras y tareas que nos pidieron, el canto lo entrené a solas, en el espacio cómodo de mi casa y sin interrupciones de ningún tipo. ¿Usted no tiene eso que le inquieta mostrar y es algo que le gusta hacer pero que no es capaz de realizar de manera espontánea? Bueno, pese a que he tenido una formación actoral que ha incluido la voz y el canto, incluso realizado presentaciones de canto en teatro, es una parte de mí que me ha dado pena explorar en colectivo, por lo menos no me ha quedado fácil entrar en ese terreno, aunque, cuando logro conectarme con mi voz, siento que me comunico de manera completa con quienes me escuchan.

Mientras realizaba las estructuras acorde con los pensamientos que tenía, había un ojo externo que miraba mis acciones, y entre lo que pensaba, actuaba y lo que se veía desde afuera, no existían puntos completamente convergentes, ubicándome en un lugar en el que puedo distinguir lo que pienso, con lo que pasa cuando acciono con eso que pienso, y que en la medida en que me entregue al juego, empiezo a responder de manera orgánica; no bastan ya las indicaciones preconcebidas sobre cómo llevar la mano o dónde poner los pies; el mismo juego va creando el movimiento y, con ello, va tomando forma la estructura. La historia mental interna no es nada relevante para el espectador si el cuerpo no transmite acciones concretas que evoquen imaginación, que logren conectarse al mundo del cuerpo.

Los más necios sueños de la infancia

Desde que era niña me encanta ir a la playa. Cuando pequeña sentía un espacio de juego, paz y alegría interminable, podía construir y destruir con un poco de arena y agua, castillos y figuras creadas por los juguetes cóncavos, sentir el sol que brilla sin una sola nube alrededor, de la mano de mis papás o de mis tíos a nadar y recibir un rato la frescura del mar salado, sentir sus olas y entrar en sintonía con las ondas que me sacudían de manera rítmica. Mi infancia la recuerdo por el interés genuino del océano y por fantasear con él, con el poder ir hasta lo profundo. En aquél momento de mi infancia en el que me veía dentro de un mundo marino, mis papás me regalaron una colección de cuentos, “El delfincito”, escritos e ilustrados por Colleen Payne. De todos ellos, “El paseo del delfín” era mi favorito: Kipper, el delfín protagonista, encontró la llave del jardín de Neptuno mientras nadaba por el océano. Este dios lo recompensó concediéndole un deseo. Kipper pidió que todos sus amigos pudieran pasear por aquél jardín de los dioses. Cada vez que miraba las páginas de ese cuento, me imaginaba cómo sería la vida en el fondo del mar y nadar al lado de los animales marinos.

Conforme trabajaba en la segunda estructura para presentar en el taller que tenía como base la frase: “llevaba en sí como fuerza intrínseca y como último consuelo, sus

propios y necios sueños de la infancia". El olor a playa fue colándose en mis recuerdos, mientras evocaba estos sueños y hechos entrelazados de la infancia con el espacio tibio del entrenamiento; poco a poco, con mi imaginación, entraba en aquella fantasía hasta transformar el espacio en el fondo del mar. El espacio lo sentía azul y mientras me movía rodeada de agua, empezaba a percibir la imagen de una ballena. Me veía envuelta entre el juego que aquella ballena proponía. Ella empezaba a moverse sola, como si mi imaginación fuera solamente un impulso para la posibilidad de su movimiento y de su creación, de una creación que sobrepasa mi intención racional.

Aquella ballena imaginaria, iba plastificando mis movimientos conforme a los suyos: se movía desde lo lejos y llegaba a mí, pasaba por arriba, se iba y volvía para poder ser cargada por ella. Era ella quien actuaba y yo reaccionaba dentro de su ritmo. Mientras esto sucedía, sentía cómo la ballena se convertía en una aliada para el juego, para el descubrimiento entre dos seres tan distintos y a la vez tan conectados como lo éramos ella y yo. Su presencia, aunque enorme, cabía en el espacio, lo suficiente para moverse conmigo. La energía vital se movía a través de ambas, no importaba quien había sido la autora del acto, esta energía no diferenció nuestras realidades. No obstante, a pesar de las imágenes e interacciones que lograba tener dentro de este juego, tenía que aterrizar a las limitaciones de mi cuerpo, ya que me daba cuenta que no podía moverme con facilidad, no tenía la fuerza suficiente en mi centro abdominal, además de una baja resistencia de mis piernas, cadera y abdomen. Sentía dolores en aquellas partes que no utilizaba, mientras me percataba del despertar de los músculos escondidos, haciendo que el ejercicio tuviera pausas. En la medida en que iba reconociendo y despertando mi cuerpo, podía distinguir cuales eran mis limitaciones y alcances para desenvolverme en el ejercicio creativo. Hay también, algo que ocurre en medio de todo este juego, y es el percatarse que aquella energía vital vive gracias al movimiento. "Movimiento" viene de la suma de dos vocablos latinos, *movere* –mudar de un lado a otro y *miento* –acción y efecto de-. Para la poeta colombiana Angie Gaona (2011), el movimiento significa agitación y sacudida en todo sentido, el movimiento del espíritu, de los afectos, de los sentimientos, de los pensamientos. De ahí, intuyo, que hablemos de e-moción.

El centro es el ombligo

Seis de la mañana. Temperatura baja. Ansiedad contenida en el estómago desde la noche anterior. Era el primer día del taller titulado "El cuerpo de la organicidad". Girando en bicicleta por la izquierda del Park-way, de norte a sur, me volví a encontrar con el que fue mi espacio teatral durante años. Aproximadamente a las 7:45 de la mañana, el sol calentaba de manera parcial el piso de la calle. Mientras dejaba mi bicicleta al frente del teatro, veía el edificio de tres pisos, con letrero rojo, el portón de madera y el piso oscuro de la entrada. La soledad de aquella mañana, se veía interrumpida por quienes también fueron admitidos para el taller; quienes llegaban, llevaban la ropa indicada por el correo electrónico: colores neutros y prendas cómodas para los ejercicios, algunas maletas más grandes que otras donde llevaban los objetos de sus estructuras. Todos provenían de lugares diferentes de Colombia, de Brasil y de España.

Al ingresar, y mientras subía por las escaleras hasta el salón de los espejos donde iba a realizarse el taller, pude evocar momentos concretos que habían sucedido en aquél lugar tiempo atrás; las risas, los disgustos, las amistades, las horas de entrenamiento, los compañeros de escena, todo ello en una especie de collage atemporal mezclado con sonidos e imágenes condensadas. ¿Usted ha vuelto a esos espacios donde transcurrió una parte importante de su vida? Y al estar allí, ¿ha sentido que su presencia se comunica y a la vez se distancia de ese espacio habitado?

A pesar de que le llamen el salón de los espejos, este espacio no tiene ninguno. No obstante, se conoce por ese nombre. Este salón es amplio e iluminado, su techo tiene una forma diagonal ascendente de izquierda a derecha, piso de madera ya gastado, las paredes y el techo blanco con manchas, producto de entrenamientos de artistas que también se han apropiado del lugar, ventanas cuadradas, tres en cada extremo del salón, un pequeño armario, barandas en la parte superior de las paredes, luces cuadradas en el techo y una pared pintada de negro que hace la función de tablero. Mientras recorría el espacio veía que los demás participantes llegaban.

Quienes fueron admitidos, eran profesionales de las artes escénicas, actores y bailarines de diferentes estilos artísticos, desde danza clásica hasta danza africana, circo y teatro convencional, a excepción de un músico flautista y de mí, quien era la única del taller que no estaba realizando, por el momento, nada dentro del gremio del arte. En aquél espacio, veía como cada uno, en medio de la timidez que siempre da cuando se está en un lugar con personas nuevas, estirábamos el cuerpo, nos movíamos en el espacio e intentábamos ser conscientes, vagamente, de quienes nos acompañarían en este entrenamiento intensivo.

Durante el calentamiento, pude fijarme en la elasticidad de algunos cuerpos, de la memoria que se obtiene cuando se realiza una rutina de estiramiento previa a los entrenamientos, la preparación no solo corporal sino, además, presencial. Notaba, además, como algunos de ellos preferían estirarse recibiendo el sol en las ventanas del salón por el frío bogotano que siempre hace en las mañanas. Mientras nuestra primera interacción sucedía, Fernando y Gabriela llegaron al espacio, proponiendo con su llegada hacer un círculo para poder vernos todos y realizar los primeros movimientos relacionados con el manejo del centro.

El calentamiento durante estos días del taller fue intenso. La música suena y acto seguido Gabriela o Fernando dirigían los ejercicios. Los movimientos, emergían con ritmos condicionados en cierta parte por la música que los acompañaba. Oscilaciones entre música africana y samba para realizar capoeira, música rock mientras nos movíamos por el espacio, unas veces de manera aleatoria y otras veces como un cardumen que iba de una esquina a otra del salón, realizando los movimientos a partir de un impulso específico de cada parte, de los brazos, de la cabeza, de los pies… piernas semi flexionadas, listas para entrar en el espacio, brazos firmes y atentos, tronco presente.

Le propongo, en este momento, que con la mano que elija, mande un puño al frente. ¿Podría intuir de dónde viene la energía de ese movimiento consciente de su brazo? Buscando el origen del movimiento de cada parte de nuestro cuerpo, desde los pies

hasta la cabeza, podemos llegar a percibir que, dependiendo de una intencionalidad previa, la energía vital que produce el movimiento, va desplazándose y concentrándose hacia aquella parte que concientizamos. Sin embargo, cuando se percibe la movilidad del cuerpo como totalidad, el tronco es el lugar de asentamiento de los centros energéticos físicos. En el tronco es en donde se obtiene la estabilidad central del cuerpo.

Mientras nos movíamos por el espacio, jugando, comunicándonos sin palabras, Fernando hablaba acerca de la importancia de reconocer a la pelvis y al hueso sacro como partes cuya función consiste en transmitir el peso del cuerpo a la cintura pélvica. "La parte superior del cuerpo constituye dos partes de su peso corporal total y esta masa se encuentra elevada con relación al suelo" (Barbado, 2014). El equilibrio corporal parte de este punto, así que los movimientos que iba realizando en paralelo con mis compañeros, procuraba realizarlos con la conciencia de este centro de gravedad y a partir de él, explorar formas diferentes con la fluidez que exigía el ambiente colectivo y, con ello, el ritmo del grupo. Tomando una cita del actor japonés Yoshi Oida (2005):

> El cóccix se mueve hacia adelante y hacia atrás, y luego el resto de la columna sigue el impulso hacia arriba. Aunque es una acción meramente física, me parece que tiene otra dimensión: puede mejorar el flujo de la energía interna (pág. 34).

La columna vertebral involucra a todo el sistema nervioso del cuerpo, desde el cerebro hasta las terminaciones nerviosas de las extremidades. Todo movimiento que esté centrado en la columna vertebral, puede llegar a permitir una activación de ésta; cada vértebra movida, cada espacio entre una y otra, permite una mejor movilidad de los nervios, dando por consiguiente una disposición más sensible y perceptiva. Hay que distinguir que la zona pélvica es lugar de sostenimiento, pero, el centro energético del cuerpo, se ubica en el abdomen bajo. Ambas zonas, en la medida en que son concientizadas y movilizadas, permiten un acercamiento holístico de la energía vital. Para los japoneses, el *hara* es el centro de gravedad, "centro de

fuerza, salud y energía" (Oida, 2005 pág. 36). En un momento, mientras realizaba el ejercicio que involucraba el movimiento de los brazos, Fernando se acercó y me dijo:

> Usted se está moviendo desde los hombros y no desde el centro, y eso es porque su energía está concentrada en su cabeza. Baje la energía hacia su centro.

Pude comprender que, por más de que el centro del cuerpo esté cerca al ombligo y de que entendiera su lógica biomecánica, no bastaba con reconocerlo desde el intelecto. El cuerpo debe adquirir una disciplina suficiente para que la energía, efectivamente, se proyecte desde este punto. Darle prioridad a la sensación total de mis movimientos, bajar mi energía, dejar de pensar. *El movimiento viene de abajo hacia arriba*. El centro, tanto para este entrenamiento, como en general para muchas artes, religiones, medicinas y metodologías relacionadas con lo corporal, se ubica en el abdomen bajo, el lugar del sostenimiento, la conexión con el tronco y las piernas, el eje del movimiento. A lo largo del taller y en todos los ejercicios, era indispensable ser conscientes de este eje: siempre debe estar fijo y despierto para que el resto del cuerpo pueda responder a las exigencias de la creación.

Los ejercicios que se proponían en horas de la mañana llevaban un ritmo y una resistencia particular. A medida que avanzaba el entrenamiento, notaba como mi temperatura corporal iba aumentando y pensamientos de cansancio iban llegando a mí sin ser invitados, esto ocurría mientras observaba que, a mi alrededor, los demás cuerpos también iban calentándose, estirándose y organizándose con el espacio, espacio de vidrios empañados, olores de cuerpos mezclados y piso con gotas de sudor. Ya no era ese espacio frío de la mañana, ahora empezaba a ser parte del ritmo de las propuestas que surgían de una improvisación la calidad de movimientos de cuerpos espontáneos que les gusta jugar. El entrenamiento era una simbiosis que se daba a través del movimiento en el espacio, la energía vital, los fluidos y los cuerpos. Pude percatarme de Daniel, el músico flautista, y darme cuenta que, a pesar de tener una motivación por estar en el espacio de creación y de entregarlo todo con el fin de encontrar el ritmo del movimiento en conjunto, su cuerpo tenía una memoria

distinta a la de los demás. Cuando él habló acerca de su experiencia, mencionó que ese era un ambiente ajeno a él, ya que veía que todos lograban hacer los ejercicios de una manera fácil:

> Daniel. —Veía que todos lo hacían y lo intentaba y todo, pero era muy chistoso, no sé, cómo puro nado de perrito [risas].

Daniel, al igual que todos nosotros, sentía cómo, a partir de la exigencia corporal, hay un acercamiento más presente de la situación que posibilita una comunicación más íntegra con el grupo. Además de ello, a medida que pasaban los días, involucró su flauta a los entrenamientos, en sintonía con los movimientos y ejercicios que se encontraban en aquél espacio. Su interpretación, iba de la mano con los movimientos y la energía de todos. Por otra parte, Alex, bailarín de danza afro contemporánea, comentó que el trabajo que realizamos en este espacio, le permitió reconocer la organicidad de su movimiento. A pesar de que en su profesión como bailarín debe calentar el cuerpo de pies a cabeza, hay una cantidad considerable de técnicas corporales que no llegan a transmitir transformaciones del hacer artístico y se ubican de manera diferente. Para él, como para muchos de nosotros, era incómodo intentar estar presente, puesto que existen no sólo limitaciones físicas, sino también psicológicas y emocionales, que influyen en el comportamiento y las acciones de los entrenamientos, aunque, a su vez, posibilitan la liberación de obstáculos. La *organicidad*, en este entrenamiento en particular, se comprendió como la condición natural que permite la experiencia del devenir, el movimiento que hace posible los ciclos manifestados en nuestra dimensión material. En la revista universitaria de teatro Barraca (2016) se enuncia que lo orgánico es lo que logra absorber su realidad presente, donde las realidades internas y externas coexisten y se buscan. Por ejemplo, Nuestro cuerpo se construye con el devenir constante de nuestra experiencia. Como organismo, se adapta y muta dependiendo las condiciones, desecha, reestablece los alimentos, cambia sus dimensiones, replantea su organización, por lo tanto, corresponde a un ser orgánico.

Las aproximaciones acerca del entrenamiento del cuerpo y la comprensión de su naturaleza para este taller, se posicionaban desde una fuente, en principio, distinta a los conocimientos acerca del cuerpo, del ser humano y de su psicología que se han construido desde occidente, más concretamente en la educación de sí mismos respecto al "soy". Dicha construcción divisoria, parte de postulados de la modernidad, que a su vez llega a ser producto de cambios epistemológicos y sociales que dan origen a diversas concepciones de ser y estar en el mundo físico para los seres humanos. La posición que se tomó respecto a lo que significa ser humano en este entrenamiento, en cambio, optaba por considerar la complementariedad y la unidad que se da gracias al movimiento constante de los distintos grados del cuerpo, que corresponden a su vez con el flujo de la energía vital.

El acercamiento al otro en estos ejercicios se vuelve indispensable. Los cuerpos no son cuerpos solitarios en el espacio, ellos accionan y reaccionan en la medida en que perciben los movimientos tanto internos como externos. Movimientos externos que dependen de intencionalidades ajenas, con premisas compartidas, pero expresiones que oscilan entre lo divergente y lo semejante. La conciencia de la calidad del movimiento, las llegadas, los ataques, la firmeza; la calidad de la llegada del brazo, la manera cómo están apoyados los pies en el suelo. Cada detalle del movimiento tiene repercusiones. Durante el juego, empezaba a sentir cómo mi cuerpo respondía al movimiento sin tener que reflexionar sobre él, sin hablar, el silencio primitivo de los cuerpos que se comunican de una manera más existencial-natural que simbólica, aunque el símbolo, como lo explicaré más adelante, no puede estar separado de la comprensión del ser humano. Hay que decir que, sin embargo, dentro de la experiencia de conocer el cuerpo, existen momentos en los que se atraviesa por dificultades. Una de las actrices enunciaba que:

> A veces puede ser el cansancio o algún otro factor personal, y uno tiene tantas fluctuaciones por el ambiente, por las emociones, por las situaciones… a mí, por ejemplo, una mañana del taller me costaba entrar en el entrenamiento, y mi cuerpo dice, aquí estoy, hay que buscar, y aparecen dificultades, pero uno

puede abrazar la dificultad y seguir, es un *continuum*, si pesa algo, después lo sueltas hasta que logras entrar.

Las limitaciones que aparecían en los entrenamientos, permitían a su vez, una apreciación directa del estado interno. Las cualidades de circulación y de impulso que dan origen al movimiento corporal, parecen ser el fenómeno de una especie de asimilación entre voluntades encontradas. Descenso, ascensión, quietud, receptividad. El trabajo sobre sí mismo toma un aspecto de trabajo alquímico en la búsqueda del crecimiento de la conciencia de sí. El sentido y el impulso, de los cuales surgen los movimientos, tienen también cualidades que pueden imaginarse como elementos del universo que dan origen al flujo vital. Sentirse fuerte y fijo abajo y libre y suave arriba, dos cualidades contrarias que se fusionan para dar origen a un estado de creación. Los cuerpos allí encontrados eran cuerpos presentes, cuerpos que respondían al ambiente y a los cuales se les atribuye cualidades de la naturaleza condensadas en cada uno. Las mutaciones están inmersas en las acciones y decisiones del presente; el movimiento y particularmente el entrenamiento corporal experimentado en este espacio, pareciera ser puente enlazador de cosmologías acerca de la vitalidad, de la existencia.

Hubo un momento durante los ejercicios, en el que tuve un mareo extraño que me impedía ver lo que estaba sucediendo. Aun así, seguía moviéndome porque sentía que habíamos llegado a un nuevo estadio de la realidad, mientras nuestros cuerpos se movían a través de las estructuras, pero saboreando sus espacios. En otra ocasión, Paloma, joven actriz de circo, tuvo un mareo que no le permitió seguir. Ella, quien en días anteriores rendía sin inconvenientes en las actividades, estaba sentada con la cabeza agachada y después de unos minutos, decidió salirse del salón. Explicó que había sufrido un fuerte dolor de cabeza. Tiempo después, algunos de mis compañeros no asistían todas las mañanas, decían que el tráfico de Bogotá era muy feo y que ellos no estaban acostumbrados. También, a otros se les dificultaba la respiración porque no estaban acostumbrados a la altura de la ciudad, así que Fernando les propuso soluciones de infusiones y tés para que no tuvieran

inconvenientes. La disposición del cuerpo debía ser completa ya que, a pesar del cansancio, la búsqueda requería cuerpos con entrega, medios de comunicación.

Lo increíble, sin embargo, ocurría, ya que, a pesar de todos los impedimentos individuales, cuando todos llegábamos a sintonizarnos con los ejercicios, veía y sentía cómo los cuerpos estaban respondiendo; veía como, orgánicamente, se transformaba el espacio con los movimientos de grupo. Percibía la respiración que emergía en conjunto, el cansancio acumulado que no se demostraba porque las caras expresaban lo contrario, como si quisieran restar importancia a sus estados, imaginándome que ellos, al igual que yo, también estaban encontrando un estadio que trascendía el cansancio. Pude corroborar, por las voces de mis compañeros, que no todos se sintieron totalmente a gusto con los entrenamientos, porque había momentos en los que, en medio de la entrega, Fernando realizaba comentarios respecto a los movimientos de algunos, haciendo que en unos existiera un bloqueo que no les permitía seguir de manera total. Luego, cuando esas indicaciones no se daban, volvían a entrar con más conciencia de las acciones. Con estos movimientos, se sentía la energía vital que se movía dentro y fuera de nosotros, el resultado vivo de nuestra interacción.

Desnudez en medio de las corrientes del sonido

La respiración es una acción autónoma que se realiza la mayor parte del tiempo, de manera inconsciente. Influye y a su vez es influida por los estados de ánimo, por el ambiente, por las circunstancias. A través de ella, se puede notar incluso las reacciones que se tienen en los quehaceres cotidianos. Si usted se fija, por ejemplo, en la forma en la que en estos momentos está respirando, podrá notar que ha influido en la manera en cómo hasta ahora ha leído este trabajo; incluso, podría decirle que, posiblemente, está respirando acorde a un pensamiento o a alguna sensación que haya pasado por su mente, influyendo con ello el ritmo de su lectura. Si usted intenta modificar dicho ritmo, su atención se verá alterada de una u otra manera,

dependiendo el grado de su velocidad y el tiempo en el que dicho entrar y salir del aire atraiga su atención.

La respiración es la energía que nos permite emitir el sonido. Para que ello suceda, se necesitan tres elementos que intervienen en varias partes de los músculos de nuestro cuerpo. La *energía* proviene del aire, un motor que permite la esencia vocal y se ubica en los pulmones y el diafragma. La *fuente* es el lugar donde se produce el sonido y se ubica en la laringe. Los *filtros* son el lugar donde el sonido encuentra amplificarse y salir de determinada manera. Las cuerdas vocales, la lengua, los dientes, los labios y varios músculos faciales intervienen en este proceso, sin contar la participación del resto del cuerpo, de su posición, del apoyo, de los resonadores y de la cantidad de aire que ingresa al organismo. Respirar es una función vital, no obstante, el funcionamiento que interviene en ello, es interdependiente de varios órganos —por qué no decirlo, de todo el cuerpo—, que contribuyen una particular proyección de la voz. El hecho de realizar ejercicios de respiración como técnica vocal, permite reconocer que no se puede trabajar un músculo de manera independiente sin que esa acción repercuta en los demás. Cantar y hablar llegan a ser, por ello, procesos fisiológicos complejos, puesto que lo inconsciente que sucede la mayor parte del tiempo mientras se da nuestra respiración, se vuelve consciente e intencional cuando se habla; sobre todo, cuando se canta, ya que el hablar aparece como una función de la comunicación de nuestra vida cotidiana, pero el canto, es una acción que evoca otros sucesos de nuestra experiencia.

En horas de la tarde, después del descanso del almuerzo, nuestro vestuario se transformaba. Cada uno estaba en el espacio con ropa elegante, pantalones y blusas blancas, vestidos largos y cortos. Isabel, una de las actrices del taller, llevaba a veces un ukelele para acompañar las acciones; Daniel también se sumaba con su flauta traversa. Con los pies descalzos, volvíamos a ingresar al salón, esta vez con una disposición diferente: cantar en el espacio. Una vez dentro, nos ubicamos en círculo y en un total silencio nos quedamos sólo unos minutos. En medio del silencio, empezaba a sonar de manera armónica la voz de Gabriela, proponiendo con su voz sonidos y cantos en los que, sin razonar mucho al respecto, íbamos entrando y

saliendo, buscando con ello una armonía y a la vez una forma de aprender dichos cantos, entre el español y el portugués. Ella, sin embargo, dirigía un poco la dinámica mientras encontrábamos un ritmo en conjunto, y cuando ello sucedía, las entradas y salidas de cada uno de nosotros intentaban ir en compañía con el flujo del aire y la armonía del sonido.

Como le decía en párrafos anteriores, cantar en presencia de alguien más me causa un poco de ansiedad. No obstante, cuando canto en colectivo, puedo sentir que mi voz se funde con las demás, así que no tengo inconveniente de acompañar el grupo. Sin embargo, hubo momentos en los que una sola voz intervenía, a veces acompañada por una o dos voces. Hubo ocasiones en las que yo terminaba cantando en compañía de la voz de Gabriela. El primer día ocurrió algo que bloqueó la interacción que llevaba con los cantos. Gabriela me pedía cantar y yo no lograba conectarme con su voz, me sentía incómoda, simplemente porque sentía que si cantaba no iba a entrar en la nota justa. Mientras pensaba en ello, tuve un bloqueo para seguirle el paso, a tal punto que Fernando iba a parar el ensayo porque yo no estaba respondiendo. Sin embargo, estos segundos pasaron, solté el bloqueo mental y logré finalmente acompañar a Gabriela y a mis demás compañeros. Visualizar las limitaciones, hace parte del entrenamiento del artista escénico, éstas, además, deben ser acogidas y superadas para que el cuerpo pueda prestarse al servicio de la creación. No significa, sin embargo, un proceso fácil.

Gabriela proponía no preguntarnos por la procedencia de los cantos, sino que sintonizáramos con ellos, entrando y saliendo del espacio con nuestras voces y de lo que surgía cuando algunos entraban en sintonía con las canciones. Era inevitable sentir cómo el espacio se transformaba con la voz y también con los silencios, el alejamiento y el acercamiento de las posibilidades de dejar ser al canto. En esta búsqueda por el canto, el entrenamiento era distinto: no sudamos como en la primera fase, pero si entregamos nuestra presencia al acto de cantar, al escuchar al otro, a jugar con las posiciones vocales aprendiendo día a día las mismas canciones. La disposición de los cuerpos en estos ensayos, respondían a la dinámica que se iba gestando en el salón, acompañaban los sonidos, posicionándose para acompañar los

cantos mientras que, en diferentes grados, buscaban armonizar el ritmo al espacio temporal. La experiencia del canto en cada cuerpo se vivía de manera diferente: la relación del cuerpo con la cabeza, fruncir o no el ceño, inclinarse a un lado del cuerpo o a otro en particular… Para algunos era un trabajo sencillo, para otros costaba un poco más. En la medida en que entrábamos en la dinámica, las voces se plastificaban y se moldeaban entre ellas; percibir las voces era percatarse además del eco consecuente del sonido resonando en las esquinas ¿Acaso no sucede lo mismo con el interior de nuestro cuerpo? ¿Qué produce el sonido, el aire o el cuerpo? Para que exista un sonido en particular, es necesario contar con un apoyo físico en particular, un instrumento que permita ese paso del aire, y a su vez, dicho instrumento que en este caso es el cuerpo, necesita de un combustible que pase por sus canales y sus cavidades, el aire. Debo aclarar que, sin embargo, en este entrenamiento, no existió la técnica vocal en su sentido estricto, la búsqueda de la organicidad dentro de la adherencia al canto, tenía un objetivo ligado a la experiencia de la escucha, de la proyección de la voz en relación con las otras voces y de un estado que llegaba a ser, en varias ocasiones, libertad en medio de corrientes de aire.

La dinámica se transformaba en una receptividad abrumadora. Cuando digo esto me refiero a que parecía estar participando en cantos sagrados. Interiormente, sentía cómo mi voz se expandía en el espacio y jugaba con las demás voces, era una comunicación sublime y extra-cotidiana que nos llevaba a otros ritmos de respiración. Al reflexionar un poco acerca del taller y cuando pudimos conversar respecto al canto, el trabajo de la voz fue para algunos una experiencia de liberación, comprendiendo desde el sí mismo la conexión con el impulso que hace la voz libre, entendiéndose como extensión del cuerpo. Algunos comentarios también coincidían en que en estos momentos de entrega con los demás a través del canto, se convirtieron en un regalo de la experiencia puesto que, a veces, se utiliza la voz junto al cuerpo, pero, de una manera tímida y a través de este espacio, tenían una sensación de *corrientes de sonidos universales* que llegaron a nosotros. Una de las actrices enunció que:

> Nosotros somos como un tubo, un canal, y esa fuerza viene y baja y como que se abre un portal donde emerge el canto. Significa mucho para mí. Yo experimenté tantas veces en estos cantos como una serie de estados extáticos, porque era también muy mántrico, o sea, la *repetición*. Entonces, sientes que ese vacío es porque la mente no se ocupa de la repetición ni lo que esté pensando. ¿Será que estoy bien? No hay tiempo para eso, te dejas en ese estado que es muy natural, como un árbol que está ahí, el viento lo mueve y no es que el árbol esté pensando "me voy a mover" …

En la música, el canto es el instrumento que permite el ingreso de la palabra, del texto. Dentro de las prácticas artísticas corporales, la técnica vocal cobra relevancia para las acciones que involucran la voz como un puente de comunicación en conjunción con el cuerpo, una extensión que sale de nuestro yo-físico, pero a su vez depende de él. Para muchos de los presentes del taller, el trabajo con la voz en otros espacios fuera de este entrenamiento, se convertía en ocasiones casi inexistente, ya que, al pensar en el trabajo del cuerpo dentro de ámbitos como el circo y la danza, la voz queda en un plano secundario, y para otros —como era mi caso—, el trabajo con la voz es un nudo difícil de soltar sin esfuerzo o ansiedad. Cantar es como estar desnudándose frente al otro y entregar lo que uno es por medio de la voz, y en este sentido, poder traspasar ciertas limitaciones, permite reconocer y reconocerse en medio de esta desnudez. La voz, en este caso, parecía ser una conexión con el ritmo y las pulsaciones de la vitalidad de los cuerpos. La prueba fehaciente de nuestra simbiosis con la energía vital. Pareciera que en los contextos cotidianos en los cuales vivimos, se perdiera la noción y la sensación de ser parte de la naturaleza del ecosistema, y a través del canto se logra una conexión con aquello de lo que hacemos parte, de la sintonía y de la sinfonía que se asemeja a la absorción, como decía Fernando:

> Ya sea la tierra que absorbe el agua o las hojas que absorben el sol para hacer fotosíntesis.

No hay un buen cantar en estos entrenamientos, cada quien es portador de una voz particular, producto de los hábitos corporales y del entrenamiento existente o inexistente del aparato fonador. Al estar en un espacio de apertura como este, la voz y el cuerpo adquieren connotaciones diferentes que se comunican con el adentro y el afuera, la fuerza del aire que ingresa a nuestro cuerpo como alimento y con ello, le permite entrar en contacto con la vitalidad, con los movimientos de la naturaleza. La voz, parecía ser una conexión con el ritmo y las pulsaciones de la vitalidad de los cuerpos, y según la idea de los directores, "al adherirnos al ritmo, podemos entrar en contacto con la vibración invisible que dicta los procesos y acercarnos así al flujo creativo de la vida".

Ocho casas: los movimientos de la naturaleza

La organicidad de nuestro movimiento corporal es mucho más sabia que nuestra racionalidad. A partir de un espacio de búsqueda con el otro, tanto como con uno mismo, se percibe, se busca, se intuye y dentro de toda esta gama de potencialidades vibratorias, se abren campos donde emergen o florecen experiencias de reconocimiento a partir de múltiples formas que parten de las acciones individuales, pero son distintas a ellas, teniendo en cuenta, además, que los ciclos, para el devenir orgánico, también son fuente influyente en los resultados. Piense, por ejemplo, en el movimiento metamórfico de la crisálida, cada etapa de su desarrollo es distinta a la anterior, y cada distinción es justamente la que permite que exista la mariposa. Sin ese espacio introspectivo del insecto, sin ese espacio de vacío entre el mundo interno y el externo, su existencia se vería afectada. *Lo orgánico tiende a fluir hacia su naturaleza, hacia el interior de su forma*.

Existe una estrecha relación entre los movimientos naturales y las cuestiones humanas. En la filosofía oriental, existe el concepto *Yin Yang* como la representación de dos fuerzas antagónicas y complementarias. Dentro de sus colores opuestos, negro y blanco, se ubican puntos del color contrario que son las semillas del cambio acorde a las leyes de la inversión de los polos y de la periodicidad. Su significado es

punto de partida para la formación de los 64 hexagramas del *I Ching*. De estas dos fuerzas fundamentales que representan el cielo y la tierra, surgen las cuatro estaciones y de ellas surgen los ocho trigramas de este texto a partir de la trinidad con la unión del hombre (cielo-hombre-tierra). Cada uno de los trigramas tiene atributos y cualidades particulares:

1. Cielo: Creatividad, fuerza, firmeza, poder (lo creativo).
2. Tierra: sumisión, fidelidad, protección, lo receptivo (lo receptivo).
3. Trueno: Actividad, impulso, apasionamiento, crecimiento (lo suscitativo).
4. Viento: suavidad, sutileza, lo que penetra suavemente (lo suave).
5. Agua: Peligro, profundo, difícil, flexible (lo abismal).
6. Fuego: Cálido, comunicación, lucidez, claridad (lo adherente).
7. Lago: Placer, felicidad, exceso, lo sereno (lo sereno).
8. Montaña: lo tranquilo, meditación, cautela, inercia (el aquietamiento).

Cuando estos trigramas se organizan de forma circular, se destacan las oposiciones entre un extremo y otro: el cielo y la tierra que determinan la dirección, el trueno y el viento que se excitan mutuamente, el agua y el fuego que no se combaten entre sí y la montaña y el lago que mantienen la unión de sus fuerzas (Jurovietzky, 2017). Esta secuencia dentro del entrenamiento tomó el nombre de las ocho casas, o también llamada secuencia de los ocho palacios (*Ba gong*).

Esta pequeña explicación que se acerca a la filosofía oriental nos sirve porque, a partir de las estructuras que los directores propusieron para ingresar al taller, cada uno de nosotros tenía que ubicar sus acciones y estructuras en alguna de las ocho casas, con el fin de poder pasar por cada una de ellas a través del movimiento. Personalmente, ubiqué mi sueño de la infancia en la casa del agua. Cada uno de mis compañeros había ubicado de manera diversa sus acciones en cada una de las casas, y, a pesar de que cada acción llevaba movimientos muy diferentes entre unos y otros, todas partían de experiencias personales. En el espacio, ubicamos las ocho direcciones en las esquinas correspondientes: sur, norte, este, oeste, y las diagonales.

Como toda una manada, nos movíamos hacia cada una de las esquinas, y todos juntos en alguna de las casas en particular, nos movíamos acorde a la calidad del elemento: El agua es abismal, fuerza femenina, profunda. Se representa en múltiples formas, una gota, una cascada, el mar, una lágrima, la lluvia… los cuerpos entraban en sintonía con estas cualidades, encontrando con ello una calidad del movimiento particular. La mayoría de nuestros cuerpos dentro de la casa del agua, se movían de manera circular, esto quiere decir que los movimientos de los brazos y del tronco hacían movimientos de ondas y las inclinaciones iban hacia abajo, como la fuerza del agua que desciende de la montaña. El fuego, por otra parte, se dirige hacia el cielo, es escandaloso, enérgico, caliente. Pero no es lo mismo ser la llama de una vela que un incendio del bosque. Cada uno estaba en la búsqueda de la calidad particular de ese fuego que ingresaba en nosotros. Brazos extendidos, saltos pequeños y grandes, piernas estiradas, movimientos rápidos, movimientos dirigidos hacia la reacción del afuera, como si el piso se estuviera quemando, o hacia adentro, como si el fuego surgiera dentro de sí. Los cuerpos en este caso, fueron medios para que los elementos de la naturaleza se manifestaran con las cualidades materiales de nuestros organismos (¿o nuestro organismo?).

A medida que pasaban los días dentro del entrenamiento, los cantos, las estructuras, los textos y los ejercicios de la mañana iban agrupándose, buscando un lugar dentro del espacio de creación, y con ello, conseguir una transición entre los elementos que componen la naturaleza. En esta transición de los elementos, cada uno de nosotros adquirió un protagonismo particular, puesto que todos realizamos las estructuras con ayuda de los demás cuerpos, haciendo con ello una participación completa de las propuestas que posibilitaban un delicado acercamiento con estados íntimos de los que estábamos en la dinámica. En este estado, notaba cómo los cuerpos iban más allá de la resistencia física, buscaban una conexión con las historias que, aunque no eran experiencias directas, resonaban en los cuerpos con las emociones de quien estaba entregando su experiencia al afuera. La atención grupal, iba creando una energía en el espacio que se manifestaba en el calor del ambiente, en las miradas encontradas y en las emociones que surgían al ver el trabajo de los otros.

Siendo todos un organismo, nos esparcimos en el salón, nos agrupamos, cantábamos para luego entrar en un silencio que daba la apertura a las estructuras que iban saliendo acorde a la energía que se movilizaba en todos nosotros. Es un poco complejo para mi hacerle entender esta parte, porque a veces creo que las palabras no alcanzan a describir de manera total este tipo de sensaciones. Era como si, de repente, los cuerpos pasaran a ser los elementos que se movían a través del espacio, medios por los cuales viajamos al pasado y volvíamos para formar un río o una avalancha, o el mismo cielo. Dentro de esta experiencia, por ejemplo, hice mi estructura del juego con la ballena, pero notaba cómo lentamente los cuerpos se agrupaban y se movían de tal manera que crearon la ballena. Ahora estaba jugando con una ballena compuesta de cuerpos humanos. También veía cómo otra compañera realizaba su ejercicio con tierra, poniéndola en parte del espacio y pasando con los pies descalzos como si estuviera en medio de la naturaleza. La plasticidad del movimiento llegaba también a otro compañero que bailaba con una falda de corbatas y todos lo acompañamos con nuestra presencia, así como también acompañamos a otro mientras cabalgaba por todo el espacio con su "caballo de la infancia".

En un momento de todo ese éxtasis de estar en el presente, una de nuestras compañeras trajo consigo un esqueleto de escala real. Besando sus manos huesudas, se dispuso a cargarlo y a bailar con él. Era para mí una acción impresionante, porque, a pesar de saber que ese esqueleto era un objeto, los movimientos de la bailarina hacían que cobrara vida. Con su cuerpo, lo abrazaba, cerraba sus ojos mientras todos le dábamos el espacio a través de un círculo con nuestros cuerpos. Mientras sonaba la canción *Black Sands*, de Bonobo, los movimientos de la bailarina eran movimientos fuertes, alzaba el esqueleto, lo cogía entre sus brazos, daba vueltas con él dejando su cabeza junto a la de ella. A veces, parecía que el esqueleto se movía solo, y otras veces, se sentía cómo aquella mujer se relacionaba de manera muy íntima con ese objeto que ahora era un muerto. Mientras giraba y acomodaba este cuerpo inerte al lado al suyo, no podía evitar sentir un frío en el pecho, unas ganas incontenibles de llorar viendo aquél momento tan sublime y tan lleno de significado para ella, tanto que, incluso, pude sentirme identificada. Ya no era ella y su muerto,

era verme yo a través de ella cargando el cuerpo de mi madre, quien en la época del taller había tenido un incidente grave de salud, por lo que yo había experimentado la sensación de perderla en ese momento. Este ejercicio no fue el único que movió emociones en mí, pero es un claro ejemplo del grado tan íntimo al que se llegó en el proceso. A propósito de ello, dentro del taller terminé realizando un escrito respecto a la experiencia con mi mamá para decirlo en cualquier momento en el espacio:

Tanto tiempo he pasado en este mundo sensible, que me doy cuenta cómo nos
fusionamos en cada respiro
más tú, y, yo, somos de la misma carne.
La vida cambia, las hojas crecen y las abejas mueren.
Mas el sol siempre aparece y tú y yo seremos siempre la misma carne.
Miles de células se mueven en mis ojos
Se impregnan de colores y espacios eternos.
Al cerrarlos veo tu rostro, radiante, renovado, hermoso
Como si el mismo infierno hubieras visitado.

El ocaso y la oscuridad abren paso al amanecer.
Amaneciste, ya no hay que seguir durmiendo.
Mas ese sueño profundo que te acompañaba en la inmensidad del vacío
Hizo de ti sabia de este mundo.
Redescubrir, avanzar, reconocer y olvidar.
Olvido como fuente de creación, amor como fuente de curación.
Tú y yo estamos ahora en tiempos diferentes.
Mas tú y yo vivimos una dentro de la otra
Celebrando la vida a cada instante
Aprendiendo de cicatrices intangibles.

Esta parte del entrenamiento empezaba a condicionar un ambiente íntimo en donde, siendo todos extraños y provenientes de lugares tan diferentes, llegamos a conocer, a través de los movimientos de los cuerpos en el espacio, lugares profundos de las experiencias personales. Muertes, enfermedades, sueños de la infancia,

desapariciones, secuestros, visiones, silencios históricos, violencias, anhelos, amores, prohibiciones, experiencias límite que han atravesado y re-direccionado el rumbo de nuestra cotidianidad. Era una mezcla de dolor y canalización a través de estructuras que, aunque hablaban por sí solas, partían de estos lugares subjetivos de experiencia. “Los artistas somos muy sensibles”. Particularmente en este espacio de exploración, sucedieron cosas que sobrepasaron las expectativas de un entrenamiento corporal. Cada acción resultante en este espacio tenía una profundidad particular, sensaciones diferentes que resonaban de manera especial en cada uno de nosotros, experiencias de aire, de fuego, de agua, experiencias del cielo y de la tierra. Las fuerzas de la naturaleza que influyen nuestra organicidad material, también emergen de nuestras historias de vida.

Cuatro historias: los movimientos del yo interno

La recepción y aceptación de los movimientos de cuerpos ajenos que se encuentran en un mismo espacio, son buenas aproximaciones para llegar a estadios más presentes de la comunicación, yendo más allá del comportamiento habitual de los cuerpos, al exponer espacios de intimidad en relación a fluidos y olores mezclados. También, de vivencias adquiridas en el transcurso de la vida que se exponen a los demás en estructuras diseñadas para ser vistas, pero que parten de cuestiones que atraviesan la experiencia vital. Nuestros miedos, limitaciones, nuestras incomodidades y espacios solitarios, nuestros sueños de la infancia, nuestros deseos actuales, nuestras preguntas sin respuestas, nuestras soluciones transitorias, reunidas y entremezcladas, que salían de manera orgánica entre los cantos y ejercicios que se proponían. Me gustaría mostrarle cuatro experiencias en primera persona de cuatro artistas que participaron en el taller, a fin de poder comunicar, a través de las palabras de mis compañeros, inquietudes y revelaciones que también incorporé dentro de este entrenamiento.

Edna

He tenido una búsqueda y un conflicto acerca de mí misma que continúa latente en el sentido de revolverme y enredarme, más la posibilidad de la inexistencia de conflictos no tiene lugar en la creación. Cuando se movilizan los bloqueos frente a gente desconocida en un taller, se percibe que todo ello está en función de una observación corporal subyacente, y un buen maestro ve los lenguajes del cuerpo y se da cuenta.

La herramienta para mi partitura corporal era un recuerdo de mi infancia, que es irracional, pero he quedado con esa experiencia. Cuando era niña, no me dejaban jugar cerca de las escaleras de mi casa y un día mi mamá estaba en la cocina, mi papá estaba en la puerta y recuerdo haber llegado al muro y bajar las escaleras sin tocar el suelo. Sin embargo, lo que más recuerdo es la sensación de vértigo, el sentir justamente haber flotado por las escaleras. Evoluciono en la experiencia del aquí y del ahora, y a partir de esa experiencia representaba mis movimientos. Sin embargo, estos movimientos no removían en mí solamente el recuerdo. Este es uno de los recuerdos primarios que tengo. Recuerdo la sensación y encontré una pregunta muy importante: ¿dónde está la fuerza vital de ello cuando se representa? La evolución de comprenderlo fue definitiva. Esa premisa de los sueños más necios de la infancia me mandó de una a esa sensación que es el hecho de la ruptura con la realidad, la transgresión a ella. Sentía cosas más de lo habitual y a raíz de ello siempre fui una niña distante de los otros.

Si hay taller con Fernando Montes de nuevo lo pensaría, ya que para mí fue una experiencia *tremenda*, porque llegar a esas dimensiones profundas y encontrar los miedos y los demonios, se convierte en un proceso difícil de solucionar. Me bloqueaba el hecho de que todo el tiempo me indicaba que estaba haciendo mal el ejercicio, cuando a mí no me generaba ningún inconveniente. Para mí, este taller tuvo un componente de ansiedad y de susto. Todos los descubrimientos son negativos en el sentido que representan, uno descubre que tiene bloqueos en esto o aquello y recupera cosas que sabe que están allí pero que han estado pasadas por

alto. Uno descubre que no basta el conocimiento teatral cuando las preguntas personales no están resueltas. Estas profesiones son las que el profesional, para hacer un buen trabajo primero se debe resolver a sí mismo para darse a la creación, despojarse de sí.

Una de las cosas que más resonó conmigo, durante el entrenamiento, fue el despertar corporal, partiendo del movimiento de las artes marciales. Fernando nos ponía a entrenar el manejo del centro y la exploración corporal, la disociación corporal, la verdadera experiencia de sentir el movimiento y no de imitarlo. A partir de ese centro, pienso yo, se encuentra el detonante de la *energía creativa*. Mi cuerpo, no obstante, siempre estaba a la defensiva, no conectaba totalmente… el hecho de abrirse a la energía del otro, el cómo convivir con ella sin tener en cuenta siquiera la más mínima intervención del afuera. Mi cuerpo a veces no era capaz de oír lo suficiente, porque lo que no conozco es fatal para mí y me dan ganas de huir de inmediato.

Ahora soy estudiante de artes escénicas en la universidad de Antioquia. Tenemos una metodología particular acerca de la construcción de la subjetividad a partir del desarrollo de una cátedra independiente. Nosotros como participantes, tanto artistas como pedagogos, realizamos exploraciones personales. Las técnicas se concentran en la dimensión personal del actor, cosas de la vida íntima que se desplazan en la escena de manera poética, y con ella, la posibilidad de realizar insumos para la creación a través de la recuperación de la memoria y en general el enfoque de la línea del estado situacional. En uno de los procesos, nos adentramos en la recuperación de acontecimientos íntimos para transformarlos en acontecimientos sociales, los conflictos históricos que terminan siendo mitos del eterno retorno. Es muy interesante porque a partir de la construcción de las narrativas te das cuenta que ya no es tu historia sino la historia de cualquier mujer.

Alex

La misma historia, los mismos dando.
Unos van, otros quedan, sálvense los que puedan.
Acá se dice que solo ruedan noticias malas y balas
y hasta se dice que ya no hay nada
que la violencia pasea y va.
Con el que impone el miedo, con el que jala el dedo
Con el que como sea quiere ser el primero
sigue la pelea sin agüero, bolsillo que se llena, pueblo que se pierde
Ignorancia que abunda pa´ que la gente se confunda
y no digan nada, y después se quejan de la vagabunda
Y después se quejan que el que roba y tumba …
¿Dónde está el encanto de nuestros cielos?
¿Dónde está la sangre que derramaron los guerreros?
¿Dónde están las riquezas? ¿Dónde está el oro, dónde está el amarillo, azul y rojo?
Canción "El amarillo" de Systema Solar.

Uno como artista nunca deja de definirse. Siempre me ha gustado la danza, en especial la danza afro, aunque creo que falta una voz contemporánea fuerte del afro en Latinoamérica, particularmente en Colombia. Actualmente, en Cartagena, estamos realizando un laboratorio de investigación y difusión artística de la antropomotricidad cultural del caribe, entendiendo el movimiento de los territorios, el cuerpo cultura desde las prácticas sociales de la diáspora africana en América. Nosotros venimos de descendencia indígena, colonizadora española y africanos, algunos de ellos, los cimarrones, quienes construyeron los palenques, las pequeñas aldeas de los negros libres. Siento que hay una herencia africana que permanece en la actualidad, así que estoy creando un esquema de entrenamiento a partir de una técnica de movimiento llamada cimarrón, que se relaciona con el pensar el territorio, la libertad y la expresión de los derechos humanos.

Al entrar a este taller estaba recién llegado de México, haciendo una residencia artística. Pensé que dentro de este taller podría encontrar cosas respecto a la interpretación de los textos que utilizaba. Casualmente, mi estructura tiene canto y texto, así que propuse poner todos los elementos en la misma estructura. El solo se llama *Indignao,* porque resistir frente a desigualdades políticas es el camino para mí y, además, porque los costeños nos comemos las letras. Dentro de la estructura, utilizo la canción *Amarillo*, de Systema Solar, textos de Jaime Garzón y la Constitución política entre los indígenas wayuu:

> Nadie podrá pensar por encima de nadie, aunque piense y opine diferente.

Con la experiencia del taller, quedé como *picao*, con ganas de más, porque sentí que este es el trabajo que he venido buscando desde hace un tiempo. La organicidad se va transmitiendo y fluyendo y, al replicarlo en el espacio, se convierte en algo maravilloso. Me sentí conectado, porque en el taller tienen como punto de partida aspectos de la cultura africana. En la cultura africana no se consideran bailarines o actores o músicos, todos bailan, cantan, representan, todos interpretan instrumentos musicales, la integralidad dentro de la organicidad del cuerpo, el poder cantar, moverse mentalmente, espiritualmente, corporalmente. Sentí incomodidades, pero eran necesarias porque me permitieron estar, estar en el *involucre* de cada cosa que pasaba, qué se hacía, qué se proponía, y a partir de ello surgía en mí la necesidad de cuestionarme. Por ejemplo, el simple ejercicio de caminar, se convierte en un reto cuando te das cuenta que tienes *ruidos* corporales, así que comencé a entender lo que significaba la organicidad. Para mí, la organicidad es la reavivación orgánica y libre, ser libre dentro del movimiento, un movimiento libre compuesto que no es imitativo, sino que es el ser, ese es ese ser.

Descubrí una forma diferente de entrenar mi cuerpo, de exigirle porque la danza afro en Cartagena tiene un patrón de considerar que, entre más rápido haga el movimiento y entre menos ropa se tiene, es más bonito. Entonces, descubrí que la organicidad y la libertad de llevar el movimiento a su máxima expresión sin necesidad de forzarlo, le da la posibilidad al cuerpo de equilibrar energías. ¿En qué

momento canto?, ¿en qué momento callo?, ¿en qué momento le canto al cielo, a mi compañero o a mí mismo? A raíz de todo ello, uno se va descubriendo a sí mismo, también. Yo creo que mi mayor alcance fue el de la integralidad. Hubo una conexión con cada estructura que me conmovía demasiado. Pienso que el que no lloró no estuvo ahí en ese espacio.

Vivian

Cuando comencé a bailar tenía una urgencia por hacerlo, era algo muy inconsciente, pero era un ejercicio en el que anhelaba, como muchos artistas escénicos, ser reconocida por un público, sentir que uno es valioso para el público. No obstante, esa percepción se ha ido transformando de una manera muy especial y muy profunda; los últimos años, he descubierto para mí un ejercicio creativo y es ver al cuerpo no solo como una forma, una estructura sino, también, que ese cuerpo lleva un contenido, una noción que lo habita y además del espíritu, de la energía que se manifiesta a través del cuerpo y en esa medida, tanto en la danza, tanto en el ejercicio escénico del teatro, se convierte algo que es una forma de servir, porque sirves de reflejo al público en algún aspecto de sí mismo, y el arte es una herramienta potente que comunica, trasciende la forma y trasciende la necesidad del artista de ser reconocido, aplaudido o venerado porque pasa a ser algo más profundo en relación con la comunicación consciente. El vernos a nosotros mismos como reflejos, los unos de los otros, siempre en busca de un crecer y desarrollar aspectos interiores. Tanto los elementos internos como externos son equilibrados dentro del ejercicio de creación.

Tuve un sueño con mi abuela después de muerta. Ella estaba conmigo en una habitación, la abrazaba y empezábamos a bailar, a dar círculos y cuando me vi a través de un reflejo negro que había, tengo la sensación de que era un televisor, veía que mi abuela era una calaca, vi todos sus huesitos y empezaba a tener una sensación interna de explosión, todo se volvía en mi éxtasis y al mismo tiempo tristeza, lloraba entre la alegría y el dolor porque sus huesos se fundían en mí y éramos una sola. Ese

sueño me marcó mucho y dije que tenía que bailar esto alguna vez, para honrar la memoria de mi abuela. Lo quise llevar al taller, porque sentí que era un espacio para experimentar.

El proceso que tuvimos fue muy valioso para mí, porque me dio un impulso para desarrollar este material, pero, sobre todo, de poner en el espacio un encuentro con el recuerdo y todo el proceso que significó para mí la muerte de mi abuela. Mi abuela fue mi madre durante toda mi niñez y adolescencia, así que este proceso fue muy significativo porque yo no había sido capaz de ver de frente esta situación y de enfrentarme con ella en el espacio de la creación. Siento que mi forma de conocimiento y de aprender a transmitir el conocimiento ha sido siempre desde la experiencia, desde las sensaciones. Ser consciente del poder creativo es sumergirse en un acto donde estás tratando de construir ciertos parámetros que obedecen a un fin que puede ser visual, de composición.

Siempre he sentido un gusto particular por el movimiento y cuando empecé a ver danza, se abrió un mundo del cual me enamoré completamente y empecé a desarrollar mi ejercicio como bailarina. Actualmente vivo en Nueva Zelanda y estoy aplicando para un doctorado de danza a partir de un proceso de investigación relacionado con todos los tópicos que hacen parte de mi discurso como directora y coreógrafa; eso incluye no sólo la dramaturgia del movimiento, sino temas como la psicomagia, temas acerca del trabajo con la energía.

Paloma

A veces siento que percibo el mundo de una manera distinta, muchas veces de manera secreta que mucha gente no comparte o no comprende… Siento que tengo otros sentidos desarrollados, como el poder percibir a las personas a partir de influjos de energía, de conexiones. El arte te permite observar tu sensibilidad y te otorga grandes fortalezas, te das cuenta que esa sensibilidad es única y cuando le das validez, cuando logras transformarla en una obra y compartirla con otros es algo

maravilloso. Es permitirse comunicar lo que uno es desde muy adentro frente a los demás. Estamos rodeados de muchas contradicciones que vienen construidas desde lo externo, como las ideas de la verdad, del cómo sentir, de cómo ser y el arte para mí es un espacio para resolver mis preguntas.

La motivación que tuve para realizar mi estructura surge de una visita a La Chorrera, en Choachí. Para mí, es un lugar sagrado. Dentro de su estar, el agua es un elemento primordial de aquello sagrado, un destino de vida y cuidado hacia ella, puesto que es fuente de poder. Además, Choachí es una tierra que me ha permitido elaborar el duelo de mi padre. Mi padre es desaparecido político y su herencia fue una tierra que nos ha permitido entrar en contacto con el duelo, porque es una tierra rica, fértil y llena de vida. Desde esta conexión, siento a la tierra como el elemento que permite el surgimiento de la vida y la muerte, y a través de ella reconocer que no son dos estados separados, sino que hacen parte de un ciclo: la muerte le da paso a la vida y la vida a su vez se alimenta de la muerte. Esta experiencia me hizo reflexionar sobre la relación entre lo orgánico y la forma. Fernando fue enfático en señalar que donde no hay organicidad no hay fuerza, no hay vida. A raíz de esta experiencia me cuestioné cosas acerca de mi búsqueda artística desde el teatro físico y gestual porque me sentía potente desde la organicidad.

Yo sentí el taller como una experiencia muy intensa y, además, extraña; extraña en el sentido de romper con la cotidianidad, con la realidad a través de una intensidad horaria fuerte, donde nos convertimos en una comunidad temporal que permitía presenciar otros estados de la mente y de conexión con los demás, experiencia que resultaba extraña. La viví como momentos donde se borraban los individuos, se borraba un poco el yo sin que se volviera un estado individual, sino que todos dejábamos de controlar las situaciones a nivel individual y empezaba a fluir entre nosotros algo que no era nosotros… Era un dejarse llevar por algo que sucedía entre todos. Había una incertidumbre permanente porque el trabajo consistía en eso, en llegar a permitir la apertura para que sucedieran las cosas en el cauce que debían fluir. Era como una pérdida de sí mismo al mismo tiempo que sucedía lo contrario, porque yo sentía cuándo cantar o cuándo accionar mi estructura, sentía el impulso

que no tenía que ver con una mente que lo dijera, era un impulso emocional y físico, algo más allá, que lo hacía sentir a uno soltar su dolor interno.

Había mucho dolor, mucha rabia de parte de todos en las estructuras que se presentaban, así que siento que este espacio pudo movilizar las cosas sobre las que tenemos más necesidad de decir. Y la muerte, la presencia de la muerte estaba muy fuerte. Sin embargo, había una transformación de un estado a otro, una fluctuación de nuestros cuerpos que permitía una alquimia de las emociones. Sentía rabia y descubrí que esa sensación era algo poderoso para la creación, una fuente inexplorada que se convierte en interesante, porque en este contexto, el trabajo de la organicidad aparecía, y al expresar rabia, la acogí dentro de mi trabajo y dentro de mi vida.

Yo alcancé a percibir el entrenamiento como un ritual desde elementos teatrales, el cómo va fluyendo la vida, los impulsos vitales dentro de un grupo de personas a través de unos elementos que se ponen allí para la organicidad. Ellos utilizan técnicas que tienen fuente en lo oriental y lo afro, eso que nos permite conectar más fácil. Lo afro permite conectarnos con esos espíritus, esas fuerzas superiores a nosotros que nos atraviesan y dichas canciones y musicalidades activan esas conexiones. Yo experimentaba todo ello en mi cuerpo y en la sensación colectiva de que existe una conexión con el más allá.

***

Al conectar estas experiencias, tanto de la motivación por las estructuras individuales, como de los cambios que vimos y vivimos dentro del taller, pude dar cuenta que nuestras subjetividades se vieron expuestas para tejer entre ellas una experiencia fuera del tiempo, un espacio donde la simbiosis entre nosotros –con ello todo lo que nos constituye- para la creación escénica se interiorizaba, generando el nacimiento de una experiencia nueva con la energía vital.

El tú y el yo, órganos del macrosistema: el nosotros como el yo emergente

Imagine que tiene barras de plastilina de diferentes colores, y de manera intuitiva usted empieza a moldear y a mezclar estas barras. Note cómo el movimiento de sus manos procura cada vez más que la masa se unifique hasta lograr un color uniforme. El color de la mezcla dependerá exclusivamente del movimiento de sus manos y de la fuerza que ejerce en este ejercicio. Imagine ahora que esas barras de plastilina, corresponden a las acciones y estructuras de cada uno de nosotros dentro del taller, y que sus manos, y con ellas, la fuerza que ejerce presión sobre dichas barras, es la energía que fluctúa entre cada una y hace posible el movimiento y la mezcla de ellas. Sus manos llegan a ser el espacio del entrenamiento y la acción que tiene de moldear las barras, es el flujo, la energía vital, el resultado de la comunicación entre una y otra casa, entre una y otra historia, entre uno y otro cuerpo. Dicho flujo de la energía, es el resultado del encuentro de todos nosotros, incluyendo nuestro grado corporal, emocional y mental. Como se imaginará, al final queda una sola masa que condensa y contiene las barras que anteriormente estaban separadas, haciendo de ellas algo novedoso y unificado.

Para que una estructura devenga de manera armoniosa a partir de la calidad y cualidad del movimiento natural, se necesita que quienes participan en ella tengan una disciplina particular con sus cuerpos, para permitirse una disposición y entrega física dentro del entrenamiento; cuerpos entrenados, los cuales son capaces de responder a las exigencias de la imaginación colectiva, puesto que el *yo-cuerpo* se convierte en medio para la comunicación con otros que dependen de esa energía que se entrega, de ese cuerpo que va más allá de su estado cotidiano. Cada marcha, cada canto y cada material de creación, tenía cualidades distintas que se plastificaban en aras a integrar a través del movimiento, las particularidades que hacen parte de nuestro universo vital. Éstas, se convertían en herramientas que permitían el movimiento, dando como resultado, composiciones entrelazadas con tiempos y cualidades diferentes.

La propuesta de los directores de llevar materiales producto de experiencias y recuerdos personales, la realizaron porque eran materiales que ya estaban en nuestra memoria, y como el taller duraba una semana, nos sería mucho más fácil recordar y traer al presente las sensaciones de ese recuerdo. Además de ello, la organicidad del movimiento se lograba con la sinceridad y con la fuerza que nos movilizaba en nuestro ser y estar en el mundo. El recuerdo tiene una estructura en la cual se puede modular, así que es una cuestión de eficiencia. Al conversar respecto a la experiencia del taller, varios compañeros hicieron saber sus reflexiones:

> —… Ese acompañamiento respetuoso y amoroso es también con el material, donde estamos acompañándonos para hacer una búsqueda profunda y sensible, que es con mi profundidad y mi sensibilidad. Así, uno se da cuenta que es un momento de la fuerza de la vida *inconsciente*, porque no es la conciencia controladora que tenemos ahora sino poder provocar eso requiere un soltar.
>
> —Yo estaba abierto a ustedes, pero también sentía que todos estaban abiertos conmigo, entonces no era solo en el momento en el que yo brillaba, sino que en cada momento uno iba acompañando a los demás. Es estar despierto con uno y con los demás.
>
> —Es como transitar esos universos que somos todos y no sé si tengan límites. Transité por una gran cantidad de cosas que no puedo nombrar y nunca podré nombrar pero que maravilloso que no las pueda nombrar, ¿sí? Y gracias a lo que somos todos, seres humanos y por lo tanto tenemos en si humanidad, todos somos fuentes de esas fuerzas que están ahí, lugares donde esas fuerzas pasan y eso ha sido muy valioso para mí. Ha sido una experiencia distinta del tiempo y además sucede a través del teatro, pero se convierte en un acceso a fuentes muy profundas de nuestro ser, a reconexiones con el pasado y lo que a uno le fortalece.

> —Me ha parecido una delicia, un descanso que las cosas sean y ya, que no haya ese afán por calificar que algo está bien o mal a pesar de tener una exigencia clara y saber que hay unos principios de trabajo para poder entrar en la dinámica.
>
> —Yo creo que el acompañamiento amoroso y respetuoso ha generado en nosotros una posibilidad de despojarse. Tengo la sensación de acompañamiento y lo que se hace con mi compañero o compañera como un sentimiento muy profundo, muy sincero y muy lindo como de "aquí estamos", "ánimo" y woao, una corriente muy hermosa que tiene que ver con la apertura de todos porque si no, no ocurre esa magia.

Este espacio, posibilitó un recordatorio con la conexión con lo fundamental. Fernando mencionaba que lo que sucedió en el taller podría pensarse como un montaje, enfatizando que necesitaríamos más tiempo y una creación mayor y profunda para presentar, y que aquello que se presentase podría incluso ser un ritual para muertos. Esto quiere decir, que los espíritus entrarían como espectadores si es que el trabajo toma ese rasgo para el público, además de saber en qué espacio se presentaría, en un teatro, en una caja negra con luces, o en la noche en la luz de la luna, ya que la luz natural repercute notoriamente en una acción relacionada con la organicidad. Para Fernando, nosotros realizamos un coro griego antiguo donde el héroe es en el que en un momento permite una experiencia y va cambiando de cuerpo, ya no es lo suyo o lo mío sino un nosotros.

Al trabajar con los otros, el sí-mismo se percibe, se busca, se intuye y encuentra algo profundo en lo vital, y la manera en cómo cada uno empieza a explorarse a través de ser parte del colectivo, lidiando con las formas que se gestan, lo demuestra. El *I Ching* menciona el cambio, la mutación, y, el proceso de los movimientos, estaban acordes a la transformación: el presente siempre responde al instante y está estructurando. La dinámica de esta filosofía, menciona que las cosas fluyen orgánicamente hacia su naturaleza, hacia el interior de su forma y desde ahí se materializa.

La experiencia está abierta justo hoy, ahora..

Al entrar en este espacio, hubo una intención alejada del representar, puesto que la verdad misma sucede, ahí donde existe una experiencia humana que conmueve porque se exhibe, sin intenciones de ser entendida de manera racional; no existimos como espectadores sino como acompañantes y agentes de dicha experiencia. También, a medida que pasaba el contacto físico emocional y artístico entre los cuerpos, los objetos y el espacio, pude percibir que cada cualidad de movimiento de uno u otro correspondía a características de los elementos naturales. Unos cuerpos eran de fuego, otros eran más aire y otros se acercaban a la tierra.

La e-moción permite la aparición de sentimientos y, a pesar de que sea importante pasar por todo ello, como artistas no podemos quedarnos ahí, ya que la búsqueda es justamente el trascender hacia algo mayor a partir de acoger el dolor o el placer, aceptarlo en el momento y seguir continuando. Muchas veces, las explosiones emocionales nos bloquean, y si son muy fuertes, pueden bloquear el proceso de trabajo. Este transitar necesita de una delicadeza que a su vez es resistente, no puede por lo tanto forzarse porque impediría su crecimiento natural, su necesidad de existir de manera espontánea.

Para Fernando, la zona de la sinceridad se toca en el sí-mismo, y el tocarse a sí mismo no es fácil, se requieren de unas condiciones, de un respeto, de una seguridad y de un perder el miedo. A partir de la sinceridad, se puede retornar a lo que significamos para utilizarlo en la creación, en el conocimiento de sí. En el medio del teatro hay, sin embargo, una tendencia a pensar que en el gremio ocurre todo lo contrario, una persona que no está dentro de sí, como decía el *I Ching*, está tan llena que no comunica, es difícil que se comunique con el otro, sobre todo por el miedo de pensar que habrá daños si abre su puerta interna.

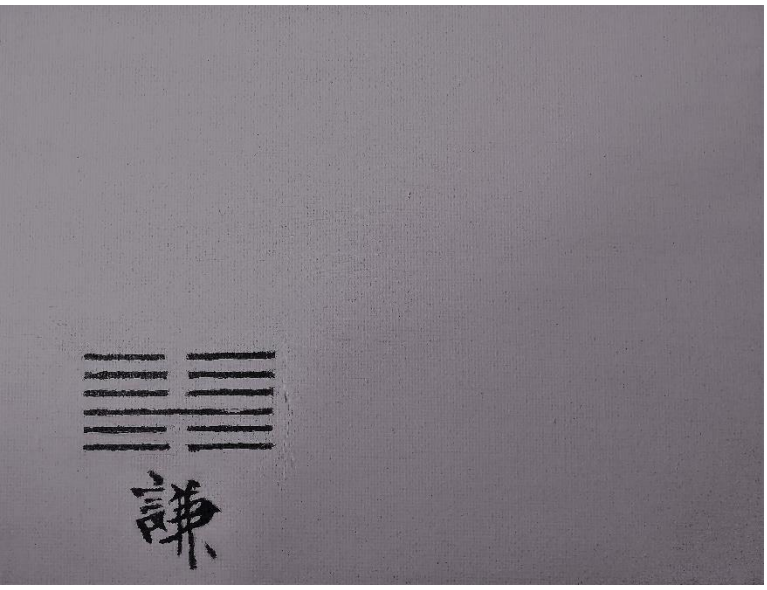
Entablar un encuentro para descubrir elementos de la esencia de cada uno de nosotros es una fortuna. La búsqueda de la organicidad, estaba fuertemente enlazada con la búsqueda de la energía vital que posibilita el movimiento, la búsqueda que en

otros espacios humanos se ve en religiones, filosofías y cosmogonías que se cuestionan frente a aquello que nos conecta con la energía primordial. A medida que pasaron los días, pude ser partícipe de una sensación de unidad compuesta por partes, un cuerpo no humano pero que se conforma de cuerpos humanos, una plastilina de un color no común, fenómeno de la mezcla de diferentes plastilinas, un yo emergente que se conecta no sólo con la experiencia de la vitalidad corporal, sino que se sustenta en símbolos y lenguajes diversos que constituyen y condicionan la realidad psíquica.

> El hombre entero tiene en sus manos el recurso de configurar su destino, y su éxito depende de si se expone mediante el comportamiento al influjo de las fuerzas cargadas de bendición o de destrucción. La construcción de su signo depende del influjo en el que estas fuerzas se exponen, se propenden.
>
> En medio de la tierra hay una montaña, no ostenta su riqueza, pues la altura de la montaña sirve para compensación de las hondonadas incavidades. Así se complementa lo alto y lo profundo y el resultado es la diagonal. Este es el símbolo de la modestia que señala que aquello que ha requerido una prolongada acción y efecto, aparece como obvia y fácil: Aquí procede el noble cuando establece el orden sobre la tierra. Él compensa los opuestos sociales que son fuente de desunión, de falta de paz y crea con ello condiciones justas y llanas. (*I Ching, Libro de las mutaciones*).

Cuando más se estudia la materialidad del ser humano, más se encuentran las leyes del sometimiento de las acciones que la naturaleza, a lo largo de sus años, ha transmitido. La máquina, en este caso el yo-cuerpo, es resultado de múltiples procesos de adaptación de organismos, de órganos y de funciones que lo componen . Tanto usted como yo poseemos una particularidad, un sonido, una identidad que es propia pero que a su vez hace parte de un entramado personal familiar e histórico genético que condiciona dicha singularidad personal, haciendo que se exprese de una u otra manera.

Nuestro “yo-cuerpo” es una máquina orgánica, un mecanismo adaptativo que nos permite vivir en el mundo material, espacio donde la energía vital se manifiesta y conforme realicemos actos de reconocimiento de su función como puente comunicador de nuestros pensamientos, percepciones y creencias, nuestra comprensión de ser y estar, cambia la relación que tenemos con nosotros mismos. Si Grotowski, por ejemplo, hablaba de la liberación de obstáculos para poder entrar en sintonía con las exigencias de las acciones dentro del entrenamiento, es porque existen intenciones desde la imaginación y los estados creativos que pasan a través del cuerpo y comunican a través de un cuerpo entrenado, para que ese mensaje llegue de manera estética. Existe, por lo tanto, una decisión por parte de los artistas que implica una disciplina, tanto general como específica, de sus actividades entre lo cotidiano y los entrenamientos. Su cuerpo responde porque es un cuerpo que se somete a la voluntad de la acción creadora del yo en su completud.

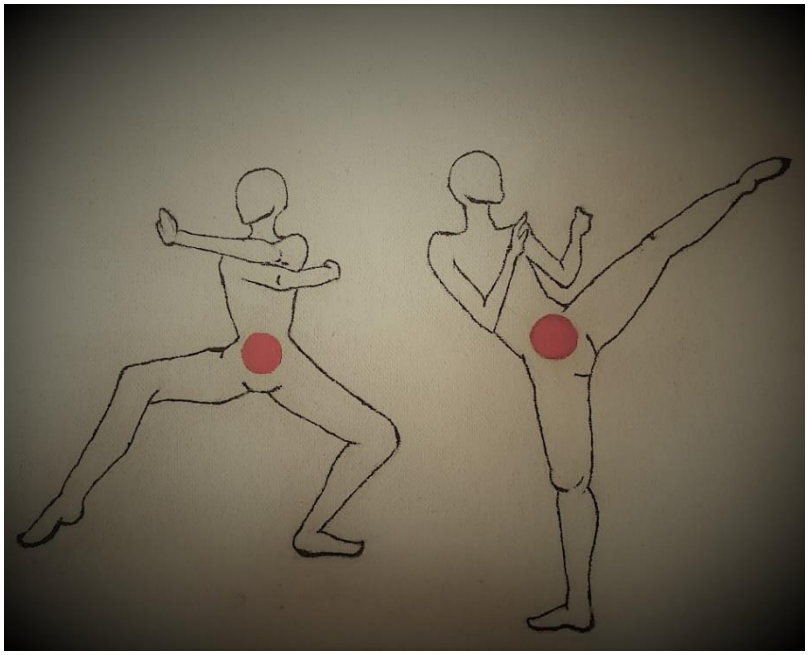


La modestia

Estar presente

El juego de la ballena

Los más necios sueños de la infancia

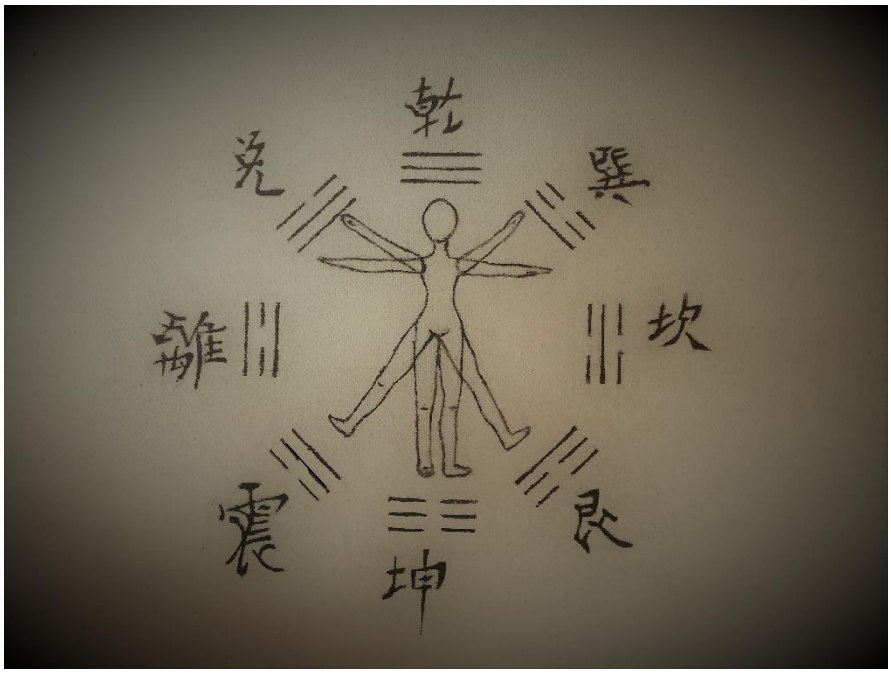


El equilibrio entre el cuerpo y la energía

El centro es el ombligo

Trigramas de los ciclos vitales

Las ocho casas: movimientos de la naturaleza

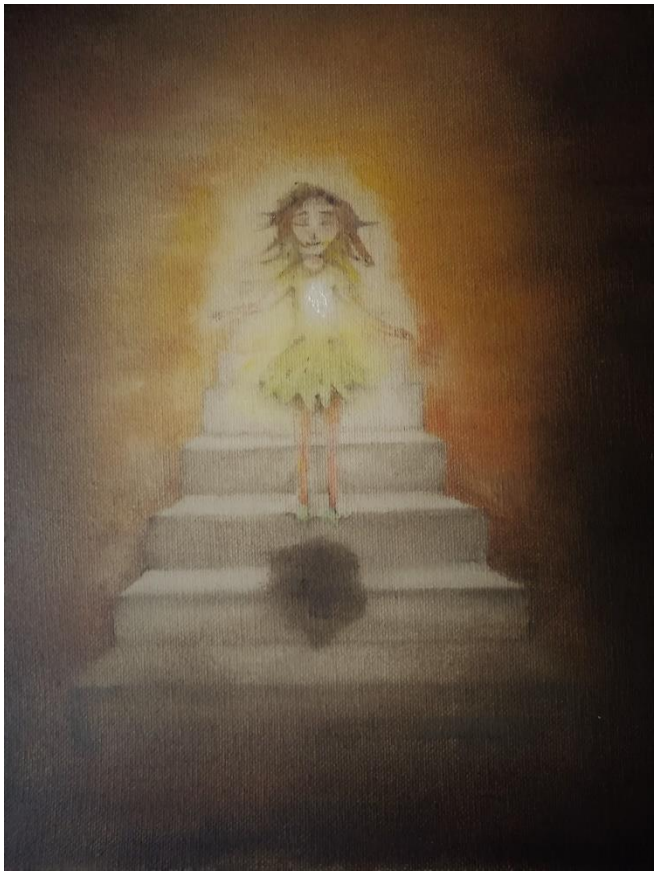


En la casa del fuego

Las ocho casas: los movimientos de la naturaleza

La niña que jugaba a volar

Cuatro historias, los movimientos del yo interno)



El sueño inolvidable de Vivian, un reencuentro entre el amor

Cuatro historias, los movimientos del yo interno

Paloma y la tierra de Choachí

Cuatro historias, los movimientos del yo interno

Capítulo 2 Macondo: el sueño colectivo y la creación artística

> Lo bonito aparece cuando aparece lo humano real, la humanidad de los personajes, ellos tienen sus batallas, sus cosas, pero se logra percibir una intimidad, eso era lo que siempre me hacía pensar García Márquez, la intimidad de todos, del "bueno", del "malo". Poder entrar a ese lugar íntimo donde todos somos bellos, y en esa percepción aparecen cosas sagradas de la humanidad, me parece que él está hablando de encontrar lo sagrado, como cuando José Arcadio Buendía tiene ese sueño revelador que le dice que ese es el lugar y que ahí debe fundar Macondo. Es como la historia humana, la historia de los pueblos y de los mitos, de ese lugar en el que estamos que se convierte en el centro del mundo.
>
> Melquíades (Julián).

La ritualidad y el descubrimiento creativo

El dominio del arte, más que psicológico, es plástico y físico. En el caso del teatro, el cuerpo del actor se comprende como un jeroglífico tridimensional, viviente y móvil, ente que se permite volver al *mimesis* antigua, a la danza donde el individuo se transforma a través del acto físico. La palabra mímesis viene del griego *mimeitskai* que significa imitar, representar. Es un equivalente a lo original. Para Aristóteles, su función imitativa, es el modo del arte para representar la acción humana. El arte escénico, es reconstructor de lo mítico del ser humano gracias a la imitación de los artistas respecto a la organicidad de la acción. Esta función no es una duplicación de imágenes, sino que es la producción de actos que mueven universos de sentidos.

El mito, a lo largo de su investigación e interpretación por las diferentes ramas científicas occidentales, se ha ubicado como eje de organización de las etnias y en psicoanálisis en la construcción de la psique humana. Según la historiadora Isabel Jáidar Matalobos (2004), desde la tradición griega del conocimiento filosófico, el mito adquirió un matiz peyorativo, "expresión de un producto inferior de la actividad

intelectual, una forma poco reflexiva que surgía de un relato fabuloso popular, "donde las fuerzas de la naturaleza eran representadas como seres mitológicos, dioses y héroes que en sus aventuras revelaban un sentido simbólico" (pág. 169). Con ello, separar el pensamiento mítico del lógico racional, con el fin de, por medio del intelecto, reconocer las explicaciones del cosmos y del universo. No obstante, en las "sociedades primitivas" el mito es considerado como fundamento mismo de la vida social y cultural, expresión de una verdad que está referida a la historia sagrada. "El mito se vuelve ejemplar y repetible" (*ídem*. pág. 170) cumpliendo la función de transmitir tradiciones religiosas, espirituales, sociales y éticas, además de ser la forma en la que toda sociedad puede pensarse a sí misma, buscar su génesis, su desarrollo histórico.

La mímesis dramática y la celebración religiosa, conforman un complicado enlace que llevarían a formar un arte complejo como el teatro. Estas etapas ancestrales, debieron tener períodos evolutivos que dieran como resultado la caracterización del arte dramático, la fusión de la experiencia mimética con lo religioso da como resultado el ***ritual***. El ritual se define como una "cosa hecha" en donde la creencia mágica potencia el acto mimético, los espectadores tienen una tensión emocional, efecto de una *descarga catártica*. ¿Cuál sería entonces la esencia ritual del teatro? Dentro de las concepciones occidentales del arte dramático, lo apolíneo y lo dionisíaco definen el nacimiento de la tragedia griega; podría inferirse que la fusión del ritual con el mito generó el teatro. "El ritual de la fiesta Dionisiaca es convocado con todo lo placentero y con todo lo ominoso y riesgoso de su degeneración" (Idiáquez, 2011, pág. 85)

Las investigadoras Venezolanas María H. de Sevilla, Liuval M. De Tovar y Morelia Arráez (2006) mencionan que el pensamiento mítico influye en la argumentación de la realidad, pensamiento que es inseparable del lenguaje. El lenguaje se entiende como la forma simbólica fundamental que crea apriorísticamente la imagen del mundo. En el mito, particularmente, estas formas se gestan por trascendencias o cualidades que se convierten en prototipo o modelo. El lenguaje trasciende los

límites de lo funcional al introducirse en el espacio simbólico, siendo el símbolo la representación convencional que se le otorga a una idea, el vínculo entre el significante y el significado. “Todos los sabios y poetas han llevado su encaje a la humanidad en forma de fábulas, mitos y leyendas, pues es un don de llegar a las mentes más allá de la capacidad racional” (De Sevilla, 2006).

Las investigadoras, señalan que, para lograr una comprensión adecuada del mito, se debe empezar por el estudio del rito, pues las investigaciones han puesto de manifiesto que el rito es un elemento más profundo y perdurable que el mito, “pues cuando el hombre ejecuta un ritual religioso o una ceremonia, no está ni permanece en un estado contenido ni absorto en un ser o análisis de los estados naturales, sino que vive una vida de emociones” (De Sevilla, 2006, pág. 6). Los ritos, son manifestaciones motrices de la vida psíquica y el elemento dramático de la antigua vida religiosa. Según César Oliva y Francisco Torres Monreal (2000), en el paso de la comunidad cazadora a la recolectora, los seres humanos encontraron modos de ritualizar los preparativos del trabajo y las celebraciones de éxitos, con el fin de divinizar los elementos de la naturaleza a su vez de identificarse con ellos. Esta especie de ritualidad, reflejaba y hacía visible las nociones espirituales de la comunidad que ejercía dichas acciones. En torno de estos rituales, quienes danzaban, no lo realizaban simplemente con un fin demostrativo técnico, sino con el “deseo de comunicarse con fuerzas desconocidas de la naturaleza” (pág. 16).

En medio de estos espacios, existía el chamán, sujeto que tenía cualidades especiales, entre ellas, la curación. Él o ella, eran personas que estaban próximas a la divinidad y dichos dones venían por un influjo directo de esa energía vital. Según los autores, estas ceremonias pre teatrales tienen como origen similar, el culto a los dioses con formas de representación que, partiendo de la danza y el rito, adquieren distintas fisonomías. Dichas ceremonias, manifestaban a través de sus ritos, lo sagrado, que es, en este caso, lo que está conectado con lo divino o con las fuerzas naturales, algo que es digno de rendirle veneración y respeto. “Todos los rituales surgen de un esquema parecido: espacio sagrado, templo o altar y danzantes o actores que giran a su alrededor” (Oliva, 2000, pág. 22). La inspiración —definida como iluminación de

la divinidad— es un elemento que trasciende la racionalidad de quien es susceptible a dicha iluminación, ubicándola como un acontecimiento que sucede en la creación artística. La creación poética se toma como algo dado, algo que trasciende a quien lo emite; el que lo emite simplemente es el mediador de ese mensaje divino.

Otra alternativa teórica, sería pensar que los sacrificios que incorporan la muerte son anteriores a la concepción del teatro, rituales que marcan una esfera nueva en el comportamiento humano: el hecho del sacrificio a los dioses, la ritualización de un acto de matar que se convierte en una forma de decisión y el mostrar en público un deseo superior para la continuidad de la vida. Por otra parte, para Chesney (2008), otra opción del origen del teatro es que se gestó por un ritual chamánico, ritual que sugiere prácticas espirituales y artefactos como máscaras, ropaje distinto, pintura del cuerpo y elementos visuales característicos; sin embargo, el ritual evoca un acercamiento prístino en relación del hombre con la naturaleza, en cambio el teatro ofrece una visión cultural que se encuentra más allá de una visión simple. Para Artaud (1938), heredero del movimiento dadaísta y considerado uno de los representantes del surrealismo en el teatro, enuncia que éste es la reconexión con las fuerzas vitales del universo, una vuelta al origen. El actor, por lo tanto, debe configurarse y auto configurarse de manera constante, creando su cuerpo y reviviendo otros cuerpos. Morir y renacer.

El teatro es una crisis que se resuelve en la muerte o en la curación. Antonin Artaud (1938), delimita el lugar el actor en la obra y dicha delimitación se circunscribe en el cuerpo. “Occidente ha traicionado su origen construyendo su cultura, dando la espalda a las fuerzas originarias de la vida, y estas toman venganza destruyendo el orden convencional que se ha fabricado el hombre” (*ídem*, pág. 29). El teatro planteado por Artaud, es manifestación de una fuerza vengativa que invita a la restauración de la comprensión del origen. Idiáquez (2011), menciona que el *ritual* es la representación sagrada de un evento único, la desnudez del actor frente a los espectadores en donde “expone a la luz pública sus preocupaciones y las trasciende de su alma con la esperanza confesada de una redención colectiva” (pág. 44). El

escenario, a su vez, se convierte en un lugar de acción simbólica, espacio donde se permite crear y reconocer aquello que hace parte del *inconsciente*.

Jerzy Grotowski (1965) influenciado por la Academia de dirección de escena de Moscú, la filosofía oriental de Asia central y, finalmente, la ópera china, encontró un interés especial por el proceso de entrenamiento y preparación de los actores. Para este director, el teatro es un lugar de investigación que permite explorar las potencialidades creativas de un texto, a partir de la labor corporal de los actores, pretendiendo encontrar *arquetipos míticos* en el trabajo. Menciona que, cuando el teatro era aún parte de los eventos religiosos, había una liberación de *energía espiritual* de la tribu que incorporaba el mito para profanarlo y trascenderlo. Así, el espectador, integraba una nueva visión y conocimiento de su verdad personal y de la verdad del mito a través del sentido de lo sagrado. En la propuesta de Grotowski, el artista es vital, ya que el mito se encarna en él a través de sus acciones, movimientos y gestos; estimula la audiencia al confrontarla a través de la percepción directa, la comunicación en vivo. Esto desencadena en una exigencia de trabajo altamente disciplinada y rigurosa.

La concepción de la actividad artística del teatro por parte de Grotowski, ha contribuido a la mirada orgánica del oficio, complementándola con un acercamiento académico a prácticas corporales desde oriente tales como el yoga y el budismo, convertidas en influencias para el entrenamiento del actor. Se concibe así al ser humano dentro de una unión indivisible de la mente, el cuerpo y el espíritu. Su creación del teatro laboratorio, promulga un regreso a la vitalidad primordial del ritual; un teatro de fuente donde surge lo verdaderamente creativo y humano, la búsqueda por la expansión genuina de la conciencia y un nivel más elevado y sutil de la energía vital. El teatro para Grotowski, se convierte en un lugar de auto reconocimiento, puesto que la esencia del teatro es el actor.

En la concepción posmoderna del teatro, el cuerpo se convierte tanto en medio como mensaje que se da en una unidad, empleado acción como lenguaje. Tomando en cuenta nuestro contexto latinoamericano, existe un teatro de corrientes brechtianas

con resultados altamente políticos que, sin embargo, funcionan como procesos marginales de una sociedad a la que le interesan poco las prácticas escénicas. La autora Elizabeth Vejarano Soto (2013) expone que el cuerpo, al ser material y sensible, está cargado de voces, huellas y de otros cuerpos que se han buscado en lo que les rodea, en donde la ausencia de sentido da la posibilidad para abrir y pintar trazos de sentido, y este a su vez, abole las cosas reales. El significado no se agota, ya que la realidad se vuelve una apertura para la creación.

“La escena teatral se convierte en una oportunidad de auto reconocimiento en función de otro" (Ingold, 2012, pág. 92). Espacio donde aparece una dimensión psíquica diferente a la cotidiana, donde el cuerpo es a la vez significante —el artista— y signo —la obra—. A través de la búsqueda personal, se hace un autoanálisis de las motivaciones, crisis, duelos y auto engendramientos que toman cuerpo. El cuerpo, dentro de este movimiento, transita desde un objeto que se posee e instrumento estético a una integración de la obra de arte, donde el artista representa un rol determinado que juega con su intimidad.

En el trabajo del artista, existe una intermediación de técnicas y categorías que se encuentran en el campo artístico, las que el sujeto interioriza con el fin de reconocerse y elaborarse dentro del arte. En este sentido, el arte es inherente a lo social, porque habitan los mundos de la imaginación, interpretaciones simbólicas que habitan de manera próxima en el cuerpo, ya que no sólo se trata de la destreza con las habilidades psicomotrices y virtuosismos manuales sino, según Juan Luis Moraza (2009), con las habilidades sensoriales: el ver, apreciar, distinguir cosas, adecuar lo material a la forma, además del mundo emocional implicado en la obra de arte por parte del sujeto. “El arte es una de las actividades más personales, donde más puede uno verter e invertir en sí mismo” (Moraza, 2009, pág. 3). Durante el proceso creativo, aparece una serie de consecuencias en relación con la percepción, al desarrollo de la capacidad de atención, así como también a las preguntas por el sentido, donde el cuerpo, en este caso, tiene un rol protagónico.

Cien años de soledad, fuente de excusa para la búsqueda creativa

En la búsqueda de todo acto de creación, existen fuerzas particulares, pulsiones como latidos del corazón que se aceleran y se convierten en una apertura a una posibilidad de crear a partir de uno mismo, formas que narran y significan más allá de sí; y como un acto de benevolencia, se busca indagar desde el cero del ombligo, las conexiones que nos definen y agenciamos como seres terrícolas y humanos. ¿Puede recordar acaso algo parecido? Gabriel García Márquez, enuncia de manera fantástica e individual, el sentido de su experiencia de la infancia en Magdalena, mitos fundacionales y maneras de comprender formas y costumbres de la cultura regional de la costa Caribe. *Cien años de soledad* ocurre en una temporalidad extraña, un sentido multifacético que tiene una estructura cíclica en donde, tanto los acontecimientos que ocurren en Macondo como los nombres de los personajes de la historia, se repiten dentro de un orden de fundación, auge político económico y social, y por último de decadencia. El tiempo, va entonces en direcciones lineales y espirálicas, un mito fundante del "realismo mágico". Además, esta obra refleja una fase histórica del país marcada por las guerras civiles que se narran, por ejemplo, en noviembre de 1928 "la masacre de las bananeras".

Previamente, y durante charlas informales entre los miembros que conformamos el laboratorio de *Macondo*, se convocó la idea de hacer un montaje de esta obra, reconociendo la dificultad y el gran esfuerzo que conlleva transformar una obra literaria en una obra dramática. Cada vez que se tocaba el tema de empezar esta exploración, emergían en mí aquellas sensaciones que me evocaba la lectura, los momentos en los que las frases cobraban el sentido justo para el presente. Al escuchar a los demás integrantes del grupo, cada uno recordaba fragmentos tan diferentes como símiles en relación con el texto; unos claramente estaban entrelazados de manera central con la historia de García Márquez, pero otros parecían incluso inventados, porque, de manera individual, se recordaban sólo aquellos que habían resonado significativamente durante el descubrimiento y apropiación de la novela. Algunas de las percepciones de mis compañeros fueron:

—*Cien años de soledad* fue un libro que a mí me transformó mucho, me inspiró totalmente a querer crear y a hablar de eso. Es la obra literaria que más me gusta. Puedo decir que me cambió la vida… la primera vez que lo leí tenía dieciséis años, y antes de dormir siempre, sagradamente, me sentaba en la misma silla. Me acuerdo de estar un día a la una de la mañana, me acuerdo estar leyendo la última página… Márquez tiene una cosa que es como un huracán, porque me acuerdo de estar temblando con una taquicardia ni la hijueputa, yo tenía susto de lo que iba a pasar y no me había pasado antes leyendo un libro, me cambió la vida porque se me metió la idea de escribir, yo quería escribir.

—A mí, *Cien años de soledad* no me gustó. No me gustó cuando lo leí chiquita en el colegio. No me gustó la idea de realismo mágico cuando en realidad es real. No me gustó… Puede que el realismo mágico no sea lo más justo para con la realidad colombiana, pero el lenguaje escrito alcanza a pasar por muchas imágenes y muchos estados de ánimo en un párrafo muy corto, y es bonito ver cómo hay imágenes que le gustan más a cada uno. Eso sí me gusta. Aquí particularmente no tengo el pleno control de las cosas.

—Cada vez que me encuentro con la historia de *Cien años de soledad* me siento leyendo la historia de mi propia existencia, de lo que me trajo hasta el día de hoy. Encuentro hermosa la manera cómo García Márquez logra atrapar la historia del país en unas cuantas páginas. Es una ficción llena de relatos imaginarios, construidos a partir de recuerdos e historias que con la fuerza de miles de voces, resuena en lo profundo de mis raíces. Es un poco el sonido de la voz de mis abuelos, de mis recuerdos que son recuerdos de alguien más. Me resulta familiar y esencial.

Entre conversaciones y sueños, Santiago, uno de los artistas, quiso hablar de nuestra iniciativa con Carlos Sepúlveda, profesor de filosofía y director del *Teatro de Occidente*, quien se entusiasmó también con la apuesta, decidiendo participar en el

grupo para dirigirlo. Una vez reunidos todos con el director, hablamos de las motivaciones alrededor del futuro montaje, el cómo nos imaginábamos la obra y cuáles eran las sensaciones que evocan en nosotros esta historia. En primer lugar, se tuvo en cuenta que *Cien años de soledad* es un texto extenso que permite el juego escénico, tanto para la representación anecdótica como también para el carácter atmosférico, queriendo con ello buscar un diálogo simbólico enriquecedor. Carlos, fue quien se encargó de dar las pautas para la exploración artística, sugiriendo vernos una vez a la semana para mostrar nuestros avances producto de sus premisas, así que entonces, tanto de manera individual como en conjunto, debíamos indagar acerca de dichas propuestas relacionadas con los capítulos de la obra. Debíamos vernos, por lo menos, cuatro días a la semana en un apartamento del barrio la Soledad, cerca al Park-Way, lugar donde haríamos los ensayos y las presentaciones de nuestras creaciones.

El primer encuentro del ensayo oficial, se realizó a las cinco de la tarde, momento en el que la luz del sol llega con mayor fuerza a la sala del apartamento, dando un aire un poco cálido a comparación del frío habitual de la ciudad. Este apartamento está en un cuarto piso, es un espacio viejo, pisos de madera, paredes amplias, algunas blancas y otras pintadas por los dueños, muchos cuadros creados por la artista plástica Ángela Atuesta, muebles de colores, espacios amplios, desde la sala hasta las habitaciones. Carlos, propuso hacer una lectura del primer capítulo con el fin de identificar de manera individual las frases o imágenes que nos resonaran conforme avanzaba la lectura. Además de ello, quiso traer a discusión los conceptos de lo bello y de lo sublime según Kant (1764). Para este filósofo “las diferentes sensaciones de contento o de disgusto descansan, no tanto sobre la condición de las cosas externas que las suscitan, como sobre la sensibilidad peculiar de cada hombre para ser grata e ingratamente representado por ellas (pág. 2) la emoción que suscita lo bello y lo sublime es agradable, pero se presenta de manera distinta, mientras lo bello encanta, lo sublime conmueve. “Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres, a veces le acompaña cierto terror o melancolía, en algunos casos un asombro tranquilo y en otros un sentimiento de belleza extendido, lo sublime ha de ser siempre grande (pág. 3) Lo sublime puede encontrarse en un objeto sin forma, ya que supone un estado

ilimitado y *abismal*, algo que refiere a lo que no puede encerrarse en una forma meramente sensible. La palabra abismal evoca a lo profundo, a lo desconocido. Su significado es algo que no puede llegar a ser comprensible. Lo abismal, se representa en el hexagrama 29 del I Ching: El movimiento del agua, K´an, es ir hacia lo profundo. Para la escritora argentina Marta Ortiz (2014) el agua se asocia con lo inconsciente, con las experiencias remotas, fluye en nuestro cuerpo a través del ritmo. Circula. "Quien sabe los monstruos que viven allí y que un maremoto puede traer a la superficie. Un viaje abismal es un viaje que abre las puertas de la percepción a nuestro mundo sumergido en el abismo del inconsciente" (Ortiz, 2014)

A medida que leíamos el primer capítulo del texto, empezaba a recordar la historia, la sensación de calor constante que percibo cuando leo esta novela, y el color amarillo predominante en mi imaginación:

El hielo, el pelotón de fusilamiento, los gitanos guiados por los pájaros de Macondo —aquél lugar recóndito cuyo nombre surgió de un sueño—, la cera de abejas de Úrsula para taparse los oídos, los conocimientos de la alquimia y el laboratorio, la amistad de José Arcadio Buendía, fundador del pueblo y Melquíades, "aquel prodigioso ser que decía poseer las claves de Nostradamus, hombre lúgubre envuelto en un aura triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas" (García, 1983, pág. 12), la cuestión del anima de las cosas, los relatos de Melquíades, junto con su aspecto de peregrino del mundo en la casa de los Buendía que gustaban a los niños y "José Arcadio había de transmitir aquella imagen maravillosa como un recuerdo hereditario a toda su descendencia" (García, 1982, pág. 13). La travesía de la Sierra y el nacimiento de José Arcadio en medio de la selva, el nacimiento de Aureliano, y el recuerdo que tenía de su infancia:

José Arcadio Buendía decidió llevar a sus hijos y pagar para que tocaran aquello que le impactó, pensando que se trataba del diamante más grande del mundo. –Es hielo, le dijo el gitano. "Pagó otros cinco reales, y con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado, exclamó: —Este es el gran invento de nuestro tiempo" (García, 1982, pág. 22).

Mientras cada uno de nosotros leía alguna parte del primer capítulo, veía cómo, al igual que yo, algunos de mis compañeros subrayaban en los libros, otros escribían y otros simplemente escuchaban y esperaban el turno para leer. Quise acomodar muy vagamente las frases de los anteriores párrafos, con el fin de mostrarle a usted lo que para mí hacía resonancia con lo sublime y abismal, y, además, que me llamaron más la atención. Al finalizar la lectura, Carlos nos dividió aleatoriamente en grupos, proponiendo realizar una acción acorde al primer capítulo, tomando en cuenta el concepto de lo sublime en Kant. Para esta primera tarea, Julián fue mi compañero de escena. Así que nos reunimos para ver cuáles eran aquellas imágenes que habíamos sacado. Coincidimos en muchas de las frases, casi todas relacionadas con el tema de la alquimia y los inicios de Macondo. Dentro de nuestro ensayo, encontramos necesario reunir ciertos objetos que tuviéramos en casa y traerlos la próxima vez que nos viéramos.

Mientras llegaba el día del ensayo con él, pensaba sobre objetos que tuviera en mi casa relacionados con las frases, miraba a mi alrededor, en la sala, en la cocina, en mi habitación, en el baño… de cada parte de mi casa iba sacando objetos, a la vez que pensaba que me parecía increíble cómo, a pesar del tiempo y del contexto, en mi cotidianidad tenía objetos relacionados con *Cien años de soledad* o, bueno, objetos que yo identificaba e interpretaba como semejantes ¿Acaso usted y yo, a pesar de nuestras diferencias individuales no somos seres que se bastan de objetos similares? Imagino que, tanto en su casa como en la mía, habrá objetos básicos muy parecidos que conforman nuestro diario vivir, así que, en el caso de qué usted y yo no nos conozcamos, ya tenemos elementos que nos hacen cómplices de nuestra existencia como seres sociales.

Desenterrando a Macondo: lo sublime y lo abismal

Estoy dentro de una caja negra. Tengo la cara y el pelo húmedos y llenos de tierra. En pocos segundos, cuando Julián indique a los espectadores pasar al espacio blandiendo una campana, deberé quedarme totalmente inmóvil: la caja no se puede mover. Junto a la limitada vista y especialidad que tengo a mi alrededor, se encuentran varios objetos que hemos considerado aptos para nuestra estructura escénica: incienso, una linterna, una jarra de plástico, una bolsa llena de tierra y dentro de ella unos huesos, una caja de dientes, un gallo de juguete, una campana, un cristal. También, hay dos imanes al extremo de la caja que sostienen lo que es un pequeño cráneo mexicano.

La caja en la que me encuentro, representa en realidad una mesa de laboratorio de alquimia; ella tiene una abertura en la parte superior que no es vista por los espectadores porque está tapada de papel negro; pareciera entonces que dicho hueco no existiera. Alrededor de ella, en las otras mesas que fuera de la representación si son mesas, se encuentran las velas que iluminan el espacio, algunos frascos de vidrio, unos con líquidos conscientemente vertidos, una caja mediana de cartón de color amarillo que lleva Julián, y toda esta atmósfera alquímica creada dentro de la cocina de un apartamento viejo bogotano.

Una, dos, tres campanadas.

Al escuchar las campanadas, se reconoce que empezará nuestra acción, así que ambos debemos entrar en sintonía total con nuestro espacio-tiempo construido. No puedo ver lo que sucede afuera. Julián, que en este caso terminó siendo Melquíades, se dirige a la mesa falsa, la caja negra, para ubicar la caja amarilla más pequeña. Tanto la caja negra como la amarilla, tienen aberturas que, una vez que Melquíades deja puesta la amarilla, yo me encargo de conectarlas con el fin de pasar los elementos que tenía en mi mano.

Melquíades, abre la caja con cuidado y al abrirla, una luz blanca ilumina su rostro; pareciera que, por su expresión, hubiera descubierto algo inquietante dentro de ella. Acto seguido, vierte agua dentro de la caja amarilla que yo recibo en un balde, mezcla con una cuchara de palo al interior de ella, sacando de esa mezcla un poco de tierra. Con sus manos largas, que acentúa más con unas uñas postizas, saca de la caja los elementos anteriormente mencionados, y él empieza a ubicarlos en la mesa uno por uno.

En un momento, la calavera mexicana que ubicamos en la mesa falsa, se mueve a voluntad, mientras yo desde adentro, controlo los imanes que mueven el cráneo. Melquíades puede también mover objetos sin tocarlos, así que la acomoda de nuevo al lugar en el que estaba, moviendo sus manos en dirección al cráneo. Va sacando elementos como la caja de dientes, la piedra filosofal, el gallo de juguete, hasta que encuentra algo más que pequeñas cosas. Con una pausa de asombro, Melquíades sigue mirando el interior de la caja y decide quitarla de la mesa.

Paralelo a su movimiento de quitar la caja, yo, desde adentro, saco los brazos y la cabeza, cubierta de tierra y con el pelo mojado mirando al público. Alrededor de nosotros se encuentran los demás compañeros de laboratorio. Ellos, anteriormente nos habían mostrado otra estructura en el taller del mismo apartamento y ahora somos nosotros quienes presentamos frente a ellos *Desenterrando a Macondo,* nombre que surgió a partir de las ideas que íbamos yuxtaponiendo y combinando acerca de lo abismal.

La cocina era un laboratorio de alquimia y nosotros quisimos hacer un poco de magia.

Para esta primera tarea, Julián y yo nos reunimos para ver cuáles eran aquellas imágenes que habíamos sacado después de la lectura del primer capítulo del libro. De manera sorprendente, coincidimos en muchas de las frases, casi todas relacionadas con el tema de la alquimia y los inicios de Macondo. Dentro del ensayo,

encontramos necesario reunir ciertos objetos que tuviéramos en casa y traerlos la próxima vez que nos viéramos.

Días después, efectivamente, se recogieron todos aquellos objetos y se dedujo que había una atmósfera de manipulación mágica y desentierro, ya que los objetos como una caja de dientes, una linterna o incienso evocaban estos términos. La creación de un fenómeno no viene de la nada; por ejemplo, en este caso, las frases ya estaban en el texto y por sí mismas evocan imágenes fantásticas. Sin embargo, en el proceso de creación, dichas imágenes se vieron alteradas por nuestras miradas. Ellas, terminaron materializando nuestros universos internos, y esta materialización daba cuenta de nuestras diferentes y símiles percepciones, producto de esos acercamientos personales e íntimos que hemos tenido con el texto. La dialéctica indiscutible de los movimientos que hacen parte de nuestra realidad. Entre Julián y yo, caímos en cuenta de que dichas imágenes y, con ellas, los objetos que llevábamos a los ensayos, hacían parte de nuestras relaciones con el mundo, de nuestras historias y de los contextos a los que pertenecemos. A la hora de observar dichos objetos, podría decirse qué ellos hacían parte de nosotros.

> (Melquíades) Julián. —¡Me acuerdo de esa sensación que pasaba con lo que mostramos usted y yo, siempre quise verlo desde afuera, yo sentía que era chévere, entonces uno se imagina cómo la gente lo está viendo, no había cosas muy claras nunca hasta que en un momento fue…! ¡Claro! entonces estamos en el laboratorio. Sólo para decir: "esto es un laboratorio, el laboratorio de Melquíades". Dimos muchas vueltas, pero cuando entendimos eso, todo cobró un sentido, se dieron muchas ideas nuevas.

Después de reunir estos materiales, decidimos realizar la estructura escénica alrededor de la alquimia, el desentierro y lo abismal del universo. Para lograrla, buscamos una caja del tamaño de mi cuerpo, una caja más pequeña, tierra, huesos, un gallo de juguete, imanes y unas uñas postizas. Estos objetos reunidos daban un toque especial, puesto que al principio no sabíamos con exactitud qué hacer. Pero, en la medida en que los vimos juntos, decidimos con la caja más grande hacer una

especie de mesa en donde se pondría la más pequeña de color amarillo. Para nosotros, la caja amarilla representaba Macondo, un pequeño espacio que condensaba el futuro y el pasado del destino de los Buendía, a través de aquellos elementos claves del libro.

Llegó la hora del ensayo. De tantas ideas que se nos ocurrían, no había con exactitud una repetición completa de las acciones, ya que, de todas ellas, hubo unas que realizamos con el fin de encajar en la estructura completa como, por ejemplo, el hecho de mover objetos con los imanes. Habíamos tenido como acuerdo que yo estaría dentro de la caja controlando los objetos que le pasaría a Julián, quien en este caso sería Melquíades, el hombre que controlaría las cosas de ese universo que se asomaba a través de la caja amarilla. Esta estructura que mostramos por primera vez a los demás miembros del grupo, fue modificándose todo el tiempo.

Los objetos se iban eliminando con el fin de limpiar las acciones. La caja negra, que al principio sólo tenía la abertura para que yo entrara en el mismo lugar donde ubicamos la caja amarilla, fue modificándose y ampliándose con el fin de que, por dentro, no sólo pasaran dichos objetos que habían quedado, sino además hiciera un juego de marionetas con siluetas de planetas, de astros, de raíces de árboles y de un feto en gestación que se terminarían proyectando en el techo. Lo abismal se materializaba en el universo que salía de una caja amarilla.

Yo podría decirle a usted que los elementos se escogieron de manera consciente, pero sería alejarme de la realidad, ya que las imágenes iban surgiendo en el desarrollo los ensayos, a medida que se daba el juego de luces con las linternas que yo tenía dentro de la caja y de la interacción que tenía con Julián al lanzarle *la piedra filosofal,* que fue el único objeto que salía de las proyecciones de la silueta. Estos ejercicios eran básicamente de exploración de imágenes posibles que pasaban, era *como si* el universo se condensara en esos pocos momentos, pasando por los ojos de Melquíades.

> (Melquíades) Julián. —Surgió esa loca asociación de que el mundo saliera de una caja, uy no, es que nosotros nos armamos toda una historia en ese ensayo, eso era una chimba porque partimos casi desde cero, no de cero porque hubo premisas relacionadas con el libro, pero bueno, decir ¿qué hacemos? Sentí que con usted se fue dando sin imponer, a partir de los errores y las dudas se fue creando algo, de la inseguridad y de la confrontación.

Además de lo anterior, después de haber mostrado la acción por primera vez, nos dimos cuenta que nuestra intención de dar vida a una chica llena de tierra que salía de la caja y que inicialmente representaba un desentierro era, para los ojos del director y de los demás participantes, Rebeca, aquella niña con vestido negro que había llegado a Macondo con los huesos de sus padres en una bolsa, la niña que a escondidas comía tierra y cal de las paredes y que consigo trajo al pueblo *la peste del insomnio*. El encuentro de la mirada externa de los demás del laboratorio, se había convertido en un punto clave para comprender lo que funcionaba y lo que no funcionaba dentro de las acciones que propusimos para esa escena, reconociendo que el ojo externo tiende a cerrar un círculo a partir de lo que conoce acerca del texto que se estudia. Esto me hace pensar en la teoría gestáltica de la percepción: "los autores de esta teoría, consideran que la percepción es el proceso de la actividad mental, y suponen que las demás actividades psicológicas como la memoria, el pensamiento, entre otros, dependen del adecuado funcionamiento del proceso de organización perceptual" (Oviedo, 2004, pág. 89). La percepción, es una acción permanente que conceptualiza y garantiza la formación de abstracciones a partir de determinar la entrada de información.

En este caso en particular, el hecho de que el resto del grupo evocara el personaje de Rebeca sin que nosotros previamente lo hubiéramos pensado, equivale a que la acción que mostramos da cuenta de un sentido que permite mostrarse de manera inconfundible a la *conciencia*, permitiendo con ello, desarrollar la imaginación al contrastar lo que se percibe con lo que se conoce previamente, en este caso, el personaje de la obra de *Cien años de soledad*. A medida que pasaba el tiempo, Rebeca, el personaje que yo representaba para esa escena, terminaba sacando, no

sólo su cabeza sino también su tronco, asustando a quienes estaban a su alrededor. Después de esta salida, ella —es decir yo— salía de la caja e invitaba a los espectadores a acompañarla a otro espacio de la casa.

Como puede percatarse, de principio a fin hubo cambios pequeños que significaron por ende un movimiento vivo y constante con el proceso de creación; Emerger de la tierra. La organicidad de lo vivo que emergía de nuestras acciones. La indicación de los objetos, por ejemplo, no daba cuenta de las acciones finales que se escogieron para esta estructura. Por lo tanto, podría decirle que tanto los objetos como nuestras ideas particulares constituyeron la emergencia de una creación diferente a la suma de ellos, haciendo posible que la estructura se enriqueciera de uno y de otro lado. ¿Por qué se escogieron esas frases y no otras? ¿Por qué se escogieron esos objetos y no otros?

Debo decirle, además, que este ejercicio fue también una pauta para el proceso de creación de otro grupo que se formó con el resto de los integrantes. Ellos, que al igual que nosotros también leyeron el primer capítulo y también se reunieron para ver cuáles fueron las imágenes y frases que resonaron para el proceso de la creación de su estructura, se fueron por un camino totalmente diferente. A diferencia de nosotros, usaron música, específicamente un acordeón, y el encargado de tocarlos, nos invitaba a una de las habitaciones del apartamento que se había acomodado la acción, en el cuarto de taller. Al entrar todos, había una caja mediana en el centro, unos pergaminos colgados con unos hilos que, ubicados en la manera como estaban ubicados, hacían referencia a un tendedero de ropa, pero en vez de ropa, había fotografías antiguas. En la caja, además, se proyectaba algo parecido al hielo. Habían realizado una especie de performance en donde en ocasiones interactuaban con el público. A diferencia de nuestra estructura, esta dio pie para realizar una escena que nos tomaría a partir de ahí casi todos los ensayos: El éxodo, que describiré más adelante.

Como puede percatarse, el proceso de creación para ambos grupos que se conformaron para esta primera parte exploratoria fue distinto ¿Por qué pusieron

imágenes familiares? ¿Cómo, de repente, entrábamos a atmósferas conectadas entre la casa de los Buendía y la carpa gitana donde Aureliano vio por primera vez el hielo? Al ver los ejercicios, me percataba de cómo todo empezaba a encajar desde el afuera, cómo, al convertirme en espectadora de mis compañeros, podía completar imágenes de la historia sin que de manera explícita se representaran en las estructuras, cerrar el círculo, permitirme imaginar más allá de la imagen proyectada, aunque, a la vez, gracias a esa imagen.

El teatro tiene algo muy particular y es que, a pesar de que los objetos son importantes para el proceso de creación, terminan siendo una indicación, un *espacio vacío* que permite la exploración del *inconsciente* de quien observa. A su vez, esa exploración se interconecta con las ideas de quienes están explorando desde dentro de la imagen. Las pautas de organización, son la manifestación de interpretaciones subjetivas del texto que, si bien está escrito en español, no por ello deja de ser parcialmente integrado y parcialmente comprendido. Esa parcialidad, a su vez, permite la armonía de los opuestos, la sinfonía polifónica que se gesta alrededor de un mismo punto de origen.

Al ser la nuestra una creación artística, la subjetividad se expresa abiertamente, dando cuenta del posicionamiento que como seres existentes ocupamos. Con esta expresión –a veces *inconsciente*- movemos una y otra vez los objetos, los desechamos, interactuamos con ellos, hacemos parte de ellos para la escena, unos se van, otros se quedan. La energía vital se moviliza a través de la materia. Esta, a su vez, es un receptáculo de ella, permite ciertos grados de tolerancia con la fluidez de lo vital, y, a través el movimiento orgánico, expone el devenir de los ciclos, los cuales conforman nuestros cuerpos, nuestros espacios. Así que, el espacio vacío, es aquello profundo y abismal que permite la posibilidad creadora. Fuerza femenina que acoge la energía manifestada en la materia. Artista y elementos resultan ser, a su vez, parte de un mensaje emergente, grados de una misma cosa.

Gracias al ejercicio del hielo propuesto por los demás actores, empezamos una de nuestras dos travesías más largas en nuestro proceso de creación: la llegada a Macondo y el éxodo de los gitanos.

El éxodo de los gitanos: la ruta del sueño

Cerca de la puerta de la entrada del edificio, lugar donde se encuentra el apartamento de los ensayos, nos encontramos los seis integrantes de la escena, algunos de nosotros llevaban instrumentos musicales como una guitarra eléctrica, un cuatro y una pandereta. Todos estábamos en posición de zig zag entre una y otra esquina del pasillo que da a las escaleras del edificio, mirando en principio al frente de la puerta que tenía ventanas. A veces, se veían las luces de los alrededores, otras veces la neblina del frío o la lluvia incesante y otras el sol de la tarde.

Todos, con excepción de quien llevaba la pandereta, llevábamos una vela en la mano. Uno de nosotros, además, era el encargado de abrir la puerta de entrada donde estaba nuestro director o los que a veces iban a ver nuestros ensayos. El personaje del gitano —quien indica a los espectadores que entren al espacio— se voltea lentamente en dirección del gitano de la pandereta. Acto seguido, todos nos dirigimos de manera lenta también en dirección a él. Este gitano en paralelo, mira al frente y su mirada refleja un gesto de asombro al darse cuenta que se acerca una ola gigante, avisando con un sonido fuerte a los demás gitanos que dicha ola se aproxima.

Seguidamente, hace una indicación, con el viento de una ocarina, para que salgamos del cuadro y nos movamos acorde al sonido, hacia las escaleras. Algunas velas se apagan, y cuando esto pasa, quienes la tienen prendida les ayudan a quienes se quedan sin luz. Cada vez que suena el viento de la ocarina, nos movemos rápidamente de un lado a otro hasta que hacemos otro cuadro parecido al primero. Hay un pequeño silencio para subir las escaleras y empezar a marchar, siguiendo el ritmo de la pandereta. La marcha se convierte de nuevo en la fila del principio y cada

uno de nosotros tiene un acento en los pies, esto quiere decir, que se intenta dar un ritmo particular a la marcha.

Poco a poco, cada uno va dejando la rigidez que trae la marcha, empezando a tocar con las palmas, las guitarras y la pandereta, sonidos de fiesta mientras subimos las escaleras. La segunda parada tenía como función dar la sensación de descanso después de las grandes olas. Mientras tanto, las mujeres gitanas empezábamos a cantar, haciendo antes un llamado para que existiera una pausa:

Señores…
Señores vengo a contarles
Hay nuevo encanto en la sabana (bis).
En adelanto van esos lugares
Ya tienen su diosa coronada (bis).
La vida tiene buen adelanto
Y tiene diosa de los encantos
Y tiene su corona de reina.
Lo bello aquí está el Magdalena
(bis).

Canción de Leandro Díaz, *Diosa coronada*.

La canción va acompañada con los instrumentos de los gitanos. Antes de terminarla, una de las gitanas, agarra la pandereta y comienza a tocar una nueva canción, pero esta ya no es de fiesta, tiene a cambio un aura de misterio. El ritmo se transforma en uno más lento. La gitana se dirige hacia arriba subiendo las escaleras del edificio. Los demás gitanos siguen el sonido, moviéndose en zig zag de un lado a otro. La canción, a pesar de tener como referente un sonido de música wayuu, es en realidad producto de una jerigonza creada en los ensayos; se pensó como una canción ritual un poco tenebrosa. Mientras tanto, la otra gitana también acompaña la canción:

Tainatá, mm mau naie, naio

mm nau naio, mm mae mm
tainatá mm mau naie, mm naio
mm naie nai naiuu mm naio mm (bis).

La canción se repite aproximadamente cuatro veces hasta que se llega al último piso, donde se encuentra la puerta de entrada al apartamento. Mientras la gitana que tiene la pandereta va cantando, los demás van subiendo por las escaleras casi arrastrándose para acercarse a ella. A su vez, esta gitana termina la canción y se percata de la puerta, mientras finaliza el sonido de la pandereta. La puerta tiene una puerta más pequeña abierta y a través de ella, sale una luz blanca. La mirada de la gitana, se dirige en dirección de la puerta más pequeña. Acto seguido, los gitanos que estaban en las escaleras se asoman junto para ver qué sucede. La gitana, mete la mano para ver qué hay dentro, mientras la puerta grande se abre. Todos quedan suspendidos observando cómo la puerta se abre lentamente.

Los gitanos van entrando y, debajo de ellos, aparece un hilo, que estaba pensado de color rojo pero que en los ensayos era de color blanco. El hilo, marca el camino por el que todos van llegando hasta la pared del pasillo del apartamento, formando un cuadro, una especie de fotografía tomada por un daguerrotipo. En ese momento, todas las velas están apagadas, así que el último gitano —quien posteriormente saldrá de la escena para dirigir la música de fondo— prende las velas que llevan todos los integrantes que componen la foto e invita a los espectadores a entrar en el apartamento. Todo alrededor es oscuro, pero puede visualizarse un triángulo en medio de la sala y algunos chamizos puestos en diferentes lugares, chamizos que con el tiempo fueron quitándose hasta dejar el *espacio vacío*.

En las primeras partes del libro de *Cien años de soledad*, aparecen dos éxodos que son los que esbozan los comienzos de Macondo y la llegada de los gitanos al pueblo. Particularmente, en esta ocasión, se tuvo en cuenta el primer ejercicio escénico del grupo que realizó el juego del hielo. Así que, a partir de lo que realizaron nuestros compañeros, empezamos a explorar dentro del espacio de la sala. Uno de ellos,

Santiago, fue el que guiaba nuestro entrenamiento, proponiendo movernos dentro de la imagen del infinito, una especie de marcha para moverse en el espacio.

Dentro de esta marcha, estaba la premisa de seguir al líder. A partir de las propuestas que cada uno realizaba como líder, aparecían acciones interesantes, acciones que se anotaron después. Sin embargo, después de este primer entrenamiento, Santiago propuso cambiar el espacio por uno más amplio que nos permitiese desarrollar dichas acciones. Las primeras aproximaciones a este ensayo, llegaban a ubicarse en dos extremos: Algunas veces, durante exploraciones en el espacio y con el espacio, no existía el diálogo verbal entre nosotros, no existía el espacio de la palabra, pero después de que la fluidez no encontraba final o en los momentos en los que había pausas innecesarias, el grupo no paraba de hablar acerca de la cantidad de imágenes que cada uno proyectaba dentro del juego.

La sala, lugar donde inicialmente empezamos la exploración, era el espacio más amplio del apartamento. Sin embargo, se optó por realizar las acciones en la escalera del edificio, escogiendo ciertas horas, en las cuales, no interrumpiéramos a los demás residentes. Cada uno iba dirigido por Santiago, quien nos llevaba de manera individual desde el primero hasta el cuarto piso para mirar qué acciones emergían y de ahí, poder rescatar las que estéticamente servirían para todo el grupo.

> Melquíades (Julián). Me acordé que Santiago una vez me dijo: "listo, haga esto". Estábamos en la escalera y él me decía haga esto, haga lo otro y al final me dijo: "revélese contra esa dirección". A mí me produjo una risa, porque de una me pareció chistoso que él quisiera que yo me revelara. Un poco lo que pasa ahora con el mundo que percibo, está permitido revelarse y ese es un lío, o sea, está permitido hacer una marcha, está permitido ser diferente, de hecho, se vuelve moda el ser rebelde. Entonces, me dio risa, porque eso, no sé ¿Cómo puede ordenarle a uno que sea libre? Él también se cagó de la risa porque entendió lo que dijo. Yo sabía por qué él lo decía y es porque en su proceso a él le gusta revelarse, pero que me lo dijera a mí era chistoso. Creo

> que ahí los dos aprendimos y no volvió a decirme eso porque después de esa orden me bloqueó. ¿Qué iba a hacer? No podía revelarme con nada, porque toda rebelión en ese momento era cumplir el mandato, era una contradicción. Lo que hice fue reírme y parar el entrenamiento, fue la forma de manifestarme.

La exploración colectiva, siempre responde, además, en la demanda personal del artista a través de la búsqueda de los elementos –que encuentra dentro de sí- para beneficio de la obra. En este entrenamiento y a lo largo de todos estos ensayos, subíamos y bajábamos escaleras, en diferentes velocidades y con distintas cualidades. Una vez que todos, de manera individual exploramos estos espacios, se planeó realizar una especie de estaciones, lugares en los que podríamos "descansar" de la marcha para hacer una escena pequeña. Salieron muchas imágenes dentro de estas exploraciones, permitiéndonos comprender que, de todas ellas, el mar, las olas y el camino a lo desconocido eran los ejes que movilizarían nuestras exploraciones en conjunto. El camino a lo desconocido es ir a lo profundo. Al agua. Al mar.

El uso de la escalera, servía para indicar la marcha de la travesía de los gitanos que fueron guiándose por el sonido aturdidor de los pájaros. No obstante, el sonido de la música fue colándose en las exploraciones, por lo que casi todos nosotros llevábamos instrumentos musicales para acompañar la marcha: acordeón, pandereta, guitarra eléctrica, ocarina, flauta dulce y cuatro, eran los que iban entrando a las estructuras y, nuestros cuerpos, se amoldaron acorde a llevarlos durante el recorrido. ¿Cómo llevar el mundo en la espalda? Dentro de las exploraciones también surgían elementos que se iban pegando a los vestuarios que escogíamos para la travesía.

Los instrumentos y objetos, al igual que nuestros cuerpos, tomaban protagonismo, puesto que, a medida que pasaban los ensayos y mostrábamos nuestras acciones al director, él sugería que nuestro andar estaba relacionado con llevar elementos de la travesía por el mundo, como lo hacen los gitanos. Se trataba de cargar consigo los descubrimientos que hicieron que la tribu de Melquíades se desvaneciera por completo sobre la faz de la tierra, *por haber sobrepasado los límites del*

conocimiento humano. La música fue un elemento que iba acompañando los espacios que se gestaban en las escaleras. Con el tiempo, los instrumentos musicales, fueron saliendo y entrando dependiendo de la disposición de cargarlos en todos los ensayos. Por ejemplo, tuvimos que quitar el acordeón, porque se dañó y porque, además, era el instrumento más pesado que se llevaba durante la travesía.

Para esta exploración, había ocasiones en las que dos de nosotros empezaban a jugar con las voces, buscando con ello encontrar canciones en relación a los movimientos que habíamos adquirido durante las marchas por las escaleras. Poco a poco, y a medida que avanzábamos, aquello que nos parecía útil en un ensayo, se iba a la periferia e incluso desaparecía por completo en el siguiente, movilizando todo el tiempo la energía vital de la creación, con el fin de afianzar una estructura clara. Las exploraciones eran tanto corporales, como imaginativas y también musicales. Por ejemplo, no importaba quién había llevado cada uno de los instrumentos. Se cogían y se usaban sin propiedad, pasaban de manos entre uno y otro, aunque, al final, siempre quedaban en manos de los que más conocían la técnica de su interpretación. En una ocasión, en particular, tuve el impulso de tocar en la flauta dulce la canción del Titanic.

> —No sé por qué me dieron ganas de abrir los brazos (dijo Santiago, entrando en el juego conmigo. Acto seguido todos se rieron por el comentario).
>
> —No más, porque luego se ponen a llorar (dije yo, lo que causó nuevamente risas).

Cuando le menciono a usted estas cosas a través del escrito, lo hago con la intención de indicarle que, durante nuestros entrenamientos, había una complicidad más allá de ser compañeros de escena. Nosotros hemos sido amigos desde hace varios años y eso hacía a veces que los ensayos tuvieran toques jocosos, como también disgustos, peleas y tiempo perdido, tomando como excusa la confianza que había. Sin embargo, al final siempre quedábamos exhaustos del entrenamiento y después de él teníamos encuentros de ocio.

El hecho de tener los planteamientos previos en cada ensayo, no era garantía de realizarlos de manera exacta. Cada día había cosas que se afianzaban y otras que se desechaban, ideas que terminaron modificando las estaciones de las escaleras acorde a los integrantes que iban entrando al juego del éxodo. Algo interesante era que no sólo existía una modificación constante, sino que también aparecía un enriquecimiento de otorgarle sentido a los movimientos. Cada vez, emergía una fuerza de grupo que posibilitaba entrar en la escena. El movimiento de la creación es un devenir simbiótico entre los artistas y el lenguaje que se va construyendo en la obra, una espiral ascendente que no vuelve a su estado inicial, aunque haya necesitado de éste para su génesis. Los ensayos oscilaban entre dos horas y media y cuatro horas, dependiendo el día y la disposición que tuviéramos. También, era importante tener en cuenta los horarios de los residentes, así que intentábamos hacer el menor ruido posible hasta llegar al apartamento. Allí, entrábamos en detalle sobre la musicalidad de las canciones.

Durante estos ensayos, abríamos el espacio para escoger las canciones y los ritmos que nos acompañarían en las marchas. Los cantos y la música, eran elementos de los cuales nos servimos constantemente para los calentamientos, casi siempre estaban encaminados a buscar el ritmo propio de la escena. En uno de los ensayos, por ejemplo, decidimos introducir música vallenata, escogiendo la canción de Leandro Díaz, *La diosa coronada*. Fue interesante darme cuenta de las estrategias que se dan en diferentes enfoques del arte, ya que cada uno de nosotros, a pesar de estar dentro de una creación escénica, realizaba aportes de otras artes como las visuales, las musicales y las plásticas.

A raíz de la canción escogida, cada uno empezaba a hacer propuestas acerca de cómo incluirla en la estructura, adaptándola por ende a nuestro espacio, siendo conscientes de las transiciones que posibilitan dichos cambios accionales. Además, la repetición se vuelve indispensable a la hora de interiorizar cualquier otro movimiento. Repetición, viene del verbo *repetir* y significa volver a hacer algo que ya se había hecho. En los ensayos, este proceso es el que permite que la escena

construya un ritmo especial. Particularmente en este caso, se convirtió en una acción importante para aprendernos no sólo la canción, sino también el tono. Los instrumentos se volvían a su vez en partícipes y movilizadores de la composición musical.

Estábamos todos sentados practicando. En un momento, hubo una espontánea necesidad grupal de levantarnos del puesto y cantar de pie y en círculo. En medio del juego, terminamos decidiendo que nuestras acciones en escena iban a estar atravesadas por un estado de ebriedad, el juego de la fiesta dentro de la búsqueda de Macondo. Fue un espacio divertido, porque los hombres —es decir, la mayoría de los integrantes— no estaban afinados en relación con las mujeres, entonces, había un desnivel cuando nosotras dejábamos de cantar y empezaban ellos; eso nos hizo decidir que las mujeres tomaríamos el mando del canto.

Como le había comentado en el capítulo anterior, el canto para mí siempre ha sido un espacio difícil para la exploración en grupo. Sin embargo, gracias al taller y a la atmósfera familiar de los ensayos, había logrado desenvolverme sin problemas. Así reafirmé el descubrimiento de que, más allá de mí y de mis miedos, debía contribuir al todo grupal, a la creación en colectivo, disolviendo por esos momentos los bloqueos individuales. Cabe resaltar además que, durante el ensayo, había una plasticidad también para la música, ya que, si bien partíamos de una canción ya hecha y conocida, le dimos cualidades de tiempo distintas que se ajustaron mejor al material completo.

El movimiento dentro de la organicidad creativa es constante, es parte de un impulso, un eje que motiva el inicio de la acción. En la medida en que se van uniendo las fuerzas de las imágenes y propuestas individuales, empieza la obra a moverse con ritmo propio. Se convierte en un tejido compuesto de humanos, pero que va más allá de ellos. Es el espacio del ritual, la composición de un espacio sagrado. En palabras del director polaco Jerzy Grotowski,

> La historia del teatro se encuentra en relación con otras ramas del saber, especialmente la psicología y la antropología cultural. Tuve que revisar racionalmente el problema del mito. Entonces, advertí con claridad que el mito era a la vez una situación prístina y un modelo complejo con existencia independiente en la psicología de los grupos sociales y que inspira tendencias y conductas de grupo. Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien, trascendiéndolo. El espectador recogía una nueva percepción de su verdad personal en la verdad del mito, y mediante el terror y el sentimiento de lo sagrado, llegaba a la *catarsis*. (Grotowski, 1974, pág. 17).

Llegar a la catarsis en teatro, significa entrar en un estado de purificación, donde el espectador reconoce sus *bajas pasiones* al verlas proyectadas en la escena teatral, viendo además el castigo, pero al mismo tiempo, sin ser afectado por tal. Estar en el proceso creativo como artista es, por consiguiente, revolver y escarbar a partir de sí mismo, toda una serie de conocimientos que permiten la liberación de la energía espiritual, como diría Whitman (1941): "Abrir de par en par las puertas de la energía original de la naturaleza desenfrenada" ir hasta lo profundo.

La historia de la selva y el nacimiento: fundación de un pueblo

La puerta grande ya está abierta. En el piso de la entrada, se encuentra un hilo rojo que atraviesa el pasillo y llega hasta la sala. Mientras el grupo realiza una fotografía, el gitano que encendió las velas va guiando a los espectadores a los sofás destinados para ver la estructura. La foto que se realiza en grupo, queda quieta hasta que el último de los espectadores se ha ubicado en alguno de los dos sofás. El espacio está vacío, con excepción de un triángulo que conecta el pasillo con la sala, en donde hay chamizos y otras veces, hilos.

Cada uno de los integrantes, intentará entrar en ese espacio de manera cautelosa. El hilo que aparece en el piso lo van recogiendo los integrantes, éste se convierte en un canal de conexión de cada uno con los otros. Al estar todos conectados por el hilo, vamos entrando uno por uno al triángulo, de manera tal que ninguno sea tocado por los cuerpos de los otros ni por los hilos. Algunos instrumentos que se llevaron en la marcha de las escaleras son abandonados, con excepción de un cuatro que posteriormente acompañará el sonido ambiente.

Al pasar al otro lado del triángulo, el grupo se encuentra en un espacio diferente, una especie de selva inexplorada que hace que todos estén en cardumen, hasta que uno de los gitanos deja caer los chamizos del triángulo. Esa acción se hacía con el fin de indicar que no hay camino de regreso. Justo cuando se dejan caer los chamizos, cada uno se pierde sin moverse del sitio y sin poder ver al que está al lado. En medio de esta pérdida, hay un golpe de viento que viene de afuera y que se emite con la guitarra eléctrica, acompañada por el cuatro que tiene uno de los gitanos, haciendo que todos se muevan del sitio inicial del cardumen y se ubiquen en un zig zag, sostenido por el hilo rojo que ninguno ha soltado hasta el momento.

A partir del zig zag que se forma con el hilo, el grupo va creando una estructura de movimiento. Se construye una especie de laberinto en el que cada uno empieza a tomar protagonismo mientras se pierde en él. Este laberinto representaba la selva y sus múltiples caminos. Una vez el último gitano, por medio de sus movimientos corporales, pasa por todos los espacios creados entre los hilos y los cuerpos de los demás, empieza a hacer el mismo recorrido, pero retrocediendo para que todos pasen a su vez en orden inverso, hasta que una gitana saca una navaja y rompe los hilos. Cuando el hilo se rompe, empieza una caminata de “muertos” con excepción de otra gitana que los recoge mientras los demás van reencontrándose a partir de un movimiento parecido a la marcha de las escaleras que finalmente deviene en dirección a la gitana que ha recogido los hilos.

Una vez todos están cerca de ella, uno de los gitanos, que durante los descubrimientos fue llamado José Arcadio Buendía, le entrega una cadena que

llevaba como accesorio. Esa cadena va transformándose en una serpiente que recibe la gitana que se transforma en Úrsula Iguarán. Ella mira al horizonte y, a causa de su gesto, los demás miran hacia la misma dirección. Ella va caminando de espaldas. Por su expresión, se entiende que tiene un fuerte dolor en el vientre que hace que se caiga. Entre tanto, los demás gitanos que hacen parte de la estructura se acomodan de tal forma que se convierten en un sólo cuerpo para recibir el cuerpo de Úrsula. Ella está teniendo dolores de parto. Cae lentamente a una espalda base y da un bote hacia atrás, sosteniéndose de las manos de otros dos cuerpos presentes y cayendo seguidamente sobre los hombros de otro cuerpo que se mueve 180 grados en dirección a los sofás. Los cuerpos base, se mueven hacia adelante y se acomodan para volver a recibir ese cuerpo que va moviéndose por encima de los demás, ubicando las piernas y los brazos con el fin de recibir los pies que no tocan el suelo.

Úrsula, ubica sus pies en las piernas de dos gitanos y, mientras camina sobre ellos, aparece un tronco que permite la continuación de su caminar, y con él más troncos que se acomodan como una especie de escalera de la cual Úrsula se apoya hasta terminar en los hombros de José Arcadio Buendía, quien la agarra y la lleva alzada hasta el otro lado de la sala. Detrás de él están los demás, pendientes de los movimientos de ellos dos hasta que, en un momento, Úrsula hace una caída libre hacia atrás, confiando que cuatro brazos la sostendrán y la recibirán. Mientras tanto, una de las mujeres coge los chamizos que se utilizaron en la estructura y se los entrega a la mujer que queda tendida en el suelo. Ella se levanta. Acaba de tener un hijo. El hijo, José Arcadio, es representado por los chamizos. No tiene cola de cerdo. Todos a su alrededor quedan viendo el nacimiento, mientras en paralelo realizan un pequeño giro en dirección al público y, como en la entrada de los gitanos con las velas encendidas, se proponen a posar para una fotografía.

Este proceso fue, particularmente, el que más modificaciones tuvo, tanto de los elementos, como de las formas y las imágenes que logramos con los cuerpos en conjunto. En este segundo éxodo, los gitanos iban transformándose en los Buendía y en las primeras familias que estuvieron en la fundación de Macondo. Objetos como palos de madera, chamizos, cuerdas e hilos, se utilizaron para crear la atmósfera y,

además, para que todos los que estábamos en la escena pudiéramos interactuar con estos ellos.

En los dos éxodos, fuimos partícipes todos los integrantes del grupo, así que los ensayos y la disciplina tenían que ser mayores. Quienes llegaban primero debían ir organizando el espacio, limpiándolo y quitando, en la medida de lo posible, todos los objetos que se encontraban en la sala; seguido a ello, se ubicaban los objetos y se acogían las ideas de todos a la hora de ubicarlos en el espacio: Primero, se hizo una propuesta relacionada con el tendedero de ropa de la casa de los Buendía, que habían propuesto los integrantes del grupo que hicieron la escena del hielo: en todo el espacio se hizo una especie de laberinto y luego, con un proyector, ubicamos una imagen de fondo de selva, ambientándola además con cantos de pájaros y sonidos de fondo que uno de nuestros compañeros proponía desde fuera.

En cada espacio vacío que se lograba con la conexión de los hilos, nuestros cuerpos iban jugando, perdiéndose y encontrándose unos con otros; el juego consistía en que, así estuviéramos pegados unos de otros, si había un hilo de por medio, no podíamos vernos, sólo podíamos escucharnos si alguno hacía un sonido de pájaro. También dentro de la exploración, encontramos que una de las integrantes iba a tener un parto en medio de la selva, y en medio de sus dolores, los que la lograban encontrar, la cargarían y la llevarían por medio de los hilos.

La integrante con dolores de parto era yo, y a pesar de ser cuidada por mis compañeros, había momentos incómodos en los que sentía iba a caer, en los que sin querer me jalaban el pelo, o simplemente la forma en la que me alzaban no era la apropiada. Sin embargo, se fueron afianzando cosas. Nos dimos cuenta que los hilos estaban siendo por una parte una gran ayuda, pero por otra, un gran obstáculo, así que Carlos, cuando vio la escena prefirió quitarlos, y en cambio, propuso que para el parto jugáramos el juego del *camino de la reina*. Este juego consiste en que la reina, es decir la persona que va a caminar, no puede tocar el suelo, así que los demás deben acomodar sus cuerpos de tal forma que se conviertan en un camino elevado.

Para lograr esto, los ejercicios de entrenamiento no pueden ser meramente mecánicos, sino que deben explorarse en relación al sujeto actor, su organicidad debe reaccionar de manera fluida, liberándose de resistencias psíquicas y físicas. Cada artista, por consiguiente, debe trabajar consigo mismo de acuerdo a su particularidad como sujeto. Grotowski (1970) señala que el artista debe ser capaz de descifrar los obstáculos de su propio cuerpo, descubrimiento que funciona paralelamente con los elementos plásticos que se construyen en el proceso- como la voz-. Los ejercicios de preparación corporal, no deben orientarse hacia la habilidad sino a la auto revelación, no hacia la línea de la obediencia sino hacia el desafío. "El cuerpo entonces no se siente como un animal domado o doméstico sino más bien como un animal salvaje y digno" (Idiáquez, 2011, pág. 35). La preocupación de este teórico del teatro estaba en alcanzar la verdad, donde la acción física está precedida por el impulso que surge por el estar presente.

Una vez los hilos fueron quitados del espacio en los posteriores ensayos, Siu, propuso poner los chamizos como árboles en el espacio, y en conjunto a su idea, Luis, propuso ubicarlos en el techo de tal forma que evocaran las raíces de un árbol, como si fuera una especie de espacio subterráneo. No obstante, nos dimos cuenta que, para el juego de la pérdida en la selva, los chamizos iban a ayudarnos a los movimientos estando abajo, así que terminaron ubicándose en el suelo, formando pequeñas casas donde pasaríamos a través de ellos.

Al final decidimos que, para la transición entre uno y otro éxodo, se iba a entrar a este espacio de selva por un triángulo hecho de hilo, relacionado con el hilo rojo que cogeríamos a la entrada del apartamento. No obstante, este triángulo también tenía constantes modificaciones dependiendo a los ensayos, a veces funcionaba que fuera de hilo, y a veces se proponía hacerlo con los chamizos. El cambio entre uno y otro objeto, modificaba los movimientos y las formas en las que cada uno entraba al nuevo espacio.

La primera acción que haríamos luego de entrar por medio del triángulo, sería estar en un espacio reducido juntos, a modo de evocar un grupo de expedición. Desde

afuera, en paralelo, nuestro compañero encargado de la música, ambientaba los momentos, proponiendo sonidos fuertes o suaves que dependían de los movimientos y momentos que dentro de la escena ocurrían. Por otro lado, el juego de la pérdida consistía en que, una vez sonara un golpe fuerte del afuera, cada uno estaba perdido y en medio de la selva, y así permaneciéramos en el mismo lugar, ya no podríamos vernos unos con otros. ¿Cómo proponer el reencuentro del grupo? En estos ensayos había muchas tensiones, espacios de silencio y de quietud, puesto que algunos pensaban que nos estábamos alejando de la propuesta inicial, yéndonos por las ramas de la acción, desdibujando a veces el objetivo de la propuesta. Un día posterior al ensayo de esta escena, el grupo se reunió para hablar sobre el modo en que el tema de la diversidad de las expresiones artísticas se estaba diluyendo. Ya que todas esas expresiones eran importantes en igual medida, acordamos que la dinámica para los demás ensayos se haría en beneficio de no perder esos ejes enriquecedores.

Con el paso de los ensayos, aparecían cosas interesantes que iban tomando protagonismo como el hecho de construir la selva a partir de los mismos hilos que nos unían, haciendo un laberinto móvil, una especie de baile entre todos, que daba como resultado, un entramado de pasadizos que cambiaban según nuestros movimientos. Cada movimiento debía ser repetido hasta afianzarlo. Dentro de este baile entre la pérdida y búsqueda del grupo de exploración, pasábamos dentro del laberinto, jugando con las formas en las que el cuerpo podía moverse con la premisa de no tocar los hilos.

Éstas ideas no surgieron exactamente a priori sino a través de la búsqueda del movimiento dentro del montaje. Sin embargo, muchas ideas surgieron también de las conversaciones que después de los ensayos teníamos. Para que esos movimientos creativos surgieran, uno de nuestros compañeros propuso tener como premisa el concepto del pasado en relación con los recuerdos: Debíamos traer un recuerdo para hacerlo dentro de la estructura, además, también usaríamos los recuerdos de *Cien años de soledad* y juegos del *como si*, una experiencia no vivida, pero si imaginada, de modo que dichos recuerdos fueran los ejes para que nos moviéramos en la pérdida

de su realidad actual, *como si* a través de esa búsqueda pudiéramos alcanzar eso que imaginamos o eso que ya no hace parte de nosotros.

Cuando terminaban estos ensayos, hablábamos acerca de lo que habíamos imaginado: acercarse o alejarse del fuego de algún lugar, incluso tomar sus formas, participar en un ritual celta, estar en medio de una selva espesa… Cada uno imaginaba cosas diferentes, pero, en la medida que nos encontrábamos en las exploraciones, esa imaginación se agrupaba para formar algo mayor, *como si* pudiéramos ver el sueño del otro. En un momento de la exploración, los chamizos terminaron convirtiéndose en un bebé y uno de nosotros empezaba a fundar Macondo con los mismos chamizos, separándolos y convirtiéndolos en material para construir la casa de los Buendía.

La metáfora de ver al Bebé José Arcadio, gracias a los chamizos, así como otros objetos que hacían su *como si* dentro de la exploración, es esencial en el fenómeno, pues hace parte de la *estética* de la creación artística, una forma de conexión con el espectador que además se conecta con la subjetividad de los actores y la obra misma como unidad. Los elementos, las ideas y las frases elegidas para el juego teatral por parte de nosotros, reflejaban su ambigüedad, al someterlos a la interpretación de quienes los adoptamos con nuestras subjetividades y experiencias.

Además de ello, estos tipos de ejercicios movilizan emociones fuertes, ya que el cuerpo se pone en disposición de acoger esas imágenes del pasado y traerlas al presente. Durante el proceso creativo, las experiencias se convierten en material para el descubrimiento, no sólo del sí mismo sino de las incontables conexiones que uno percibe cuando los demás cuerpos también están en esa búsqueda. Sin embargo, el sí mismo se ve afectado, el sí mismo también se busca dentro de la búsqueda estética, el sí mismo no desaparece:

> —Es un trabajo sobre uno siempre, es un trabajo con sus propios demonios, sus miedos. En el teatro hay revancha, en cada función o en cada ensayo hay revancha porque se regenera cada vez, siempre está esa oportunidad.

> —Lo genuino es algo real, tiene un no sé qué y va variando, no es algo inmutable. El *inconsciente colectivo* está ahí, manifestándose a pesar de uno, a uno lo que le pasa es que como artista se presta para que eso se manifieste y se entrena para que eso salga en algún momento, para que cada vez salga con más ganas y lo perfecciona.

Las exploraciones individuales se tejían unas con otras, incluso exploraciones que, vivencialmente no existen, pero que, en relación con el texto, cada uno de nosotros podría apropiar. Ese momento en el que el cuerpo responde sin una razón concreta, dejándose llevar por el flujo y por la posibilidad de explorarse a sí junto con los otros cuerpos y el espacio, pareciera que se convirtiera en un canal que comunica cosas más allá de las premisas individuales, dejándose llevar de alguna manera hacia lugares que nuestra razón occidental a veces omite. No podría explicarle con exactitud científica esta sensación. Me guío de la manera cómo, tanto de mi experiencia como la de mis compañeros, los cuerpos hacían cosas que no le pertenecían a la experiencia individual, pero si le pertenecen a la experiencia de la especie. Ejemplo de ello fue el parto de Úrsula. Ninguna de nosotras ha tenido un hijo y, sin embargo, dentro del juego, surgió el dolor de parto de tal manera que, sin hablar, todos comprendieron y se dirigieron a atenderlo.

El proceso creativo es un vivenciar en imagen y de la imagen. Para Jung (1970), el inconsciente es un *fluir* que va desde la luz de la conciencia hasta el sistema nervioso simpático, sistema que carga información desde hace mucho tiempo y permite la percepción y la actividad muscular de nuestra naturaleza íntima, pero no puede manejar el espacio circundante. El *inconsciente colectivo* no es un sistema encapsulado, por el contrario, es una conexión con el mundo, se capta en las representaciones arquetípicas, en el simbolismo del credo y del ritual, ya que desde tiempos muy remotos siempre existieron misterios para el ser humano. Los arquetipos a su vez, son complejos de vivencias que aparecen, formas expresadas en el mito y la leyenda que llevan a representaciones colectivas que no se someten a una elaboración consciente. Las interpretaciones que hacemos del mundo también

provienen de imágenes arcaicas; de hecho, ninguna idea o concepto esencial existe sin antecedentes históricos.

> "Para Jung, el mensaje esencial de la mitología es el camino hacia el *self* o sí mismo. La mitología para este autor encierra ideas elementales, el crecimiento del ser humano, mental, físico y espiritual, significado de las ideas e imaginación primordiales que son las raíces de la naturaleza y el cuerpo. Las construcciones imaginarias, fantasiosas, simbólicas, metafóricas, enseñan el camino más profundo que está en el ser. Por medio de la creatividad mitológica y la experiencia de los mitos se llega al conocimiento. El viaje a nuestro mundo interior se conecta con el lenguaje de los mitos y los ritos". (Matalobos, 2004, pág. 173)

Además, los objetos empezaban a tener una resonancia importante en nosotros, por ejemplo, el hilo dio lugar para que tuviéramos un ensayo exclusivo donde aprenderíamos a tejer, o también que la correa gitana que llevaba uno de los gitanos, terminaba convirtiéndose en una serpiente que se le daba a la mujer que tendría el parto, serpiente que luego se relacionaba con el símbolo de la fertilidad.

La selva iba adquiriendo matices interesantes, entre la ambientación musical y los movimientos, entre la pérdida y la búsqueda para la escena del parto. Esta escena en particular fue la más plástica en un sentido corporal. Los cuerpos se agrupaban como el cardumen del principio, pero más que eso, se convertían en un sólo cuerpo que permitía entender un dolor individual. Era una imagen orgánica que se daba para muchas interpretaciones desde el afuera y que, estéticamente iba embelleciéndose gracias a la repetición. Personalmente, al ser la mujer que llevaban los demás cuerpos, en la medida en que las acciones se afianzaban y la confianza de no caer al piso iba lográndose, empezaba a entrar en una dinámica superior a la técnica. Sentía que yo era, tanto Úrsula y también sus dolores de parto, como el bebé que salía del útero, esforzándose por nacer.

> (Amaranta) Siu. —La dificultad de llevarte entre todos me pareció re lindo, me parecía súper metáfora, como el ser un cuerpo, ser un solo cuerpo entre todos.

El cuerpo es un conductor, el vínculo vivo entre el texto, las orientaciones interpretativas, la presencia física en el escenario. Artaud (1938) concibe el espacio escénico en términos de organismo, espacio que se relaciona a su vez con las partes y con otros organismos, un estado que se encuentra permanentemente en metamorfosis, en una constante fijación y destrucción que sigue las reglas que sustentan la vida. Mientras que para Artaud, la escena teatral debe ser habitada a través de todos los medios posibles de expresión, la iluminación, la música, las formas de materializar y de poetizar el espacio, para Grotowski se trata de vaciar el exceso de elementos materiales para centrarse en el trabajo exclusivo del actor. Para ambos, el actor es importante en el escenario en relación a su entrega completa con las necesidades del acto creador. El cuerpo, da la posibilidad de ejercer un redescubrimiento, donde él es vital y está relación inseparable entre acción, espacio y tiempo, fuente de energía y transgresor de los límites de la racionalidad y de las convenciones sociales en búsqueda de liberación y éxtasis. Para poder permitir esa apertura a la creación, Idiáquez (2011) ubica tres concepciones de preparación corporal. El primero es el tecnicismo, donde el actor debe ejercitar y controlar su herramienta técnica, su cuerpo, para poder expresarse de mejor forma lográndolo a través de ejercicios concretos, ejercicios relacionados con la relajación, la respiración, las marchas, el correr, saltar, subir y bajar escaleras. El segundo es el psicofísico, donde la exploración corporal interacciona con la dimensión inconsciente, con el fin de erradicar los distintos bloqueos del cuerpo del actor, asistiendo al espectador una serie de impulsos sobre el escenario. Como último concepto está la exploración física, donde a partir de las posibilidades corporales se busca hacer del cuerpo un todo para gozar, convirtiéndose éste en un elemento ritualístico. Con ello, cuando el artista logra hacer una obra con su cuerpo, desaparece la forma, esto es, la intimidad del artista, permitiendo el movimiento, la energía vital de la obra corporeizada.

Entre estos descubrimientos, también había espacios de poca *fluidez*, como cuando la estructura no se lograba o algunos no se sentían seguros de que la acción fuera entendida desde el afuera. Uno de nosotros, señalaba que las interrupciones que hacíamos durante el ensayo, hacían que la energía se fuera dispersando y perdiendo, ya que en cada momento aparecen cosas que no van acorde a la estructura inicial ni con lo que previamente se había pactado, haciendo que se pausen las demás acciones, y volviendo a empezar una y otra vez, imposibilitando hacer pasones generales de manera constante.

> —Se trata de estar vivo (decía Luis con el fin de exponer su disgusto y a su vez comprendiendo que hay días en los que la energía está dispersa y no permite por ende fluir en las acciones).

En esta estructura, particularmente, la repetición cobra una relevancia central, tanto por su complejidad, como porque todos están involucrados en la fluidez de la imagen, en la desaparición de los cuerpos individuales. Influyen los estados de ánimo, la disposición, los cambios de peso, la fuerza y la resistencia de los integrantes, la fluidez sin prisa. Desde afuera, durante los primeros ensayos generales de esta escena, nuestro compañero encargado de la música indicó:

> —Limpio no se ve nunca, Majo no se ve, porque no está segura, cosa que se debe solucionar en la fuerza de las bases que la cargan.

La importancia de sentirse bien en la acción y que la idea funcione de manera grupal, no es garantía de una muestra estética. No era sólo que nos sintiéramos bien haciéndolo y que al final, cada uno de los participantes, a raíz de los movimientos, nos evocara una estructura de parto. Se trata de que esa imagen funcione para afuera, en el sentido de su limpieza en el movimiento y en la belleza que puede suscitar su composición. Con estas indicaciones, decidimos enfocarnos en trabajar respecto a las tensiones musculares que esta escena provocaba, además de la *fluidez* y el trabajo sobre la lentitud que permitía entrar en el detalle del movimiento.

En esta ocasión, éramos conscientes que los cuerpos se convierten en obstáculos para la creación, siempre que no estén tecnificados ni mecanizados para beneficio de todo el grupo. El acto artístico que, si bien se encuentra de alguna forma en constante cambio a lo largo del proceso, se identifica como una pauta de relación con nosotros y con la obra escrita. Pauta que además está caracterizada por emerger como un acto artístico en concreto y, de alguna forma, unificado e identificable a partir de una serie de elementos diversos que se ponen en el espacio de la creación y de la construcción de las escenas, como la subjetividad de los actores, el texto en concreto, la comprensión de dicho texto, los elementos que se usan, etc.

Una vez que teníamos afianzados los dos éxodos, los calentamientos previos que hacíamos para hacer el pasón general, empezaban con los cantos, permitiéndonos entrar en sintonía con el grupo, calentando la garganta y subiendo la energía para disponernos entrar en sintonía. Una vez, mientras ensayábamos los cantos, hubo una risa en conjunto por el "ritmo" de Julián, ya que, al intentar jugar con la percusión, se salía del ritmo con respecto a los demás. Así que, para no arruinar su exploración, se optó por dejarlo jugar, pero en un volumen más bajo que el grupal.

En medio de los cantos aparecían chistes y juegos haciendo que el ambiente fuera agradable. Los cantos, sin embargo, también nos llevaban a esas emociones. Teniendo la opción de dos cantos totalmente diferentes, los calentamientos también tenían atmósferas diferentes. El canto en jerigonza, a diferencia del canto vallenato, evocaba algo misterioso e incluso tenebroso, haciendo que la voz del personaje de la gitana tuviera una densidad que daba miedo, una voz que se amoldaba en paralelo con susurros que hacían los demás. En este punto, también se propuso que la pandereta debía hacer un sonido relacionado con monedas, con el fin de pensar que se había encontrado un tesoro. La puerta de entrada sería el descubrimiento del "otro lado de las cosas".

Durante los ensayos, paralelo a las acciones que emergían, todos hablaban acerca de cómo cada uno sentía que estaba saliendo la escena. Fue como si hubiera una reunión de ideas en voz alta de un cuerpo construido por nosotros. Sin embargo,

hubo algunos que decían que hablar no aportaba lo mismo que hacer. Efectivamente, cuando nos propusimos a pasar las estructuras sin comentarios, el silencio prolongado otorgaba nuevos sentidos de encontrar soluciones dentro de la estructura sin salir de ella, haciendo que al final todos estuviéramos de acuerdo con el movimiento corporal.

Los hilos se movían al compás del sonido y de los movimientos de todos. A raíz de estos descubrimientos, la repetición empezaba a adquirir sentidos diferentes entre una y otra pasada, sintonizando la música con los movimientos, moviéndonos con calidades particulares que se diferenciaban en la medida en que la música cobraba o no protagonismo. Las pausas, a su vez, permitían la repetición en los detalles, aunque al tiempo, obstaculizaban avances de las estructuras completas. Las reflexiones también tenían un espacio en los ensayos, porque se podía hablar respecto al gusto estético que estaban adquiriendo los movimientos.

Algo interesante que empezaba a surgir alrededor de los ensayos y de las ideas que nos proporcionaba el libro para la creación escénica, giraba alrededor de nombrar energías o cosas que no partían exactamente de nosotros sino de fuerzas extra cotidianas. Usted puede pensar que esto que escribo suena fuera del límite de lo posible, de lo real; sin embargo, soy testigo de que estas sensaciones extraordinarias ocurrían y que, incluso, dentro de mi propia experiencia, cobraban la mayor relevancia. Uno de nuestros compañeros mencionaba por ejemplo que:

> (José Arcadio Buendía) Luis. —Cuando exploro moviéndome a través de los chamizos, mi impulso se da principalmente por “un ancestro que me está empujando”. No sé si es propiamente mío o de los personajes del libro.

Esta energía de lo ancestral es uno de los grados de la energía vital, está presente y ayuda, cuando es enunciada, a moverse en el espacio. ¿De dónde viene la creación artística? ¿De la energía o del cuerpo? Los cuerpos, cuando empiezan a moverse en la estructura ya formada, cambian de manera tal que el juego se transforma en un disfrute diferente que permite crear de manera continua. Bajo unos parámetros

establecidos, en la búsqueda de encontrar la técnica para que estéticamente cobre sentido, aparecen exploraciones nuevas en cuanto a la calidad del movimiento, las que permiten, por consiguiente, una exploración de e-mociones. Piense por ejemplo en los rituales, la repetición en ellos, permite una indagación de algo más allá de la repetición pero que se da gracias a ella. Además, ocurre que, en los ensayos, los objetos cobran tal protagonismo al punto que, cuando estos no aparecen, la fluidez de la escena adquiere tonos diferentes. No puede obviarse su presencia una vez que ellos adquieren importancia para los ejercicios.

> —Las cosas son sagradas (decía Luis, quien olvidó el cuatro, instrumento que se había hecho indispensable en la escena de la selva).

> Julián. —Me hizo acordar de una canción de Diomedes Díaz, hay una frase que me encanta que dice que en la vida hay cosas del alma que valen mucho más que el dinero. Yo pienso en eso, en las cosas del alma, de las cosas del espíritu, porque el alma está por encima de la religión, que por eso en la obra yo siento que lo conecta porque está hablando de la intimidad, de lo que nadie cuenta, de lo que sólo uno sabe adentro, y García Márquez lo pone. Para mí eso es lo importante, el hecho de que hay una intimidad en todos y que el arte la pone de manifiesto, entonces trabajo con mi intimidad y con la de todos y eso llega a ser un acto sagrado. Delicado.

Estar en este tipo de experiencias, permite ver la construcción constante de historias, la capacidad de conectar, a través del arte, las subjetividades. En este espacio de creación, aparecía lo sagrado, los elementos que construían el lenguaje de la obra, espacios que permitían conectar la energía vital de quienes hicimos parte de este proceso de depuración. Si usted lo imagina, el proceso creativo puede hacer analogía con los ciclos del agua: Toma la forma que habita, fluye y limpia a su paso, llevándose consigo todo lo putrefacto. Reposa en los pozos. Se cuela por lugares que son despreciados. Se retroalimenta. Se convierte en sólido. Se transforma y se convierte nubes, en agua cristalina que baja por la montaña.

Después de las presentaciones, reajustes y modificaciones constantes de estos dos éxodos, nuestro director propuso dos direcciones importantes que estaban marcadas en la continuidad del libro, una de ellas era el amor y la otra era el olvido. Para ello, propuso crear dos grupos que trabajaran una de estas dos direcciones, guiándonos por los capítulos tres y cuatro de la lectura. Al igual que en el principio, cada grupo era libre de escoger qué elementos y acciones utilizaría para la muestra general.

La casa se llenó de amor

Oscuro. En el fondo de la pared, lentamente se va proyectando una pantalla con unas cartas puestas sobre una mesa de madera; al frente de la proyección, se encuentra Pilar Ternera y José Arcadio, de perfil, uno frente al otro. Al fondo de ellos, en la izquierda de la escena, se encuentra una silla, unos hilos tirados en el piso, en el centro, una planta, un tapete rosa circular, una cajita azul casi imperceptible y en la derecha, una pequeña caja de herramientas y un tocadiscos descompuesto puesto en una mesa mediana; estos objetos se encuentran detrás de los cuerpos de los personajes y no están iluminados. Pilar ternera, quien mira fijamente a José Arcadio, tira lentamente cuatro cartas del tarot mientras estas a su vez aparecen, para los ojos de los espectadores, en la proyección de la pared. Las imágenes que aparecen van cambiando sus contenidos, desde imágenes simbólicas y herméticas hasta unas explícitas donde el erotismo aparece. Acto seguido, se va desvaneciendo la proyección y los dos personajes salen de escena. En la pared donde estaba la proyección, aparecen ahora dos focos de atención, dos proyecciones de igual tamaño que ayudan a iluminar el ahora espacio ambientado con los elementos anteriormente mencionados. Una vez proyectados los dos cuadros, entra en escena Rebeca, quien mira a los lados y se percata de no ser vista, mientras inspecciona el tocadiscos descompuesto, lo observa e intenta vagamente interpretar cómo funciona el aparato. Mientras lo inspecciona, se percata de que alguien está a punto de entrar a la habitación, así que rápidamente coge los hilos que están en el suelo y se dispone a tejer de manera nerviosa.

Pocos segundos después de que Rebeca se sienta y se dispone a tejer, aparece en escena Pietro Crespi, quien coge las herramientas del suelo y se dispone a intervenir en el tocadiscos. Mientras los dos personajes realizan sus actividades correspondientes, al fondo, en las dos proyecciones, aparecen imágenes aleatorias: una olla pitando, una mano acariciando, una piel con muchas gotas de sudor, unos gallos de pelea, los ojos de Rebeca mirando a la derecha, la boca de Pietro Crespi mordiéndose el labio, las manos de Rebeca acariciando sus propias piernas. Mientras aparecen estas imágenes, Pietro Crespi se levanta y mira a Rebeca invitándola a bailar en el centro de la habitación, ella deja los hilos y se dispone a bailar. Aparece música de vals como ambientación. Por la acción que realiza Pietro al indicarle la posición de las manos, puede deducirse que le está enseñando a bailar, y durante la lección, las imágenes de las proyecciones del fondo siguen: los ojos de Pietro Crespi mirando hacia la izquierda, la boca de Rebeca apretando sus labios, una gota de sudor pasando por la mejilla de Pietro Crespi, las piernas desnudas de Rebeca, el abdomen de Pietro Crespi, la cintura de Rebeca. Los dos personajes siguen con la lección de baile hasta que, en un momento, ambas caras se encuentran muy cerca. Pausa de los dos quienes se miran fijamente a los ojos. Acto seguido, Pietro Crespi interrumpe el momento y sale rápidamente de la escena, y con su paso, desaparecen las proyecciones del fondo y la música de vals. Rebeca, quien queda sola en la habitación, se hace en una de las esquinas, y empieza con las manos a buscar tierra escondida en los detalles de la pared para guardarla en los bolsillos.

En escena, entra Aureliano y mira a Rebeca, quien queda sorprendida por su presencia, y después de saludarlo con la mirada, sale de la escena. Aureliano, al aprovechar de que ella ya no se encuentra, se dispone a coger con lentitud y asombro la pequeña caja azul del centro de la habitación y, al abrirla saca de la caja una muñeca de porcelana de vestido azul y cabello rubio, dejando a un lado la caja sin dejar de ver a la muñeca. Una vez se ubica en el centro de la habitación, suena la música de vals y él se dispone a bailar mientras sostiene con mucho cuidado la muñeca de porcelana. Por su expresión, parece estar enamorado del juguete que al parecer es Remedios Moscote. El baile empieza a adquirir velocidad hasta el punto

de agotar a Aureliano que parece terminar desconcertado y triste, decidiendo dejar a la muñeca en el suelo y salir de la escena.

Para esta segunda propuesta, decidimos, quienes estábamos dentro de ella, coger los referentes del amor clandestino de José Arcadio y Pilar Ternera, el amor y deseo que surgía por parte de Amaranta y Rebeca hacia Pietro Crespi y la obsesión de Aureliano Buendía con Remedios Moscote.

Una vez que tuvimos las premisas, uno de los integrantes propuso jugar con proyectores, *como si* ellos fueran la entrada a los pensamientos de los personajes. Sin embargo, a medida que pasaban los ensayos, se propuso que para cada pareja de "enamorados" había salidas distintas de interpretación. En el caso de Aureliano, por ejemplo, los ensayos eran en solitario, así que David, quien era el intérprete del baile, ensayaba a parte y mostraba sus avances a los demás que estábamos en el grupo, a modo de guiarlo y decirle qué movimientos estaban mejores y cuales podía modificar. En su proceso, quiso que el personaje de Remedios Moscote fuera un elemento que terminara siendo la indicación permanente de este personaje, ya que, si bien en el libro de Gabriel García Márquez aparecía como un ser infantil pero igual de humano al resto, en la creación de la obra se optaría por objetos claves que indicasen algunos de los personajes sin que precisamente hubiese un cuerpo actor que los interpretara de manera directa. No obstante, como ocurría en el baile de Aureliano con Remedios, el objeto de la muñeca de porcelana iba adquiriendo vida gracias a la interacción del actor con el juguete.

Por otra parte, para la propuesta de amor entre Rebeca y Pietro Crespi, se propuso jugar con la palabra deseo. Así que empezamos a buscar imágenes relacionadas con temperaturas y colores que evocaran deseos eróticos, una olla a presión, un volcán en erupción… mientras buscábamos las imágenes, también se nos ocurrió jugar con proyectar partes específicas de nuestros cuerpos: los ojos, las bocas, la cintura, el abdomen y las piernas, para que se proyectaran al fondo mientras nosotros —Julián y yo—, quienes hacíamos de Pietro Crespi y Rebeca, exploráramos en el espacio. En

el momento que se asignan personajes, la búsqueda empieza a enfocarse por elementos que se utilizan en la descripción del texto.

Para esta escena, ubicamos elementos que aparecían en el libro para definir a los dos personajes: la pianola descompuesta se convirtió en un tocadiscos y los hilos, hacían referencia a los tejidos que realizaban las hermanas. Quisimos también, ambientar el espacio y jugar con lo que ahí suscitaba, añadiendo que, mientras Aureliano realizaba su solo de baile, nosotros jugaríamos con la escena, pero teniendo siempre presente un ojo externo que terminó dirigiendo algunos de nuestros pasos. La emergencia de un lenguaje nuevo en la creación artística siempre aparece. Incluso al usar una obra literaria, la atmósfera de la obra escénica es la emergencia de un sueño, tanto colectivo como particular y subjetivo, resultado de la relación entre el universo psíquico íntimo y la materialización plástica, producto de la interacción con los objetos, el espacio y la subjetividad de los otros artistas –incluyendo a sus cuerpos como herramientas-. El bucle que se retroalimenta y se construye en lo que en un principio se sentó en un espacio vacío.

Una vez la exploración se solidificó con algunas pautas clave para movernos en el espacio, como por ejemplo el juego de Rebeca de inspeccionar el tocadiscos antes de que alguien entrara en la habitación, la secuencia se hacía una y otra vez, y dentro de la secuencia salió un pequeño baile previo a las acciones que iban a hacer los dos personajes mientras las proyecciones se ubicaban en la pared. Este baile previo no era precisamente el vals que Pietro le enseñaría a Rebeca, era más bien un movimiento sincrónico entre los dos cuerpos que miraban al frente, *como si* a través de esos pequeños gestos dancísticos, se pudiera representar por un instante el amor escondido entre los dos personajes. Así que, gracias a la estructura previa, se podían modificar con mayor claridad las entradas y las salidas de los actores, permitiendo una fluidez que abría espacios para exploraciones nuevas. Con esto, puedo decir que la repetición permite a su vez movimientos en la estructura, por más que se consoliden pautas claras, la creación siempre está en movimiento y las “voces internas” de la escena materializadas en nuestras propias voces, están al tanto de los pequeños ajustes. Aquí aparece de nuevo lo que aparece en varias de nuestras

intervenciones: los objetos se convierten en herramientas claves que permiten el juego, la exploración de las formas y la dinámica que conecta nuestros cuerpos en la propuesta.

> (Pietro Crespi) Julián. —Cuando hacíamos la escena del amor, había un momento que era que los dos frenamos, nos congelamos, mirándonos y dejándonos de mirar. Había un momento en el que hacíamos algo a la vez y eso funcionaba a los ojos de la mayoría, teníamos un acuerdo de una acción, pero algo real se manifestaba a través de lo que hacíamos, algo genuino manifestado a través de una forma, el trabajo entonces es encontrar la forma que se manifiesta en la vida, entonces cuando la gente lo percibe se da cuenta dónde uno ve la vida, sabe cuándo hay vida y cuando no, entonces ahí me parece que es cuando en el teatro se manifiesta la verdad.

La vida está en el movimiento orgánico. En este caso, lo orgánico del proceso creativo se da gracias a la certeza de cada movimiento, al descubrimiento de la acción concreta que evoca un estado interno. Su velocidad, su pausa, su cualidad. Acción que emerge de lo profundo de la tierra. La acción, se entiende en el teatro como la fuerza que se transforma a través de la representación, fluye en los cuerpos que sirven para emitir un mensaje, contar una historia. La energía vital fluye a través del arte escénico.

La repetición y el olvido

> (Amaranta) Siu. —¡colombianos! Habéis presenciado mis esfuerzos para plantear la libertad donde reinaba antes la tiranía. He trabajado con desinterés abandonando mi fortuna y aún mi tranquilidad. Me separé del mando cuando me persuadí que desconfiabais de mi desprendimiento.
>
> Mis enemigos abusaron de vuestra credulidad y hollaron lo que me es más sagrado: mi reputación y mi amor a la libertad. He sido víctima de mis

perseguidores, que me han conducido a las puertas del sepulcro. Yo los perdono.

Al desaparecer de en medio de vosotros, mi cariño me dice que debo hacer la manifestación de mis últimos deseos. No aspiro a otra gloria que a la consolidación de Colombia; todos deben trabajar por el bien inestimable de la unión: los pueblos, obedeciendo al actual gobierno para liberarse de la anarquía, los ministros del santuario dirigiendo sus oraciones al cielo; y los militares empleando sus espadas en defensa de las garantías sociales.

¡colombianos! Mis últimos votos son por la felicidad de la Patria. ¡Si mi muerte contribuye a que cesen los partidos y se consolide la unión, yo bajaré tranquilo al sepulcro*!*

Simón Bolívar, 10 de diciembre de 1830.

José Arcadio Buendía, con un hisopo entintado, marcó cada cosa con su nombre: mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: vaca, chivo, puerco, gallina, yuca, malanga, guineo. Poco a poco, estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad. Entonces fue más explícito. El letrero que colgó en la cerviz de la vaca era una muestra ejemplar de la forma en que los habitantes de Macondo estaban dispuestos a luchar contra el olvido: *Ésta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche*. Así, continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita" (García Márquez, 1984 pág. 44)

Cuando los habitantes de Macondo estaban contagiados con la peste del insomnio, Gabriel García Márquez no hacía referencia a la enfermedad de Alzheimer, sino más

bien a la realidad de una sociedad desmemoriada, realidad que intenta sobrevivir por medio del papel. Para esta exploración, la palabra, el juego con la *repetición*, y el olvido contagioso de nuestra realidad, se hacían visibles.

> (Amaranta) Siu. —Nos reunimos en mi casa e hicimos las carticas y los recortes. Santi tenía unas cartas porque él iba a leer el tarot y a la vez hablaba de los titulares, ahí salió la idea de *Radio Macondo*. En mi casa, la cosa fue más a través de lo plástico. Nuestra exploración empezó por el texto que nos permitía ver qué ideas surgían, entonces siento que fue más de lo racional que de lo físico, como que todo lo que se terminó reuniendo con el tema de la radio, era lo que nos ponía a hablar y a intervenir. Hablamos acerca de las cosas que se nombran, el escribir el nombre de las cosas por el olvido. Si uno se olvida de algo y le pone el nombre, no sé, como caja, y después repites, caja, caja, caja, empieza a perder sentido. A mí me repitieron muchas veces cosas sobre política, entre esas el discurso de Bolívar. Entonces yo dije "ja, como colombianos, habéis presenciado…" y ellos como ¿Qué es eso? y yo les dije "¿Cómo así? ¿no lo saben? a ustedes ¿si ven? Colombia sin memoria, obvio es nuestro libertador. Entonces me di cuenta que eso lo recuerdo solo yo, así que acudimos a ese discurso y eso fue lo que presentamos. Ellos aceptaron simplemente. Igual pensaba que así me criaron, mis papás eran guerrilleros, entonces es por eso, me criaron un poco con esa responsabilidad y ese discurso todo el tiempo, pensarse la patria y mil cosas…Creo que lo que hago lo hago para desenmarañar todo ese nudo… si es que tiene sentido, si lo quiero heredar o no, porque mi hermano se dedica a otra cosa y él también fue hijo de ellos, pero hace otra cosa…sin embargo a mí no me terminaba de encajar todo, entonces trato a partir del trabajo de revisar esas cosas que me repitieron una y otra vez a ver si tienen sentido o no, y muchas las tienen pero otras…

La creación estética, por su naturaleza, es y hace parte de la experiencia del artista, resultado de la intimidad que se despliega y se exhibe para la creación. Ocurre en paralelo que, al interiorizar esta experiencia, se reconoce que se necesita un tacto y

un acompañamiento delicado, que recibe y acoge, para beneficio de la creación, lo que el artista quiere y tiene para ofrecer. Por otra parte, el olvido permitía jugar el sentido de la repetición, el círculo vicioso y el sinsentido de las acciones cotidianas. Radio Macondo, se convertiría en una máquina de la memoria, el espacio para el recuerdo, pero a su vez el lugar donde se vería hasta qué punto la peste contagió a todos hasta convertir el pueblo en un espacio sin dimensiones ni distinciones; el futuro y el pasado, el mundo de la vigilia y el mundo de los sueños, los individuos y el colectivo, todos reunidos en el mismo espacio.

En uno de los primeros días del año, realizamos una reunión con algunos de los miembros para hablar acerca de las ideas de Radio Macondo. La reunión, más que ser un entrenamiento, era una tertulia de ideas donde surgieron varios aportes: primero, debimos crear una estructura con el ejercicio ya realizado, así que se pensaron en diferentes posibilidades.:

- La lectura de las cartas de pilar Ternera, quien, viendo las graves consecuencias de la peste del insomnio, decidió predecir no el futuro sino el pasado de los hechos.

- Ya que no había posibilidad de conciliar el sueño, los sueños transitaban en el mundo colectivo, haciendo que todos pudieran ver aquello que sueñan los demás. Se decidió entonces, hacer una entrevista con los señores con los que soñaba Rebeca, reconociendo al final que ellos eran sus padres.

- Había algo importante en la peste del insomnio y era que, a medida que pasaban los días, las cosas debían ser etiquetadas para no olvidar sus nombres, y Radio Macondo se encargaría de explicar a la gente cómo se nombran las cosas y para qué sirven, proponiendo además un concurso de radio para saber quién recordaba más palabras.

A diferencia de las anteriores exploraciones, en esta, la palabra empezaba a aparecer. Casi siempre, en nuestros ensayos, la disposición era estar en situación, la palabra

no podía surgir de la nada, debía estar cargada de sentido y jugar con ella dentro de la escena, se convertía en un gran reto, puesto que la palabra escrita del texto debe transformarse para ser la palabra encarnada en la escena.

> (José Arcadio Buendía) Luis. —Radio Macondo resultó ser uno de los descubrimientos más sorprendentes y gratos en este proceso de creación. Hasta en el momento que nace Radio Macondo, todas las imágenes se basan en la literalidad del libro. Por ejemplo, hay un carnaval y una fiesta en el libro, una selva, un éxodo, un baile de pianola…Pero nunca en el libro se habla de la radio. Sin embargo, es indiscutible el papel importante que a lo largo de la historia del país y de mi propia historia ha desempeñado la radiodifusión. Recuerdo que sentí la necesidad de hacer micrófonos de cartón, de jugar a que estábamos contando lo que pasa en nuestro pueblo, la información y la memoria son temas abordados con maestría por el autor del libro. Esto podría sintetizarse en las grabaciones de otras épocas, en viejos noticieros que dan cuenta de lo que pasaba, con la ventaja que hasta entonces tenía en exclusiva de la inmediatez. Fue además una excusa para jugar y recordar que el hecho escénico no es más que un compendio de reglas que incentiva la imaginación a jugar.

La emergencia de un fenómeno no viene de la nada. En el proceso simbiótico de la creación escénica, se entretejen los recuerdos y las emociones, tanto colectivas como individuales, manifestadas en los objetos y en los cuerpos. La interacción constante entre los universos subjetivos e intersubjetivos, genera un espacio-tiempo donde presente, pasado y futuro, se experimentan como grados de una misma cosa. Había más premisas que nos ayudaron con la creación, pero se fueron formando a medida de estas pautas iniciales. Después de haber realizado el banco de ideas, nos propusimos acomodar el espacio de la radio en la habitación principal del apartamento, poniendo micrófonos y sillas que crearon una atmósfera de caja de locución. Una vez acomodados, unos dentro de la escena y otros fuera de ella, todos intervenimos en el juego de la radio; mientras unos recibían llamadas, otros buscábamos palabras clave para meterlas en las conversaciones. Sin embargo, dentro del juego, nos percatamos que había elementos propios de una radio actual

que no lograba conectar por completo en la atmósfera de una radio costeña de tiempos anteriores, así que, además, mientras uno de nosotros jugaba con la música de la organeta, buscábamos sonidos de programas de radio antiguas. Con esa atmósfera seguimos jugando:

—Al aire, estamos hablando con el señor Magnífico Visbal, cuál es la contraseña para seguir en el teléfono.

—La olvidé.

—Esta llamada no tuvo suerte.

El juego avanzaba entre risas y anotaciones de cosas que funcionaban y otras que terminaron alargándose tanto que no eran bienvenidas. Era un constante juego entre ensayo y error:

—En el lugar de la noticia se encuentra nuestro remoto…

—Se encuentran las autoridades sanitarias de la región de la ciénaga grande ante el caos del virus de la peste del insomnio…

—Por primera y última vez en la radio una mujer está al aire. Úrsula Iguarán.

—Esa mujer que todos vemos ahora se llama Rebeca Montiel y es la mamá de Rebeca… Rebeca es una niña que… La letra r está en los remolinos y en los ratones y…. los ratones son esos animales que se hacen con caramelo.

—Caramelo.

Era un sinfín de anotaciones relacionadas con el juego de la repetición y del olvido. A medida que avanzaba la radio, nos dimos cuenta que se iban afianzando cosas, el juego del olvido nos permitía la repetición constante para el juego de la radio:

—1246 horas ininterrumpidas de programa. Música, juegos e información para aquellos que no se preocupan por la inútil costumbre de dormir.

—Buenos días, son las 7: 30 de la noche en Radio Macondo, bienvenidos a su programa, una vez más en voces del recuerdo transmitiendo en 730 kilociclos y a esta hora de la tarde vamos con un poco de noticias.

—En alerta se encuentran las entidades… las entidades que vigilan la peste del insomnio en al menos ya tres corregimientos de la ciénaga. Se propone cuarentena

Como la música y las canciones hacían parte importante del proceso creativo, no podía faltar en la radio alguna canción pegajosa, así que, en medio del juego, se creó un comercial relacionado con los animalitos de dulce que vendía Úrsula con el ritmo de una canción de merengue:

Los dulces son (los dulces son)
Animales de caramelo (caramelo)
te hacen subir al cielo
Y ayudan al calor
Patrocinado por caramelos Buendía.

En esta estructura en particular, el juego de crear se hacía evidente, ya que, a partir de unas premisas especiales, se ingresaba y a la vez se creaba el universo de Radio Macondo. Según Freud (1907), el juego para el niño es la ocupación más intensa y favorita, y en analogía con el niño, el artista hace lo mismo: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio, esto es, se siente íntimamente ligado a él. Tanto el niño como el artista pueden diferenciar que se trata de un mundo diferente de la realidad. En este punto, el mundo poético se convierte en fuente de placer al ponerlo como juego de la fantasía, encontrando consecuencias relevantes para la creación artística. En la teoría psicoanalítica, los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las

fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos. El neurótico fantasea, sueña incluso en estado de vigilia, "el poeta mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético que nos ofrece la exposición de sus fantasías" (pág. 7). Este placer, que es estético, permite una descarga de tensiones tanto para el poeta como para quien se convierte en espectador de su obra.

> Julián. —Lo más valioso de hacer Macondo es que nosotros lo estábamos haciendo no con un fin netamente productivo, sino que era una exploración, algo muy de nosotros. Cuando estábamos haciendo Macondo, éramos nosotros, el buscar la belleza a través del juego, una excusa para crear. Era un juego con amigos, pero no un juego solamente placentero, este tipo de juego no es precisamente alegre, no produce un bienestar inmediato, lo pone a uno en cambio en un conflicto y ahí había un montón de conflictos entre amigos, entonces la sensación que tengo es el cómo conciliar todos esos mundos.
>
> Macondo me gustaba porque se ponían en contradicción mis percepciones, sentía que mi mundo se ponía en conflicto con otros cinco, lo iba entendiendo en el camino, ese era el reto, era ese porque así había sido el juego; se había dado que nadie lo dirigía, aunque hubiera un director, nadie era dueño de las decisiones finales. Nos pegamos unas cascadas dialécticas, jueputa, hablando y hablando y qué opina sobre esto y cómo convence al otro, pero a la vez cómo convencerse a uno mismo que no tiene el control. Cedíamos y eso lo hacíamos todos muchas veces, a parte que entre amigos se gestaron cosas muy chéveres, por ejemplo, Santiago proponía cosas que al final se quitaban, sin embargo, él insistía —hagámosla, negrito, que todo bien. —Bueno, listo, todo bien, y eso terminaba resultando una chimba, aunque a veces no. La subjetividad estaba ahí.

Para la psicóloga Susana Fernández de la Vega (2013), los materiales y las herramientas que se emplean tanto en el juego como en la creación artística, tienen una serie de cualidades concretas para los sentidos que posibilitan la creación de

símbolos de manera particular. Ambas acciones se realizan en un espacio potencial, fuera del espacio tiempo ordinarios, lugar que no está determinado por su interacción cotidiana, sino que se rige por una lógica diferente, ya que, para ambos casos, debe haber una materialidad espacial para que se sustenten, un *espacio vacío*. Además, el juego necesita un tiempo espacio en el cual se desenvuelve, lugar en donde los objetos y el espacio terminan siendo receptáculos "dispuestos a ser cargados", entes que ya tienen tanto materialidad como existencia previa, pero que permiten el recorrido para que se dé la formación del símbolo, acorde claro a sus potencialidades. El juego, a su vez, se compone de reglas que permiten que su resultado sea incierto o inesperado, "se desatan las cosas de sus significados convenidos o de sus funciones de utilidad, para devolverlas a su estado libre. La experiencia de un presente absoluto, el aquí y el ahora" (Fernández, 2013, pág. 3). En el juego, el espacio tiempo es alterado, se desenvuelve en su propia lógica apartándose de la esfera cotidiana, buscando un comienzo y un final.

Esta exploración particularmente, tuvo varios componentes que no giraban exactamente desde lo escénico sino también desde lo plástico. Los integrantes de esta escena decidieron jugar con realizar las barajas de Pilar Ternera, hacer el micrófono que utilizarían en la escena, hablar acerca del olvido y la memoria de los acontecimientos del país, tratando de enriquecer el juego escénico, pero a su vez tratando de construir una denuncia acerca de elementos que nos forman como sujetos políticos en la actualidad. La peste del olvido, permitió jugar con lo que iba más allá de lo anecdótico en el cuento literario, posibilitó la apertura hacia escenarios nuevos que se enriquecen de sentido con la intervención estética cuando evocan una imagen de toda la historia.

> (Amaranta) Siu. —A raíz del olvido, Santi y yo terminamos pensando en trabajar el tema del fusilamiento del Coronel Aureliano Buendía. En ese momento, yo había hecho una exposición en la Macarena y era acerca de la similitud que yo veía entre la pintura y la guerra. Cargar, apuntar, disparar. La pintura es eso, cargar, apuntar, disparar. La exposición era sobre ese tema y cuando lo hablamos con Santi, vimos cómo estaba inmersa la corporalidad

en esas acciones. Ahí lo complementamos y dijimos —Qué chimba, cuando llegue la escena del fusilamiento, vamos a componer algo con pintura. Pero eso no se dio.

Los gallos de pelea y el fantasma de Prudencio Aguilar

Al frente de los sofás de la sala, un locutor anuncia la pelea de gallos más importante de la sierra: Prudencio Aguilar y José Arcadio Buendía, éste último reconocido por su gallera invencible. Una vez que el locutor los nombra, estos pasan a la sala moviendo sus cuerpos como dos gallos en un corral, los brazos semi doblados, pasos de gallos, movimientos y gestos del cuello y la cabeza al unísono con los movimientos de los pies, dando con ello un aire de animales enjaulados, y mientras se miran entre ellos, van caminando en círculos. A diferencia del texto, la pelea se da en *hombres gallos*. Prudencio Aguilar, que parece querer mandar un picotazo a la cara de José Arcadio Buendía, empieza a *rapear* unos versos:

En esta gallera muerden la tierra
de la sangre que mi nombre pronuncia
Soy Prudencio Aguilar el que te anuncia
Que perdiste hermano esta es mi tierra
A esta eminencia, a esta presencia,
¿Quién se le mide a esta lírica siniestra?
Yo los aplasto con verbos en cada frase
Los gallos finos de esta cabeza maestra

Una vez dice esta frase, el público aplaude, a lo que José Arcadio Buendía responde:

Muchos se asustan con este gallo, Soy José Arcadio
Tiran y tiran contra mí no me hacen daño

Tu cabeza maestra es un engaño
Es puro alarde, gallo cobarde
La gallera en la que entro está que arde
pasa de largo gallo cobarde que no le abre que no le sale que esta cabeza tiene
más versos que gallos muertos en tu cochambre.

Una vez termina de cantar estos versos, el público se dirige hacia José Arcadio, dando a entender que sus palabras le hicieron ganar esta pelea de gallos, y mientras todos lo felicitan, Prudencio Aguilar continúa:

Lo mío es alarde y tú tienes tu guardado
En tu casa se metió y no has visto al elefante
tan elegante, y encopetado, y tu mujer no lo ha estrenado
Mira qué vaina, tú de imponente, tan impotente
y en la cama todavía no estás presente
Ese gallo sí que impresiona, no como el tuyo que como que no funciona
Despacio, habla despacio, si se te llena la boca será un espanto
¿qué estoy hablando? si en este pueblo todos sabemos que tu mujer
ni polvo e gallo.

Una vez termina sus versos, el pueblo alaba a Prudencio Aguilar, haciendo que José Arcadio Buendía le responda:

Aquí todos ya saben yo he ganado esta pelea
pero no me voy contento con toda esta verborrea
Tu Prudencio, ármate y espera
que te voy a matar a ti y a todos tus gallos y cortarte la lengua
armado con una lanza como si fuera mi tatarabuelo,
Te apunto mientras desangras por el cuello, no son palabras ni son amenazas
como una garza como un abuelo muerto estás tú después de mi matanza
y si a mi mujer la quieres ver, como un fantasma te tendrás que aparecer.

Después de un breve tiempo sin reunirnos, quisimos realizar el momento en el que, "José Arcadio Buendía le ganó una pelea de gallos a Prudencio Aguilar. Furioso, exaltado por la sangre de su animal, el perdedor se apartó de José Arcadio Buendía para que toda la gallera pudiera oír lo que iba a decirle:

—Te felicito (gritó). A ver si por fin ese gallo le hace el favor a tu mujer.

José Arcadio Buendía, sereno, recogió su gallo: —Vuelvo enseguida, dijo a todos, y luego a Prudencio Aguilar:

—Y tú anda a tu casa y ármate, porque te voy a matar.

Diez minutos después volvió con la lanza cebada de su abuelo. En la puerta de la gallera, donde se había concentrado medio pueblo, Prudencio Aguilar lo esperaba. No tuvo tiempo de defenderse. La lanza de José Arcadio Buendía, arrojada con la fuerza de un toro y con la misma dirección certera con que el primer Aureliano Buendía exterminó a los tigres de la región, le atravesó la garganta (García,1982, pág. 25).

En medio de las palabras que se gestaban, también hubo propuestas de pistas para cantarlas. Una vez hechas, todos nos pusimos a rapear los versos que salían, encontrando dentro de nosotros a los personajes. Para esta escena decidimos finalmente que Prudencio Aguilar sería Julián y José Arcadio Buendía sería Luis. A pesar de que ellos dos eran los únicos en escena, decidimos finalmente incluirnos a todos para llevar el cuerpo de Prudencio Aguilar mientras hacíamos un coro fúnebre. Las palabras finales del coro empezaban a anunciar algo que no se había gestado anteriormente, pero que las circunstancias dieron lugar a que ocurriera: la desintegración de Macondo y el final de la exploración artística.

Podría decirle que hicimos un gran trabajo y se lo mostramos a un público importante; sin embargo, sería ir lejos de la realidad de los hechos. Empezaban a aparecer distancias entre los integrantes del grupo, distancias relacionadas con

ofertas laborales, relacionadas con desencuentros afectuosos, así como también con nuevos proyectos de vida. Algunos de los sobrevivientes, decidimos enviar esta propuesta a IDARTES a la beca de *Cuerpo, arte y tecnología*. Con las propuestas realizadas en los meses anteriores, decidimos entonces mandar nuestra propuesta por escrito, justificando nuestro proceso.

La propuesta exigía modificar muchas de las formas que encontramos en el apartamento en beneficio de usar un tren que fuese a diferentes partes de la ciudad de Bogotá. No obstante, una vez mandado el proyecto, quienes estuvimos en los últimos días de los ensayos, no volvimos a encontrarnos hasta el matrimonio de uno de nuestros integrantes. Después de eso, quienes hicimos parte de esta creación, no volvimos a vernos para un ensayo más. Macondo quedó en el polvo del olvido.

En las profundidades del psiquismo artista

En el proceso artístico, el artista escénico es otro y es el mismo. Es productor de signos. En nuestra vida cotidiana, existe una técnica del cuerpo condicionada por la cultura, entre otras cualidades de la vida social. En cambio, en el arte escénico, las técnicas corporales deben responder en aras a una plasticidad que permita crear a partir del movimiento, una conjunción entre lo que se hereda y se dispone de una cultura en particular, una dilatación de la búsqueda orgánica de la verdad dentro de la obra que construye. El artista, por consiguiente, debe tener una intuición inmediata con su cuerpo, con la acción y la imagen emitida, con su relación con el espacio. “El cuerpo parlante, actuante del actor, invita al espectador a entrar en el baile, a adaptarse al sincronismo interaccional” (Idiáquez, 2011, pág. 41).

El actor, debe permitirse practicar su capacidad de descomponerse como sujeto en cuanto su estructura semiótica, como portador de signos, con el fin de interconectarse entre la forma y el contenido de lo que exprese. Su cuerpo muestra a la vez que oculta. Para Patrice Pavis (2008) la acción dramática es una corriente eléctrica que permite pasar de un sistema significante a otro, jerarquizando y

dinamizando signos con base en una partitura imaginaria. El artista escénico, siempre debe estar en situación, ya que todo lo que aparece en la escena se da por medio del ejercicio de la enunciación, invitación a ingresar a una ensoñación consciente, donde pone su propia fantasía en juego con la obra completa.

El artista y el espectador, ofrecen entre sus relaciones un valor emocional o físico de lo que se expresa. En el proceso de creación, el artista genera una red múltiple de estímulos a los cuales reacciona mediante acciones físicas que detonan, abriendo en la posibilidad del juego, todos sus recursos psicofísicos, ya que cada decisión del movimiento muestra rasgos de la vida interior, y el *yo* del personaje está animado por el actor que permite la existencia de este *yo* desde su experiencia como *yo-sujeto* cotidiano. "El actor no es más que un soporte físico que vale para algo que no es él mismo, es la dimensión del signo del actor" (*ídem* pág. 380).

La palabra arte proviene del antiguo vocablo pre helénico *artao,* que puede significar aquello que debe ser unido o algo que une. En este sentido, podría aludirse a dos niveles distintos de su experiencia, tanto como una entidad abstracta, como a una experiencia concreta captada por los sentidos. El arte, que se comunica a través de los símbolos que son fuente de comprensión de lo que significa ser un humano, ha sido además una base de la cual la corriente psicoanalítica ha encontrado sostenimiento dentro de sus teorías. Por ejemplo, Freud rescata la formación cultural de la tragedia de Edipo de Sófocles como un modelo para su teoría de la neurosis. Existe una estrecha relación de las implicaciones subjetivas entre el arte y el psicoanálisis. Como enuncia Freud:

> Nuestro procedimiento consiste en la observación de los procesos psíquicos anormales de los demás, con el objetivo de adivinar y exponer las reglas a aquellos que obedecen. El poeta procede de manera distinta: dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en vez de reprimirlos por medio de la crítica consciente. Descubre en sí mismo lo que nosotros aprendemos en otros, esto es, las leyes que la actividad de lo

> inconsciente tiene que obedecer, pero no necesita exponer estas leyes, ni siquiera darse cuenta perfecta de ella, sino que, por el efecto de la tolerancia de su pensamiento, pasan las mismas a formar parte de su creación estética (Freud, 1979, citado en Idiáquez, 2011, pág. 49).

Freud, ubica tres tópicos para comprender el aparato psíquico: lo consciente, lo preconsciente y lo inconsciente. Estos tópicos poseen la característica de no ubicarse en un lugar anatómico determinado. No obstante, sus representaciones materiales pueden ser evidenciadas, y en el caso del inconsciente, el cuerpo puede ser su lugar de representación. El inconsciente, está conformado por las emociones, sentimientos y sensaciones que son reprimidos y por ende no tienen lugar en la consciencia del sujeto, puesto que su intensidad puede producir displacer y sufrimiento a la persona mientras los recuerda. Este tópico, tiene sus propias leyes de funcionamiento, como la coexistencia de acontecimientos de manera atemporal o la predominancia del principio de placer sobre la realidad externa, sin censura ni prohibición. Funciona a través de dos mecanismos que son condensación y desplazamiento que son los que movilizan este nivel y puede llegar a manifestarse en otras áreas de la actividad humana, transformándose y "engañando" al consciente como los chistes o los sueños. Se tiene en cuenta que, dentro de la teoría psicoanalítica freudiana, existen en el sujeto instancias que interactúan para su acción: el *ello*, el *yo* y el *superyó*. Estas instancias funcionan como un regulador que constantemente se intercomunica a beneficio del sujeto y que es manejado gracias a los mecanismos que se han adquirido en la combinación entre experiencias, reflexiones y expresiones.

El psicoanálisis, bajo estas observaciones, permite mostrar que el arte, y con ello las obras materializadas, son testimonios de una racionalidad de la fantasía que hace parte del inconsciente, el querer vivir lo irracional. Mientras que el arte se centra en la intensidad de lo *sublime*, el psicoanálisis freudiano se centra en la transmutación de las pulsiones eróticas en algo socialmente aceptado. La *pulsión* es una denominación híbrida entre lo orgánico y lo psíquico en donde se labra el cuerpo, cuerpo que se conceptualiza como un conjunto de zonas erógenas. Para Didier

Anzieu (1993), el *yo piel***,** esto es, la envoltura psíquica, se construye en el cuerpo como el primer elemento organizador, un yo-corporal que otorga una estructura espacial y una geografía al pensamiento, organizándose según sus propias experiencias, construyendo, por ende, su tiempo.

El concepto *sublimación* en psicoanálisis, se nombra en función de la búsqueda de vías posibles para la satisfacción de la pulsión. Freud, toma el modelo químico de sublimación para pensar sobre el deseo del artista –de un estado sólido a un estado gaseoso- ubicando al arte como si fuese un proceso de desviación de energía o de conflicto, convirtiéndolas en valores culturales. "El trabajo creador en general y el artista en particular, simbolizan el logro de un deseo, el artista debe transformar, es decir, despersonalizar la fuente de su deseo, revelando la relación que existe entre los motivos del artista como ser humano y el método escogido por este para satisfacerlo" (Vera, 2016, pág. 10).

> Julián. —El primer día que ingresé al teatro, me di cuenta que quería hacerlo sobre todo por la dificultad que representaba; creo que desde el principio tocó algo en mí, ese sentir o ese lugar poético que todos podemos tener, que yo tenía miedo de explorar pero que me tocó. Hay algo que le permite a usted decir cosas profundas sobre la vida, y se da en la medida en que usted se transforma. Se volvió una especie de religión, como algo que le da valor y sentido a mi vida. Entonces, en la medida en que yo me he transformado en mi vida, el quitarme miedos entre otras cosas, influye directamente en la actuación, influye en mí mismo. Los personajes tienen una energía que ya está en mí.

El arte se entiende por consiguiente en un organizador de lo caótico, del vacío. Para Evans (2008), tanto el arte como el psicoanálisis son experiencias que comparten el no evitar el saber religioso ni la práctica discursiva de la ciencia cuando se encuentra con el vacío, con lo que está más allá de la simbolización. El arte es cercano al código, a las leyes que le otorgan estructura a lo social, la alteridad radical que ubica un sujeto frente al otro. Para Lacan, la sublimación se da como defensa frente a lo Real,

al elevar a su calidad el objeto que sirve como medio, señalando que el arte es una forma de acercamiento a lo inaprehensible, una vía de encuentro con el sí mismo, que permite indagar sobre aquello que queda oculto, el miedo y el horror.

A través de la singularidad de lo que cada sujeto artista explora, se logra con ello ubicarse en un plano de lo universal. Didier Anzieu (1938), identifica los procesos subjetivos que se dan en toda obra de arte, señalando que éste es uno de los grandes trabajos psíquicos del hombre que implican transformaciones. “El cuerpo artista en este caso, es un cuerpo erógeno y poético en cuanto a su capacidad creadora para generar en otros cuerpos intensidades y vibraciones similares”. (Idiáquez, 2011, pág. 84). Jacques Alain Miller (2016), partiendo de una reflexión lacaniana –con ello sus tópicos de lo Real, lo simbólico y lo imaginario-, argumenta que el cuerpo se ubica en la dimensión imaginaria. Cuando el velo de la imagen del yo no está verdaderamente constituido o se ha desgarrado precozmente, es habitual que se invoquen con urgencia los procesos de creación para tejer la tela del universo singular (Idiáquez, 2011, pág. 81). En este caso, el cuerpo hablante es el que entra en el campo simbólico al ser del campo imaginario y el misterio sería, entonces, la unión de la palabra y el cuerpo, del símbolo con el cuerpo.

> Siu. —Siento que en mí hay algo inconsciente que me impulsa a pintar y siempre emerge una materialización de algo emocional, o del pasado, o de la indignación, pero es una materialización de algo invisible que se convierte en una comunicación con la materia misma, reposa en ella. Yo tengo mucha mística con mi trabajo, yo creo que, si resuelvo cosas adentro mío como mi historia familiar, política y todo eso, puedo sentir que afuera se puede resolver algo. Creo que algo que me mueve resto es la orfandad, porque al no estar mis papás puedo evaluarlos, saber qué me queda de ellos y qué no. Es como un ejercicio de libertad que sólo puedo hacer en ausencia de ellos. Ante la ausencia, puede uno tomarse el tiempo de recordar lo que decían y poder modelar el sí mismo.

La obra de arte permite exponer partes de sí mismo, entre la subjetividad psíquica del sujeto y el mundo. Para Anzieu (1993), el ser humano tiene una serie de conflictos que son estables y otros que están relacionados con el contexto y las circunstancias particulares; ambos aportan de cierta manera en la organización de la obra de arte. Para este autor, el proceso creador es como un trabajo de parto, o de defecación:

> El creador trabaja en un cuerpo el material que ha elegido, de la misma manera que la creación arranca sufrimientos, confesiones, desarticula sus coyunturas (Anzieu, 1993 pág. 15, citado en Idiáquez, 2011, pág. 53).

Además, Anzieu denomina al *yo-piel* al efecto tópico de la estimulación corporal. "El yo del artista es capaz de desdoblarse en una parte consciente que observa y registra estados del yo" (pág. 76). Por lo tanto, el artista, toma contacto directo con la sustancia que le permite emerger como sujeto en el mundo, y la obra, por consiguiente, toma la forma del aparato psíquico del creador, la historia singular de aquél sujeto que enuncia lo universal, la vida que se encuentra clara desde lo subjetivo a través del proceso de creación simbólica que enuncia lo real.

El arte, no se da dentro de un espacio plenamente de la subjetividad sino en un espacio intersubjetivo y altamente sofisticado, y el inconsciente sería un factor de toda la integración a una alineación que se articula a partir de materiales tanto físicos como psíquicos y mentales. Freud (1979) define el inconsciente como "lo psíquico verdaderamente real" algo que conocemos tanto como la realidad externa. La representación que la psique, según la psicoanalista Aulagnier (1994), se da de sí misma como actividad representante. Para esta autora, toda una puesta en representación implica una experiencia de placer, experiencia que llega más allá del límite de lo erógeno y orgánico del cuerpo, es la posibilidad de salirse de sí mismo para entrar a un encuentro con el instante, con lo inestable y lo caótico, donde se habita un espacio vacío.

> Julián. —Hay en mí un montón de luchas interiores, puertas mentales que intento abrir, puertas que uno no sabe que siquiera existen y determinan la

> vida de uno sin que uno se dé cuenta de ello, cosas profundas que se hacen difíciles para lidiar. El teatro permite que uno se mueva en la región del *inconsciente* y uno puede verse dentro de sus propias manifestaciones en el arte, la lucha consigo mismo, la lucha con el mundo… es muy difícil no estar fragmentado ahora con tanta información, con tanta cosa. Sin embargo, siento que esos fragmentos, en la medida en que uno se vuelve consciente de ellos, se convierten en una unidad.

El inconsciente freudiano, ubica su perspectiva del inconsciente desde lo personal, en cambio, cuando se habla del inconsciente junguiano se menciona como *inconsciente colectivo,* aunque dentro de su teoría el inconsciente personal se denomina por complejos de carga afectiva. Para Jung (1970), "el inconsciente colectivo es de naturaleza universal, tiene contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas partes y en todos los individuos" (pág. 10). Gracias al ingresar en un espacio de creación como este, pude ser testigo de situaciones que ocurrían tanto dentro de mí como en las relaciones que se gestaban en el grupo, la manera en cómo el proceso iba adquiriendo forma desde el no conocer, con el vacío que resignificaba los objetos que íbamos yuxtaponiendo y mezclando –como en un laboratorio de alquimia- encontrando que el lenguaje correspondía además con nuestras miradas subjetivas, el encuentro simbiótico que construye los universos de sentido. La creación, por consiguiente, es la emergencia de una multiplicidad de estímulos que parten desde lo orgánico, lo inconsciente, lo consciente a partir del cuerpo.

Vida y muerte: nuevo rumbo de la experiencia artística

Tal como sucede con los ciclos de la naturaleza, en nuestro grupo fueron movilizándose sensaciones, premoniciones y novedades que dieron un rumbo diferente al que todos, cuando decidimos entrar a esta exploración, teníamos planeado. Aquella energía vital que recorría nuestro cuerpo grupal durante las

exploraciones, fue desvaneciéndose y encontrando nuevos espacios para cada uno, tanto en nuestras vidas personales como laborales. ¿Acaso las palabras del texto que ingresamos en nosotros, que saboreamos en el laboratorio de creación, terminaron resonando de tal forma en que movieron algo más allá que nuestra capacidad racional no logra esclarecer? Si usted ha seguido fielmente las líneas que he escrito, puede darse cuenta cómo existió una cúspide de exploración y terminó por ser algo que cobraba menos fuerza. La génesis de su creación se expandió a través de nosotros, se alimentó de nuestras subjetividades, y murió ante nuestros ojos. Sin embargo, la simbiosis que se gestó, quedó interiorizada en nuestra experiencia. Los cambios generalmente permiten una apertura a nuevas exploraciones artísticas, y para los que estuvimos dentro no fue la excepción.

> Luis. —La experiencia de Macondo es para mí un encuentro con mi historia, con mis raíces, lo que soy y de lo que estoy hecho. Sentarse a discutir acerca de los más intrincados laberintos que puede tener el libro de Cien años de Soledad, para mí es en sí mismo un ejercicio de reconocimiento y reencuentro; pero además un rito de apertura, de compartir nuestras propias historias y así hilar una nueva. Es así entonces que me lleno de excusas para contar más historias, para reconocer lo único y especial, además de mágico que es mi propio ejercicio de vivir. La experiencia de Macondo, fue de gran provecho para mí. Siento que crecí en cuanto a aprender a escuchar e interiorizar experiencias ajenas. Para mí era muy valioso encontrarme con voces de mis orígenes a través de las voces de otros. De las acciones que creamos lo que más recuerdo es la relación entre todos, desde el recorrido al ritmo del vallenato de Leandro Díaz, pasando por Radio Macondo, la casa se llenó de amor e incluso sobre principios de la guerra, lo importante era la relación entre todos, se tejía sola; las reacciones se daban de manera natural y aunque siempre había una tendencia a querer imponer lo que uno imagina, siempre prevalece la naturalidad con la que las personas que comparten un fin terminan organizándose. Ahora reconozco la historia de Macondo como propia, con mi propia voz y con la voz de todos lo que compartieron conmigo su propia lectura sobre este mito fundacional.

Lo que ha quedado es la experiencia aprendida, experiencia que ahora se expresa a través de la palabra que describe los actos, pero fueron los mismos actos los que me permiten ahora mostrarle a usted esta experiencia. Mi acción ahora es escribirle, disponer mi cuerpo para reflexionar sobre lo que en nosotros se movilizó, dejar que mis dedos sean quienes le cuentan a través de las palabras, tantas imágenes vividas por el cuerpo que hace parte de este escrito, escrito encarnado que lleva consigo sudor, lágrimas, risas, encuentros y desencuentros, modificaciones corporales como amplitud de conciencia, reconocimiento del qué hacer artístico, reconocimiento de mí misma. En la familia Buendía, cada personaje tenía una posición en particular con respecto a los demás, y así como ocurre en el texto de cien años de soledad, cada uno de los integrantes ocupaba un espacio en particular, unos más encargados de lo plástico, otros encaminados más hacia las exploraciones musicales y otros centrándose en las direcciones actorales. Unos más encargados a poner en conflicto el grupo, otros a liderar algunas situaciones y otros a unir a través de la risa, a los integrantes. Si usted ha leído la obra, puede llegar a percibir que aparecen patrones intergeneracionales, estructuras del pasado que se replican en espiral con soluciones alternas, patrones de comportamiento de los personajes que afectan su afectividad y su conducta. Nosotros fuimos una familia que terminó posicionándose, decidiendo finalizar esta espiral del tiempo y retomando aprendizajes para las nuevas búsquedas de la creación. La fluidez de la energía, al encaminarse por otros lados, posibilita pensar acerca del *inconsciente colectivo* que permite una conexión con el otro, la aparición de mitos e historias que resonaron de manera significativa en nosotros, lo que permitió sentir ese más allá que sucede en la historia. Para Jung, el camino hacia el self o sí mismo está en el mensaje esencial de la mitología que encierra las ideas elementales, el desarrollo holístico del ser humano. Este tipo de construcciones simbólicas, imaginarias y metafóricas, permiten ir hacia el camino profundo del ser. Gracias a la actividad mitológica se puede viajar al mundo conectado con el lenguaje de los mitos y los ritos, a nuestro mundo interno.

Como lo percibo mientras escribo, considero que es un descubrirse a través del otro, eso que le pasó a uno también resonó en otro, pasó a través de todos los que

estuvimos en el grupo y al escuchar la sinfonía de las voces se convierte en un ejercicio esclarecedor, esa necesidad constante de comunicarnos con nuestro interior a través de ese libro, de sus palabras y cómo reinterpretarlas de manera original. Si usted piensa en la palabra *original,* su etimología, más que ser algo novedoso suscita a lo que va al origen, un espacio que posibilita su apertura, y nosotros, al ser testigos de ese espacio, nos convertimos en una especie de observadores agentes que contribuyen al recorrido de esa fuerza creadora que se regenera en los cuerpos, fuerza que va más allá de nosotros, pero al mismo tiempo hace parte del nosotros. Ser artista bajo esta exploración, es lograr permitir que esos mensajes fluyan a través de uno, gracias a la labor de poder canalizar aquél inconsciente que nos compete como humanos y como seres vivos, el cuerpo, símbolo y signo es también centro de las contradicciones del *yo*. Es, además, una posibilidad de comunicarse con subjetividades diferentes pero que han vivido, y por lo tanto, han tenido experiencia, teniendo una necesidad de comunicarse con los otros a través de lo sensible, que les pueda parecer bello o que les pueda resonar en alguna parte del cuerpo.

> Julián. —Cien años de soledad me parece una crítica al mundo, al destino humano, de lo que nos estamos convirtiendo. Partir de algo genuino y mágico a convertir eso en una compañía bananera, es ver cómo el pueblo se va destruyendo y cómo a la final la naturaleza nos va a destruir, nos autodestruimos, porque hacemos parte de ella. Esa es la historia humana, por eso es tan hijueputa a veces esas historias, porque terminan prediciendo algo que muy probablemente pasará. Son mitos, porque fundan y a la vez revelan, el mito apocalíptico de la destrucción, el mito tanatológico, se crea y se destruye, todo el ciclo de vida y muerte atraviesa ese pueblo, entonces, cuando lo percibo en un segundo por medio de una frase, de una cosa que él dice y luego en toda la historia va pasando eso, termina uno teniendo una *experiencia estética* particular.
>
> Valió la pena estar en el laboratorio, estaba lleno de vida, y la vida por alguna razón vale la pena, vale la pena también porque se acaba y vale la pena

> porque… es una cuestión de fe. Vivir es un milagro y hay que aprovechar el milagro, aunque el milagro se acabe. Por eso son una chimba los amigos, porque uno puede hablar y cuestionarse sin tapujos y así es bueno pensar, porque mientras pensamos en voz alta de pronto uno le pega a una cosa y es muy chévere, ese es el teatro. El proceso de Macondo tiene que ver con mundos de diálogos internos que se encuentran, que chocan y por eso producen algo. La idea de hacer algo así con amigos genera una responsabilidad mayor, la amistad le da un valor agregado a la cuestión y eso me ha transformado porque se da sin pretensiones, es un gusto.

"Aunque se haya perdido un "cielo común" de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Sólo el mito —encarnado en la existencia del actor, de su organismo vivo— puede funcionar como un tabú. La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común" (Grotowski, 1974, pág. 18). Vivir la experiencia de participar en un proceso creativo como éste, me ha permitido percatarme –parcialmente-de las zonas de nuestro interior que, en la vida cotidiana, intentan esconderse en nuestros hábitos mecánicos, hablan con nosotros en un lenguaje que nuestra comprensión intelectual no alcanza a tocar, pero están ahí todo el tiempo para ser escuchados, hacen parte de la red compleja que nos constituye, tienen ritmos, movimientos, pautas de organización, defensas que se construyen frente a la inmensidad del *espacio vacío*. Voces inconscientes que resuenan en las cavidades de nuestro cuerpo, voces que coexisten con nuestra conciencia, los grados diferentes de la misma energía vital que nos traviesa.

Melquíades y la caja abismal

Desenterrando a Macondo: lo sublime y lo abismal

Los gitanos perdidos en la selva

El éxodo de los gitanos y la ruta del sueño

La predicción del futuro de los Buendía

La casa se llenó de amor

Radio Macondo y la peste del olvido

La repetición y el olvido

Capítulo 3. El caleidoscopio del ser-artista: Experiencia y subjetividad.

Siu.

La pintura y la cerámica no se la llevan tanto, son regueros distintos. La cerámica es lo opuesto a la pintura y la hago para equilibrarme porque me alcanzo a fritar si solo pinto. Este trabajo es una cercanía al torno, es otro tipo de sensibilidad porque tiene que ver con la centralidad del cuerpo y la sensibilidad de las manos, de hecho, trato de hacerlo con los ojos cerrados, entonces siento que es otro entendimiento de la materia. La pintura también es física, pero está atravesada por la mirada, la cerámica mucho menos. Trato con esto no pensar, no tener una imagen de referente. Creo que pasa simplemente porque la cerámica no pasa por la cabeza, porque la imagen visual de la pintura a veces es muy racional, uno no puede evitar que lo sea. Es raro. La pintura, en mi caso, está súper relacionada con la rabia. Es necesario para mí contener la cosa mucho, concentrar la mirada, esperar el momento de un ritmo interno muy extraño que hace que el cuerpo vaya. Sí, hay algo de impulsividad muy semejante a la rabia.

La pintura exige tiempo, que el espacio esté libre para desplazarme, ir de un lado a otro, preparar el color, bailar mientras pinto, ejercitar el ojo. Es distinto hacer una línea en un papel o en un pequeño formato, que lanzar una vaina así (estira el brazo para simular una pincelada) pero para hacer eso se necesita mucha valentía, no parece, pero si, además, es distinto cuando el lienzo está en blanco que cuando ya está empezado, y para hacer un gesto así de libre, se necesita toda la certeza del movimiento para hacerlo, y sólo se va ganando haciéndolo una y otra vez.

Movimiento-imagen-movimiento

Inhalamos. Exhalamos. Inhalamos. Exhalamos. Inhalamos. Exhalamos.

Respiramos esta vez, en un ritmo acelerado, un ritmo que aumenta en la medida en que estamos corriendo, subiendo y bajando niveles, jugando entre los cuerpos cansados, saltando de un lado a otro del salón de los espejos. Inhalamos. Exhalamos. Veo una gota de sudor que cae de mi frente y se seca en pocos instantes en el piso de madera, mientras siento que mi pecho va a estallar por el ritmo acelerado de mis latidos. Siento, además, que la temperatura de mi cuerpo se va mezclando con el espacio, con los olores y fluidos corporales que aparecen en medio de todo este movimiento, y mientras escucho en medio del silencio los pasos de mis compañeros, siento el correr del oxígeno por todo mi cuerpo, el fluido sanguíneo que nutre a mis órganos al ritmo que mi corazón va bombeando los espacios justos, las entradas clave. Inhalamos. Exhalamos. El ritmo, es flujo de un movimiento regular y simétrico, un movimiento que tiene periodos y ciclos.

Mi corazón resuena como un tambor interno. La vitalidad que me inunda, se manifiesta con la respiración agitada y con la melodía cardiaca. No puedo evitar sentir que en pocos segundos mi vista se nublará totalmente por el cansancio. Sin embargo, sigo jugando, porque puedo percibir, por los otros sentidos, lo que va sucediendo en el entrenamiento. Si imagino cómo se verían todos nuestros cuerpos moviéndose sin la piel que nos delimita, podría ver una sinfonía de órganos que se comunican y se co-responden al aquí y al ahora, un devenir orgánico del movimiento creativo que se encarna. Energía pura, en su máxima expresión.

Todos los seres vivos, por el hecho de estar vivos, experimentamos el proceso del desarrollo, de la energía y del devenir, y cada devenir adquiere una forma, un tono particular que construye el ecosistema, quien, a su vez, acoge nuevos movimientos vitales, nuevos seres y nuevas formas de experiencia. Cada organismo crece y a su vez, permite crecer a otros, es capaz de educar su atención, y, percibir el mundo, es moverse en medio de las corrientes materiales y significantes, donde existe la comunicación inherente, el encuentro con la energía vital. En un espacio de entrenamiento como éste, pareciera que el movimiento y el proceso del devenir se condensara en nuestros cuerpos, *como si* las fuerzas de la naturaleza atravesaran

nuestros frágiles organismos y los amoldaran, con el fin de encontrar un vacío en ellos, un espacio donde puedan estas fuerzas manifestarse. El ser humano, comprendido bajo esta experiencia de creación, no es un ser ya hecho, se gesta perpetua e interminablemente. Se moldea como arcilla a través del proceso artístico.

Es, en la actividad sensorial, donde se dan las primeras inscripciones e intercambios con lo que se define como otro, actividad promovida por el movimiento corporal. En la percepción humana, particularmente, la relación dialéctica que se tiene en el entrecruzamiento con el mundo, se sostiene por una matriz simbólica, un más allá entre lo orgánico y erógeno del cuerpo que se metaboliza con la realidad. En la experiencia artística, aquello que se denomina *yo* es moldeado por el trabajo creador, el ejercicio cotidiano que está siempre en busca de aprehender lo propiamente humano.

A través de los procesos de entrenamiento y ensayos, se gestaba la organicidad de las acciones que hacían posible la creación de un nuevo universo de sentido. El ecosistema artístico de estos procesos, se constituía por los espacios, las herramientas, las interacciones y las subjetividades, en una suerte de mezcla alquímica que conectaba y unificaba la multiplicidad. Todas, y cada una de las estructuras que se gestaban en uno y otro ambiente de creación, correspondían a esta característica, necesitaban un espacio vacío, una energía receptiva que permitiera el paso de la energía vital. Sin embargo, en el ambiente concreto de las acciones, cada estructura tenía una manera particular y única de manifestarse, y éstas, no sólo dependían de las premisas para ingresar al juego, sino también de las subjetividades de quienes ingresaban a él, como, por ejemplo, lo que sucedió en Macondo, en las estructuras de lo sublime y lo abismal.

En el marco del devenir, existe la continuidad de personas, cosas, fuerzas naturales —y por qué no, sobrenaturales— que están en una marcha constante donde la orientación varía según las circunstancias. La vida y su esencia, residen en los genes y en cada una de las entidades vivientes, entidades que emergen de una interacción entre sus antecesores y el ambiente, un espacio tiempo en el que se otorgan

condiciones de existencia y de ciclos internos aptos para la experiencia vital. El mundo, puede comprenderse por relaciones y procesos; cada espacio adquiere un significado, una zona interpretable donde se encuentran en conjunción, toda una serie de elementos que le brindan un particular sentido. Entender la interacción de la que usted y yo hacemos parte se da en medio de la experiencia humana. El proceso creador, en este caso, es una posibilidad de mover las formas, de movernos visceralmente y, con ello, mover nuestro espacio. Para Ingold (2012), el mundo y su saber, no se pueden comprender con la descripción sino con la inmersión en él, del movimiento de sus piezas.

Hay que tener en cuenta que, dentro de las variadas formas que componen el devenir, cada cosa sigue su trayectoria particular, la vida y el arte, por consiguiente, no pueden contenerse en un límite o una trayectoria clara, el camino se va componiendo en la medida de que la acción esté en armonía o en conflicto con las relaciones del espacio tiempo. El sentido, bajo esta perspectiva, nace del organismo, el cuerpo que le da sentido al ambiente en el que experimenta su devenir. El ambiente –que en principio es espacio vacío- a su vez, recibe un significado, una puerta oscura que se aclara en la medida en que la luz se proyecta en ella.

"Moverse es la forma en la que el cuerpo conoce" (Idiáquez, 2011, pág. 82). Los humanos, de manera simétrica con los procesos, parten de una génesis relacional con el mundo. El fundamento de esta génesis, se sustenta en que el mundo se compone de procesos que se despliegan y conforman entidades estructuradas, procesos donde las cosas van teniendo un movimiento acorde a sus propias cualidades plásticas. La creación artística, así como la vida, es un constante flujo de apertura, de potencialidades y de realidades materializadas, no es algo terminado, sino que se va gestando de manera constante.

Estar en la búsqueda creativa es un proceso siempre inacabado. Gran parte del universo subjetivo del artista, se ubica en disposición al montaje de la obra, construyendo una corporalidad a partir de sí mismo para el personaje o rol que demanda una estructura en particular, que deriva tanto del movimiento y la acción

técnica, como de la elaboración del sentido y el universo semiótico de la obra. En el proceso de la creación colectiva, existe una partitura acorde al lenguaje que se gesta en la construcción artística. Existe en principio, una identificación de la temática que se quiere abordar durante el montaje, y aquél encuentro de identificación, genera una resonancia en los cuerpos actores, quienes realizan una observación de acciones físicas, tanto cotidianas como extracotidianas, que vayan en relación con la pieza teatral. Con ello, se identifica y se selecciona el material útil para realizar un universo de sentidos que otorgan una estructura semiótica.

Según Cristian Idiáquez (2011) el proceso creador aborda de manera estética procesos psíquicos y los descompone con el fin de domesticarlos. Es un proceso que recurre a la vivencia del vacío, a la muerte, al riesgo, a la conformación del cuerpo, donde los artistas encuentran su experiencia subjetiva de desamparo originario. En la constitución de lo estético, existe una representación de la forma y el tiempo a través de ritimicidades que sirven para generar nuevas realidades. En el teatro, hay una compleja composición donde el artista se confronta consigo mismo como sujeto, se expone, se entrega, se abandona, se deja asesinar en cuanto a sus determinaciones. “Su vinculación con lo vivo y lo muerto en su trabajo se constituye como algo cotidiano” (pág. 83).

A nivel individual, el proceso exige una preparación corporal que es inespecífica en paralelo al estudio teórico del texto dramático o del material que se va a trabajar para la escena, esto permite la exploración de impulsos y acciones físicas que se mueven en medio de verbos motores y que se van hilando con otras acciones sueltas, buscando con ello una realidad de un modelo que compone lo físico para, posteriormente, pasar por un proceso de afinamiento y matices de la acción. El goce y el juego en esta dinámica, se encuentran también en relación con la búsqueda creativa, si existe una perturbación física o emocional, no hay una entrega completa, mientras que, si “se juega bien, lo pasas bien” y el cuerpo se convierte en un comunicador eficiente de aquello que en apariencia puede expresarse sólo por medio del habla.

El artista, debe instalarse en una dimensión psíquica específica que le permita tener una escucha cualitativa, una calidad perceptiva que mezcle su propio ser, donde el resultado varía según el intérprete, quien ubica más mensajes dentro de su creación de las que ni él mismo puede dar total razón. La creación artística que se da de manera conjunta, y, el pertenecer de sus partes, hace que su fin sea un conjunto. El cuerpo artista, es un cuerpo que se encuentra en situación, energía alerta que busca conectarse con los demás cuerpos con el fin de buscar un ritmo. Con ello, "la obra se convierte en un fenómeno intrapsíquico, al involucrar un efecto que requiere el sumergirse en una dimensión que no es la vida cotidiana, donde aspectos no sabidos tienen posibilidad de esperar ser reconocidos como propios en el otro, tanto en el artista como en el espectador" (Idiáquez, 2011 pág. 99)

Al ingresar en los espacios de creación, tanto del taller del Varasanta como del laboratorio de Macondo, incluso antes de empezar el ensayo o el entrenamiento, teníamos una actitud diferente de la que tenemos en nuestros otros espacios vitales, una energía que se percibía en la disposición de ingresar al espacio, una actitud de *soltar* la interacción cotidiana, y participar en la construcción de un nuevo espacio. A la vez, la disposición también se manifestaba por el uso de elementos, ropa y objetos que permiten una mayor disposición corporal, al no obstaculizar los movimientos que pueden emerger del juego. Hasta detalles como llevar ropa cómoda y suelta, de colores neutros en los entrenamientos, son los que abren la posibilidad de la fluidez orgánica, la limpieza necesaria para generar un *espacio vacío*.

Yoshi Oida, menciona que los actores deben desaparecer del escenario para dar paso a todas sus emociones, realizando una limpieza como cuestión espiritual, tanto del espacio como del actor, para trabajar de una manera disciplinada, una atmósfera que permite concentración, estar en el aquí y el ahora, algo semejante a la meditación. Dentro de su técnica, enuncia ejercicios de concentración, respiración y calentamientos de la columna para despertar todo el sistema nervioso. El caminar, es un claro ejemplo de la historia personal, la limpieza puede por lo tanto verse de forma gradual en donde el cuerpo artista descompone su rol, buscando encontrar un "caminar neutro":

> Traten de caminar naturalmente. Sólo caminen, sin agregar nada más. Van a notar que su manera de caminar es única, absolutamente personal. Cada quien trata de ser natural, pero su manera natural de caminar es muy compleja y refleja su personalidad. Alguien puede balancear más el brazo derecho que el izquierdo. Algún otro eleva más el hombro izquierdo que el derecho o inclina la cabeza ligeramente hacia un lado. Estas pequeñas diferencias son las que hacen que cada persona sea única. A veces estas manías son encantadoras, a veces pueden más bien parecernos menos que atractivas. Pero si observan a los animales, estas diferencias personales no se dan. Un gato japonés se mueve de manera muy semejante a un gato europeo o africano (Oida, 2005, pág. 58).

El *jo ha kyu* es un concepto utilizado por Oida, definido como un movimiento de la naturaleza que se va acelerando. La acción que se desarrolla a través del tiempo, va generando un ritmo cada vez mayor en relación a su comienzo, como el aplaudir: Cuando se pide que un grupo aplauda de manera rítmica, con el tiempo va acelerando la acción hasta llegar a un clímax de velocidad, donde de nuevo se desacelera, pero ya no está en el ritmo inicial. La cadencia, la respiración, el tiempo y la percepción del público, son instrumentos para manipular las sensaciones que el personaje debe producir en la audiencia. A este ritmo, se suma la escucha del propio cuerpo, la conciencia de los otros cuerpos, el espacio, los objetos y la relación que se tiene con ellos, atribuyendo unos valores imaginarios, con el fin de tener un cuerpo con mayor presencia. El interior y el exterior juegan una interacción inherente, y en el caso de la creación de la estructura estética, el sentido de la repetición es una práctica útil que estimula la energía interior, haciendo a los sujetos más sensibles y conscientes. Cada acción y cada detalle del cuerpo, corresponde a un estado interno distinto. Todo esto, ocurre por una motivación en particular del artista que intenta comunicarse y fluir con la obra de arte. Movilizarse en medio de la energía vital.

> Luis. —Por cosas del destino volví a la parte del arte del diseño, estoy haciendo animación en 3D y efectos visuales, que en últimas es el hijo menor del teatro,

> trata de contar historias. La animación es el hijo más reciente del teatro de objetos, se trata de darle vida a un objeto, de entender qué es la vida, cómo puedo transmitir sensaciones a partir de algo que no existe. Hay personas que trabajan con marionetas desde hace muchos años y seguirán existiendo, hay muchas personas que trabajan con animación y seguirán existiendo, como los actores y como el teatro ¿qué tienen en común todas ellas? Siento yo que es duplicar la vida ¿Cómo hago para que usted crea que es la primera vez que pasa? eso pasa también con el teatro y es una locura, terminan siendo las mismas preguntas ¿Qué es la vida? ¿Cómo funciona? ¿Cómo se representa? ¿De dónde viene? ¿Cómo hago para contar historias vivas? por eso soy inquieto, por eso me arriesgo a realizar este tipo de creaciones. En la pintura no hay mar, nunca hay mar y en todos los museos que he visitado no hay ningún cuadro donde haya mar, no hay montañas, no hay mujeres, no hay hombres, ni humos, sólo hay óleo, manchas, pero cuando los veo, siento la paz que sentí en el mar, son telas lindas que me hacen sentir cosas que siento cuando las experimento de manera real y yo les creo. El reto corporal en el teatro, para mí, tiene que ver con eso; es imposible conseguir a Julieta y a Romeo porque tendrían que morir en la primera función además de que sus papás no los dejarían. Necesitamos la manera de evocar lo que está plasmado en la historia o más bien, lo que uno ve en la historia que es lo más rico, porque puede abrirse a muchas interpretaciones, pero con herramientas como el cuerpo, la voz, la luz, los colores, el volumen, tantas, tantas herramientas que enriquecen el lenguaje para contar una historia que logro evocar para poder evocar en usted. Entonces uno también, al igual que las herramientas, se convierte en parte de ellas para crear.

Durante el proceso creativo escénico, al indagar acerca del movimiento orgánico que aparece en la vida, el cuerpo llega a ser el principio de dicho descubrimiento, ya que, a través de éste y sus mecanismos adaptativos con el ambiente, podemos tener experiencias sensibles. El cuerpo es la herramienta central del arte escénico, y esto es porque su disposición, permite al artista moverse en medio de las corrientes de la

energía creativa del montaje. El psicólogo italiano Mihaly Csíkszentmihályi (1991) menciona una serie de condiciones que permiten que una experiencia óptima, o *flow*, fluya sin esfuerzo. Cuando se realiza una actividad que gusta, la concentración al hacerla aumenta en la medida en que otras actividades paralelas o hechos ocurran durante la actividad, parezcan irrelevantes para quien las ejecuta. El sentimiento de fluir en la experiencia, ocurre tanto en condiciones internas como externas, eventos que suceden de manera espontánea, estructurada o la relación de éstas; estas experiencias parten del sujeto que las realiza, sujeto condicionado tanto genéticamente para tener ciertas habilidades hereditarias como también socialmente por el entorno que lo rodea, esto es, las condiciones necesarias que hacen que dicho sujeto pueda o no satisfacer su entretenimiento con las actividades que para él son de agrado.

El *flow,* se describe en este caso como la capacidad de fluir en una actividad que requiere concentración y esfuerzo de una manera satisfactoria para quien la realiza, condiciones culturales que hacen que las sociedades formen reglas y se mantengan de una manera idealmente armoniosa. El juego de control y la pérdida de éste en las acciones que realiza, son elementos claves que constituyen una felicidad y una satisfacción común a todos los seres humanos, independientemente de la actividad que ejecuten. El canal del *flow,* aumenta en la medida en que la actividad se vuelva más compleja, es decir, que la misma actividad, genera aburrimiento si no estimula novedad. El descubrimiento y el ingreso a un nuevo mundo, son ideas claras y determinadas para pensar en un flujo de la acción.

> Siu.- Lo que he aprendido en el proceso de exploración es la idea del grupo, el no tener el dominio, y lo que estoy haciendo ahorita es dejarme ir, me dejo ir, o sea, cuando estoy sola sé cómo entrar en un estado que me permite dejarme ir, en cambio en grupo el dejarse ir es distinto, eso también funcionó para un proyecto que hice en Italia en el Museo *Nazzionale delle arti dell XXI* donde trabajé con personas muy distintas por medio de video llamadas, el permitir que las cosas se den en una red, que encajen a su manera, que fluyan. Además,

> que en los grupos de amigos uno ya tiene algún personaje de alguna manera, entonces reunirse ya sobre otras imágenes, sobre otras personas, es como una libertad, una libertad sobre uno mismo. No es Siu tomándose una pola, es otra actividad y es otra persona, es un soltar el dominio habitual y permitirse ser más allá del rol. Por otra parte, la creación corporal para mí ha sido más ajena que la pintura y la escultura. Igual es muy loco, porque es muy parecido a lo que pasa con la pintura y lo que pasa con la cerámica, hay un momento en el que no se es consciente, no se es racional, es una fluidez de la cosa, de la materia, y uno es la materia, entonces es hermoso.

La habilidad, en este caso corporal, se logra no en la destreza de una réplica de movimiento, sino en la posibilidad de corregirse continuamente en relación al ambiente, éste, a su vez, cambia con la percepción que se gesta mientras el movimiento tiene lugar. Es la coordinación de percepción y acción que permite una mayor exactitud. La habilidad, puede verse fundada en la conciencia del mismo movimiento que se convierte en eje para el autoconocimiento. Este tipo de conocimiento, es el que permite un crecimiento paralelo entre el organismo y el movimiento que se especializa con el tiempo. *Moverse es la forma en la que el cuerpo conoce*, y el cuerpo a su vez, es un proceso constante que implica la conjunción de una legión de organismos, de órganos y de sentidos. Por ejemplo, tanto usted como yo en estos momentos, nos encontramos en un movimiento, ya que el escribir y el leer involucra mover las ideas, mover las muñecas, mover las manos, los dedos, mover los ojos, sin contar todos y cada uno de los movimientos que de manera inconsciente estamos moviendo: los latidos del corazón, los movimientos digestivos, la respiración, que ahora, si lo considera, acaba de cambiar. El devenir se va tejiendo siempre en el presente.

Los seres vivos, andamos continuamente en un devenir que no está prefabricado, donde “las cosas no vivas tienen también su historia, se vuelven contexto y son contextualizadas por la acción de los seres vivos” (Ingold, 2012, pág. 14). El ambiente es el mundo fenoménico que se percibe con los sentidos, “incluyendo la tierra debajo de nuestros pies, el cielo arqueado encima de nuestras cabezas, el aire que

respiramos, la abundante vegetación energizada por la energía del sol y todos los animales que dependen de ella, tan absortos en sus propias vidas como nosotros en las nuestras" (Ingold, 2012, pág. 20).

Los seres vivos y no vivos acompañan el mundo experiencial, tanto como un entrecruzamiento, como un enorme esquema de clasificación, donde cada sujeto está condicionado por un bagaje particular de cualidades que se adquieren incluso antes de su existencia. No obstante, la vida social ha sido parte de la vida ecológica, parte que está siempre en construcción paralela donde cada agente, ya sea orgánico e inorgánico, contribuye al devenir. La vida social, así utilice símbolos y tecnología, no está separada de un ambiente natural. El conflicto de la desarmonía radicaría más en el hecho de que la experiencia humana está condicionada hacia unos diseños generalizados de necesidades de la especie, obviando en muchas ocasiones el tejido constante de la historia particular y de las circunstancias.

> Julián. —Si algo creo es en el todo, en la unidad, en que todo termina siendo parte de lo mismo, todo es el mismo sistema, sistema que es mirado de muchas maneras y uno es muy débil. Si algo he aprendido últimamente es que uno solo no es nada porque uno es un fragmento del todo y necesita otros fragmentos para ser algo, es lo mismo con la verdad. Uno a su vez es todos esos fragmentos, uno mismo gobierna el todo, pero no puede un sólo fragmento decidir por todos, hasta los poderosos del mundo están gobernados por cosas, todo tiene un dios detrás, todo tiene un dios que lo gobierna y maneja los hilos invisibles ahí y ese dios es la reunión de todo el conglomerado, entonces es el todo lo que manda, la cadena de todo y la aglomeración.

Los devenires individuales se crean unos a otros, evolucionan, se entretejen a ritmos semi constantes. En el proceso de creación, el componente emocional e irracional también juegan un papel relevante, proceso en donde es necesario asumir un conocimiento que se da por la experiencia, se gesta y permanece dentro de la

experiencia. En el arte escénico, el cuerpo es el camino, el movimiento, el entrecruzamiento de ideas, percepciones, bagajes y asociaciones, espacio donde se entrelazan las unidades que dan origen a la creación.

Luis. —La experiencia de Macondo es interesante sobre todo en la manera de abordar un problema estético. Tratar de escenificar un libro que contiene imágenes tan complejas como éste es un ejercicio temerario. Lo que aprendí es resolver este tipo de problemas desde lo esencial. Más allá de una síntesis, es encontrar una unidad compleja como la pasión, el amor, el odio o la guerra y descubrirlo dentro de sí mismo. De allí la imagen y de la imagen el movimiento. Esto es claramente mucho más complejo de lo que se lee, pero en la práctica resulta un ejercicio liberador, porque se trata de comunicar mis propias percepciones, mi propia versión de los hechos que es lo que al final importa en el asunto artístico.

También encontré la necesidad de organizar las cosas, de reconocer fortalezas y debilidades de la manera más sincera. Y es que la sinceridad es para mí vital a la hora de contar una historia. Y al igual que la acción para el actor, la sinceridad en el artista es un ejercicio diario. Perpetuo.

***

La poesía de la experiencia

Edna. —El silencio y el vacío pueden llegar a ser abrumadores porque te enfrentan a la incertidumbre. Lo interesante de ello, es darle atribuciones a partir de tu propia experiencia porque tú mismo te armas la película, así que los materiales de análisis no eran simplemente mostrados, sino que además se tornaban en una experiencia, una concentración de los detalles donde se abona y se recibe. La recuperación del recuerdo es empresa difícil, es tener

> presente el plano ficcional, el pacto, y a su vez el hecho orgánico del movimiento, la percepción de lo que sucede en el espacio tiempo.

Desde la perspectiva psicológica occidental, la percepción se define como la capacidad que tienen los organismos para tener información sobre su entorno a partir de los efectos que los estímulos producen sobre los sistemas sensoriales, permitiéndose interaccionar con su ambiente. La percepción, puede entenderse como un procesamiento de información. La *ley de las energías nerviosas específicas* enunciada por Müller (1826), fue un gran intento por buscar la solución al problema de reconocer el mecanismo responsable de la relación indirecta entre el estímulo y la percepción de sus propiedades, según la cual, las cualidades de la percepción no se deben a los objetos, sino a las características de cada una de las vías sensoriales.

El curiosear, permite un entendimiento de curiosear al cuerpo mismo y a sus sentidos. El ser humano, a partir de las sensaciones que le otorga el objeto fuera de sí, es capaz de encontrar su propio cuerpo, de reconocerlo como tal, como el medio de experiencia no sólo físicas sino psíquicas, e incluso aquellas que van más allá del entendimiento racional. Estas sensaciones, dan experiencias que modifican al cuerpo per se y a su ser y estar en el mundo, dejan marcas y lo transforman. Chyntia Farina (2005) explica que este suceso es un "vacío pleno". Pone como ejemplo un pulmón cósmico —tomado como órgano y materia del plano real—, viéndolo no como una forma definida e inmóvil, sino como una forma que no se mueve voluntariamente sino a partir de lo que resuena, le hace vibrar, y esto que le hace vibrar, es en su mayoría, desconocido para la conciencia humana, entrando en el campo de la sensación y comprensión tanto estética como cósmica.

> Paloma. —Para mí la *experiencia estética* es un tiempo espacio en donde a través de los sentidos y del contacto con algún estímulo sensible, sonor, visual, táctil, tu abres el significado de algún evento en particular de la vida, a nivel de lo que sientes, de lo que piensas, de lo que percibes en relación a algún aspecto de la vida, y es tan amplio que termina rompiendo con la cotidianidad y te permite abrir los significados, profundizarlos, resignificarlos y

> construirlos desde tu cuerpo, tus impulsos, tu presencia en ese momento en particular desde tu subjetividad, es un encuentro entre dos seres, tú y el arte para resignificar o experimentar de una manera distinta algún aspecto de la vida.

En el momento de la interacción sujeto-mundo, la integración de las cosas a la significación propia, es la manera en cómo nosotros actuamos sobre dichas cosas, otorgándoles significaciones sensibles. Donn Welton (2006) va a considerar que la significación se constituye primeramente no en los actos del habla sino a través de actos corporales, generando en la percepción esquemas de discriminación y sentido posterior. El cuerpo, es entendido no como un objeto sino como un repertorio de acciones que manipulan e interactúan con el entorno, es modificado a la vez que modifica a éste desde una mirada existencial. Para Merleau Ponty (Tavera, 2011), el cuerpo y el mundo se mantienen entrecruzados por la percepción. Es la experiencia —dada por la percepción en principio del cuerpo— la que encarna la vinculación con el mundo, la revelación en la que el ser humano se encuentra fuertemente vinculado. Ser cuerpo es ser del mundo.

Aproximarse a una reflexión fenomenológica, es un proceso que incluye la observación de uno mismo en relación, la experiencia de sentir las creencias y las valoraciones del entorno. Este tipo de descripción en particular, otorga una textura vívida, una conexión vital con el mundo psíquico, donde los procesos psicológicos se comprenden como entrecruzamiento, una auto interpretación de la experiencia. Para algunos autores, la psicología no puede comprenderse a sí misma si no se comprende a la fenomenología, ya que la instrucción de ella se da sobre la esencia de la subjetividad.

Hablar de fenomenología dependerá siempre del autor, del enfoque que se quiera tratar y del área. Para Husserl el "*yo pienso*" se convierte en el punto inicial de la ciencia fenomenológica, guiada no hacia el cuestionamiento del por qué, sino el cómo aparece en la conciencia como experiencia. Las cosas y todo el ambiente que se encuentra frente nuestro, es tal y como aparecen en la conciencia, y ella refiere al

sentido común y a los postulados teóricos los cuales emergen en las condiciones de lo vivido. Por consiguiente, se entiende que todo objeto o cosa se revela siempre en referido a la intención. La intencionalidad es un rasgo de la conciencia. La fenomenología es una ciencia de la conciencia, y si además agregamos la encarnación del ambiente, ¿existen realmente distinciones entre el afuera y el adentro?

> Paloma. —Para mí hay dos tipos de conciencia. Una conciencia que habla con palabras, para poder nombrar el mundo, pero hay una conciencia más primitiva, más fuerte y verdadera, una conciencia de la presencia, el sentir en tiempo presente, el pulsar la vida a través del cuerpo y de los sentidos y el cómo uno se conecta con el mundo. La división entre mente-cuerpo surge de las herramientas que nos da occidente para hablar, y los tipos de conciencia demuestran un todo íntegro, una complementa a la otra.

En la postura de considerar al ser humano como un ser complejo y holístico, inmerso en su contexto, que limita su verdadera complejidad, el arte ha sido una oportunidad reveladora que le permite a este espíritu materializado "salir un instante de su cautiverio". María Teresa Pozzoli (2007), menciona que la recepción de la belleza se encuentra en el sujeto y no en el objeto, sujeto que muestra de forma particular una apertura al mundo exterior, una sensibilidad y una construcción interior de lo percibido que le permite considerar, apreciar y posteriormente exteriorizar mediante diferentes formas de expresión. Mirar al sujeto como un ser holístico, es una tarea difícil dentro de un marco de aprendizaje y conocimiento donde se prima la razón, excluyendo la intuición y los saberes "irracionales", priorizando una racionalidad fácilmente predecible. Para esta autora, la gracia estética del arte, permite llegar a un lenguaje que es invisible dentro de un marco conceptual científico que necesita hechos verídicos y factibles en las dimensiones donde la razón y la experiencia inmediata física pueden sustentarse. El arte, se muestra como un escape de esa realidad que permite una unificación de ramas que componen la complejidad que el hombre no alcanza a comprender, pero que puede llegar a tener una intuición de ello.

Hubo muchos momentos en los que, las motivaciones que aparecían para moverse en el espacio o para proponer elementos en el montaje, se daban de una manera espontánea, surgían por la dinámica que había en el espacio, a veces eran reacciones de una acción inicial, otras eran ejes del cambio de la interacción, y otras se evidenciaban en los ajustes individuales de los artistas, es decir, cuando alguno de nosotros *tomaba conciencia* de sus limitaciones o bloqueos, había un reajuste que se adaptaba para el beneficio grupal – como por ejemplo, cuando dispuse mi voz al canto y con ello, la dinámica del grupo fluyó en medio de las corrientes del sonido, ya no había obstáculo que lo impidiera-. La filósofa e historiadora Cynthia Farina (2005) define el cuerpo como territorio de acción, espacio de relación entre el juego de saber con la experimentación de la existencia.

La experiencia es algo que se vive, se logra captar y se convierte en contenido para la conciencia. A partir de la obra de arte, la relación del humano-materia, posibilita una movilización de la conciencia, una acción que incita energías enfocadas a algún fin, cuyo resultado es la *experiencia estética*. Sin un cuerpo espacio temporal, no puede existir la experiencia estética.

Chantal Maillard (1997), poeta y filósofa española, tomando en cuenta las concepciones filosóficas de Abhinavagupta y Batha Nayaka, define que la experiencia estética, da conocimiento a través de la sensibilidad, por una *quietud mental*, una atención y una apertura que acompaña la actividad expresiva; se necesita también una materialización de lo invisible, "la obra de arte", lugar en el que el artista le otorga figura a elementos dispersos, la plasmación que el receptor recibe como símbolo.

Abhinavagupta (citado por Maillard, 1997) muestra la *experiencia estética* en términos psicológicos utilizando la teoría del inconsciente: existe una empatía por un estímulo resonante, tanto a nivel semántico como a nivel significativo y estético; los sentimientos están en forma latente en el inconsciente, y éstos, pueden ser reactivados en la relación que guarda cierta similitud la provocación del elemento, en este caso, la obra de arte. Cuando esto ocurre, pasan al nivel consciente, *como si*

las emociones fueran distintos modos de vibrar que tiene el alma a partir de una resonancia, una empatía que se da por la mediación de factores estéticos.

Maillard, busca ubicar una noción de lo que significa la experiencia estética y la experiencia mística, sus similitudes y sus diferencias. La experiencia estética y la mística son dos modalidades de experiencia que en apariencia coinciden con el proceso de unificación a partir de caminos divergentes; por un lado, está la disolución de las diferencias —experiencia mística— y la integración de éstas otorgándoles un orden —experiencia estética—. La experiencia mística, implica un misterio que se transmite en secreto, el conocimiento de una experiencia extraordinaria y los métodos para obtenerla. Puede verse como la exageración de un interés racional por las abstracciones más elevadas, pero lo que busca es realmente la disolución de las diferencias materiales, retomando a lo invisible de lo visible, la unificación de lo universal, lo absoluto, lo uno como ideas de la razón, aplicando fuera de los límites de lo empírico. La coincidencia principal de estos dos tipos de experiencia, es la unificación del individuo. Tanto la experiencia estética como la mística, llevan a una supresión de los deseos prácticos: son estados de conciencia desinteresados que implican una pérdida de sí, la inmersión del sujeto en un objeto de experiencia. “El placer de una universalización unificante que se distingue por la duración de dicha experiencia y en el objeto de identificación” (Maillard, 1997 pág. 184).

El ser humano, tiene un componente propio que da inicio y sostenibilidad a la presencia y entrega de lo trascendental, lo que otorga sentido a la vida y liberación que lo conduce a un estado de libertad más allá de su propio cuerpo. Existe una búsqueda de la unidad, la verdad, la bondad y la belleza en lo absoluto y su representación estética en el campo religioso. Arte y religión se corresponden. Se puede hacer una analogía entre lo religioso y lo artístico, puesto que las dos partes buscan el absoluto y se manifiestan simbólicamente en un sentido estético, bello, que ubica al hombre ser capaz de conectarse con lo eterno y trascendental, con lo meta empírico y misterioso que ha enmarcado a lo largo de las generaciones humanas, hitos de sociedad.

> Julián. - Experiencias estéticas tiene uno muchas veces. Uno está percibiendo cosas, uno percibe todo el tiempo, pero de repente hay algo que se manifiesta distinto, algo que se manifiesta diferente a las demás cosas y que depende de la conexión subjetiva que yo tenga con ella, lo que yo logro ver en ella como algo *sagrado*, momentos en los que uno es testigo de la fragilidad humana, yo lo llamo fragilidad, pero es más grande que eso.
>
> Para mí la experiencia estética parte de ver esa reunión de tantas verdades, y cuando uno está actuando con verdad, no importa si está haciendo danza, si está haciendo Chejov, no importa la grandeza del gesto o si está haciendo surrealismo, pero hay una cosa que en el teatro se siente y es que hay vida movilizándose detrás, hay una cosa que lo impulsa, una cosa más fuerte que está sosteniéndose ahí y movilizándose para que ocurra algo y el cuerpo se mueve, todo encaja y entonces ahí hay verdad.

Durante los espacios que nos permitimos hablar, de manera individual para hacer este ejercicio de reconocimiento, podía percatarme que mis compañeras y compañeros que estuvieron en esta búsqueda, perciben la experiencia estética en términos de unidad por medio de lo plástico, un grado de la materia que permite el ingreso de sensaciones entretejidas que forman un todo, la posibilidad de percatarse, a través del arte, de la fragilidad y de la unidad de la que hacemos parte. Dufrenne (Maillard,1997), habla sobre la estética en cuanto a objeto expresivo, el cómo este objeto adquiere una forma comunicativa sensorial-emocional, que parte de materia física para transformarse en la presentación de un mundo interno. Este autor, menciona que el arte es capaz de mostrar una profundidad interna, una comunicación interna de quien es espectador a partir de una expresión externa de la materia que se transforma. Para el filósofo español Javier Barcia (2004), la obra de arte es a la vez sentimental y racional, inmediata y analítica. Toda obra de arte tiene la necesidad de materializarse, ubicarse en un espacio-tiempo e incluso morir ante nuestros ojos como ocurre con el arte escénico.

Hay una experiencia antropófaga en donde objeto y sujeto se fusionan en la experiencia estética: el espectador que participa de la obra que no simplemente la contempla, sino que también la convierte en proposición, proposición que no se agota ni se clausura a sí misma. El creador y su obra, se convierten en mediadores y articulaciones estéticas para la generación de la proposición, esto es, del acontecimiento que se construye en la medida en que genera un espacio de movimiento entre la conciencia y la sensibilidad en el propio cuerpo, esta proposición pone a "bailar" conciencia y percepción, una experiencia de tiempo entrecruzado, entre lo apolíneo y lo dionisíaco, una forma conjugada con la no forma de las intensidades, ubicando así al cuerpo antropomorfo como un contenedor de potencias que se asocian para dar origen a lo informe, una nueva generación de formas que se recrean en la expresión subjetiva. Ocurre que, el tiempo poético, sugiere líneas de diferentes temporalidades, en donde el hombre, para que viva como proceso de creación, tiene que desvanecerse y esta pérdida de sentido, permite la entrada al cambio y a la plasticidad, a una transformación de modos de ser y a un estado de singularidad, donde se parte de una voluntad ingenua que permite una concentración y una apertura de los sentidos.

> Luis. —Me llamó mucho la atención el asunto de pensar cómo se hace una obra, cuál era el tiempo de preparación, siempre creí que era mucho, pero decidí probar suerte en el teatro en un momento de pensar en otra cosa como diseñador, no tenía nada que perder porque ya estaba totalmente perdido. Me encontré con un mundo interesante en el sentido de que en una época donde no estaba tan seguro de querer estar conmigo mismo, entré a un mundo donde tenía que estar conmigo todo el tiempo. Fue un reto muy grande que me llamó mucho la atención. Entonces, entre más tiempo y entre más necesitaba estar conmigo, más adicto me volví a esa sensación. Incluso, más allá de la adrenalina de presentarme y que nunca la había sentido antes, esa liberación, esa energía tan conectada en uno que le permite hacer cosas imposibles; es lo que hace posible acordarse de todo el texto y salir adelante; esa energía que a

veces puede ser buena, porque a uno le puede ayudar a hacer cosas, o a veces es mala, porque la misma energía lo puede cegar a uno de poder.

Me gustó el hecho de estar a solas, llevarse un paso más allá del límite a solas, buscar un paso más allá, ver todas las versiones de uno, tener disciplina. Es extraño, porque son cosas que también enseñan dentro del marco católico que me parece aburrido pero que me encontré en el momento que estaba huyendo de todo eso y fue genial. Fue un experimento, tener la disciplina suficiente de pasar el tiempo con uno a solas y entender la mágica conversación de uno; entender, mejorarse cada vez, no como un castigo sino como un impulso de reconocimiento. No tiene precio, nunca lo había entendido hasta ese momento.

La conducta que podemos ver en un organismo, no se reduce a un mero movimiento muscular, sino a una coordinación pautada que intrínsecamente lleva significado e intención, una coordinación estructurada por la percepción. En la medida en que se ejecuta una acción más refinada y eficaz en cualquier circunstancia, es porque se ha adquirido un grado particular de destreza, aprendiendo soluciones a problemas motores, entendiendo el ambiente y adaptándose a él, coordinando sus acciones con los objetos, reconociendo el propio cuerpo y sus capacidades y límites de control. En medio de la búsqueda artística, los sujetos inmersos en estos procesos, podíamos percatarnos de nuestros estados internos al ejecutar una acción particular, encontrando que, a través de la técnica y la disciplina que se requieren para que la creación fluya sin esfuerzo, se puede ser consciente de sí mismo en relación a la dinámica que se construye para la experiencia estética. Ser consciente de la experiencia, incluye factores que van desde la conducta, el proceso nervioso, la atención, el medio físico y social, que se unifican dentro de la definición del aquí y del ahora.

Para el médico e investigador mexicano José Luis Díaz (2005), la *conciencia* es un fenómeno de los organismos vivos, un proceso en acción, una vivencia. Es el poder percatarse, sentir o experimentar procesos como emociones, imágenes, sensaciones,

percepciones, etc. Al considerarla como una corriente, ésta no surge solamente por la adecuada función del sistema nervioso, sino también por los múltiples factores tanto culturales como ambientales del individuo. Sin embargo, José Luis Díaz, distingue la conciencia de la a*utoconciencia*, ésta, definida como la facultad para recrear una representación del organismo, sistema que condensa varios procesos emergentes que surgen de diferentes niveles del cuerpo y del sí mismo. Es el poder percatarse a uno mismo, a su cuerpo y a sus actos mentales. Así que el *proceso consciente* para este médico, no es de aquello de lo que estamos conscientes sino el acto mismo de percatarse. Bajo esta perspectiva, la conciencia tiene diversos caracteres fenomenológicos: se desenvuelve en el tiempo, cambia y madura indefinidamente, aparece como "ventana que ilumina partes del devenir vital" (pág. 32), una coordinación más que una concatenación de elementos dispersos, situación total de la experiencia, comprensión fenomenológica donde los actos están entrelazados y conectados en diferentes grados.

> Edna. —Para mí la conciencia es tener los sentidos y el entendimiento enfocados en el aquí y el ahora. Todo lo que se puede percibir y elaborar a partir del momento en el que existe, la disposición plena para la vivencia me parece que abre las posibilidades de comprenderla y de resignificarla. Lo que no vivo o no entiendo para mí no existe o me genera negación, me genera bloqueo. Pienso que los cambios están asociados a eso, al bloqueo, pero a la posibilidad de liberarse de ellos. Poder hacer tangible en mi cuerpo un concepto, ha posibilitado en mí una movilización hacia la apertura a las preguntas de siempre, el cómo recibir energía, el cómo concentrarme en el adentro.

La experiencia consciente, involucra la interconexión de las representaciones del mundo, del cuerpo y de la mente, en un dinamismo fluctuante y la conciencia ilumina partes de ese devenir vital. Esta conciencia, se expresa por informes introspectivos en primera persona, en donde el lenguaje termina siendo una gran herramienta para acceder a ella desde un punto de vista empírico. En esta experiencia de la conciencia, existe una percepción de coordinación constante, una situación total donde la

experiencia se acoge como un conjunto unitario. La *autoconciencia*, sería entonces una capacidad de desdoblar la conciencia para poder observar los contenidos. Tanto la introspección como la atención controlada, son mecanismos que permiten que ello suceda. La autoconciencia y la atención controlada aparecen en técnicas psicoanalíticas, así como también en prácticas contemplativas. De hecho, la atención puede ser analizada en términos del comportamiento motor no verbal.

A través de la disciplina técnica del cuerpo como herramienta, dentro de los entrenamientos y espacios de creación, aparecen preguntas que posibilitan ampliar la mirada hacia conocimientos relacionados con la presencia y la atención, tanto corporal como emocional, mental e incluso espiritual. El conocimiento de la herramienta orgánica es una búsqueda, desde el interior, al conocimiento del sí mismo.

> Vivian. —Estoy dedicada a las prácticas del yoga; diariamente las realizo con intensidad y disciplina cambiando mucho mi perspectiva del cuerpo y del entrenamiento de la creación. La sociedad, la religión la familia y nosotros mismos, nos hemos impuesto una información fragmentada acerca de nosotros, pero cuando uno empieza a leer y a descubrir más material, experimentas desde tu práctica que todo hace parte de todo. Considero, sin embargo, que somos una estructura demasiado compleja, somos como un tejido, una malla de muchos componentes y en el concepto del yoga tú no tienes solamente un cuerpo, sino que tienes varios que a la larga están fusionados en una sola madeja que está fuertemente entretejida, y para el ser humano es difícil de entender.

El conocimiento acerca de la conciencia de José Luís Díaz, posee además referentes de las doctrinas orientales del budismo zen. Esta doctrina, que se basa en la experiencia, propone que cada uno debe recorrer el camino a la depuración de su propia mente, ya que sólo a partir de la penetración por medio de la atención sobre los hechos de la vida se puede llegar a comprender la existencia y el sufrimiento. La

iluminación o el alumbramiento, son palabras que definen el proceso del desarrollo de la conciencia hacia el nacimiento a una nueva realidad.

Lo espiritual, en esta doctrina oriental, sirve para identificar que el desarrollo es un movimiento enérgico, creativo y evolutivo. La mente, por consiguiente, es un proceso en movimiento, un devenir sujeto, una percepción que es posible por un objeto, un órgano y un factor mental, unas palabras tejidas, unos ojos que ven, una mente que escucha en silencio mientras lee. El proceso consciente es poderosamente activo y constructivo, ya no es sólo el conjunto de objetos en el espacio y en el tiempo, sino la inclusión de emociones, conceptos, percepciones y propiocepciones.

> Siu. —Para mí es un problema la conciencia porque lo que veo a través de todas estas prácticas artísticas ha sido una exigencia misma de ser consciente, porque hago lo que hago porque soy como soy…siento que además en un cultivo de soledad a la vez, porque no todo el mundo hace esos ejercicios de conciencia, la mayoría de la gente está fragmentada, va al trabajo, va a la casa y no hay una consciencia más global o preocupada por ser consciente, entonces, de alguna manera, si uno se aleja del mundo hay que estar dispuesto a la soledad. Es complejo. Obviamente hay gente que también está en este proceso, está en esos ejercicios a través de otras cosas y uno termina juntándose con ellas, pero también es fuerte cuando uno se da cuenta de eso, que la gente, que la mayoría de gente no está en esas preguntas. Hubo una parte de mi vida en que yo creía que todo el mundo se hacía las mismas preguntas que yo me hacía, suena tonto, pero pensaba que no tenía por qué explicarme. Luego me di cuenta que esto es un trabajo, y en verdad, es todo un trabajo.
>
> Luis. - Yo llego al teatro a partir de no tener ni idea de lo que quiero hacer, de una desmotivación… Cuando estoy en medio de los ensayos, y en medio del público, me doy cuenta de que la verdadera razón era que necesitaba investigar y hacer todo tipo de cosas acerca del movimiento, de la vida, de cómo funciona el cuerpo, de cómo las emociones se transmiten, la respiración

> que se sintoniza… un montón de cosas que crean el universo interno, además de darme cuenta que lo que he querido siempre que es contar historias. Luego, ahora trabajando en animación, me doy cuenta que la entiendo porque pasé por el teatro; es un trabajo acerca de la forma y del movimiento, también de la estructura de los cuerpos que se animan. Es increíble darse cuenta que al final uno si sabe qué quiere, no es tan verdad cuando usted dice: "yo no sé qué quiero", sino que todo bien, paciencia, escúchese, porque si sabe.

En medio de todo el movimiento energético que se manipula en el proceso de la creación artística, en medio de todo el devenir orgánico que transforma nuestra percepción, hay una quietud, un silencio que acompaña al *espacio vacío,* tanto interno como en conjunto, que subyace en el tejido intersubjetivo y material. Esta especie de quietud, es la que permite el movimiento y la presencia. Es nuestro propio espacio vacío, espacio que permite, a partir de nuestro cuerpo, el ingreso de la energía vital de la creación. Así como cuando se es consciente de que el centro energético y de sostenimiento corporal se encuentra en la zona baja del tronco, lo *vacío* es un centro de sostenimiento en la simbiosis de la creación, una especie de energía toroidal, un centro vacío, quieto, donde el movimiento orgánico procede a su dinámica de devenir. El *toroide*, es un patrón primario que permite una fluidez particular de la energía, donde ésta, circula alrededor de un centro o *espacio vacío* y sale por el otro lado.

En las conversaciones y espacios solitarios donde me encontraba con mis compañeros después de un tiempo, cuando los procesos tuvieron fines inesperados, sentía una conexión con ellos respecto a cómo nos percibimos como seres autoconscientes. Es extraño para mí hacerle comprender esta parte, porque, mientras pienso en las respuestas de ellos y mientras escribo lo que interpreto de dichas respuestas unidas con la mía, me percato que ser autoconsciente es desdoblar la experiencia del presente y a su vez, vivirla plenamente, saber que el devenir de esta experiencia del escribir se teje en el aquí y ahora, y el *yo* es simplemente un grado de auto referencia que nos conecta con el universo de sentido simbiótico del que hacemos parte. Ser autoconsciente- bajo la dinámica del arte escénico-, es percatarse

de lo que, a partir de uno, emerge para la construcción del organismo en conjunto. Es una posibilidad de conexión con lo que el presente muestra, y con las experiencias que se han incorporado en la existencia personal.

> Julián. —Estuve grabando en estos meses una película en Medellín. Fue muy chévere porque fueron meses donde estuve también con mi familia, aparte que aprendí mucho. El cine y el teatro son procesos diferentes. En el cine cambia porque la experiencia grupal es diferente, además de que se gestan otras dinámicas, pero en últimas la esencia es lo mismo. Llegué raro ¿sabe?... es duro, es raro porque es inspirador, pero también genera un montón de reflexiones y las reflexiones a veces pueden doler mucho, sobre todo porque se mezclan sensaciones en su cuerpo que le afectan. Por ejemplo, mi personaje era un *man punkero* y yo *punk* nunca he escuchado. Entonces, encontrar la energía del *punk* es todo un viaje, porque siempre está en uno, siempre es ver en uno qué hay de eso porque claramente en el afuera uno va cogiendo referentes, pero es ponerse en el juego de ¿Qué le puedo brindar desde mí a este personaje? Lo que pase con la película ya es otro cuento, porque el público que la verá, verá otra cosa, y mi experiencia ya fue, no puedo hacer más. La mirada personal es fuerte no en la medida en que se imponga sino en la que se cruza con la otra. En el cine es igual de claro, yo tengo una escena y lo que mi personaje tiene que hacer ahí es una propuesta mía, y la voy afianzando y creyendo. Es una chimba porque es un arrojarse, es hacer lo mío e insistir en mi propuesta, pero concordarla con el resto.
>
> Sólo se puede crear en el espacio vacío, debe haber un espacio como una página en blanco, y, aunque en la realidad el espacio esté lleno de historia, hay una posibilidad de resignificar el lugar y de crear desde allí, desde el no reconocimiento de ese espacio como uno en particular sino como todos los mundos posibles.

Al estar inmersos en esta dinámica artística, el descubrir el sí mismo, esto es, lo que uno es, se da a través de un proceso inacabado, perpetuo, y como en el arte escénico,

el sí mismo se construye en la medida en que encuentra herramientas en el aquí y ahora que le permitan comunicarse con su estado interno, que le permitan comprender, a través de la materialización de lo subjetivo, que el sí mismo se constituye de una red compleja que se mueve como un devenir orgánico, se gesta, se nutre, se forma, se autoreferencia y se estructura, para adaptarse al devenir que sostiene la energía vital. La simbiosis en el proceso artístico, así como en la vida, acoge la multiplicidad y hace emerger de ella una unidad de sentido, que, a su vez, hace parte de una multiplicidad de la que también emerge una unidad de sentido y a su vez, ésta se convierte en una parte de la totalidad que construye un universo sentidos…

La realidad de la experiencia es la verdad más inmediata. Es este momento que usted y yo compartimos ahora, tanto en el momento que deja atrás estas palabras como el que acoge estas otras nuevas. Los elementos que componen nuestra existencia no están separados, no se independizan ni se auto sostienen, no existen en pasado ni en futuro, porque, al traerlos a colación de un episodio pasado, o de una fantasía de lo que pueda dar un futuro, se convierten en tejidos de este presente. No se siente ni en futuro ni en pasado, por más que la atención se disperse y los procesos jueguen a viajar en el tiempo. En el arte, particularmente en el arte escénico, la experiencia de ser consciente del aquí y del ahora es la que permite la creación y la vida, aunque la vida siga su rumbo en otros espacios, se cuele siempre por el vacío para darle la energía que permite el movimiento constante.

Consideraciones finales

> Llegaron las palabras, las lenguas, las leyes, las ciencias, las bellas artes y por medio de ellas, en fin, se pulió el diamante en bruto de nuestro espíritu. Se ha adiestrado a un hombre como se adiestra a un animal, se ha llegado a ser escritor como a ser mozo de cordel… Todo se ha hecho por signos. Cada especie ha comprendido lo que podía comprender y de esta manera han adquirido los hombres conocimiento simbólico… todo se reduce a sonidos o palabras que de la boca de uno pasan por la oreja de otro al cerebro, el cual al mismo tiempo recibe por los ojos, la figura de los cuerpos de los que esas palabras son signos convencionales. Pero ¿Quién ha hablado primero? ¿Quién ha sido el primer preceptor del género humano? ¿Quién ha descubierto los medios para aprovechar la docilidad de nuestra organización? Yo nada sé de ello: el hombre de esos dichosos y primeros ingenios se ha perdido en la noche de los tiempos. Pero el arte es hijo de la naturaleza, ésta debió precederlo mucho (De la Mettrie, 1921, pág. 51).

Quiero que sepa que este escrito que ha leído usted hasta ahora, ha sido una combinación de retazos del tiempo, no estuvo pensado de manera lineal y sin embargo se lo presento como un producto con un sentido de principio, nudo y desenlace. Estas palabras han sido producto de ires y venires. Este presente en el que le escribo y me lee, es un presente indefinido, un presente que se conecta con otros momentos en los que, avanzando en mi comprensión por lo que es ser un humano artista, fueron entretejiéndose y convirtiéndose en un resultado circular más que lineal.

Los objetos escogidos, los cuerpos encontrados, el proceso de creación, los hilos, las historias semejantes entre seres desconocidos, usted y yo leyendo y escribiendo. La unidad es una multiplicidad de formas, de grados que permiten un todo unificado. Los ciclos de la naturaleza, así como nuestros ciclos internos, son movilizadores de esa energía vital que nos atraviesa. Ahora, me convierto más en canal que en punto fijo, más que un mí un nuestro, sintiendo mientras le escribo que no puedo pensarme

como un individuo sino como un sujeto, sujetada a la red que a usted y a mí nos conecta. El centro está en todas partes y el uno siempre se une con un dos que se compone de muchos unos, que se componen de muchos unos… Si le dijera que mientras escribo este texto mi cuerpo no entra en resonancia con las palabras, le estaría mintiendo, siento que he dejado un espacio y un proyecto de vida que intento exponer a través de la pintura, y claro, a través de exponerme frente a usted por medio de la palabra escrita que es un canal entre sus pensamientos y los míos. Esto que realizo lo hago por un impulso parecido a las pulsiones sanguíneas, titila en mí todo el tiempo y emergen de repente también como imágenes que van más allá de mi entendimiento racional pero que, al darles nombre, esto es, a expresarlas por medio del dibujo o del escrito, ya no se me escapan como arena entre los dedos, existen.

En la mesa yeso, pegamento, pinceles, tablas de madera, una gran tela, pinturas de óleo, guantes, tijeras, trementina, aceite, lápices, un borrador y un tajalápiz. Voy a realizar los lienzos que he pintado para este documento. A raíz de estas experiencias que ligan nuestra conciencia con el mundo que nos rodea, qué mejor ejercicio que ser partícipe activa del proceso de creación del espacio donde intento, con los dibujos, dar registro de los descubrimientos simbólicos, corporales y sistémicos que hablan más allá de las palabras. Crear el *espacio vacío* que posibilita el acto creativo, esta vez, plasmado en lienzos, registros del pasado que se expresan a través de los trazos, es para mí un descubrimiento constante, un lugar vacío en el que cualquier cosa puede ser pintada, cualquier imagen puede llevar en sí el contenido oculto de las expresiones de quien dibuja, espacio de transparencia donde el propio ser se funde con la inspiración creativa, el lienzo y las manos como devenir dialéctico de las acciones.

Dibujo, pinto y dejo secar.

La fluidez de la imagen es posible si previamente se preparan las manos y la concentración para ello. El lienzo, es el salón de los espejos, es Macondo, es cada lugar en el que he podido permitirme experimentar mi vitalidad fuera de mi rol. Mi

mano, uno de los grados de mi existencia que sirve de herramienta mediadora al igual que los pinceles, se amplía a medida que el impulso de la imagen llega y la mano intenta realizar su copia exacta. Representación, presente eterno.

Los artistas que estuvieron dentro de estos espacios, interactuaban no sólo consigo mismos ni con otros cuerpos, sino que el espacio y los objetos que se llevaban a él también moldeaban y transformaban los movimientos, permitiendo evidenciar la plasticidad ecológica del espacio y con ello, una percepción diferente de él, posibilitando pensar acerca de la interacción que existe respecto a lo que nos rodea más allá de las cualidades vitales u objetales. Tanto en el taller del cuerpo de la organicidad como en los montajes de Macondo, los objetos fueron utilizados para que las estructuras escénicas cobrasen vida. Lo que significan en el mundo cotidiano pasaba a un segundo plano en aras al proceso de creación —los chamizos, por ejemplo, pasan de ser la entrada a la selva a ser el bebé José Arcadio— esta observación puede ser análoga con lo que pasaba también con las disposiciones corporales —como lo que sucedía con quienes estaban dentro del entrenamiento del teatro Varasanta construyendo ríos, caminos, el mar, la ballena—. Aproximaciones para el proceso creativo donde los artistas necesitan estar en diálogo constante, comunicación grupal que no depende exclusivamente de la voz.

Cuando los artistas entraban en el campo de la interacción creativa, tanto en los entrenamientos como en los ensayos, había un desvanecimiento parcial del rol cotidiano, desvanecimiento que se lograba en la medida en que ingresaban a plastificar el espacio, y el sentido de cuerpo, ya no ocupaba el mismo lugar que ocupa fuera de estos escenarios. Cuerpo y sujeto terminan por ser una construcción histórica y contextual que se replantea en estos espacios. Sin embargo, la exploración del cuerpo en los ensayos y en los entrenamientos cambia: la búsqueda de la fluidez de los entrenamientos se diferencia de los ensayos porque desde la misma espontaneidad se busca la exploración, la indagación a partir de lo que no se sabe, a partir de la intimidad del otro que se vuelve cercano cuando se explora en conjunto. En cambio, en los ensayos, en la medida en que se edifiquen y se especialicen las estructuras, la fluidez va adquiriendo tono, ritmo, ya no de la espontaneidad del

entrenamiento sino de la repetición y conocimiento pleno de cada movimiento. El cuerpo se va "liberando" cuando utiliza memoria y repite sin cesar, aprende de principio a fin cada detalle y se basa de ellos para explorar e ir más allá del movimiento.

En los ensayos para montaje, el proceso de repetición se vuelve crucial a la hora de definir movimientos, dando cuenta de un principio de adaptación y especialización, cosa que es distinta en los entrenamientos del cuerpo en el taller, en donde la repetición intenta forcluirse de manera parcial, ya que al final había momentos establecidos, pero sin estructuras edificadas. Hay sin embargo en los dos espacios una "simbiotización de la heterogeneidad" (Hérnandez, 2013). Esto significa que cada sujeto a pesar de tener una historia distinta al otro, conjuga dicha subjetividad para hacerla hablar con las demás, creando desde la intuición del grupo. La repetición para los montajes, es eje movilizador de la fluidez y la creación. Avanzar, por ejemplo, de una escena a otra, se volvía complejo en la medida en que la repetición y las pausas que se hacen alrededor de encajar pequeñas cosas, detalles, terminan por devorar el tiempo del ensayo. El arte escénico en este caso, es una sucesión de detalles bien pensados.

Es importante ubicar los rasgos diferenciales que permiten la unidad fenoménica de una acción estética, ya que, si bien aparecen acciones concretas, dichas parten de variados referentes, habilidades y características particulares que permiten que dicha acción se dé de una u otra manera, en el caso de los ensayos de Macondo, está la apuesta por la imagen artística, la composición del cuadro. La imagen estética por sí sola, ya denota contenido simbólico. No sólo el ensayo, sino también la búsqueda estética, da cuenta de la reelaboración intersubjetiva para llegar a una determinada imagen, imagen que debe ser bella y del agrado de todos quienes están en el grupo de creación. Por otra parte, la indicación de los objetos no da cuenta de las acciones de toda la estructura, la fenomenología de la acción, por lo tanto, podría decirse que, tanto los objetos como las ideas de cada artista, constituyen la emergencia de una creación diferente a la suma de estos, haciendo que la estructura cobre vida enriqueciéndose de uno y otro lado. La obra de arte, dentro del espacio escénico, se

transforma en un organismo vivo que nace, se nutre, siente, e incluso muere. Dentro de estas creaciones, la voz y el canto, junto con la música, se convierten en elementos energéticos que movilizan los entrenamientos y los espacios, permitiendo moverse dentro de ellos y a través de los sonidos. Nosotros fuimos moldeados, nuestros cuerpos cobraban cualidades de los movimientos emergentes de los sonidos.

En el ámbito evolutivo, los seres humanos buscan experiencias para ensanchar su conciencia y su comprensión del mundo. El soñar, el jugar, las representaciones escénicas y los rituales, son explicados por necesidades de experimentar qué significa el ser otro a partir de uno mismo. Nosotros como seres vivos somos conscientes gracias a una operación que requiere integridad y participación del organismo completo, no sólo consigo mismo, sino además con una situación ambiental que otorga significados. El yo, en este caso, no se entiende como esencia o sustancia permanente individual, sino como un sistema cognoscitivo de auto-referencia.

La mirada personal e incluso íntima de las acciones, de las propuestas, de las lecturas de los textos que tuvimos dentro de los procesos, evocan de alguna forma nuestras historias y relaciones con el mundo y nuestro contexto. Con la interpretación también aparece algo interesante, ya que, al ser una creación artística, la subjetividad se manifiesta abiertamente, pero ello da cuenta del posicionamiento que como seres existentes ocupamos y, por lo tanto, da cuenta de nuestra agencia divergente, que es promotora de la diversidad de percepciones. Las subjetividades del grupo hacen aparecer un *yo* escénico que surge de la acción colectiva, sin desvanecer, claro está, a los sujetos que la construyen. Aquí, lo subjetivo y lo colectivo se juegan al todo en el sentido que salen de manera simultánea y juegan entre ellos.

Uno puede soñar despierto, uno puede imaginar muchas cosas que puede materializar a través del cuerpo, uno puede lograr que lo imposible se traslade a los objetos físicos materiales, aunque, de hecho, la realidad material termina siendo una ilusión, una consecuencia de ciclos naturales que son los que realmente dirigen nuestro mundo colectivo, nuestro mundo subjetivo. La percepción que tienen de sí los artistas que hicieron parte de este trabajo, coinciden en que el ser humano, tal y

como se percibe en primera persona, es un ser íntegro cuyas partes lo componen como una totalidad, y en relación al dualismo mente-cuerpo, se tiene la concepción de una totalidad en la que no existen divisiones sino diferentes grados de existencia, grados de conciencia que se comunican entre uno y otro ámbito que compone el mundo. Pensar en el sujeto se convierte pensar en su entorno, en su contexto, en que aquél sujeto artista termina siendo un órgano, una fluidez y una energía particular que compone la totalidad del ecosistema, en este caso, de la obra o del entrenamiento que se realiza con lo que está por fuera de la piel. El arte permite la sensación de ruptura con la cotidianidad.

Cuando se busca la sensación de la experiencia creativa, uno trasciende ciertas preguntas, las trasciende cuando escucha y reconoce el cómo los demás han percibido aquello que se vive en carne propia. Entrar a jugar no solo a crear y a experimentar sino, además, revolver la espiral del tiempo, volver atrás en él y recordarlo, ponerlo, sublimarlo, no totalmente como recuerdo sino como algo que trasciende lo cotidiano. La experiencia artística está, en muchas ocasiones, dentro de su unicidad, aparece una simpleza que no admite palabras para describirla, simplemente existe. Como decía Paloma “hay muchas cosas que no puedo nombrar y nunca podré nombrar, pero qué maravilloso que no las pueda nombrar”. Hubo silencios y espacios dentro de las exploraciones que, por cuestiones de intimidad y de la misma energía de su fluidez, no admiten el ingreso a este escrito. La palabra, que puede dar cuenta de la experiencia que si puede ser nombrada, acompaña la vivencia, en este caso, una vivencia del oficio artístico. Las palabras se vuelven móviles a merced de la mano que las perpetúa en el tiempo. Escribo como si pintara, porque las palabras, al igual que los trazos, comunican sensaciones.

La misma energía vital, es aplicada tanto para la unidad como para la multiplicidad, ya que ambas, al ser contrarias, adquieren la cualidad del grado en la que las percibe el sujeto. Existe en esta observación una acción simultánea de percepción y modificación. Por ejemplo, el cuerpo humano puede referirse tanto como unidad como multiplicidad, nuestro cuerpo, yo-cuerpo, lo que es nosotros o hace parte de nosotros, el yo- individuo, el yo-grupo, el yo-ecosistema, unidades y multiplicidades,

el yo, el nosotros. Por ejemplo, nuestra yo-mente es un proceso sin fondo, no está confinada en el cráneo, ella se extiende por las líneas y las curvas de todo el cuerpo, son raíces que conectan de manera constante y fluctuante con lo que está por fuera del borde material. La mente es un proceso, es energía en movimiento que se manifiesta en uno y en otro de los puntos del cuerpo y del entorno, y con ello, en la interacción vital de quienes hacen parte de la realidad simbólica.

En este espacio de indagación, aparecen ciertos episodios extraños, estremecedores, extra cotidianos, momentos en los que la vida y la muerte se tocan las manos y no se sabe hacia dónde el flujo desea que uno esté. En estos tiempos de escritura, mi cuerpo se ha transformado, psíquicamente, interiormente, exteriormente, se ha vuelto tanto fuente de poder como arcilla para moldear. Hace unos pocos días, tuve un momento de suspensión, donde mi cuerpo, mi vientre, habló en voz alta haciendo explotar un quiste ovárico, en paralelo al momento de estar terminando un escrito acerca del cuerpo como herramienta para el arte, en un momento en el que supuse, ingenuamente, que el ser consciente de los estados internos permite un control total de ellos. Puedo decirle que, en la medida en que me he puesto en esclarecer desde la psicología puntos clave de autoconocimiento, sé que este episodio está muy ligado a los procesos que han gestado este escrito. De alguna manera muy extraña, siento que fue un *dar a luz,* el resultado parcial de una angustia por encajar todas las ideas que tenía en mente, pero no lograba conectar. Hay que primero empezar por la tierra, en este caso, en mi cuerpo femenino.

Claro, hay un progresivo aumento de conciencia acerca de los sentires del cuerpo, pero dicha conciencia, es una observación acción que parcialmente altera nuestro estado vital. En realidad, existe un complejo de encadenamientos en causa y efecto que tienen sus propias voces, ancestros y herencias que van más allá de nuestra propia voluntad. Al vivir experiencias límite, uno reconoce la fragilidad de todo aquello que supone en principio conocer y que termina dando por sentado. Tantas teorías, tantos conceptos, terminan siendo una excusa para hablar de lo que nos concierne como seres autoconscientes: siempre son señales, la vida humana es un fluir de metáforas y mitos que se cosen como el vientre.

(…)
Aquesta me guiaba
Más cierto que la luz del mediodía
a donde me esperaba
quien yo bien me sabía
en parte donde nadie parecía
¡Oh noche, que guiaste!
¡Oh noche amable más que alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada
¡Amada en el amado transformada!
(…)

San Juan de la Cruz, 1578, La noche oscura del alma.

Todo proceso por el que pasa el ser humano es sanador, una forma de exteriorizar lo que en el interior inquieta. Mientras le cuento esto, mi vientre me susurra, me anuncia que he omitido dentro de mi subjetividad corporal el hecho de tener un útero que se conecta con la energía vital, la fuerza receptiva femenina de la concepción, el nacimiento, el espacio vacío, el símbolo encarnado de lo femenino. Quizás, su alerta me permite indagar acerca de la mujer que soy, me permite, a través de la enfermedad, ser consciente de mis oscuridades y desde ahí, lograr un espacio para la sanación y la observación de mis ciclos vitales.

Nuestro yo se compone por nuestras dimensiones físicas, emocionales y mentales. Cada componente adquiere una cierta autonomía, tendencias que se dirigen hacia un lugar. Particularmente nuestro yo físico, logra una autonomía que adquiere con los hábitos que día a día se gestan en lo cotidiano. Si en todo momento nos movemos en el presente, la experiencia de encarnar en un cuerpo humano posibilita el ser consciente de tener experiencias de oportunidad, reconociendo que los mecanismos más básicos de manutención física, son los que nos permiten dicha experiencia. Sin embargo, detrás de toda experiencia que se ha plasmado en estas palabras, aparece

un observador que no juzga, un ente que podía evidenciar entre los artistas que entrevisté y es que, a pesar del rol, de la subjetividad individual, lograba encontrar a observadores de aquello que había pasado, *como si* a través de la vivencia se lograra encontrar el sí mismo. Percibir, el darse cuenta de lo que está en uno. La mente, al igual que el cuerpo, es una herramienta, un ordenador prodigioso que está a nuestra disposición; mas lo que somos no se reduce a nuestros procesos psicológicos, ni emocionales, ni siquiera físicos, puesto que uno y otro ámbito de nuestra existencia, configuran una totalidad múltiple que se mueve en un proceso entre la vida y la muerte.

Más que un aprendizaje acerca de la psicología en los artistas, ha llegado a ser un descubrimiento de aquellas profundidades que nos competen a todos, el inconsciente colectivo, nuestros lugares oscuros e íntimos que terminan siendo de alguna manera, un lugar originario de la oscuridad colectiva, un no conocer, un estado primitivo de aquello que también nos atraviesa. Esta oscuridad se siente cuando es puesta en el espacio vacío. Aparecen los *demonios* de nuestras contradicciones y la ilusión de fragmentación de lo que somos, desaparece. *Daimon*, originalmente corresponde a espíritu o deidad que se mueve en diferentes dimensiones, puede ser un guía de luz como también una fuerza maligna, no tiene sentido de preferencia ni polaridad, aunque, este concepto ha cambiado hasta convertirlo en algo puramente maligno. El espacio vacío, a su vez, es indispensable para el devenir orgánico, para la creación de los universos de sentido. Este espacio, al igual que nuestro cuerpo, también posee grados de existencia, personal, colectivo, intersubjetivo, como también espacial, mental e introspectivo, espacio de quietud que otorga una energía toroidal. Parece, por lo tanto, que existiera una serie de conexiones infinitas en la experiencia humana que se extienden desde el cuerpo, desde lo que le compete como ente vital, hasta los objetos que hacen parte del mundo simbólico que se crea, ellos también toman vida, ellos adquieren cualidades de personajes, conviven al igual que nuestros cuerpos en los espacios de creación, signo y símbolo en simultáneo.

Referencias

Álvarez, E (2011) cuestión de sujeto en la fenomenología de Husserl, de investigaciones fenomenológicas, revista de la sociedad española de fenomenología, Madrid. Tomado de: https://www2.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen08/pdf/InvFen08.pdf

Anzieu, D (1993) El yo piel. Biblioteca nueva.

Araiza, Alejandra, Et. Al (Barcelona, España de 2007). *Transformaciones del cuerpo en psicología social*. Obtenido de Universidad Autónoma de Barcelona: http://www.scielo.br/pdf/ptp/v23n1/a13v23n1.pdf

Artaud, A (1938) El teatro y su doble. Revista la vorágine. Encontrado en: http://revistalavoragine.com.ar/wp-content/uploads/2015/07/Artaud-El-teatro-y-su-doble.pdf

Aulagnier, P (1994) Los destinos del placer. Alineación, amor, pasión. Editorial Paidós

Barbado, D. (2014) análisis biomecánico de la estabilidad del tronco en función de la especialización y el rendimiento deportivo. Universidad Miguel Hernández Elche. España. Encontrado enhttp://dspace.umh.es/bitstream/11000/1631/7/TD%2BDavid%2BBarbado%2BMurillo.pdf

Bartholomew, D y Brossah, V (2017) I ching, el libro de las mutaciones https://www.youtube.com/watch?v=A77jOmYcXDs&t=1s

Barcía, J. (Santiago de Compostela, España de 2004). *La condición expresiva del objeto estético: una reflexión en torno a Mikel Drufenne*. Obtenido de Universidad Santiago de Compostela: http://www.raco.cat/index.php/Taula/article/viewFile/75998/96612

Breton, D. L. (Buenos Aires Argentina de 2002). *Lo inaprehensible del cuerpo*. Obtenido de Antropología del cuerpo y modernidad : https://programaddssrr.files.wordpress.com/2013/05/le-breton-david-antropologia-del-cuerpo-y-modernidad.pdf

Borges, J (1976) Para una versión del I King. poesía completa. Penguin Random House grupo editorial.

Csikszentmihalyi, M. (1991). *Flow chapter 4: the conditions of flow*. Obtenido de Harper: https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=wm#search/juan.bermudez%40uexternado.edu.co/1549c1c793eb36e0?projector=1

De la Metrrie, J (1921) El hombre máquina. Segunda edición 1962. Editorial universitaria de Buenos Aires. Encontrado en: https://empezandoafilosofar.files.wordpress.com/2015/11/la-mettrie-el-hombre-maquina.pdf

Díaz, J (2007) La conciencia viviente. Fondo de cultura económica. México

Diario, M (2018) El toroide, el código del universo. Masonería universal. España. Encontrado en: https://www.diariomasonico.com/cultura/ciencia/el-toroide-el-codigo-para-el-universo

Douglas (1978) Símbolos naturales: Exploración en cosmología. Alianza Editorial. Madrid. Encontrado en: http://www.holista.es/spip/IMG/pdf/simbolos_naturalez.pdf

Echegoyen, J (2016) Ley de las energìas específicas de los nervios sensoriales (Ley de Muller. Diccionario de psicología científica y filosófica. Encontrado en: https://www.e-torredebabel.com/Psicologia/Vocabulario/Ley-Muller.htm

Farina, C. (Barcelona, España de 2005). *Nostalgia en el cuerpo poético: para hacerse un tambor cósmico*. Obtenido de arte, cuerpo y subjetividad: estética de las afecciones Lygia Clark: la pedagogía que segrega poesía, la poética que segrega información: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/43042/1/TESIS_CYNTHIA_FARINA.pdf

Farina, C. (2005). *Estética contemporánea y espacio en el cuerpo: el cuerpo como experimento*. Obtenido de Arte, cuerpo y subjetividad: estética de las afecciones: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/43042/1/TESIS_CYNTHIA_FARINA.pd

Fernández, S (2013) Tiempo en suspensión: el juego en el psicoanálisis, la cultura y la creación. Encontrado en:

http://www.temasdepsicoanalisis.org/2012/12/08/tiempo-en-suspension-el-juego-en-el-psicoanalisis-la-cultura-y-la-creacion/

Fish, M (2011) El concepto de mimesis en Aristóteles. El Espectador, 15 de julio. Encontrado en: http://blogs.elespectador.com/cultura/el-magazin/el-concepto-de-mimesis-en-aristoteles

Foucault, M (1976) Vigilar y castigar: cap. 5 los cuerpos dóciles y cap. 6 los medios del buen encauzamiento. México D.F. siglo veintiuno grupo editorial.

Freud, S (1905) Psicopatología de la vida cotidiana

Freud (1907) El poeta y los sueños diurnos. Encontrado en: http://www.biblioteca.org.ar/libros/211753.pdf

Gaona, A (2011) Etimología de movimiento. Blog nacimiento volátil. Encontrado en: http://nacimientovolatil.blogspot.com/2011/08/movimiento-etimologia.html

García Márquez, G (1984) Cien años de Soledad. Editorial EL TIEMPO. 2001 Bogotá.

Grotowski, J. (1965). *Hacia un teatro pobre*. Dinamarca: siglo Veintiuno editores.

Gutiérrez, C. E. (Antioquia. Colombia de 2013). *El cuerpo artista en tono estético de la educación corporal*. Obtenido de http://basesbiblioteca.uexternado.edu.co:2112/ehost/detail/detail?vid=2&sid=44467997-748a-4f71-bbe4-

H. de Sevilla, M (2006) La explicación de una realidad. Universidad pedagógica experimental. Venezuela. Encontrado en: https://www.redalyc.org/pdf/761/76102110.pdf

Henderson, H (1995) Los mitos antiguos y el hombre moderno. El hombre y sus símbolos (Carl Gustav Jung). Aguilar S.A de ediciones. encontrado en: https://drive.google.com/file/d/0Bw_RU_VsrEHuX1VXQkMzb3VvX0U/view

Hernández, (2013) Familia, ciclo vital y psicoterapia sistémica breve. Ed. El búho.

Hesse (1979) Viaje a Oriente. Barcelona. Encontrado en: https://es.scribd.com/doc/135152343/Viaje-a-Oriente-Hermann-Hesse

I ching, el libro de las mutaciones. (texto chino)

Idiáquez, C (2011) Aproximación psicoanalítica al cuerpo del actor en escena, Universidad de Chile. Tomado de:

http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/112759/cs39ciu1097.pdf;sequence=1

Johnson, F. (Santiago. Chile de 2009). *Hacia la pregunta por la corporalidad: investigaciones sobre el cuerpo humano en cuanto al organismo*. Obtenido de Universidad Andrés Bello: http://basesbiblioteca.uexternado.edu.co:2132/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=f1b8102c-36ab-4e03-b4d8-cf57bba9d5af%40sessionmgr110&vid=8&hid=106

Jung, C (1970) Arquetipos e inconsciente colectivo. Barcelona, España. Editorial Paidós. encontrado:http://www.formarse.com.ar/libros/libros-Jung/1_pdfsam_JungCarlGustavArquetiposEInconscienteColectivo.pdf

Jurovietzky, R (2017) Acerca de las secuencias del hexagrama del I Ching, primera, segunda y tercera parte. tomado de http://saiching.com/art_htm/secuencias1.htm

Kant, I (1764) Lo bello y lo sublime. Encontrado en: https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Kant_sublime.pdf

Lacan (1959) La ética del psicoanálisis. Paidós 1995, Buenos Aires.

La Barraca (2016) La organicidad. Revista de estudiantes del centro universitario de teatro. Encontrado en: https://labarracaunam.com/2016/04/13/organicidad/

Lecoq (1997) El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral. Alba Editorial. Barcelona

Maillard, C. (Málaga, España de 1997). *Experiencia estética y experiencia mística: su relación con la escuela cachemira*. Obtenido de Universidad de Málaga/ facultad de filosofía y letras: file:///C:/Users/Maria%20Jose/Downloads/Dialnet-ExperienciaEsteticaYExperienciaMistica-190388.pdf

Maratea, A et. Al. (2017) El Chi o energía vital. Mantra página web. Encontrado en: https://www.mantra.com.ar/contterapiascorpyhabitat/chi.html

Miller, J. A. (2002). *Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo*. Obtenido de Colección Diva.

Miller, J. A. (2016). *El inconsciente y el cuerpo hablante*. Obtenido de revista asociación mundial del psicoanálisis: http://www.wapol.org/es/articulos/Template.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=13&intEdicion=9&intIdiomaPublicacion=1&intArticulo=2742&intIdiomaArticulo=1

Moraza, J. L. (2009). *Hablar de inconsciente y Arte*. Obtenido de Psicoanálisis Madrid: http://www.colpsicoanalisis-madrid.com/682/hablar-de-inconsciente-y-arte/

Ortiz, M (2014) Reflexiones sobre el agua K´an, el hexagrama 29. Abate soderini. Encontrado en: https://abatesoderini.blogspot.com/2014/08/i-ching-reflexiones-sobre-el-agua-kan.html

Pozzoli, M. T. (2007). *Espiritualidad, arte y belleza: espacios del universo para el desarrollo humano desde el pensamiento complejo*. Obtenido de red de revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal: http://www.redalyc.org/pdf/305/30501708.pdf

Pavis (2008) Diccionario del teatro, dramaturgia, estética y semiología. Editorial Paidós. Argentina.

Vejarano, E. (2013). *La poética de la forma: fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa*. Cali: Centro de estudios en diseño y comunicación. Obtenido de cuaderno 43: cuadernos de centro de estudios en diseño y comunicación: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/407_libro.pdf

Matalobos, I (2004) Psicología, psicoanálisis y mitos. UAM-Xochimilco. México. Encontrado en: http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2004/no23/9.pdf

Moraza, J. (2009) El deseo del artista. Encontrado en: http://www.victordelrio.es/blog_docente/wp-content/uploads/2013/04/EL-DESEO-DEL-ARTISTA.pdf

Nietzsche, F (1885) Estética y teoría de las artes. Madrid, España. Edición Agustín Izquierdo. (1999)

Oida, Y (2005) El actor invisible. Traducción en México. Ediciones el milagro.

Oliva, C et. Al (2000) Historia básica del arte escénico. Madrid, España. Ediciones Cátedra (grupo Anaya S.A)

Tavera, R. A. (2011). *Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merleau Ponty*. Bogotá: Ideas y valores #145.

Teatro Varasanta (2017) Convocatoria "el cuerpo de la organicidad"

Oviedo, G (2004) la definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt. Revista de estudios sociales, Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia. Encontrado en: http://www.scielo.org.co/pdf/res/n18/n18a10.pdf

Rojas, A (2013) El cuerpo como experiencia estética. Encontrado en: https://es.scribd.com/document/192412074/El-Cuerpo-Como-Experiencia-Estetica-Ana-Constanza-Rojas-Latorre

Tim Ingold (2012) Ambientes para la vida: *conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología* Universidad de la república. Montevideo, Uruguay Ediciones Trilce. Enlace: https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/FMfcgxvzKkvcbXhbQSsGjpvwVLRGvQCP?projector=1&messagePartId=0.3

Vera, H. (2016) *Inteligencia y creatividad, un enfoque fenomenológico* Universidad Colegio mayor de Cundinamarca, revista de filosofía FACTOTUM, Bogotá. Encontrado en: http://www.revistafactotum.com/revista/f_15/articulos/Factotum_15_5_Henry_Daniel_Vera.pdf

Whitman, W (1941) Song of Myself. Edición por León Felipe. Buenos Aires.