



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Programa de doctorado en
ARTE: PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN

MEMORIAS DE UN SUEÑO
AUTOBIOGRAFÍA ESCÉNICA SOBRE UN PASADO
RECIENTE DE COLOMBIA

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
TATIANA CUÉLLAR TORRES

Directora:
Dra. BEATRIZ HERRÁIZ ZORNOZA
Directora:
Dra. MARTINA BOTELLA MESTRES

Valencia, julio de 2022

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE: PRODUCCIÓN E
INVESTIGACIÓN

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN
TECNOLOGÍAS AUDIOVISUALES

TEMA
PRODUCCIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA

MEMORIAS DE UN SUEÑO
AUTOBIOGRAFÍA ESCÉNICA SOBRE UN PASADO RECIENTE DE
COLOMBIA

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
TATIANA CUÉLLAR TORRES

Directora:
Dra. BEATRIZ HERRÁIZ ZORNOZA
Directora:
Dra. MARTINA BOTELLA MESTRES

Valencia, julio de 2022

Constitución Política de Colombia

Artículo 12:

*Nadie será sometido a desaparición forzada, a torturas ni a tratos o penas
cruelles, inhumanas o degradantes.*

Traducción del pueblo Wayú:

Pedazo Diez-Dos:

*Nadie podrá llevar por encima de su corazón a nadie ni hacerle mal a su
persona, aunque piense y diga diferente.*

*“Con este artículo que nos aprendamos, salvamos este país, por lo menos sus
hijos tendrán un país mínimamente más agradable”*

Jaime Garzón (1997)

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos inmensamente a la Universitat Politècnica de València por abrir sus puertas a un gran número de experiencias latinoamericanas que comparten sus saberes y acciones, y que amplían las expectativas sobre un mejor futuro para los y las jóvenes de Hispanoamérica.

Quisiéramos agradecer también a la Universidad del Valle por su plan de formación al más alto nivel para con sus estudiantes y profesores, y por su programa de estímulos académicos que ha hecho posible este viaje de conocimientos y de vivencias en otro continente, además de los recursos aportados para hacer posible esta reflexión desde la práctica artística como investigación. A la Facultad de Artes Integradas y al programa de Diseño al que pertenezco, por el trabajo conjunto que realiza alrededor de la integración de las artes, dentro de sus posibilidades investigativas y docentes.

A mis directoras de tesis Beatriz Herráiz y Martina Botella, mujeres extraordinarias con las que he compartido no sólo en espacios académicos sino también la vida cotidiana familiar y personal, mil gracias. Sus enseñanzas y acertados comentarios me han mantenido a flote durante estos años de investigación y creación.

A mi familia con mucho amor, la que ha compartido generosamente este proceso investigativo, y que ha sufrido y vivido este camino de reconciliación con la memoria. A cada uno de nuestros amigos y amigas por sus consejos y asesorías a modo de tertulias, por las horas compartidas y por el cariño recibido, a todas y todos, muchas gracias.

Agradecemos profundamente a todas y todos los colaboradores de los colectivos locales, nacionales e internacionales por compartir su trabajo y estrategias de creación. Igualmente, a las estudiantes de la asignatura *Práctica Escenográfica Contemporánea*, en cabeza de la maestra Martina Botella, quienes en el primer periodo del 2020 y 2021, se unieron para construir un espacio físico y conceptual, compartiendo sus saberes y siendo receptivos y generosos con los problemas de un contexto diferente.

ÍNDICE

RESUMEN	12
ABSTRACT	13
RESUM	14
INTRODUCCIÓN	15
Estructura de la tesis	25
PARTE I: SUEÑOS CRUZADOS	27
Motivación Personal	29
Objeto de estudio	32
Preguntas de Investigación e Hipótesis	38
Objetivos	40
Justificación	41
Dispositivos Metodológicos	48
- <i>Primera Etapa: Revisión Documental</i>	51
- <i>Segunda Etapa: Observación Participante</i>	52
- <i>Tercera Etapa: Entrevistas Semiestructuradas</i>	54
- <i>Cuarta Etapa: Experimentación Plástica y Trabajo Colaborativo</i>	56
- <i>Quinta Etapa: Resultados y Conclusiones del Estudio</i>	58
Líneas de Tiempo	59
PARTE II: OTROS MUNDOS POSIBLES	63
Capítulo 1. Estado del Arte	65

1.1 Otros Diseños Posibles	68
1.2 Memoria y Arte	77
1.3 Investigación en Artes Vivas. Marco de Referencia	82
1.4 Otras Dramaturgias Posibles	89
1.5 Nuevas Dramaturgias de la Imagen	104
Capítulo 2. Políticas y Prácticas de la Memoria	129
2.1 Memoria y Autobiografía. Entre el Acto y el Discurso Autobiográfico	132
2.1.1 <i>Memoria y Desaparición. Cómo Enunciar la Ausencia</i>	136
2.1.2 <i>Narrativas de Infancia. La Persistencia del Trauma</i>	146
2.1.3 <i>Autobiografía Visual y Archivo. Los Espacios de la Memoria</i>	155
2.2 La Escena de la Memoria	159
2.2.1 <i>Imagen y Memoria. Hacia una Memoria Visual</i>	165
2.2.2 <i>Tiempo y Memoria</i>	174
- Memoria Virtual	180
2.2.3 <i>Espacio y Memoria. La Casa como Espacio Político</i>	178
2.2.4 <i>Cuerpo y Memoria. Dramaturgias Performativas</i>	184
- Tejer la Memoria. La Impronta de la Historia sobre el Cuerpo	191
2.3 Violencia Política	196
2.3.1 <i>La Desaparición Forzada Como Forma de Violencia Política</i>	198
2.3.2 <i>El Estallido Social de 2021 en Colombia</i>	203
2.3.3 <i>Tejidos Sociales Paradójicos y Familia</i>	206
Capítulo 3. Campo Expandido	214
3.1 Escena Híbrida y Realidad	215
3.1.1 <i>Dramaturgia y Narrativa en el Espacio Escénico</i>	218
3.1.2 <i>Teatralidad Social y Acción Performativa</i>	230
3.1.3 <i>Hacia el Espacio Escénico Contemporáneo</i>	234
3.1.4 <i>Teatro Político y Documental. Entre el Biodrama y la Autoficción</i>	241
3.2 Gráfica Contemporánea de Campo Expandido	250
3.2.1 <i>La Escenografía como Espacio Material Redefinido</i>	251

3.2.2 <i>De la Dramaturgia de los Objetos y la Imagen</i>	256
3.2.3 <i>Imagen Fija, Imagen en Movimiento e Imagen Viva</i>	258
3.3 Diseño Contemporáneo de Campo Expandido	262
3.3.1 <i>Retos Actuales del Diseño en el Campo Expandido</i>	265
3.3.2 <i>La Instalación Audiovisual como una Práctica Espacial Contemporánea</i>	270
3.3.3 <i>La Ilustración y la Animación en Escena</i>	271
Capítulo 4. Prácticas Colaborativas	278
4.1 Creación Colectiva en la Producción Escénica	282
4.2 Construcciones Colaborativas de la Memoria	291
PARTE III: MEMORIAS DE UN SUEÑO	298
Capítulo 5. Proceso Creativo	300
5.1 Antecedentes. El caso del Taller de Ópera de la Universidad del Valle	307
5.2 Concepción Escénica y Dramatúrgica de <i>Memorias de un Sueño</i>	319
5.2.1 <i>El Argumento</i>	320
5.2.2 <i>Dramaturgia de la puesta en escena</i>	322
5.2.3 <i>Insumos Para la Construcción de la Dramaturgia</i>	327
5.2.4 <i>Estructura Dramática</i>	328
5.3 Dramaturgias de la Acción	330
5.3.1 <i>Estructura General por Actos</i>	331
5.3.2 <i>Estructura General por Escenas</i>	335
5.3.3 <i>Desglose de Acciones por Escenas</i>	336
5.3.4 <i>Escaleta de Acciones</i>	338
- Acto I. Desglose de la Partitura	339
- Desglose del Acto I. Escena II y III	340
- Partitura de la Dramaturgia en Video Digital	341
5.3.5 <i>Acciones Físicas, Imágenes Escénicas y Ensayos</i>	343
- Acciones	343

- Imágenes escénicas	345
- Ensayos	346
5.3.6 <i>Montaje Final en el Teatro Círculo</i>	347
- Difusión	351
5.4 Dramaturgias del Espacio y Tiempo Escénicos	353
5.4.1 <i>El Concepto de Espacio Escenográfico</i>	353
5.4.2 <i>El Concepto de Tiempo</i>	356
5.4.3 <i>Prueba de Montaje del Espacio (Año 2020)</i>	357
5.4.4 <i>Los Objetos del Escenario</i>	362
5.4.5 <i>La Concepción del Tiempo Escénico</i>	366
5.5 Dramaturgias de la Imagen	369
5.5.1 <i>La Imagen Fija. La Gráfica</i>	371
5.5.2 <i>La Imagen en Movimiento. El Audiovisual</i>	381
5.5.3 <i>Animaciones y Composición Digital. Imagen Viva</i>	387
- Acto I, Escena 2	387
- Acto II, Escena 1	388
- Acto II, Escena 3	388
- Acto III Escena 1	389
- Acto III, Escena 2	390
5.6 Dirección de Arte	391
5.6.1 <i>Construcción y Caracterización de Personajes y Vestuario</i>	399
- Personajes	399
- Vestuario y Caracterización de la Hija del Desaparecido	399
- Vestuario y Caracterización de la <i>Performer</i>	401
- Vestuario y Caracterización de los Integrantes de la Familia	401
5.7 Identidad Visual	401
- Imagotipo	402
- Cartel	402
- Tarjeta de invitación	405

- Programa de Mano	406
5.9 Diseño Sonoro	407
5.10 Diseño de Luces	408
5.11 Materiales y Presupuesto	409
Capítulo 6. Resultados y Discusión	411
6.1 Después de Memorias de un sueño	412
6.2 Entre la Memoria y el Sueño	417
6.2.1 Estrategias Narrativas en el Género Autobiográfico	428
6.2.2 Estrategias Narrativas y Formales en la Concepción del Dispositivo	430
6.2.3 La Entrevista Narrativa o Cómo Romper el Pacto de Silencio	433
6.2.4 El Elemento Performativo	439
6.2.5 La Recopilación de Imágenes	442
6.2.6 La Memoria, la Metáfora y el Lenguaje en el Espacio Biográfico	449
6.3 Otros Discursos Posibles	450
6.4 Habitar Otros Campos Más Allá de los Límites	455
CONCLUSIONES	462
REFERENCIAS	470
ANEXOS	491
Anexo 1. Partitura (Literaria) de la Dramaturgia	491
Anexo 2. Escaleta de Acciones	494
Anexo 3. Materiales y Presupuesto	497
Anexo 4. Archivo	499
Anexo 5. Entrevistas Semiestructuradas a la Familia	500
Anexo 6. Entrevistas Colectivos y Laboratorios de artistas	516
Anexo 7. Plan de Trabajo	531

Resumen

Mediante esta tesis doctoral se ha llevado a cabo la producción de un dispositivo escénico que da a conocer las experiencias vividas de una familia colombiana en el seno del conflicto armado. Su puesta en escena emplea la hibridación de lenguajes y se inserta en el campo expandido de experimentación, buscando el sentir común de una memoria colectiva. De esta manera, se crea una acción poético-política con proyecciones, performance y lectura escénica, a través del encuentro intersubjetivo y el agenciamiento colectivo. Para ello, se abordan tres vertientes dentro de este acontecimiento socio-cultural-poético: la memoria individual y colectiva, la violencia política de la desaparición forzada y las dramaturgias de la imagen, en el espacio escénico contemporáneo.

A partir de esta articulación conceptual, esta tesis inicia con la ideación y búsqueda de una poética propia a través de la imaginación y el recuerdo, además se ha realizado un proceso colaborativo entre las maestras y estudiantes de la asignatura *Práctica Escénica Contemporánea* de la Universitat Politècnica de València, lo que ha permitido generar nuevas subjetividades entre artefactos, sujetos y narrativas.

Al tratarse de una investigación teórico-práctica el resultado de esta investigación es, además de toda la reflexión teórica plasmada en este documento, el dispositivo artístico *Memorias de un sueño: una cadena infinita de afectos para hacernos invisibles a la muerte*. Este dispositivo fue estrenado en Valencia, España, el 5 de junio de 2021, en el Teatro Círculo. Dicha obra sirvió como forma de visibilizar la relación entre la memoria autobiográfica de un pasado reciente y la actualidad mediática del estallido social de 2021 en Colombia.

Abstract

Through this doctoral thesis, the production of a scenic device has been carried out that makes known the lived experiences of a Colombian family in the midst of the armed conflict. Its staging employs the hybridisation of languages and is inserted in the expanded field of experimentation, seeking the common feeling of a collective memory. In this way, a poetic-political action is created with projections, performance and scenic reading, through intersubjective encounters and collective agency. To this end, three aspects are addressed within this socio-cultural-poetic event: individual and collective memory, the political violence of forced disappearance and the dramaturgies of the image, in the contemporary stage space.

From this conceptual articulation, this thesis begins with the ideation and search for its own poetics through imagination and memory, and a collaborative process has been carried out between the teachers and students of the Contemporary Stage Practice course at the Universitat Politècnica de València, which has allowed the generation of new subjectivities between artefacts, subjects and narratives.

As this is a theoretical-practical investigation, the result of this research is evident in all the theoretical reflection expressed in this document and in the artistic device *Memorias de un sueño: una cadena infinita de afectos para hacernos invisibles a la muerte* (Memories of a dream: an infinite chain of affections to make us invisible to death). This device was premiered in Valencia (Spain), on 5 June 2021, at the Teatro Circulo. This work served as a way of making visible the relationship between the autobiographical memory of a recent past and the current media coverage of the social explosion of 2021 in Colombia.

Resum

Mitjançant aquesta tesi doctoral s'ha dut a terme la producció d'un dispositiu escènic que dona a conèixer les experiències viscudes d'una família colombiana en el si del conflicte armat. La seua posada en escena empra la hibridació de llenguatges i s'insereix en el camp l'expandit d'experimentació, buscant el sentir comú d'una memòria col·lectiva. D'aquesta manera, es crea una acció poètic-política amb projeccions, *performance* i lectura escènica, a través de la trobada intersubjectiva i el agenciament col·lectiu. Per a això, s'aborden tres vessants dins d'aquest esdeveniment sociocultural-poètic: la memòria individual i col·lectiva, la violència política de la desaparició forçada i les dramaturgies de la imatge, en l'espai escènic contemporani.

A partir d'aquesta articulació conceptual, aquesta tesi s'inicia amb la ideació i cerca d'una poètica pròpia a través de la imaginació i el record, a més s'ha realitzat un procés col·laboratiu entre les mestres i estudiants de l'assignatura Pràctica Escènica Contemporània de la Universitat Politècnica de València, la qual cosa ha permés generar noves subjectivitats entre artefactes, subjectes i narratives.

En tractar-se d'una investigació teoricopràctica el resultat d'aquesta investigació s'evidencia en tota la reflexió teòrica plasmada en aquest document y en el dispositiu artístic *Memòries d'un somni: una cadena infinita d'afectes per a fer-nos invisibles a la mort*. Aquest dispositiu va ser estrenat a València (Espanya), el 5 de juny de 2021, en el Teatre Cercle. Aquesta obra va servir com a manera de visibilitzar la relació entre la memòria autobiogràfica d'un passat recent i l'actualitat mediàtica de l'esclat social de 2021 a Colòmbia.

INTRODUCCIÓN

Existe un creciente interés y fascinación por la memoria tanto de las agendas políticas y culturales, como de las producciones artísticas cinematográficas y de las artes visuales y escénicas, gracias a que poseen una “apariencia de verdad y perpetuidad” (Vinyes, 2018, p. 21) que las hace merecedoras de ser recordadas. Estas expresiones culturales nacen de una construcción social, siendo la expresión política de una coyuntura. Sin embargo, la memoria es mutable. Está compuesta no solo por experiencias vividas sino también por recuerdos adquiridos y heredados (Vinyes, 2018), que aparecen y crecen dentro de la cultura, los cuales se reconstruyen en forma de gestos culturales, sociales y narrativos. El proceso de rememoración es el que ayuda a resignificar al individuo, a través de imágenes que puedan ser escuchadas y vistas por otros (Noguera Palau, 2021), como parte de una etapa de sanación individual y colectiva.

En este proceso de búsqueda, el arte ha estado vinculado con la memoria debido a que el ser humano necesita localizar sus recuerdos, creando una memoria colectiva que funde su identidad dentro de la cultura a la cual pertenece (Halbwachs, s. f., como se citó en Rabe, 2018); haciendo visibles sus historias y tradiciones en dispositivos¹ que configuren una experiencia. En este sentido, la memoria necesita al arte, el arte a la

¹ Un dispositivo escénico es entendido y asumido en esta investigación, como una forma de llamar a cierto tipo de espectáculos capaces de promover un encuentro entre subjetividades, soportes y medios; así como distintos modos de concebir y construir el mundo (Pavis, 2000, como se citó en Hojsgaard, 2019). Es una noción interesante ya que se refiere al mundo material, artificial, no vivo, creado o no por un artista, en el que se produce un agenciamiento entre esos fragmentos de realidad y los organismos vivos (individuos), pero también con lo político, lo social, lo económico, lo institucional (Pavis, 2016).

memoria, y ambos necesitan un espacio para concretar esa experiencia que les da vida (Rabe, 2018).

Del recuerdo nacen imágenes, imágenes de la memoria que no necesariamente contienen la verdad, pero que pueden convertirse en verdades concertadas o impuestas, que configuran, a su vez, la memoria colectiva. Es por eso que no se puede obviar esta posibilidad, en donde radica una de las problemáticas abordadas en esta investigación, ya que en la memoria colectiva, impuesta y hegemónica, que no ha sido concertada entre todas las voces e historias, existen vacíos y conflictos que pueden permanecer en la mente de muchos individuos, pero ausentes en la memoria histórica (Vinyes, 2018); es decir, puede que no exista una memoria igualitaria y democrática sobre el pasado, la cual repercute en el presente; especialmente en lo tocante a la violencia política en países latinoamericanos, particularmente en Colombia, con su conflicto armado permanente.

Por lo tanto, la memoria y el olvido son dos polaridades que definen al individuo (Noguera Palau, 2021), a través de las cuales es posible pensar su existencia, apelando a los recuerdos para tener presente acontecimientos que requieran un sentido. Ese sentido puede obtenerse mediante narraciones biográficas o autobiográficas que no “encierren” al individuo en su condición de víctima, ni dejen de lado voces y rostros de una historia reciente de Colombia, sino que abran espacios en los que hijos e hijas de detenidos/desaparecidos durante estados de excepción accedan a la acción política institucional, y, por ende, a la construcción de la memoria colectiva.

En ese mismo sentido, la dramaturgia, basada en la experiencia personal, es un aporte al archivo y consolidación de una memoria e identidad colectivas, ya que, en

este caso, la función de la memoria no es solo recordar, sino también confrontar el recuerdo con el olvido. Dicho de otro modo: la memoria no tiene nada que ver con una voluntad que intente imponer mensajes excluyentes, sino que, a través del arte, pueda ofrecer “la posibilidad de vivir el pasado como un presente abierto” (Rabe, 2018, p. 50).

En consecuencia, esta práctica artística surge impulsada por la incertidumbre de unos acontecimientos sobre un pasado reciente que involucra a la familia de la autora y a un gran número de familias colombianas, en la que los padres o madres fueron detenidos o desaparecidos por ser activistas o militantes de grupos de izquierda, de grupos insurgentes, de sindicatos de trabajadores o de organizaciones de derechos humanos durante los años setenta y ochenta; compartiendo todos ellos sufrimiento a causa de distintas formas de violencia política, ejercida por el Estado sobre sus cuerpos y mantenidas ocultas a través de pactos de silencio. La dramaturgia aparece, además, como respuesta a la falta de relatos que configuren una memoria histórica del conflicto armado en Colombia de una manera más equitativa y plural.

Por otro lado, la producción escenográfica, como parte del hecho escénico y del acto de escenario, es entendida como un hecho grupal, interdisciplinar, de estructura compleja y con presencia e identidad (Breyer, 2005), ofrece un campo expandido de experimentación en la generación de narrativas visuales vivas por parte de los diseñadores. Se trae a colación esto ya que otra problemática que aborda esta investigación es la escasa creación, producción y puesta en diálogo interdisciplinar dentro del campo académico y educativo del diseño, ya que estas acciones pueden procurar el desarrollo de la sensibilidad estética de los estudiantes frente a las tensiones

entre realidad y ficción, que circulan dentro de un amplio contexto de producción y consumo de imágenes, medios y formatos; si se considera la producción artística como un juego formal, que apoya otros discursos por fuera de lo artístico (Sánchez, 2007), al igual que apoya discursos culturales, sociales y políticos.

En este sentido, la creación colaborativa como paradigma de la investigación en artes se apoya tanto en teorías como en metodologías de los estudios culturales, del diseño y de las ciencias sociales; desde un enfoque biográfico (Ferrarotti, 1991, como se citó en Arfuch, 2002), donde se consideran los productos artísticos como objetos que comparten códigos y contextos dentro de la cultura visual (Sánchez, 2007). Cabe señalar que en la creación colaborativa se disponen los esfuerzos tanto en las formas de producción sin jerarquías, interdisciplinarias y horizontales, como en los procesos formativos de los estudiantes.

Ahora bien, es primordial entender al escenógrafo y al diseñador como soñadores y habitantes de moradas (Breyer, 2005). Para Bachelard (2000), el escenógrafo y el diseñador son aquellos que recrean imágenes de ese primer lugar del mundo, el cual habitan a través de la poesía y la poética del espacio. Encontrando en la imagen de una casa (por ejemplo) el recuerdo y la metáfora del cobijo y del encierro que protege, pero también del encierro que propone vivir en un estado de excepción permanente por la violencia política. Esa misma casa, como lugar en donde se nace y se despliega la vida (Bachelard, 2000), se convierte en la dualidad entre la protección del interior y el peligro que supone el exterior, construyendo de alguna manera una imagen a partir de este juego entre lo público y lo privado.

En este camino, surge otra pregunta: ¿Por qué investigar sobre un hecho familiar y por qué desde la práctica escénica? Se investiga para acabar con el pacto del silencio familiar, del silencio del padre que fue detenido y desaparecido en 1981 en Popayán, torturado durante 12 días y luego hallado vivo en la cárcel. Se investiga y se crea para sanar como individuos y como sociedad, y para aportar a la memoria colectiva del conflicto colombiano desde visiones del pasado, a fin de construir un mejor futuro. Se hace dicha investigación desde la escena a causa de las posibilidades de hibridación de lenguajes que se materializan en ella; y desde el concepto de dispositivo porque la totalidad del hecho escénico se compone de diferentes elementos visuales, sonoros, espaciales y temporales, que están en presencia latente (Breyer, 2005), lo cual permite visibilizar una idea potente que necesite ser comunicada, escuchada y puesta en diálogo comunal.

En ese sentido, es necesario declarar que esta tesis se escribe desde la intimidad de la autora, pero a través de una revisión juiciosa de los acontecimientos, aceptando las contradicciones entre la imaginación y la memoria; reconociendo en la otredad, en el trabajo colaborativo y en la discusión colectiva, la manera de trabajo más apropiada para este empeño; y poniendo especial atención sobre cómo afrontar un trauma a través de la práctica artística y la escritura académica. Pero a raíz de lo anterior, puede surgir otra duda: ¿Por qué hacerlo desde otro país? Si se observan las circunstancias en las que viven los habitantes de Colombia, es posible darse cuenta de que no se puede acabar con el pacto del silencio, ni pararse en la otra orilla del discurso hegemónico, porque esta historia del silencio, compartida por muchos colombianos, difícilmente es aceptada dentro de la memoria histórica políticamente impuesta.

Por otra parte, teniendo en cuenta la relación que hay entre la práctica artística y la investigación teórica, se puede decir que esta investigación surge, además, con la intención de poner en evidencia que la violencia política, especialmente la ejercida por el Estado contra la oposición, representada por los líderes sociales y ambientales, sindicalistas, estudiantes, indígenas y comunidades negras, sigue vigente; y que las motivaciones sociales de la gente que se opone al Gobierno siguen siendo las mismas, al igual que las respuestas hostiles del mismo Gobierno a través de sus fuerzas armadas, oficiales y no oficiales, como se pudo verificar en las protestas de 2021, fruto del estallido social. En este sentido, la razón de esta investigación también se centra en identificar métodos y espacios que puedan generar otros discursos y otras subjetividades sobre las políticas y prácticas de la memoria en América Latina, todo esto desde el ejercicio del arte.

Los conceptos principales que se abordan en este trabajo tienen que ver con la noción de memoria, expuesta por teóricos y grupos de investigación como Augé (1998), Ricoeur (1999, 2004), Vinyes (2018), el Centro Nacional de Memoria Histórica (2014a, 2014b y 2014c), entre otros. En esta misma investigación también se tocan las relaciones entre arte y memoria, analizadas por Rabe (2018), Richard (2007), Bal (2009) y Huyssen (2018). De igual manera el trabajo de Guasch (2009) centra su atención en los lugares de la memoria, por lo que su aporte se considera relevante para esta investigación. En síntesis, las autoras mencionadas fueron importantes porque han investigado sobre la memoria individual y colectiva, sobre las formas de abordar procesos de rememoración a través del arte, se han centrado especialmente en la importancia de cuidar esas inolvidables huellas del pasado, que deben ser inscritas en

políticas y prácticas de la memoria colectiva, para llegar a construir memorias históricas múltiples y diversas.

Las nociones de memoria y autobiografía trabajadas por Arfuch (2002) desde las narrativas, los testimonios y la violencia política en periodos dictatoriales, sustentada en el género biográfico acuñado por las ciencias sociales, que la autora luego transformó en la idea de “espacio biográfico”, sirvieron como insumo para abordar el tema de la memoria individual en esta investigación.

Por otro lado, hay que señalar que la violencia política es un fenómeno que está siendo cada vez más estudiado, ya sea como germen creativo o como sistema de relaciones en la producción artística, como se ha podido evidenciar en publicaciones de estudiosos que tratan dicho tema, como Diéguez (2014), Pulecio Mariño (2012), Sánchez (2007), Cornago Bernal (2004, 2015), entre otros. Diferentes aportes han hecho estos autores y autoras, desde el campo de la teatralidad, la dramaturgia de campo expandido y la performatividad, hasta la investigación artística basada en la práctica; analizando diferentes fenómenos alrededor de la violencia política y la creación de dispositivos poéticos y políticos o contra dispositivos, que serían los que se revelan en contra de esos mismos dispositivos como meros mecanismos superficiales que no conjugan la subjetividad ni el encuentro entre artefactos y sujetos.

Desde las dramaturgias sobre la violencia o de la memoria, diversos artistas como Santiago García y Enrique Buenaventura, William Kentridge, Doris Salcedo, Fabio Rubiano, Óscar Muñoz, José Alejandro Restrepo, Patricio Guzmán, entre otros, han cuestionado y puesto en evidencia que existen nuevas estructuras dramáticas y narrativas dentro del espacio artístico y sobre la violencia política; con microhistorias

que reflejan la multiculturalidad, el cambio en la comunicación entre artistas y espectadores, la escritura autobiográfica y la apertura a sitios de representación y presentación no convencionales. Complementando esta revisión sobre la violencia política ejercida por el Estado en periodos de excepción, caracterizados por estados de sitio prolongados en Colombia y estatutos de seguridad que emplean la figura del “enemigo interno” para justificar la violencia, particularmente los casos de desaparición forzada, el trauma que deja en las familias es la otra parte que completa el interés teórico y contextual de esta investigación.

En cuanto a las dramaturgias de la imagen y la imaginación, la escenografía, los dispositivos y la investigación en artes, todos estos han sido trabajados desde los postulados de Sánchez (2007) y Cornago Bernal (2004). Por tanto, sus aportes a la historia de las relaciones entre artes visuales y artes vivas, música y teatro, arte y literatura; en donde la ficción y la realidad, lo privado y lo público, lo poético y lo político se cruzan y cambian a través de la historia, han servido de complemento para este trabajo investigativo. No está demás añadir que, a partir del concepto de “obra de arte total” y de la “partitura” como reemplazo del texto literario, así como de la noción del “teatro como territorio autónomo e independiente de lo dramático y literario” (estudiado desde las vanguardias), estos autores han hecho un recorrido histórico importante sobre la escena en occidente, lo cual también ha sido muy útil para esta tesis.

Se ha puesto el foco en la escenografía, que está dentro del hecho escénico, y que promueve el ejercicio de la imaginación y la construcción de memoria, se puede definir como el instante efímero de la creación teatral (Breyer, 2005). La escenografía

contemporánea también puede ser vista como un lugar en el que puede dar origen a una comunidad, producir contacto intersubjetivo y posibilitar una discusión desde la poética, un discurso político contra lo tiránico. La acción performativa y la lectura escénica, que van de la mano con la escenografía, son también posibilidades complementarias en la experimentación con los objetos, la gráfica expandida y el sonido, en un espacio y tiempo poco explotado por los diseñadores.

En ese orden de ideas, en la conceptualización sobre la escena es significativo revisar hitos históricos en los que la convergencia de las artes ha dado oportunidades de manifestación tanto a las artes visuales como a las artes escénicas, a partir de las vanguardias. En la Bauhaus, escuela de arquitectura, diseño, arte y artesanía fundada en 1919 por Walter Gropius en Alemania, se vieron reflejadas estas ideas con el Taller de Teatro Visual, llevado a cabo por Oskar Schlemmer, quien dio inicio al experimentalismo escénico más característico de esta institución (Sánchez, 2002). En dicho taller, además, hubo uso de máscaras, transformando a actores y bailarines en esculturas móviles (Ferreira, 2007). Tal caso paradigmático y los trajes que diseñó para “su *Ballet Triádico* (1923) eran máscaras esenciales que preservaban al individuo, disfrazando su corporalidad, en beneficio de la mirada del espectador” (Sánchez, 2006, p. 63). Estos hitos fueron sustanciales porque el proyecto pedagógico de la Bauhaus incluía la idea de una unidad de las artes. Sobre este caso, Sánchez (2002) explica que:

La concepción del teatro total dio pie en la Bauhaus a la confección de diversos proyectos arquitectónicos que respondían a la idea de un teatro como universo absolutamente cerrado y autónomo, y en el que, además, la relación escena-sala era plateada en términos de fluidez (p. 39).

Asimismo, en torno a la formación gráfica y pictórica, Ledesma (1997) sostiene que “la Bauhaus abarcaba un amplio espectro que incluía tanto el dibujo artístico y la pintura, como el dibujo arquitectónico y proyectivo, el diseño de exteriores o interiores y objetos de uso cotidiano” (p. 20). Las representaciones artísticas en la Bauhaus se enfocaron en tres aspectos: el manual y artesanal, el gráfico y pictórico y el científico y tecnológico. Las ideas de su fundación coincidieron con las de las vanguardias, pues, según Ledesma (1997) en sus inicios se “propuso para el diseño un lugar de acción desde el cual se proyectarían como protagonistas de la transformación de la humanidad” (p. 21).

Sin embargo, la intensa práctica pedagógica y productiva de la Bauhaus, que duró activo desde 1919 hasta 1932, cambió durante cuatro periodos de su historia. De modo que es necesario revisar en qué momento es fructífera la relación entre las artes y su carácter interdisciplinar. Valdés de León (2010) ha tocado este asunto y considera la importancia de voltear la mirada a las contribuciones de otros cambios paradigmáticos desde las vanguardias, necesarios en la revisión de esta investigación. Por su parte, el trabajo de Breyer (2005) sigue vigente por su visión sobre el hecho teatral desde la perspectiva del diseño de escena como apuesta metodológica, que es resultado de una tarea integradora e interdisciplinar.

En tal sentido, es primordial examinar cómo la influencia del teatro y de las artes vivas en general, han transformado el diseño como práctica y como teoría; además de examinar si ha posibilitado (o no) cambios de mirada dentro de las instituciones de enseñanza de las artes visuales y en la práctica profesional de los diseñadores. Es por esto que resulta crucial acercarse al trabajo de teóricos como Gubern (1987), Chávez,

(1997), Ledesma (1997), Villafaña (2006), Mitchell (2009), Zamora (2015), Llovet (1979), Foster (2004), Poynor (2003) y Pelta (2004). Esta revisión ha sido importante para esta investigación, porque de estas teorías, que tratan sobre sobre la imagen, el diseño y los estudios visuales, se rescata la necesidad de generar teorías sobre el diseño contemporáneo a partir de sus diversas prácticas; y porque el problema de la incursión de las tecnologías de la imagen en la escena propone otras perspectivas tanto conceptuales como en los modos de hacer, que requieren ser revisadas. Estos cambios paradigmáticos son abordados por estos autores y autoras desde revisiones juiciosas, tanto históricas como desde casos de estudio.

Estructura de la Tesis

De manera orientadora, esta investigación se divide en tres partes: la primera en aspectos generales de la investigación, la segunda en el estado del arte y marco teórico, y la tercera en la práctica artística.

En la primera parte, titulada “Sueños cruzados”, se desarrollan los aspectos generales de la investigación en un capítulo introductorio, que se compone de la motivación personal, la justificación, las hipótesis, los objetivos de la investigación y la metodología general que ha guiado esta experiencia artística.

En la segunda parte, llamada “Otros Mundos Posibles”, se desarrollan los aspectos teóricos que soportan la práctica artística. Esta parte se divide en cuatro capítulos: estado del arte, memoria y autobiografía, campo expandido y dispositivos de creación colectiva y colaborativa. Cabe aclarar que mediante la teoría fueron descritos los casos de estudio abordados en esta segunda parte, teniendo en cuenta la poética de la

imagen y lo político del discurso, al igual las características que se desprenden de la relación entre la teoría y la práctica.

La tercera parte, titulada “Memorias de un Sueño”, abarca el acercamiento metodológico de la práctica artística, consolidándose en el dispositivo escénico que relaciona el problema de la imagen poética, mientras que el discurso político se consolida en la intersección entre diseño y escena. En esta última parte se ha hecho una sistematización del proceso creativo como ilustración de las complejidades y alcances durante la experimentación técnica y tecnológica, en relación con la conceptualización, la recolección de datos, la construcción y revisión del archivo, la aplicación de técnicas de investigación social y la disposición final en el espacio escénico.

La acción escénica *Memorias de un sueño* se puede ver en el siguiente link: https://youtu.be/9PD_FjWN06E en este momento de la presentación de la tesis, con lo que el lector o lectora tendría un acercamiento a la práctica con una visión desprovista de la teoría que la soporta y la sistematización del proceso creativo, válido para este tipo de proyectos, ya que la mirada estaría libre de conjeturas. El lector o lectora también puede ver esta puesta en escena al terminar de leer este texto, abordando la práctica con la mirada desde el conocimiento de su proceso y soportes teóricos.

Es importante aclarar, que la escritura en primera persona se presenta en este trabajo con un estilo de fuente cursiva, ya que se quiere destacar que es un acercamiento más íntimo con el lector o lectora.



PARTE I

SUEÑOS CRUZADOS

Escenografía de *Memorias de un sueño*

Fuente: elaboración propia².

² Fotografía hecha por Alain Dacheux.



Sueños I

Yo te contaba historias de cuando era chico y vos las veías ocurrir en la ventana.

*Me veías de gurí andando por los campos y veías los caballos y la luz
y todo se movía suavemente.*

*Entonces recogías una piedrita verde y brillante del marco de la ventana y la
apretabas en el puño. A partir de ese momento eras vos la que jugaba y corría en la
ventana de mi memoria, y atravesabas galopando los piados de mi infancia y de tu sueño,
con mi viento en tu cara.*

Eduardo Galeano (2000)

Sueños II

Te despertaste, agitada, en medio de la noche:

*-Tuve un sueño horrible. Te lo cuento mañana, cuando estemos vivos. Quiero que ya
sea mañana. ¿Por qué no haces que ahora sea mañana? Cómo me gustaría que ya fuera
mañana.*

Eduardo Galeano (2000)

Motivación personal

Como una mirada personal a esta tesis doctoral, nos parece oportuno comenzar exponiendo las motivaciones que empujan a esta experiencia investigativa, que está ligada al interés por la convergencia de diferentes disciplinas artísticas como lugar de la creación. A esto, se suman las experiencias profesionales y de docencia universitaria en el campo del diseño escenográfico, especialmente en el trabajo colaborativo con el Taller de Ópera de la Universidad del Valle. Esta práctica investigativa se ha ido orientando hacia conceptos de interés personal como el problema de la mirada, la dramaturgia de la imagen, la memoria colectiva, la violencia política, el campo expandido, la representación y la presencia en el espacio escénico contemporáneo; entendiendo el diseño como un ejercicio de pensamiento interdisciplinar y asumiendo las posibilidades de hibridación de lenguajes que eso supone.

En el tránsito de las artes visuales hacia las artes vivas, ha sido necesario preguntarse, al igual que Barba (2010), sobre la pulsión inicial, sobre el apetito que ha impulsado esta primera obra, salida de argumentos y vivencias que nos hacen sujetos políticos, mientras los diferentes fenómenos sociales pasan, marcando la ruta de esta investigación de una u otra manera. Por ejemplo, una de estas vivencias fue el confinamiento que sufrimos en un piso en Valencia durante la pandemia del Covid-19, que en su momento no sabíamos qué era ni a qué nos enfrentábamos. Durante este tiempo, mi familia y yo nos dedicamos a hacer deberes, ejercicios, lecturas y juegos, todo en casa; surgieron incluso otras formas de habitar el espacio doméstico. Sin embargo, con el paso del tiempo se fueron apagando cada una de las actividades

prometidas, las ganas y el cuerpo se fueron debilitando; y en esa búsqueda de sentido a todo lo que estaba pasando, encontré en el acto de bordar, una posibilidad de intimidad y de retrospectión apenas explicable. No era la primera vez que veía esta actividad, mi abuela y mi madre bordaban, tejían y cosían desde que tengo memoria, y yo había aprendido con ellas.

Los bordados que hice para la escenografía de la obra hacían parte de ese impulso inicial, que era la duda sobre un episodio familiar que, de alguna manera, nos había marcado a todas y todos. Las conversaciones con mi padre sobre su historia de vida, nos llevaron a identificar, como familia, que era necesario romper el silencio y hablar de eso que no queríamos, para intentar entender aquellos miedos y rencores que teníamos dentro. Estas conversaciones eran largas y siempre basadas en la duda. Le hacía muchas preguntas a mi padre, a mi madre y a mi hermano. Era importante entender lo que ellos pensaban y recordaban, así como la sensación que lograban rescatar de esas vivencias, para equiparar nuestros encuentros y desencuentros en función de un consenso.

Cuánto de verdad había, cuánto de ficción no estaba establecido. Entre unos y otros recuerdos había discrepancias por algunas horas o por los días que duró la desaparición de mi padre. Algunas de las preguntas que surgían eran: “¿Qué papel se había asumido durante el allanamiento?” “¿Quién había enfrentado a los policías?” “¿Quién se había quedado inmóvil ante la agresión?” Mi hermano recordaba los perros y los militares y a mi padre en el suelo sin ropa. Mi madre recordaba que interrogaba a los policías, que les cuestionaba todo, que no dejó que se la llevaran, manteniendo su preocupación por nosotros, sus hijos pequeños. Yo recuerdo los pechos

de Cielo³, los grandes senos que tenía y que me abrigaban cuando me tenía cargada. El frío también lo recuerdo, al igual que el miedo. Había una suerte de pánico, de violencia, de irrupción que no era fácil de explicar. ¿Por qué esa casa en la que habitábamos en Popayán se había vuelto un terreno invadido por botas y cascos grises? ¿Por qué se llevaban a mi padre y a sus amigas? ¿Qué consecuencias tuvo para la familia? ¿Cómo se cruza la historia individual con la colectiva? ¿Qué claves arroja sobre el presente?

Pasé muchos días bordando unos bastidores grandes, haciendo perros, casas y personas grabadas en linóleo para luego imprimirlas en las telas y dibujar con el hilo sobre ellas. Los colores no estaban muy claros, lo que estaba bordando tampoco. Había empezado a bordar teniendo en mi mente la idea del paisaje y luego pasé a la idea de puertas y ventanas que atravesaban ese paisaje, siempre entre el interior y el exterior de la casa, y siempre poniendo en evidencia esa contradicción. Luego vino un estallido social bastante violento en Colombia a inicios del año 2020, que acabó con la pandemia y el confinamiento obligatorio. Posteriormente, a inicios del año 2021 estalló nuevamente una huelga nacional a causa de los malos manejos que se le dieron a la pandemia en nuestro país. Veíamos y escuchábamos desde Valencia la cantidad de muertos, la gente que no tenía comida porque habían cerrado escuelas y universidades y el comedor escolar era el único medio para acceder a una comida diaria, o porque vivían del día a día y debían salir a trabajar, pero no se podía ni salir ni trabajar. Mantuvimos desde la distancia esa angustia que aquí era más soportable en muchos sentidos.

³ Cielo Mora es una amiga de la familia Cuéllar Torres que militó en el M-19 y que fue detenida y desaparecida la misma noche que el padre de la autora, el 30 de octubre de 1981.

Todo apuntaba a que estábamos llegando a un límite de aguante. Todo indicaba que estábamos perdiendo lo que habíamos ganado en derechos hasta entonces.

Teníamos miedo y entonces llegó el momento de levantar la voz y contar desde nuestra experiencia esa sensación de ser excluidos de la memoria histórica por pertenecer a grupos e ideales de izquierda cada vez más desacreditados, por tener una historia difícil de contar (de siquiera hablar entre nosotros) y de llevar a las esferas sociales cotidianas.

Con este panorama, llega la presentación de la obra en junio de 2021 coincidiendo con el estallido social más grande que ha tenido Colombia en los últimos años, con estudiantes muertos, indígenas golpeados, detenciones arbitrarias y desapariciones. Otra vez volvían a fluir los ríos llenos de muertos, otra vez. La historia de represión se repite en Colombia cada vez que hay algún intento de reivindicación de derechos. El estallido social de 2021 estuvo presente en el dispositivo escénico producido en este trabajo trazando una relación entre los acontecimientos pasados y el presente.

Objeto de Estudio

La rememoración a través de la autobiografía, expuesta en narrativas de infancia sobre un pasado reciente de Colombia, ha marcado el objeto de estudio de esta investigación artística. Esto quiere decir que ha habido un interés en la creación y producción de un dispositivo poético⁴, en el que se ha buscado un lenguaje artístico

⁴ Concepto tomado de Sánchez (2016), quien denomina este tipo de propuestas poéticas y políticas como “dispositivos donde la dimensión artística no [queda] reducida a la mirada posterior de los especialistas que contemplan el dispositivo discursivo, sino que [es] agenciada por los participantes en el dispositivo” (párr. 3). En esa relación, los dispositivos poéticos sugieren una construcción contemporánea del espacio material para que se actualice y transforme la dimensión discursiva de la obra.

propio, basado en la expresión poética del espacio escénico contemporáneo y el discurso de la violencia política. Además, se ha analizado la manera en que otros artistas, colectivos y laboratorios escénicos han abordado temas históricos y sociales a través de la creación interdisciplinar. Estas imágenes que han sido producidas en diferentes lugares del mundo, especialmente en Hispanoamérica y en España, son el resultado de las dictaduras que dominaron estos terrenos durante los años setenta y ochenta.

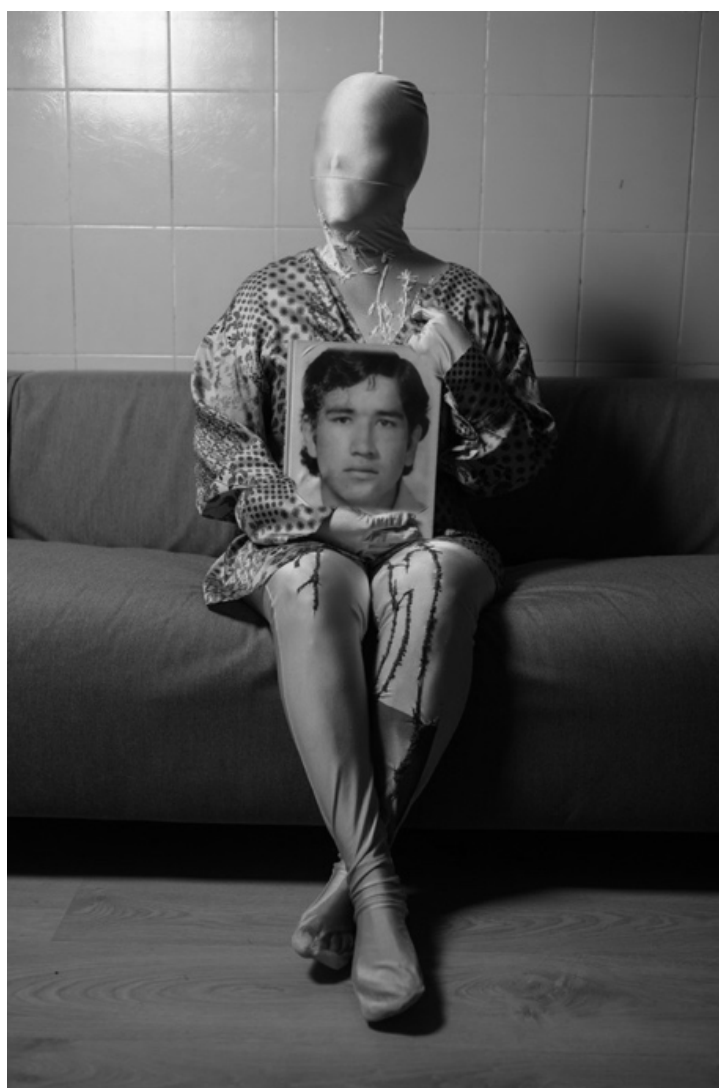
En Colombia, donde no ha habido una dictadura como tal desde hace más de sesenta años, ha habido una instrumentalización de la política de seguridad conocida como estatuto de seguridad (Jiménez, 2009), la cual ha permitido la producción de imágenes que responden a la represión ejercida bajo estos estados de excepción, impuestos por diferentes gobiernos desde los años setenta hasta la política de seguridad democrática del expresidente Álvaro Uribe Vélez, aplicando diferentes instrumentos jurídicos, políticos y militares, y trayendo como consecuencia efectos negativos respecto a la protección de derechos humanos (Jiménez, 2009).

Esto indica que, sobre las imágenes que se han producido y se pueden crear en función de estas coyunturas, son absolutamente auténticos hechos tales como la desaparición forzada, la persecución, el hostigamiento, la detención arbitraria y el asesinato selectivo de personas pertenecientes a organizaciones de derechos humanos, campesinos, indígenas, ambientalistas, firmantes de la paz y grupos de oposición en general. Además, son reales también las prácticas enmarcadas en problemas de mayor envergadura como las nuevas formas de colonialismo, la violencia política de Estado, el

capitalismo rampante, las catástrofes medioambientales, el renacimiento de la ultraderecha, las falsas noticias, la verdad y la memoria colectiva.

Imagen 1

Ficción creada por la autora (performance y vestuario)



Fuente: elaboración propia⁵.

⁵ Fotografía de Martino Buzzi.

La creación y circulación de las imágenes autobiográficas a través de retratos de la ausencia como enunciación de la desaparición han sido documentadas a través de la fotografía principalmente⁶. Pero en la actualidad también se documentan desde la *performance*, el paisaje sonoro, la instalación y la filmografía (Guasch, 2009). El silencio que ha mantenido a tantas voces y cuerpos en la sombra de la memoria histórica pueden acercarse a través de estas imágenes a los que no tienen voz ni rostros de la ausencia (Cuéllar Torres, 2018).

El objeto de estudio de esta tesis se centra en el cruce entre tres ejes de indagación que han marcado esta investigación: la creación de un proyecto escénico sobre la **memoria histórica** abordado a través de conceptos y recursos de la **escena contemporánea** y **el diseño expandido**, producido a través de un **proceso colaborativo** en el contexto docente.

Este objeto de estudio se expande hacia las posibilidades de desmontar ciertas maneras de representar y ciertos modos de hacer, tanto en la práctica como en la enseñanza de las disciplinas de la visualidad y sus implicaciones teóricas, que habitualmente se encuentran ancladas a discursos hegemónicos y dominantes. Este enfoque, que el diseño encuentra particularmente en las artes vivas, específicamente en el espacio escenográfico audiovisual e instalativo, puede considerarse como un portavoz que puede dar pie a un espacio de interacción comunitaria y política. Por su parte, las imágenes comprometidas con cuestiones de visualidad y sonoridad contemporáneas, trabajan preguntas sobre la identidad, la memoria, la invisibilidad, la presencia y la violencia política ejercida por aparatos de control, bajo políticas de seguridad y basadas

⁶ Ver Imagen 1.

en mantener el terror y la idea del “enemigo interno”, término acuñado por Leal Buitrago (1992), Ahumada (2007) y Jiménez (2009), el cual guarda relación con directrices que normalizan la violencia.

Asimismo, este estudio pone de manifiesto la existente tendencia a relacionar las artes visuales (particularmente el diseño) y las artes vivas con las prácticas artísticas contemporáneas, en donde hay un diálogo que traspasa los límites disciplinares, y pone en evidencia los cambios en los modos de hacer y de producir de algunos laboratorios y compañías escénicas; modos de crear interdisciplinariamente, que son flexibles, se autogeneran y suponen saltos metodológicos (Cuéllar Torres, 2018). Esta relación entre las artes visuales y vivas con las prácticas de arte contemporáneas permite, a su vez, la integración de conocimientos. Por tanto, se han analizado las dimensiones de la estética y la narrativa en el espacio escénico contemporáneo, así como también se ha establecido una relación entre dicho análisis y los dispositivos escénicos de agrupaciones poéticas y políticas, en la construcción de la práctica artística propia. En estas experiencias se considera necesario saber cuándo, por qué, para qué y en qué contexto fueron creadas las obras; además de que es primordial saber escoger las agrupaciones y sus dispositivos bajo criterios tales como que el lenguaje empleado responda a poéticas visuales actuales, que se centren en crear dramaturgias audiovisuales y tengan que ver con un discurso político comprometido con su tiempo (Sánchez, 2014).

Por otra parte, hay que indicar que el diseño y los diseñadores tienen mucho que explorar e interactuar para organizar un cambio disciplinar (Pelta, 2010), a fin de que sea posible superar, de alguna manera, los tópicos sobre las duplas de forma y función, forma y contenido, e innovación y desarrollo; y haya una propuesta desde la

investigación basada en la práctica artística, al igual que propuestas teóricas y estéticas que pongan en cuestión algunos temas (procesos y conceptos) del diseño. No obstante, con base en lo anterior, puede que surja la siguiente pregunta: ¿qué temas habría que poner en cuestión? Probablemente aquellos que se hacen predominantes y hegemónicos en el capitalismo contemporáneo, que despliegan la práctica del diseño, y que, por tanto, los diseñadores deberían cuestionar más que accionar (Foster, 2004). Por ende, el cuestionarse sobre tales temas es la oportunidad, como ya hicieron los artistas plásticos en las vanguardias, de aprovechar el espacio vivo de la escena, como portavoz para el cambio y el pensamiento crítico (Sánchez, 2002).

Lo anterior supone un acercamiento a prácticas artísticas que privilegien la escenografía como espacio material narrativo y dramático; y que permitan, a su vez, un ir y venir entre la teoría y la práctica artística propia. Es decir, conjugando el análisis y la teoría con la práctica artística, se propone una acción escénica, tipo instalación, que recoja la historia de vida de un antiguo activista del Movimiento 19 de abril (M-19) en Colombia en los años ochenta, anclada al estallido social de 2021, a través de los ojos de la hija, empleando las narrativas de infancia (Arfuch, 2015) como recurso metodológico en el dispositivo artístico *Memorias de un sueño: una cadena infinita de afectos para hacernos invisibles a la muerte*, en el cual puede consolidarse el encuentro intersubjetivo en el espacio escénico, generando, en últimas, un diálogo entre subjetividades, soportes y modos de concebir y construir el mundo (Pavis, 2000, como se citó en Hojsgaard, 2019).

Preguntas de Investigación e Hipótesis

Las preguntas que circulan alrededor de esta tesis son las siguientes: ¿Cómo crear un dispositivo para hacer recordar, hablar y romper el silencio? ¿Qué se debe contar y por qué? ¿Qué hacer con el espacio vacío del escenario? ¿Cómo hacer funcionar el trabajo colaborativo? ¿Cómo crear un espacio para la aparición de individuos y comunidades? ¿Cómo y qué negociar sobre las diferencias sociales y culturales entre el contexto colombiano y el español? ¿Cómo crear en el espacio de actuación conexiones entre el mundo humano y el mundo no humano? ¿Cómo ha cambiado o alterado la pandemia de la covid-19 la función del espacio de actuación? Todas estas preguntas fueron afrontadas durante el proceso creativo de la producción colectiva, a través del diálogo, la lluvia de ideas y la experimentación plástica, que son dinámicas propias del trabajo de aula, de taller y de escenario.

Los resultados esperados van en función de los objetivos, pues se ha ido evidenciando en el trabajo previo docente⁷ que, en la investigación basada en la práctica artística, el proceso ha sido casi tan importante como la obra final; y que, en esa medida, el trabajo colaborativo con alumnos y alumnas de distintas disciplinas es una forma de trabajo significativo, tanto para su formación como para el proceso creativo y resultado de la obra. Además, se ha ido probando en el trabajo previo profesional, que la experimentación dentro del hecho escénico con la escenografía, que abarca la imagen, el sonido y el cuerpo, los cuales cobran vida en un espacio y tiempo determinados, es capaz de generar nuevas subjetividades antes, durante y después del encuentro dentro del acontecimiento escénico.

⁷ Ver Antecedentes en el Capítulo 5 Parte III.

Sobre la posibilidad de producir otros discursos y subjetividades a través del encuentro y durante la presentación del dispositivo escénico, se cree que es necesario e importante que otras voces intervengan en la construcción de una memoria colectiva e histórica sobre la violencia política, para que esta sea más igualitaria e incluyente, ya que también se ha comprobado que son escasas las producciones de hijos e hijas de desaparecidos en Colombia, en el marco del conflicto armado.

Finalmente, las relaciones expandidas entre diseño y escena representan una posibilidad de indagación tanto para los diseñadores en formación como para el cuerpo estudiantil de artes escénicas, que encuentra en el trabajo interdisciplinar otros formatos, medios e imágenes que sirven para la construcción de su mirada profesional.

La hipótesis sobre la que se soporta este trabajo investigativo se centra en que las acciones poéticas y políticas, basadas en microhistorias que no han sido contadas hasta la fecha, aportan a la construcción de la memoria colectiva y suman visiones igualitarias a la memoria histórica de las naciones. En ese sentido, la hipótesis principal que defiende esta tesis es que: **encumbrar la memoria sobre un episodio familiar de violencia política, contribuye a las manifestaciones artísticas de acción crítica sobre memoria colectiva en el espacio escénico contemporáneo.**

Asimismo, teniendo en cuenta que “la generación de dispositivos poéticos tiene por sí misma una función social ineludible, del mismo modo que tenía una función social la poesía misma” (Sánchez, 2016, párr. 4), esta investigación, basada en la práctica artística, se encarga de indicar que lo político de los discursos y lo poético de los dispositivos contemporáneos pueden proponer cambios paradigmáticos en las

formas de producción de la obra escénica, al expandir las fronteras disciplinares de los individuos que crean y colaboran en la producción de escenarios comunitarios.

En esta dirección, se proponen otras tres hipótesis, que dan lugar a la estructura de esta investigación artística:

- La experimentación con narrativas y dramaturgias de la imagen, al igual que los objetos en el espacio escénico, resignifica la escenografía como un espacio material narrativo, posibilitando el manejo de diferentes tipos de lenguajes artísticos, discursos políticos comprometidos y trabajados de manera interdisciplinar.
- Es posible y necesario dar lugar a un desplazamiento en el discurso histórico y artístico dominante, brindando otras posibilidades de interpretación sobre la desaparición y el conflicto armado en Colombia.
- El teatro se ha nutrido gracias a la expansión de sus límites, a la contribución del diseño en particular y las artes visuales en general, las cuales han ampliado, igualmente, sus horizontes conceptuales y prácticos.

Objetivos

Los objetivos de esta investigación tienen que ver con tres lugares de indagación, que son: a) la investigación basada en la práctica artística como posibilidad pedagógica y profesional, que se ve representada por el dispositivo escénico *Memorias de un sueño*, en tanto que se trata de un espacio de encuentro con el espectador; b) la necesidad de generar otros discursos históricos y artísticos sobre la violencia política, en especial sobre la desaparición forzada en el contexto del conflicto armado en Colombia;

c) las posibilidades de experimentación y encuentro, presentes en las relaciones expandidas del diseño hacia las artes vivas y viceversa.

En consecuencia, el objetivo general de este trabajo es:

- **Producir una acción poética y política, materializada en un dispositivo escénico, en la ciudad de Valencia, España.**

Este objetivo se concreta mediante el abordaje de objetivos específicos que se relacionan con los capítulos que componen las tres partes de esta tesis doctoral. Los objetivos específicos son:

- Experimentar sobre las posibilidades narrativas y dramáticas de la imagen audiovisual en el espacio escénico y en la producción artística de “Memorias de un sueño: una cadena infinita de afectos para hacernos invisibles a la muerte”.
- Determinar las posibilidades de relación entre el diseño y la escena, particularmente sobre el papel de la gráfica contemporánea expandida en el campo.
- Proponer un discurso histórico-artístico alternativo sobre la desaparición y detención dentro del conflicto armado en Colombia, a través de una revisión bibliográfica sobre arte, memoria y violencia política.

Justificación

Este trabajo se inscribe en un programa de doctorado que admite la práctica artística como modo de investigación y de producción de conocimiento; lo cual permite relacionar la construcción de una escritura crítica, contextualizada en una práctica artística documentada que, además, se asienta en una metodología que camina entre el

aspecto cualitativo de las ciencias sociales y el sistema autorregulado del pensamiento proyectual (Jones, 1982, como se citó en Esteve de Quesada, 2001), y que se ajusta en la idea de la imagen como productora de discurso. En ese sentido, es necesario contar con la construcción mixta entre el discurso teórico y la práctica artística, porque se considera que es posible llegar a transmitir un determinado conocimiento o reflexión en torno a la memoria colectiva, el arte y la autobiografía, que se centre en la desaparición forzada, una realidad del pasado, pero aún persistente en Colombia.

A partir de eso, este proyecto de investigación es importante porque articula el conocimiento adquirido en el hacer, tanto individual como colectivo, y en un contexto docente que plantea dispositivos de creación y producción colaborativas, expresadas en un proceso creativo; es decir, establece relaciones entre el texto (la imagen u objeto que sale del ejercicio del diseño gráfico o industrial) y el contexto del diseño (entorno con el que se conecta el objeto de diseño una vez instalado o proyectado) (Llovet, 1979). El proceso creativo de este trabajo, a su vez, se centra, en el objeto artístico y en la escritura de un texto académico, donde se amplía y profundiza sobre la experiencia personal, las vivencias previas, el contexto social e histórico y la producción artística que ronda ese contexto.

Esta apuesta investigativa se sitúa en la crítica a las formas de investigación positivistas y las lógicas científicas dominantes (lo cuantitativo, el método deductivo, técnicas como cuestionarios o encuestas), para defender la relación equitativa entre el sujeto y el objeto de estudio, entre el investigador y la práctica artística, y, en este caso, entre la investigadora y la investigada. Es por ello que no solo se toman elementos de la investigación en artes, sino también de métodos y técnicas propias de las ciencias

sociales (investigación cualitativa, relatos de vida, método inductivo, etnografía, entrevistas, observación participante, testimonios y fotografías como documentos históricos⁸), teniendo en cuenta que el proceso es tan importante como el resultado en este tipo de trabajos.

De igual modo, la importancia de este proyecto radica en ofrecer una experiencia metafórica y real, un encuentro de subjetividades dentro del espacio escénico contemporáneo, una autoficción⁹ compleja que transita entre el exhibir y el describir, entre el representar y el presentar, haciendo visible lo invisible; siguiendo la necesidad artística de exponer las ideas que han ido surgiendo mediante las dudas, las preguntas y los propósitos de la misma, como una forma de visibilizar el problema planteado anteriormente sobre la memoria, pero desde otros puntos de vista.

En ese sentido, esta tesis también pretende aportar a las acciones críticas no solo desde la práctica artística como forma de investigación, sino también desde una contribución a la memoria colectiva a partir de la producción y análisis de imágenes que se comprometen con la memoria histórica, enfocándose en las duplas conceptuales del desaparecer y aparecer, de la ausencia y presencia, de lo documental y la ficción, de lo público y privado. Igualmente, desde el ejercicio docente, este trabajo ofrece elementos metodológicos alternativos al cuerpo estudiantil de diseño y recursos, para abordar temáticas tan normalizadas como la violencia en Colombia.

⁸ Revisar *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, de P. Burke (2005)

⁹ La autoficción en el espacio escénico es entendida como un relato en el que un autor habla de hechos o acontecimientos reales pero recompuestos, con cambios en la cronología, con episodios agregados, dependiendo de las necesidades de la narrativa (Pavis, 2016). Este trabajo se centra en la autoficción y no en la autobiografía “pura” porque el exponerse uno mismo a los demás implica inventar un relato, cayendo en la ficción (Pavis, 2016).

Por otra parte, la necesidad de acabar con el pacto de silencio familiar permite afrontar el trauma originado en un momento histórico. En consecuencia, este trabajo da la oportunidad de resignificar y reconstruir desde la mirada adulta ese sufrimiento que, a veces, se cree superado, pero que se cuele nuevamente en la mente y el cuerpo. Además, hay que tener en cuenta que en Colombia se están creando dispositivos de memoria después de la firma del acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera, firmado en 2016, en La Habana, por el Gobierno de Juan Manuel Santos y la guerrilla más antigua del continente: Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (Farc-EP). Los mecanismos que se han propuesto gracias a este acuerdo han sido: Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la convivencia y la No repetición (CEV), la cual busca los patrones y las causas del conflicto interno para reparar, de alguna manera, el daño causado a las víctimas mediante la verdad; el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), encargado de preservar la memoria del conflicto armado colombiano; y la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), que tiene la función de administrar la justicia transicional y de conocer los delitos cometidos en el marco de dicho conflicto interno.

A estas iniciativas, se suma el recopilatorio de las diferentes publicaciones del CNMH (2014a, 2014b y 2014c) sobre la desaparición forzada en Colombia, poniéndole rostros y voces a las huellas dejadas en familias y comunidades desde 1970; así como a los impactos psicosociales y a un balance hasta el 2010 sobre la acción del Estado frente a este crimen. Esta recopilación de experiencias, distribuida en cuatro tomos, es una de las iniciativas más completas hasta ahora publicadas, las cuales dan cuenta del trabajo mancomunado entre organizaciones nacionales con el apoyo de la Unión Europea.

Sin embargo, vale aclarar que dichos informes concluyen que no es posible dar cuenta de la magnitud, tendencias, evolución histórica, ni de las dinámicas en las que se han presentado estos delitos, debido a que la información entre fuentes oficiales y no oficiales no se encuentra disponible o no existe. En esta dirección, se cree que es necesario seguir documentando las micro historias de las víctimas, para que, en algún momento, el Estado colombiano reconstruya un inventario consensuado de todas y cada una de las víctimas y sus historias de vida, como bien recomiendan dichos informes (CNMH, 2014a), a modo de mecanismos de reparación, verdad y no repetición.

Otro documento que merece ser tenido en cuenta es el libro *Recordar y narrar el conflicto: herramientas para reconstruir memoria histórica*, del CNMH (2013). Tal trabajo propone, desde la dimensión conceptual y metodológica del trabajo de memoria, formas y actividades para evocar la memoria, a través de archivos, documentos y relatos. Asimismo, el libro *Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto*, del Ministerio de Cultura (2012), recoge la dramaturgia que se ha hecho en el país sobre el conflicto armado desde duplas conceptuales como teatro y memoria, teatro y verdad, teatro y tragedia, y lo colectivo y lo individual. El libro ya mencionado recoge obras como *La agonía del difunto*, escrito en 1977, año del paro cívico nacional¹⁰; *Los adioses de José*, de Víctor Viviescas; y *El ausente*, de Felipe Botero, que trata sobre la desaparición forzada. Esas y otras producciones surgieron como una especie de reparación simbólica para asegurar la preservación de la memoria histórica del conflicto. En este camino, el corpus también recoge el trabajo desarrollado en teatros como La Máscara y La Esquina Latina, ubicados en la ciudad de Cali; La

¹⁰ El paro cívico más grande visto en Colombia, por cierto.

Candelaria de Bogotá, compuesta por dramaturgos como Fabio Rubiano y su grupo Teatro Petra; el Laboratorio de artistas de Mapa Teatro, con su teatro poético y político; La Casa Ensemble de Alejandra Borrero y sus ejercicios de reparación colectiva; entre otros.

A partir de esto, fue importante tomar en cuenta las experiencias expuestas en el Primer Simposio Internacional de Teatro Contemporáneo en Latinoamérica y Europa, evento organizado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, con la colaboración de la Universidad de Barcelona, el pasado octubre de 2021. Este primer encuentro trajo a colación el tema de la violencia política y el teatro, de modo que se revisaron las distintas formas de presencia y facetas en que se manifiesta este fenómeno en las artes.

De los diálogos que hubo en el simposio se destacan la charla del filósofo y periodista Jorge Cardona, titulada *La puesta en escena de una guerra degradada*, en la que se constataron sus hallazgos en las líneas de tiempo, expuestas al final de este capítulo¹¹. La charla también versó sobre el fraude en las elecciones de 1970 entre el candidato conservador Misael Pastrana Borrero y el candidato por la Alianza Nacional Popular (ANAPO) Gustavo Rojas Pinilla; la creación del Movimiento 19 de Abril (M-19) en 1973; el holocausto del Palacio de Justicia en 1985, en donde el abuso de la fuerza se impuso sobre el diálogo; el asesinato de Jaime Pardo Leal, del partido político de la Unión Patriótica en 1987; el asesinato del médico Héctor Abad Gómez y de otros defensores de derechos humanos en 1988; la masacre de Segovia en 1988 a manos de grupos paramilitares; la masacre a funcionarios judiciales en manos de paramilitares en

¹¹ Ver Imagen 2.

1989; el asesinato de candidatos presidenciales como Bernardo Jaramillo Ossa, de la Unión patriótica (UP) y Carlos Pizarro del M-19 en 1990; el asesinato del capo Pablo Escobar, el 2 de diciembre de 1993; el magnicidio de Álvaro Gómez Hurtado, el 2 de noviembre de 1995; la masacre de El Aro, en Antioquia, el 22 de octubre de 1997; el asesinato del humorista Jaime Garzón, el 13 agosto de 1999; la masacre del Salado en El Carmen de Bolívar, ocurrida entre el 16 y el 22 de febrero de 2000; la masacre en Bojayá, el 2 de mayo de 2002; la Operación Orión en octubre de 2002; el secuestro de Ingrid Betancourt en 2007 por la guerrilla de las Farc-EP; el secuestro y los asesinatos selectivos de jóvenes campesinos conocidos como “falsos positivos”, ocurridos entre 2002 y 2008 por parte de las Fuerzas Armadas, con 6402 víctimas, en el marco de la seguridad democrática del entonces presidente Álvaro Uribe Vélez. Todos estos sucesos fueron considerados en el simposio como los más importantes del conflicto armado en Colombia.

En este recorrido, el recuerdo latente que deja la violencia política, convertido en un trauma que se comparte familiar y socialmente, produce heridas y huellas que permanecen en el tiempo, motivando comportamientos y relaciones cargadas de miedo, dolor e incertidumbre (Noguera Palau, 2021). También deja traumas que afectan los cuerpos, el territorio, las dinámicas sociales, las familias y, por tanto, la identidad de los sujetos y las comunidades. El acontecimiento puntual que se recrea en esta investigación, basada en la práctica artística, a través de la narrativa de una mujer que pasa los 40 años, que vivió durante la aplicación del estatuto de seguridad en Colombia (1978-1982), y que es víctima directa de él, trata sobre la detención y desaparición forzada su padre en el marco de la persecución a los líderes y simpatizantes del M-19.

Dispositivos Metodológicos

La idea de esta propuesta investigativa es situarse en la intersección entre las metodologías de investigación social y la investigación en artes como formas de acceso a la realidad social (Beltrán, 1985), dadas sus similitudes con el campo social e histórico. Para ello, es importante indicar algunas definiciones expuestas por Sánchez (2013) sobre ese campo.

La investigación en artes puede considerarse como productora de conocimiento, en donde el proceso es realizado por un sujeto personal e interesado; es decir, que parte de una motivación auténtica. Por su parte, los procesos de investigación son comunicables; mientras que la comunicabilidad de dichos procesos y las prácticas artísticas en sí mismas ha llevado a garantizar un equilibrio entre la eficacia externa, que se refiere a la comunicación de temáticas de conocimiento, y la coherencia interna de la propia práctica. Este carácter dialógico entre la práctica y la generación de conocimiento hace parte de un proceso de transformación cultural, por lo que la investigación en artes es una alternativa frente a otras inscripciones sociales, como el circuito comercial e institucional, basado en la producción de mercancías y marcas (Sánchez, 2013, p. 38).

En esta dirección, las metodologías cualitativas de investigación en ciencias sociales y humanidades, en relación con las metodologías de la investigación en artes, aportan formas de aproximarse a la realidad, observar y relacionar subjetividades e intersubjetividades en fenómenos sociales, culturales y políticos, todos ellos contemporáneos. Al aplicar tales metodologías al estudio de prácticas artísticas, y al

emplear técnicas como la observación participante y entrevistas semiestructuradas, es posible develar la relación entre el objeto de estudio y su dimensión social (Beltrán, 1985). En este sentido, la subjetividad, los procesos y su comunicabilidad, junto con la investigación en contexto, representan una traducción sobre la investigación en artes, la cual puede ser vista como una dimensión de la práctica artística (Sánchez, 2013).

Es por ello que, partiendo de un modelo holístico, se pueden integrar estructuras y significados a la investigación, para así acceder al análisis y a la interpretación de aspectos concretos y recurrentes de las puestas en escena, dentro del trabajo interdisciplinar de los colectivos, con el fin de ser relacionados activamente con la construcción colectiva como posibilidad de transformación política dentro del campo docente, y como acción poética y política en la consolidación de la memoria colectiva.

Es así que en este estudio se tienen en cuenta las propuestas metodológicas de Sánchez (2013) sobre la investigación en artes, vistas como mecanismos de pensamiento y acción; lo que permite retomar esta investigación como un proceso que trasciende los resultados de la misma y que no concluye con la presentación de un producto¹², sino en la adquisición de conocimiento a través de la práctica expuesto en los resultados y conclusiones de esta tesis, en donde los formatos disciplinares no son los únicos ámbitos en que la investigación en artes pueda tener lugar, siempre y cuando el formato escogido esté plasmado el conocimiento surgido de la práctica (p. 39). Cabe

¹² Vale la pena aclarar que la presentación de los resultados, el marco teórico, el marco contextual y el marco práctico de este trabajo, están organizados en un formato de tesis convencional, respondiendo a un orden de exposición que resulte claro tanto para el expositor como para el lector; teniendo en cuenta, las convenciones presentes en los programas de bellas artes tanto de la UPV como de la Univalle. Sin embargo, este trabajo puede ser leído empezando por la sistematización de la práctica expuesta en la Parte III o desde el marco teórico que la acompaña presente en la Parte II.

aclarar que una exposición no es el único formato para un artista visual, ni el escaparate para un diseñador y mucho menos una puesta en escena será el único formato para un artista escénico.

En cuanto a las técnicas utilizadas, y que son propias de la metodología cualitativa, se emplea la observación participante para identificar las posibilidades de la hibridación de lenguajes en los dispositivos de narración audiovisual y su relación con las artes vivas. Por tanto, se ha hecho un trabajo de campo en donde se escogieron los colectivos de trabajo interdisciplinar y las obras a analizar. Se ha asistido, además, a puestas en escena contemporáneas que privilegiaran la escenografía como un espacio material narrativo, capaz de manejar diferentes tipos de lenguajes artísticos de manera interdisciplinar, para construir un archivo audiovisual susceptible de ser analizado. Se han realizado entrevistas a agrupaciones del campo escénico (compañías y laboratorios) y se ha organizado la información resultante de los momentos anteriores, con el fin de obtener deducciones de la aplicación de los instrumentos de análisis que condujeron a dichas entrevistas.

En esta dirección, el trabajo colaborativo realizado durante la práctica artística, en donde participaron dos cursos de grado de la asignatura *Práctica Escenográfica Contemporánea*, perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, ha permitido un intercambio de saberes importante, un diálogo fructífero a través de la lluvia de ideas y un despliegue técnico y tecnológico propios del trabajo en el taller.

Otras técnicas de recolección de información del método cualitativo como la entrevista al grupo familiar de la autora y el análisis documental de archivos

institucionales de noticias en periódicos, radio y televisión de la época de los ochenta, en contraste con canales de noticias alternativos que hacen presencia en las redes sociales actualmente, arrojaron evidencias sobre las contradicciones y ausencias entre la memoria individual y la memoria histórica, especialmente cuando se relacionaron estos relatos personales con algunos documentos institucionales, en función de la construcción de una memoria colectiva equilibrada.

Para obtener los propósitos de este proyecto la investigación, la tarea se organizó a través de las siguientes etapas:

- Primera Etapa: Revisión Documental

Para iniciar este trabajo de investigación lo primero que se hace es una sistematización reflexiva del trabajo docente y académico desarrollado con el Taller de Ópera de la Universidad del Valle, para determinar los campos conceptuales que intervienen en la relación entre diseño y escena. Asimismo, se construyen relaciones conceptuales y se busca bibliografía, todo con el objetivo de construir el estado del arte (o estado actual). Posteriormente, se lleva a cabo un análisis de acciones performativas (obras, puestas en escena, performance, instalaciones) que pudieran proporcionar una perspectiva actual, histórica y política a la investigación.

En esa dirección, se navega entre la dificultad de definir el muestreo; es decir, la relevancia de las producciones artísticas y luego la interpretación de las mismas, debido a que no todos los códigos empleados son conocidos y tuvieron que ser cotejados con otros documentos, como entrevistas e información de las páginas web de los creadores y críticos de dichos dispositivos escénicos. Estas fuentes documentales han sido consultadas a lo largo de la investigación, desde la creación del estado del arte hasta el

trabajo de campo. Han sido tratadas como productos sociales, culturales y artísticos, debido a que hablan de los actores sociales que los crearon y que los usan (Téllez, 2007).

Otras fuentes documentales consultadas son entrevistas hechas a antiguos activistas de grupos insurgentes, para evidenciar sus motivaciones y expectativas frente al conflicto armado y las posibilidades que ofrece la salida pacífica del mismo. Así mismo, se tienen en cuenta noticias televisivas, encontradas especialmente en YouTube¹³, y noticias de periódico encontradas en hemerotecas de diferentes bibliotecas y páginas web, con el fin de revisar el contexto sobre el que se pretende entablar una acción artística. Por esta razón, la revisión de bibliografía especializada en historia, arte y memoria, resulta determinante en esta investigación.

La primera revisión se hace inicialmente en bibliotecas públicas de Cali, en especial en la Biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle. Posteriormente, la revisión se traslada a la biblioteca de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, donde se contrastan los textos y se completa la bibliografía revisada. Durante el confinamiento por la covid-19, la revisión se orienta de manera virtual. Ese primer periodo de investigación dura aproximadamente un año y medio.

- Segunda Etapa: Observación Participante

Para identificar las posibilidades de la hibridación de lenguajes en los dispositivos de narración audiovisual y su relación con las artes vivas, se hace un trabajo de campo en donde se escogen las agrupaciones (laboratorios y compañías) y sus producciones escénicas a analizar dentro del campo profesional. Se asiste a las

¹³ Ver Anexo 4 (Archivo).

puestas en escena de compañías que promovieran el empleo de lenguajes artísticos de la animación, de la gráfica expandida y del *performance*, preferiblemente a través de metáforas visuales y sonoras. Las puestas en escena a las que se asiste son: *The Mountain y Kingdom*, de la compañía Señor Serrano; *La Despedida* y el *Museo vivo*, de Mapa Teatro; la exposición de William Kentridge *Basta y Sobra*, en el Museo Reina Sofía; el taller *Lo visible. Nuevas dramaturgias visuales*, de Azkona&Toloza, presentada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM); la obra *Teatro Amazonas* de esta última compañía, *Les Solidariès* y *Tot Explota*, de la compañía A Tiro Hecho; y por último: *L'Aniversari* y *El rastre de aquella nit*, de la compañía Teatro de lo Inestable.

Se sistematiza también, la experiencia de las producciones del Taller de Ópera de la Universidad del Valle de los últimos diez años, para describir su apuesta metodológica y aterrizar las nociones estudiadas en la revisión documental hacia dicha experiencia, en paralelo con apuestas pedagógicas de la Universidad Politécnica de Valencia, en la que se trabaja con estudiantes de la asignatura Práctica escenográfica contemporánea en grado, y con la asignatura del máster en producción artística Nuevos espacios escenográficos, ambas dictadas por la profesora Martina Botella Mestres.

Este trabajo de observación y análisis es transversal a todo el proceso creativo, ya que se asiste a ver las obras antes y después del confinamiento por la Covid-19. El resto de revisiones documentales se hizo a través de plataformas como Filmin, Netflix y Youtube.

- *Tercera Etapa: Entrevistas Semiestructuradas y Relatos de Vida*

En el tercer momento de la investigación, se hacen una serie de entrevistas semiestructuradas a los miembros de la familia de la autora del presente trabajo¹⁴, divididas en tres puntos de indagación: antes (el contexto), durante (la detención) y después (la búsqueda y las huellas) del acontecimiento traumático.

Los objetivos de la entrevista fueron los mismos para todos los miembros del grupo familiar. Los objetivos fueron los siguientes:

- Detectar las percepciones y sentimientos del entrevistado(a).
- Determinar la perspectiva del sujeto estudiado sobre un hecho particular de su vida.

Las preguntas varían entre el entrevistado principal (el que vivió los acontecimientos directamente) y los demás miembros de su grupo familiar, los cuales vivieron el acontecimiento solo en ese presente de la detención y desaparición. Las preguntas que orientan la conversación con el padre de la autora tratan sobre los antecedentes del evento, el contexto histórico, y todo aquello que tiene que ver con “el antes” del suceso. En este sentido, se hacen una serie de preguntas encaminadas a conocer las características de su militancia (la del padre) dentro del grupo M-19.

Sobre “el durante” del evento, se plantean siete preguntas que se llevan a cabo de manera presencial en el año 2019, por medio del comunicador social Carlos Clavijo, colega de la autora, quien, en la ciudad de Cali, se reúne con el padre de la autora y le traspa sus inquietudes, dando cuenta de lo que sintió cuando lo detuvieron, cuando se lo llevaron, cuando lo torturaron y cuando, finalmente, apareció con vida en la cárcel.

¹⁴ Ver Anexo 5.

Sobre “el después” del acontecimiento, se hacen solamente dos preguntas para estar al corriente sobre la influencia de ese episodio en su vida personal y familiar.

Posterior a ello, se plantea hacer entrevistas a miembros de colectivos y compañías de teatro¹⁵ para indagar sobre sus formas de trabajo en cuanto a la creación colectiva¹⁶. Los objetivos de este instrumento son:

- Detectar los rasgos que caracterizan las tendencias conceptuales de las compañías (teatro político, etnoficción, afectividad y crítica, teatro experimental y teatro colaborativo).
- Determinar relaciones entre lenguajes (artísticos e interdisciplinarios) en la práctica artística.
- Identificar el papel del espectador (público) en las apuestas creativas de las agrupaciones.
- Determinar qué papel juega la escenografía en este tipo de producciones.

Estas entrevistas se hacen en diferentes momentos y espacios según las personas y colectivos consultados. Por ejemplo, a las integrantes del colectivo A Tiro Hecho, Carla Chillida, Yarima Osuna y Margarita Mateos, se entrevistan de manera presencial en su estudio y lugar de ensayo, en la mañana del 2 de octubre de 2018. La entrevista, que es una semiestructurada, es grabada en audio y video, para dar cuenta sobre quiénes conforman la compañía, su objetivo de trabajo, el tipo de compromiso político que

¹⁵ Ver Anexo 6.

¹⁶ La creación colectiva adquirió justificación política con puestas en escena de grupos como el Living Theater (1947), el Teatro Alemán (1970), y el Teatro Campesino Chicano (1965). Se consolidó como teoría didáctica a partir del método de Enrique Buenaventura, fundador del Teatro Experimental de Cali (TEC), que parte del formalismo ruso en donde sobresale la actitud grupal constructiva de una puesta en escena.

asumen con sus obras, sus formas de trabajo, los mecanismos que utilizan en la construcción de dramaturgias y narrativas, las relaciones interdisciplinares y colaborativas, sus apuestas estéticas, los lenguajes artísticos que emplean, el tipo de teatro que hacen, cómo construyen la escenografía y a través de qué estrategias, cómo transforman el lenguaje visual de la escena, de qué imágenes parten para la creación escénica, cuál era la relación que plantean que van a tener con el público, entre otras¹⁷.

- *Cuarta Etapa: Experimentación Plástica y Trabajo Colaborativo*

En esta etapa se decide experimentar con la imagen, el sonido, el cuerpo y la palabra, que son alternativas narrativas coherentes en la puesta en escena experimental *Memorias de un sueño*. Primero en solitario, luego en compañía de la familia y, más adelante, en la producción colaborativa con estudiantes de la asignatura Práctica escenográfica contemporánea, ofertada por la Facultad de Bellas Artes en la UPV, en el primer cuatrimestre de los años 2020 y 2021.

Durante esta etapa se plantea una metodología de trabajo colaborativo basada en el modelo de proceso autorregulado de Jones (1985, como se citó en Esteve de Quesada, 2001, p. 99), con el que se pretende tener el control sobre el proceso colectivo, planteando grupos de trabajo especializados dentro del área de taller con los y las estudiantes, a partir de la conceptualización previa trabajada por la autora, la cual es reforzada en el primer curso de trabajo colaborativo a inicios de 2020. Este trabajo artístico se centra en técnicas como la lluvia de ideas y la puesta en discusión del material recolectado, junto con la historia de vida de la autora, llegando al concepto metafórico y espacial de la obra: la explosión. Este proceso dura aproximadamente

¹⁷ Ver Anexo 6.

cuatro meses, durante los cuales se pueden hacer un mes de trabajo presencial, mientras que el resto tiene que trabajarse a distancia, en línea, debido al confinamiento obligatorio que decretado.

Durante la producción escenográfica con el segundo curso, que sucede a inicios de 2021, la metodología empleada es de trabajo en taller, dividido en los siguientes grupos: producción audiovisual (animación, posproducción fotográfica y video), conceptualización y construcción del espacio (explosión), producción material (reforma y actualización de muebles y demás enseres de uso doméstico) y producción del elemento performativo y dramático de la obra, a cargo de la directora y co-directora de la obra.

Este proceso dura cuatro meses, tiempo en el que se recogen muebles que hagan referencia a la época trabajada y a la temática, se crean animaciones, se hace una maqueta a escala con las dimensiones del teatro Círculo y se realizan pruebas de proyecciones de imágenes sobre la misma. Así mismo, en dichos meses se va creando, en paralelo con las actividades mencionadas, los relatos y el guion de la obra, partiendo de tres momentos: presente, pasado y futuro, que más adelante también están representados en la disposición espacial de la obra.

Sobre el tiempo, se trabaja con la petrificación de los objetos, instalados como si estuvieran suspendidos durante la explosión de la habitación de una casa. El tiempo del montaje dura dos días y durante otros dos días se hacen ensayos especialmente técnicos y de acciones. La obra se presenta dos días seguidos: el 5 y 6 de junio de 2021 en el Teatro Círculo del barrio Benimaclet, a las 19:00 horas, con una duración aproximada

de 50 minutos, ya que la llamada al padre desde el teatro varía en su duración y depende de la dinámica del diálogo que se establezca con la hija, en directo.

Posteriormente, se le hacen preguntas abiertas al público, regidas por estos objetivos:

- Indagar sobre la percepción temporal (“el ahora”) que tenían los espectadores sobre la espacialidad de la escenografía cuando relacionaban el sonido, la imagen y el cuerpo.
- Identificar la percepción del espectador sobre la narrativa de la obra.

Mediante esta propuesta se logra entablar un diálogo con algunos asistentes al evento durante los dos días de su presentación; indicando las sensaciones que tuvieron sobre la obra, si lograron identificarse con algo en la obra o involucrarse con la temática y las percepciones sobre la puesta en escena, el sonido y el discurso.

- Quinta Etapa: Resultados y Conclusiones del Estudio

En esta última etapa, se obtienen las definiciones del fenómeno estudiado, desde lo que puede, debe o hace la escenografía en el espacio escénico contemporáneo, con los resultados conseguidos de la aplicación de los instrumentos de análisis, en conjunto con el proceso creativo colaborativo y la producción de la obra en general. Se sacan conclusiones y se discute sobre el hacer pedagógico y disciplinar con el equipo creativo desde la práctica artística realizada. Esta última fase constituye un proceso de reflexión y escritura del resultado de la investigación¹⁸.

¹⁸ Se pueden revisar las actividades que se realizaron para llevar a cabo este trabajo en el plan de trabajo por años en el Anexo 7.

Líneas de Tiempo

Las siguientes gráficas muestran los acontecimientos destacados en relación con los diferentes contextos de indagación de esta tesis, que son: el contexto social e histórico de Colombia, desde 1970 hasta la actualidad, y el contexto de representación de la obra *Memorias de un sueño*, puesta en escena en 2021, referente a la historia familiar.

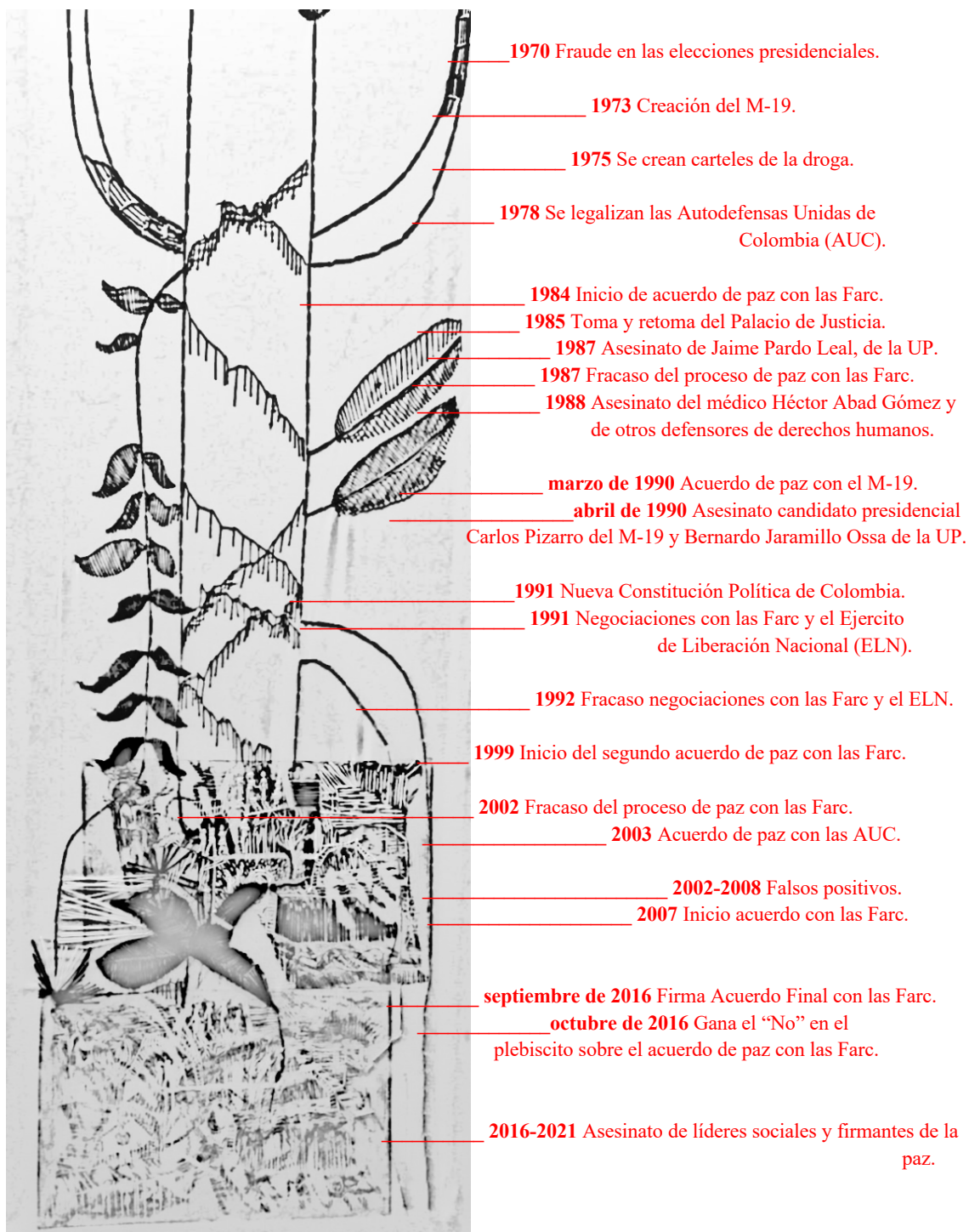
En la primera línea de tiempo (Imagen 2) se pueden ver los sucesos más importantes de la problemática colombiana: el conflicto y el posconflicto, donde, a su vez, los hechos más destacados son: el fraude electoral de 1970, detonante de la creación del grupo insurgente M-19 en 1973; seguido de un acontecimiento que dejó muchas personas desaparecidas y asesinadas: la toma por parte del M-19 y retoma por parte del Ejército Nacional del Palacio de Justicia en 1985. En la línea de tiempo también se da cuenta de otros eventos originados a raíz del conflicto y posconflicto, como el asesinato de varios defensores de derechos humanos en 1988 (entre los que estaba el médico Jesús Abad Gómez, cuya vida y muerte es descrita en el libro biográfico *El olvido que seremos* (2005) escrito por su hijo, el periodista Héctor Abad Faciolince), el asesinato de Carlos Pizarro en 1990 (historia de vida que se ilustra en el documental *Pizarro* (2015) bajo la voz de su hija María José Pizarro), cuando era candidato presidencial por parte del M-19, y la constatación de la Constitución Política de Colombia en 1991, en la que participaron varios miembros del en ese entonces ya desaparecido M-19 (Asamblea Nacional Constituyente, 1991).

En la segunda línea de tiempo (Imagen 3) se pueden ver los eventos familiares importantes para el desarrollo de esta tesis, desde el nacimiento de la autora en la época

histórica trabajada en esta investigación, el allanamiento de la casa familiar en 1981, que desemboca en la desaparición del padre de la autora, y la búsqueda emprendida por la madre. Además, también se señala en la misma línea de tiempo el éxodo de la familia en 1983 hacia Cali, huyendo de la persecución de los agentes de inteligencia de la época. Finalmente, se hace referencia a los eventos que detonan la creación de la práctica artística en la que se basa esta investigación en artes.

Imagen 2

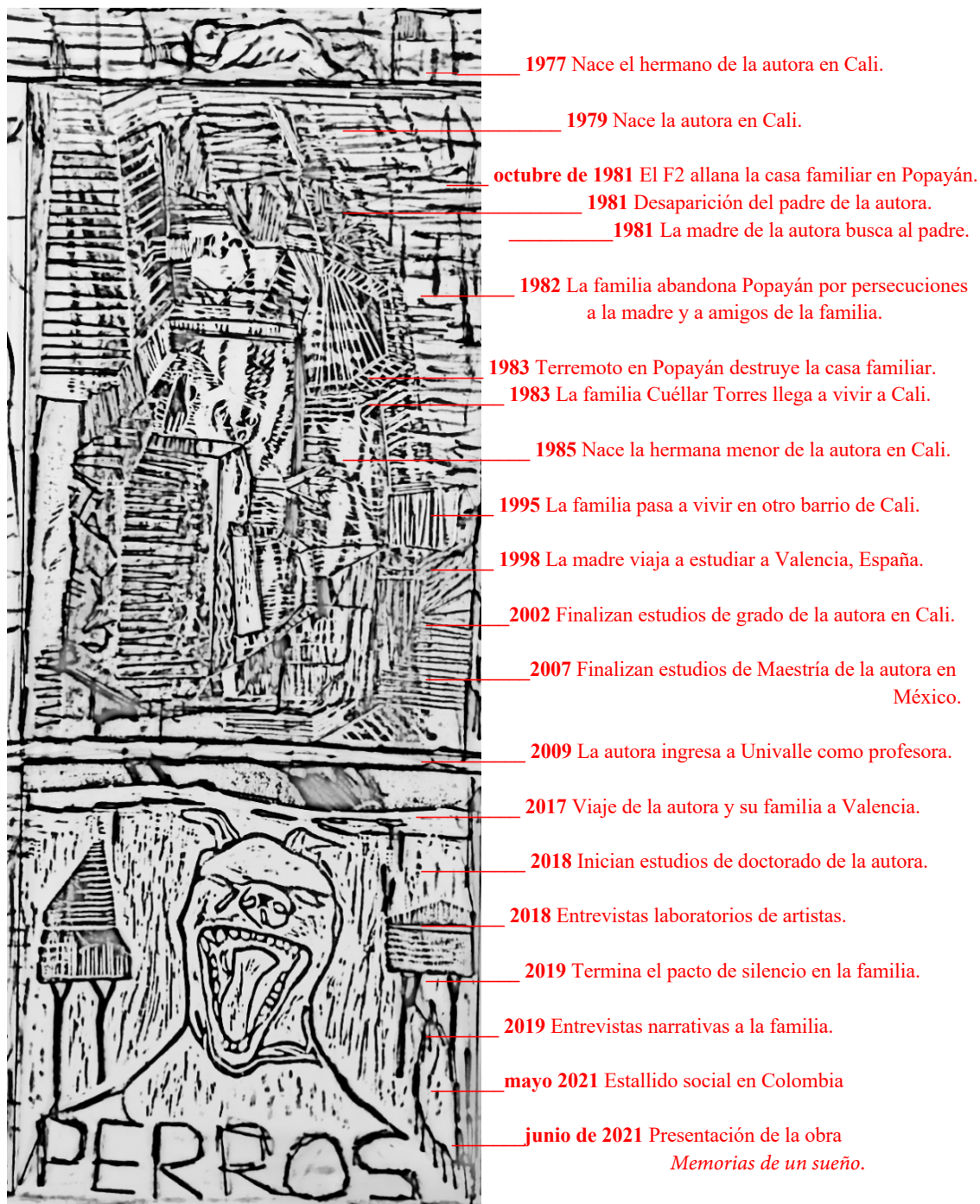
Línea de tiempo que muestra los acontecimientos destacados de la violencia en Colombia a partir de 1970.



Fuente: elaboración propia.

Imagen 3

Línea de tiempo de los contextos históricos relacionados con la obra Memorias de un sueño y la historia familiar de la autora.



Fuente: elaboración propia.

PARTE II

OTROS

MUNDOS POSIBLES

Memorias de un sueño. La performer María Tamarit en escena.

Fuente: elaboración propia¹⁹.

¹⁹ Fotografía hecha por Alain Dacheux.

El sistema

Plan de exterminio: arrasar la hierba, arrancar de raíz hasta la última plantita todavía viva, regar la tierra con sal.

Después, matar la memoria de la hierba. Para colonizar las conciencias, suprimirlas; para suprimirlas, vaciarlas de pasado. Aniquilar todo testimonio de que en la comarca hubo algo más que silencio, cárceles y tumbas.

Está prohibido recordar.

Se forman cuadrillas de presos. Por las noches, se les obliga a tapar con pintura blanca las frases de protesta que en otros tiempos cubrían los muros de la ciudad.

La lluvia, de tanto golpear los muros, va disolviendo la pintura blanca. Y reaparecen, Poquito a poco, las porfiadas palabras.

Eduardo Galeano (2000).

Capítulo 1

Estado del Arte

En este capítulo, se expone el estado de la cuestión, a través del análisis de algunas producciones artísticas contemporáneas, que involucran procesos colaborativos y transdisciplinarios de construcción de memoria colectiva, en el campo profesional, y que se centran en la posibilidad de “otras dramaturgias posibles”²⁰, en el espacio escénico contemporáneo.

Se abordan, en consecuencia, conceptos como memoria, arte, tiempo, espacio, biografía, olvido, cuerpo, desaparición forzada, silencio, ritual, tortura, trauma, testimonio, vida cotidiana y trabajo colaborativo, a través de prácticas artísticas contemporáneas, que se inscriben en categorías orientativas de producción de sentido como: teatro de lo real o creación documental pensada para escena. Las compañías que trabajan los conceptos indicados son Azkona&Toloza (Pamplona-España y Antofagasta-Chile), Mapa Teatro (Bogotá-Colombia), Señor Serrano (Barcelona-España) y A Tiro Hecho (Valencia-España), compañía que podría estar orientada más hacia el teatro físico político.

Estos laboratorios de artistas han sido escogidos porque sus integrantes se implican en la concepción de dispositivos anti-hegemónicos, abordando críticamente problemáticas globales y haciendo visible lo oculto, a través de la reorganización y

²⁰ Concepto tomado de la compañía Azkona&Toloza en el marco del taller Lo visible: Nuevas dramaturgias visuales, llevado a cabo en el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), el 20 y 21 de septiembre de 2019.

desestabilización de los elementos visuales, sonoros, performativos y discursivos presentes en los dispositivos existentes (Sánchez, 2016).

Siguiendo el rastro del teatro de la memoria o de la muerte, se parte de Tadeusz Kantor (Wielopole, 1915 - Cracovia, 1990) para llegar a artistas contemporáneos que transitan desde las artes visuales hacia las artes vivas, a través de un comprometido trabajo social y político, como William Kentridge (Johannesburgo, 1955), Doris Salcedo (Bogotá, 1958), Patricio Guzmán (Santiago, 1941), Oscar Muñoz (Popayán, 1951), José Alejandro Restrepo (Paris, 1959).

De igual manera, esta revisión se ve orientada a otros referentes que podrían inscribirse dentro de la categoría de gráfica, ilustración, cómic o animación contemporánea de campo expandido, ya que lo que se busca en esta investigación es analizar diferentes formatos, medios y lenguajes que alcancen el estadio de la experiencia y el discurso (Sánchez, 2016). Estos referentes son: Ana Teresa Barboza (Lima, 1981), Ana Soler (Sevilla, 1972), Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), Paul Cox (Paris, 1959), Rosana Paulino (Sao Paulo, 1967) y Saul Steinberg (1914-1999). Todos ellos artistas que han permitido ver que entre lo enmarañado de la memoria y el discurso oficial histórico imperante existen nuevas dramaturgias de la imagen, en las que es imperativo implicarse con el relato autobiográfico, desde la idea de recordar y de archivar, de recoger testimonios de familia, de enfrentar los miedos y de acabar con el “pacto de silencio”²¹, dando lugar a un desplazamiento del discurso oficial y su interpretación como parte de la reconstrucción del sujeto y de la memoria colectiva.

²¹ Expresión tomada del *Diccionario de la Memoria Colectiva* (2018), que alude a una especie de pacto entre los actores políticos de un conflicto para eliminar de la vida pública cualquier referencia a dicha

En este recorrido, puede encontrarse un lugar y un espacio en el cual establecer una íntima relación entre arte y memoria, nociones necesarias y urgentes de abordar en el contexto académico y pedagógico latinoamericano. Como anuncian Arfuch (2015) y Rabe (2018), el arte y la memoria cruzan juntas el horizonte contemporáneo, y se han relacionado íntimamente desde la Antigua Grecia hasta nuestros días. Esta íntima relación, para Rabe (2018), se puede evidenciar de tres maneras: en la primera el recuerdo debe situarse para que pueda perdurar de alguna forma; en la segunda la memoria colectiva conformada por el recuerdo individual debe requerir un espacio en donde visibilizar las imágenes del pasado y asegurar su recepción; y en la tercera el arte surge con el deseo de localizar el recuerdo y de concretar el espacio que se ofrece para la preservación de esa imagen en la que se ha concretado dicho recuerdo (Rabe, 2018).

En esta disposición, el arte es un camino para la reconstrucción del “yo” y del “nosotros”, ya que la práctica artística permite transitar entre la autoría y la colaboración, entre la autobiografía y la memoria colectiva, entre lo individual y lo colectivo. Enfocarse en la relación entre las artes visuales y las artes vivas para resignificarse es el objetivo de este trabajo, en el que también se develan los miedos y profundos recuerdos; y en el que “recuperarnos del sufrimiento en forma de gesto que ha de ser consumido por otro, bien sea escuchado, leído, contemplado o experimentado. Un otro en cuya alma puede reflejarse la propia” (Noguera Palau, 2021, p. 10).

En este apartado se presentan tres líneas de estudio de interés para esta investigación. La primera lleva por nombre “otros diseños posibles”, en donde se hace referencia a tres tipos de trabajos investigativos: los que establecen relaciones entre el

pugna. En el caso de este trabajo, se refiere a optar por el silencio como una forma de proteger a la familia, bloqueando los hechos traumáticos que trae el acontecimiento vivido.

diseño y la *performance*, los que están envueltos en el problema de la activación de objetos e imágenes a través de la acción, y los que tratan el tema del diseño escenográfico. La segunda línea se llama “memoria y arte”, y abarca trabajos que relacionan la violencia política y arte, y también sobre la desaparición forzada y la autobiografía. La tercera línea es conocida como “investigación en artes vivas”, donde se destacan las apuestas basadas en la práctica artística escénica y visual; y en donde el trabajo colaborativo e interdisciplinar permite anclar saberes y proponer alternativas que conlleven a un nuevo tipo de práctica académica interdisciplinar en el Departamento de Diseño de la Facultad de Artes Integradas, en el que la autora de esta investigación es profesora titular.

1.2 Otros Diseños Posibles

En los trabajos que tocan la cuestión del diseño escenográfico, la conceptualización sobre el impacto del diseño en el campo expandido está particularmente ausente, ya que las investigaciones que abordan tradicionalmente el diseño gráfico como una disciplina de la comunicación y la información dejan de lado otras aproximaciones disciplinares como las culturales (producción de objetos culturales), las mediadoras (cuando se produce un agenciamiento²² dentro de la sociedad), las proyectuales (exploración y experimentación con los medios), y las de producción de conocimiento (en la configuración de una mirada crítica y sensible del

²² La noción de agenciamiento propuesta por Deleuze y Guattari se puede aplicar a la puesta en escena como unidad mínima de la misma, definiendo cómo todos los elementos y materiales presentes en ella, son agenciados en función de la mirada del espectador (Pavis, 2016).

diseñador y del espectador, dentro del contexto en el que se actúa y con el que se relaciona).

En vista de que dicha ausencia conceptual sobre el impacto del diseño es notoria en los trabajos de diseño escenográfico, se pretende evidenciar en este estado del arte las posibilidades que tiene el diseño dentro del campo expandido de la escena, a partir de la revisión de sus prácticas, las cuales intervienen en el campo escenográfico, problematizando sobre las relaciones que surgen entre la imagen, la palabra y el sonido en el espacio vivo de lo escénico. Además, en este apartado conviene exponer y explorar los conceptos que la imagen digital tiene sobre el cuerpo y su relación con los medios, a fin de evidenciar su perfil narrativo y dramático.

Ahora bien, en cuanto a las inquietudes disciplinares, estas se han visto materializadas en el campo del diseño y de las artes visuales por la expansión del campo de acción profesional del diseño y por los efectos del mercado capitalista sobre las artes en general —crisis que afecta a todos los campos de la sociedad desde los años noventa— (Pelta, 2010). Tales inquietudes se formularon inicialmente en la declaración de principios de manifiesto artístico conocido como *First Things First 2000 manifesto*, firmado por prestigiosos diseñadores del momento, los cuales ha aportado a la discusión reflexiones sobre qué es el diseño, cuáles son sus límites y cuál el papel del diseñador en la sociedad (Pelta, 2010). Estas preguntas y sus respuestas han permitido el desarrollo de la disciplina. Sin embargo, se han quedado en cuestionamientos éticos, perdiendo el sentido crítico respecto a la propia profesión (Pelta, 2010).

En el ámbito latinoamericano, estas preocupaciones son abordadas por la Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial (ALADI), la cual nació en 1978 en

México, extendiéndose como una red entre México, Brasil, Argentina, Cuba y Colombia. Esta asociación de diseñadores es creada para debatir sobre el rol social del diseño en el contexto regional, “así como configurar una estructura para el control ocupacional de una disciplina joven en la región” (Buitrago y da Costa Braga, 2014, p. 159).

Partiendo de dichas preocupaciones sobre estos temas, que necesariamente deben debatirse gracias a la posición privilegiada de los diseñadores en la cultura contemporánea, se encuentra que la influencia de los paradigmas del mercado ponen especial énfasis en la producción material, y en una “una estética basada casi exclusivamente en las formas y calidades; un código ético originado en una cultura de negocios (...); y en un sentido del tiempo limitado por los ciclos de la moda y las innovaciones tecnológicas (...)” (Findeli, 2001, p. 6, como se citó en Pelta, 2010, p. 15). Estos enfoques representan paradigmas de la modernidad, los cuales se han transformado en la pluralidad estilística e ideológica de la posmodernidad, junto con la expansión de los campos disciplinares, el auge de la experimentación formal y de la crítica, la cuestión de la autoría y el compromiso social del diseñador. Todos esos paradigmas han ido creciendo y transformándose hacia comienzos del siglo XXI, dando lugar a que, dentro de ellos, se originen posiciones abiertamente políticas (Pelta, 2010).

Estas y otras aproximaciones al campo del diseño demuestran que la profesión está en constante redefinición. Por lo cual es necesario revisar las posibilidades del espacio escénico como uno de sus ejes de acción cambiantes; partiendo de que el diseño traza su propia ruta dentro del mundo capitalista, escapando a los paradigmas inductivos y relacionándose con otras disciplinas para abrir sus campos de acción y sus

posibilidades de reinención (Solórzano, 2014). Así, esta revisión empieza abordando el trabajo de diseñadores, ilustradores y artistas visuales en general, que salen de los circuitos tradicionales de actuación de la profesión, a través de una actitud lúdica y una condición azarosa y experimental en sus producciones materiales.

Existen dos artistas de latitudes distintas y cuyos trabajos se aproximan a la escena desde el cartel y la comunicación en el entorno cultural, y en donde se relacionan la tridimensionalidad de los objetos con dispositivos bidimensionales.

Uno de ellos es el español Isidro Ferrer (1963-presente), diseñador e ilustrador formado en arte dramático. Este artista es conocido por expresar en sus obras una conexión con el mundo y su esencia física, a través del trabajo analógico. Ferrer se suma a otros tantos artistas en su exploración sobre las posibles variables que tiene un objeto cotidiano resignificado o un personaje o la unión de varios objetos para fines comunicativos; es decir, a través de un estilo propio, juega con códigos lingüísticos afines a todos, sin dejar de lado esa búsqueda de la identidad artística. En *Relatos de Taller*, Ferrer (Canal Finis Terrae, 2020) expone los referentes y antecedentes artísticos que configuran su identidad, pasando por las obras de artistas como Marcel Duchamp (1887-1968), debido al juego que establece entre el objeto y la palabra, y por la descontextualización del objeto mediante el nombramiento reiterativo; y de René Magritte (1898-1967), porque juega con la paradoja de la visualización del cuadro más allá del mismo, crea un espacio y el espectador puede establecer ahí todo lo que desee ver en él.

Ferrer (Canal Finis Terrae, 2020) también se destaca por rescatar los valores significativos, funcionales y formales de los objetos cotidianos, remando sobre la

transformación de la forma. Es por eso que este artista tiene en cuenta el trabajo de Joan Miró (1893-1983), el cual creaba sobre la poética de la forma: recogía objetos que tenían su propio carácter poético y mantenían la esencia de la naturaleza, pero que trascendían de esa materia para activar la emoción (Canal Finis Terrae, 2020). Con base en ello, se retoma la importancia de la poética de Ferrer, propuesta a través de su búsqueda y sensibilidad hacia los objetos cotidianos, la identidad y la necesidad misma de comunicar algo dentro de la esfera cultural de los acontecimientos actuales.

El segundo artista a tener en consideración en este apartado, es diseñador de carteles para ópera y teatro: Michel Bouvet (1955-presente). Bouvet emplea este medio para “compartir su particular interpretación de lo imaginario y lo real y su apreciación plástica de la información y sus significados” (Giménez, 2018, p. 101). Aunque este artista se apega más a la gráfica digital como sátira, traduciendo títulos clásicos con humor, tanto él como Ferrer ponen sobre la página, como territorio escenográfico²³, el énfasis de la acción dramática de las obras teatrales y operísticas con las que trabajan.

En lo referente al fértil diálogo entre el dibujo y las artes escénicas, este es expuesto por Mincho Press (2018) teniendo presente a artistas visuales y diseñadores destacados como Paul Cox (1959), Fredun Shapur (1929) y Laurent Moreau (1982), representantes que caminan entre la ilustración y la gráfica contemporáneas de campo expandido. López Tornel (2018) asegura que, probablemente, estos artistas beben de la vertiente que abrió Saul Steinberg (1914-1999), a través de la producción de su serie *Masks*, que trata de un conjunto de autorretratos que parecen reflexionar sobre la

²³ Para ambos diseñadores, el cartel funciona “como transposición del espacio escénico al papel” (Giménez, 2018, p. 101). Además, en términos de documentación previo al diseño del cartel, este es exhaustivo y circula entre el diálogo con el director o la directora y el texto de la obra, discutiendo ampliamente las interpretaciones de la obra y su puesta en escena.

fragilidad de la identidad, mediante un componente visualmente lúdico. Así, estos artistas visuales exploran las sinergias que hay entre la ilustración y su entrada en la escena, a través del uso de máscaras, decorados o modelos tridimensionales para narrar visualmente un texto. Estas relaciones entre el dibujo y el teatro, como expone López Tornel (2018), empiezan con el juego de luz y oscuridad, dado que los primeros espectáculos escénicos fueron en el teatro de sombras. Ya en la construcción de los primeros teatros de papel por Martin Engelbrecht (1684-1756), quien construía modelos tridimensionales a partir de planos desplegados, dieron lugar a la aparición de la maqueta ilustrada, y más adelante a la del diorama. La ilustración funciona, entonces, como “un dispositivo en estado latente, que solo activa el juego escénico en la medida en que el espectador actúa, es decir, toma el papel y lo interpreta” (López Tornel, 2018, p. 95).

Otra forma del empleo de modelos tridimensionales en relación con un texto determinado, es el trabajo de la ilustradora Elena Odriozola (1967), la cual rescata el teatro de papel para la configuración de su propia obra: una adaptación de *Frankenstein*, historia de Mary Shelley, en el que la autora aporta su mirada sobre las consecuencias de la irresponsabilidad del doctor Frankenstein y su “monstruosa” creación, en la producción de una atmósfera en forma de teatrito con personajes en papel, que cobran protagonismo al introducirlos en él (Puerta Leisse, 2018, en entrevista a Odriozola). Este trabajo puede compararse con el de la ilustradora Rébecca Dautremer en su libro *El pequeño teatro de Rébecca*, el cual reúne varias de sus ilustraciones, representando, por lo general, “fragmentos de la historia que no han sido contados” (Dautremer, s.f. como se citó en Ramos, 2018, p. 103), creando, a partir de troqueles, toda una experiencia

sensitiva en forma de teatro. Dautremer también ha incursionado recientemente en la escena con *Le Conférence ébouriffée* (2022), en el que hace un despliegue performativo no solo desde su condición de creadora de libros ilustrados y toda la aventura que ello implica en términos creativos, sino también desde la propuesta escenográfica.

Ahora, al hablar de escenógrafas y escenógrafos, conviene mencionar el trabajo de Franciszka Themerson (1907-1988) y William Kentridge (1955-presente), artistas que reinterpretan en distintos soportes artísticos la obra *Ubu Roi* (Ubú Rey), de Alfred Jarry (1896). Vinculan el carácter poético de la imagen con la provocación del discurso político, gracias a que la célebre farsa de Alfred Jarry y su personaje principal Ubú Rey, suponen una serie de posibilidades tanto plásticas y escénicas, como poéticas.

Themerson dibuja esta obra en el cómic *UBU* (1970), del que crea, además, máscaras en papel maché para su lectura dramática y posterior puesta en escena, en donde diseña la escenografía y el vestuario. Por su parte, Kentridge, interconecta esta obra y su personaje principal en diferentes formatos, que van desde el cine de animación implementado en *Ubu Tells the Truth* (1997) hasta la adaptación teatral *Ubu and the Truth Commission* (2014), pasando por el grabado para llegar a la instalación multimedia (Cooke, 2001). En esta y otras producciones, Themerson y Kentridge reafirman su compromiso con la relación entre el dibujo, la ilustración y la gráfica dentro de un campo expandido de posibilidades.

En esta línea de contingencias expresivas y discursivas, el polifacético artista sudafricano emplea diferentes dispositivos para acercarse a lo real, como dibujos, animaciones, esculturas, escenografías, videos y *performance*, dinamitando desde la praxis el lenguaje de la categorización (González Bermejo, 2018). Por tanto, los aportes

de este artista son valiosos, ya que se enfrenta indistintamente al teatro y a la ópera, manifestaciones artísticas celosas de su estatus profesional y disciplinar. En estos proyectos escénicos y plásticos en los que conjuga cruces e interferencias propias de la creación interdisciplinar (González Bermejo, 2018). En esta medida, Kentridge logra enfocar en sus trabajos (y contra el olvido), procesos en donde la memoria subjetiva y la objetiva confluyen desde las reflexiones que suscitan los repertorios europeos, adaptados a las realidades históricas de Sudáfrica, su país de origen (González Bermejo, 2018), para ser activadas como mecanismos de denuncia y visibilización de aspectos sociales y políticos de un pasado reciente de Sudáfrica.

En este sentido, la revisión de varios hitos históricos ubicados en los cruces entre animación y escena resulta determinante a la hora de relacionar imagen, texto, cuerpo, sonido, luz y movimiento en la escena híbrida contemporánea. Es por ello que se aborda el texto de Tomlinson (2017) donde la autora analiza los trabajos de Kathy Rose y Miwa Metryek, evidenciando las relaciones entre el cuerpo, la danza y las proyecciones de animación que emplean ellas en sus *performances*.

Esta aproximación a la danza animada y la representación en vivo, se expone como formas de actuar/bailar en directo con el doble animado, borrando la línea entre lo vivo y lo imaginado; o por lo menos poniéndola en duda para el espectador. Este reportaje resulta importante para esta tesis porque estas artistas (y la persona que escribe el texto), ponen su propio cuerpo y lo vinculan naturalmente en su práctica artística, lo que resulta no solo como un acto valiente sino una posibilidad poética de ese cuerpo en vivo y a la vez proyectado.

En cuanto a las nuevas formas de producción en ópera y en teatro, la incorporación de la imagen animada en escena cambia la forma de concebir y percibir ese espacio-tiempo, tanto a nivel narrativo como interpretativo, en donde el actor y el espectador experimentan la evolución hacia un espectáculo multimedia (Hernández y Zornoza, 2017).

Por su parte, en la obra gráfica española, se encuentran diferentes formas de materialización de la imagen intangible en el campo expandido (Santiago, 2011), desde la ilustración, pasando por la instalación multimedia, hasta llegar al diseño de una escultura en gran formato. En este sentido, la vocación múltiple que tiene la gráfica desde sus comienzos, actualmente amplificada por los nuevos medios, revelan que la movilidad y capacidad de adaptación de la imagen digital sea una de las corrientes artísticas actuales más coherentes con los acontecimientos que se viven (Castro, 2011). Es por ello que diseñadores, arquitectos, artistas e ingenieros, comparten un campo de experimentación común y vital, que es el mundo de la imagen gráfica, esa que se puede grabar y regrabar, haciendo una apología a la memoria de los detalles y a la memoria de los procesos creativos.

Siguiendo en el mismo orden de ideas, el trabajo de Soler Baena (1972-presente) ofrece en sus intervenciones artísticas una interesante reflexión sobre el empleo del hilo como una metáfora del gesto de Ariadna, “situándola en el campo semántico de los tejidos” (Mouriño, 2011, p. 40) como el lugar para contar la historia y para cerrar heridas.

En ese sentido, su apuesta en la obra *Suicidios Domésticos* (2009-2010), en donde utiliza el tejido sobre un dibujo en papel, organza y tul, remite a esa poderosa y

silenciosa tarea en la que han estado inmersas tantas mujeres como armas de resistencia, ese momento de silencio, bordando o tejiendo, ha sido el momento de la espera.

Asimismo, en *Dni/Adn* (2010-2011)²⁴, otra obra de Soler Baena, se emplea el hilo (esta vez un nylon rojo sobre perforaciones de papel), advirtiendo el cuerpo como un laberinto por el que hay que andar simultáneamente entre la ausencia y la presencia. Interesa en dicho caso el retrato como forma de representación autobiográfica, en la que aparece el rostro de la artista en blanco y con perforaciones sobre el papel; pero ese mismo rostro luego se invierte y es atravesado por el nylon rojo, cambiando radicalmente la imagen a una más violenta y enérgica, ya no luminosa ni discreta (Heyvaert, 2017).

1.2 Memoria y Arte

La segunda línea de indagación dentro de la que se enmarca este trabajo se dirige principalmente a las duplas ausencia y presencia, olvido y recuerdo, y voces y silencio, tratadas como acontecimientos políticos que pueden dejar sus huellas en la imagen contemporánea a través del arte. Según Arfuch (2015) y Rabe (2018), el arte y la memoria cruzan juntas el horizonte contemporáneo, necesitando una de la otra para perdurar y hacerse visibles.

Este trabajo se dirige al estudio de la memoria desde la mirada autobiográfica como forma de rememoración autorreferencial, llevada a formas híbridas como la autoficción, “donde el yo fluctúa en diversas identificaciones y se deslinda de la verdad referencial” (Arfuch, 2014, p. 74). Para ello se utilizan técnicas de investigación

²⁴ Ver https://issuu.com/anasolerbaena/docs/05on_off

biográficas como la entrevista, el testimonio y los relatos de vida (Arfuch, 2013), vistas como relatos que, cuando se declaran en público, se vuelven colectivos e incluso militantes respecto a ciertas doctrinas e ideologías.

Es más, se puede añadir que “memoria y autobiografía se entran aquí de modos diversos, dejando ver precisamente la impronta de lo colectivo en el devenir individual, según el arco existencial de cada trayectoria” (Arfuch, 2013, p. 16).

De esta revisión se desprenden las relaciones entre memoria e imagen, ya que las imágenes del arte manifiestan tramas y sentimientos de la memoria colectiva. La memoria puede ser entendida como una búsqueda o como rememoración, es decir, como un esfuerzo afectivo y reflexivo sobre el pasado. Según Arfuch (2014), la memoria es “fluctuante, sujeta al vaivén de la temporalidad y no sólo a la pugna con el olvido” (p. 74). El arte, en relación con la memoria, va más allá de relatar los hechos; se centra en la metáfora, en la potencia de la imagen para mostrar y ver el mundo de otra manera; centrándose en esos casos en la “necesidad de recuperar las imágenes, los rostros, los momentos, las expresiones cotidianas de la vida que súbitamente se tornaron en sombras” (Arfuch, 2014, p. 75).

En su investigación, Silva Flores (2018) realiza un ejercicio de memoria centrado en la desaparición forzada. Su trabajo circula en torno a la investigación y parte desde la práctica artística para pensar “el arte como construcción de nuevas realidades, de posibles mundos a través de las imágenes y desde el ‘hacer’” (p. 13). La tesis de Silva Flores toma en cuenta obras artísticas desarrolladas en periodos dictatoriales en Chile y España, aportando un enfoque interesante para el análisis de los estudios de caso y las obras propias de la artista. Una de esas formas de abordaje a la

que recurre la autora es la investigación desde el concepto de “desdibujamiento”²⁵ de los bordes disciplinares. Igualmente, el tema de la ausencia se trabaja desde la recolección de memorias y relatos, proponiendo una reescritura del presente a través de las imágenes, en el contexto de la desaparición forzosa.

La presente tesis, concuerda con algunas cuestiones del trabajo de Silva Flores, ya que comparten silencios, relatos y experiencias en torno a visibilizar la ausencia como un acto de memoria; en el que “la subjetividad y los cuerpos han estado sometidos a la violencia, a la represión, al confinamiento, a la muerte y a la desaparición por parte del Estado” (Silva Flores, 2018, p. 13). En Chile y España durante periodos dictatoriales, en Colombia durante la aplicación de estatutos de seguridad que han sido una “variable estructural desde donde se estudian, se analizan y se construyen las diversas políticas estatales, que hacen frente a la compleja dinámica sociopolítica colombiana” (Jiménez, 2009, 76). Estas políticas de seguridad se han empleado de forma negativa en la historia reciente de Colombia, provocando efectos perniciosos en cuanto a la protección de derechos humanos.

En relación a la noción de memoria colectiva y arte contemporáneo, Gutiérrez Galindo (2018) hace énfasis en el papel del arte en la lucha por la memoria y el respeto a los derechos humanos en relación con el caso de los 43 estudiantes desaparecidos en Iguala (pueblo ubicado en el estado de Guerrero, México) en 2014. La autora insiste sobre la creciente preocupación por la producción de imágenes que han acompañado las movilizaciones que demandan verdad y justicia. El trabajo de Gutiérrez Galindo (2009)

²⁵ El desdibujamiento se refiere a que los procesos creativos e investigativos están “contaminados” por otros campos del saber, configurados a su vez, por prácticas artísticas híbridas y colaborativas.

ha intentado demostrar el potencial de los artistas para activar políticas visuales desde el compromiso ético y político con la otredad.

Otros dos trabajos a tener en cuenta y que son substanciales para esta tesis, son *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo* (2010) y la investigación *Dramaturgias subversivas en Colombia. El caso de Mapa Teatro en el periodo 1987-2010* (2011). El primer trabajo es desarrollado por el colectivo interdisciplinar de investigación Taller Historia Crítica del Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Por su parte, el laboratorio Mapa Teatro es estudiado por Flórez Mesa (2011), otorgándole el título de magíster en Estudios de la cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar. Ambas obras destacan la labor de los dos grupos de artistas: Taller 4 Rojo desde las artes visuales y Mapa Teatro desde las artes vivas. El primer grupo representa lo acontecido tanto en el arte como en la agitación política de los años setenta, mientras que el segundo representa lo que ha sucedido desde los años noventa hasta la actualidad.

Ahondando más en estos dos trabajos, el Taller Historia Crítica del Arte presenta *Memorias del Taller 4 Rojo*, como parte de un proyecto mayor llamado *Militancias artísticas y compromisos de la estética en Colombia: la obra del Taller 4 Rojo y las alternativas políticas de la plástica en la década de los setenta* (2008). El Taller 4 Rojo fue un colectivo fundado en los años setenta, compuesto por artistas interesados en investigar sobre la realidad del país, vinculando su producción plástica a las necesidades sociales y a los movimientos culturales en la década de los setenta. En esta dirección, las memorias que son recopiladas sobre el Taller 4 Rojo son emprendidas por el colectivo de investigación como un experimento poético y político sin precedentes en el

país. Este abordaje se hace desde la memoria, a través de los testimonios de los miembros del colectivo, y cuyas entrevistas fueron ordenadas en seis tesis propuestas por los investigadores. Esas seis tesis operaron desde perspectivas históricas y críticas, así como poéticas y políticas; y mediante instrumentos metodológicos de la historia oral, vinculados con la historia de vida de los miembros, sus objetivos como colectivo y el momento histórico en el que surgió tal propuesta.

Respecto al laboratorio de artistas Mapa Teatro, su perfil es entendido por Flórez Mesa (2011) como un fenómeno teatral interdisciplinario de vanguardia. Las dramaturgias de la imagen que manejan en dicho colectivo son presentadas desde sus características e intereses, como la micropolítica, las realidades sociales, las subjetividades y las nuevas sensibilidades. Flórez Mesa (2011) hace la revisión de la compañía Mapa Teatro durante un periodo de tiempo de su producción (1987-2010), lo que le permite situar estas prácticas teatrales en Colombia, a través de los cambios de paradigmas registrados en el hecho artístico, las dramaturgias y la multiplicidad de prácticas del momento. Metodológicamente, el estudio emprende desde tres lugares: lo conceptual, lo político y lo formal; teniendo siempre en cuenta un enfoque cualitativo y construccionista; así como los estudios visuales en general y los estudios teatrales en particular.

De estos dos trabajos investigativos, *Memorias del Taller 4 Rojo* y *Dramaturgias subversivas en Colombia*, se han extraído e incorporado a esta investigación conceptos teóricos y formas metodológicas de acción a partir del análisis. Uno de esos conceptos teóricos es el de dramaturgia en plural, en el que se habla de dramaturgias de la imagen, dramaturgias del espacio y dramaturgias del espectador, por

medio de diferentes enfoques que se encuentran en la expansión de los campos disciplinares. La teatralidad, que es otro concepto, se refiere a las prácticas de comunidades transitorias y experimentales que se emplean para configurar un “teatro de lo real” (Flórez Mesa, 2011, p. 9). Ambas nociones teóricas están centradas en lo corporal y lo vivencial, y poseen menos peso en el discurso verbal.

Hay que recalcar que el trabajo interdisciplinar, tanto del colectivo Taller 4 Rojo como del laboratorio de artistas Mapa Teatro, aunque en tiempos distintos de existencia, se enfoca en el estudio de la realidad social a través de miradas artísticas visuales, escénicas, sonoras, antropológicas, sociológicas, históricas, y, en todo caso, críticas y políticas. Estas aproximaciones a los procesos creativos de dos colectivos de artistas que marcan un hito en la historia del arte en Colombia permiten entender las relaciones entre los grupos sociales y los temas políticos con los que se vinculan.

1.3 Investigación en Artes Vivas. Marco de Referencia

La investigación en artes vivas es la tercera de las líneas de indagación propuestas, con la que se propone una mirada al interior de prácticas artísticas y de investigaciones que se basan en ellas, entendidas como fenómenos contemporáneos que traspasan el campo del arte hacia la vida cotidiana y que rebasan lo que culturalmente es aceptado como “teatro” o “danza” (Sánchez, 2017, párr. 1). En este sentido, como ya se ha podido constatar en los estudios sobre la *performance*, las teatralidades y los estudios visuales, que han abordado autores como Schechner (2013), Dixon (2015), Baugh (2005, 2013), Diéguez (2005, 2014), Sánchez (2017), Cornago Bernal (2005), Krauss (1996), Foster (2003), es posible volcar los parámetros conceptuales de estos saberes al

campo cultural, teniendo en cuenta tanto las prácticas artísticas como las prácticas sociales. Además, se pueden reconocer proyectos específicos de creación o intervención que dialoguen interdisciplinariamente en sus metodologías de trabajo, entre las ciencias sociales, políticas y escénicas.

Siguiendo ese orden de ideas, es necesario explorar las posibilidades de la comparación analítica con dos proyectos que se complementan en cuanto a miradas problematizadoras sobre las prácticas escénicas, para estudiarlos desde su posicionamiento ontológico y epistemológico. Ambos trabajos se caracterizan por determinar categorías inscritas en el campo escénico contemporáneo; uno en el interior de las prácticas artísticas²⁶ y el otro en la mirada hacia el espectador²⁷. Ambos pueden ser vistos como fenómenos contemporáneos del lugar que ocupa la teatralidad y las prácticas performativas, en las que el espectador “co-crea el sentido y a su vez es co-creado como ser singular en esa operación” (Boluda *et al.*, 2012, p. 5).

La naturaleza de la realidad social que se investiga y la forma de entenderla en el trabajo sobre teatralidad social y su representación, está dada por la experimentación con métodos de investigación basados en la práctica artística; es decir, métodos que circulan entre las prácticas artísticas y los formatos de investigación académica (Silva Flores, 2018). La cuestión ontológica está ubicada en el paradigma interpretativista, ya que, a partir de una visión relativista de la realidad estudiada, los investigadores intentan entender ese ambiente a través de los significados atribuidos por los sujetos presentes en la ciudad, la familia y la escuela, como campos de acción y representación de la

²⁶ *Teatralidades disidentes*, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Gobierno de España, con la colaboración del Museo Reina Sofía.

²⁷ *Singularidad y experiencia común*, de Carolina Boluda et al. (2012), miembros del Centro (excéntrico) de estudios transversales aplicados (CETAE) de la Universidad de Valencia.

teatralidad contemporánea. Asimismo, la realidad es entendida como resultado de una construcción social vista de forma diferente según los contextos, pertenecientes al ámbito familiar o laboral, y las personas voluntariamente excluidas de estos espacios, que se resisten a cualquier dramaturgia impuesta.

Con base en lo anterior, puede comprenderse la realidad sobre la cual trabajan los investigadores; mediante la intención de responder al debate en torno a la figura del espectador y el contexto social y político en el que actúan, los autores entienden dicho escenario como un proceso de co-creación de diferentes investigadores y actores del problema; es decir, como una experiencia colectiva de la realidad estudiada.

Ahora bien, los investigadores del proyecto *Teatralidades disidentes* marcan su interés epistemológico en estudiar el concepto de “teatralidad” y su concepto antagónico “invisibilidad”, para proponer interpretaciones de prácticas y estructuras sociales que permitan identificar de qué modo funcionan ambos conceptos como principios de estabilidad y control; así como reconocer en qué casos surgen estos conceptos a raíz de traumas o conflictos (y cuándo se originan como factores de inestabilidad o disidencia). Este estudio, ha permitido recoger prácticas concernientes a la desaparición forzada, identificando que este mecanismo de violencia política ha sido y sigue siendo una forma de control y de invisibilidad de los cuerpos para ejercer presión política sobre las víctimas y sus familias.

La desaparición forzada ha sido un método ejercido por el Estado colombiano durante el régimen penal conocido como Estatuto de Seguridad, ocurrido entre 1978 y 1982, y principalmente desplegado hacia activistas que se habrían organizado en grupos revolucionarios que recurrían a las armas o a las acciones sociales (como las reuniones

barriales), en grupos de educación popular (vista como herramienta política), o medios de comunicación alternativos, entre otros.

Algunas teatralidades han respondido a estos mecanismos represivos con rituales²⁸ de disidencia dentro del ámbito familiar y social, como el hecho de reunirse en plazas públicas, conservar las habitaciones de los desaparecidos intactas en el tiempo, lavar y planchar la ropa de las víctimas, y crear grupos de búsqueda por parte de las madres, esposas y hermanas que han tenido hijos, esposos y hermanos desaparecidos. Tal es el caso del colectivo Madres de falsos positivos de Soacha y Bogotá (MAFAPO), movimiento que se constituye durante el periodo de seguridad democrática, una política implementada por el expresidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2010). Los denominados “falsos positivos”, fueron jóvenes desaparecidos y luego presentados como guerrilleros muertos en combate por el Ejército Nacional a través de ejecuciones extrajudiciales. En la actualidad, estos crímenes se están esclareciendo gracias a la Comisión de la Verdad y la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), organizaciones creadas en el marco de la firma del acuerdo de paz entre las Farc-EP y el Gobierno colombiano en 2016.

Otro grupo que ha ejercido rituales sociales para develar los hechos en los que fueron desaparecidos sus padres y madres, se conoce como Hijos e hijas por la memoria y contra la impunidad, el cual surge como mecanismo de reivindicación dentro de las familias que han sufrido crímenes de Estado. Este grupo recurre a la búsqueda de pruebas y documentos que ayuden a esclarecer hechos de detención, desaparición forzada y asesinatos durante los años setenta y ochenta. En ese mismo sentido, hijas e

²⁸ Estos rituales deben comprenderse en el sentido de ser actos simbólicos que pueden llevar acciones repetitivas en su contenido o en su forma. Los rituales tienen una secuencia de actos, organizada en torno a un acontecimiento.

hijos de activistas del Movimiento 19 de abril (M-19), la Unión Patriótica (UP), entre otras organizaciones políticas, exigen que el exterminio de la oposición no se repita.

La manera en cómo se han afrontado las políticas de la memoria en Colombia han conducido a la creación de organizaciones como las citadas anteriormente, que buscan principalmente “la no repetición, la verdad social y la posibilidad de posicionar en el debate público el significado que puede tener para la democracia el reconocimiento de los procesos políticos que han sido silenciados, acallados o simplemente exterminados” (Gómez *et al.*, 2007, p. 29).

En esta orientación, el trabajo *Teatralidades disidentes* busca la interacción entre el investigador y el investigado, y busca comprender los significados sociales desde los actores que componen la realidad estudiada. Lo que quiere decir que la cuestión epistemológica en dicho trabajo se sitúa en un paradigma interpretativista al igual que en su aproximación metodológica. Bajo esta premisa, los autores desarrollan métodos experimentales de investigación y creación, abordando el campo social con herramientas de la práctica artística. Así que metodológicamente, la apuesta de los investigadores es desarrollar “prácticas de vivir juntos” (Sánchez, 2013-2015, párr. 12), mediante la propuesta de asociaciones artísticas y el rastreo de asociaciones existentes en el campo. Además, en dicho trabajo se propone que haya un diálogo entre la teoría sociológica y la teoría que se produce en el interior de la práctica artística actual, a partir de la observación de casos concretos.

El proceso de investigación en el trabajo dirigido por José Antonio Sánchez, el investigador principal de *Teatralidades Disidentes* y coordinado por Isis Saz y Anto Rodríguez, supone una relación con la teoría en un proceso abierto y flexible, ya que si

bien se parte de las categorías analíticas (teatralidad e invisibilidad) que juegan como nociones para desarrollar métodos experimentales de investigación, estas orientan la observación pero no se agotan al llegar a ese desarrollo metodológico; es decir, se llega no solo desde la teoría sino también desde el interior de la práctica, buscando en últimas la consolidación de la estructura de formación superior en artes. No obstante, tales conceptos no son el punto de partida para ser “evaluados” en la práctica, más bien funcionan como categorías analíticas; y es la experimentación de los métodos de investigación basados en la práctica artística los que se aplican finalmente al estudio de la teatralidad social.

Por otra parte, la relación con la teoría en el trabajo sobre la politización de la figura del espectador de Boluda *et al.* (2012), figura que se refiere a la voz y al papel que adquiere el espectador a través de su emancipación del espectáculo teatral, permite una formulación inicial de varias hipótesis sobre este fenómeno de politización, que pueden ser verificadas empíricamente en la observación de las mismas. Los sujetos investigados en este trabajo (que en este caso fueron colectivos y artistas de la escena) aportaron datos e información sobre sus prácticas y sobre las estrategias de participación que empleaban en ese entonces, con la intención de ejercer una reflexión política sobre su quehacer y el público al que se dirigían. Estas formas de trabajo son aplicadas en esta tesis a la hora de acercarse a los colectivos de artistas a través de entrevistas y de la asistencia a los espectáculos producidos en el tiempo que dura esta investigación, para evidenciar, más que el papel del espectador, el papel del trabajo colaborativo dentro de las compañías y las diferentes relaciones que establecen entre los cuerpos y la maquinaria escénica (Azcona y Toloza, 2019).

Partiendo de la idea anterior, los conceptos y los trabajos revisados se consideran importantes para construir un discurso sobre el contexto actual de lo político y desde nociones como dramaturgias subversivas, disidencias políticas, teatralidades expandidas, políticas de la memoria, escena híbrida, dispositivos poéticos, gráficas contemporáneas, prácticas de lo real, dramaturgias de la imagen, autobiografías visuales, entre otras. Nociones que serán abordadas en los capítulos posteriores de este trabajo, y que han configurado el marco teórico de esta investigación.

Otro documento que vale la pena traer a colación, y que guarda estrecha relación con *Teatralidades disidentes*, es el artículo de Sánchez (2013). En él se da cuenta del análisis, los resultados y las interpretaciones parciales sobre el proyecto *Teatralidades disidentes*. En ese sentido, el análisis y los resultados fueron coherentes con la utilización de la metodología cualitativa, dando lugar al punto de vista del individuo sobre el objeto de estudio, para comprender, a su vez, la realidad estudiada e intervenida. Los resultados son narraciones que buscan defender el lugar de “la investigación artística basada en la práctica, a partir de la indefinición y la redefinición de cuatro conceptos: *conocimiento, sujeto, comunicación y contexto*” (Sánchez, 2013, p. 36). En ese mismo artículo, el autor genera, a su vez, tipologías en torno a la investigación en artes, como *corporalidad, situación, proceso y compromiso*. Estas tipologías, ligadas a los conceptos sobre investigación científica y práctica artística, proponen modos en que la intersección dé pie a nuevos modos de práctica académica. Los resultados del artículo sirven para generalizar sobre el concepto de investigación en artes, con el objetivo de esbozar sus diferentes componentes, que son el proceso, el

conocimiento, el investigador, la comunicabilidad de los procesos y la investigación en contexto.

A fin de cuentas, el artículo de Sánchez (2003) resulta relevante para esta tesis, ya que sus postulados llevan a pensar las relaciones entre investigadora e investigada, y porque en algunos puntos se cruza en el mismo sujeto autobiográfico, estableciendo un apego que suele ser tomado desde la subjetividad como aspecto inseparable de la investigación artística, y opuesto a la objetividad asociada a las ciencias experimentales.

1.4 Otras Dramaturgias Posibles

Después de la revisión antes expuesta, que resulta muy amplia para los objetivos de esta práctica artística, se hace una división más específica, en cinco categorías, y desde una mirada en la que ni el ser humano ni el texto sean el centro de la acción, con el fin de recoger nuevas dramaturgias audiovisuales.

Las cinco categorías parten de seis tipologías propuestas en el laboratorio artístico *Lo visible: Nuevas dramaturgias visuales*, a cargo de Laida Azcona y Txalo Toloza-Fernández, impartido en el IVAM en 2019. Estas seis tipologías analíticas se basan en la posibilidad infinita del cuerpo, la belleza de la máquina teatral, la expansión de los límites de la escena hacia la vida, la gráfica como formato para que cada persona pueda contar quién es, y los mundos posibles que se abren en la disociación entre lo que se ve (imagen) y lo que se oye (texto) (Azcona y Toloza, 2019).

Las seis tipologías propuestas por Azcona y Toloza (2019) son:

- Disociación entre texto e imagen: en donde no hay una relación directa entre uno y otro, por lo que el espectador debe establecer la relación entre imagen y texto.

- La dramaturgia del dato: en donde la reconstrucción de la realidad se hace a partir de la representación estadística.
- La máquina teatral: en donde se rescata la belleza y materialidad de la máquina en sí misma, y se relaciona con grandes instalaciones que se montan en el espacio escénico y que no tienen que tener un cuerpo ni un texto para la acción.
- Mirar el fuego: se relaciona con la analogía de la llama, en la que cualquier parte del fuego es el fuego en sí. En esta categoría, además, se vela porque no haya complicaciones en la narrativa, sino que esta sea plana y lenta para dar lugar a la contemplación y al paisaje.
- Conferencias performativas: se caracteriza porque no hay emotividad en el discurso, pero se explican teorías científicas o políticas a través de elementos anacrónicos.
- Traer el paisaje a escena: son compañías que llevan el teatro al espacio público y no llevan el paisaje a la sala. Son intervenciones del espacio a través de la imagen o el sonido, que permiten otras maneras de habitar la ciudad y el paisaje en general.

La asistencia a este taller ha permitido aplicar a la presente investigación algunas de estas categorías, así como información referente al teatro documento.

Azcona y Toloza destacan que no tiene que haber separación entre el espectador y el espectáculo, y que todos los lenguajes son importantes dentro del espacio escénico. Por lo tanto, todos deberían tener el mismo nivel de apreciación, creación y lugar dentro de la puesta en escena.

Así mismo Botella²⁹ propone las siguientes tipologías en cuanto al espacio en la escena contemporánea:

- El espacio como instalación: en donde la dramaturgia del espacio se acerca a la práctica de la instalación escultórica, a través de la construcción de un espacio fragmentario que adquiere sentido con la acción escénica.
- El espacio plástico: la escenografía adquiere la plasticidad visual del color, el grafismo y la pincelada, aspectos propios de la pintura y del dibujo. De igual modo, en la escenografía se experimenta con el dibujar y el borrar, tratando el espacio escénico como un lienzo.
- El espacio como arquitectura efímera: en el que se experimenta con la construcción del espacio desde premisas arquitectónicas no convencionales.

A partir de las tipologías propuestas por Azcona y Toloza (2019) y por Botella (2005), se concretan cuatro categorías para ordenar este estado del arte, todas ellas enmarcadas en una postura que va más allá de la narración y de la dramaturgia, para centrarse en los materiales con los que se construyen las historias teatrales: el espacio, el tiempo y el cuerpo (Muñoz Fernández, 2017). El tratamiento de las historias, a su vez, exalta características propias de la posmodernidad: la contemplación, la corporalidad, la espacialidad, la cotidianidad, el anacronismo y la sensorialidad. Teniendo en cuenta que los materiales visuales, sonoros, espaciales, temporales y corporales están presentes en el espacio contemporáneo como acciones en sí mismos y como lugares de materialización de la imagen, la luz y el sonido, se han propuesto cuatro (4) categorías

²⁹ Docente que pertenece a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

para inscribir dentro de ellas algunas prácticas artísticas contemporáneas que han sido de interés a esta investigación.

1. Disociación entre lo político del discurso y lo poético de la imagen (espacio y tiempo)

En esta categoría se parte de la disociación entre texto e imagen, propuesta por Azcona y Toloza (2019), como una primera clasificación de proyectos que plantean otras dramaturgias posibles, combinada con la posibilidad de descomponer también el espacio y el tiempo; es decir, mostrar una cosa y decir otra. Es por ello que, en esta categoría, se introducen los trabajos que retratan relaciones de poder, dictaduras, violencia política, capitalismo, entre otros aspectos sociales y culturales contemporáneos. Todas esas situaciones, consideradas como males de este tiempo reciente y del anterior, son tratadas de forma metafórica, simbólica y transgresora por los artistas aquí revisados: El conde de Torrefiel (Valencia), Mapa Teatro (Bogotá), William Kentridge (Sudáfrica), Señor Serrano (Barcelona) y A Tiro Hecho (Valencia).

En ellas, la imagen se centra en los síntomas, en las secuelas, en los testimonios y en las voces de otros, no en la literalidad de la violencia que implican todas estas temáticas sociales, económicas y políticas. En ese sentido, caben en esta categoría temas contemporáneos como las dramaturgias de la violencia, las de la resistencia o las de la memoria, ya que las compañías mencionadas abarcan estas temáticas en sus creaciones colectivas del dolor y las introducen en la cuestión del arte teatral como memoria (Lamus Obregón, 2012). En consecuencia, lo que más interesa a esta investigación de las producciones de dichas compañías es la fragmentación en la escena, el uso de

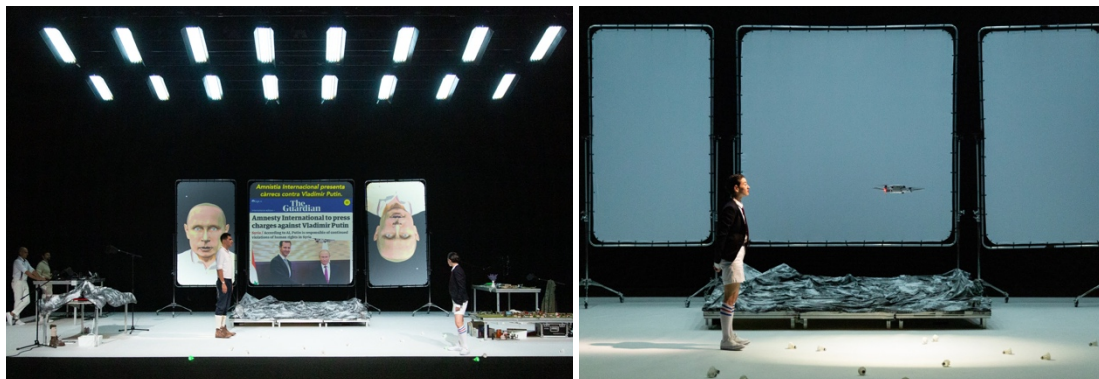
acciones minimalistas y espacio para el silencio, y cómo incorporan testimonios de personajes que comentan y relatan, sin interpretar.

Igualmente, hay que destacar algunas producciones en las que se emplea la disociación entre texto e imagen, y en donde no hay una relación directa entre uno y otro, es el propio espectador el que debe establecerla. Por ejemplo: El conde de Torrefiel de Valencia, pone en escena un partido de baloncesto mientras se escucha un audio en donde conversan un hombre y una mujer sobre política, amor, dinero y arte. En *Observen cómo el cansancio derrota el pensamiento* (2011), no parece haber relación entre el discurso y la imagen; sin embargo, la forma en la que cambia la conversación se relaciona finalmente con el cansancio físico que se siente durante la acción escénica. Las obras de la compañía Señor Serrano, por su parte, conjugan diferentes imágenes en sus puestas en escena, las cuales, aparentemente, no tienen que ver con la acción escénica ni con los relatos que se superponen como en *The Mountain* (2020)³⁰; de modo que terminan creando una especie de disociación entre el espacio y el tiempo, entre los discursos y las imágenes, para cuestionar al espectador sobre su lugar en la puesta en escena y en las disertaciones que tratan sobre problemas contemporáneos.

³⁰ Ver Imagen 4.

Imagen 4

Puesta en escena de The Mountain



Fuente: Soler, J. (2020).

2. El espacio entre la instalación y la maqueta efímera (espacio)

Esta categoría, que trata sobre el espacio, surge de las diferentes concepciones del espacio escénico propuestas por Botella (2005), y centra la atención en el espacio como instalación, cuestión que Azcona y Toloza (2019) consideran como una máquina teatral; es decir, como una instalación grande que da cuenta de escenografías del extrañamiento, de fantasías, de ficciones que se conjugan en un mismo espacio, y de instalaciones que han servido de referencia y experiencia sobre el uso del espacio en los discursos visuales sobre memoria; tal es el caso de Cecilia de Val (1975-presente) en su serie *Nunca te prometí un jardín de rosas* (2008)³¹, en el que explora la relación del individuo con su entorno a través de la repetición de imágenes del cuerpo de la misma Cecilia de Val en espacios periféricos y fantasmales. El problema de la identidad trabajado por de Val, desde la idea del doble de ella misma, de la multiplicidad y de los

³¹ Ver Imagen 5.

opuestos es importante para este trabajo, gracias a esos límites del subconsciente con el que se piensa la contrariedad de la identidad y de la memoria.

En cuanto a Anna Viebrock (1951-presente) el acercamiento a su obra escenográfica y a sus apuestas por la construcción del espacio como poesía se inicia con la revisión del montaje de *House of Usher* (2019)³² dirigida por la misma artista, en la que retoma los elementos de misterio de la obra de Poe y la música de Debussy, para hacer su propia interpretación de los silencios y de la narración no lineal en diferentes espacios del escenario, a través de la simultaneidad. El espacio fragmentado y enmarañado entre varios pasillos, y un escenario giratorio³³, pone al espectador en función de completar la narrativa.

Imagen 5

Escenas #10 y #17 de la serie Nunca te prometí un jardín de rosas



Fuente: de Val, C. (2007-2008).

³² Ver Imagen 6.

³³ Escenario que se mueve (gira) frente al espectador, para cambiar de espacio escenográfico.

Imagen 6

Presentación de The Usher House



Fuente: Mair, W. (2019).

Sobre Beatriz Herráiz Zornoza, interesa su trabajo con el *micro mapping*³⁴, aplicado en su obra *Thread* (2015). Se trata de una instalación de apenas 70 centímetros de ancho en la que la proyección de imágenes provoca el volumen a una maqueta blanca en forma de casa. Para conseguir este mapeo inmersivo se emplearon dos proyecciones; una frontal y otra posterior. Se utilizó animación *stopmotion* y vídeo. La instalación representa el papel de las mujeres tejedoras presentes en muchos de los mitos fundacionales de diferentes culturas, quienes deciden sobre el destino de los hombres. *Thread* conjuga la riqueza visual con el movimiento y la extrañeza del habitar de una mujer en una morada que podía verse pequeña, como si se le mirara a través de una lupa, acercándose a un micro mundo en otra escala humana.

Respecto a la obra de Damián Ortega (1967-presente)³⁵ y *Los Carpinteros* (1992-presente)³⁶, las relaciones que establecen entre los elementos cotidianos, y su

³⁴ Ver Imagen 7.

³⁵ Ver Imagen 8.

ordenamiento y fragmentación en el espacio, han permitido ver las posibilidades estéticas y poéticas de la suspensión de objetos, permitiendo explorar la tensión propia de cada uno de ellos. Por ejemplo: mediante la inversión de su lógica y su función. Además, estos artistas rescatan el proceso de diseño que, desde el trabajo de mesa y el dibujo, los llevan a la instalación y a la escultura.

Imagen 7

Capturas de pantalla de Thread



Fuente: Herráiz, B. (s.f.).

³⁶ Los Carpinteros es un colectivo de artistas cubanos integrado por Dagoberto Rodríguez (Caibarién, 1969), Marcos Castillo (Camagüey, 1971) y Alexandre Arrechea (Trinidad, 1970).

Imagen 8

Architecture without architects, obra de *Damián Ortega*



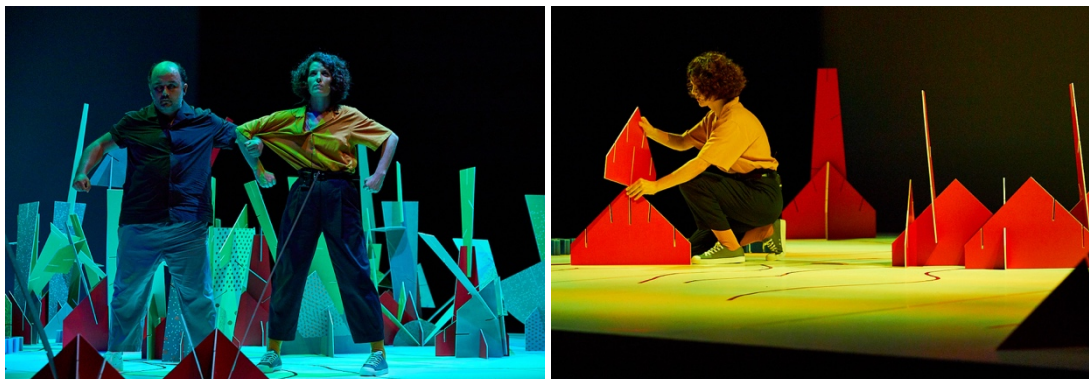
Fuente: Kurimanzutto. (2010).

Por su parte, en la puesta en escena de *Teatro Amazonas* (2020)³⁷, hecha por Azcona y Toloza, la escenografía y el uso del espacio se van construyendo en la escena misma, y al mismo ritmo en que se construye el relato, lo que evidencia un manejo del espacio en relación con los objetos, que son distintos al de otras puestas en escena, ya que se habla, se construye y se habita el espacio en tiempo real.

³⁷ Ver Imagen 9.

Imagen 9

Puesta en escena de Teatro Amazonas



Fuente: Tristán Pérez, M. (2020).

3. Gráfica contemporánea expandida para ilustrar el mundo de la memoria (tiempo).

Esta categoría, que trata sobre el tiempo, hace referencia a la segunda clasificación propuesta por Botella (2005), en la que se emplea el espacio como un lienzo y la gráfica se expande por dicho espacio. Sin embargo, se centra la atención en la temporalidad, debido a que se hace referencia a esta condición de la imagen en tanto que es generadora de memoria. Se hace especial hincapié en la imagen fija y en movimiento cuando aparece y desaparece del espacio, generando otras narrativas más allá de las palabras y traspasando, además, el espacio físico del teatro.

En esta dirección, la compañía de teatro físico y político A Tiro Hecho, emplea la gráfica con impresión tradicional (serigrafía) para dar un impacto político en sus obras, generando mensajes que van más allá de la escena, trasladándose a la calle con carteles, fanzines y murales; algunos de esos fanzines han llegado a imprimirse en escena para ser pasados directamente al público, que sucedió cuando se estrenó *Les*

Solidàries (2018)³⁸. A través de la gráfica hay una conexión con el espectador, con la ciudad y con la memoria; la gráfica se expande y supera su espacio bidimensional para mantenerse viva en la escena. Por otra parte, el trabajo gráfico en la película de *stop motion, La casa lobo* (2018)³⁹ dirigida por Joaquín Cociña y Cristobal León, se expande por las paredes físicas de una casa que sirve como laboratorio y hogar de la filmación de esta película sobre la memoria chilena. En esta misma categoría podría inscribirse, además, una arqueología de la violencia en obras dramáticas colombianas que representan el conflicto armado, ya que navegan entre el sufrimiento de las víctimas, representado en una emoción verdadera, y en donde “el dramaturgo del conflicto, es quien ha hecho del sufrimiento un dimensión ética y política” (Pulecio Mariño, 2012, p. 35).

Estas dramaturgias se inscriben en lo que se conoce como “teatro político”⁴⁰, entendido como un teatro de la memoria contra el olvido, que incluye testimonios de la barbarie, y que quienes lo dirigen han asumido el dolor como poesía. Tal es el caso de *El deber de Fenster*, de Humberto Dorado y Matías Maldonado, obra de teatro documental basada en la investigación periodística del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación sobre las masacres de Trujillo (municipio ubicado en el departamento del Valle del Cauca, Colombia), ocurridas entre 1989 y 1992. En dicha obra se trabaja con videos, imágenes y huellas, tomados del Expediente 11007 de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). Estos

³⁸ Ver Imagen 10.

³⁹ Ver Imagen 11.

⁴⁰ “El teatro es político si con el tiempo, y a través de mecanismos complejísimos que nada tienen que ver con el panfleto, tiende a modificar las relaciones sociales” (Irazábal, 2004, p. 15).

insumos sirven de inspiración para la actuación, el video y la animación expandida al campo teatral.

Imagen 10

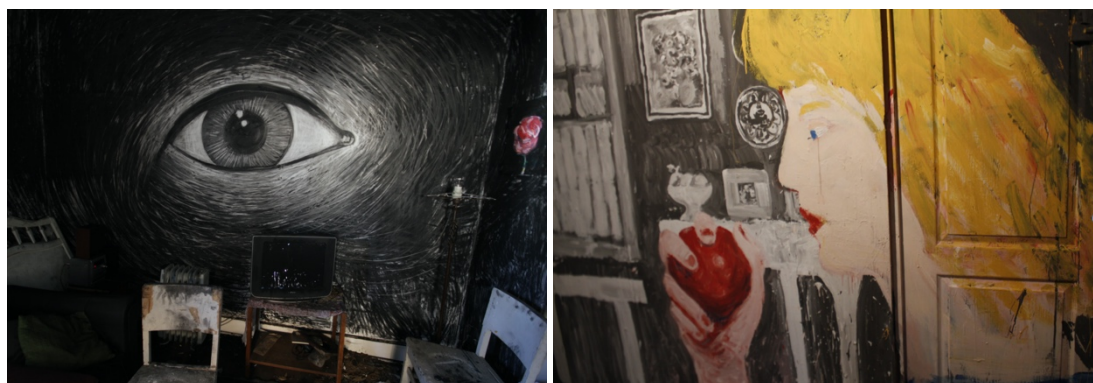
Cartel y escena de Les Solidàries



Fuente: A Tiro Hecho (2017).

Imagen 11

Escenario de La casa lobo



Fuente: León y Cociña (2018).

4. La conferencia performativa entre la presencia y el discurso (Cuerpo)

En esta última categoría sobre el cuerpo, se retoma el concepto de Azcona y Toloza (2019), denominado “conferencias performativas”, en donde el cuerpo (o máquina) no requiere discurso, y si lo hay, no hay emoción al ser presentado; aun en el caso de que haya una actuación, esta se pone en evidencia. En esta categoría hay una relación metafórica entre el cuerpo y el discurso, en la que se defiende una teoría sobre el cuerpo como documento vivo. Tal relación se refleja en una obra cuando, por ejemplo, hay una voz en *off* de la misma persona que hace la coreografía, como en el caso de *Sudando el discurso: una conferencia performativa*, de Aimar Pérez Galí (2013)⁴¹. Otro caso en el que se puede apreciar el vínculo entre cuerpo y discurso es cuando se muestra el proceso de rodaje en una película actuada en escena, que es lo que sucede *El agitador Vórtex* (2014) trabajo de la actriz y escenógrafa española Cris Blanco.

A esta misma categoría también se inscriben trabajos como los de Mapa Teatro, vistos, en su conferencia performativa *Museo vivo*, a propósito de la obra *Los dementes o faltos de juicio*, presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2019)⁴². En dicha obra, que presenta el discurso en primera persona de un minero colombiano de Marmato (municipio del departamento de Caldas, Colombia) sobre la extracción del oro por parte de multinacionales en el territorio nacional, se muestran nuevas formas de violencia contra el territorio y sus habitantes, así como otras formas de colonialismo y acumulación primitiva. Esta obra empieza en un auditorio, pero se

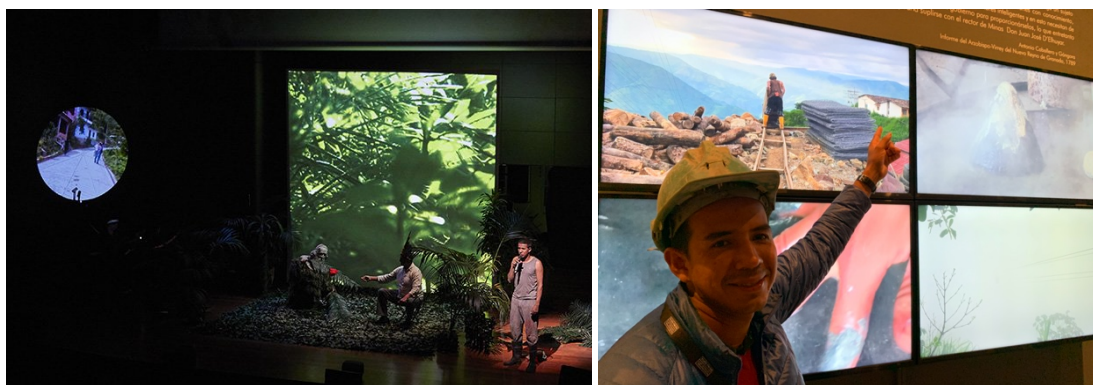
⁴¹ El trabajo de Pérez Galí ha sido elaborado dentro del marco del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2013).

⁴² Ver Imagen 12.

relaciona con otros discursos y medios propios de las artes visuales y del teatro contemporáneo, en donde, a través del cuerpo y el recorrido por el Museo Reina Sofía, se reflexiona sobre la institución museística de la memoria y su relación con la historia.

Imagen 12

Museo vivo



Fuente: Mapa Teatro (2019).

1.5 Nuevas Dramaturgias de la Imagen

Sobre las nuevas dramaturgias de la imagen son relevantes para esta investigación la obra de dos artistas de latitudes distintas: William Kentridge (1955-presente) y Doris Salcedo (1958-presente), en cuyas obras representan el problema de estar entre la memoria nacional (Sudáfrica y Colombia respectivamente) y la memoria occidental contemporánea; sin duda, las relaciones decoloniales de estos territorios, tanto con Europa como con Estados Unidos, son ampliamente conocidas y debatidas en el ámbito político. En cuanto al ámbito artístico, estas dos personalidades trabajan desde el recuerdo y el olvido a partir de una perspectiva universal en términos conceptuales,

técnicos y éticos (Huysen, 2018). Sus referentes temáticos están inscritos en sus vivencias locales, donde ambos se han preguntado “¿de dónde vengo?”, expresión acuñada por Barba (2010, p. 33). Kentridge hace ese cuestionamiento desde una mirada sobre el apartheid, mientras que Salcedo lo hace desde la violencia política. Sin embargo, sus producciones artísticas traspasan las fronteras; después de todo, el empleo de sus lenguajes artísticos conlleva a pensar sobre problemas y preocupaciones de carácter mundial.

Siguiendo con la idea de “¿de dónde venimos?” de Barba (2010), planteada para referirse a la necesidad del autor de visualizar el momento histórico que le ha tocado vivir, y, por tanto, lo que esto supone en su formación y capacidad creativa, se identifica la necesidad y el compromiso de involucrarse desde el campo de la violencia política en Colombia para demostrar que el cuerpo ausente que queda presente en el rastro de los objetos no es un problema local, es una preocupación universal, pues se trata de situaciones donde hay desplazamiento, exclusión, prácticas neocoloniales, muros y fronteras entre las Américas, Europa y África, recuerdos colectivos e historia oculta en general. Estas redes entre lo local y lo global no solo se reflejan en el uso y apropiación de lenguajes artísticos y prácticas contemporáneas de ambos lados, sino también en la experiencia de vida y de memoria de todos los pueblos. En el caso de Salcedo⁴³, su experiencia y memoria se manifiestan en la ausencia de los cuerpos y de sus huellas, aspectos que destacan en su obra *La casa Viuda (Widowed House, 1992-1995)*⁴⁴. Mientras que Kentridge⁴⁵, “siempre ha incitado a sus espectadores a aprender de las

⁴³ Ver Imagen 13.

⁴⁴ Serie de obras compuesta por *La casa viuda* I, II, III, IV y VI.

⁴⁵ Ver Imagen 14.

sombras, de lo negro que se opone e impregna a lo blanco (...). Todos los recuerdos están plagados de sombras y de la inseguridad de recordar” (Huyssen, 2018, párr. 11).

Imagen 13

La casa viuda (*serie II, 1993-94*)



Fuente: Catenazzi, C. (1997).

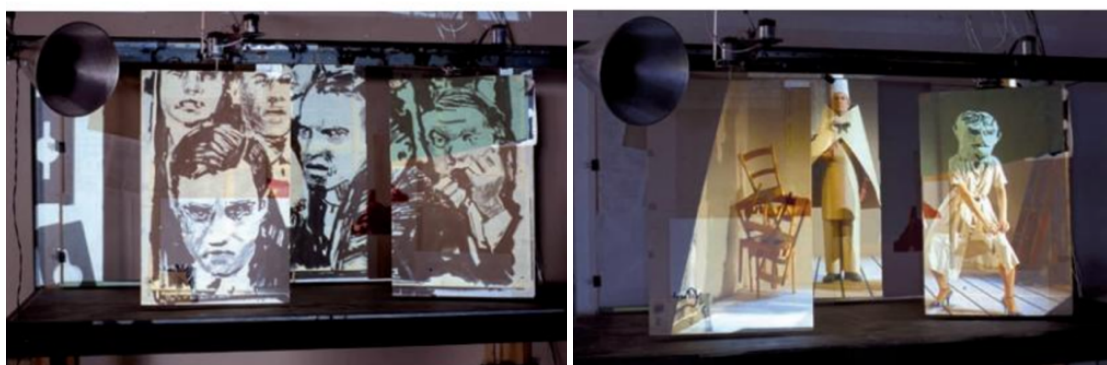
Conviene mencionar que el trabajo de Salcedo se inscribe dentro del minimalismo, que es el movimiento artístico que la acerca al espacio teatral (Huyssen, 2018), y le permite cuestionar la idea de representación y poner especial énfasis en el espacio y experiencia reales. Por todo lo antes expuesto, la obra de Salcedo es sin duda uno de los referentes más importante para esta investigación. De igual modo, también es un referente por las relaciones con el cuerpo que transforma la materia, por el tiempo tanto del proceso como del objeto final, por las formas de corporalidad, y por la expansión y teatralización del arte en general, todos ellos aspectos que la artista maneja.

Por otra parte, hay que señalar que la relación entre las secuelas de la guerra y la violencia en los objetos domésticos es una forma de evocar el recuerdo de esa violencia, de los desaparecidos, de los ausentes y de los muertos. Sobre esto, Diéguez (2005)

considera que la compleja contaminación entre cotidianidad y ficción, así como la negociación entre contextos de vida y muerte, son un síntoma común en Latinoamérica; y tal vez sea en Colombia, en donde más se ha manifestado.

Imagen 14

Imágenes de la obra de Kentridge Basta y Sobra



Fuente: Cuéllar, T. (2018).

Ahora, en lo que respecta al lenguaje artístico y político de los dos artistas, este apunta a la resistencia hacia la posición neocolonial de un nuevo régimen sobre el tiempo y el espacio, que es un tiempo lineal de progreso que resulta devastador (Huysen, 2018). El lenguaje de Kentridge y Salcedo también abarca terrenos políticos de desplazamiento migratorio forzado en todo el mundo, sin poder distinguir entre quien los produce y quien los sufre, pero situando el dedo en la llaga de todos los cuerpos que habitan en estas las latitudes. Las ideas que ambos artistas tratan ya no son, por lo tanto, locales, son globales, al igual que sus lenguajes artísticos; estos ya no son tampoco modernos, sino alternativas de la memoria contemporánea, que se originan de una construcción política del discurso y una poética de la imagen, y que transitan entre

los traumas de la memoria personal y las políticas neoliberales contemporáneas (Huysse, 2018).

En el contexto específico colombiano, la transformación en el campo escénico inicia hacia los años cincuenta, consolidándose en los años setenta con el Nuevo Teatro, movimiento que concebía el acto de la creación desde la colectividad (diálogo con el público), y que abordaba temáticas que produjeran reflexiones sobre las relaciones sociales y humanas actuales (Diéguez, 2005). Este movimiento surge en el teatro alemán como respuesta al “Viejo Teatro” naturalista. En Colombia se produce tal movimiento casi en paralelo con el origen del conflicto interno armado y la creación de las fuerzas revolucionarias de Colombia (Farc), el Movimiento 19 de abril (M-19), la Unión Patriótica (UP), lo cual no es algo gratuito, teniendo en cuenta que el clima revolucionario en América Latina, junto con ideologías que abogaban por el nacionalismo y la lucha social, empezaba a hacerse notar, especialmente con la fundación de grupos insurgentes en Colombia, que más adelante se convertirían en fuerzas políticas. Sin embargo, los objetivos de los artistas y grupos independientes de aquella época no son desde la lucha armada, sino desde el campo social, reclamando una estética ética y política comprometida con la realidad del espectador.

En torno a este Nuevo Teatro gira la idea de construir una dramaturgia nacional, buscando un teatro popular y concibiendo la escena como un espacio de acción política (Esquivel, 2014). A través de la “creación colectiva”, término adecuado para referirse a una estrategia en la que se destacan teatros como La Candelaria (ubicado en Bogotá), a cargo de Santiago García, y el Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por Enrique

Buenaventura, se asume no solo el compromiso de lo colaborativo en el terreno de lo estético, sino también un compromiso con la realidad social y política del momento.

Dicha teatralidad, que se centra en la dramaturgia, no como el postulado sino como la consecuencia de la práctica artística, pone el acento en lo performativo durante los años ochenta, donde dicha práctica explora la frontera entre la vida y la muerte, y rastrea la realidad cotidiana a través de fenómenos de presencia más que de representación, ya que la mayoría de estas acciones tiene una naturaleza vital más que ideológica, o como afirma Diéguez “más que defender ideas y propuestas de opción política, se trataba de un arte que intentó desesperadamente contribuir a la salvación y a la resistencia de la vida” (2005, párr. 10). Lo anterior no quiere decir que no haya habido un plan que permitiera un cambio social a través de la polémica que resultara del contacto de la obra con el público. El objetivo de la teatralidad del Nuevo Teatro se vincula con la necesidad de sacar la producción del edificio destinado para ella, poniéndola en lugares de acceso público como las plazas y las calles.

Por otro lado, la dramaturgia colombiana del conflicto armado ha optado por el mestizaje contemporáneo de los géneros sobre su virtual disolución (Pulecio Mariño, 2012). Disciplinas como la narrativa, la danza, la poesía, la pintura, el video y la animación han encontrado en el teatro un lugar propio que no solo enriquece la escena sino también las particularidades de cada disciplina. En este sentido, Pulecio Mariño (2012) expone que hay obras con un gran despliegue narrativo, como *Pasajeras* y *Magnolia perdida en sueños*, de Ana María Vallejo; *Cada vez que ladran los perros*, de Fabio Rubiano; *Técnicas del hombre blanco*, de Víctor Viviescas; *Donde se descomponen las colas de los burros*, de Carolina Vivas; y *La agonía del difunto*, de

Esteban Navaja. Todas esas obras hablan del mismo tema desde diferentes tratamientos escénicos, rompiendo cada una de ellas los procedimientos establecidos en los géneros clásicos narrativos (p. 38).

Otro referente importante en tanto su colectividad, temática e hibridación de lenguajes, es la teatralidad que se maneja en las producciones del colectivo Mapa Teatro (1986-presente), el cual, como un laboratorio de artistas dedicado a la creación transdisciplinar, conjuga el trabajo de productores visuales y escénicos, comunicadores, etnógrafos, historiadores, entre otros; y aleja del teatro los conceptos de montaje y de las convenciones que giran en torno al espacio ilusorio, para poner el énfasis en la creación de actos efímeros e irrepetibles, desde conceptos de la plástica hasta las instalaciones audiovisuales y la *performance* (Diéguez, 2005). Mapa Teatro traza su propio camino en el ámbito de las artes vivas, uniendo diferentes lenguajes artísticos; lo que permite entender el trabajo interdisciplinar desde diferentes miradas de aplicación escénica.

Este laboratorio es el referente artístico y político más cercano y significativo para este trabajo investigativo, debido a su trabajo sobre el conflicto armado colombiano en su trilogía sobre la violencia en Colombia, que expone desde tres lugares y tres agentes distintos escenarios de la violencia colombiana, como el narcotráfico, el paramilitarismo y las guerrillas. No obstante, es preciso puntualizar que tal trabajo deja de lado dos actores principales del conflicto: el Estado colombiano y sus fuerzas militares.

Sobre la última creación de la trilogía de Mapa Teatro que aborda la violencia en Colombia, titulada *La Despedida*⁴⁶ (2017), se publica previamente un análisis que da cuenta de las nociones extraídas y aplicadas en la producción artística *Memorias de un sueño* (2021)⁴⁷. De dicho análisis se han tomado y transformado algunas ideas a fin de continuar con este recorrido por el estado del arte; la obra de Mapa Teatro también ha sido útil en esa toma y transformación de ideas, ya que transgrede el espacio material y lo lleva a un nivel narrativo y dramático equiparable con el discurso que la sustenta.

En tales propuestas, la dramaturgia y la narrativa son lugares de acción en un acontecimiento, que se pueden narrar a través de lo visual, sonoro y corporal, para situar en un espacio y en un tiempo, en el “ahí” y el “ahora”, a los espectadores y actores que comparten y presencian un dispositivo contra-hegemónico o un contra-dispositivo. Por consiguiente, se estudia la posibilidad de la imagen, el cuerpo, la palabra y el sonido en un mismo nivel narrativo, el cual solo ha usado la palabra en otros tiempos. Es por ello que vale la pena poner especial atención en cómo se han narrado los relatos, y como estos, a su vez, se han transformado en discursos, donde la “fiesta” es una característica importante no solo porque repercute en el hecho de que las escenografías no se han liberado de la teatralidad (puesto que conservan tanto la oralidad como la escucha) (Sánchez, 2014), sino porque dentro de la aplicación de la violencia en Colombia, las fiestas han sido el escenario preferido por los perpetradores de la misma, atacando cuando sus víctimas están en este modo de teatralidad social. Se

⁴⁶ Dispositivo de la agrupación Mapa Teatro, estrenada en París en 2017.

⁴⁷ Artículo publicado en: *El espacio material en dispositivos escénicos contemporáneos. Análisis comparativo de dos casos de estudio: Kingdom de la compañía Señor Serrano (2018) y La Despedida del laboratorio Mapa Teatro (2017)* IV Congreso INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES ANIAV 2019 IMAGEN [N] VISIBLE] <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2019.9549>.

evidencia, entonces, que hay una relación entre fiesta y violencia política, lo cual sirve para centrarse en lo festivo y en la acción política como puntos de partida para este análisis.

Con base en la pregunta: “¿Cuál es la relación que existe en Colombia entre festejar (...) y todo lo que desemboca en acontecimiento trágico?” (RFI Español, 2017, 10m10s). Rolf Abderhalden⁴⁸ afirma que celebrar en Colombia ha tenido una relación estrecha con hechos de violencia; y Mapa Teatro, por medio de sus obras, se ha encargado de abordar dicho tema para interpretar acontecimientos históricos ligados a la fiesta, el paramilitarismo, el narcotráfico y la guerrilla de las Farc. La pregunta de Abderhalden no es inocente, es una pregunta que abarca una cuestión histórica y política, comprometida con la realidad colombiana. En ese orden de ideas, hay que destacar la obra *La despedida* (2017) de Mapa Teatro, que parte de un antiguo campamento guerrillero convertido en museo abierto al público, para poner en escena su mirada sobre este experimento a través de la fiesta, una fiesta de despedida.

El proyecto *Anatomía de la violencia en Colombia*, por su parte, se inspira en la fiesta de Los Santos Inocentes de Guapi (territorio del pacífico colombiano), por lo que se puede decir que esta obra tiene en cuenta un acontecimiento real (la fiesta), pese a que se le añadieron elementos de ficción para su desarrollo. Sobre esta relación entre la fiesta de Guapi y la violencia, Abderhalden comenta en la misma entrevista, que “parecía preocupante y sintomático que las fiestas (...) fueran utilizados como dispositivos de guerra y de muerte” (RFI Español, 2017, 10m54s).

⁴⁸ Fundador del laboratorio de artistas Mapa Teatro al lado de su hermana Heidi Abderhalden.

La segunda puesta en escena de esta trilogía, que se titula *Discurso de un hombre decente* (2012), aborda el problema de la violencia ejercida por narcotraficantes en Colombia. Mientras que *La despedida* (2017), como la última obra de este proyecto, trata sobre la relación entre vida y muerte, y entre “fiesta y violencia, en el marco de las guerrillas armadas de Colombia” (RFI Español, 2017, 13m40s). Este último dispositivo teatral enseña que, si bien hay una despedida de un episodio largo de guerra en Colombia, es necesario desprenderse del recuerdo del enemigo para iniciar un proceso de transformación y reconciliación.

Ahora bien, la fiesta, desde el punto de vista antropológico, es el lugar de la “celebración de un evento considerado relevante para la comunidad, de manera pública o privada. El momento designado para la fiesta se establece como una ruptura con el tiempo cotidiano, paralizando de forma parcial o total las actividades diarias comunes” (Campo, 2008, como se citó en Cuéllar 2019, p. 173). Con base en lo anterior, la teatralidad antigua se daba en el espacio de fiesta; el teatro, tras evolucionar del rito, se ha mantenido en el campo de la fiesta. La fiesta también está en lo que, se supone, es el origen del teatro occidental; es más, se puede decir que el teatro griego guarda relación con la noción de la fiesta. A principios del siglo XX hubo algunas tentativas de recuperar la fiesta como espacio escénico (Sánchez, 2014). A esas tentativas se les sumaron las del Nuevo Teatro colombiano, que consistieron en sacar sus creaciones del espacio arquitectónico del teatro para ser llevadas a los espacios del espectador, además de centrarse en la teatralidad a través del ritual, la presencia, la oralidad y la escucha, como factores determinantes en sus obras.

En este camino, las apuestas de Artaud (1980, como se citó en Sánchez, 1999) se alejan igualmente de lo literario para centrar su atención en el cuerpo y la imagen, en la teatralidad. Este autor defiende la escritura escénica sobre la escritura dramática, basada en una escenificación no literaria, sino gestual y corporal, como las que veía en los rituales y la danza. Otra importante transformación del espacio escénico se da cuando se eliminan las barreras entre el escenario y el espacio del espectador, para que el espectáculo teatral se viva como un ritual o como una fiesta (Sánchez, 1999).

En esa dirección, diferentes formas de teatralidad han sido relacionadas con las fiestas de los pueblos tanto occidentales como prehispánicos. La fiesta supone en sí misma una presencia de cuerpos para que haya implicación en esa acción festiva. Los tres elementos que se privilegian en la fiesta son: la oralidad, la escucha y el cuerpo; estos elementos, a su vez, se encargan de generar distancia entre el acto público y la inmaterialidad de la imagen (Sánchez, 2014), en donde el cuerpo es un soporte para esta última. Por consiguiente, en la representación de la fiesta en espacios escénicos también hay una separación de la inmaterialidad de la imagen, acentuando los medios y soportes de la misma, como el cuerpo y la escenografía. Según Sánchez (2014), “el teatro de las últimas décadas ha acentuado esa atención a la corporalidad sin la cual ni las imágenes ni las palabras tienen sentido” (Centro Dramático Nacional, 2014, 37m13s). Sánchez agregar que si no hay un soporte para las imágenes y para las palabras, estas se pueden volver literales, es por ello que las imágenes existen en la materia (virtual o física). Así, la simultaneidad y la representación de la fiesta en las obras brevemente analizadas indican un dominio cultural y un conocimiento de la

oralidad y, por lo tanto, de la escucha, por parte de las compañías y laboratorios estudiados.

Cabe añadir que en todo lo que se ha analizado hasta el momento, hay que señalar que la visualidad empleada en *Anatomía de la violencia en Colombia* no hace invisible el discurso sobre la despedida de un periodo de la violencia en Colombia, por el contrario, dicha visualidad manejada en la producción de Mapa Teatro establece un compromiso no solo con los cambios en el lenguaje artístico y, en consecuencia, con el manejo material en el escenario, sino también con el discurso como acción política. En dicha obra se han creado escenarios dramáticos, narrativos y simultáneos; incluso ha habido una fragmentación de la visualidad en las disposiciones espaciales de los objetos escenográficos, convirtiendo la dramaturgia de la imagen en “un acto de lenguaje con sentido, que soporta su propia organización” (Greimas y Courtés, 1990, p. 18).

Imagen 15

Puesta en escena de La despedida



Fuente: Mapa Teatro (2017).

Gracias a que, a través de las fiestas representadas teatralmente, al igual que desde la escenografía y el discurso, se puede analizar la relación entre narración y dramaturgia, se aplica el análisis documental a *La despedida* (2017)⁴⁹. Para ello, se retoman categorías analíticas propuestas por Sánchez llamadas “modos de dispositivo” (Centro Dramático Nacional, 2014, 52m38s).

Entre estos modos de valorar dispositivos contemporáneos, el modo “festivo - documental” y el modo “festivo - político”, son las que más se acercan a este tipo de propuestas, debido a que en *La despedida* (2017), se permite la acción política de otros cuerpos y su participación directa en el dispositivo, como en el caso de los militares grabados en el campamento El Borugo situado en la Macarena (localizado en el departamento del Meta) y puestos en escena a través de un diálogo entre el video y la acción escénica.

Por consiguiente, se puede decir que en *La despedida* se utiliza la participación, el documento y la fiesta, que surgen de una necesidad y de una empatía imposible. Sobre el hecho de que dicha empatía sea imposible, se debe a la siguiente pregunta: ¿Cómo se puede representar la experiencia de otros, si la realidad de otros es distinta? (Sánchez, 2014). La respuesta más probable a esa cuestión está en la inclusión de esa experiencia ajena en los acontecimientos tratados en la puesta en escena, en donde aparecen soldados que representan a los guerrilleros que habitaron en el campamento El Borugo, espacio que fue transformado por el Gobierno nacional en el Museo al aire libre. En esa misma obra se utilizaron documentos públicos como un recurso de presentación de los hechos. Algunos de esos documentos fueron los que tenían que ver

⁴⁹ Ver Imagen 15.

con la historia, y que fueron consignados en la radio y en cartas cruzadas entre los actores del conflicto⁵⁰. La utilización del concepto de fiesta en *La despedida* se da porque ese tipo de celebración ha sido, en la realidad colombiana, un escenario tanto de regocijo y disidencia, como de violencia y muerte. Por lo tanto, la fiesta acentúa el discurso sobre la culminación de una época de violencia en dicho dispositivo escénico, en el que también hay una “despedida” a los movimientos revolucionarios de América Latina.

Desde el punto de vista narrativo y dramático de la escenografía, *La despedida* trabaja una fragmentada narrativa y dramaturgia de la escenografía, en la que también hay cierta simultaneidad. En dicha propuesta escenográfica se proponen tres espacios de representación: uno en el que se revive el campamento de las Farc, vagamente reconstruido; otro como un espacio de la memoria que utiliza archivos de radio; y un tercero como espacio fantasmal en el que aparecen, de forma acartonada, los íconos de la revolución y el comunismo (Mapa Teatro, 2017). Estos espacios son una especie de instalación cuya composición es abstracta, a pesar de tener elementos que hacen referencia a la realidad. Sin embargo, eso permite articulaciones y relaciones entre signos muy finos y estructurados, para que semánticamente sea más fructífera la puesta en escena. Cabe añadir que la escenografía, diseñada por Pierre Henri Magnin, consistió en una disección y fragmentación del espacio y el tiempo para ofrecer un camino entre la realidad y la ficción, entre lo real y lo imaginario, transformados en imágenes⁵¹.

⁵⁰ Una de las cartas es leída al inicio de la obra por el director de Mapa Teatro; en el Museo Reina Sofía es leída por la directora, como parte de una lectura performativa sobre la obra.

⁵¹ Ver Imagen 16.

En este sentido, se puede decir que *La despedida* es, además, un acercamiento a la despedida de un conflicto armado de más de 50 años, la presentación de la experiencia sensible de los *otros*, como presencia y vivencia de las acciones de ese espacio social. También, presenta un contrapunteo entre la realidad y la ficción, entre la imagen documental y la imagen imaginada. La tensión entre esa realidad etnográfica y la ficción de la imagen cinematográfica empleada por Mapa Teatro estaría inscrita en la “etnoficción”, entendida como el paso de un mundo conceptual a otro, como una forma de partir de lo sensorial y de los imaginarios, en vez de las conductas o de la descripción de un fenómeno etnográfico, creando a la larga una ficción a partir de una revisión etnográfica de la realidad.

El trabajo de Mapa Teatro es, en todo caso, una lucha contra la visión científicista de la etnografía, logrando resignificar y reconstruir la imagen en el espacio material y la presencia misma de los cuerpos en el Museo al aire libre. A continuación, véase lo que Campo (2008) dice de la etnografía:

En la etnografía actual se consideran no solo elementos externos o materiales en la descripción manifiesta de la cultura, sino que se valoran factores más holísticos, tales como la percepción específica del espacio, tiempo, el sentido de las ritualidades, el nivel simbólico, político, psíquico, los imaginarios, la expresión directa de los actores sociales (a los que ya no se los toma como informantes), sus emociones, el nivel de lo afectivo (p. 77).

La apuesta parece ser, entonces, que a través de la ficción y la incursión de actores naturales del conflicto en el dispositivo escénico *La despedida* se logra el

equilibrio entre los cuerpos y sus acciones. Además, se obtienen significados profundos sobre esa realidad, la cual, según Abderhalden (2017), se asienta en:

Los antiguos campamentos de este grupo armado que se abren repentinamente a la presencia de periodistas de todas partes del mundo para ser visitados como antiguamente se visitaban las aldeas de tribus recién descubiertas, convertidas en exóticos museos etnográficos donde son puestos en escena los íconos y prácticas de la revolución (Mapa Teatro, 2017, párr. 2).

Imagen 16

Escenas de La Despedida



Fuente: Mapa Teatro, (2017).

El ritual con el que finaliza *La despedida* es en el que aparece un chamán amazónico reclamando el territorio sagrado en el que estuvo instalado el campamento guerrillero y sobre el cual ahora los soldados recrean su historia. Hay una especie de registro de ese ritual en el que probablemente hay más de un ojo subjetivo que objetivo, un ojo que no quiere representar lo real, sino hacer una interpretación de esa realidad para no hacer ni una descripción de un acontecimiento, ni mucho menos una

comprensión de tal conducta. La posición política es, por lo tanto, crítica con la mirada positivista de la etnografía, navegando entre lo real y lo imaginario, usando un lenguaje poético y metafórico, muy distante de la mirada objetiva científicista. Probablemente la única forma de entrar en lo real de este campamento en el que estuvieron guerrilleros y soldados, fuera la ficción, esa mirada de etnoficción que consolida la obra de Mapa Teatro en el espacio escénico contemporáneo.

Finalmente, se puede evidenciar en el dispositivo de Mapa Teatro, que la transformación de las formas artísticas no es un proceso autónomo ni son ajenas a los cambios sociales, sino que este cambio de las formas incluye cambios profundos también en los medios (Sánchez, 2002) y en los modos de hacer. La cuestión ontológica de este proyecto, está ubicada en el paradigma interpretativista, ya que a partir de una visión relativista de la realidad estudiada, los creadores de este dispositivo, intentan entender un acontecimiento histórico a través de los significados atribuidos por los sujetos presentes y ahora ausentes de esa realidad colombiana, como campos de acción y representación de la teatralidad contemporánea; al igual que busca comprender los significados sociales desde los actores que componen dicha realidad.

Para concluir, la revisión del estado del arte se ampliará en el marco teórico y contextual, definiendo y profundizando en estos conceptos: “políticas y prácticas de la memoria”, “violencia política”, “escena expandida y realidad”, “gráfica contemporánea de campo expandido” y “dispositivos de participación colaborativas”. A su vez, se retomarán algunos de los referentes antes expuestos en la Parte III de esta investigación (capítulos 5 y 6), agrupándolos según los motivos visuales a los que responden.

Los motivos visuales son entendidos como fragmentos del mundo elegidos por los artistas para configurar su obra en determinado medio y lenguaje (Bayó y Bergala, 2016). La elección de estos fragmentos supone, entonces, unas impresiones propias del artista que provienen de su interior, otras que proceden de la cosa vista, y otras del lenguaje y del medio en el que se ponen a circular (Bayó y Bergala, 2016). En ese sentido los motivos visuales “álbum familiar”, “casa”, “escalera”, “muebles”, “libros”, “mapas del cuerpo” y “territorio”, están presentes en el trabajo de artistas como Doris Salcedo, Damián Ortega, Óscar Muñoz, William Kentridge, entre otros. Los motivos visuales, como “el fantasma”, “el desaparecido”, “la sombra”, “el cuerpo ausente” y “la distorsión”, se evidenciaron en las propuestas escénicas de compañías como Mapa Teatro, en los trabajos de fotógrafos como Jesús Abad Colorado, Gustavo Germano, en realizadores como Patricio Guzmán, y en artistas visuales como Los Carpinteros, Doris Salcedo, William Kentridge, Christian Boltanski, entre otros. Finalmente, los motivos visuales, que son “el cuerpo presente” y “el tejido”, están representados por artistas como Ana Soler, Cris Blanco, Ana Teresa Barbosa y Rosana Paulino; y en compañías como A Tiro Hecho, Azkona&Tolosa, entre otras.

De este ordenamiento se puede decir que, entre unas y otras posibilidades que surgen del análisis de estos referentes situados en motivos visuales, se encuentran características recurrentes en la escena performativa, como el empleo del cuerpo en movimiento, el empleo de gestos incompletos, de rituales, de la repetición del gesto, del empleo de una polifonía de acciones y de una voz que representa o tiene múltiples voces.

Tales síntomas de la escena híbrida contemporánea se cristalizan, a su vez, en la presentación de disociaciones entre la imagen, el texto, el uso de la dramaturgia del dato en algunas expresiones del teatro documentado, la escenografía (que ocupa el espacio como una instalación), las conferencias performativas que presentan sus apuestas sin emotividad en el discurso y el cambio de escenarios hacia el espacio público.

En cuanto a la categoría de la gráfica expandida, que será revisada en capítulos siguientes, se puede confirmar el empleo de múltiples pantallas, de anomalías visuales, de relaciones entre imagen real e imagen de ficción, de la distorsión, de fragmentación espacial, de superposición de elementos visuales y narrativos, entre otros.

La película de animación de Damian (2011) *Crulic: The Path to Beyond* (Crulic: Camino al más allá)⁵², por ejemplo, es una aproximación formal y conceptual a esta investigación. Una historia de vida como la de Crulic, basada en un acontecimiento histórico, narrado desde la subjetividad y con elementos visuales, didácticos y evocativos. El estilo es el que llama más la atención de esa película, ya que conjuga fotografías familiares, ilustraciones, dibujos, documentos escaneados, todo ello en una mezcla de tipos de animación como el *stop motion* y la animación digital tridimensional.

⁵² Ver Imagen 17.

Imagen 17

Captura de pantalla de la película de animación Crulic The Path To Beyond



Fuente: Damian, A. (2013).

Asimismo, otro trabajo a destacar en cuanto a estilo y género es la producción de la artista londinense Magali Charrier, ya que el tratamiento de la imagen que hace en el video *12 Sketches on the Impossibility of Being Still* (Charrier, 2010)⁵³ y la reflexión latente que se desprende del manejo del cuerpo en escena y la anulación del mismo, a través de los velos pintados sobre la imagen, demuestra que es un trabajo performativo apasionante y bien logrado en su relación a la gráfica. El trabajo que desarrolla Charrier (2010) en la compañía Jabberwock tiene que ver con la videocreación, la ilustración de fotogramas, la animación y el video en vivo, debido a las exigencias del proyecto escénico desarrollado por esta compañía.

⁵³ Ver Imagen 18.

Imagen 18

Captura de pantalla de 12 Sketches on the Impossibility of Being Still



Fuente: Charrier, M. (2010).

Entre los referentes que remiten a la información conceptual y al mundo ficticio creado en escena, se retoma *La clase muerta*, de Tadeusz Kantor (1975)⁵⁴, porque es el primer espacio que se reconoce al momento de observar la obra. Vale aclarar que el trabajo de Kantor no es relevante solo por el espacio oscuro, dentro de una cueva, sino también por esas personas que aparecen en su obra, representados como muertos en vida, que entablan una relación entre espectros en escena; fantasmas tanto pasados como presentes, tanto de niños como de ancianos.

⁵⁴ Ver Imagen 19. Véase también el apartado de Referencias en este trabajo.

Imagen 19

Capturas de pantalla de la obra *La clase muerta*



Fuente: Kantor, T. (1975).

Otro referente conceptual, es la película *The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012)⁵⁵, perteneciente al género documental, debido al trabajo que realiza el director para explorar las relaciones entre la violencia política, dirigida por los escuadrones de la muerte en Indonesia, y la imaginación del espectador y de la gente. Es un referente conceptual porque, de alguna manera, los motivos que llevan a hacer *Memorias de un sueño* dan cuenta, al igual que en la película de Oppenheimer, de la terrible banalidad con la que se trata la corrupción y la impunidad en Colombia. También es un referente porque después de la reinserción social de cientos de paramilitares durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, se han podido escuchar un sinnúmero de testimonios, contados por ellos mismos, sobre las masacres que cometían, muchas veces a modo de show mediático.

⁵⁵ Ver Imagen 20.

Imagen 20

Cartel de *The Act of Killing* y de *Relatos de Reconciliación*



Fuente: Tomados de la plataforma Filmin.es

De igual manera, es importante tener en cuenta el documental *Relatos de reconciliación* (Monroy y Santa, 2019)⁵⁶, dirigido por los reconocidos animadores Rubén Monroy y Carlos Santa, y desarrollado en compañía de un grupo de estudiantes de animación del Centro para la Industria de la Comunicación Gráfica del Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA), en la ciudad de Cali. Es de rescatar por la temática y su tratamiento narrativo, y también por la diversidad en el proceso estético de cada relato, hecho en diferentes técnicas de animación experimental. Esta película, que circula entre el documental y la animación, surge de un proyecto de investigación social que recopila historias de violencia a través de los testimonios de sus víctimas, y hace una interpretación artística de ellos, como un aporte a la memoria colectiva y simbólica.

⁵⁶ Ver Imagen 20.

Estas obras que tratan hechos políticos violentos transitan entre formas de producción tradicionales y de vanguardia, siendo difícil ubicarlas en categorías estables desde el punto de vista de los géneros. Por lo que es necesario establecer otros campos semánticos en cuanto a temáticas dentro de la violencia política, como la desaparición forzada, los desplazamientos, las masacres, el narcotráfico, el paramilitarismo, las guerrillas, entre otras. Pero no solo hay segmentos en cuanto a temas tratados, sino también en la forma de representarlos. Si se toma en cuenta el trabajo de Camacho (2010), se puede observar que maneja la figura del encierro, por ejemplo, y la emplea como metáfora de lo oculto, de lo estacionario y de lo atrapado; pero también como metáfora de la protección contra el mundo exterior. A la larga, el encierro es una figura que manifiesta la dualidad entre el exterior y el interior. Es por eso que su uso es frecuente en las 21 obras que configuran el *corpus* de la tesis doctoral de Camacho.

Imagen 21

Presentación de la obra El deber de Fenster (2010)



Fuente: Gumbel, A. (2010)

Por otra parte, hay autores y autoras que se remiten a las fuentes, a los hechos y a los testimonios como formas de llevar a escena memorias documentadas de sucesos dolorosos (Pulecio Mariño, 2012). Esa metodología puede notarse en obras en obras como *Mujeres en la guerra*, adaptación de Carlota Llano del libro *Las mujeres en la guerra*, de Patricia Lara; *Kilele*, de Felipe Vergara⁵⁷; *La Siempreviva*, de Miguel Torres; o *Cada vez que ladran los perros*, de Fabio Rubiano. También hay autoras y autores que parten de un suceso imaginario y crean, a partir de ahí, sus propias estructuras dramáticas. Lo anterior se refleja en obras como *Pasajeras*, *Magnolia perdida en sueños* y *Pies hinchados*, todas tres de Ana María Vallejo; *Las burguesas de la calle Menor*, de Manuel Freidel; *Los desterrados*, de José Ferreira; *Las muertes de Martín Baldío*, de Andrés Felipe Holguín; *Quién dijo miedo*, de José Domingo Garzón; *Los*

⁵⁷ Ver Imagen 21.

adioses de José de Víctor Viviescas; *El ausente*, de Felipe Botero; y *El deber de Fenster*, de Humberto Dorado y Matías Maldonado⁵⁸. Todas esas obras mencionadas logran enunciar una fatalidad social expresada en un microcosmos determinado, manteniendo una relación directa con la mimesis.

Imagen 22

Kilele, una epopeya artesanal, *del dramaturgo Felipe Vergara*



Fuente: Fundación Varasanta (2019).

Finalmente, existen otras obras que se rebelan contra el puro realismo, para situarse en contenidos simbólicos que desborda la teatralidad, pasando del texto a la imagen. Por ejemplo: *Gallina y el otro*, y *Donde se descomponen las colas de los burros*, ambos de Carolina Vivas; y *Cada vez que ladran los perros*, de Fabio Rubiano (Pulecio Mariño, 2012).

⁵⁸ Ver Imagen 22.

Capítulo 2

Políticas y Prácticas de la Memoria

En este segundo capítulo de la parte II, se abordarán relaciones conceptuales entre lo que implica la memoria individual y colectiva en Colombia, e irradiada a su vez, a toda América Latina, y su relación con las prácticas económicas neoliberales y la desigualdad social imperantes; además de un legado de violencia que ha pasado de generación en generación, tanto en el campo como en las ciudades latinoamericanas.

En esta dirección, el retorno a la memoria implica decodificar y resignificar los recuerdos, invocar a los que se han ido y recuperarlos en su desvanecimiento y en su propia distorsión (Vinyes, 2018). Esta distorsión de la memoria es el catalizador de la marcha del individuo entre la realidad de una historia y las pausas de la ilusión, ambas necesarias para impulsar distintos imaginarios sobre un mismo acontecimiento⁵⁹.

Un acontecimiento que ha llevado a muchas familias colombianas a vivir en un estado de excepción, o como lo llamaría Arfuch (2013): en una cotidianidad amenazada, de bajo riesgo, entre un saber y no saber, como es precisamente la desaparición forzada. En consecuencia, esta revisión teórica sobre la memoria se relaciona con la ausencia y la invisibilidad de los cuerpos en contraposición a la presencia que queda suspendida, esperando para no olvidar, para que el tiempo no pase hasta la llegada del ser desaparecido. Puede decirse que el acto de esperar se inscribe en modalidades escénicas no tradicionales, y que, además, pueden ser vistos como “gestos simbólicos que ponen

⁵⁹ Este acontecimiento se refiere a un suceso especialmente importante, a un evento que deja huella en la memoria. La huella es asumida como una impronta, una presencia marcada por una serie de ausencias. También es entendida como lo que queda después del paso de la presencia de esa cosa (Pavis, 2016).

en la esfera pública deseos colectivos” (Diéguez, 2014, p. 18). En este caso, el acto de esperar tiene que ver con dejar intactas las habitaciones de las personas desaparecidas, lavar y planchar la ropa de los seres queridos, para que todo siga como está cuando estas personas regresen. Así es la historia de muchas familias hispanoamericanas, en las que alguno de sus miembros ha sido desaparecido, ya sea por las fuerzas estatales, paraestatales o por las de la insurgencia.

El concepto de invisibilidad, de lo oculto y de la desaparición son recursos estéticos y políticos para narrarse y narrar a otros, tramas de afecto familiar (o de afecto social), a partir de un hecho traumático que deja huella en el destino de los individuos, e incluso generaciones. Algunas de estas nociones y relaciones son abordadas por Arfuch (2003) a partir de un *corpus* heterogéneo de voces, aportando claves interpretativas tanto en términos estéticos como políticos. Uno de estos conceptos sería la “subjetividad situada” (p. 14), que trata de dar cuenta de las estéticas disímiles que toman algunas figuras recurrentes en el imaginario colectivo y en los tejidos sociales en los que perduran las huellas traumáticas de estos acontecimientos (Arfuch, 2003). Estas voces se relacionan con reflexiones desde espacios y campos del saber que podrían situarse en las artes vivas, pero que no pretenden ningún límite prefijado, ni disciplinar ni discursivo, que pueda ser empleado como estrategia estética y discursiva ante el problema de la desaparición.

En ese sentido, el tiempo es entendido como una entidad social “configurada a través de los ritmos colectivos de relación humana con el mundo” (Wajcman, 2017, p. 16), y la memoria como la capacidad de recordar acontecimientos políticos, sociales y culturales que tuvieron un carácter especial en un tiempo y en un espacio determinados.

La relación entre pasado y presente que supone el ejercicio de la memoria, es decir, hablar del presente construyendo un sentido del pasado y las expectativas para el futuro, presumen un problema cultural y comunicativo del tiempo y de los ritmos colectivos y personales. Estos ritmos cambian y se transforman de generación en generación, de una cultura a otra, y se institucionalizan, convirtiéndose en discursos totalizantes y dominantes. Por lo que se deduce que el concepto de tiempo es una clave fundamental para esta investigación, tanto en la creación como en el análisis de dispositivos teatrales contemporáneos, ya tratados en el estado del arte de este trabajo.

Otro concepto crucial es el espacio, como lugar de significación de esta investigación, para ello se apoya en los postulados de Bachelard (2000) para ahondar en la noción de la “casa” como el espacio interior, donde también intervienen los recuerdos de las casas que se han habitado y las que se han soñado, para advertir tal noción como un objeto y también como un espacio de apego y adhesión. En ese orden, Uzcátegui Araújo (2011) aborda el concepto de casa desde la simbología y las representaciones visuales que se han hecho de ella, a través de las visiones de cinco artistas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrc, Doris Salcedo y Sydia Reyes. En la producción pictórica de la española y mexicana Remedios Varo la casa es uno de los temas más significativos, la casa es vivida como un valor; es decir, a través de una figuración simbólica en donde “la casa es el lugar donde se hace posible la creación del mundo” (p. 19). Las otras cuatro artistas, en cambio, reflexionan la casa desde la complejidad del espacio doméstico; es decir, desde la ruptura entre el habitante y el lugar que habita, desde la “violencia ejercida sobre la casa y sus moradores” (p. 17), desde los traumas de la infancia. En consecuencia, el concepto de casa es estudiado por

Uzcátegui Araújo (2011) desde dos lugares: uno como estructura arquitectónica que da cobijo al individuo o familia, sumado a su construcción simbólica y cultural, y dos cuando se muestra como una casa fragmentada o viuda.

Desde esta perspectiva de fragmentación, interesa retomar elementos planteados por Doris Salcedo en la serie *La casa viuda* (1992-1996), para comprender mejor aún este concepto. Estos elementos son los objetos cotidianos cargados de historia y, por tanto, de connotaciones simbólicas (Uzcátegui Araújo, 2011). Se coincide con Salcedo en el modo en cómo se configuran estos objetos de la vida cotidiana, como sustancias que han perdido su función dentro de la casa, pero que están cargados simbólicamente con restos de violencia. Se ha explorado mediante el concepto de casa una de las historias personales de violencia que forman parte de la cotidianidad colombiana, y que, como vivienda desalojada o abandonada después de un episodio de violencia, se ha convertido en un escenario de la memoria.

En conclusión, lo que se expone en este apartado es el marco teórico y contextual, que dan soporte la primera hipótesis y el primer objetivo específico de esta tesis.

2.1 Memoria y Autobiografía. Entre el Acto y el Discurso Autobiográfico

Este trabajo se acerca a la noción de memoria para determinar el lugar desde donde se piensa su territorio en la teoría⁶⁰, relacionándola con el trauma como noción ineludible gracias a su insistencia punzante, sus síntomas y, como lo llamaría Arfuch

⁶⁰ Más adelante, esta noción será tratada desde su lugar en la práctica artística sobre un pasado reciente de Colombia.

(2014), “su persistencia maniaca en relatos y gestos reiterados” (p. 73), a pesar de su carácter elusivo e intratable. En consecuencia, se habla de la memoria del trauma o de la memoria traumática a través del testimonio, la narración y la escucha, debido a que tienen un efecto terapéutico y dialógico, pasando de las experiencias traumáticas individuales a reflexiones colectivas.

Siguiendo en la misma dirección, se puede decir que esta investigación sobre la memoria a través de la autobiografía es fenomenológica, ya que está estrechamente ligada al objeto del recuerdo —y del olvido—, intentando pasar de “la memoria dada y ejercida a la memoria reflexiva” (Ricoeur, 2004, p. 14), es decir, a la memoria personal. En consecuencia, es necesario preguntar sobre el recuerdo que persiste, y luego en la memoria de quién persiste; ya que, si bien el interés parte de la memoria individual y familiar, se reconoce ampliamente el carácter colectivo y por tanto político de la misma. Siguiendo a Ricoeur (2004), esta primera aproximación, tanto desde la teoría como desde la práctica, comienza en lo objetual de la memoria, en ese recuerdo buscado y encontrado, el que aparece de repente en la mente o cuando se le busca (p. 20). Allí empieza esa relación entre el carácter de ficción y de realidad que tiene la memoria, dado que esta se relaciona casi siempre con una imagen. “La presencia, en la que se cree, consiste la representación del pasado parece ser la de una imagen”, dice Ricoeur (2004, p. 21), lo que conduce a esta investigación al problema aristotélico de la imaginación y la memoria, asimilados como esos dos lugares de representación y presencia de lo fantástico e irreal, por un lado, y de la realidad anterior por el otro.

Ahora bien, sobre la memoria como huella o como “marca en el alma”, que es una postura platónica, Ricoeur (2004) la expone como complemento a la postura

aristotélica sobre la imaginación y la memoria. El autor presenta como posible solución al dilema entre estas dos posturas sobre la memoria y lo que podría configurar el problema central de la misma, desde la unión entre estímulo (causa exterior) que alguien o algo produce, y mirada (interior) como el significado íntimo de la marca o huella en modo de reflejo (p. 36); es decir, que la noción de impronta o inscripción de un recuerdo va a implicar que haya una referencia a la otredad, porque esa inscripción es a su vez la misma huella y la representación de la otra cosa.

Sin embargo, lo que interesa aquí es la relación que estas dos definiciones tienen con el tiempo, en la medida en que esa huella (la imagen) persiste o se suprime en el olvido, lo cual implica un antes y un después, una percepción del tiempo en tanto movimiento. Relación que se evidencia también en que, entre el impulso y el significado de la huella, es decir, entre el recuerdo y la búsqueda activa en el acto de acordarse de algún acontecimiento, hay una distancia temporal, un recorrido entre la “memoria y pasión” y la “rememoración y acción” (Ricoeur, 2004, p. 36). El acto de rememoración pasa de la pasión, requiriendo un esfuerzo activo y reflexivo, a una búsqueda de razones (Arfuch, 2014).

Esta búsqueda se da después de que llega ese recuerdo, después de la imagen y sensación que producen, volviéndose poco a poco una necesidad por saber. Y aunque nunca se logre por entero, aunque nunca se sepa todo lo relacionado con ese acontecimiento, ha de recurrirse a distintas formas para saciar esa duda: a los testimonios, a las fotografías, a las pruebas y a los archivos. Ese carácter objetual de la memoria, como expone Ricoeur (2004), se relaciona con un acontecimiento singular, es decir, el individuo se acuerda de algo que siente o hizo en un momento determinado

bajo una circunstancia específica, que sería el acontecimiento. En esa medida, los encuentros memorables, son sometidos a la crítica de lo que les da el estatuto de hecho político; tal es el caso de la historia documentada sobre ese tipo de hechos de detención y desaparición durante el estatuto de seguridad en el que vivieron muchos países latinoamericanos en los años setenta y ochenta, especialmente en Colombia. Conocer ese hecho es crucial para entender la relación entre la memoria y la historia de ese acontecimiento.

Por otro lado, en contraposición a la memoria está el olvido, que es igual de esencial que la memoria a fin de “saborear” el presente. “La definición de olvido como pérdida del recuerdo toma otro sentido en cuanto se percibe como un componente de la propia memoria” (p. 20). Y es que si se entiende el recuerdo como una impresión “que permanece en la memoria” (Augé, 1998, p. 23), lo que se olvida no es la cosa en sí sino esa sensación de haber abandonado ese recuerdo. En este sentido, las memorias de la infancia, pueden aparecer como imágenes, como fantasmas escurridizos, difíciles de poner en un tiempo diacrónico, lo que resulta en una actividad que genera frustración cuando se intenta organizar estas imágenes para convertirlas en relato (Augé, 1998).

El proceso de situar el recuerdo en un momento histórico y plasmarlo en un relato después de haber obtenido tanto la imagen como la huella que ese recuerdo deja en el cuerpo y en el alma, en un intento de conferirle un tiempo y un orden a esa primera impresión confusa, supone un problema, ya que esos recuerdos de la infancia son remodelados por los padres y amigos que los integran a su propia historia (Augé, 1998).

En consecuencia, se deduce que la vida cotidiana es influida por formas de olvido y formas de memoria, ya que las dos ayudan a vivir el tiempo como una historia; dicho de otro modo: ayuda a convertir en relato los recuerdos y olvidos. Pero dado que, en esta era digital contemporánea, la memoria ha sido reemplazada por otros dispositivos artificiales, que a su vez han sustituido la memoria histórica y humana, se ha producido una fragilidad de la memoria, una especie de virus de la amnesia, que pone en peligro la memoria colectiva. En efecto, cuando menos memoria se tiene, más se habla de ella (Dixon, 2015). La estructura social contemporánea está basada en la capacidad que tiene el individuo de olvidar. Es allí donde la tecnología juega un rol de acelerador para esta amnesia social actual, debido probablemente a que la capacidad de olvidar puede ser vista como la liberación del peso de la historia que se lleva en la memoria (Dixon, 2015).

2.1.1 Memoria y Desaparición. Cómo Enunciar la Ausencia

Entre los años 2013 y 2014, el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), publicó una serie de informes sobre memoria en el marco del conflicto armado colombiano, iniciando con *¡Basta Ya! Colombia: Memoria de guerra y dignidad* (2013a), en donde se exponen dimensiones y modalidades de la violencia ejercida en Colombia a través de sus orígenes y dinámicas, partiendo de la pregunta “¿quién hizo qué durante el conflicto?” El informe tuvo en cuenta las voces de los sobrevivientes, quienes desde sus memorias hablaron sobre la crueldad, el sufrimiento, el abandono y las formas que han tenido sus memorias de resistencia frente al olvido. Las funciones y los usos de la memoria en dicho trabajo son tomadas como acciones que conmemoran el

recuerdo de las víctimas y como una forma de sensibilizar a la población civil sobre lo que es vivir en una guerra prolongada (p. 84). Estas voces de los sobrevivientes, rescatadas en el informe, constituyen un aporte para un futuro esclarecimiento histórico sobre la guerra y sus implicaciones, con el propósito de la no repetición.

Partiendo de la idea anterior, puede entenderse el relato de las víctimas desde sus recuerdos y sus propias vivencias, como un proceso de dignificación y de reparación y desde lo que ha identificado el Grupo de Memoria Histórica (2013) como funciones y usos de la memoria por parte de las víctimas. Tales usos hacen ver el proceso de memoria como una forma de reclamo, como una pedagogía social y como un espacio reparador (p. 84). En este sentido, Sánchez (2013), como director del CNMH, hace un llamamiento mediante este informe de memorias vivas⁶¹, a ver la guerra en Colombia más allá de una lucha entre buenos y malos, a ver los actores del conflicto más allá de aparatos de guerra y a ver a todas las personas como resultados sociales y políticos de tal devenir histórico (p. 20), el cual debe ser motivo de una reflexión colectiva.

El CNMH también generó, entre 2013 y 2014, otro informe público con el tema específico sobre la desaparición forzada en Colombia, apuntando a cuatro dimensiones de la misma. El Tomo I se enfoca en las normas y dimensiones de este fenómeno (2014). El Tomo II a las huellas y rostros de la desaparición forzada (2013). El Tomo III a sus impactos psicosociales en once casos de estudio desde una perspectiva de memoria (2014). Y el Tomo IV tiene por fin hacer un balance sobre las acciones del

⁶¹ La creciente movilización por la memoria se da en paralelo al desarrollo del conflicto armado; es decir, no es producto del posconflicto como en otras naciones, sino que son reclamos públicos explícitos sobre la necesidad de justicia.

Estado en cuanto a ejercer sus obligaciones y a garantizar los derechos de las víctimas (2014).

Estos informes dan cuenta no solo de estas dimensiones del fenómeno de la desaparición, sino que también propone recomendaciones en materia de prevención, búsqueda, investigación, asistencia y reparación para el fortalecimiento y la garantía de las personas a no ser víctimas de desaparición forzada. Estas iniciativas, en cuanto a reconstrucción de la memoria histórica dentro del conflicto colombiano, aportan no solo a una visión de los cambios en la normativa internacional y nacional sobre este fenómeno, sino también un balance entre las fuentes no oficiales en diálogo y las perspectivas oficiales. Dichos informes, hechos con las manos de colectivos, organizaciones, corporaciones y grupos enfocados a los derechos humanos, han sido desarrollados en el marco del proyecto *La dinámica de la desaparición forzada en Colombia (1970-2010). Una contribución a la verdad y a la memoria histórica en procura de garantías de no repetición* (CNMH, 2014).

De la revisión de estos informes interesa prestar especial atención a la información sobre la desaparición forzada, que puede ser vista como una táctica para frustrar procesos de paz, como el que hubo con el Movimiento 19 de abril (M-19). Esta táctica guarda relación con la represión sindical como mecanismo institucionalizador de un “enemigo interno”. Estos dos casos, la desaparición forzada y la represión sindical (que son formas de represión), a su vez, se vinculan con la estigmatización que se maneja en la doctrina militar, la cual se ha dirigido a ciertos perfiles de víctimas, seguido por la persecución de sus familiares y la búsqueda laberíntica de los

desaparecidos. Esta cuestión será abordada con detenimiento en el cuarto capítulo que trata la violencia política en el contexto colombiano.

Ahora bien, existe acuerdo con la idea de que este fenómeno de desaparición es una negación al derecho a existir y a tener una identidad, haciendo que su práctica sea algo paradójico, pues si bien constituye una violación de los derechos humanos, es una práctica que trae como consecuencia, precisamente la suspensión de esos derechos, poniendo al desaparecido en una situación de indefensión (CNMH, 2013). En consecuencia, esta acción, ejercida por el Estado colombiano principalmente, empleada por las fuerzas militares de inteligencia como estrategia contrainsurgente a través de una autoridad pública, es un delito que deja huellas no solo en el desaparecido sino también en su familia, que es quien afronta la eterna espera por su regreso y la incertidumbre sobre su paradero. Eso también constituye una forma de represión y tortura, que crea un clima de terror entre la población civil, el cual ha estado presente desde 1970 hasta el día de hoy, en Colombia.

Si bien mediante el informe sobre las huellas y rostros de la desaparición forzada entre 1970 y 2010 en Colombia se han hecho llamamientos a condenar esta práctica desde los estamentos internacionales de derechos humanos, en Colombia solo se convirtió en un delito en el año 2000, dejando un sinnúmero de casos sin documentar y, por tanto, en los que no ha habido respuesta a los familiares de muchas víctimas durante el conflicto; fuese porque dicho caso hubiera sido tratado a la par de otro delito (como secuestro, detención ilegal u homicidio), porque hubiese entrado en la justicia penal, o porque ni siquiera se había denunciado. Todo esto demuestra una falta de voces y

narrativas sobre esta práctica dentro de los procesos de memoria tanto para la reparación como para la no repetición.

Esta falta de tipificación durante el conflicto armado colombiano ha propiciado la comisión de este delito por parte de agentes del Estado, especialmente durante los estados de sitio empleados por diferentes gobiernos en su lucha contra la insurgencia, los cuales limitaban el pleno ejercicio de los derechos fundamentales humanos (Lozano Villegas, 2014). Estas prácticas estaban amparadas, en el “Artículo 28 de la Constitución de 1886, que otorgaba al ejecutivo la facultad de restringir la libertad de las personas en los contextos excepcionales previstos por la perturbación del orden público, sin revisiones judiciales” (Lozano Villegas, 2014, p. 53), lo que llevó a la consolidación de la intervención de las fuerzas armadas en la gestión estatal.

Al hablar de desaparición en relación con la memoria en un contexto social donde el verbo “desaparecer” tiene una connotación especialmente política, este trabajo se encuentra bajo unas condiciones en las que cada desaparición o muerte de un individuo, tiende a convertirse en una estadística, por la forma en cómo se pasa de una tragedia a otra y de una noticia a otra en los medios de comunicación y en la vida cotidiana en general. En dicho panorama, las imágenes que abordan esta problemática tratan de mantenerse, se resisten a desaparecer, aunque sea dentro de su propia inestabilidad, como se puede evidenciar en las series fotográficas documentales sobre la violencia en Colombia, como *Padre, Hijo y Espíritu Armado*⁶², de Álvaro Cardona Gómez, y *El Testigo*⁶³, de Jesús Abad Colorado. Estos dos fotoperiodistas, entre otros artistas, han trabajado en función de la reparación simbólica de las víctimas a través de

⁶² Ver Imagen 23.

⁶³ Ver Imagen 24.

la fotografía. “Desaparecer” designa una acción que cubre numerosos fenómenos, tanto estéticos como políticos, en donde las fotografías, las huellas y los objetos de desaparecidos, han quedado fijos en un pasado inmemorial. “Desaparecer” también es un verbo que indica dejar de estar a la vista o dejar de ser visible, por lo que la acción contraria sería la de mostrar, la de destapar ese rostro que ya solo queda en fotografías, como lo hacen las personas que sostienen las fotos de sus hijos e hijas frente a una cámara para mantener su búsqueda y su resistencia al olvido.

Imagen 23

Recopilación de fotografías de la serie Padre, Hijo y Espíritu Armado



Fuente: Cardona Gómez, A. (2008).

Imagen 24

Exposición de El Testigo, de Jesús Abad Colorado



Fuente: Peña, B. (2019).

Sobre cómo se ha enunciado en el arte esa ausencia ligada a conflictos políticos, Óscar Muñoz (Popayán, 1951) es sin duda uno de los artistas colombianos que más ha tratado el tema de la desaparición desde la posibilidad de las imágenes para retener la memoria a partir de aspectos vitales como los fenómenos físicos de la corporeidad, la temporalidad y la desintegración. Tal es la importancia de este artista, que en la exposición *Protografías* (2011), retrospectiva hecha por el Museo de Arte del Banco de la República, en la ciudad de Bogotá, y que estuvo a cargo del curador José Roca y la curadora adjunta María Wills, se muestra el trabajo que ha hecho Muñoz en diferentes formatos a través de su reflexión constante sobre los límites de los medios de producción de sentido, en los que se borran las fronteras entre estas prácticas.

En sus series *Narciso* (2001-2002), *Biografías*⁶⁴ (*serie de tres*) (2002), *Re/trato* (2003) y *Proyecto para un memorial* (2004-2005), Muñoz emplea la imagen fotográfica sobre un soporte inmaterial, como es el video, en el que luego proyecta sobre diferentes soportes, dependiendo del lugar de exposición. Sus series parten ya sea del autorretrato o de retratos de personas que encuentra en obituarios. En ellas, la imagen se deforma hasta que se pierde en un círculo en el fondo, momento en el que se unen la fotografía y su sombra en un contenedor de porcelana. Además de ello, el artista emplea el dibujo sobre soportes que no mantienen la imagen para que esta se desintegre; así mismo, dibuja con agua, por ejemplo, sobre una losa de cemento para que se vaya perdiendo por partes. Esta experiencia artística se inscribe en una visión filosófica que se opone a la cultura de lo inmediato, a eso que se produce y se consume en un instante (Roca y Wills, 2011), para dar paso a la contemplación de una imagen esquiva, que no permanece. Esta es la metáfora sobre la memoria más bella de la que puede hablarse a lo largo de la revisión de sus obras.

⁶⁴ Ver Imagen 25.

Imagen 25

Fragmentos de Biografías



Fuente: Muñoz, O. / © Banco de la República (2011).

Otro artista que inscribe su trabajo en el complejo contexto colombiano, aunque no de forma provinciana, sino refiriéndola a algún tipo de mito o acontecimiento histórico, es el artista José Alejandro Restrepo (Paris, 1959), el cual reflexiona sobre la memoria y la desaparición, pero atravesadas por los mitos religiosos y su iconografía. En su video instalación *Video-Verónica* (2000-2003)⁶⁵, por ejemplo, emplea el videoarte como mecanismo para guardar memorias de un archivo que recogió, durante tres años, de noticieros de televisión en donde apareciera una madre sosteniendo la foto de su hijo desaparecido, secuestrado o asesinado, relacionando tales imágenes con el personaje de Verónica, quien, según la literatura bíblica apócrifa, es la que retiene la imagen del rostro de Cristo.

Esa instalación, junto con otras piezas de video que corresponden a la muestra conocida como *Religión catódica* (Fundación OSDE, 2018), hacen parte de un ejercicio escénico que recoge imágenes y textos del pasado en medios masivos de comunicación,

⁶⁵ Ver Imagen 26.

con el fin de hacer una crítica al poder dominante de la religión, la política y la educación, a partir de un discurso divergente que dialoga con una imagen documental, poniendo énfasis en el arte de la memoria, vista como “un testimonio frente al paso del tiempo y la desaparición de lo viviente” (La Ferla, 2018, p. 10). Volviendo con *Video-Verónica*, este trabajo también tiene otra intención: la de enfrentar dos íconos a diferentes momentos y espacios históricos a través del encuentro de las imágenes, en un acto estético y político. El empleo de la tela, de la manta que retiene esa primera imagen del rostro ensangrentado de Cristo, se retoma en esta investigación, pero no como ícono religioso, sino como imagen de otro ritual: el de tender y descolgar la ropa. Ritual que se enaltece porque hace parte de la cotidianidad en muchas casas colombianas, realizado principalmente por las madres, hermanas y esposas de los muchos civiles detenidos y desaparecidos en la lucha del Gobierno contra la insurgencia y la oposición.

Imagen 26

Video-Verónica (2000-2003)



Fuente: Estudio Ledesma Hueyo (2017).

José Alejandro Restrepo y otros artistas han puesto especial atención a la necesidad de enunciar la ausencia, y lo han hecho desde la imagen fotográfica, atravesada por otros formatos y medios tecnológicos para instalar en espacios dogmáticos (como el museo) propuestas contra hegemónicas sobre problemas mundiales que cercenan los derechos humanos en general, y sobre prácticas en el conflicto colombiano en particular.

2.1.2 Narrativas de Infancia. La Persistencia del Trauma

Como ya se ha dicho anteriormente, el trauma vuelve y aparece como un concepto ligado al acto de memoria y al discurso biográfico, tanto documental de la historia como narrativo del testimonio personal y familiar. Y es que “la desaparición [forzada] traza un espacio sin equivalente donde presencia y ausencia se tensan en una simultaneidad dolorosa, sin pausa, sin aquietamiento” (Arfuch, 2014, p. 75). El trauma es, entonces, la razón para afrontar ese “pasado que no pasa” sobre un hecho traumático que circula entre la memoria individual, que tiene que ver con ese recuerdo de experiencias vividas, y con la memoria colectiva, que son esos recuerdos transferidos, recuerdos que hay que entrar a negociar para construir esa imagen contemporánea del pasado dentro de una comunidad (Vinyes, 2018).

Siguiendo a Vinyes (2018), se asume que la memoria es mutable, que sus significados crecen bajo una construcción social y que son, en definitiva, la expresión política de una coyuntura. Pero claro, esa imagen que se construye sobre un acontecimiento debe ser concertada entre varios, desde la familia hasta la sociedad en la que se da ese acontecimiento. Y aquí es donde radica el mayor de los problemas según

Vinyes (2018): qué concertar y con quién. Dada la naturaleza política de este acontecimiento de desaparición forzada, puede haber diferentes formas de convertirse en verdad, para lo cual esta será solo una voz más dentro de las muchas voces que han sido impuestas a través del tiempo en Colombia sobre la violencia política, en el marco del conflicto armado que se vive desde los años setenta hasta la actualidad; pese a que se creyó superado en 2016 tras la firma del acuerdo de paz con las Farc, la guerrilla más antigua de Latinoamérica.

En este apartado se propone, entonces, pensar la noción de memoria ligada a la del olvido, el trauma y la autobiografía, como parte del acto político y ético que supone el tema de la memoria, ya que esta tiene una relación estrecha con la idea de justicia y reparación, especialmente en entornos sociales e históricos, como el de Colombia, y otros países que comparten esta inquietud memorial, como Argentina y Chile (Arfuch, 2014).

Asimismo, respecto a la memoria y su relación con lo biográfico, se recoge en esta investigación, el planteamiento ampliamente estudiado por Arfuch (2014) sobre “el espacio biográfico”, ya que la idea de un espacio temporal en donde se encuentran lo público y lo privado, además de múltiples formas, lenguajes, estilos y soportes para la elaboración testimonial de memorias traumáticas, puede dar cuenta necesariamente “de una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea” (Arfuch, 2014, p. 70).

En ese sentido, las narraciones autobiográficas y las historias de vida tienen una relevancia ética actual importante en la construcción, tanto de nuevas identidades políticas, como de situaciones cotidianas (Arfuch, 2014). El empleo de este tipo de recursos delinea una nueva “intimidad pública” que ha podido producir narrativas de

infancia sobre un pasado reciente de Colombia y América Latina, a través de metodologías cualitativas y métodos biográficos.

Dichas narrativas se han incrementado como necesidades colectivas para recuperar de las sombras expresiones cotidianas de la vida, a través de una serie de trabajos en los que participan hijos e hijas de desaparecidos. En estos trabajos, se privilegia la visualidad a partir de la recuperación de imágenes, momentos y retratos, volcándose sobre lugares simbólicos comunes (como la casa, la escuela, el barrio), y sobre métodos y técnicas de recolección de información de las ciencias sociales (entrevistas e imágenes de archivo y de álbumes familiares). Todas ellas reunidas como características de géneros que circulan entre el documental y la ficción: el documental subjetivo, la autoficción, la etnoficción, el teatro documento, entre otros (Arfuch, 2014).

Entre las propuestas que se sitúan entre estos géneros⁶⁶ están las siguientes películas: *Pizarro* (Hernández, 2016)⁶⁷, *El pacto de Adriana* (Orozco, 2017)⁶⁸, *El color del camaleón* (Lübtert, 2017)⁶⁹, *Los Rubios* (Carri, 2003)⁷⁰ y *Nostalgia de la luz* (Guzmán, 2010)⁷¹. Aunque esta última película no está enmarcada entre las producciones de hijos e hijas de desaparecidos, es tomada en cuenta porque trata sobre la memoria y la rememoración, la búsqueda de los familiares que dejó la dictadura chilena y los testimonios de las madres que buscan a sus hijos e hijas, desperdigados por el desierto de Atacama. Esta pieza es probablemente menos política, pero más poética por

⁶⁶ La mayoría producciones filmicas mencionadas aparecen desde el año 2000 en adelante, que es cuando los hijos e hijas de desaparecidos tienen entre 30 y 40 años; probablemente porque es el momento, como en el caso de la autora de este trabajo, para plantar cara al recuerdo y a la responsabilidad ética y social que implican este tipo de discursos.

⁶⁷ Ver Imagen 27.

⁶⁸ Ver Imagen 28.

⁶⁹ Ver Imagen 29.

⁷⁰ Ver Imagen 30.

⁷¹ Ver Imagen 31.

las relaciones que establece Guzmán (2010) entre las estrellas que buscan los astrónomos desde el observatorio del norte de Chile y la de los restos de los prisioneros y prisioneras que dejó la dictadura, en la aridez del suelo del desierto.

Ahora bien, la película *Pizarro* trata sobre la hija del candidato a la presidencia de Colombia, Carlos Pizarro, asesinado en 1991, quien regresa a su país como la hija del activista del M-19, con el que no pudo crecer ni tener contacto durante la guerra civil que protagonizaron las guerrillas emergentes y el Estado colombiano de la época. Este trabajo autobiográfico de María José Pizarro navega entre el reclamo a su padre, por una vida de lucha social sin su familia y los ideales defendidos por él. Por medio de esta producción, María José Pizarro emprende una búsqueda para encontrar pistas sobre el asesinato de su padre y la impunidad en la que continúa tal crimen, a pesar de los años transcurridos.

Imagen 27

Escenas del documental Pizarro



Fuente: ProimágenesColombia. (s.f.)

En cuanto a *El pacto de Adriana* (Orozco, 2017), esta producción toca otros aspectos del conflicto en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet, ya que es un relato que da cuenta, desde el testimonio de la autora, sobre la relación familiar entre victimaria y víctima. Lo tenso de dicha relación se puede apreciar en la escena en la que la autora confronta a su tía, la cual fue miembro de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), es decir, miembro de la policía secreta nacional de la dictadura militar de Pinochet.

Por su parte, en *El color del camaleón* (Lübtert, 2017) se cuenta la historia de un hombre en busca de paz interior. La historia es usada en este trabajo más como una forma de reparación que de confrontación, a diferencia de la anterior producción, ya que se trata de una reflexión sobre la problemática relación entre un padre y un hijo, marcada por la ausencia. En este caso, el padre fue forzado durante la dictadura de Pinochet a convertirse en un instrumento de los servicios secretos chilenos. De modo que el hijo hace un retrato psicológico de su padre, mostrando el lado oscuro de la condición humana y tratando de entender hasta dónde lograron transformar a su padre.

Imagen 28

El pacto de Adriana, 2017



Imagen tomada de <https://www.filmin.es/pelicula/el-pacto-de-adriana>

En *Los Rubios* (Carri, 2003), la autora hace un recorrido por diversos estados de la memoria a partir de la ausencia de su madre y su padre mediante fragmentos de imágenes y relatos, pero también a través pensamientos fantasiosos para “suplir los retazos faltantes de la infancia” (Arfuch, 2014, p. 76). Por tanto, el trabajo de Carri (2003) es una muestra de cómo la memoria resulta difícil de reconstruir y de que no hay, probablemente, verdad alguna que descubrir en esa búsqueda, más allá de poner en evidencia la desorientación frente a la vida que afrontan las hijas e hijos de desaparecidas y desaparecidos. Por otra parte, esta pieza permite reflexionar sobre el dilema de poner o no el cuerpo en escena para representarse de forma personal.

En *Los Rubios* se habla sobre la violencia institucional que se ha evidenciado por toda Latinoamérica, y cómo esas implicaciones políticas y sociales pueden leerse en

el cuerpo de las respectivas protagonistas, así como en el cuerpo social. En ambas producciones se han empleado múltiples dispositivos teatrales para contar esa historia sobre la memoria y la identidad, esa identidad de cuando el “yo” se ve amenazado, y cómo, por consiguiente, se pasa de un “yo” a un “nosotros” (MIC Género, 2020) en el marco de esa violencia institucional de la cual muchas personas han sido víctimas.

Imagen 29

Capturas de El color del Camaleón, 2017



Fuente: Miradoc (s.f.).

En *Papá Iván* (Roqué, 2004)⁷², puede destacarse esa disyuntiva que radica en querer un padre presente y no un héroe ausente. El empleo de fotografías del padre desaparecido y de la infancia en el entorno familiar son estrategias para recuperar y restituir lo ausente; son imágenes que se emplean como documentos para funcionar como testimonio de algo.

⁷² Ver Imagen 32.

Este y los otros documentales de hijos e hijas de desaparecidos aquí reseñados, pertenecen al género de documental subjetivo por la inclusión de la primera persona en una categoría que ha sido tradicionalmente objetiva. Esto se hace evidente porque el cuerpo de las protagonistas o de las directoras se encuentra en una disposición psicológica especial, una disposición con una evidente carga subjetiva.

Imagen 30

Escenas de Los Rubios, 2003



Fuente: *Distintas Latitudes* (2016).

Al tener en cuenta otras producciones visuales como *Evidencias* (2000) de Norberto Puzzolo y las fotografías de Jesús Abad Colorado expuestas en el Museo la Tertulia en Cali bajo el nombre de *El testigo* (2019)⁷³, se puede decir que, si bien no tratan de la desaparición estrictamente, sí lo hacen sobre la ausencia, la violencia política y el terrorismo de estado. En *Evidencias* (2000) se exponen las fotos de los

⁷³ Del cual también hay un documental bajo el mismo nombre: *El testigo: Caín y Abel* [2018], producido por Netflix y protagonizado por el mismo Abad Colorado.

hijos e hijas de desaparecidos y se nombran, para que el espectador trate de encajar, como piezas de rompecabezas, a los padres con sus hijos.

Imagen 31

Escenas de Nostalgia de la luz, 2010



Fuente: Guzmán, P. (2010).

El testigo (2019) es una exposición fotográfica de Jesús Abad Colorado, en la que ha logrado retratar el conflicto armado colombiano, capturando imágenes entre 1992 y 2018 desde la mirada de los familiares de los muertos y desaparecidos, y desde sus historias de vida contadas en primera persona. En dichas fotografías se muestran diferentes realidades del conflicto armado: el desplazamiento, la desaparición forzada, la violencia política y las manifestaciones por la paz. Hay en ellas un tono de invitación a la reconciliación. *El testigo* es, además, una forma de ponerle voz y rostro a las víctimas que dentro del conflicto no la han tenido, como los campesinos, los indígenas y las comunidades negras.

Continuando con esta revisión, es necesario destacar otros relatos sobre la violencia política, pero no desde los discursos hegemónicos y las verdades impuestas por el Gobierno y los medios de comunicación nacionales, sino desde los diferentes firmantes de la paz (guerrilleros y activistas de grupos insurgentes), que fueron desaparecidos, torturados y asesinados durante procesos de paz que, en su mayoría, fracasaron.

Imagen 32

Escenas tomadas del documental Papá Iván, 2000



Fuente: Cine Documental (s.f.).

2.1.3 Autobiografía Visual y Archivo. Los Espacios de la Memoria

Algunas de las propuestas más decisivas para la escena contemporánea se derivan de creadores como Bertolt Brecht, quien encontró en la escena de la calle un modelo para su teatro épico, y Antonin Artaud, quien halló en la redada policial el modelo para su teatro de la crueldad (Sánchez, 2011, p. 20). Igualmente, las propuestas de Erving Goffman, quien veía los espacios sociales como teatros y a los individuos

como actores, y de Víctor Turner, quien por su parte veía esa actuación cultural desde sus diferentes manifestaciones (ritual, teatro, danza, fiestas), actualizaron en cierto modo las de Artaud y Brecht en sus respectivas escenas de calle (Sánchez, 2011, p. 21).

Pero a partir de la crisis de la modernidad en la década de los ochenta, la vuelta a los géneros desplazados tanto en la historia como en el territorio de las ciencias sociales, hicieron su aparición en un espacio híbrido a partir de un cierto retorno de la subjetividad. Este retorno del “yo”, en donde se volvía a la novela histórica y a la biografía como géneros que vinculaban el pasado con “micronarrativas” (Guasch, 2009, p. 12), implicó la revitalización de unos acontecimientos biográficos, que motivaron a su vez, las fuentes del arte.

En ese sentido, Arfuch (2014) ha expuesto que el trabajo de algunos artistas contemporáneos se centra en la ausencia y la búsqueda de la identidad como intentos de ocupar los espacios vacíos de la memoria, casos como los hijos e hijas de desaparecidos bajo la dictadura argentina, que producen películas enmarcadas en el género de documental subjetivo, relacionando sus vivencias afectivas con el devenir histórico de acontecimientos que giran en torno a la desaparición. Este conjunto de obras ha sido referenciado en el apartado anterior y dan cuenta de la potente relación entre la memoria, la imagen y la imaginación, evidenciando la inquietud por el pasado, la necesidad de recurrir a otros para armar la propia historia o la búsqueda de una voz personal a partir de la reconstrucción de la vida de los padres, entre otros rasgos comunes (Arfuch, 2014, p. 77).

Este movimiento de curiosidad sobre la vida aporta una mirada fragmentada y rebelde en relación con los hechos, los sujetos y los lugares, llegando a una

proliferación de historias de vida, no solo por la necesidad de profundizar en acontecimientos únicos, sino por la idea de contextualizar esos acontecimientos biográficos en un campo social determinado, como lo plantea Bourdieu en *La ilusión biográfica* (1994, como se citó en Guasch, 2009). Para Bourdieu (1994), la memoria personal, familiar y colectiva, debe situarse en estados sociales del acontecimiento, y han de estar contruidos de antemano para comprender la trayectoria de dicha memoria. Por su lado, el aporte de Barthes (1975, como se citó en Guasch, 2009) a las nuevas estrategias autobiográficas tiene que ver con la metodología empleada, que se refiere no a un autor sino al movimiento vital del texto, en donde la vida emerge y evoluciona en un “yo” autobiográfico. Para Barthes, lo que interesa mirar es el “momento de consumir el acto autobiográfico” (p. 16), en el que se da la dispersión personal en fragmentos. Este impulso, en donde el “yo” estaría en el resultado de la narración -o de la imagen-, y en donde se mezcla lo ficticio y lo fáctico, la construcción y desfiguración, produce, desde el punto de vista performativo, un mayor “efecto de sujeto” (Guasch, 2009, p. 19).

El momento en el que se ejecuta el acto autobiográfico en la producción artística —que es el momento performativo—, bien si se trata de una puesta en escena efímera o una puesta en escena para un filme, se busca siempre un acuerdo entre lo público y lo privado, ya que la privacidad del autor cuando se identifica o sitúa como el narrador o como el protagonista se hace pública (Guasch, 2009). No obstante, en el acto autobiográfico hay una disputa entre el “yo visto” (mirarse en el espejo) y el “ser visto en la sociedad”, entre un “yo” pasado y un “yo” presente, entre la mimesis y la ficción,

las cuales juegan un papel importante en la formación del “yo” (Lacan, 1985, como se citó en Guasch, 2009).

El autorretrato, por ejemplo, es empleado por diversos artistas en sus procesos autobiográficos de producción de sentido, otros utilizan objetos personales y objetos encontrados como parte del proceso de identificación consigo mismos, y otros más usan las fotografías de su álbum familiar⁷⁴. Estas imágenes son llamadas por Guash (2009) “autobiografías visuales” (p.20), las cuales desafían la idea del “yo” romántico que emplearon otros artistas en sus autorretratos, incluyendo el recurso del archivo y el de la desfiguración del “yo” para replantear la idea de “autoría”, para así centrarse en el perfil del autor como productor y controlador de los significados de su obra (Guasch, 2009).

En este camino, vemos a José Fernando Restrepo (2007) quien colecciona, clasifica y ordena para sus obras configurando un archivo⁷⁵, que se nutre principalmente de noticias de televisión. El empleo de este material encontrado constituye un rompimiento con los modos de “autoría” del pasado, ya que reflexiona sobre cómo se monta una imagen que no es propia, cómo son las operaciones ideológicas con las que se cargan estas imágenes y quién interviene sobre esa gramática de las imágenes (Medina y Restrepo, 2007). En estas consideraciones no solo hay un acto creativo, sino también un acto político, puesto que, al ejercer ese acto videográfico de ordenamiento de las imágenes, se ejecutan también unas consideraciones de tipo histórico.

⁷⁴ Ver el trabajo de Óscar Muñoz (2001), Camilo Lleras (1973), Cindy Sherman (1977), Esther Ferrer (1981), entre otros.

⁷⁵ Conjunto ordenado de documentos públicos o privados que pueden ser históricos, biográficos o autobiográficos. Cuando se relaciona arte y archivo, “los protocolos ligados a la configuración archivística para estructurar y dar sentido” (Marín Ramos, 2020, p. 85) a prácticas artísticas especialmente documentales. Son, además, ejercicios autoimpuestos por algunos artistas en el que “coleccionar, clasificar, realizar listas, series o catálogos, serán prácticas comunes en este tipo de obras” (p. 85).

En esta reflexión sobre las imágenes de archivo histórico, puede identificarse que hay, efectivamente, un control político de las imágenes de lo que se muestra y lo que no, y de lo que se edita y lo que no; también es claro en esta reflexión que hay alguien que controla esas imágenes. Con base en ello, Restrepo maneja cierta responsabilidad en sus obras, la cual demuestra al momento de firmar las imágenes que ha recogido convirtiéndolas en un archivo que luego sería editado y presentado nuevamente en otro formato y con otra intención. Restrepo, según una entrevista realizada por Fundación OSDE (2018), suele llevar a cabo sus trabajos a través de la transposición violenta de sentido o de temporalidades como un ejercicio que rompe con la linealidad histórica de las imágenes de archivo que contrapone (Fundación OSDE, 2018, 11m50s). En ese sentido, el artista procura rescatar la forma en cómo ha de manejarse esa teatralidad, en la que se disponen los cuerpos de esas imágenes que circulan en las noticias y en las redes sociales, buscando la razón que hay detrás de ellas, así sea perversa.

2.2 La Escena de la Memoria

Sobre las producciones que se enmarcan en nuevas dramaturgias de la imagen, Sánchez (2002) expone que la imagen puede tomar un carácter elocuente en la medida en que la escena se abra a otras experiencias, así como a otras formas expresivas, estéticas, de construcción del texto escénico, de relato: al igual que a otro tipo de relaciones dramáticas tanto con el texto como con la imagen. Tales transformaciones estéticas han respondido a las transformaciones sociales, pero también han relativizado

y profanado la estructura dramática del teatro, consolidando el camino para los experimentos híbridos que se han venido dando desde el siglo XX hasta la actualidad.

Estas nuevas dramaturgias evitan el drama literario como punto de partida, debido a que buscan otras formas de composición que sean sonoras y espaciales al momento de ser aplicadas. Es por ello, que el trabajo dramático en general se inscribe más en el ámbito escénico y no ya en el literario (Sánchez, 2002); es decir, hay una reivindicación por la función creativa de la puesta en escena, la cual ya no se queda solo en el texto. La obra escénica ha ido cambiando desde el siglo XX, pasando de ser una composición a ser una construcción, que se acopla según las cualidades sensibles de los materiales y de los montajes que seguían, inicialmente las estrategias del *collage* y de la simultaneidad (Sánchez, 2002).

Por otra parte, desde siempre la maquinaria del escenario y de la tecnología han formado parte de la experiencia del teatro a través de la transformación inexplicable de un lugar, un sitio o un espacio (Baugh, 2013). Durante la Edad Media y hasta finales del siglo XIX, por ejemplo, se empleaba la maquinaria del teatro para hacer verosímiles las creencias religiosas. En el teatro griego se construían y usaban brazos mecánicos para producir efectos espaciales y se materializaban dioses con la capacidad misteriosa de la tecnología. En la época del Renacimiento se usaba la tecnología para evidenciar el poder político de los monarcas. Y ya en la época barroca, la tecnología era la representación extrema de las capacidades humanas (Baugh, 2013).

En cuanto a la cualidad más sobresaliente que posee el escenario, esta consiste en que tiene algo que el espectador no sabe (Baugh, 2013). Tal cualidad ha sido empleada por diferentes regímenes en diferentes momentos de la historia. Con la

Revolución Industrial, por ejemplo, el teatro se vuelve un espectáculo que presenta los avances de las tecnologías industriales a las personas, mediante la escenografía, el empleo la iluminación y la fusión de las superficies pintadas con objetos construidos. Estos cambios ampliaron las fronteras de las estructuras dramáticas y del teatro, y expandieron, a su vez, los elementos del diseño del espacio (escenografía) hacia las vitrinas de las tiendas y el mundo de la moda en general.

Siguiendo con Baugh (2013), en grandes periodos del teatro occidental y también en culturas no occidentales se han ido creando acciones que representen las relaciones entre los seres vivos y los aspectos inanimados del teatro. Eso quiere decir que ha habido una experimentación importante, compleja y fluida entre la imagen, el movimiento, el sonido y los individuos. Por tanto, conviene decir que tales pruebas han tenido como resultado que las tecnologías de la imagen y del sonido, además de la palabra en cabeza del actor o actriz, puedan tener significados en sí mismos, dejando de ser “simples servidoras de las necesidades mecanicistas de la representación escénica” (Baugh, 2013, p. 8).

Ahora, en lo que respecta a las vanguardias del pasado, estas han puesto en cuestión el teatro naturalista, así como a la función misma del teatro. Pero ¿con qué ideas de cultura trabajaban las vanguardias de antaño? ¿A qué paradigma respondían? Se puede afirmar que las vanguardias respondían con una crítica a varias cuestiones: a la mimesis; o sea, la búsqueda del naturalismo por replicar los detalles empíricos del entorno; a la cuarta pared; es decir, a mantener al espectador al margen del espectáculo; y al texto como aspecto que está por encima de los otros lenguajes, como la imagen y el sonido. Así mismo, las viejas vanguardias también han destacado por la función de

educar (función que también tenía el teatro), ya que eso permitía identificar a las clases dominantes que financiaban el arte a finales del siglo XIX (Ceballos, 1999).

En consecuencia, es a inicios del siglo XX que las vanguardias intentan romper con el conservador naturalismo. Adolphe Appia (1862-1928), teórico de la escena, criticó la idea de contar una historia bajo la lógica de causa y efecto; es decir, bajo el principio de causalidad. Appia continuó con el proyecto wagneriano de “obra de arte total”, o sea: “esa forma estructurada en la que todas las artes intervienen y donde el privilegio en la manifestación de lo esencial le corresponde al drama” (De Blas, 2006, p. 11). De igual modo, Appia vio en la música el lenguaje que conecta todo en la escena. Es así, que el escenógrafo suizo parte de la noción del principio musical, encontrando su símil en la luz para crear la idea de espacio como el contenedor del todo. En un segundo momento de reflexión teórica, Appia pasa del interés por la luz al interés por el cuerpo del acto, a fin de que este interactuara con los objetos escenográficos, los cuales podían facilitar el movimiento y la acción. Adolphe Appia también propone arquitecturas abstractas para que el cuerpo pueda implicarse con el espacio rítmico del decorado. Por lo que, en últimas, su aporte consiste en “una nueva configuración espacial para el edificio teatral, que posibilite la participación del espectador y una escenografía totalmente volumétrica bañada de luz” (De Blas, 2006, 15).

Gracias a los postulados de Appia, se ha podido llegar a la conclusión de que las conexiones del teatro se inclinan por entender el espacio como algo corpóreo y ya no pictórico, en el que el cuerpo físico motive el movimiento del espacio. “Luz, sombra, color, sonido, tiempo y movimiento, de esta manera conforman el espacio como un nuevo agente dramático” (De Blas, 2006, p. 13). En esa misma dirección, Edward

Gordon Craig (1872-1966), proclamó que la escena debía ser comprendida como el espacio estético en el que todo tiene el mismo peso e importancia, en el que el actor es un elemento más de la escena. Gordon Craig rescató de la escuela de la Bauhaus el concepto del actor como “súper marioneta”, haciendo una crítica al actor como “empresario” y proponiendo que todos los elementos del espacio escénico funcionaran como una máquina. El actor inglés empleó, además, pantallas móviles para transformar el espacio, explorando “su capacidad de comunicador de los estados anímicos del hombre” (De Blas, 2006, p. 15). Al igual que Appia, Gordon Craig negó el uso de la arquitectura fingida por la perspectiva y la sustituyó por el volumen, con la diferencia de que, para Gordon, los volúmenes deberían ponerse en movimiento, mientras que para Appia, el actor en movimiento es el que le imprime la vida a la arquitectura (De Blas, 2006).

Actualmente, algunas de estas estrategias propuestas por Appia y Craig, al igual que otras propuestas por pintores que intervinieron en la escena como Renoir, Van Gogh, Gauguin y Picasso, sobre el uso del color, la pintura en todas las dimensiones del escenario, las danzas gráficas y las máquinas tipográficas (representaciones visuales con tipografía y sonido, todo simulando a la máquina), como una forma de romper con los esquemas clásicos, han sido rescatadas en las puestas en escena de compañías como Señor Serrano, Azkona&Toloza, Mapa Teatro y A Tiro Hecho, a través de la acumulación de medios e historias cuyo fin ha sido el de ofrecer al espectador un conjunto de datos, imágenes y mediaciones para la comprensión de un acontecimiento o una idea.

Algunas de las producciones escénicas actuales de las compañías mencionadas también se desprenden de tendencias vanguardistas cuando han supeditado los elementos formales a la unidad del espectáculo, ya que este se presenta como algo fragmentado al igual que el espacio. Por tanto, conviene no olvidar las concepciones propuestas por Bertolt Brecht (1898-1956), como que la idea de que la obra que se presenta no es hermética ni autónoma, sino que es una estructura de bloques que los actores y espectadores deben llenar de contenido (Sánchez, 2002). Estas concepciones han sido tenidas en cuenta para grandes producciones artísticas, como es el caso de la trilogía *Pacífico*, de Azkona&Toloza y en la trilogía *Anatomía de la violencia en Colombia* (2010-2014) de Mapa Teatro.

Siguiendo en el mismo sentido, este tipo de prácticas artísticas de la escena contemporánea se acercan también a las ideas de Erwin Piscator (1893-1966), el cual, en su momento, instauró la idea del teatro político, al intentar llevar la esfera privada a la histórica. Sin embargo, tal proceso no era a través de la ideología, sino mediante las multitudes representadas ya fuera en un solo personaje de muchas voces o en un personaje de una sola voz. Este proceso busca, igualmente, la mezcla de elementos, la experimentación con dramaturgias del azar, la integración de medios, la narrativa desordenada y circular, las múltiples tramas sobre un mismo tema, la ralentización o aceleración temporal a través de la imagen en movimiento, las mixturas entre la ficción y el documental.

Volviendo con las vanguardias, vale aclarar que estas también buscaban la autonomía de lo escénico, a fin de recuperar el elemento mítico al interior del teatro. Questionaban, asimismo, el drama literario y desplazaban la palabra hacia el sonido y la

imagen. Las vanguardias recobraron la conexión entre arte y vida, con el fin de romper con las estructuras narrativas de la causalidad, alterando el orden cronológico de las historias.

Ahora, entre estas características de las vanguardias escénicas que actualmente han sido rescatadas por diferentes laboratorios de artistas, merece hablar sobre dos tipos de modelo teatral: el orgánico, que busca fusionar las distintas artes en la escena, a través del empleo de distintos medios y lenguajes artísticos que sustituyan el drama por la dramaturgia de la imagen (Sánchez, 1999); y el mecánico, que rescata la provocación como búsqueda de reacción del espectador, que emplea el texto como un objeto más, y que utiliza el montaje (que corta, pega y articula) como el principio organizador, al igual que el *collage* al momento de yuxtaponer elementos y lenguajes (Sánchez, 1999).

2.2.1 Imagen y Memoria. Hacia Una Memoria Visual

Más allá de hablar sobre la capacidad humana de almacenar información para luego ser procesada como parte del proceso de adquisición del conocimiento (Villafañe y Mínguez, 2006), en este apartado se ha planteado abordar ideas sobre los actuales debates en torno a los vínculos entre imagen y memoria, en correspondencia a experiencias traumáticas (García, 2011). Sin embargo, es importante mencionar que el individuo tiene un sistema de memoria que consta de tres dimensiones: la memoria transitoria, que tiene que ver con la imagen icónica que se percibe a través de las sensaciones, por lo que el tiempo que mantiene en la memoria es limitado; la memoria a corto plazo, que se refiere a la información homologada que se desprende de la revisión y búsqueda de conceptos visuales almacenados en la memoria a largo plazo, la cual es

posteriormente interpretada para guardar información esquemática del estímulo; y la memoria a largo plazo, que es esa que se conserva porque ya ha sido codificada semánticamente (Villafañe y Mínguez, 2006). Es importante para este trabajo entender también que hay una dimensión funcional de la memoria, ya que es esta la que establece el control sobre lo que se recuerda y lo que se olvida.

Por tanto, si la imagen pierde interés, sufrirá un decaimiento en la memoria hasta su pérdida; aunque bien puede permanecer en la memoria indefinidamente, como las imágenes que se mantienen ante la muerte o la desaparición de un ser querido. Es entendible aquí que no hay, entonces, una imagen del horror, sino fragmentos de él, y que, en esa medida, el problema de la mirada y la representación sobre “el desquiciamiento de lo real” (García, 2011, p. 119) se encuentra cada vez más en los intersticios entre la política y el arte, entre las prácticas y las teorías del presente, sobre las memorias de un pasado abierto que permanece.

Según García (2011), lo político puede ser entendido como “la búsqueda ideológica de sentidos emancipatorios del devenir de nuestras sociedades” (p. 15). Esto quiere decir que, actualmente, el sentido de lo político es buscado a través de un diálogo con el pasado ideológico que comparte el individuo y la sociedad. García explica que “hoy la proyección del presente hacia su pasado es convocada bajo el nombre de “memoria” (p. 16). Este presente que se reconoce en medio de las ruinas de los sueños que no se cumplieron, como en el caso de los proyectos políticos de la izquierda de los años setenta (y de los años que siguieron) en Colombia, son sueños que tienen que ver más con toda la “experiencia latinoamericana” (Rojas, 2011, p. 7), después de todo, como se ha demostrado, tanto en las manifestaciones públicas como en las prácticas

artísticas hay una intención por proyectar el futuro sobre esas ruinas de sueños no cumplidos, en una constante lucha contra el olvido en que está el mundo globalizado, que si bien pasó de dictaduras a sistemas democráticos, las políticas neoliberales imperan.

En vista de todo lo mencionado, es evidente que la imagen y la memoria juegan un papel importante en términos de compensación o, mejor dicho, en términos de reparación sobre crímenes de Estado, sobre desaparecidos, sobre asesinatos selectivos, sobre una subjetividad que no ha tenido lugar dentro de la memoria histórica, memoria que de alguna manera intenta seguir hacia el futuro, obviando el pasado o tratando de conocer la verdad del pasado para construir el futuro. El proceso de memoria puede hacerse a través de diferentes archivos visuales, relatos y testimonios que no están completos, que pertenecen a diferentes individuos, que son retazos, y que, por tanto, son “una memoria cuyo cuerpo astillado, fragmentario y en ocasiones contradictorio [dan] cuenta también de la catástrofe” (Rojas, 2011, p. 9). En este sentido, sobre la imagen que se archiva y se transforma en representaciones artísticas es importante tener en cuenta que no se trata de presentar los hechos del horror o de representar la violencia literalmente, sino de emparejar la subjetividad y la imagen con su dimensión estética, pues de ese modo es que el “discurso hace emerger la dimensión estética de un relato” (Rojas, 2011, p. 11).

Bajo estas consideraciones, la imagen alegórica barroca del “pensamiento benjaminiano”⁷⁶ (García, 2011, p. 117), se puede ajustar al carácter enigmático de la

⁷⁶ Hace referencia al pensamiento de Walter Benjamin estudiado por Luis Ignacio García (2011), en el Capítulo 6. Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento de Walter Benjamin aparecen en su libro *Políticas de la Memoria y de la Imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*.

alegoría anticlásica, pasando del símbolo que presenta claramente la relación entre forma y contenido, para presentar la imagen desde “un movimiento violento de desintegración” (García, 2011, p. 127). Esta forma de asumir la relación entre imagen y memoria pretende mostrar lo vivo y lo muerto de un recuerdo en un mismo espacio, al igual que lo fantasmagórico y la apariencia de esa misma memoria conviviendo entre sí, como una manera de preparar al espectador frente a la cosificación del mercado en estos tiempos de capitalismo contemporáneo.

2.2.2 Tiempo y Memoria

El tiempo nunca ha sido un concepto lineal (Wajcman, 2017). Ha habido muchas maneras de calcular y de medir el tiempo. Antes se relacionaba con la religión (según los nacimientos de los profetas y de las dinastías) y con la política (teniendo en cuenta las guerras que ocurrían). La comprensión y significado del tiempo ha cambiado después de la invención del reloj mecánico, pero la estandarización y unificación del orden temporal global tardó muchos siglos y etapas en establecerse y de cambiar del tiempo solar al tiempo del reloj (Dixon, 2015). En la época contemporánea, es la tecnología la que establece el tiempo y los ritmos dictados por las grandes potencias mundiales, especialmente centrados en la producción de bienes y servicios.

El tiempo lineal es como un río que va de un pasado lejano a un futuro no conocido (Dixon, 2015), centrado en un presente como un momento cambiante que desaparece continuamente (p. 516). En este sentido, el arte digital permite volver al tiempo circular, a lo mítico del tiempo atemporal. La cultura tecnológica contemporánea, con sus paradigmas no lineales, ha introducido un sentido de

atemporalidad mítica que se puede entender como un tipo de vuelta a conceptos del tiempo pasado, como algo estático, mítico o sagrado. En general, no es un reto al tiempo cronométrico sino una vuelta a nociones previas sobre el tiempo, lo cual se refleja en la práctica del escenario digital, donde el tiempo no es solo menos lineal, sino renovable (Dixon, 2015). Por ende, puede afirmarse que la imagen en movimiento (sea de cine, de video o una digital) es un flujo permanente que se convierte en un modelo tecnológico de la experiencia contemporánea del mismo, en donde los dispositivos tecnológicos incorporan “demandas funcionales de tiempo” que repercuten en las dinámicas de uso del mismo (Wajcman, 2017, p. 17).

Nociones como “velocidad”, “multitareas”, “aceleración”, “tiempo atemporal” y “tiempo instantáneo”, se derivan del estudio sobre el tiempo en el capitalismo digital. Pero en lo que respecta a Wajcman (2017), en su trabajo se defiende la tesis sobre que “las demandas temporales no son inherentes a la tecnología: se incorporan a nuestros dispositivos por proyectos y deseos absolutamente humanos” (p. 17). Esta afirmación es importante porque la idea de que los dispositivos, como materialización de la tecnología, esclavizan o liberan al individuo se cae cuando Wajcman propone que son las dinámicas sociales las que otorgan esas cualidades a la tecnología. Esto conlleva a reflexionar sobre lo siguiente: ¿Como sociedad se pueden transformar esas dinámicas, o pueden hacerlas perdurables según las prácticas? Al preguntarse ello no hay que olvidar —para no dar cabida a ingenuidades— que estas prácticas están ligadas a una serie de fuerzas económicas y políticas.

Para puntualizar un poco mejor, el interés principal de esta investigación se sitúa en la idea de que la relación de los individuos con la cultura material está

intrínsecamente ligada con la noción de tiempo y, por supuesto, de espacio; y que estas se vinculan con el concepto de “compresión del espacio y el tiempo”, el cual es un tema recurrente en los estudios sociológicos y en la investigación artística, en donde se ha planteado que es la tecnología la que ha permitido crear nuevos espacios de representación sobre aquellas técnicas que permanecían inamovibles. Sin embargo, este discurso se asemeja al determinismo sobre que el mundo social se reduce a la tecnología que lo conforma, ignorando las relaciones entre tecnología y sociedad desde otros discursos, diferentes a los dominantes, que por lo general están copados por las empresas de desarrollo tecnológico.

Ahora bien, si el discurso dominante y algunos estudios sociales se hacen eco en la “idea de que la digitalización ha engendrado una nueva temporalidad” (p. 32), a causa de que es “la tecnología la principal fuerza impulsora de la aceleración” (p. 32), entonces se debe construir un discurso alternativo desde la revisión de espacios microsociales, y a través de la relación entre aceleración tecnológica y ritmo de vida, dando pie a ampliar la discusión sobre “cómo se percibe, se organiza y se negocia el tiempo digital en situaciones cotidianas comunes y corrientes” (Wajcman, 2017, p. 34).

Del mismo modo, Harvey (s.f.) afirma que la compresión del espacio y del tiempo está dada porque la historia del capitalismo se ha caracterizado por la aceleración en el ritmo de vida, en donde “el espacio parece reducirse a una *aldea global*” (Harvey, como se citó en Wajcman, 2017, p. 36). Las ideas de Harvey, según Wajcman, circulan por la diferenciación entre capitalismo industrial y capitalismo digital, en donde “el capitalismo rápido aniquila el tiempo y el espacio” (p. 63), debido a que “el tiempo se descontrola y la distancia desaparece en un mundo de

acontecimientos instantáneos y simultáneos” (p. 36). Es importante tener en cuenta estas nociones porque cada vez más el uso de la tecnología en “tiempo real” y en las prácticas artísticas parecen suscitar el problema actual sobre el capitalismo, la globalización, la comunicación y, por supuesto, la inestabilidad del propio capital.

Ahora bien, si la comprensión del tiempo tiene múltiples dimensiones sociales, debido a que algunos aspectos de la vida se pueden ver acelerados mientras que otros incluso se pueden ralentizar, es necesario, entonces, volver la mirada a las dinámicas microsociales para intentar ver cómo los discursos dominantes y las teorías que los sustentan son “demasiado esquemáticas para captar los múltiples paisajes temporales, tanto rápidos como lentos, que entran en juego en los dispositivos digitales” (Wajcman, 2017, p. 38), demostrando a la larga que estos discursos y teorías pueden volver invisibles las dimensiones temporales humanas y sociales de la vida cotidiana; es decir, el oscurecimiento del tiempo cotidiano de la intersubjetividad.

Por su parte, Castells (2006, como se citó en Wajcman, 2017) señala que el trabajo y el capital son reemplazados por la información y el conocimiento, y que los mensajes entre redes constituyen la trama básica de la estructura social. En ese sentido, el autor define ese espacio de flujo como la “posibilidad organizativa de ejercer simultaneidad sin contigüidad” (p. 38), sugiriendo que cada vez más desaparece el tiempo del reloj y aparece el del mundo, cada vez más organizado en el “espacio de flujos de mercancías, de personas, de dinero y de información, en redes dispersas y distribuidas” (p. 39). Es la velocidad e intensidad de estos flujos lo que disuelve el tiempo, lo que Castells (2006) denomina como “tiempo atemporal” (p. 38), puesto que hay una simultaneidad e instantaneidad. El autor también indica que la gente vive

múltiples vidas y hace múltiples tareas para insertarse en ese tiempo atemporal, pasando de la secuencia a la simultaneidad. La sociedad se hace eternamente efímera (aunque esto conlleve a hacerse la pregunta si es más bien en un presente eterno), gracias a la compresión del espacio y el tiempo.

El tiempo cortoplacista y fragmentado supone para Urry (s.f., como se citó en Wajcman, 2017) un “tiempo instantáneo”, concepto derivado del tiempo atemporal de Castells. No obstante, el problema de estas apuestas filosóficas y sociológicas es que no tienen en cuenta espacios pragmáticos de indagación, ni siquiera espacios pequeños en los que se pueda ver que las tecnologías alteran el ritmo de vida cotidiano. Es por ello que Wajcman (2017) considera que “las miles de formas en las que la gente hace uso de sus dispositivos difícilmente pueden calificarse de aniquilación del tiempo (p. 41). Además, que la idea del “mundo inmaterial de Castells” (p. 41) es poco probable porque siempre hay una materialidad, ya sea física, tecnológica o corpórea, que mueve las redes de información virtuales.

Cabe añadir que dicha consideración es compartida en el ámbito artístico por Sánchez (2016), quien no concibe la inmaterialidad de la imagen, ya que siempre habrá un soporte material para ella, independiente del tipo que sea.

Continuando con Wajcman (2017), ella intenta demostrar que en la historia de la tecnología ha habido diferentes formas de impactar a las personas, así como las ideas sobre velocidad y aceleración han estado presentes desde el siglo XIX en los análisis sociales, haciendo una crítica a las perspectivas sociológicas “en las que el instrumento determina el efecto” (p. 43), mientras que los discursos totalizantes fijan los efectos de la tecnología y la técnica sobre la sociedad; con el fin de “investigar todo el espectro de

consecuencias positivas y negativas del incremento del ritmo de vida en la modernidad, el grado en que esto está ocurriendo y la distribución desigual de estos procesos” (p. 44). No está demás señalar que la desigualdad, como efecto de la tecnología y de su inserción de la misma en las dinámicas sociales, puede derivarse en conflictos políticos.

Para Virilio (s.f., como se citó en Wajcman, 2017), el tiempo tecnológico ya no hace parte del tiempo cronológico, sino que ahora es un tiempo cronoscópico, es decir, conceptualmente; el tiempo tiene ahora otra estructura espacial y temporal. Así cuanto más se está conectado a la red de información y comunicación, más se depende de la interconectividad en diferentes aspectos de la vida, más se vive de forma acelerada, más se corre para quedarse en el mismo sitio. Esta paradoja también es planteada por Hassan (s.f., como se citó en Wajcman, 2017), quien de manera pesimista analiza los efectos de la tecnociencia y de la falta de conciencia con la que se usa la tecnología. Sin embargo, sus visiones pesimistas de la ciencia y de la tecnología no dejan ver el potencial librador de las mismas y opaca las posibilidades que tienen en el espacio escénico, en relación con otros formatos, medios y materiales para contar historias como la imagen, el sonido y la palabra.

Para Wajcman (2017), un producto sociotécnico está “modelado por las condiciones de su creación y uso” (p. 52), como cualquier artefacto diseñado, creado y producido por un grupo social, que se desarrolla bajo un contexto determinado, del cual se puede deducir su condición política. Es por ello que el empleo de nuevos recursos tecnológicos en el espacio escénico se ha convertido en una manifestación crítica de cómo se emplean en la vida cotidiana, evidenciando los modos de vida interconectados actuales.

A su vez, Wajcman (2017) defiende que “las prácticas temporales son siempre sociomateriales, que los contornos y ritmos de nuestras vidas están calibrados por y con máquinas” (p. 58). En últimas, lo que esto sugiere es que el tiempo es el resultado de la relación del individuo tanto con el mundo material de forma íntima como de la sociedad en forma colectiva. Por lo que las diferentes maneras de relación tanto con la tecnología como con el tiempo generan, reducen o amplían las distancias y distinciones sociales. El aspecto conceptual de esas relaciones se aplica actualmente en las artes como una forma de conectarla con la vida.

Por último, la tecnología moderna permite desestabilizar el sentido temporal y congelar ciertos momentos, aunque periódicamente. El uso del tiempo congelado como técnica estilística para producir un efecto dramático en el espectador añade suspenso a ese momento real expandido. En ese sentido, un espectáculo multimedia puede tener cuerpos vivos, interactuando simultáneamente con escenas grabadas previamente. De igual manera, el paso del tiempo escénico puede ser representado por cuadros que estén visual y físicamente; dando la sensación o la consciencia de ser capaz de existir en el tiempo real (vivo) y recordar el tiempo pasado simultáneamente.

- **Memoria Virtual**

El término “teatro de la memoria” (Dixon, 2015, p. 551) proviene de la propuesta de un edificio creado por Giulio Camilo (1480-1544), en el que pensó que contuviera un universo de documentos, con archivos de arte y ciencias, y que representara uno de los últimos intentos por conseguir que la mente del hombre sujetara todo al conocimiento del universo; un lugar para albergar los saberes universales

susceptibles de ser transformados por el hombre a formas mnemotécnicas que establecieran relaciones entre ellos y las imágenes. De tal pensamiento resulta una estructura mnemónica que le permite abarcar este universo de conocimiento, que es el mismo concepto seguido por los programadores de ordenadores para conservar y ordenar los archivos. Además de usar este concepto en instalaciones, obras arquitectónicas y en el catálogo de la biblioteca universal, se usa como catálogo o mapa de la memoria, con el fin de recoger testimonios y grabaciones sonoras para crear bancos de memorias del mundo físico. Esta reconstrucción de la memoria personal y colectiva se puede usar para recrear conversaciones en el tiempo y en el espacio. También para dialogar con otras generaciones, pudiendo manipular la frecuencia, el volumen y el tiempo, con el objetivo de generar, a través de la atmósfera creada, ese tiempo infinito asociado con espacios determinados, como una casa, una montaña o una selva; todo ello en una o varias pantallas.

El “teatro de la memoria” de Tadeusz Kantor (1915-1990), hace referencia a “volver el rostro hacia atrás” (Cornago, 2010, p. 276), es decir, girarse hacia el pasado para evidenciar que hay una serie de catástrofes que se despliegan hasta el presente, Kantor pone el pasado en la escena a través de los personajes que volvían de la guerra, los cuales, transformados en actores (en malos actores), usurpaban el lugar de los personajes históricos (Cornago, 2010). En la obra de Kantor, el pasado no se evidencia con grabaciones ni fotos del pasado, sino con “el presente construido a lo largo de la representación” de ese pasado (p. 276), en el que la presencia de Kantor como testigo de su propia historia y la de otros, pone el conflicto entre la memoria y el presente en evidencia frente al espectador.

En ese sentido, la importancia de los medios digitales que preservan los datos permite crear una memoria de todos los tiempos, y permite viajar al pasado por medio de grabaciones y fotos. La secuencia de la memoria parece lineal, pero se puede sincronizar para ver, simultáneamente, el pasado, presente y futuro, a través de la manipulación digital de los distintos archivos que se construyen durante la vida. Es por ello que los archivos hechos para diferentes puestas en escena o películas con un carácter memorial recogen grabaciones del pasado, testimonios, cartas, entrevistas, noticias de radio y televisión e incluso de las redes sociales, para poder poner en un mismo espacio y tiempo estas cintas, recortes e impresiones sobre un acontecimiento determinado. Esto se puede evidenciar tanto en el reciente trabajo de la compañía Señor Serrano, *The Mountain* (2020), como en el último capítulo de la trilogía de Azkona&Toloza llamada *Teatro Amazonas* (2020).

En *The Mountain* (2020), visto en Valencia el 21 de mayo de 2021, con un aforo reducido en el teatro El Musical, se construye un archivo sobre diferentes temáticas ancladas a un mismo tiempo y espacio, y a una misma metáfora: la idea de escalar una montaña para alcanzar a ver el mundo tal y como es, y poder llegar a la verdad. Con tal idea sobre la verdad, la compañía conjuga en escena diferentes materiales de forma inesperada en relación con la primera expedición del Everest. De los diferentes materiales que se mezclan destacan las noticias falsas (*fake news*), la adaptación de radio de *La guerra de los mundos* hecha por Orson Welles, y a un Vladimir Putin hablando sobre la confianza.

Por su parte, en *Teatro Amazonas* (2020), Azkona&Toloza viajan por el río Amazonas, desde Colombia hasta Brasil, para recoger testimonios e historias de vida de

personajes que habitan esta región y que han tenido alguna experiencia con el Teatro Amazonas, construido en Manaus (Brasil), durante la fiebre y explotación del caucho y la construcción (también en Manaus) de la Arena Amazonas, un estadio de fútbol.

Estas manifestaciones (construcciones) catalogadas por la compañía como “delirios de grandeza” sobre el territorio y sus habitantes, ponen en evidencia otras formas de ver y pensar el territorio amazónico, mediante la lectura de cartas, poniendo a hablar a los otros que habitan este territorio con sus relatos de resistencia, y revelando imágenes de archivo y grabaciones hechas por los mismos investigadores que son los que ponen sus cuerpos en escena, construyendo en la medida en que también se edifica el relato y la escenografía.

Lo que se puede ver en estas producciones artísticas y otras tantas visuales, escénicas y cinematográficas, es que la complejidad social de la que parten y que luego se levanta como obra depende de un proceso transdisciplinar y colaborativo, que abarca diferentes voces y miradas. Estas narrativas muestran la necesidad urgente de enfrentarse a las huellas de un pasado abierto, desde formas híbridas que infrinjan los límites entre lo público y privado.

Esta referencia a la verdad es importante por su relación con la memoria, puesto que se cree que la memoria lleva a encontrar la verdad y permite la eternidad, cuando la verdad no se halla estrictamente en la memoria. Pero la memoria sí puede convertirse en una verdad social histórica, una verdad para ser tolerada por la mayoría, incluso impuesta (Vinyes, 2018). El interés por la memoria en este caso tiene que ver, entonces, con tratar de contribuir desde otros discursos, silenciados en su mayoría, a la construcción de esa verdad colectiva, indagando en las imágenes y los procesos sociales

en las que se construye, para tratar de entender la forma en que se cimienta nuestra memoria contemporánea sobre el conflicto armado en Colombia y la violencia política en América latina en general. “Al fin y al cabo la creación de narraciones políticas responde a la necesidad de que nuestras propuestas de pasado sean aceptadas —o consentidas— con el menor conflicto posible” (Vinyes, 2018, p. 21).

2.2.3 Espacio y Memoria. La Casa Como Espacio Político

El espacio lo es todo para la memoria. El tiempo no la moviliza porque la memoria no registra la duración concreta de algo. Es gracias al espacio que se pueden concretar esas estancias en cortas o largas. El espacio permite despojar a la historia de su temporalidad ya que es la localización de la intimidad en los espacios lo que moviliza al individuo (Bachelard, 2000).

El espacio es entendido como un universo fragmentado en áreas de cierta complejidad interpretativa y cargado de significados. Dicha concepción es deudora de los postulados de artistas que han revolucionado el espacio escénico, desde las vanguardias hasta la actualidad; tal es el caso de Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Richard Wagner y Peter Brook, quienes buscaron un arte más sencillo a través de hacer esenciales las formas y los contenidos del teatro (Ordóñez, 2012). Estos artistas velaron por volver a la parte primigenia del teatro y su carácter ritual, diseñando escenografías desde la reinterpretación de los elementos escénicos, que para Gordon Craig eran seis: texto, actuación, música, luz, color y movimiento (Ordóñez, 2012). Gordon Craig es considerado el padre del teatro europeo, puesto que otras personas siguieron sus pasos, buscando siempre una precisión en la escenografía que estuviera dispuesta a ser un

espacio donde seres humanos habitaran. Ordóñez (2012) aclara que cuando Brook (1969)⁷⁷ se refiere al escenario como “espacio vacío” hace alusión al escenario isabelino como máquina de la imaginación, en lo que coincide López Cauly (1999), quien sostiene que el escenario es “algo capaz de hacer visibles las potencias del cuerpo y el espíritu a través de la depuración formal” (p. 15).

En este sentido, la sala y el escenario de un teatro deben ser considerados como lugares especiales, como espacios que amplían todo lo que se posa sobre el teatro y que al mismo tiempo se pueden ver como si se observaran a través de una lente reductora. Para Brook (2019)⁷⁸, el espacio es un lugar diferente de la vida cotidiana, ya que lo que se dispone en el teatro estrecha la vida en una compresión de hechos sociales en un mismo lugar: el trabajo en equipo, las necesidades recíprocas, las exigencias y la energía desbordada (p. 139). En el espacio escénico, la estética es práctica y la cuestión práctica es la artística, afirmándose siempre en el presente, lo cual lo hace más real e inquietante a los ojos del espectador y lleno de posibilidades a la hora de liberarse de los discursos y censuras hegemónicas.

Estas y otras consideraciones sobre el espacio que hace Brook (2019) son relevantes para esta investigación, porque introduce su experiencia y punto de vista sobre el teatro; y porque habla autobiográficamente, lo cual hace ver que más allá del saber sobre las nociones, las normas y las técnicas, la práctica es lo que permite no solo trabajar las relaciones entre el sujeto (actor), la idea (tema) y el espectador, sino también todas las relaciones posibles conceptuales que se dan durante la creación. La idea de la práctica artística es reflexionar sobre la evolución entre la comprensión teórica de la

⁷⁷ Primera edición del libro *El Espacio Vacío* de Peter Brook.

⁷⁸ Sexta edición del libro *El Espacio Vacío* de Peter Brook.

obra y el desarrollo de la misma en términos formales. En ese sentido, se asume la idea de Brook (2019) en que “la escenografía es la geometría de la obra” (p. 143), por lo que esta debe abrir las posibilidades de habitar ese espacio tanto para el actor o *performer*, como para el espectador si fuera necesario.

Desde el trabajo de mesa, a través de los bocetos y hasta el montaje, el escenógrafo trabaja con el escenario en movimiento, no en dos ni en tres, sino en cuatro dimensiones (Brook, 2019), en donde la escenografía pasa de ser un decorado a ser un intérprete más en una obra. Actualmente, la escenografía, más que ser una forma de evocar lugares, es una forma de revelar las fuerzas internas de una obra, que bien puede partir de un texto como de una imagen o una postura corporal, un gesto o un sonido. El aspecto escenográfico tiene un sentido preciso según López Cauly (1999), ya que obedece a la necesidad de crear un entorno para el actor, determinado por una secuencia y una acción, que resulta, en definitiva, en una metáfora espacial que se desprende de un concepto dramático (p. 291). Esta idea coincide con las reflexiones de López Cauly (1999), quien sostiene que la escenografía es “la creación de una espacialidad concreta y virtual que acogerá esta reducción ficcional y temporal de la existencia” (p. 291).

Si la escenografía es la creación de una espacialidad poética y funcional, como afirma López Cauly (2019), es posible que se genere la siguiente pregunta: ¿ese espacio creado no tiene ningún significado fuera del contexto teatral? En la actualidad se cree que, tanto desde las prácticas revisadas como desde las reflexiones teóricas, la escenografía puede funcionar en diferentes formatos, espacios y contextos, debido a que su carácter de instalación permite múltiples funciones y evocaciones según esté dispuesta; esto quiere decir que puede hacer parte de un proyecto más grande o

funcionar por sí sola como objeto, sea por fuera de la acción del actor, pero en función de la acción del espectador. Por tanto, la escenografía puede considerarse como una práctica artística específica y autónoma dentro y fuera del espacio escénico, ligada a una acción o acciones subjetivas presentes en el aquí y el ahora en el que tienen lugar, gracias a su carácter efímero.

En este transitar, Uzcátegui Araújo (2011) defiende que, si el espacio afecta la dramaturgia, la escenografía se tiene que adaptar a las condiciones espaciales específicas a las que se decida trasladar. Esto quiere decir que algunas escenas o imágenes que “vistan” la escenografía pueden ser cambiadas de orden o pueden aparecer otras que habían sido descartadas, a fin de escribir material inédito en imagen, texto o sonido. En ese sentido, dependiendo de la función de la atmósfera que cree el lugar, ya sea una sala de exposición de un museo o un espacio específico cargado de significado, como el de una casa abandonada, la dramaturgia tendrá que ajustarse para atenuar o resaltar los aspectos que se pierdan en este nuevo lugar.

El trabajo de escenógrafos contemporáneos, como los que son mencionados en la exposición *Poéticas de lo real: escenografía de vanguardia alemana 1989-2019*, se caracteriza precisamente por haber hecho de lo real un principio ético y estético. Sobre esto, Marín (2022) explica lo siguiente:

Que las escenografías de Anna Viebrock semejen un cruce de constelaciones benjaminianas y artefactos surrealistas; que los espacios escénicos de Bert Neumann solo parezcan un decorado visto por detrás; o que las escenografías de Katrin Brack sean a menudo la recreación de fenómenos naturales, como la

niebla o la lluvia, informa de la diversidad de estrategias y lenguajes de esta vanguardia. (párr. 4).

La cita anterior sugiere que la escenografía tiene una carga de verdad, que reformula el legado de las vanguardias performativas del siglo XX hacia las memorias performativas del siglo XXI. Lo que claramente demuestra que hay un transitar de la *performance* como un acto vital de transferencia hacia la memoria y la transmisión del saber social, en el que la escenografía, como parte del lenguaje del arte, construye memorias individuales y colectivas, ambas disímiles (de la Puente, 2015), a través del presente de la acción, ya sea de un actor, espectador, imagen, sonido o movimiento.

Ahora bien, existe concordancia entre el trabajo escenográfico, las maneras de habitar el espacio diseñado y lo que ocurra dentro del mismo. Por lo que situarse en los valores de la intimidad de un espacio interior, como la casa, supone un ejercicio que integrar todos sus valores en uno fundamental: el espacio de la intimidad protegida (Bachelard, 2000). Este ejercicio requiere una especie de concentración de todas las imágenes que se tengan sobre la casa en una sola idea, en la idea primigenia del habitar, a fin de develar cómo se habita ese espacio vital de acuerdo con las experiencias de vida. Estas cuestiones, siguiendo a Bachelard (2000), se resumen en que todo espacio habitado lleva consigo la noción de que la casa se vive tanto en su virtualidad como en su realidad, desde los sueños y con el pensamiento.

Si la casa se asume desde un escenario autobiográfico, se debe tener en cuenta que el pasado, el presente y el porvenir dan a la casa diferentes dinamismos, que chocan o se enlazan a través de la continuidad (Bachelard, 2000), independiente de lo que pueda pasar en ella; después de todo, la vida empieza bien, empieza protegida “en el

regazo de una casa” (p. 30). Además de ser el intersticio entre el individuo y el paisaje, la casa es también el punto de encuentro donde se suceden las generaciones, donde se promueven una serie de connotaciones tanto positivas como negativas, recuerdos tanto felices y como traumáticos (Uzcátegui Araújo, 2011).

La casa es, entonces, un cuerpo de imágenes que da razones e ilusiones de estabilidad. Y para intentar ordenar esas imágenes se tienen en cuenta dos puntos de enlace propuestos por Bachelard (2000): la verticalidad, en donde la casa es imaginada y relacionada con el aspecto vertical sobre la que se eleva, y la centralidad.

En el primer punto de enlace, la verticalidad, se tienen en cuenta el tejado y la base de la casa, en algunos casos el sótano de la casa y el tejado de la misma. El tejado representa la protección de la lluvia y del sol, y el sótano el lugar oscuro al que se teme, el lugar para albergar el miedo. Sobre el segundo punto de enlace, la centralidad de la casa, esta se expresa como la reunión entre el cosmos y el hombre, en donde la casa opera, pasando de ser un espacio geométrico a un ente que se pone a vivir de modo humano (Bachelard, 2000); es decir que, la casa no es un elemento neutro, la percepción y la subjetividad la conecta con el interior humano y por tanto con el universo.

Además de constituir un espacio físico y psíquico, la casa tiene características y representaciones icónicas que se le han atribuido en el teatro y en el cine, especialmente como arquetipo icónico, para que pueda ser reconocible hasta con los mínimos elementos arquitectónicos representados. En esta dirección, interesa cómo se muestra la jerarquización dentro de la casa y la división de los espacios, además de las relaciones que se establecen entre el todo y las partes de la casa; al igual que, por supuesto, los objetos y sujetos que la habitan. El arquetipo es entonces, según Jung (1995) una

tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones, que como ya se ha dicho, pueden variar sin perder su modelo básico (p. 67).

2.2.4 Cuerpo y Memoria. Dramaturgias Performativas

A partir de la revisión de diferentes posturas sobre nuevas dramaturgias, este apartado se centra en los diferentes análisis sobre el cuerpo y su relación con la utilización de nuevos lenguajes en las artes escénicas; al igual que sobre la caída de etiquetas y la pérdida de límites entre los lenguajes artísticos inscritos en el paradigma del *performance*, entre otras relaciones presentes en las nuevas formas de construcción dramática en el espacio escénico contemporáneo.

En ese orden de ideas, la dramaturgia para Heathfield (2010), es “una práctica que nos capacita para sacudirnos de falacias intencionadas y de economías trastornadas basadas en la noción de individualismo” (p. 91). Heathfield opina de este modo debido a que la dramaturgia se da en el acontecimiento escénico o performativo, en donde el dramaturgo no es una fuente original sino más bien “un agente en un proceso de producción comunal de significado” (p. 91).

Asimismo, la dramaturgia se relaciona con la “escritura performativa”, que es un modo de escritura crítica en el que se desprende de la relación entre escritura y acontecimiento escénico o performativo (Heathfield, 2010). En la escritura performativa, las manifestaciones culturales o las obras de arte no son objetos, son expresiones de ideas. Es por ello que la dramaturgia es vista como productora de sentido, porque va más allá de los “mandatos de una narrativa lineal, espacio seccionado, tiempo progresivo y acción instrumental” (Heathfield, 2010, p. 92). Lo que

sea que se diga en una escritura y en una puesta en escena, puede quedar enmarcado en un contexto histórico, material, espacial y de relaciones entre los sujetos presentes en la escena.

En este contexto y partiendo de la expansión de los límites del teatro y de la danza, hay una reafirmación de la dramaturgia como un espacio de movimiento, en el que la dramaturgia está distribuida a través de todos los agentes actuantes en la sala y puede permitir la sintonía de la estética hacia la naturaleza temporal del acontecimiento (Heathfield, 2010). La dramaturgia ya no pertenece al teatro, es ya una práctica que abarca otros lenguajes, otras disciplinas y otros lugares. Heathfield (2010), va más allá al afirmar que “la práctica dramática ha llegado a convertirse en un campo disperso de actividades, cuya relación con las estructuras teatrales de la representación es más que nunca inherente y sin embargo cada vez más fantasmal” (p. 102). Con lo anterior, se puede evidenciar que, a partir de la apertura del arte a lo social, a lo real y a lo relacional, la dramaturgia aborda nuevos desafíos, debido a que esta expansión, supone una renegociación del contrato social de los acontecimientos (Heathfield, 2010).

Ahora bien, en cuanto a la relación del arte con lo real, Sánchez (2007) introduce el problema sobre que la representación de la realidad como algo muy distinto de la irrupción de lo real (p. 16), debido a que en la penetración de lo real se hacen incorporaciones de “fragmentos crudos de lo real” (p. 17) en forma de documentos, aunque éstos no sirvan para apoyar narraciones con intencionalidad realista, de ahí su diferenciación. Esto no quita la posibilidad que estas dos caras de la moneda en las prácticas de lo real puedan coincidir y que alguna de las dos garantice la eficacia de la otra en una puesta en escena.

Las “prácticas de lo real” en uno u otro escenario (representación de la realidad o incursión de lo real), se transforma y se adapta a la realidad cambiante de la historia, lo que genera diferentes prácticas artísticas desde la modernidad, debido a que, mediante los cambios políticos y sociales, la cultura entra en nuevas concepciones de la realidad, que se hacen visibles en las dimensiones de la experiencia tanto del individuo como del colectivo. Cuando se han dado cambios sociales, económicos y políticos en la postmodernidad, “la experiencia de la pérdida de la realidad” se ha hecho manifiesta, dibujando un reencuentro con la realidad que volvía a aparecer como un proyecto urgente. La pérdida de la realidad se ha hecho evidente en la postmodernidad con la destrucción de los esquemas de representación y de la sintaxis. Así mismo, “la sospecha hacia la palabra habría sido sustituida por la sospecha hacia la imagen compleja de los medios espectaculares de comunicación y entretenimiento” (Sánchez, 2007, p. 22). Sin embargo, esta sospecha ha quedado neutralizada por las construcciones de realidad producidas por los mismos.

En la década de los noventa, surgió la necesidad de recuperar la capacidad de relación con lo real, de encontrar vías para incluir lo real en esa construcción llamada realidad y de anclar la realidad a la experiencia concreta para poder intervenir en ella (Sánchez, 2007). Este “retorno de lo real”, que también es el título de un ensayo de Hal Foster, publicado en 1996, se refleja en la práctica escénica “más allá de la conversión en signo, en elemento narrativo o en imagen demudada” (Sánchez, 2007, p. 23). De esta necesidad surgió también una renovada atención por la palabra, puesto que fue “como antídoto a los trucos de la imagen” (p. 23), además de representar la aceptación del cuerpo como el anclaje a lo real (Sánchez, 2007).

No obstante, todo esto ha llevado a la crisis la representación como concepto, que ha desembocado en la hibridación de lenguajes entre lo teatral y lo performativo (Sánchez, 2007), en donde se mezclan lo vivencial, el cuerpo como centro de la escena, la crueldad (o lo traumático) de la realidad, la relación e interpenetración entre lo privado y lo público, y la comprensión de la otredad. Estas prácticas llevan a pensar que hay relaciones entre la memoria y la historia, paralelas a la superposición de lo público y lo privado en la producción escénica, como práctica participativa que conlleva a un ejercicio de resistencia, dando paso a “prácticas reflexivas, que renuncian a la espectacularidad en beneficio del encuentro” (Sánchez, 2007, p. 26).

En este sentido, puede afirmarse que la dramaturgia toma otros nombres y definiciones, como es el caso de “mediaturgia”, término propuesto por Marranca (2010) y que lo define como “un enfoque particular sobre métodos de composición en ciertos trabajos con medios audiovisuales” (p. 199). Marranca utiliza y propone este término porque el vocablo dramaturgia está asociado históricamente al teatro, y ella prefiere un nombre que haga que los medios audiovisuales sean el centro de su investigación. En esta disposición, la mediaturgia trata sobre la *escena como diseño*, en la que se pueden crear y analizar producciones que incorporan el cine y el video en la representación escénica, cuando el uso de medios audiovisuales supera la ilustración y la decoración (Marranca, 2010). La mediaturgia también puede ser vista como una forma de teatro contemporáneo en el que se incorpora la manera en la que el individuo piensa y se comunica en la actualidad, como si estuviera dentro de un circuito fragmentado, “entendido como una forma de *troceado* literario, ahora digitalizado en un *collage* vivo” (Marranca, 2010, p. 202).

Han aparecido también otras indagaciones sobre la dramaturgia, centradas en los procesos de creación colectivos. Estos procesos y el cambio de escenarios de presencia de las artes escénicas llevan consigo esa intersección entre la realidad del espacio y la ficción de lo teatral, situados entre el texto y el espectáculo. “Este terreno intermedio (...) puede ser capaz de desestabilizar al espectador, interfiriendo concretamente con su percepción, y afectando en la lectura y recepción de la obra” (Uzcátegui Araújo, 2010, p. 220). Este autor trabaja sobre la dicotomía del espacio: uno ficcional (espacio donde ocurre la acción dentro de la obra) y uno de representación (lugar arquitectónico donde sucede el espectáculo), en donde el espacio afecta la dramaturgia, la cual debe ser adaptada a las exigencias arquitectónicas (Uzcátegui Araújo, 2010). Este punto de vista se centra en la escenografía como espacio arquitectónico y todo lo que ello implica, histórica y escenográficamente, debido a que estas exigencias han revelado el poder de movilización del teatro, además de una relación poderosa de diálogo con la realidad, interfiriendo en la ciudad y en las instituciones (Uzcátegui Araújo, 2010). “Y al mismo tiempo que el teatro se volvía más real, la misma realidad era fragmentada por la subversión de la teatralidad” (Uzcátegui Araújo, 2010, p. 221).

Por su parte, Liddell (2010) expone sus ideas sobre la idea del “sacrificio dramático”, a través de la metáfora del sacrificio que hizo Abraham con su hijo, y lo conjuga con el sacrificio del cuerpo en escena cuando es violentado y transgredido. Expone cómo la transgresión de las conductas y de los llamados colectivos es el camino hacia la independencia. Por ello, Liddell (2010) explica que:

En tiempos donde la decencia es un mandato y la corrección una persecución, el deseo de la indecencia, de la incorrección; en fin, de la inmoralidad, de la

desobediencia civil, de violencia poética, es el camino hacia una ganancia de emancipación espiritual. (p. 245).

Tal consideración de la autora se da por la desconfianza hacia la ficción y hacia la realidad, una por sentirla falsa y la otra porque está manipulada. Por tanto, el único camino, según Liddell (2010) es “recurrir a los sentimientos personales como única certeza” (p. 245), como un camino hacia la verdad. En dicho camino hacia la verdad, se utiliza el sacrificio poético como angustia. En este sacrificio, lo importante es la angustia no el derramamiento de sangre, con la se transgreden los límites de la cultura, de la historia y de la memoria, “la angustia también es una beligerancia política” (Liddell, 2010, p. 246). La beligerancia política a la que se refiere la autora está en la imagen que se tiene de la vida, esa imagen que no se quiere mostrar a nadie porque atemoriza, situación que, en el espacio escénico, a través del sacrificio poético, se muestra y se cuestiona. La imagen que, interiormente, se tiene sobre la vida y sobre el sacrificio son reales, son verdaderas. Por tanto, “convertimos lo privado en político para combatir la represión” (Liddell, 2010, p. 247).

El compromiso y el vínculo que se establece con la vida y la realidad a través de la representación es un duelo entre la melancolía y el pensamiento, que bien puede ser desarrollado en el espacio escénico. El duelo, el sinsentido y el absurdo de la finalidad del arte son unas de las grandes frustraciones con las que tiene que convivir el artista. “No salvamos el mundo, no atendemos a los enfermos, no descubrimos la vacuna de la malaria, el arte es un asunto profundamente individual, absurdo” (Liddell, 2010, p. 247). Queda claro, pues, que el sacrificio poético es tan solo una prueba que debe ser

sostenida por la creencia en la que “el espectador asiste a la soledad de la prueba, se enfrenta a la soledad de un acto absurdo de fe” (Liddell, 2010, p. 248).

Lo anterior constituye el problema de la transgresión en el espacio escénico y material por parte de algunos artistas que piensan y repiensen la dramaturgia como la acción del sacrificio poético, el cual es incomprensible, pero genera el conflicto necesario en el espectador para que piense y llegue a conclusiones éticas, a través de la transgresión de esa ética. Es la idea de hacer visible lo invisible (Liddell, 2010), partiendo del sacrificio para mostrar la oscuridad de la vida humana, haciendo, en últimas, que lo visible sea la verdad.

Ahora, en lo que respecta espacio escénico contemporáneo, este no da respuestas finitas a preguntas infinitas. En el espacio escénico se deja en suspenso al espectador a través del sacrificio poético y de dispositivos poéticos. Algunas prácticas artísticas del espacio escénico contemporáneo se identifican con los locos, con el absurdo, con la soledad o con la angustia.

Cornago (2010), en este mismo punto en el que se repiensa la dramaturgia como concepto y como práctica, refuerza las ideas de Liddell (2010) cuando habla sobre el desplazamiento del campo artístico hacia un “yo” proyectado al espacio social. El autor corrobora igualmente las opiniones de García (1990), considerándolas como cercanas a las de Liddell en su crítica sobre la dimensión social del individuo. Así mismo, este autor manifiesta rechazo y desconfianza por las historias (fábulas), pues le resultan engendradoras de mentiras, que es lo mismo que sostiene Liddell sobre la desconfianza en la ficción. Sin embargo, Cornago señala también que García habla sobre la necesidad de esas historias como parte de la naturaleza creadora de la naturaleza humana.

Estas historias pusieron en problemas y conflictos a los artistas del siglo XX por su desconfianza hacia la naturaleza mítica de la necesidad de historias, a la necesidad de una narrativa para lo cultural. En ese sentido, Cornago (2010) considera que:

La evolución de las formas escénicas y su relación con el texto dramático muestran este espacio de tensiones entre el cuerpo que habla, el lugar en el que actúa y la historia que se construye y que trata de dar un sentido a lo que está pasando, aquí y ahora, en público. (p. 265).

Lo anterior es otra tensión entre dramaturgia y narrativa, ya que, desde el punto de vista antropológico, según Cornago (2010), el desarrollo de una narrativa es esencial en la construcción de una cultura. Por ende, la crisis de los grandes relatos y de los relatos generales, ha puesto sobre la escena preguntas como: ¿cómo representar el aquí y el ahora (presente), si se necesita de una referencia sobre el pasado, y si no se recurre a una ficción o a una historia reconocida por la audiencia? (Cornago, 2010). Para responder dicha incógnita en cuestión, lo que han hecho algunas prácticas artísticas escénicas es reflexionar desde la creación y proponer perspectivas originales frente a la narrativa, así como otras maneras de situarse en este presente (aquí y ahora), que es concreto y material, y en el pasado; dejando la impronta de la historia sobre el cuerpo que ocupa ese espacio.

- Tejer la Memoria. La impronta de la historia sobre el cuerpo

De los trabajos de estas dos artistas: Rosana Paulino (São Paulo, 1967) y Ana Teresa Barboza (Lima, 1981), se pueden recuperar tanto reflexiones artísticas como

teóricas sobre el bordado y el cuerpo humano, repensando el trabajo manual y los procesos corporales con que la cultura y las imágenes han ido tomando forma.

Por una parte, la artista textil Ana Teresa Barboza, en sus bordados de técnica mixta con los que gana el premio Pasaporte para una artista (2016)⁷⁹, se acerca a una narrativa secuencial a través de diferentes poses corporales, en la que fotografías de la artista pasadas en transfer sobre tela, para luego ser bordadas encima con hilos de colores, oculta partes de su cuerpo; o al contrario, los destapa de entre el tejido. En otros de sus trabajos, establece una relación visceral con su propio cuerpo, al bordar sus órganos internos y venas para poder acercarse a esas partes del cuerpo que están por debajo de la piel. Esa veladura que pone sobre las fotografías de su cuerpo, dejando activas posturas que se completan con el tejido como acciones sobre ella misma, develan su curiosidad por el cuerpo, como ese lugar en el que se deja huella.

Rosana Paulino, por su parte, trabaja con técnicas híbridas entre lo hecho a mano y las tecnologías digitales. Es así porque la costura, para la artista, es como una forma de homenaje al trabajo materno de costurera, mientras que el recurso de lo digital representa para ella el elemento político en el que visibiliza, a través de lo femenino, sus inquietudes sobre el género, la discriminación y, especialmente, la condición de los cuerpos negros en la sociedad contemporánea. Sus imágenes cuestionan los dispositivos hegemónicos que han legitimado una narrativa de la exclusión, referido en el trabajo *Pared de la memoria* (1994 – 2015), en el que la artista ofrece una nueva versión de su

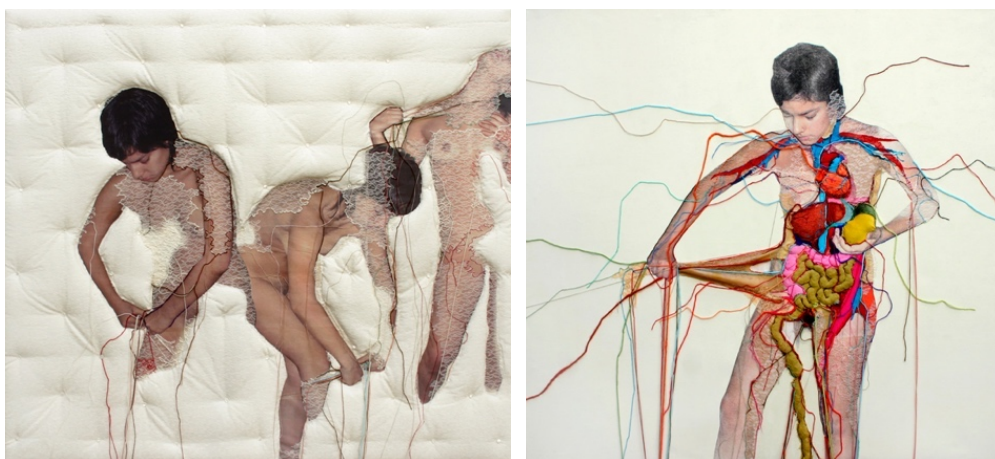
⁷⁹ Ver Imagen 33.

álbum familiar al apropiarse de once fotografías de su archivo personal, reproducidas y repetidas como un juego infantil (Mujeres mirando mujeres, s.f.)⁸⁰.

Estas disyuntivas entre la escena y la narrativa suponen, a su vez, otras disyuntivas entre el drama y la *performance*. Y todas estas búsquedas y reinterpretaciones de lo performativo se han abordado de formas diversas. Unos centrados en el cuerpo y su sacrificio poético, otros en la voz de la imagen y del trabajo sensible con el material. Es por eso que en los años setenta y ochenta, en plena posmodernidad, se consolida esa búsqueda artística en las artes vivas sobre el cuerpo y el espacio; se prescinde de las vanguardias y sus altos niveles de experimentación, y triunfa, de alguna manera, la historia sobre el pensamiento.

Imagen 33

Técnica mixta de Ana Teresa Barboza



Fuente: Barboza, A. (2006).

⁸⁰ Ver Imagen 34.

Imagen 34

Pared de memoria instalação de *Rosana Paulino*



Fuente: *Mujeres mirando mujeres*. (s.f.).

En este recorrido puede verse la historia como algo impuesto y poco confiable, y la ruptura con ella como una especie de revolución. También puede verse como “una forma de hacer viable un presente, de dar cuenta de un pasado que da sentido al momento actual, al aquí y ahora desde el que se está escribiendo” (Cornago, 2010, p. 269). Por consiguiente, es aquí donde entra la dimensión política del asunto, porque al partir de un presente —performativo—, los artistas se hacen cargo de un momento actual con una mirada particular (Cornago, 2010).

Se puede concluir a partir de Cornago (2010) que:

La historia volvió, ciertamente, pero no como se esperaba, en forma de proceso de normalización, sino de la única manera que puede volver, en forma de accidente, a modo de catástrofe. Por eso resulta un poco ingenuo, cuando no

interesado y en todo caso muy representativo, aquel argumento que aprovechando lo de la normalización se trató de divulgar por los medios teatrales a partir de los ochenta ¡ha vuelto el texto! ¡ha vuelto el texto!; es decir, ha vuelto la historia, como un grito de salvación frente al auge del llamado teatro de no texto. La historia no volvió, porque en realidad nunca se fue, lo que si volvió fue la necesidad, no de los textos, en el sentido en que se estaba reclamando, como estrategia de organización del material escénico, sino de la palabra, una palabra otra, histórica no por contar historias, sino por ser dicha desde un presente, que trató así de hacer frente a esos relatos que se venían encima sin avisar, que es del único modo en que la historia, como los accidentes, ocurre. (p. 270).

El espacio escénico reaparece como una brújula para saber en dónde se está; es decir, desde una posición dramaturgica, se trata de recuperar el espacio como una forma de hacer posible la historia. Esta recuperación comienza con el espacio más inmediato, sobre el contexto más pragmático, para levantar la historia de un “nosotros”, una historia de lo que está pasando ahora mismo (Cornago, 2010). Estas ideas, que son propias de los años noventa, empiezan por el cuerpo, por abajo y por la historia personal del artista (Cornago, 2010), para poner el cuerpo en el lugar sobre el cual volver a pensar la historia. Los actores ya no vienen de las guerras y las dictaduras, sino que parece que siempre han estado ahí. Además, la relación con el espectador cambia, ahora se le pregunta y se le dejan interrogantes para que los resuelva y haga parte de la historia.

Por último, hay que aclarar que hay una relación más pragmática con la escena, una relación en la que se pone un hecho, un momento cotidiano y no una historia. El presente es el punto de llegada, el punto de donde parte el proceso creativo; sin él no hay historia, no hay pasado, no hay drama (Cornago, 2010). Está el “yo” del artista, como lo asume Liddell (2010), con su cuerpo, tratando de buscar una verdad, una verdad que no está en la historia. Cornago (2010) señala que:

Frente a la historia como relato heredado, (...) la escena deja ver una potencia, una capacidad, física, mental y emocional, de actuar, de hacerse presente, de ser público; (...) ser histórico no significa formar parte de una historia, sino una manera de estar frente a esa historia” (p. 283).

Estos cuerpos finalmente, constituyen la historia, e incluso la excepción en las reglas de la normalización de la historia, lo cual implica “un modo —físico— de ser historia sin dejar de ser humano, de ser pasado sin dejar de ser verdad” (Cornago, 2010, 284).

2.3 Violencia Política

En este apartado se exponen algunas causas de la compleja situación política colombiana en la actualidad, a través de la revisión y categorización de documentos institucionales encontrados en diferentes plataformas periodísticas, artículos de investigación, libros y entrevistas, agrupadas en temáticas como: la doctrina de seguridad nacional, el terrorismo de Estado, los organismos de inteligencia policial, la tortura, la desaparición forzada, los procesos de paz, las guerrillas y la contrainsurgencia. En este capítulo también se muestra la revisión de artículos sobre

excombatientes del M-19 como Vera Grabe, Antonio Navarro y el actual candidato presidencial, Gustavo Petro. Asimismo, se exponen testimonios de los desaparecidos dirigentes de este grupo insurgente como Carlos Pizarro, Álvaro Fayad o Jaime Bateman, entre otros.

Este capítulo sirve de acercamiento al contexto social y político colombiano de los años sesenta y ochenta, así como al estallido social del año pasado en Colombia, en el que fueron protagonistas, una vez más, la desaparición, la tortura y el asesinato de jóvenes activistas, como formas de violencia política ejercida por el Gobierno nacional a través de sus fuerzas armadas y de inteligencia, a los que se sumaron el escuadrón antidisturbios Esmad y algunos civiles que, como fuerzas paramilitares, participaron activamente escoltados por la policía⁸¹.

En entrevista con profesores de la Universidad del Valle, pertenecientes a iniciativas como Universidad al Barrio y el Programa Institucional de Paz, se revisaron estas y otras experiencias para exponer las intervenciones tanto de reconocimiento del impacto de la guerra ante la Comisión de la Verdad⁸², como discursos que se mantuvieron en la idea del “enemigo interno” a modo de estrategias de confrontación política.

⁸¹ Ver el informe *El Paro Nacional 2021: lecciones aprendidas para el ejercicio del derecho de reunión pacífica en Colombia* (2021) de Las Naciones Unidas, Derechos humanos y la Oficina del Alto Comisionado en Colombia.

⁸² Ver *Así funcionará la Comisión de la Verdad en Colombia*, en donde Daniel Marín, investigador de Justicia Transicional de Dejusticia, explica las características de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición de Colombia (CEV). También véase las declaraciones hechas por el General (r) Óscar Naranjo, el cual expresó que la protesta social debe ser respetada y dignificada en *Reconozco que estigmatizamos a la universidad pública*. Para mayor información, consulte el apartado de Referencias de esta tesis.

Este capítulo se centra en la desaparición forzada como el instrumento empleado en diferentes momentos históricos, tanto en Colombia como en América Latina, durante las dictaduras o durante los denominados estatutos de seguridad.

En este sentido, Uribe Alarcón (2018), recuerda que los cuerpos y las conciencias de los colombianos han sido tratados con una suerte de inhumanidad, que se desmitifica en la medida en que se analiza la violencia extrema que se les aplicó, desde las prácticas cotidianas propias, rituales y usos del lenguaje, que representan una forma de hablar sobre eso que no se quiere (Acevedo, 2019). Estas prácticas de violencia se repiten como símbolos de antagonismos sociales y formas de hacer política, para tratar de entender cómo estas prácticas exhiben la desincorporación de los cuerpos de la esfera de lo humano; es decir, su deshumanización. Es importante dejar claro que a través de la transformación de las víctimas en enemigos y de la deshumanización del otro es cómo se ha terminado por justificar el recurso del terror, del miedo y de la violencia extrema, a las que recurren grupos e individuos que hacen parte del marco político.

2.3.1 La Desaparición Forzada Como Forma de Violencia Política

Durante los años ochenta, el F2 fue el nombre que tomó el organismo de inteligencia policial de Colombia, el cual se convirtió en uno de los más temidos por su forma de llevar a cabo operativos en los que había torturas y desaparición de personas. Sobre esta actuación, Acevedo Guerrero (2019) afirma que “al igual que líderes políticos, congresistas de oposición y sindicalistas, el F2 seguía e informaba sobre los movimientos de los estudiantes” (párr. 6). Los abusos de esta parte de la policía nacional, denominada por algunos “policía secreta”, estaban amparados en la figura del

estado de excepción (previsto en el Artículo 121 de la Constitución de 1886), en la que se le otorgaba competencia judicial a los militares, quienes podían juzgar y poner en prisión a civiles; en muchos casos esa privación de la libertad incluía torturas para obtener información que les permitiera avanzar en su lucha contra los grupos guerrilleros (Castrillón, 2010).

Según la organización Consejo de Redacción (2020) en su informe *Recuento histórico de la desaparición forzada en Colombia desde 1977 hasta 1988*, durante el estado de sitio el Gobierno tenía poderes excepcionales para controlar el orden público, penalizar la protesta social y censurar las comunicaciones y noticias. En ese marco de acción, se permitía la retención de personas por diez días; aunque durante el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982), tales retenciones, por las que desaparecieron más de 3000 personas hasta ese momento, superaban los diez días, según reportó el mismo Gobierno a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos para la elaboración de su informe en 1981, presentado en Washington (Castrillón, 2010).

Asimismo, la Editora General de la Corporación Colombia Informa dialogó con Cristian Barrera (2018), quien afirma que:

Durante el estatuto de seguridad de Turbay, a finales de los setenta, la forma de agresión que el Estado utilizaba contra la oposición y los defensores de derechos humanos era la tortura; (...) con la llegada del paramilitarismo emerge la masacre, el asesinato masivo; luego se empieza a refinar hacia el asesinato selectivo, hasta el modo de hoy, que se puede denominar como la amenaza de forma más discreta. (párr., 10).

Por su parte, Ronderos (2010) expone que desde el año 1958 hasta el 2017, las retenciones y torturas estremecieron la vida de al menos 82 000 familias, dato que también ha documentado el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). Esta cifra supera las desapariciones ocurridas en las dictaduras del Cono Sur. Tal cifra resulta preocupante porque en Colombia no ha habido una dictadura en los últimos cincuenta años y, sin embargo, resulta más difícil seguir la búsqueda de los desaparecidos, ya que durante las dictaduras que tuvieron un inicio y un final se logró, de alguna manera, el esclarecimiento de estas violaciones a los derechos humanos. En Colombia, por su parte, desaparecer a civiles, combatientes y excombatientes es una práctica de guerra empleada por la fuerza pública hasta nuestros días.

Ronderos (2010) sostiene, además, que la desaparición forzada en Colombia ha sido particularmente cruel, porque los actores estatales no solo desaparecieron personas, sino que también persiguieron y violentaron a sus familiares por preguntar por sus seres queridos. Asimismo, hay que tener presente que el daño producido por estas detenciones y desapariciones civiles va más allá de la angustia de los familiares y amigos de la persona desaparecida, siembra el miedo en las comunidades y socava el tejido social en consecuencia. En ese sentido, se puede entender, por ejemplo, que el hostigamiento y asesinato de líderes sociales en Colombia y de los firmantes de la paz no son, necesariamente, nuevas situaciones. Acevedo Guerrero (2019) asegura que “la densidad histórica de este tipo de persecución y violencia forma parte de la extraña mezcla de democracia con violencia que representa a Colombia” (párr. 10).

En cuanto al auge y crisis de estas doctrinas de seguridad, empleadas en América Latina y particularmente en Colombia, Leal Buitrago (1992) alega que, durante

ese tiempo, se transformó al adversario político en enemigo, lo cual constituyó la estrategia de guerra interna en la que el Estado identificó y destruyó al enemigo actual para disuadir a enemigos potenciales, convirtiendo el sistema social en un sistema condicionado por las expectativas de violencia. En esa dinámica, se identifica al enemigo a través de un uso poco ético de la información por parte de las organizaciones de inteligencia del Estado, aplicando presiones psicológicas, hostigamientos, detenciones arbitrarias, desapariciones y torturas.

La guerra contra el enemigo interno, siguiendo a Castrillón (2010), estaba enmarcada en la guerra contra el comunismo, en el que la desaparición forzada dejó de ser exclusiva de los grupos de seguridad del Estado, irrumpiendo un actor más violento aún: los grupos paramilitares, también patrocinados por el Estado, ya que desde 1965 se permitía armar a civiles, creando grupos de vigilancia y grupos de autodefensas⁸³.

Castrillón (2010) documenta, igualmente, estos dos poderes, que estaban atravesados por la corrupción del narcotráfico, tenían atribuciones desbordadas que violaban los derechos humanos de quienes creían miembros de grupos subversivos o comunistas infiltrados en la población civil. No es casualidad que toda esta reorganización de la defensa nacional coincidiera con el desarrollo de la guerra de guerrillas y con la concepción continental de controlar al “enemigo interno” para evitar nuevas expansiones de los llamados “sistemas totalitarios” hacia occidente (Villamizar, 2017).

Estas formas de reorganización del sistema de defensa, al igual que las políticas contra el “enemigo interno”, provocaron que la agresión se extendiera a grupos sindicales, organizaciones sociales, intelectuales de izquierda y estudiantes. Leal

⁸³ Revisar el Decreto 3398 del Estatuto Orgánico de la Defensa Nacional de diciembre de 1965, por el cual se ampliaba la influencia de las fuerzas armadas en la esfera gubernamental y social.

Buitrago (1992) considera tal caso como el “ascenso social” de los “excesos” (p. 27) en las ciudades, ya que antes se practicaban estos mismos mecanismos contra los campesinos durante la época de violencia bipartidista. Respecto a dicha época, conviene señalar que, además de las operaciones contrainsurgentes de parte del Gobierno, había una agitación social y controversia política, que propició la creación de guerrillas armadas, entre las que estuvieron las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (Farc-EP), el Movimiento 19 de abril (M-19), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), el Ejército Popular de Liberación (EPL), entre otras.

Siguiendo con Leal Buitrago (1992), el proceso de paz que se inició con el gobierno de Belisario Betancur en 1982, se dirigió a someter políticamente a las guerrillas, llevando al fracaso este primer proceso de paz y los que lo siguieron, puesto que ninguno logró terminar con la lucha guerrillera ni cambiar los modos de enfrentarse a ellas. De igual modo, durante el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986), el país cayó en una espiral de violencia mucho más grande, evidenciada en el genocidio de la Unión Patriótica (UP), grupo político que salió de las negociaciones entre este presidente y las Farc-EP.

Después de una larga lucha de parte de organizaciones de derechos humanos para que se tipificara la desaparición forzada como un delito, se da el hito más importante con la redacción de la Constitución Política de 1991, en la que participaron varios miembros del desaparecido M-19, que pasó a llamarse Alianza Democrática Movimiento 19 de abril. Esta nueva carta magna dispuso en el Artículo 12 que “nadie será sometido a desaparición forzada, a torturas ni a tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes” (párr. 1). Sin embargo, los gobiernos siguientes, tras presiones de las

fuerzas militares, objetaron varios puntos de este artículo, por lo que las diferentes asociaciones de personas desaparecidas siguieron indagando mecanismos y herramientas más efectivas en la búsqueda y esclarecimiento de hechos de desaparición forzada por parte del Estado.

Durante el último proceso de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y la guerrilla de las Farc-EP en La Habana, las víctimas pusieron todas sus esperanzas y recursos para que en el *Acuerdo Final* (2016) quedaran recogidas sus inquietudes. Para las organizaciones de familiares de desaparecidos significó una victoria, porque por fin se respondería a una realidad que desconocía a los desaparecidos en el marco del conflicto armado como secuestrados, combatientes, excombatientes y “falsos positivos”. Esta última disposición es la que más esperanza da a los familiares, ya que, a pesar de que desde 2010 se han creado instrumentos e instituciones para la búsqueda de personas desaparecidas, gracias a las presiones internacionales, la realidad, documentada por Castrillón (2010), es que, durante los últimos cuarenta años, los que han buscado a estas personas son sus propios familiares, a riesgo y cuenta de su propia vida y patrimonio.

2.3.2 El Estallido Social de 2021 en Colombia

Los organismos internacionales se han pronunciado sobre el sistema legal colombiano y han advertido, por ejemplo, que su marco legal es robusto para la prevención del derecho a la reunión pacífica y a las manifestaciones, y para garantizar la defensa de los derechos humanos en general, especialmente después de los esfuerzos reunidos en la Constitución de 1991. Particularmente, la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH), en el marco del paro

nacional que tuvo lugar desde el 28 de abril de 2021, señala que, con el fin del conflicto con las Farc en el marco del Acuerdo de Paz, se han fortalecido la población civil y las condiciones para una mayor participación y movilización social, sin necesidad de acudir a la violencia. Sin embargo, en dicho marco de disposiciones legales con las que se cuentan en Colombia, la ACNUDH observa durante esta movilización, la del 28 de abril al 31 de julio de 2021, que agentes del Estado cayeron en omisiones y acciones incompatibles con este derecho a la reunión pacífica y otros derechos humanos, así como omisiones frente a la actuación violenta de civiles contra los manifestantes.

Dentro de estas operaciones se pueden verificar privaciones arbitrarias de la vida, violaciones a la integridad física y a la seguridad social, violencia sexual y de género, detenciones arbitrarias y desapariciones, entre otras violaciones a los derechos humanos. Según el informe presentado en diciembre de 2021 por la Oficina, en estas operaciones se emplea un uso desproporcionado de la fuerza por parte de agentes del Estado y entre las víctimas se encontraron indígenas, afrodescendientes, estudiantes, periodistas y defensores de derechos humanos.

Esta situación se vivió particularmente en la ciudad de Cali contra los integrantes de la Minga indígena, el 9 de mayo de 2021, en el que personas vestidas de civil dispararon contra la población indígena, con la presencia cercana de la fuerza pública, quienes no tomaron ninguna medida para proteger a los manifestantes o transeúntes. Estas y otras acciones de violencia por parte de personas no estatales hacia los manifestantes se pudieron observar, verificar y analizar a través de material audiovisual registrado por medios de comunicación como La Oreja Roja y Temblores ONG. La ACNUDH (2021) verificó, además, diferentes alegaciones sobre detenciones

arbitrarias, casos en los que los manifestantes fueron retenidos y obligados a incriminarse después de recibir golpes y amenazas, igualmente de recibir información del registro de organizaciones sobre la desaparición de personas en el entorno de las manifestaciones, de las cuales la mayoría apareció con vida. Sin embargo, se supo de cinco personas que aparecieron sin vida después de ser desaparecidas en el marco de las protestas y otras que han debido abandonar el país tras recibir amenazas después de haber denunciado estas violaciones a los derechos humanos.

El artículo de Álvarez-Rodríguez (2021) sobre las dinámicas estructurales y de coyuntura del estallido social mencionado, presenta una lectura sintética del paro nacional, particularmente en el contexto de Cali a ocho meses de su desenlace. En este texto se analizan las causas y detonantes de esta movilización y protesta masiva, fundamentalmente pacífica⁸⁴; la misma que, por su alcance, adquirió la connotación de “estallido social”, la más grande en varios decenios, tanto a nivel local como nacional, poniendo en evidencia, según Álvarez-Rodríguez (2021) la inconformidad de varios sectores sociales de Colombia, así como la angustia, la desigualdad y el cansancio acumulados por la precarización económica, que se magnificó durante la pandemia. No obstante, la protesta que clamaba por la resolución de dichas problemáticas fue respondida por parte de la fuerza pública con violencia.

⁸⁴ Revisar el informe producto de la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH, 2021) con fecha de corte al 4 de junio.

2.3.3 Tejidos Sociales Paradójicos y Familia

Ahora bien, sobre los tejidos sociales que se evidenciaron en los años ochenta y en la actualidad, de acuerdo con el estallido social de 2021 en Colombia, se pueden describir varias prácticas y rituales para mantener la vida e integridad entre las familias y vecinos, los cuales tienen determinadas motivaciones e intereses. Prácticas como las “ollas comunitarias” o “solidarias”, representaron la garantía de alimentación de los jóvenes manifestantes, las cuales eran mantenidas por las madres de la llamada “primera línea”⁸⁵, que son mujeres cabeza de familia que viven (junto con sus hijos) en los barrios más populares de las ciudades.

Especialmente en Cali, se crearon sitios de resistencia que empezaron como bloqueos en diferentes puntos de la ciudad, convirtiéndose en sí mismos en puntos de resistencia, como Puerto Resistencia (antes llamado Puerto Rellena), la Loma de la Dignidad (antes conocida como la Loma de la Cruz), entre otros.

Otros procesos emblemáticos registrados por Álvarez-Rodríguez (2021) son los procesos de diálogo, las movilizaciones desde el sector universitario (especialmente con profesores y estudiantes de la Universidad del Valle), el activismo local y otras acciones que hicieron un llamado a la defensa de la vida y a la no violencia. Se crearon en este marco iniciativas desde la Iglesia católica, las universidades y algunos sectores empresariales, en pos de una mediación en la movilización; al igual que la presentación de una agenda conjunta, destinada a incluir las diferentes motivaciones del paro y apoyar el diálogo entre los manifestantes y los sectores gubernamentales. De acuerdo con Álvarez-Rodríguez (2021), la diversidad de actores con intereses heterogéneos,

⁸⁵ Los manifestantes de la “primera línea” llegaban a tener contacto directo con el Esmad.

señalan la complejidad de factores que permitieron mantener la protesta, pero también la de llegar a acuerdos y salidas negociadas.

Pese a que este tipo de iniciativas no se pueden comparar con las empleadas por movimientos insurgentes una vez levantados en armas, sí se pueden comparar con los movimientos sociales que iniciaron en los años setenta, en los barrios de las ciudades, y que incluían una cadena o red de familiares y vecinos para mantener la vida de los jóvenes que participaban en el activismo político como estrategia contra las institucionalidades públicas. Tal situación puede denominarse como “la cadena de afectos”, término tomado del pensamiento de Jaime Bateman (1940-1983), comandante del M-19, quien planteaba que si una persona era querida por sus familiares y amigos, esa cadena de afectos lo defendería de la muerte, del peligro, lo volvía casi inmortal. Ahondando un poco más sobre dicho término, Bateman (1983) explicó en una entrevista lo siguiente:

Puede que uno se muera, pero esa cadena de afectos absolutos impide que a uno lo maten. La cadena lo preserva a uno y lo ayuda a no caer cuando no le toca: es la fuerza del afecto. Del amor de un poco de gente que lo ama a uno y que uno ama. Esa es la cadena. (párr. 17).

Parte de este pensamiento agnóstico, que heredó de su madre, fue lo que le dijo a Molano y a otros antiguos compañeros suyos de la Universidad Nacional de Colombia, justo antes de su desaparición.

Estas redes se establecían a través de la articulación de iniciativas ciudadanas y comunitarias, producidas como saltos de conciencia que cada tanto han aparecido en Colombia desde los años setenta hasta el día de hoy. Estas movilizaciones ciudadanas,

aunque nacen por causas sociales, se tornan violentas en ciertos puntos gracias a los diferentes intereses inscritos en las mismas y las manipulaciones institucionales que se han mantenido desde la derecha radical. No obstante, encuentran en el diálogo y en la salida pacífica el lugar de concreción de algún tipo de transformación cultural, económica o social, para tratar de superar desigualdades históricas.

Durante el conflicto armado se han sostenido, de igual manera, tejidos paradójicos entre los diferentes actores del conflicto, dado que siempre ha habido una convivencia entre poderes, tanto en el campo como en las ciudades. Esto se debe a la necesidad de instaurar un “enemigo interno” para poder enfrentar a la comunidad entre sí. En las ciudades conviven los jóvenes estudiantes con los jóvenes policías que vienen muchas veces de los mismos barrios. En esta disyuntiva, los jóvenes del escuadrón antidisturbios Esmad, por ejemplo, que combatieron contra los jóvenes de la primera línea en el marco del paro nacional podrían ser vecinos o venir de un barrio vecino. Este tipo de enfrentamientos entre ciudadanos es a lo que le viene apostando la estrategia del terror y del miedo que manejan actualmente los gobiernos de ultraderecha en un marco neoliberal, quebrantando los tejidos sociales a través de repetidas estrategias de violencia política y mediática cada vez más identificables y repetibles.

Por otra parte, se ha observado que los rituales asociados al proceso de búsqueda de los desaparecidos promueven la vinculación de los familiares a diferentes organizaciones en las que se desarrollan, según expone Calvo Sánchez (2018). Asimismo, las dinámicas sociales y políticas de la búsqueda a la que se enfrentan las personas involucradas en este tipo de violencia política tienen como propósito saber la verdad y conseguir la devolución de los restos de sus seres queridos, como sistema de

reparación. Sin embargo, estas medidas son tomadas desde las mismas víctimas y no desde políticas estatales, a pesar de que desde que se firmó el acuerdo final en Cuba, en 2016, la búsqueda e identificación de personas desaparecidas se convirtió uno de los pilares para alcanzar la paz. Si bien este ha sido el acuerdo más importante en los últimos tiempos, su aplicación no ha sido posible gracias a la falta de voluntad del gobierno posterior; y según documenta Calvo Sánchez (2018), los niveles de violencia siguen siendo altos en Colombia, ejercidos especialmente por grupos paramilitares contra defensores de derechos humanos, firmantes de la paz, organizaciones de víctimas y líderes sociales.

Tener presente los rituales de las organizaciones de víctimas de personas desaparecidas es importante en esta investigación, no solo como parte de las disposiciones conceptuales y legales alcanzadas, sino también porque son formas de representación y teatralización de la cotidianidad dentro del conflicto armado. Estas acciones deben ser analizadas dentro de una micropolítica de la reparación y de la reconciliación, ya que desde modelos internacionales y eurocéntricos es difícil establecer particularidades como la representación de la justicia local y las relaciones de poder que se desprenden de este tipo de procesos (Calvo Sánchez, 2018, p. 14).

En ese sentido, y teniendo en cuenta a Calvo Sánchez (2018), la práctica de la desaparición forzada en el marco del conflicto armado colombiano se ha desarrollado de tres maneras: a) como estrategia de terror estatal contrainsurgente en los años setenta; b) con la agravante ayuda de grupos paramilitares, además de las fuerzas estatales; c) con la intervención de grupos narcotraficantes, sin dejar de lado las fuerzas paramilitares. Estas múltiples maneras también tienen sus rituales y formas de ejercer la violencia

dependiendo de quien sea la víctima y quienes los perpetradores. La tortura, la privación de la libertad, el asesinato, el desmembramiento y la eliminación de los cuerpos en los ríos o fosas comunes son algunas de estas prácticas ejercidas en Colombia, como búsqueda por el control territorial principalmente.

Calvo Sánchez (2018) expone que el objetivo de ejercer la desaparición forzada es la anulación de la identidad, por lo que las víctimas de este flagelo permanecen en un estado de incertidumbre constante y temen no solo por su vida y su seguridad, sino también por la de sus seres queridos. Cuando las víctimas, para evitar posibles represalias, se desprenden de su militancia política, lo que queda en ellas y sus familias es un sinsabor por no haber podido evitar dicho evento; queda en ellas una percepción de arbitrariedad y una incertidumbre que “conforma la construcción subjetiva del padecimiento desde el momento en que ocurre el episodio de detención o desaparición” (p. 78), el cual tiene como fin la eliminación de la persona en el marco físico y simbólico del contexto social.

Durante el proceso de búsqueda, se producen otras situaciones, como percibirse en una situación de indefensión por no saber quiénes son los autores de la desaparición, o si se sabe, no estar al corriente de si la persona desaparecida sigue con vida o en dónde buscarla. Se empieza entonces a indagar entre los amigos, en el ámbito laboral o en los grupos de militancia política de la persona. Se visitan las instituciones judiciales y policíacas para informar sobre la detención arbitraria. Se busca en hospitales y en la morgue. Incluso se conforman grupos de búsqueda entre los familiares que se hayan llevado el mismo día. Sin embargo, esta búsqueda puede ser atravesada por nuevas violencias cuando los familiares son perseguidos o ignorados, lo que se convierte en un

peregrinaje entre diferentes instituciones estatales, hasta lograr saber algo de la persona desaparecida, ya sea que aparezca con vida, o que se la encuentre en una fosa común, o que nunca se sepa qué ha pasado con ella.

En la búsqueda, igualmente, se está en un estado suspendido de incertidumbre, en un duelo prolongado que necesita de la verdad para confrontar ese padecimiento. Muchas familias afrontan ese duelo con actos simbólicos como vigiliias contra la guerra, rituales por la vida y otras manifestaciones, en donde se emplean elementos simbólicos de los desaparecidos: retratos, ramos de flores, velas blancas encendidas, bandas blancas o violetas con los nombres de los desaparecidos, cartas y objetos personales (Calvo Sánchez, 2018). Estos y otros rituales y objetos, tema que ya fue expuesto en el estado del arte, son retomados en prácticas artísticas contemporáneas que enuncian la desaparición desde la reinterpretación de estos objetos y rituales, desde una poetización de la imagen y el olvido, contenidos en los mismos.

En esta dirección, “Hijos e hijas por la memoria y contra la impunidad” es un movimiento que nació como organización gracias a la preocupación por la marginalización y estigmatización de las luchas políticas emprendidas por padres y madres cuyos hijos fueron desaparecidos (Gómez *et al.*, 2007). Desde la experiencia vivida de sus miembros, estos padres emprenden una lucha contra el olvido tras ver que generaciones anteriores y contemporáneas fueron silenciadas por medio de la persecución, aniquilación y exterminio, anulando las posibilidades y capacidades políticas de nuevas generaciones. De igual modo, los miembros de este movimiento son testigos de cómo los hijos e hijas de activistas de grupos de oposición al Gobierno, junto con sus historias y su pasado, han tenido que reducirse a sectores privados o a círculos

dominados por el silencio, tratando de salir de la orilla enemiga a la que han sido relegados.

En la búsqueda de que se reconozcan estos otros procesos políticos silenciados, este grupo ha encontrado una falta de identificación con la historia supuestamente consensuada del país, puesto que no han sido parte de la construcción de la memoria histórica dominante, sino que, por el contrario, han sido desplazados a esa otra orilla enemiga, en la medida en que la condición de otredad política del pensamiento de izquierda se profundiza en Colombia (Gómez *et al.*, 2007). Estos acontecimientos son un ejercicio de poder sobre la memoria, sobre lo que se debe recordar y lo que se debe olvidar, pero no en un ejercicio entre iguales, ni en una pluralidad interpretativa, ni en una construcción colectiva de la memoria (Gómez *et al.*, 2007). Es una lucha constante por visibilizar lo que ha sido ocultado y por darle voz a los que han sido silenciados.

Hoy en día, estas persecuciones políticas y señalamientos, usualmente hechas por paramilitares y fuerzas estatales de inteligencia, siguen generando terror en diferentes sectores sociales, así como en las organizaciones de víctimas de desaparición forzada, defensores de derechos humanos, y familiares de desaparecidos, culpándolos de ser parte de organizaciones guerrilleras. Estas prácticas producen una estigmatización social que lleva al rechazo público y a un padecimiento social profundo en las familias que, en la mayoría de los casos, trae como consecuencia el exilio, el desplazamiento e incluso, parar la búsqueda de los desaparecidos. Tales prácticas también generan actos de resistencia y cuidado asistido entre los familiares de detenidos o desaparecidos, los cuales se vinculan, según lo documentado por Calvo Sánchez (2018), a actividades de lucha y reivindicación de derechos humanos y a la militancia

social, pasando de ser un problema individual a un problema que se asume de forma colectiva.

Capítulo 3

Campo Expandido

El concepto sobre campo expandido fue acuñado por Rosalind Krauss (1978), y luego se utilizó para casi todas las disciplinas artísticas contemporáneas, ya que dicho concepto abarcaba tanto la desmaterialización del objeto artístico, como la expansión de los campos de acción disciplinar, permitiendo robustecer la práctica del diseño desde la gráfica contemporánea en particular y desde la imagen digital en general, hacia el campo expandido de las artes vivas. La idea y conceptualización de la obra y la *performance* son dos características que se consideran manifestaciones de esta puesta en crisis disciplinar, y que han permitido que la idea se transforme en concepto y que la materia se convierta en movimiento. Esta expansión del campo no solo se ve reflejada en las posibilidades de explorar otros formatos y otros medios para la producción de la imagen en el diseño, sino también en la recepción de esa imagen y concepto, así como en las posibilidades de expandirse hacia nuevas formas de participación del espectador dentro y fuera de la obra gráfica, audiovisual o de instalación.

En esta ampliación de los campos, el videoarte, la animación y los medios audiovisuales en general tienen un gran potencial dentro de las prácticas artísticas de las artes vivas, ya que no solo hacen parte de la producción de la puesta en escena, sino que también develan su proceso y registro final. Estos intercambios y transversalidades disciplinares, tanto en el proceso como en el resultado de la práctica artística contemporánea, han permitido el reposicionamiento de disciplinas como la escultura y su relación con la escena, al igual que el diseño y la arquitectura y su relación con la

escenografía, ubicándolos fuera de sus posiciones —definiciones— originales; lo que implica necesariamente una ampliación de sus campos.

Según Pelta (2010), esta condición -la expansión de los campos disciplinares- surge gracias a la puesta en crisis de verdades universales y de definiciones binarias hegemónicas sobre conceptos como “artesano”, “artista”, “arte”, “vida”, “identidad” y “comunidad”. Dicha crisis repercutió en la incursión del arte en la vida cotidiana, en el enfrentamiento de traumas sociales a través de la práctica artística, y, a su vez, en la crisis de las instituciones en términos espaciales destinados para el arte. Por otro lado, el teatro, el museo y el escenario, han traspasado el espacio físico para llegar al espacio público, instalándose en espacios alternativos, lo cual es un resultado de intersubjetividades que fueron tomando poco a poco el lugar de la cultura; y, por tanto, fue centrándose la mirada del artista en los estudios culturales. Algunas de estas ideas, como consecuencia de teorías como la autoexpresión, que tanto éxito tuvo en los años noventa, fueron impulsadas por una tendencia humanizadora en el campo del diseño.

3.1 Escena Híbrida y Realidad

Este apartado trata sobre las posibilidades a las que la escena expandida puede dar pie, así como su relación con la realidad, vista desde una mirada poética, ya que una actitud de compromiso político real se centra en la dimensión política del arte, que tiene que ver menos con el espectador y más con las decisiones que conducen a su incidencia (Groys, 2015, p. 15); es por ello, que la aproximación se hace desde lo poético y no solamente desde lo estético, desde la perspectiva del productor y no solo desde el espectador.

Sin embargo, en esta coyuntura sobre la pluralidad de las dramaturgias, Barba (2010) no deja de lado al espectador, sino que ubica al director como primer espectador. Por otro lado, este autor considera que existen dos tipos de dramaturgia.

El primero es la dramaturgia evocativa, que se refiere a la facultad de la obra para capturar un significado involuntario en el espectador (p. 42). Propone que esta dramaturgia es orgánica, ya que en ella se inscriben y se mezclan los elementos materiales físicos (elementos visuales y auditivos). El otro tipo es la dramaturgia narrativa, en la que se asocian los hechos y los relatos para concretar una coherencia estética que sea transmisible al espectador a través de las acciones de los actores.

Si bien es importante el hecho comunicativo que implica la producción artística, lo es también la coherencia que quiere mantener el creador de la obra con respecto a esa imagen, a esa sombra y a ese recuerdo que están siempre presentes en ese conjunto de “nombres y hechos elegidos en la vasta selva de sombras que pueblan el presente” (Barba, 2010, p. 37), y tal presente es el de los individuos.

Esta reflexión tiene relación con el hecho de hacerse público, de hacer públicas las narrativas como testimonios, documentos, relatos, docencia, producción visual y performativa en un mismo nivel. Lo cual implica, siguiendo a Groys (2015), la autopoética⁸⁶, la autoficción, la autobiografía, pueden ser vistas como una mercantilización del “yo”, ya que casi todo puede ser interpretado de un modo u otro como efectos del mercado; y en ese sentido, la crítica estaría más centrada en la

⁸⁶ La autopoética puede ser entendida como el espacio legítimo desde el cual se enuncia uno mismo como artista y desde donde enunciar lo artístico; como una forma de reclamar un puesto al interior de la obra (Salamanca, 2015), no solo por fuera de ella; y desde el autor, no solo desde el espectador.

producción de un hecho artístico que pongan lo real y lo ficticio, lo nacido y no nacido, a los vivos y a los muertos en cierta igualdad de posibilidades.

Este hecho conduce a plantear el siguiente interrogante: ¿cómo alterar el universo de las imágenes que el capitalismo condena a diluir en la pura circulación? Teniendo en cuenta a Richard (2007), se considera que la respuesta, al menos en América Latina, es “cruzar la reflexión estética sobre la problemática significativa de los lenguajes artísticos con las urgencias de una sostenida crítica a la hegemonía neoliberal y con la apuesta de la imaginación a diseñar nuevas fuerzas de emancipación subjetiva” (p. 10). Por otro lado, hay que ver cómo estas mezclas entre lo político e ideológico, lo simbólico y lo cultural, lo estético y lo poético, que no pueden ser conciliadas o no lo requieren, hacen posible que puedan encontrarse soluciones en las grietas y en los intersticios que siguen quedando entre la memoria colectiva y la producción artística contemporánea.

Otro concepto que se quiere trabajar es el de campo expandido, ya que la desestructuración de los campos, fronteras y límites disciplinares, pueden ser vistos como márgenes de especialización que desvinculan la producción artística de las fuerzas y conflictos de la exterioridad social (Richard, 2007), y que tratan de extender la imagen gráfica y escénica hacia los horizontes de la vida cotidiana. Dicho de otro modo: estas márgenes de especialización artística involucran la temporalidad y presencia real con la imaginación, la cual, a su vez, invita a menudo a completar lo que falta en los recuerdos y a reconocer las ausencias de la memoria (Arfuch, 2015).

Se mencionan estas cuestiones debido a que este trabajo se centra en la preocupación por la memoria colectiva, y enfatiza en los cuerpos y territorios

físicamente castigados por la violencia, particularmente la que tiene que ver tortura y desaparición; pero, asimismo, esta investigación guarda distancia concienzudamente a fin de evitar infringir una herida en escena y de mostrar la violencia en imágenes.

Se tiene presente en consecuencia, el concepto de cuerpo y el de identidad velada, que consiste en poner a los otros del pasado en escena a través de un único cuerpo, ya que estos representan las posibilidades performativas de los objetos y de las imágenes, en un mismo espacio y tiempo, en el que se tratan de ubicar nuevas composiciones poéticas y políticas en la experiencia y subjetividad de la memoria colectiva.

3.1.1 Dramaturgia y Narrativa en el Espacio Escénico

Partiendo de los conceptos de narratividad y de dramaturgia aplicados al espacio escenográfico, se pone el foco en la dramaturgia visual y el discurso de algunos documentos audiovisuales del espacio escénico contemporáneo (ópera, teatro, instalaciones, performance, danza, conferencias performativas y otras dramaturgias posibles). La narrativa y la dramaturgia son conceptos determinantes que conviene explorar.

Conviene iniciar con el concepto de “narrativa”, sobre el cual Bal (1990) explica que:

Un texto narrativo será aquel en que un agente relate una narración. Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro.

Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento. (p. 13)

La narratividad implica una relación entre narradores, como también un contenido en donde haya una serie de acontecimientos conectados, que los actores puedan experimentar. Los tres aspectos de la narratividad son: el texto, la fábula y la historia. En el texto dramático se podría cumplir, igualmente, la segunda condición, que indica que debe haber una serie de acontecimientos conectados para ser experimentados por los actores (Bal, 1990). En esta dirección, diferenciar entre texto, fábula e historia es necesario porque “la afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata la historia, implica que el texto no es la historia” (p. 13).

En ese mismo orden de ideas, Bal (1990) indica que la fábula es el material al que se le da forma de historia, presentando una serie de acontecimientos que siempre ocupan un tiempo en la realidad (p. 14). El tiempo como agente narrativo es importante, porque es el que permite situar el ahora en la puesta en escena. Por tanto, “los acontecimientos, los actores, el tiempo y el lugar constituyen conjuntamente el material de una fábula” (p. 15). Estos elementos se organizan de cierta manera en la historia. No obstante, existen ciertos criterios para ordenar la historia y que esta finalmente produzca un efecto en el espectador.

El texto narrativo, es una historia que se cuenta con un lenguaje determinado (Bal, 1990). El narrador, que no necesariamente tiene que ser el mismo escritor de la obra o de la dramaturgia, no relata continuamente, ya que hay una serie de voces que dialogan; además, un texto no consiste solamente en lo que cuenta el narrador, hay

pasajes que pueden referir a algo distinto de los acontecimientos narrados (Bal, 1990). El lenguaje, que consiste en signos que agencia un narrador, puede ser empleado de diversas formas: simbólico, alegórico y metafórico. Pero ¿cómo se narra todo eso? Idealmente con el empleo de los tres elementos antes nombrados: texto, fábula e historia; además de dos tipos de portavoz en el texto narrativo (uno que está en la fábula y otro que no). Para narrar también es necesario que en el contenido haya una serie de acontecimientos que experimenten los actores.

Sin embargo, no se puede obviar que existen textos que reúnen esos tres elementos y no se consideran narrativos, “ello implica que una teoría narrativa hace descriptibles solo los aspectos narrativos de un texto, y no todas las características de un texto narrativo” (Bal, 1990, p. 17).

Ahora, en lo que respecta al elemento de historia que está presente en la narratividad, Bal (1990) propone unos criterios que permiten analizar cualquier historia, a través de la presentación de sus acontecimientos en diferentes textos y formatos. Estos criterios son: el ordenamiento de los acontecimientos en una secuencia que pueda diferir de la cronología; la asignación de cierta cantidad de tiempo a los diversos elementos, según la duración que estos tengan en la historia; la dotación de rasgos distintivos a los personajes que los actores interpretarán, a fin de que estos se distingan entre sí; la otorgación de características distintivas a los espacios en los que suceden los acontecimientos; el desarrollo de relaciones entre actores, acontecimientos, lugares y tiempo (aun cuando ya sean descriptibles en el estrato de la historia), ya que de ese modo pueden originarse relaciones de carácter simbólico entre esos mismos elementos;

y por último: la elección entre los diversos “puntos de vista” desde los que cabría presentar dichos elementos (p. 15).

Por otro lado, el relato actualmente no tiene la misma estructura ni las mismas intenciones que los antiguos relatos; en los actuales no hay una voluntad mimética ni mítica, sino de identidad (Sánchez, 2010). Por lo tanto, un relato es aquel “desarrollo ficcional que dota de sentido a una acumulación de hechos materiales o concretos” (Sánchez, 2010, p. 33). Esta definición se acerca a la que ofrece Bal (1990) sobre el texto. No obstante, Sánchez (2010) considera que la actividad fabuladora no solo es aplicada “para dar sentido a las trayectorias individuales, sino para dotar de sentido a la realidad colectiva” (p. 34). Esto lleva a dos formas de construir la realidad en la escena contemporánea: mediante el relato y el acuerdo, ambos como directrices que pueden retornar circularmente la escena. Sánchez (2010) considera que “el relato crea una identidad que hace posible el encuentro del que deriva un potencial acuerdo, y el acuerdo es la condición para la construcción de relato” (p. 35). Ambos se alternan para reconstruir la realidad, pero también para producir ficción. Esta relación se consolida en la escritura colectiva y en la producción interdisciplinar, en donde el relato se pone de acuerdo para contar historias como formas de resistencia “contra la imposición de mitologías fabricadas en las industrias hegemónicas” (Sánchez, 2010, p. 36).

En esta orientación, Sánchez (2010) explica que:

Al hablar de dramaturgia y no de texto se puede pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama. El teatro es el lugar del espectador (espacio social o de representación); la actuación (*performance*), el lugar de los actores (espacio

expresivo o de dinamización); el drama es el lugar de la acción, codificable o no en un texto (espacio formal o de construcción). (p. 19).

Asimismo, se ha entendido la dramaturgia tradicionalmente como un espacio de mediación entre la escritura y la acción física, que tiene su punto de encuentro con la narrativa, la cual se relaciona con los acontecimientos y las acciones. Tal espacio de mediación y de interrogación puede volverse momentáneamente una “composición efímera que no se puede fijar en un texto” (Sánchez, 2010, p. 19). La dramaturgia se resuelve, entonces, no en el texto, sino en la relación de los elementos que componen la experiencia escénica.

Siguiendo en la misma trayectoria, la dramaturgia, para Barba (2010), consiste en ese “hilo narrativo horizontal que mantiene unido ese manojito de perlas de vidrio que es un espectáculo” (p. 40). Según este autor, la dramaturgia es como esa estructura invisible que debe unir las partes heterogéneas de un espectáculo de manera eficaz. Sin embargo, más adelante, a través de su experiencia como director, Barba (2010) entendió que su dramaturgia operaba sobre otras múltiples relaciones entre las partes de un espectáculo; es decir, ya no como un hilo que unía en horizontal sino como un organismo vivo que tenía unas partes, unos niveles de organización y unas relaciones entre sí, que suponían una mirada tanto horizontal como vertical del espectáculo, como “la creación de una compleja red de hilos en lugar de uniones simples” (p. 44).

Los tres niveles de organización dramaturgica que propone Barba (2010), cada uno con sus exigencias y objetivos, separados para ser aplicados y entendidos en la práctica escénica, son: la dramaturgia orgánica o dinámica, la cual se relaciona con las acciones físicas, los materiales y las características espaciales; y se refiere a la manera

en cómo estos elementos se componen para estimular sensorialmente al espectador. La dramaturgia narrativa, que se trabaja con los personajes, las historias, los relatos, el texto y la trama de los sucesos que orientan al espectador acerca de los múltiples sentidos del espectáculo. Finalmente, está la dramaturgia evocativa, que es la facultad del espectáculo de generar resonancias en el espectador, a través de los efectos causados en el director (que es el primer espectador), tocando sus heridas y profundos tabúes (p. 42). Para Barba (2010), sin embargo, estas dimensiones no resuelven el problema de cómo desarrollar artísticamente estos elementos, eso está en cada productor, en cada decisión y circunstancia que lo envuelve. Lo que cada productor decida supone un montaje complejo, capaz de superar las opciones obvias, en un intento por transformar las secuencias simples en ambiguas y contradictorias.

Por su parte, Lepecki (2010) propone que la tensión fundamental donde opera la dramaturgia de la danza, por ejemplo, no está entre la escritura y la acción física, sino entre el saber (la casi nada contenida en un deseo) y el poseer (la obra inminente), así como entre procesos de pensamiento (punto de partida) y procesos de actualización (punto final que tiene una cohesión fragmentaria), debido a que dicha tensión cuestiona la autoría de los que teóricamente conocen la obra y la obra inminente, y se basa en la relación entre los procesos de pensamiento del dramaturgo y los demás participantes de la puesta en escena de la obra. Es por eso que Lepecki (2010) señala que “la dramaturgia como práctica propone el descubrimiento de que *es la obra en sí misma* la que contiene y posee su propia soberanía, sus deseos performativos, sus anhelos y sus demandas” (p. 171). La dramaturgia es un puente, pero un puente en la obra misma, entre su inicio confuso y el terreno cohesivo al que llega como punto final. Tanto en la

danza como en el teatro, la dramaturgia no parte ni pretende llegar a ninguna fuente escrita (Lepecki, 2010), más bien puede tener múltiples orígenes: imágenes, cuestiones estéticas, movimientos e impulsos políticos; “incluso, en ocasiones, un texto” (Lepecki, 2010, p. 173).

En ese sentido, el carácter mediador de la dramaturgia, la capacidad de la narrativa para representar el tiempo y las posibilidades dramáticas de la imagen que trasciende al decorado, son elementos determinantes para entender que una imagen no debe desprenderse de los cuerpos para ser elocuente, porque los cuerpos y los medios las producen, las soportan y las miran (Sánchez, 2014). Así, el deseo inicial de la imagen sea el de desembarazarse del cuerpo y de la palabra para lograr su independencia e inmaterialidad, no es posible hacer un rompimiento total entre la imagen y sus soportes, simplemente porque se tornarían vacías, redundantes y literales. Lo que se hace, entonces, en esta investigación es asumir el sentido de lo relativo de dichas especificaciones, tanto de lo narrativo como de lo dramático; además se debe entender que, a diferencia de la literatura y el cine, las prácticas escénicas no pueden ser convertidas en textos cerrados (Sánchez, 2010). De ahí el interés por su estudio para abordar nuevos fenómenos de comunicación y creación, derivados de la implementación de lenguajes y tecnologías digitales en prácticas artísticas contemporáneas (Sánchez, 2010).

Teniendo en cuenta que desde el inicio del siglo XX la escena actúa como un laboratorio natural de experimentación de artistas de diferentes disciplinas, convirtiendo el espacio escénico en una simultaneidad de signos en el que se pueden seguir relatos paralelos y sustituir un signo por otro; la luz, el sonido, el movimiento y la imagen

conforman el espacio como un nuevo agente dramático (De Blas, 2006), el cual, gracias a esos cuatro elementos, ya no es visto solo como un agente narrativo que da información al espectador y a los actores (cuerpos) en escena. Estas transformaciones fueron posibles gracias a teóricos como Adolphe Appia, Edward Gordon Craig y Josef Svoboda, que desde distintos lugares apoyaron la mutación del espacio escénico como un espacio de experimentación y de unión de las artes, con la intención de crear una única obra. Richard Wagner consolidó este ideal romántico en la noción de “obra de arte total”. Con los aportes de estos y otros artistas, se quebró “definitivamente toda voluntad figurativa. Los espacios teatrales poco a poco no van a querer ser reproductores” (De Blas, 2006, p. 16). Cabe añadir que, a partir de las vanguardias, especialmente las que eran constructivistas, se plantearon nuevas posibilidades en el espacio material, y la escenografía adquirió un carácter propio dentro de la escena.

En esta época, en que la danza se desprende de la música y que el teatro se desprende del drama literario, empiezan a funcionar nuevos conceptos de dramaturgia entendidos como partituras, libretos, guiones, composiciones y narraciones, no sólo como textos (Sánchez, 2011). Sin embargo, al mismo tiempo que se ha afirmado la autonomía del teatro como lenguaje, las propuestas artísticas han buscado alguna eficacia política, social o religiosa del arte (Sánchez, 2010). Estas búsquedas en algunas propuestas de vanguardia llevaron el teatro a la expansión de sus límites, conduciéndolo hacia la arquitectura, la escultura (instalación) y la pintura (plasticidad de la imagen).

Esto llevó poco a poco a buscar el teatro en la calle, lo que se conjugó con el descubrimiento de la teatralidad de la vida cotidiana y de los espacios sociales cargados de teatralidad (Sánchez, 2010). A medida que los antropólogos “descubrían la

dimensión dramática de la vida social” (Sánchez, 2010, p. 21), diversos artistas escénicos se alejaron de la práctica dramática, encontrando en el *happening*, en el *performance* y en el arte del cuerpo las dimensiones políticas y sociales necesarias para que surgiera el teatro documental, el teatro social, el teatro de intervención, entre otros, con objetivos políticos, medioambientales y sociales (Sánchez, 2010).

Por tanto, muchas agrupaciones de la escena contemporánea han optado por seguir esta relación con lo real, tendiendo puentes entre la ficción (drama) y la realidad (historia), para seguir cuestionando “el artificio de una representación que no está primariamente en el teatro, sino fuera de él” (Sánchez, 2010, p. 22). Tal caso ha conllevado a reflexionar sobre la relación entre casa y teatro, que descansa sobre la representación del espacio doméstico, para llegar a considerar nuevas dramaturgias posibles (Sánchez, 2010). La búsqueda de esas posibilidades se inició con una decantación del exceso de plasticidad en la escena y con una experimentación de tipo arquitectónico. Con esta experimentación y el descubrimiento del potencial narrativo del cine, se introdujeron nuevos materiales en la escena que permitían incluir sistemas de proyección escenográfica (De Blas, 2006), entre otros dispositivos. Estos nuevos sistemas, que se alejan del lenguaje verbal, con el tiempo han generado cambios en la escenografía, hasta llegar al espacio como instalación escultórica, ya no como escenario y edificio al mismo tiempo, sino como objeto material que cobra vida a través de la acción escénica de los cuerpos. Por medio de estas experiencias se ha introducido la importancia del proceso creativo y no solo del resultado final, que representa un cambio estructural en los modos de hacer, repercutiendo, en consecuencia, en los cambios

paradigmáticos de la mirada, no solo de los productores sino también de los espectadores.

Dentro de estas experiencias (que son audiovisuales), y dentro de otras que son posteriores, la lúdica y el ritual se han involucrado en la relación entre los actores y los espectadores, y entre los objetos y el sonido, difuminando la separación entre arte y vida; y evitando que se pierda la teatralidad en las puestas en escena. Es a causa de lo anterior que las prácticas del arte de acción (conocidas también como *live art* o *performance art*), han ido tomando fuerza, definiéndose lo performativo como un paradigma distinto al teatral. “Este cambio de énfasis podría visualizarse, tanto en el ámbito social como en el ámbito escénico, como un tránsito de lo teatral a lo performativo” (Sánchez, 2010, p. 25), de la representación a la acción. En contra de la representación, se ha optado por la autorrepresentación y el azar, puesto que hay una especie de “multiplicación de representaciones individuales y colectivas, para una infinidad de observadores interconectados” (Sánchez, 2010, p. 26), lo que se podría entender como “la expansión del modelo performativo como un síntoma de la democratización de la subjetividad” (p. 26).

En este giro performativo, hay igualmente un retorno a la teatralidad y a las prácticas de resistencia en el teatro. Lo que supone que no hay una linealidad en la historia del arte ni en las prácticas artísticas, sino que hay una creciente multiplicación y complejidad de la historia. “Los juegos verbales han sido o están siendo sustituidos por juegos performativos complejos” (Sánchez, 2010, p. 28).

Por otra parte, la relación que existe entre el texto y la narración ha sido sometida a cambios durante años, puesto que los artistas han querido desprender de la

palabra y priorizar otros elementos como la música, la imagen y el cuerpo. “Las situaciones escénicas se determinaron por su forma y no por su estructura narrativa” (De Blas, 2006, p. 20). Ya en los años ochenta, el espacio de la puesta en escena forma parte del universo del drama, mientras que “los espacios [materiales] evolucionan paso a paso, retroceden, avanzan, pierden lo superfluo y se afinan con la obra buscando las formas inherentes al texto y los contactos del actor con la materia” (De Blas, 2006, p. 21). En los noventa, la pérdida del valor referencial de la palabra se compensó con un nuevo poder simbólico y metafórico del montaje (De Blas, 2006), al igual que la experimentación con el sonido cobra protagonismo, para que la “escucha sea un acontecimiento sonoro” (De Blas, 2006, p. 25). Debido a todo ese proceso, el espacio se ha visto alterado por humo, luces, ruido y olores; mientras que los elementos escenográficos han resultado ser cambiantes, con imágenes grabadas e imágenes en tiempo real, lo cual, en la actualidad, apunta a convertir el espacio en una acción dramática. Esta relación entre narrativa y dramaturgia da pie a la relación entre escenografía material y concepto, que construyen finalmente el discurso.

Continuando en el mismo orden de ideas, se distinguen las tipologías del espacio material, que producen prácticas espaciales como la instalación, el espacio plástico y el espacio como arquitectura efímera. El espacio como instalación se refiere a que, a través de la construcción de un espacio fragmentado y escultórico, la dramaturgia visual adquiere sentido a partir de la acción escénica. En el espacio plástico, la escenografía adquiere la plasticidad propia de la pintura y el dibujo, por lo que el teatro recobra el carácter de convención. En el espacio como arquitectura efímera se experimenta con la

construcción del espacio desde premisas arquitectónicas, que surgieron como respuesta a la excesiva plasticidad de inicios del siglo XX (Botella, 2005).

Ahora bien, frente al auge de decorados en grandes producciones musicales y operísticas, se encuentra que en la escena contemporánea y en la escenografía se explora la plasticidad de la escena, en donde cada objeto está debidamente teatralizado, es decir, está cargado de intención (Nieva, 2000). En este sentido, la escenografía puede entenderse como una composición narrativa, simultánea y palpable en un espacio material, que tiene una serie de elementos (plásticos, sonoros y performativos) de transformación (Laino, 2014). Por lo tanto, las elecciones que se tomen sobre el lenguaje poético empleado es lo que genera una posición política (Laino, 2014). La posición política en dispositivos escénicos contemporáneos permite, por un lado, la participación y acción política de los cuerpos sobre los mismos dispositivos, y, por otro, un juego afectivo cuando no hay una acción política directa, pero sí un efecto simbólico y crítico en el espectador.

Por otro lado, la narratividad de la imagen material no es la narrativa tradicional, sino que es una multiplicidad de sugerencias e impresiones que orientan o desorientan tanto la subjetividad como la capacidad de sorprenderse y de valorar estos procesos y resultados estéticos. Hay una relación entre la narratividad de la imagen y el proceso de pensamiento de las agrupaciones contemporáneas, que ha surgido gracias a que no hay una linealidad en la presentación de la vida; en su lugar hay varias tramas que se tejen alrededor de los dispositivos escénicos. Lo anterior puede deberse a que se trata, como declara Foreman (s.f., como se citó en Sánchez, 2002) de una demostración sobre “la

membrana de las interrupciones o trastornos cuando un pensamiento desplaza a otro” (p. 170).

Estas aproximaciones revelan cambios en las formas de construcción dramática en la escena contemporánea, a partir de las relaciones entre nuevos lenguajes y formas de comunicación entre el cuerpo y la palabra, la imagen y la palabra, y el sonido y la palabra. Por eso ha sido necesario abordar estas nociones -dramaturgia y narratividad- desde lo contemporáneo, ya que se han ido transformado en las nuevas prácticas de la escena híbrida. El espacio escénico igualmente, se ha visto afectado por estas transformaciones, ya que la en el paradigma de la teatralidad expandida, cualquiera puede ser sujeto de enunciación, se planteas nuevas formas de ficción, se rompen continuidades de tiempo-espacio.

3.1.2 Teatralidad Social y Acción Performativa

La teatralidad puede ser entendida como un acto de transgresión de lo cotidiano y de transformación de lo real para crear territorios de ficción (Féral, 2001); o como lo define Dubatti (2003, como se citó en Diéguez, 2014), el acto capaz de convocar la creación de lo teatral, el encuentro de presencias, la transmisión en vivo de los textos que implica la presencia de otros y, en consecuencia, la posibilidad de la configuración de un grupo de escuchas que posibilite los vínculos sociales en una convivencia efímera. Ambos postulados son concepciones sobre la teatralidad, que supera el texto para advertirla como tres acontecimientos: uno como encuentros de presencias, otro como acto político que se vale del uso del lenguaje poético, y el último como advenimiento del encuentro con el espectador, quien cuanto menos tenga conciencia de

serlo, más estará el acto teatral fusionado con la vida. Es decir, que en los sucesos en los que el espectador puede entrar en el espacio del hecho poético se dan transgresiones que ponen en evidencia el problema de lo real, cuestión que, para este trabajo, es central, puesto que alude a la contrariedad misma de la legitimación de la violencia y al paradigma de la guerra contemporánea en Colombia.

Féral (2021) pone también en evidencia que la teatralidad se da cuando la vida cotidiana se convierte en espectáculo; en esa cotidianidad se puede reconocer un acto de representación, una forma diferente de relación con el mundo, que conduce a la construcción de una ficción por parte de los espectadores. La teatralidad está ligada, por tanto, a esa relación entre observador y observado, la cual se cristaliza en la medida en que el espectador reconoce en el espectáculo que está mirando la existencia de unos códigos simbólicos y una serie de roces entre lo real y lo ficticio. Estos códigos permiten al actor desprenderse de la identificación de su rol, ya que la teatralidad deconstruye la ilusión escénica, apoyándose en ella, haciéndola evidente y poniéndola en escena. En esta dirección, es necesario apartar los vínculos de la escena con lo real para reflexionar sobre la apropiación de símbolos, tanto de los medios de comunicación alternativa (presentes en las redes sociales), como de los espacios públicos, para ser llevados a la escena como espectáculos sociales, buscando una experiencia inmediata de lo real y no una representación del drama social.

Teniendo en cuenta que casi todo lo que existe puede ser estudiado desde el punto de vista de la acción, los estudios de *performance* tienen muchos puntos de vista, voces, prácticas y pensamientos; en definitiva, la *performance* es un concepto abierto. Este carácter abierto no significa que no existan estándares propios en este campo

(Schechner, 2013), ya que sí los hay, y se centran en las maneras de vivir, pensar, escribir y actuar de los individuos. Los estudios de la *performance* son, en efecto, un campo disciplinar que estudia el arte de la acción, desde cuatro perspectivas, según Schechner (2013): a) los comportamientos humanos son el objeto de estudio, y son analizados a través de archivos y repertorios de la memoria; b) la práctica artística como centro de la acción, se da a partir de la relación entre estudiar la acción y hacerla; c) la observación participante, el cual es un método de la antropología que ha adquirido nuevos usos en el campo de las artes, siendo importante para centrarse en el propio comportamiento, en la propia actuación, para estudiarse como parte de la misma cultura, siendo el objeto de estudio y el antropólogo al mismo tiempo; d) los estudios de *performance* están incluidos en las prácticas sociales, lo que quiere decir que las personas que practican la *performance* no pueden ser imparciales en su visión ni interpretación, puesto que todos son partidarios de alguna ideología e indudablemente participan y se involucran desde la subjetividad.

Esta disyuntiva de estar en los límites de la vida y del arte supone otras tantas contradicciones en la escena contemporánea, como por ejemplo: la representación y la presentación, la realidad y la ficción, y el espectador y el actor. La narrativa de la imagen viva en el espacio escénico es repensada como presencia y no como representación de otra cosa. Los objetos y las imágenes son lo que son, cuentan lo que cuentan y narran tanto las presencias como las ausencias de los cuerpos, ya que pertenecen al mundo real y no imaginado.

Por tanto, el objetivo de los estudios sobre *performance* es tener una opinión propia que pueda proclamar una postura crítica sobre la acción en la práctica artística, a

fin de ubicar los tipos de la *performance* en las acciones humanas, que implican la variación progresiva en un espacio de tiempo determinado, acciones como rituales, entretenimiento, deportes, artes vivas y la vida cotidiana. En el espacio contemporáneo no está claro en dónde empieza y termina la acción; no hay límites, siempre se añaden nuevos tipos de performatividad. Por lo tanto, el método para estudiar la *performance* está en su fase formativa, haciendo que, al igual que otras disciplinas, adapte métodos de las ciencias sociales y de las artes, así como estudios de género y del psicoanálisis. Sin embargo, esto no quiere decir que la *performance* no sea algo más que la colección de detalles de todos estos métodos, sino que los estudios sobre la *performance* empiezan donde la mayoría de las disciplinas limitadas terminan (Schechner, 2013). El objeto de estudio de dicho campo se observa como una práctica y como un evento, pero no como un objeto o cosa; se mira como algo que cambia y contiene relaciones implícitas. Por ende, el centro de los estudios sobre performance está en la acción tanto de los objetos materiales como de los acontecimientos. El artefacto puede ser más o menos estable, pero la acción que crea o en la que participa puede cambiar radicalmente.

En ese mismo sentido, las interacciones entre el autor, el espectador y la práctica artística misma cambian en el tiempo, se estudian a través de las circunstancias en que fue creada la obra, así como en las que está exhibida (museo, casa, universidad, espacio público, teatro); debido a que el espacio de exhibición o montaje cambia la manera en la que se percibe dicho artefacto. Los estudios de la *performance* se centran, en consecuencia, en el método intercultural, para investigar las acciones y las relaciones en las prácticas artísticas. Tales acciones marcan identidades, rehacen el tiempo, moldean el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que

presenten y representen esas conductas. Sin embargo, ¿Cómo se sabe si algo es performativo o no? ¿Hay algo fuera de los estudios de la *performance*? Los investigadores de dicho campo han respondido que no hay límites porque, aunque la *performance* ocurra en lugares y situaciones tradicionalmente destinadas para ello, es difícil sostener una frontera entre *performance* y realidad, y entre arte y vida cotidiana, debido al carácter posmoderno de la relación entre lo profundo y lo superficial.

Según Schechner (2013), estos estudios de la acción aparecen gracias a los cambios en las circunstancias intelectuales y artísticas, acaecidos durante los años noventa. Puede decirse que el cambio es el paradigma en el que se repiten los estudios visuales emergentes y las investigaciones sobre la teatralidad, los cuales actúan como escenarios liminales de representación (Diéguez, 2014), destinados a estudiar las circunstancias versátiles del carácter “glocal” (es decir: global y local) contemporáneo del mundo. Estos mismos estudios e investigaciones teatrales se centran en la interactividad, la hipertextualidad, la fluidez de la imagen, la acción, el objeto y la performatividad; todas ellas vistas desde las políticas del cuerpo, desde las tramas de la memoria, desde las prácticas de visibilidad y desde la teatralidad; pero no específicamente desde el teatro.

3.1.3 Hacia el Espacio Escénico Contemporáneo

Teniendo en cuenta las ideas de Richard Wagner sobre la obra de arte total, la hibridación de lenguajes en la escena, la Bauhaus como paradigma de integración e interdisciplinariedad y los paradigmas de la posmodernidad, conviene hacer la siguiente pregunta: ¿qué es común en todas las artes? Esta pregunta, para Sánchez (2002), por

ejemplo, podría resumirse así: la idea es el objetivo, la técnica y el lenguaje empleados para su manifestación pueden ser intercambiables, traducibles, incluso solidarios. No obstante, en lo que le concierne a este trabajo, la respuesta sería que lo que es común en todas las artes son los problemas, los relatos y los discursos de la época, que se transforman en ideas para ser contadas, siendo deber del lenguaje seguirlas y actualizarse, para reflejar lo que en su momento fue la poesía, sobrepasando la literalidad, huyendo del cinismo, centrándose posiblemente en el absurdo como lenguaje, para redimensionar ese espacio escénico contemporáneo.

La idea de obra de arte total ya circulaba desde el Romanticismo, época en la que tanto las formas de la naturaleza como las del arte mismo fueron progresivas, con una continuidad que, de alguna manera, borró los límites y se compuso de lo que era común a todas las artes. Las ideas del Romanticismo quedaron plasmadas no en la obra de arte total, pero sí en la práctica de géneros híbridos como la ópera; al igual que en lo dramático como centro de su representación. Sin drama no hay teatro, ni ópera, ni espectáculo. Por eso el drama debe ser entendido como la unión de opuestos y la negación de toda regla; así como una tendencia expansionista de la obra de arte, en donde se dé la sustitución de la razón por la imaginación (Sánchez, 2002).

Para Wagner la creación colectiva y mediación que hace el artista entre el arte y el Estado se consolidaron como principio del comunismo. Esta mediación sirvió no solo para llegar al espectador tratándolo como parte del colectivo, sino también para llegar a la obra misma. “Ahora que había constatado la unidad sustancial de la lucha estética y la lucha política contra el egoísmo y contra el Estado” (Sánchez, 2002, p. 28), Wagner siguió su lucha por la instauración del comunismo, a través del concepto de

“comunismo estético”, planteada en la obra de arte total. Dicho concepto surgió de una idea política que pudiera entrelazarse con una justificación estética (Sánchez, 2002), íntimamente ligada a la idea del arte desde la naturaleza y desde la vida. “La música y la plástica servirían de punto de partida y de ellas crecería el drama” (Sánchez, 2002, p. 29). Consecuentemente, la estructura del drama dejó de ser exclusiva de la palabra y del hecho literario puro, para establecerse en la relación entre música, palabra e imagen. Sin embargo, las relaciones entre lenguajes no fueron equilibradas, la pintura seguía siendo secundaria y estaba supeditada al drama y a la “arquitectura de la fábula” (Sánchez, 2002), con lo cual no había diálogo sino entre la palabra y la música, y no entre la música y la pintura; este diálogo tuvo que potenciarse a través de las vanguardias.

“Uno de los puntos de coincidencia entre todos los reformadores de la escena española de principios de siglo fue el anti-realismo o anti-naturalismo” (Sánchez, 1999 p. 13). Distintos artistas, tanto españoles como alemanes y franceses, construyeron sus espectáculos integrando diferentes lenguajes artísticos, y empezaron a hacerse evidentes las colaboraciones entre artistas de diversas disciplinas; además de que fue haciéndose más constante la idea de reateatralizar el teatro para que el gesto exagerado, el movimiento, la máscara de la comedia del arte y la escenografía deformada se instauraran en escenificaciones simbolistas y expresionistas en contra del naturalismo. Algunos acontecimientos dieron pie a este rompimiento con lo figurativo y a una unión entre diversos lenguajes, que más adelante llevaron a la concepción de la puesta en escena teatral como la obra de arte total. Wagner elaboró la teoría sobre la obra de arte total y “el enlace más claro entre la obra total wagneriana y el teatro moderno fue establecido por el visionario suizo Adolphe Appia” (Sánchez, 1999, p. 16).

Adolphe Appia siguió los pasos de Wagner al asumir lo musical como principio configurador de la dramaturgia y del espacio (Sánchez, 2002). Sin embargo, no logró centrarse en la práctica artística, sino en la teoría sobre la escena, debido a que no encontraba con quién trabajar. Así que pensó cambiar la puesta escénica de la ópera de Wagner. El problema era que Wagner, cuando creó sus óperas, pensó también en la forma de ser representadas y puestas en escena, escribiendo en los libretos cómo debía ser hasta la escenografía. De modo que cuando murió Wagner, su mujer preservó esa manera de poner en escena sus óperas, pero Appia no logró llegar a un acuerdo con ella. Por ende, el problema que planteó Appia sobre Wagner es que este último quería hacer un teatro diferente al teatro italiano (el cual tiene un escenario, con una escenografía en perspectiva; la gente está abajo y en los palcos, y la gente que está en el centro del teatro es la que ve todo). No obstante, el escenógrafo suizo consideró que la escenografía de Wagner era la misma que se hacía en el teatro italiano, como si fuera una pintura. Así que Appia pensó hacer una reforma en la parte visual del teatro de Wagner con dibujos, sin embargo, la mujer de Wagner no lo permitió. Appia finalmente, no pudo realizar sus proyectos y se dedicó a hacer una teoría sobre la escena.

Paradójicamente, “la lucha contra el egoísmo había sido uno de los argumentos utilizados por Wagner para justificar el fin de la división entre las artes y su fusión en una única obra total” (Sánchez, 1999, p. 17). Otros artistas como Kandinsky, Walter Gropius y Maholy-Nagy, estuvieron de acuerdo con esta correspondencia entre las artes, la capacidad del teatro y la arquitectura (que tiene que ver con ser artes de la totalidad). Los constructivistas y expresionistas, por su parte, entendieron esta correspondencia como la realización de una obra de arte entre diferentes artistas de distintas disciplinas.

Tal correspondencia, vista como una “comunidad” social e interdisciplinar, sería tenida en cuenta los años sesenta, ya que se tenía previsto superar la reunión de disciplinas, logrando su integración y la “fusión orgánica” de las mismas. Para Wagner, en cambio, la idea de totalidad estaba dada por un único autor que hacía simultáneamente toda la estructura y realización de la obra. Esta idea de lo interdisciplinar fue más clara en los dadaístas y futuristas, llegando a la colaboración independiente entre diferentes artistas, a fin de reunir distintos medios (Sánchez, 1999, p. 17).

Por otro lado, en 1905, Gordon Craig distinguió claramente entre el director artesano y el director creador, este último capaz de prescindir del dramaturgo, lo que llevó a la autonomía del arte escénico y a la concreción del director escénico como creador. Estas dos condiciones, lograron que el teatro se librara del drama y de la representación naturalista de la escena. No obstante, “en las primeras décadas del siglo XX, no llegó a producirse una ruptura total entre dramaturgos y creadores escénicos” (Sánchez, 1999, p. 10). Aunado a eso, “la colectivización de la dramaturgia tuvo mayor éxito cuando no se planteó a nivel de la creación actoral, sino como algo previo a la puesta en escena” (p. 11). Un ejemplo de ello es el caso de Erwin Piscator (1893-1966), director de teatro alemán y teórico de la escenografía, quien “decidió reconstruir los materiales literarios en que se basaba, para que fueran obras dramáticas o narrativas, y darles una forma y una estructura adecuadas a la idea escénica que él había derivado de ella” (Sánchez, 1999, p. 11), a fin de defender un tipo de teatro político y pedagógico que se enfocara en los problemas sociales de la época.

Erwin Piscator impulsó la maquinaria escénica a través de proyecciones de paisajes y acontecimientos históricos; y mediante el empleo de la imagen documental

filmada y fotografiada en escena (De Blas, 2006). Trasladó, además, a la escena de la creación “el principio colectivista que debía regir toda la actividad social, aunque al mismo tiempo, disolviendo el protagonismo del autor en beneficio del director” (Sánchez, 1999, p. 12). Bertolt Brecht (1898-1956) fue el que estuvo más cerca de algunos de sus procesos actuales de producción escénica, en donde la colaboración artística se basó en la especialidad de cada artista y en la reunión de distintas disciplinas en pro de la producción. Piscator y Brecht coincidieron con la idea del arte político como una necesidad pedagógica, para llegar a las masas a través de la imagen realista socialista; es decir, por medio de la realidad que reproduzca de forma pensada y teorizada, y desde posturas contrahegemónicas, a fin de que el espectador fuera crítico a esa realidad cultural y pudiera transformarla. Cabe señalar que, por el lado de Brecht, padre del teatro político moderno, apoyado en la noción de denuncia, este preanunció lo que actualmente se conoce como el “teatro metapolítico de la posmodernidad” (Irazábal, 2004, p. 75), conocido también como teatro posmoderno o posdramático.

Gracias a los aportes de Piscator y Brecht surgió el teatro de imágenes y el teatro de los objetos, que daba continuidad a los proyectos de Gordon Craig y Appia; al igual que proporcionaba un espacio para todas las vanguardias en términos de participación y creación de obras pictóricas o escultóricas en el espacio escénico moderno. Muchos artistas fueron ejemplo del teatro de imágenes, creando espacios arquitectónicos, colaboraciones con *ballet* y generando nuevos espacios teatrales desde la Bauhaus y el constructivismo, por mencionar algunos ejemplos.

Una apuesta cercana a algunas formas contemporáneas de producción fueron las propuestas, no realizadas, de Antonin Artaud (1896-1948). Artaud soñó con encontrar

un lenguaje que le permitiera crear directamente en escena, y que para ser articulado no precisara de un guion previo. Por ello, este poeta francés concibió el cuerpo del actor como el principal medio de escritura de ese nuevo lenguaje, basado en el gesto, en el jeroglífico, en la imagen y en el poco espacio del autor literario (Sánchez, 1999). Artaud también apeló fundamentalmente a las emociones del espectador y al teatro como experiencia física y comunal, afianzando el espacio escenográfico con elementos mínimos, trabajando con las zonas de sombra como posibilidad expresiva, extendiendo lo visual y lo sonoro hacia el espectador, y creando una nueva obra de arte “vital-ritual” (De Blas, 2006, p. 19).

En la época de posguerra, después de la segunda guerra mundial, Tadeusz Kantor (1915-1990) introdujo la memoria al espacio escénico a través de personajes que repetían acciones sin finalidad en un espacio sin tiempo. Actos sin tiempo, que son reiterados, convirtieron la escena en el “altar del recuerdo” (De Blas, 2006, p. 19). De esta experiencia se rescató la presencia de objetos cotidianos degradados, que son los que tienen vida en la escena y en donde los personajes son los muertos. Esta relación entre objetos vivos y cuerpos muertos en escena logró convertirse en una especie de teatro surrealista.

Actualmente, las posibilidades que ofrece lo digital en el espacio teatral permiten fragmentar y jugar con el espacio y el tiempo, dando puntos de vista distintos, gracias a que las pantallas y las proyecciones digitales han introducido otros sistemas de signos, que estimulan y complejizan la comprensión de los códigos que están en diferentes niveles. Estos niveles son: performativo, audiovisual, espacial y temporal. A su vez, estos niveles introducen otros niveles de significación. Siguiendo a Dixon

(2015), los medios digitales proponen un diálogo semiótico entre la imagen de la pantalla y la acción que se produce en el escenario. Tal combinación de códigos hace que el espectador haga un trabajo intelectual más complejo. Al mismo tiempo, el teatro digital se dirige a las respuestas inconscientes y a las sensaciones, y no solo a la inteligencia racional (p. 336). Estas técnicas de los medios digitales pueden fragmentar y dislocar los cuerpos, el tiempo y el espacio; y al mismo tiempo, juntar los significados físicos, espaciales y temporales.

La combinación entre la acción en vivo y la imaginería digital puede producir una forma y experiencia híbridas de algo que no es ni teatro ni cine, de “algo que pertenece a la realidad efímera de los sueños” (Artaud, s.f., como se citó en Dixon, 2015, p. 337), y a la sensación de estar entre el aquí y el ahora, y en un espacio liminal entre las imágenes de la pantalla y los actores en vivo. Esa sensación se entiende también como un “metatexto” del teatro digital, que es un concepto propio de las formas artísticas y de las experiencias del espectador (Dixon, 2015).

3.1.4 Teatro Político y Documental. Entre el Biodrama y la Autoficción

El teatro político, al igual que el teatro documento, son hijos del género posdramático, es decir, que surgen en una época caracterizada por el fin de la historia y de los relatos, fenómeno que no deja cabida a los sistemas totalizantes, sino que se abre a la fragmentación localizada de las hipótesis y a diversas interpretaciones sobre la política, la cultura y la sociedad en general (Irazábal, 2004). Otro fenómeno que precede estas modalidades de teatro es el fin del sujeto, el cual pasa de individuo a sujeto social. Este último fenómeno es propio de la modernidad que dio lugar a la aparición de

agentes que producían las identidades colectivas, pensadas desde la subdivisión de la sociedad en clases sociales o partidos políticos (Irazábal, 2004).

El teatro político del siglo XX se centró en el aspecto social, y fue visto, desde la política, como un poder transformador, y como un acto individual intencionado, desde el punto de vista escénico (UNRaf Universidad Nacional de Rafaela, 2021). Es necesario partir del teatro político del siglo XX y de sus derivaciones en el siglo XXI para entender la teatralidad contemporánea, ya que a lo largo del siglo XX se produjeron grandes cambios tanto en la escena como en el cine y en la filosofía; además de un enorme desarrollo de la ciencia política y la literatura crítica, que apuntaron a la recuperación de la democracia.

El teatro político, asimismo, puede ser comprendido desde el hecho escénico como elemento performativo más que como dramaturgia desde su forma tradicional. En otras palabras: la teatralidad política es como un conjunto de relaciones que van en contra del sistema, basado en un desarrollo progresista desde el punto de vista social, creado para generar inestabilidad. Sin embargo, teniendo en cuenta a Arizábal (2021) no se puede olvidar que el teatro político ha sido también una herramienta de control y de ratificación de las políticas de derecha, conservadoras, anquilosadas y hegemónicas. En definitiva, cuando se habla de teatro político no solo se habla de teatro progresista sino también de teatro conservador.

En esa medida, esta investigación trata de alejarse de ese teatro de derecha que naturaliza la violencia política de Estado y otras concepciones del mundo que buscan mantener el *statu quo*. En su lugar, esta investigación ha abordado el teatro político como aquel que va en contra de ese sistema hegemónico, que escoge obras de referencia

de este mundo o de esta realidad que sean progresistas, para la creación de un dispositivo poético también progresista, que funcione como un contra-dispositivo.

De este modo, es importante revisar de una forma diferente lo existente y lo que mantiene el *statu quo*, para cambiar los paradigmas actuales en términos sociales y políticos. Para ello es necesario, en este caso, revisar a Bertolt Brecht, quien se encargó de generar una mirada disruptiva sobre ese acontecimiento particular, en el que se naturalizaba en aquel entonces en Alemania: el nazismo (Arizábal, 2021). Brecht consideró que el teatro burgués o teatro dramático de su tiempo ya no servía, dado que, si esa noción de teatro condujo a la humanidad al nazismo, entonces los aparatos culturales de su época no funcionaban.

Dicha negación de los valores culturales de su entorno supuso una nueva estética y discurso del teatro para Brecht, considerado como épico, didáctico y dialéctico. Épico porque rompía con la estructura dramática que anteponía la fábula, es decir, lo que se cuenta en el teatro. Continuando con el aspecto épico (o diegético), Brecht movió el foco desde el qué se cuenta al cómo se cuenta (Arizábal, 2021). Lo que significa que en esa idea del extrañamiento se encontró lo que el dramaturgo alemán pretendió, que fue distanciarse del teatro aristotélico y del modelo de interpretación de Stanislavski, buscando el alejamiento y no la identificación entre el actor y el personaje. Lo que Brecht quiso fue despertar un acto de conciencia crítica en el espectador, no su embelesamiento (Arizábal, 2021). El teatro épico de Brecht se ubicó, entonces, entre el teatro dramático y el posdramático.

En esa medida, el teatro de Brecht podría considerarse también como teatro popular, el cual, bajo procedimientos con la luz y otros elementos de la escena, puso en

evidencia ante al espectador la magia que los amparaba, eliminando los elementos y características del teatro naturalista. Generó, igualmente, otros juegos cuando trabajaba con escenas que no estaban lógicamente encadenadas, pero sí montadas como un *collage* para producir esa ruptura con la historia lineal. Es por eso que Arizábal (2021) afirma que este distanciamiento propuesto por Brecht, que cuestiona al espectador a través de la ruptura, se puede seguir produciendo como efecto, pero no con los mismos procedimientos que emplearon dramaturgos y directores de mediados del siglo XX, sino cambiando los procedimientos contemporáneos, para seguir sorprendiendo e incomodando al espectador.

Por otro lado, este apartado arranca en el teatro del siglo XX para llegar a las producciones contemporáneas de teatro político, debido a los cambios que se produjeron en las artes escénicas y visuales, impulsados por las vanguardias, las cuales se asentaron con el manifiesto de Marinetti y el futurismo, reformulando a sus predecesores: el Romanticismo y la Ilustración. Siguiendo en el mismo sentido, el modelo mecánico del futurismo abogó por la destrucción del pasado y del arte burgués, para adorar la máquina y la belleza de la velocidad, empleando el texto y la palabra como un objeto más de la escena. Las vanguardias escénicas de dicho siglo se caracterizaron por contrastar con el teatro del texto, la mimesis, el naturalismo y el clasicismo, redefiniendo el espacio escénico para integrar la acción y el movimiento a la escenografía. En el teatro sintético futurista se abandonó el ilusionismo y se presentaron situaciones breves a través de la yuxtaposición y la superposición de elementos formales y performativos.

De igual forma, el teatro del objeto y el teatro de imágenes generaron cambios importantes como el vestuario, que había de condicionar el movimiento de los actores, y el empleo de formas geométricas en la escenografía. Gracias a esos cambios se dio paso al constructivismo, movimiento que arremetió contra el nuevo orden, liberando la vida y el arte de la tradición. Para los constructivistas, el artista debía utilizar el espacio real y los materiales reales; es decir, debía conectar las ideas políticas, o mejor dicho: "sus ideas" con el teatro. Esto trajo consigo una carga ideológica que dio origen al teatro social, épico y político (Quiroga, 2004), caracterizado por abordar acontecimientos sociales e históricos que permanecieron en la memoria colectiva, a través de la hibridación de lenguajes y la interdisciplinariedad; con una mayor presencia de la imagen, los medios audiovisuales y la *performance* (de la Puente, 2015).

En cuanto al "retorno a lo real", este acentúa la implicación ética del artista y las reflexiones sobre el lugar que ocupa el arte en la sociedad; aparte de que también pone la mirada en el modo en que el teatro construye sus propios puentes entre la historia como acontecimiento y los relatos que conforman la memoria, de los que, por ende, se desprenden construcciones (creaciones). Dicho de otro modo: en el encuentro intersubjetivo que se produce en el espacio escénico contemporáneo entre espectador, autor y actor, se genera un espacio invisible (otra escena) que permanece en la memoria de la sociedad en general (Quiroga, 2004). En ese mismo sentido, Irazábal (2004) sostiene que cuando el espectador se acerca y decodifica un texto (o sea una imagen) político, obtiene un nuevo saber, a partir de ese texto (imagen); saber que no es solo individual, sino que también tiene repercusiones en la memoria colectiva; se trata de saber que se produce en un campo de acción compartido y que, por lo tanto, supone una

implicación en los cuerpos que se encuentran en ese espacio. De ahí que Irazábal (2004) proponga que estos cuerpos son también políticos.

El teatro político se entiende, en consecuencia, como un acto que relaciona una determinada realidad social e histórica con un texto (imagen); es decir, como un conjunto de acciones que se producen en el marco de un contexto cultural, en el que los diferentes sujetos construyen entre sí su propia visión del mundo, generando una crisis en el sistema para producir algo distinto (Irazábal, 2004). Esta relación entre el teatro y la política supone otras relaciones, como las que puede haber entre el arte y la memoria, entre la obra y el mundo, y entre el artista y el contexto. El estudio de dichas relaciones aporta a la reflexión sobre la memoria colectiva, a partir del análisis de los distintos dispositivos poéticos producidos en este marco de sentido. Pero no solo desde el análisis, sino también desde la práctica artística en sí misma, desde la producción de dispositivos poéticos, y desde micronarrativas y microrrelatos sobre un pasado que perdura en el presente.

De este modo, el “giro político” que se da en las artes en general y en el teatro en particular se reproduce igualmente sobre los cuerpos que se encuentran en el espacio escénico. Dichos cuerpos en el espacio escénico son los cuerpos políticos que, en épocas de dictaduras y estados de excepción en América Latina, se convirtieron en objeto de desapariciones, de torturas y de muerte. Los cuerpos de dramaturgos, directores y artistas en general apuraban a mirar, a través de un discurso político y una imagen estética, a esos otros cuerpos violentados; ponían el dedo en la llaga de esos cuerpos atormentados y torturados durante esa época, por medio de un discurso trágico, crudo y militante (Gatti, 2011, como se citó en de la Puente, 2015).

A partir del año 2000 aproximadamente, se produjeron memorias narrativas de los hijos e hijas de esos militantes, activistas y artistas que fueron objeto de desapariciones forzadas durante los años setenta, ochenta y noventa, pero con otro tono en el discurso (que era doloroso y reflexivo) y otro en la imagen (que era metafórica y poética). Estas obras cinematográficas, escénicas y gráficas, más que representar esa realidad vivida, trataron sobre memorias de un pasado reciente, que se asomaban a él como si fueran “otros”, como si fueran testigos de hechos traumáticos, dispuestos a dialogar y a confrontar.

Actualmente, en el trabajo de los dramaturgos del teatro colombiano, que se centran en problemas políticos y del conflicto armado, la ideología se ha vuelto lejana y difusa. Por lo que se ha tenido que proponer, en la evocación artística de esa ideología, una pluralidad que indique diferentes propuestas tanto de repertorio como de configuración estética. Estas prácticas están, actualmente, más ligadas a la experimentación y la búsqueda de nuevos lenguajes (Pulecio Mariño, 2012), que al de representar una ideología. En este sentido, Pulecio Mariño (2012) propone que:

La condición propia del dramaturgo colombiano frente al drama de su historia es aciaga porque, si por una parte había desestructurado las fuentes originales de su arte, la tragedia ática, por otro lado se ha visto violentamente separado del devenir del teatro moderno y de su trascendencia dramática, en razón que una realidad brutal lo sobrepasó. (p. 44).

Vale aclarar que en el camino por entender lo que origina la violencia y tratar de representarla, los dramaturgos de Colombia se han convertido en testigos y críticos de esos mismos hechos.

Ahora bien, interesa en esta parte la relación entre teatro documento, en tanto que es una reapropiación de la memoria, puesto que va al pasado para recuperar eso que no se ha dicho, pero no para representar ese acontecimiento, sino para crear una imagen de ese fragmento de realidad. El teatro documento surge en Hispanoamérica en los años sesenta, como una plataforma para luchar contra el olvido; pero sobre todo “para realizar un ejercicio de reapropiación de la memoria, a través de la selección de materiales, análisis del discurso, y recopilación de testimonios reales orales, escritos, visuales o auditivos” (Bravo Rozas, 2016, p. 120). Mediante el teatro documento se volvieron a encontrar relaciones entre este tipo de teatro y métodos de creación colectiva, propuestos principalmente en Colombia por Enrique Buenaventura en el Teatro Experimental de Cali (TEC), y por Santiago García en el teatro La Candelaria, de Bogotá. Estos dos precursores de grupos de creación colectiva presentaron numerosas obras en este formato, buscando acercar al espectador a hechos de violencia política. Esto no quiere decir que solo se hayan producido piezas de teatro documento desde la creación colectiva, también se hacía en solitario, desde el teatro de autor.

Según Bravo Rozas (2016), “este teatro va a denunciar intrahistorias ocultas y conflictos políticos colectivos, concienciar socialmente al espectador, y sirve como instrumento para mostrar la realidad nacional y provocar la reflexión” (p. 121). Sin embargo, no se puede negar que el teatro documento es panfletario y reaccionario en la mayoría de los casos. Por tanto, lo que interesa (y conviene mencionar en este punto) es que, en la medida en que pasaron los años noventa, y después de las dictaduras del Cono Sur, surgió un nuevo teatro documento, que coincidía con el desarrollo del teatro posdramático. Esta aparición se enmarcó en necesidades globales de conmemoración

del pasado y se inscribían en procedimientos de la posmemoria “como elemento esencial de la construcción dramática” (Bravo Rozas, 2016, p. 127), debido a que la memoria de los testigos directos ha tenido que ser sustituida por la memoria de sus hijos, hijas, nietos y nietas; ya que muchas de estas víctimas fueron desaparecidas o asesinadas durante los periodos dictatoriales en el Cono Sur, y durante las políticas de seguridad en Colombia, en el marco del conflicto armado.

Cabe mencionar que el teatro documento actual se diferencia del de los años sesenta, porque “provoca una comunicación subjetiva” (Bravo Rozas, 2016, p. 128), ya no a través de un solo recuerdo, sino también a través de un diálogo que intenta reconstruir ese pasado con miras hacia el futuro, provocando un cuestionamiento en el espectador. Este nuevo teatro documento presenta la realidad en vivo, por medio de diferentes soportes y medios, desde el cuerpo del actor hasta la fotografía y el video; entrecruzando, además, la ficción con el documental, y transformando modos de hacer y de presentar en escena. Debido a este nuevo tipo de teatro se han introducido nociones como la autoficción y el biodrama, que, a su vez, han implantado “otros metarrelatos que nos lleven a la recuperación de lo real” (Bravo Rozas, 2016, p. 139). En consecuencia, el teatro documento posmoderno se convierte en una plataforma artística para mostrar un material sacado de la realidad (Enrile Arrate, 2016), siendo un teatro que se centra en lo oculto e invisible, para no convertirse en una escenificación de los hechos a los que se refiere, sino en una posibilidad de mostrar la estructura social que hay por debajo de ese hecho histórico, produciendo en sí mismo un documento.

Finalmente, conviene mencionar que el biodrama, entendido como la teatralización de material biográfico de individuos del común, genera un diálogo entre

las microhistorias de vida y la macrohistoria, nutriéndose de elementos ficcionales de la dramaturgia teatral, para que las historias de vida adquieran nuevas perspectivas (De la Puente, 2015). La autoficción por su parte, se entiende como la autobiografía cargada de elementos ficcionales que pueden provenir tanto de la dramaturgia como de las lagunas o espacios vacíos que queden en la memoria; lagunas que se llenan con la imaginación. Tanto el biodrama como la autoficción pretenden salirse del formato tradicional de la representación, para buscar una aproximación inmediata con lo real. En ese sentido, la memoria traumática asume la forma del biodrama o de la autoficción “para exorcizar fantasmas que se resisten a abandonarnos” (de la Puente, 2015, p. 88).

3.2 Gráfica Contemporánea de Campo Expandido

En este apartado se desarrolla la línea de campo expandido desde las prácticas y teorías sobre la gráfica y el diseño contemporáneos. Aunque la gráfica digital está en tiempos de una gran movilidad y capacidad adaptativa, no se pierde de vista -ni de las manos-, los procesos gráficos anteriores a la imagen digital tales como el grabado o precedentes de entornos más íntimos o artesanales como el tejido, que son propios de esta experiencia artística experimental; después de todo, entre estos dos procesos se pueden seguir repensando y renovando las dimensiones estéticas del arte y sus géneros.

Dando paso a una era en la que lo múltiple de la imagen se destina a la difusión de ideas (Castro, 2011), vuelven preocupaciones sobre la autoría y sobre las grandes producciones, en donde diferentes artistas de distintas disciplinas crean un entorno con la *performance*, instalaciones y ambientaciones. A estas expectativas se suman las capacidades de los artistas en el manejo de tecnologías “que nos hagan pensar en los

aspectos multiplicadores de la obra de arte” (Castro, 2011, p. 16), tanto a nivel comunicativo como en su potencial creativo. Por tanto, actualmente hay que enfrentarse a preocupaciones como la capacidad de asombrar y de innovar en una obra, así como la proporción y la dimensión de la misma.

En este panorama, como afirma Castro (2011), con la expansión y el manejo de tecnologías digitales en la producción artística, la gráfica se ha visto expandida en formatos, acciones y modos de producción por estos “nuevos medios” (TIC), en una revolución en la que se pierden las fronteras entre alta y baja cultura, y con ella, el acceso y distribución de producciones artísticas —y de otras que no lo son—, las cuales están cada vez más presentes en los modos de vida.

Dentro de estas expectativas, el diseño como disciplina se enfrenta a posibilidades tanto positivas, como negativas, en las que la gráfica es un campo de experimentación común a muchos campos del saber y un constructo cuya posibilidad de adaptación a diferentes entornos hace posible una multiplicidad de sus usos. Es necesario, entonces, reflexionar sobre el lugar que se quiere asumir dentro de estas posibilidades formativas y profesionales, ya que, por un lado, el mercado exige innovación, y por otro, las mentes y cuerpos de los diseñadores exigen una experimentación consciente que rebase y transforme esa sociedad mercantilizada, “en la que la funcionalidad determina la supervivencia” (Castro, 2011, p. 17).

3.2.1 La Escenografía Como Espacio Material Redefinido

Partir del hecho escénico para poder analizar un fragmento del mismo, es la apuesta de Breyer (2005). Este teórico de la escena expone que el espacio escénico, el

espectador y el equipamiento están en presencia latente, lo cual sugiere la comprensión de la dialéctica que hay entre el objeto escénico, el espacio escénico y el espectador, este último como el agente que construye o transforma la obra. Según Breyer (2005) el espacio escénico es el que tiene la necesidad de tener esa cualidad escénica (por ello se le nombra como “espacio escénico”) que permite llegar a la bifurcación entre la partitura, el texto actoral y la escenografía, entendida ésta última como un “hecho de escenario”. Por ende, la escenografía es, en particular, el área del objeto de escenario y no debe asumirse como algo menor, o sea como un mero decorado, ya que “la escenografía hace a la esencia de lo escénico como posibilidad de la imaginación y disciplina del espíritu” (Breyer, 2005, p. 13).

Ahora bien, el problema de la imagen en el espacio escénico, entendida por Breyer (2005) es que la imagen en la escenografía es el instante de la concreción teatral (u operística); sin la cual sería sólo la literatura y la música representada. Eso quiere decir que la imagen sensible material que representa lo inmaterial se vuelve presencia en el instante en que se concreta. Teniendo en cuenta esta idea, el escenario puede ser visto como un objeto unitario y total, que dispone de una estructura compleja, que se evidencia en la presencia e identidad (Breyer, 2005). La escenografía, por su parte, enseña a mirar porque mira. Es por esto que, según Breyer (2005), la misión de la escenografía es doble: por un lado, construir el lugar propio en donde circunda el texto y la partitura, y por el otro, definir el frente del escenario, ese rostro que mira al espectador y lo cuestiona.

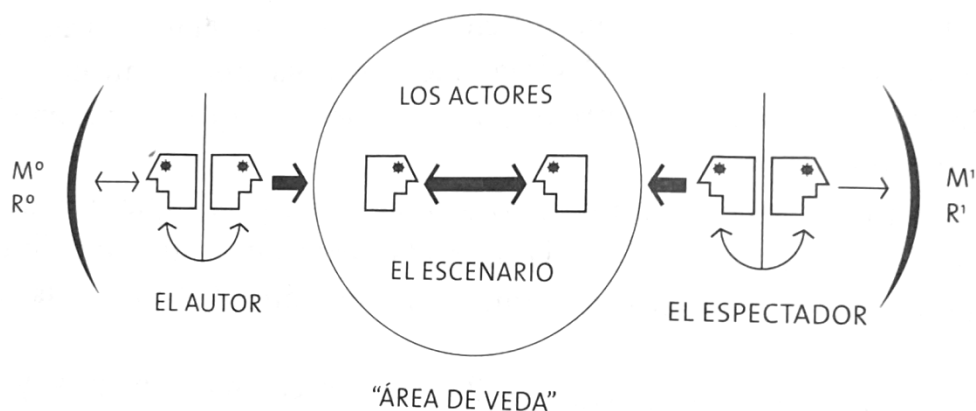
En cuanto a la construcción de la escenografía, hay que señalar que esta puede construir un “territorio de sentido”⁸⁷ en la escena, así como un soporte en el escenario. En este espacio vacío (escenario) pero potencial puede construirse el objeto escénico. En esa caja contenedora (escenario) que implica un sistema de organización dentro de ella, se demarcan unas posibilidades de ausencia e invitación por fuera de ese espacio, en donde se engendra la presencia. De ese modo, la esencia del hecho del escenario está en esta demanda de soporte (Breyer, 2005), lo cual implica una estructura material del área de veda⁸⁸ y una heurística de ese espacio, en el que hay un diálogo interno entre lenguajes, una transferencia entre imagen y realidad, que se consuma en el diálogo entre actor, cantante, *performer* y espectador. El área de veda es el espacio existencial del escenario, es el soporte del escenógrafo, es el medio en el que se inscribe su idea (Breyer, 2005).

⁸⁷ Se refiere a un espacio de significación.

⁸⁸ Ver Imagen 35.

Imagen 35

Gráfica tomada del libro *La Escena Presente*



Fuente: Breyer, G. (2005).

En esta dialéctica, el proceso de modelización de la realidad, expuesto por Villafañe (2006), habla de un proceso de percepción y representación tanto del emisor como del receptor. Este proceso de transferencia se da a partir de una realidad (hechos del mundo) en donde el emisor hace una modelización de ella a través de la percepción, para llegar a la representación y establecer un modelo de ese hecho del mundo; es decir, el emisor crea una imagen que se convierte en un esquema icónico, en donde logra identificar los elementos reales modelados y apreciar esa interrupción de la realidad fluyente, para tener una experiencia y una conceptualización de la imagen a la realidad nuevamente. El área de veda es, entonces, un territorio de sentido, una apertura de significancia, un espacio que inicia vacío, listo para la acción y, por lo tanto, para la modelización de la realidad. Ahora, un territorio de sentido como este supone una alternancia de signos, un juego de opuestos que sugieren el equilibrio: hay una ausencia

y una presencia, se pasa del ver al mirar, de la acción a la pasión, de la verdad a la ficción.

De este modo, se debe ampliar el paradigma de la imagen icónica como rasgo de occidente, para incluir las imágenes sonoras, táctiles y olfativas en el estudio del objeto escénico, o sea, las imágenes sensibles tanto materiales como inmateriales. Las imágenes sensibles tienen una materialidad visible que se relaciona con las imágenes inmateriales que tienen una materialidad audible, una imagen sonora en otras palabras. Como la escenografía es lo material, la palabra y la música evocan los recuerdos, no son visibles, pero sí visuales. El sonido envuelve y es incierto, lo visual es definitivo, es táctil y preciso.

Siguiendo en el mismo sentido, el espacio escénico supone una demanda de visión y tal es la razón de ser de la escenografía (Breyer, 2005). Sin embargo, el problema de esta idea y de la concepción ocularcentrista de occidente es que lo visual prima sobre lo auditivo y lo paisajístico sobre el discurso. La escena contemporánea señala exaltación de lo visual, así que hay un desborde actual sobre el cuerpo y lo cinematográfico, sobre lo luminoso y las formas visuales. Por esta razón, el sonido se ha separado de la música y de la lengua para hacer su propio horizonte morfológico, su propia sonoridad pura y sus técnicas mixtas de producción. La superioridad de la imagen en el espacio escénico contemporáneo sigue siendo apoyada por múltiples teóricos. No obstante, la idea de esta investigación consistió en revisar sus posibilidades e imposibilidades en relación con los otros lenguajes.

Por otra parte, merece señalar que dentro del espacio escénico el aspecto visual y discursivo, así como el sonoro y el verbal se confrontan entre sí; pero en el mejor de

los casos pueden llegar a complementarse y generar un equilibrio en el espacio escénico. Se entiende que esta hibridación de lenguajes permite la presencia actoral verosímil, ya que aportan a la situación del mundo en el que está inserto el actor o *performer* para que no se desvanezca en el aire su aventura (Breyer, 2005). Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario relacionar de diferentes formas estos lenguajes para el emisor y el espectador en el área de veda, a fin de que ese diálogo entre la subjetividad de la palabra (y del sonido) y la objetividad del objeto no terminen en la misma pugna y crisis actual del lenguaje: la omnipresencia del texto del que se desprenden y condenan a los demás lenguajes y la producción de un hecho escénico centrado en lo visual.

Al tener en cuenta la idea del espacio (abordada en esta investigación) y su transformación en la escena contemporánea por medio de los nuevos modos de la imagen digital, de las proyecciones, y de la incursión de las “nuevas” tecnologías en general, se pueden encontrar relaciones complejas entre lenguajes, ya que hacen su aparición en el espacio de las artes visuales y del espectáculo, transformando los modos de ver y mirar de los espectadores; al igual que los modos de representación del espacio y del tiempo, tanto en la vida cotidiana como en el campo del arte. En ese sentido, puede notarse un parecer en el que las ideas sobre la imagen cambian y los modos de hacer ponen a tambalear el concepto de representación en la escena, demostrando la necesidad de apuntar hacia las relaciones que de ella se desprenden.

3.2.2 De la Dramaturgia de los Objetos y la Imagen

A finales del siglo XX, el objeto por fin deja de ser un elemento utilitario y de decoración, percepción que venía arrastrando desde el teatro naturalista, “y se instala en

la escena con toda la fuerza de su caudal expresivo: el de la metáfora” (Kartun, 2007, p. 5). Esta dinámica que se caracteriza por el predominio visual en la escena contemporánea, destaca las posibilidades estéticas y poéticas de los objetos, e invade el relato casi por completo. Ya no es la figura humana el centro, es el objeto instalado en el escenario, de tal manera que la condición del actor también cambia. Según Ferreyra (2007), es necesaria la presencia de “manipuladores” en el teatro de objetos, que se dividan en: manipuladores, actores manipuladores y actores propiamente dichos. En lo que respecta a esta tesis, interesa el actor manipulador, denominado en este trabajo como *performer*, porque aporta solo de forma contextual y su acción está integrada dentro del acontecimiento propuesto. Siguiendo a Ferreyra (2007), los principales exponentes de esta corriente durante las vanguardias fueron los futuristas, quienes exploraban las posibilidades expresivas, analógicas, plásticas y de movimiento de los objetos que, como figuras geométricas, se volvían protagonistas en relación con el actor. El futurismo al igual que los dadaístas, los surrealistas y Marcel Duchamp con su *ready made*; les dieron un protagonismo expansivo a los objetos en la escena y en el cine.

En ese sentido, conviene mencionar a Tadeusz Kantor, porque trabaja con los objetos, adecuándolos a su visión de la escena, introduciendo esculturas, títeres y maniqués que cobran vida en escena, y renunciando en gran parte a la base humana y psicológica del actor (García Fernández, 2015), que es igualado con el objeto. *La clase muerta* (1975), por ejemplo, pertenece a las pocas obras “donde los cuerpos artificiales escasean o parecen ausentes, (...) es posible reconocer su influjo a través de la marionetización del actor” (García Fernández, 2015, p. 52). Kantor trabajó durante las diferentes etapas de su carrera con diversos “cuerpos artificiales”, como títeres (teatro

de muñecos), esculturas (empleadas en calidad de personajes por las funciones que les atribuía), máscaras, maniquís (empleados como iconos artificiales del personaje humano) y, de acuerdo con García Fernández (2015), figuras de cera (como figuras que oscilan entre la vida y la muerte).

Este tipo de organización escénica, en donde no existen jerarquías entre la imagen, el objeto, el sonido, la palabra y el cuerpo, evidencia formas de representación, presencia y del hacer, identificables con producciones artísticas que pretenden accionar la memoria colectiva, a través de diferentes empleos de la imagen, de la palabra y del sonido, en relación con la intersubjetividad de la mirada, la representación y la presencia en el espacio escénico contemporáneo, hacia la generación de un conocimiento crítico comunitario.

3.2.3 Imagen Fija, Imagen en Movimiento e Imagen Viva

Para iniciar este breve acercamiento a la noción de imagen, vale la pena tener presente a Zamora (2015), quien considera la mirada como una actividad interpretativa e intencionada; y entiende la visión como algo anterior a la mirada, que no está cargada de intencionalidades, que ubica tal mirada en la esfera de la representación, y que define la palabra y la imagen (juntas o por separado) como realizadoras de dicha representación y portadoras de un papel que desempeñan en ella (p. 233).

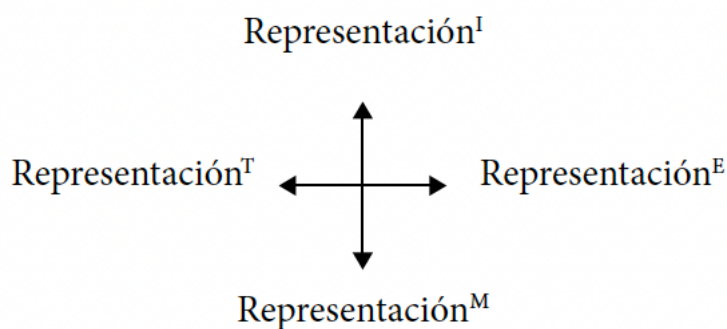
Sobre esta noción de representación, el autor propone cuatro modalidades ubicadas respectivamente en dos cuadrantes⁸⁹. Estas modalidades son: la representación imaginaria (inmaterial), la representación material, la representación temporal y la

⁸⁹ Ver Imagen 36.

representación espacial. En cuanto a los dos cuadrantes, el primero supone la relación entre lo subjetivo y lo objetivo, y entre lo que está adentro y lo que está afuera de la representación. En el segundo, por su parte, están ubicadas las representaciones temporales, como la música, y espaciales, como la pintura. Es en este cuadrante donde se puede dar una reflexión sobre la existencia en el mundo, es decir: el “aquí” y el “ahora”. El “ahora” que implica el pasado y el futuro en lo temporal, y el “aquí” que indica la presencia desde lo espacial (p. 269).

Imagen 36

Cuadrante de la representación: (I) Imaginaria, (M) Material, (T) Temporal y (E) Espacial.



Fuente: Zamora, F. (2015).

Cabe decir que es importante saber qué papel desempeñan las palabras y las imágenes en función de la representación en una puesta en escena, así como distinguir si son empleadas como representaciones materiales o como inmateriales; y si se manejan representaciones sensibles o no sensibles (Gadamer (s.f.); Wittgenstein (s.f.); Cassirer (s.f.), como se citó en Zamora, 2015).

Ahora, en lo tocante al área de veda, que es el soporte espacial y temporal en el que circundan estas imágenes del mundo, la realidad inscrita será objetiva o subjetiva (o tendrá un poco de ambas) dependiendo de la inscripción de la posibilidad y la realidad de un vacío (o plenitud) que se le que quiera dar (Breyer, 2005). En otras palabras: inscribir una realidad en un espacio y un acto en una escena, es evocar una grafía, de ahí el vocablo “escenografía”. La escenografía es, según Breyer (2005), de dos tipos: una en minúscula como técnica de implementar una realidad social con paisajes, y otra en mayúscula “como acto radical fundante de lo escénico” (p. 51).

A partir de esta orientación, la apuesta conceptual de Zamora (2015) es aplicable a la representación escénica en donde las miradas del espectador, del *performer* y del autor son susceptibles a ser analizadas como paradigmas de la contemporaneidad, en donde el símbolo empieza a superarse para dar paso a la presencia. Esta vuelta a la visión presencial o al contacto directo con las cosas, suponen una visión contemplativa y no netamente fisiológica. Esto quiere decir que “hay imágenes que no *representan*, sino que *presentan* las cosas, que no valen como *signos*, sino sobre todo como *presencias: hay imágenes que son cosas, cosas vivas*” (Zamora, 2015, p. 111). En ese sentido, la imagen fija, en movimiento, volumétrica o viva pueden ser comprendidas como vehículos del conocimiento, en tanto materiales o inmateriales, visibles externamente o visibles internamente (Zamora, 2015), ya que entre la imaginación y la memoria hay un camino alternativo de acercamiento a la realidad, develando sus significados y contenidos ocultos, y convirtiéndolas en un soporte del pensamiento, en compañía del lenguaje textual, fonético y articulado.

En lo que respecta a la imagen gráfica, que se ha extendido por diferentes campos desde la impresión en libros, revistas y hasta en los muros (como en el caso del cartel y del mural, que cruzan la expansión gráfica con el espacio público), esta ha dado cuenta sobre la lucha entre la industria cultural y la contracultura, la cual concluyó en la intersección entre práctica artística y el compromiso político (Krieger Olinto *et al.*, 2018). Desde los años setenta se puede ver esta expansión de la gráfica experimental dentro del campo del museo y del espacio escénico contemporáneo, expandiendo códigos disciplinares y activismo político en dichos lugares, y en donde la preocupación está puesta en las posibilidades de integración comunitaria y generación de memoria colectiva.

Ahora bien, las imágenes materiales, según Zamora (2015), se diferencian de las inmateriales porque estas primeras están ahí, existen, se pueden sentir de diversas maneras, tienen materia, dimensión y soporte. Las segundas, por su parte, no se sabe dónde están, son parte de la imaginación, y, por tanto, son imágenes no sensibles, no visuales. En ese sentido, la puesta en escena de imágenes materiales e inmateriales en un trabajo de memoria conjugan lo real con la ficción, poniendo en evidencia la importancia de lo imaginario, ya que surge por estímulos externos (palabras, sonidos y olores), y trae consigo recuerdos, modelos imaginarios, fantasías, sueños y deseos (p. 153); las cuales, al conjugarse con medios y formatos, se hacen visibles, se vuelven reales y materiales; en esencia, se hacen perceptibles por el otro.

El proceso de rememoración del pasado comprendido “como un reconocimiento de las huellas” (Ricoeur, 1999, p. 26) implica que hay un proceso de interpretación entre el estímulo físico y la comprensión del estímulo. Eso quiere decir que la imagen es una

reconstrucción activa de las experiencias pasadas y no solo un calco de la realidad ni una simple reminiscencia de esas experiencias (Denis, s.f., como se citó en Zamora, 2015); lo que permite un trabajo de reconstrucción de memoria individual, para generar memorias colectivas más igualitarias.

3.3 Diseño Contemporáneo de Campo Expandido

El campo expandido puede entenderse como la designación de prácticas artísticas que caminan en los límites disciplinares y que, por tanto, amplían sus campos de acción y recepción (Krauss, 1978). En tal caso, el diseño de campo expandido no es solo una disciplina de resultados y de efectos, o sea, de productos de comunicación, sino que también es una disciplina de procesos, de experimentación y de ideación transversal, que guarda relación con muchas otras prácticas artísticas formativas y profesionales.

Sin embargo, el diseño está, como otras disciplinas, en crisis y pidiendo a gritos una reestructuración tanto de sus aplicaciones como de sus formatos y métodos de trabajo. Por lo que es necesario explorar sus posibilidades narrativas reprimidas y su capacidad para presentar la voz de otros, gracias a que es posible cruzar a otras realidades, además de las impuestas por el mercado o por las instituciones. No obstante, debido al pensamiento y a las prácticas actuales del diseño, la paradoja sobre dejar la cultura comercial de masas ha pasado en muchos casos a ser cómplice del diseño. Esta cuestión, que acompaña el proceso de expansión como afirma Poyner (2013), se identifica con los planteamientos de la posmodernidad, en donde al suprimirse la jerarquización y las fronteras culturales, posibilita el surgimiento de formas híbridas que

permiten que el diseño adopte características expresivas del arte, que se caracterizan por la impureza de la forma, la fragmentación, la indeterminación y la intertextualidad.

En ese mismo orden de ideas, la pérdida de límites que llevó consigo la posmodernidad, que buscaba democratizar el arte y la cultura, fueron extendidos a otros públicos y autores, hecho que, para muchos teóricos, creó individuos sin perfil que se enlazaban más fácilmente al capitalismo. Para Foster (2004), por ejemplo, el debate sobre lo utilitario y lo estético en relación con el diseño radica en que esta disciplina no solo se vincula, sino que está al servicio del mercado. Esta preocupación sobre el diseño contemporáneo, para Foster (2004), no se resiste a los efectos de la industria, sino que se complace con sacrificar su autonomía y con ser “cómplice de un circuito casi perfecto de producción y consumo” (p. 29). Eso quiere decir que el viejo proyecto de reconectar arte y vida se cumplió, pero de forma perversa, no con las expectativas de las vanguardias, sino con el dictado de la industria cultural.

En esta disyuntiva, entre la democratización del arte, la incursión del diseño en la vida cotidiana, la emancipación del espectador, el desafío a las convenciones y las instituciones, la hibridación de lenguajes y la crítica sobre cómo todo esto que pretendían las vanguardias como elementos liberadores ha sido absorbido por el sistema capitalista en la era digital, convirtiéndose en una preocupación constante entre los diseñadores y demás artistas del campo de la visualidad.

Al pretender seguir desmontando tópicos tradicionales de la práctica del diseño contemporáneo, tanto en su profesión como en su enseñanza, a través de la investigación basada en la práctica artística, se intenta navegar entre lo performativo y lo dramático para resignificar dicho campo. Asimismo, tratar de abrir el campo de

acción y pensamiento del diseño desde el intercambio de saberes, lenguajes, técnicas y formas de hacer; a fin de que se conviertan en lugares de resistencia frente ese sistema que todo lo impregna: el de las industrias culturales. Esta resistencia se basa en la idea de comunidad que ofrecen las artes vivas, en los riesgos de las relaciones entre imagen viva e imagen digital y en las capacidades que tienen la teatralidad, la presencia, el flujo, la indeterminación y lo efímero de la escena contemporánea.

Es por eso que Poyner (2003) ha presentado una de las ideas clave del diseño posmoderno, que a su vez es un planteamiento muy controvertido: la aparición del “diseñador como autor” (p. 118). La idea de que el diseñador se convierta en autor no viene solo de su deseo de intervenir más allá de la interpretación de los deseos de comunicación de un cliente, viene igualmente de su aporte personal a través del gusto, de la interpretación, del bagaje cultural que tenga, de su ideología política, y, por supuesto, de sus preferencias estéticas (Poyner, 2003). El concepto de “diseñador como autor” se generalizó a mediados de los noventa con producciones en las que el diseñador llevó a cabo la investigación de contenidos y la depuración de ideas durante toda la conceptualización y ejecución del proyecto, explorando sus posibilidades de manera independiente o en compañía de un equipo creativo (Poyner, 2003).

Por su parte, Pelta (2010) también contempla el diseñador como autor o mediador (llamado de igual forma), al referirse a la década de los noventa como el momento en que varios artistas plantearon que el diseño gráfico no tiene por qué ser anónimo, como lo había considerado el estilo internacional. Entre estos artistas se destacan David Carson, Katherine McCoy y Rudy VanderLans, quienes consideraron que el diseñador debe estar implicado en la comunicación del mensaje. Además,

algunos diseñadores empezaron sus propios proyectos, generando contenidos, asumiendo una nueva relación crítica entre escritura y diseño, y poniendo en juego la capacidad del diseñador de producir documentos verbales y visuales que dirigieran o alternaran su significado. Así, al tener en cuenta la importancia de la forma y del estilo en este tiempo, no se puede ignorar el potencial comunicativo de las palabras, pues la autoría se daría, por lo tanto, cuando el diseñador tuviera control pleno sobre el texto y la imagen, siendo editor y/o escritor de los mismos (Poynor, 2003).

A principios del siglo XXI empezó a hablarse del diseñador como productor de contenidos, algo que para Pelta (2010) está íntimamente ligado al desarrollo conceptual del proyecto por parte de los diseñadores, superando la resolución estética y técnica en la que estaba enmarcada la disciplina. En ese sentido, Pelta (2019) afirma que esta revitalización del diseñador como autor o mediador puede deberse a la necesidad que tienen muchos profesionales de alejarse de la presión del *marketing*, y puede que, además, tenga que ver también con el avance en los recursos tecnológicos, ya que ofrecen a los diseñadores, la oportunidad de controlar sus propios procesos, mientras borran los límites entre disciplinas (p. 50).

3.3.1 Retos Actuales del Diseño en el Campo Expandido

Valdés de León (2010) y Pelta (2010) coinciden en que hay una evidente crisis conceptual y metodológica en la práctica y enseñanza del diseño, gracias a la falta de una teoría contemporánea de la disciplina. Esta crisis se decanta por la cantidad de productos de diseño que configuran el espacio material y cultural (Pelta, 2010), sin

mayor reflexión sobre su producción y recepción; y sin tener en cuenta la discordante relación entre la práctica y la precaria producción teórica.

Ahora bien, si el ámbito académico y profesional del diseño está en constante discusión sobre los enigmas que intenta resolver, por ejemplo: si es ciencia o arte, o si pertenece al campo de las ingenierías o de la arquitectura, o si el diseñador es autor o mediador o productor, entre otros dilemas contemporáneos; es posible pensar que en esta búsqueda de nuevos paradigmas, la expansión de los límites del diseño y la hibridación de lenguajes que supone su práctica, que permita ver al diseño como una disciplina de pensamiento interdisciplinar.

En esta indagación, la relación entre diseño y escena ha estado enmarcada por su falta de estudio tanto en la práctica del espacio material como en la enseñanza interdisciplinar del diseño; así como en la reflexión teórica.

En el devenir contemporáneo, tanto en el diseño como en otras profesiones de las artes y las humanidades, han surgido movimientos y crecido los intereses por el problema ético que supone la profesión y su inserción en la cultura; además de la mediación que supone entre sujetos, objetos y entorno. No obstante, lo que se ha ganado en inquietudes éticas se ha perdido en el espíritu crítico de la profesión (Pelta, 2010). Estas inquietudes, que surgieron conforme a los cambios sociales y culturales del siglo XX, se repiten actualmente en tanto se sigue intentando definir qué es diseño, cuáles son sus implicaciones en la sociedad y cuál el papel del diseñador en esta relación (Pelta, 2010).

Estas inquietudes siempre han estado presentes y se han reflejado en publicaciones, foros y acontecimientos importantes en el campo del arte y del diseño,

como bien lo documentan Pelta (2010) y Valdés de León (2010) en sus publicaciones, que recogen los problemas y el desarrollo del diseño a principios del siglo XXI. Estas preocupaciones convergen en el problema de la práctica social del diseño y en el compromiso social de lo diseñado. También cabe mencionar que estas discusiones, que se filtran necesariamente en la enseñanza del diseño que se da en las instituciones nacionales y globales, gracias al cambio generacional en las mismas, permiten por un lado revisar el significado y definición de la disciplina y por otro exponer los límites expandidos en los que se sitúa esta investigación.

En este trabajo investigativo se defiende la crítica a las parcelas del conocimiento, a la imperiosa necesidad del mercado de segmentar su práctica y, por lo tanto, a su impacto social y cultural. Esta tesis se centra, entonces, en esos límites que suponen estar expandidos gracias a una creciente participación en ámbitos interdisciplinares, pero no solo por el pensamiento proyectual de los diseñadores, ni por la previsualización que supone su práctica, sino por la implicación que tiene con otros medios, con otros lenguajes tanto artísticos como tecnológicos, porque el accionar del diseñador como agente mediador en la producción del entorno y del espacio construido es fundamental en todas las relaciones disciplinares en tanto a su teoría y práctica.

En esta revisión sobre la expansión, el diseño, como arte visual, entra y sale de sus límites para dialogar con la música, la danza, el teatro y la ópera; todo ello dentro de un entorno de instalación —formato que define el arte contemporáneo—, lo cual permite que tanto la ilustración como la animación funcionen como catalizadores de lo performativo y no como ilustraciones de un texto literario en escena. Esta relación con la instalación ha permitido pensar su correlación con el discurso performativo en

escena, ya que tanto la instalación multimedia como la conferencia performativa autobiográfica pueden moverse más allá del escenario, para habitar otros espacios.

En la Universidad del Valle, por ejemplo, gracias a la reforma curricular actual, se está discutiendo en torno a las áreas que deben estar presentes en los campos que permeen el diseño o que el diseño construya, tales como su sentido proyectual o, más allá de él, su implicación con la ciencia y la tecnología, con la expresividad del lenguaje visual y con la tan añorada teoría del diseño.

Estas grandes áreas se piensan sobre líneas de investigación y creación en diseño que surgen desde las narrativas visuales, que se enfoquen en el estudio de la imagen en relación al sonido y la palabra, y desde sus estructuras espaciales, temporales y dinámicas. Estas áreas son: la comunicación visual (que es la línea más tradicional como disciplina) y el área de cultura y sociedad (que se refiere a las relaciones entre el padecimiento social y el personal profesional), que son, a su vez, los paradigmas actuales que deben discutirse, a fin de no centrarse solo en lo disciplinar, sino igualmente en concebir otras formas de ver al diseñador como un agente de la imagen en relación a la cultura.

Surge así el dilema en torno a las narrativas visuales de si debe prevalecer la expresión propia de la imagen fija, en movimiento y viva o si la imagen debe ser la puerta de acceso a los problemas culturales, sociales y políticos. Estos problemas, dicho sea de paso, están enmarcados por la posmodernidad en donde el diseñador, como sujeto político, debe prevalecer sobre la mercantilización de la disciplina. Por ello, al buscar un punto intermedio en esta disyuntiva, creemos que la relación entre lo político de los discursos y lo poético del lenguaje visual debe ser el eje para plantear las

corrientes que pueden cambiar el currículo de cualquier departamento de diseño, de cualquier facultad de artes integradas de cualquier institución educativa.

Asimismo, este trabajo se centra en la discusión en torno al lenguaje, entendido desde la hibridación, desde la expansión de los límites, desde lo interdisciplinar como método y como teoría. Por ende, es necesario considerar la imagen como imagen viva, que se activa con la acción, que supone estar siempre en movimiento conforme pasa el tiempo, y que supera al objeto para situarse en el espacio y transformarlo, volviéndose una imagen misma del cuerpo, del sonido y del dispositivo.

Como ya se ha indicado en párrafos anteriores, el nexo que hay entre el diseño y la escena es enmarcada por la relación entre espacio y tiempo, que permite centrarse en la escenografía como espacio material resignificado por las prácticas artísticas que suponen nuevas dramaturgias audiovisuales, en donde la imagen traspasa la mimesis para volverse poética. Así, se puede estar de acuerdo con Pelta (2010) al considerar que la forma sigue al contenido —y no a la función—, enfocando el análisis en las propuestas ideológicas y políticas, y evidenciando, de alguna manera, los nuevos espacios escenográficos como lugares que enmarcan líneas de pensamiento contemporáneas. Por supuesto, hay otros lugares y prácticas de creación, pero se atiende al lugar de las artes vivas como un lugar que crea comunidad y construye a partir de las relaciones entre autor y espectador, quienes, desde las necesidades creadoras y críticas, pueden ser vistos como sujetos globalizados y políticos. En este punto es importante aclarar que, si bien el diseño y, particularmente, el diseño gráfico ha logrado, a través de la teoría, la práctica profesional y la impartición de su enseñanza, un lugar propio y diferenciado de otras disciplinas, los límites de acción disciplinar, son cada vez más

difíciles de diferenciar (Pelta, 2010); lo que permite que haya un panorama de posibilidades expresivas y narrativas.

3.3.2 La Instalación Audiovisual Como Una Práctica Espacial Contemporánea

La noción de instalación se relaciona con el diseño y con la escena cuando se abordan desde el campo expandido, y cuando su relación con lo objetual en el diseño y con la escenografía en la puesta en escena se encuentran en un espacio performativo. Sobre la instalación, el interés radica cuando esta “se convierte, sobre todo, en una metodología teatral de puesta en escena” (Peran, 2004, párr 2), permitiendo acentuar el espacio arquitectónico desde su naturaleza física (Peran, 2004), y activarla a través de la acción escénica.

En esta dirección, la instalación se aproxima a la puesta en escena de un espacio, relacionándose con el diseño escenográfico, con la arquitectura y con la escultura; pero también con formatos gráficos y audiovisuales, que hacen parte de la instalación en tanto impresión sobre un formato. Estos pueden permanecer o perecer en el objeto, o agotarse en la corporeidad instalada de un evento efímero (Bonet, 1995); también pueden pronunciarse como dibujos o tipos en movimiento, videos o animaciones. Asimismo, la instalación como medio híbrido es importante para esta investigación, debido a que se inscribe en la noción de instalación audiovisual o multimedia, que sugiere el uso de medios y tecnologías de la imagen en la producción escénica, intercalándose con la dimensión performativa de las artes vivas.

3.3.3 La Ilustración y la Animación en Escena

La ilustración y la animación en la escena pueden funcionar como elemento tridimensional en la medida en que se amoldan a un objeto volumétrico, lo visten y lo caracterizan a través de las proyecciones sobre ellos. Estos objetos pueden ser pantallas o telones sobre los que se proyectan imágenes que quedan planas u objetos tridimensionales que se envuelven con el *video-mapping*.

Cuando la ilustración adquiere un carácter tridimensional y de perspectiva, y además se localiza en un espacio de creación y recepción en el que se encuentran activamente dibujos, líneas, trazos y tipos, con objetos tangibles y materiales; se puede encontrar una especie de autenticidad y un lugar para dejar la impronta del diseñador. Este lugar puede ser el espacio escénico, para rescatar ese carácter efímero, de encuentro y de comunidad que se da entorno a la puesta en escena, con el fin de impulsar la producción material e inmaterial del diseño, a fin de no caer ni en un diseño elitista ni en la impersonalidad del mundo digital (Pelta, 2010).

En esta medida, las propuestas que relacionan ilustración, animación u objetos con escena, que se podrían definir como dramaturgias de la imagen fija, en movimiento o del objeto; rompen por lo general con la medida habitual del teatro en tanto proporción del cuerpo humano, y “entran en cortocircuito con las estructuras que lo sostienen, por tanto, exigen nuevos marcos para desarrollar su práctica” (Ferreyra, 2007, p. 16). Algunos ilustradores referidos anteriormente han incursionado en estos espacios alternativos, desde diferentes niveles y modificaciones espaciales, para atender a la relación que hay entre los objetos, la imagen, las palabras y el sonido; relacionando procedimientos de un marco disciplinar con el otro, como el *collage*, la yuxtaposición,

la fragmentación y la descontextualización, impuestos sobre la palabra para evidenciar su potencial rítmico y sonoro. Así lo expone claramente Ferreyra (2006), quien sostiene que estas relaciones proponen otras formas dramáticas, en donde ya no hay un conflicto ni personajes, pero sí un mecanismo temporal, cuya dinámica permite intuir un acontecimiento y un fenómeno en donde las imágenes recuperan su condición poética en la escena.

La condición subjetiva de los objetos y de las imágenes se puede complementar con la posibilidad de su animación, es decir, el movimiento que pueden tener, que definirá su presencia y su tipología, ya sea por manipulación del actor o por manipulación digital. Esta animación se puede hacer por diferentes medios: la luz, el movimiento, el espacio y el sonido; medios que, de una u otra manera, muestran la función vital de las imágenes y de los objetos en escena, y descubren su existencia independiente.

En esta dirección, el trabajo con marionetas, ilustraciones y animaciones dirigido por William Kentridge en *The Nose* [La Nariz, 2010], obra escrita por Gógol en la Unión Soviética de los años veinte, considerada por los críticos como una obra satírica social, que cuenta la historia de un hombre que se despierta sin su nariz, la cual ha cobrado vida propia y una gran estatura física. Este relato corto que también puede hacer parte del género del absurdo, se estrenó en 1930 y posteriormente fue montado bajo la dirección de Kentridge, en donde la obra “alcanzó su visualidad más extrema hasta la fecha” (Gough, 2017, p. 36). Para empezar, el lenguaje visual empleado estaba basado en vanguardias rusas haciendo una analogía con el teatro y los “aparatos de actuación constructivistas” (Gough, 2017, p. 36). La nariz no sólo era un objeto físico

de grandes proporciones⁹⁰, sino que también aparecía en una serie de proyecciones para acompañar la música. Animaciones combinadas con imágenes reales y material de archivo (Gough, 2017).

Imagen 37

Capturas de pantalla de La Nariz (2010).



Fuente: *The Nose*, 2013. The Metropolitan Opera.

De igual manera, Kentridge emplea animaciones hechas con sus dibujos al carbón en blanco y negro, proyectadas en grandes pantallas que contrastan con los personajes reales de sus obras y las marionetas que interactúan en el mismo espacio escénico, en donde la interpretación y el dibujo se juntan. En obras como *Faustus in Africa* [¡Fausto en África!, 1995] por ejemplo, Kentridge rescata mapas y revistas

⁹⁰ Ver imagen 37.

antiguas de guerras coloniales, para de ahí plantear la escenografía y el desarrollo de los personajes, que una vez más combinan marionetas y actores.

Según el mismo Kentridge (1999) utiliza en sus películas imágenes basadas en distintas técnicas de representación corporal como las radiografías, combinadas con los dibujos que tradicionalmente realiza. Ecografías y resonancias magnéticas fueron objetos encontrados, objetos que para este artista tenían su propio atractivo como dibujos. Muchas de las imágenes que encuentra este artista y otros ilustradores para sus obras, son de forma accidental que durante el proceso creativo adquieren el significado deseado.

Por su parte, el trabajo que hace Paul Barritt⁹¹ con la compañía inglesa 1927 en *La Flauta Mágica* (Die Zauberflöte, 1971)⁹² de Mozart de la Komische Opera de Berlín (2012), evidencia la influencia y fascinación que tienen sus realizadores por el cine mudo de los años veinte. Influencia que se hace presente en los diálogos proyectados en rótulos como en las películas antiguas.⁹³ Dicha producción audiovisual rebasa la historia detrás de la obra⁹⁴ y la acción de los cantantes en función de las animaciones; para algunos espectadores, la historia y la interpretación, podrían quedar incluso subordinados a la imagen. Sin embargo, este trabajo se enfrenta de manera contundente e innovadora a la relación entre imagen, música, voz cantada e interpretación, a través de una proyección de *video-mapping* que utiliza la técnica de la animación 2D y que

⁹¹ Animador británico quien fundó en 2005 junto a Suzanne Andrade y, más tarde, la actriz y directora de escena Esme Appleton el colectivo londinense 1927.

⁹² Estrenada en el Theater auf der Wieden de Viena, el 30 de septiembre de 1791.

⁹³ Estos diálogos son recitativos en la obra original de Mozart.

⁹⁴ *La Flauta Mágica* trata de la vida del príncipe Tamino, quien en un fantástico Egipto es rescatado por tres jóvenes que pertenecen a la Reina de la Noche, después de haber sido atacado por una criatura monstruosa. En esta aventura el príncipe conoce a Papageno, un cazador de aves, con el que emprende una misión de rescate con la ayuda de dos instrumentos musicales: una flauta y una campanilla (Sansone, 2017).

ocupa todo el espacio escénico, en el que no hay decorados y en donde los cantantes establecen otro tipo de relaciones con las imágenes, diferentes a las acostumbradas en el género de la ópera.

Dicha producción, se inserta en la nueva tendencia de entender los textos de las óperas de repertorio, como estímulos para su libre interpretación dentro de la imaginaria teatral, dando rienda suelta a la propia visión del artista (Sansone, 2017). En este sentido, el cine se introduce en el teatro y el teatro en la lógica cinematográfica, a través del empleo de tecnologías de última generación, ligadas a un estilo que evoca un tiempo anterior (años veinte). Las ilustraciones digitales son hechas a mano y proyectadas sobre una superficie plana, una pantalla blanca que tiene algunos cortes para que los cantantes aparezcan y desaparezcan de escena, permaneciendo pegados al fondo de la misma (Sansone, 2017). Esta combinación entre el 2D de las animaciones y el volumen del cuerpo de los cantantes⁹⁵, se integran en un marco visual que permite evidenciar el juego fantasioso de la historia, el cual se centra en el simbolismo y en la referencia a distintos periodos artísticos como el cine expresionista alemán, el cómic, el cine mudo, entre otros.

En cuanto al trabajo de la compañía A Tiro Hecho, que es una de las que en mayor medida ha mantenido una estrecha relación entre la gráfica y la puesta en escena, gracias a su gran producción y estilo característico⁹⁶ en manos del diseñador Elías Taño; se puede afirmar que el estilo visual hace referencia directa al teatro político reivindicativo y contestatario que caracteriza a esta compañía. Las imágenes son impresas en diferentes formatos y medios a través de serigrafía como método de

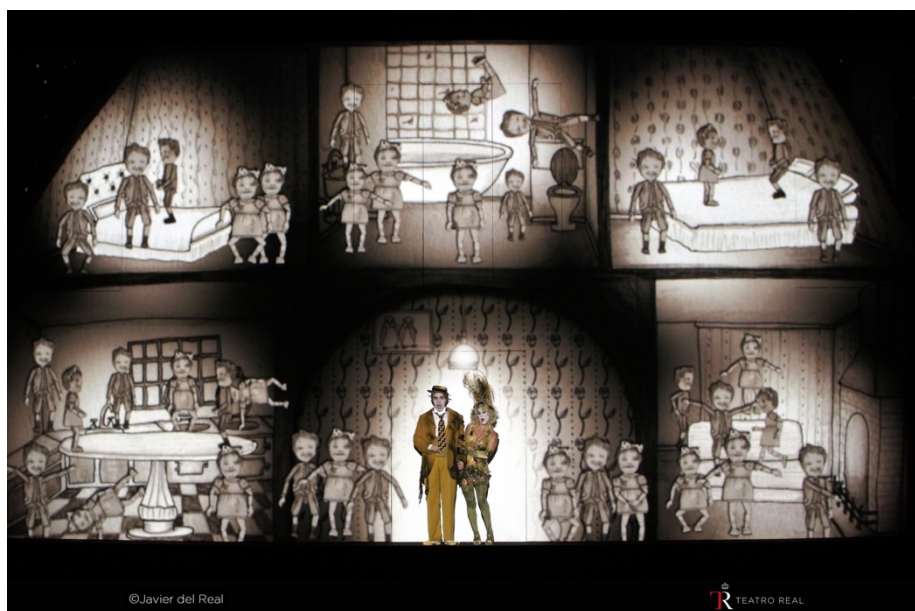
⁹⁵ Ver imagen 38.

⁹⁶ Ver imagen 39.

reproducción sobre distintos materiales, por lo general en color negro sobre papeles y telas de diversos colores. Algunas de las imágenes conservan la estética del grabado en relieve, dejando notar el trazo rústico que deja el corte y retiro del material y los espacios vacíos en donde no pasa la tinta.

Imagen 38

La Flauta Mágica.



Fuente: del Real, J. (2012).

Imagen 39

Carteles de diferentes producciones de la compañía A Tiro Hecho.



Fuente: A Tiro Hecho (2020). Imágenes tomadas de <https://atirohecho.wordpress.com/>

Capítulo 4

Prácticas Colaborativas

Esta investigación, basada en la práctica artística, parte de un hecho social y de un acto subjetivo, lo que permite entremezclar el proceso creativo con un contexto social e histórico. Esta fase ha supuesto una carga emocional fuerte, asumida desde las imágenes mentales que trae el recuerdo, hacia la experimentación con ellas en diferentes soportes analógicos (grabados y bordados). Estas imágenes han sido empleadas en la construcción de una narrativa de infancia y llevada al espacio escénico, en donde se concreta con la disposición objetual, las acciones, las proyecciones digitales y con los relatos.

Dicho proceso creativo supone un encuentro interdisciplinar dentro del escenario, en el que la memoria despliega su abanico sobre la percepción de la forma y los elementos psicológicos que ella despierta. Por su parte, la revisión documental del material histórico se ha hecho sobre la concepción del acto político que implica poner en escena un acontecimiento social; y sobre las teorías del espacio habitable, los lenguajes no verbales y los lenguajes artificiales, que pueden abrir nuevas formas —que no son las literaturizantes— de afrontar la escena (Breyer, 2005). Esta encrucijada de trabajo interdisciplinar, que ha involucrado el trabajo de creación de un dispositivo escénico y un despliegue escenográfico, pone en evidencia la necesidad de implicación de diferentes expertos y sujetos en formación, para establecer un diálogo y desarrollar una experimentación plástica equilibrada entre todos los campos que intervienen en el hecho escénico.

En ese sentido, ha sido necesario acercarse al trabajo colaborativo e interdisciplinar desde dos lugares distintos: la creación colectiva en la escena contemporánea y la creación colectiva en los métodos de diseño contemporáneo. Dentro de tales procesos creativos en diseño, se parte, por lo general, de una idea que se transforma en problema. Este problema se define y delimita para llegar a su incubación (desarrollo), proceso que pasa por diferentes fases como el distanciamiento del problema, la recogida de información, la asimilación de las ideas, la consulta con expertos, la sistematización de la información y su visualización (Esteve de Quesada, 2001). De dicho desarrollo que supone el acto de diseñar, se llega a su puesta en práctica a través de la experimentación con diferentes técnicas y tecnologías, obteniendo la “cosa” diseñada, el dispositivo o el artefacto.

En las metodologías de diseño existen métodos proyectuales, aleatorios, autorregulados, de caja negra y de caja transparente, los cuales se definen bajo parámetros, como los que relacionan el arte con la vida, los que construyen un lenguaje propio, o los que consiguen provocar y seducir. Tales parámetros encuentran su respectiva inspiración en aspectos sociales, políticos y rituales, que permiten, a su vez, ir más allá de las convenciones sociales aceptadas (Esteve de Quesada, 2001). De esa manera, el proceso de diseñar (que implica trabajo de mesa, documentación, sistematización, análisis y visualización) da cuenta de la transformación de una idea (concepto visual y textual) en un problema, a través de una técnica o tecnología que pueda ser empleada en un dispositivo (gráfico, audiovisual, performativo o escénico). Dicho de otro modo: el pensamiento proyectual, genera dos tipos de producto: el dispositivo y el conocimiento (Cravino, 2019). De ello, se rescata “la capacidad [del

pensamiento y del conocimiento proyectual] de prever una realidad no presente” (Archer, 1992, como se citó en Cravino, 2019, p. 57), que como forma de conocimiento comprende la evolución de la cultura material, el intercambio simbólico y social, y un saber hacer de algo que aún no existe (Fernández, 2013, como se citó en Cravino, 2019, p. 62).

Por tanto, el dispositivo, “como forma de producción de escenarios colectivos” (Cornago Bernal, 2016, p. 53), se concreta en el espacio escénico como una de las posibilidades de expansión del pensamiento proyectual; en el que se reconoce el acontecimiento escénico como el encuentro entre el mundo artificial y el mundo vivo. Este encuentro supone, a su vez, el intercambio entre modos de hacer, es decir, entre dinámicas y metodologías de creación, que se materializan en ese espacio, pasando del trabajo de mesa al trabajo sobre el escenario como espacio habitado. Este enfrentamiento que tiene que hacer el artista frente al espacio vacío y sus posibilidades es crucial en cualquier encuentro social.

Por otra parte, la creación colectiva en la escena contemporánea, vinculada al concepto de dispositivo artístico o poético, es entendida como la actividad que no puede ser relegada a algo menor, y como la transformación que hace visible lo insólito de forma colaborativa (Sánchez, 2016, como se citó en Cornago Bernal, 2016). La creación colectiva también puede ser comprendida como la actividad que deja en suspenso “el sentido de ese escenario, abriéndolo a la posibilidad de experimentar otras formas de estar, que nacen de la inmediatez del encuentro en un lugar y unas circunstancias singulares, en relación al contexto que lo alberga” (Cornago Bernal, 2016, p. 56);

adquiriendo un sentido político en la medida en que ponga en duda la eficacia de las propias reglas sobre las que se construye dicho dispositivo.

Ahora, respecto a la interdisciplinariedad, esta puede ser entendida como una especie de intercambio de métodos de diferentes disciplinas artísticas, que supone una relación entre conceptos (ideas, textos, temáticas), visualizaciones (*storyboard*, maquetas, imágenes) y modos de hacer (métodos, técnicas y estrategias). En dicho intercambio disciplinar, las estrategias más utilizadas en la producción artística contemporánea según Esteve de Quesada (2001), son la apropiación de imágenes, la lluvia de ideas⁹⁷, la descontextualización, la analogía, las repeticiones y las deformaciones. Particularmente, en lo que se refiere a las creaciones colectivas, Esteve de Quesada (2001) apunta que los procesos creativos, en su mayoría, se basan en la creación sucesiva, cuyos mecanismos recaen: en la modificación de significados, que se realiza mediante alteraciones sucesivas; en la alteración del contexto, con el que se busca un efecto comunicativo; en las variaciones sobre una obra, para recrear un estilo y hacer una referencia al sujeto creador; en encontrar un estilo de un principio creativo que genere nuevas realidades; y en el trabajo en equipo, que según el ámbito, se puede dar en grandes compañías artísticas mediante el trabajo jerarquizado o en grupos reducidos que funcionen como colectivos artísticos.

Estas formas de trabajo son, sin duda, útiles contra lo que se ha conocido como métodos de diseño positivistas, empleados como recetas y no como maneras en que las personas puedan relacionarse y, así, crear en colectivo, ya que la realidad de la práctica

⁹⁷ También llamado “torbellino de ideas”, se fundamenta en el bloqueo que supone la acción crítica contante y lleva a exponer una serie de ideas sobre un tema, dentro de un grupo heterogéneo, para luego será grupadas y analizadas, con el fin de encontrar la solución a un problema (Esteve de Quesada, 2001).

del diseño y del arte en general, no debe someterse a fórmulas (Pelta, 2010). Este trabajo de investigación, por lo tanto, se ha alejado de la visión positivista de los métodos lógicos del diseño y de su conductismo, para inscribirse en *modos de hacer* que atiendan a otros problemas derivados del campo expandido, problemas que están por encima de las disciplinas y de los propios métodos.

4.1 Metodologías Colaborativas en la Producción Escenográfica

Partiendo del hecho que hay diferentes tipos de escenografía y, por lo tanto, diferentes niveles de diseño de una experiencia espacial y temporal, Breyer (2005) expone tres consideraciones sobre la escenografía: una en la que la escenografía actúa como un decorado ornamental y comercial, en donde su función es el adorno. Otra en la que la escenografía se apoya en la geografía para indicar con cierta fidelidad un texto que delimita acotaciones históricas, documentales, anecdóticas. Y la última, en la que la escenografía fundante se apoya en el momento primigenio de la idea, construyendo una propuesta original de esa idea, como un texto autoral (p. 77). De estas tres consideraciones, que también pueden ser comprendidas como si fueran tres niveles escenográficos, este trabajo de investigación práctico se centra en la tercera consideración, puesto que en ella pueden converger diferentes materiales producidos para la obra, por ejemplo: paisajes sonoros, animaciones, gráfica, acciones, relatos y testimonios.

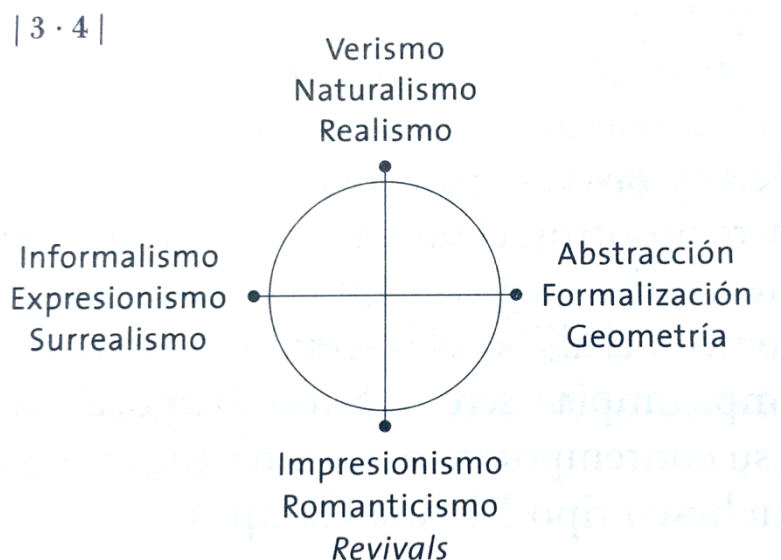
Ahora bien, como hay diferentes puntos de partida para realizar una propuesta escenográfica, es importante tener en cuenta que de este sitio se desprende el rumbo y el sentido de la puesta en escena. Breyer (2005) ilustra que se puede partir de un dato, un

contenido, un acontecimiento, un estado interno, un mecanismo o de un programa detallado de necesidades. En ese sentido, los rumbos que puede tomar una escenografía son igualmente variados: puede adoptar un realismo documental, que implique un trabajo de memoria desapasionada, o bien puede enfrentarse a una organización con prioridad semántica, a partir de una clasificación sintáctica de significados parciales, que se unifiquen en la globalidad del mensaje (Breyer, 2005)⁹⁸. Otro posible rumbo que puede adoptar la escenografía, pero que es bastante discutido, es el del naturalismo, que tiene que ver con la réplica o representación objetiva de un modelo, donde lo importante es la veracidad y verosimilitud que alcance el escenario en función de dicho modelo. Por último, está la metáfora con modalidades y variaciones estilísticas, que pueden ser aplicadas en la escenografía. Ejemplos de estas modalidades y variaciones son: la alegoría, el simbolismo, el impresionismo y el surrealismo; en ellas se ubican casi todas las producciones del siglo pasado y el presente (Breyer, 2005).

⁹⁸ Ver Imagen 40.

Imagen 40

Gráfica tomada del libro *La escena Presente*



Fuente: Breyer, G. (2005).

Diseñar una escenografía implica un proceso de pensamiento que está entre la reflexión, la documentación y la acción. La mediación o el agenciamiento del diseño escenográfico se mueven entre la idea, la representación mental y el concepto, todas ellas como modos de simulación, para llegar a una entidad abstracta o concreta, ya sea un plan de trabajo, una secuencia de acciones, un prototipo de prueba o la puesta en escena como tal. Existen en esta dirección, diferentes métodos, modelos y metodologías aplicadas a la escena, entre las que se encuentran los modelos proyectuales del diseño en general, aplicados al diseño en tanto escenografía, vistos como procesos de transformación.

Las etapas metódicas de elaboración de los diferentes tipos de escenografía tienen puntos de encuentro. Uno de estos se conoce como “pulsión inicial”, que es la necesidad que tiene el diseñador o artista “de expresarse, de ser y de hacer para ser” (Breyer, 2005, p. 274); se trata de ese primer momento en que no hay imágenes o ideas concretas, sino un padecimiento. Otro punto de encuentro es la concreción de esa pulsión inicial en una idea, que puede ser “un anclaje de la inspiración en un dato interior o exterior que dé sustento” (Breyer, 2005, p. 274). Tal concreción implica pasar de algo difuso (como una pulsión) a una idea en imagen, que por lo general es proveída por la memoria. De la memoria proviene esa imagen que puede ser también un referente o un recuerdo, “real o ideal, interior o exterior, objetivo o subjetivo” (Breyer, 2005, p. 275).

De la idea se pasa a la definición del tema, el cual debe acotarse a través de la revisión de documentos que traten dicha temática, y que relacionen el modelo de realidad del que se parte con la imaginación y la creación del artista, para que se materialice en un boceto (dibujo, esquema, diagrama o plano). Esta nueva imagen que se crea (boceto), se relaciona con la acción de tomar decisiones sobre esa idea y su soporte, es decir, es el acto de proyectar sobre el soporte “la materialidad que la recibe y sustenta, y que será la obra definitiva” (Breyer, 2005, p. 276). Se entiende por soporte, un objeto material o espacial (cuerpo, papel, bloque, caja o cubo vacío) sobre el que se imprime esa inscripción, formando otro nuevo objeto (maquetas, modelos) que tienen un volumen y una escala física.

La escenografía intrínseca, que se relaciona con el hecho escénico a través de medios plásticos, arquitectónicos, gráficos y tecnológicos (García López, 2006),

encuentra su carácter interdisciplinar en la confluencia de disciplinas que conforman su práctica. Este carácter interdisciplinar de las artes visuales, que ha tenido un tránsito por las artes escénicas, tuvo sus inicios cuando estas artes traspasaron las fronteras del edificio teatral, así como los espacios de exposición tradicionales como el museo, a mediados del siglo XX; “poniendo el acento en lo efímero de su producción, contra lo acabado y fijo de la obra de arte convencional” (García López, 2006, p. 78).

Estas relaciones, que se enriquecen al tener en un mismo espacio imágenes, sonidos, textos, acciones físicas y tecnologías, intervienen en un espacio concreto, transparentando que lo escénico va más allá de lo escenográfico y, por lo tanto, de lo espectacular, ya que la acción artística (*performance*) sustituye la representación por la presencia. De esta manera, el hecho escénico está más cerca de las artes performativas que de lo teatral (Pavis, 2000, como se citó en García López, 2006), y más cerca de formas de arte como las instalaciones, las exposiciones temáticas y temporales, los *performances*, las escenografías urbanas, las arquitecturas efímeras y los escaparates; creados para ser percibidos, habitados o experimentados por un receptor, que tiene un papel activo dentro de los mismos (García López, 2006). En ese sentido, la parte visual y plástica del hecho escénico, que ha sido conocida a través del tiempo como escenografía, dispositivo escenográfico o diseño escenográfico, es una disciplina artística y de naturaleza transversal y plural, que supone en sí misma la interdisciplinariedad, por incluir de manera constante y en tiempo real la interferencia entre distintas disciplinas (García López, 2006).

Asimismo, es importante reducir la omnipresencia del acto creador en función de la intersubjetividad, producida entre los agentes que participan en dicho acto; es

decir, hay que tener en cuenta toda la existencia temporal del suceso, desde su creación hasta su producción en colectivo. La creación colectiva supone una expansión de los campos, tanto de la música, como de la animación, el teatro, la danza y las artes visuales, ligados al diseño de estrategias de creación colaborativa, en donde se producen relaciones y modificaciones interdisciplinarias, de acuerdo con los intereses del grupo de trabajo y los sujetos que lo componen.

Por otra parte, los problemas que presumen estas relaciones interdisciplinarias pueden ser abordados como oportunidades de integración, a través de procesos de experimentación contextuales y de aprendizaje colectivo, que estén en constante relación con la realidad tecnológica y artística. Además, los modos de crear interdisciplinariamente son flexibles, se autogeneran y suponen saltos metodológicos que permiten, al fin y al cabo, la integración de conocimientos. Pero no todos los procesos son individuales o colectivos en su totalidad, algunos son híbridos y, en cualquier caso, el autor es el constructor del significado de la obra. Sin embargo, ¿quién diseña en el escenario? (Breyer, 2005). La respuesta es: todos los miembros del equipo, en particular y en grupo; todos en función de demostrar una tesis.

Vale aclarar que la obra de arte que propone un universo de sentido, se mueve entre un microuniverso, que define la presencia en el escenario, o sea, lo que ocurre en escena, y un macrouniverso de sentido, que es extraescénico, es decir, ocurre, pero no se muestra en el escenario, sino que se alude a él (Breyer, 2005). De igual manera, la experimentación en los límites y más allá de estos (en lo que se refiere a los lenguajes y a las poéticas artísticas) es una característica de la producción artística contemporánea. Esta experimentación ha implicado la expansión, la intersección y la fusión disciplinar,

lo cual repercute indiscutiblemente en los modos de hacer, de crear y producir. Los procesos de laboratorios, hibridación y libertad interdisciplinaria son apuestas contemporáneas en auge y en constante evolución, generando así espacios de creación y reflexión que se han asumido desde la creación escénica actual.

La producción escénica contemporánea está siendo abordada por laboratorios de artistas de diferentes disciplinas, en la que algunos de sus dramaturgos, actores, artistas visuales, músicos y videógrafos son trabajadores permanentes como sus fundadores o colaboradores; otros artistas, en cambio, participan de forma transitoria. En compañías como A Tiro Hecho, Señor Serrano y Mapa Teatro, algunos artistas colaboran solo en una obra, según el interés del proyecto; es decir, son invitados a intercambiar saberes tanto artísticos como históricos o sociales, pero no permanecen en la compañía. De igual forma, hay otros “invitados” que no son artistas, pero que pertenecen a un contexto social determinado y se integran en una obra para comunicar o informar de primera mano sobre un acontecimiento.

En ese tipo de proyectos ya no hay necesariamente una figura de director ni de dramaturgo, sino un equipo compuesto por diferentes artistas que pueden configurar dos grupos de trabajo: los actores y el equipo creativo. Ambos se dedican a la creación interdisciplinaria y lo hacen, por lo general, partiendo de preguntas locales o preocupaciones globales, reuniendo disímiles formas de pensamiento y diversos lenguajes artísticos. La creación y la producción se da de forma horizontal, iniciando con la documentación sobre la pregunta o idea que se quiere abordar; es decir, sobre el acontecimiento o realidad que se quiere problematizar. A la par con la documentación, estas y otras compañías, trabajan y experimentan con diferentes propuestas materiales

como puntos de partida, que pueden ser: un texto encontrado o escrito, un testimonio, un movimiento, una palabra, una imagen o un sonido.

Del punto de partida, sea cual sea, algunas compañías como Señor Serrano (A. Serrano, 2018, comunicación personal, 24 noviembre de 2018)⁹⁹, encuentran financiación e intercambio de saberes en residencias artísticas, en las que van construyendo y poniendo en escena sus experimentaciones ante un público experto, durante un año y medio, antes del estreno de sus obras. La creación y producción de sus obras dura aproximadamente dos años. Inicialmente, la dramaturgia la construyen entre los fundadores de la compañía, que sería el equipo creativo. En un lapso de unos seis meses, el equipo logra crear una dramaturgia de diez minutos, al igual que consigue producir una serie de materiales audiovisuales, textuales, sonoros y performativos, que llevan a las residencias artísticas para ponerlas en el escenario y, a raíz de los resultados que se obtengan, tomar decisiones que corrijan la dramaturgia, como ampliarla a veinte minutos y crear nuevos materiales. Con tales mejoras, la dramaturgia vuelve a ser puesta en escena, pero en otra residencia artística. Vale aclarar que puede darse el caso en que la obra que se presente sea de treinta minutos en vez de veinte. La obra se presenta a un público profesional que se encarga de dar una retroalimentación (A. Serrano, 2018, comunicación personal, 24 noviembre de 2018). Este proceso se repite varias veces antes de la presentación final, asegurando una mayor recepción y efectividad crítica.

Por su parte, la compañía A Tiro Hecho, compuesta principalmente por actrices y bailarinas que, por lo general, abordan la experimentación artística desde el propio

⁹⁹ Ver Anexo 6.

cuerpo, conjugan el trabajo físico con el trabajo gráfico que produce el cofundador de la compañía, el cual, a la par que ellas, también dibuja y crea en diferentes soportes gráficos. De hecho, la compañía no solo firma sus producciones escénicas sino también los murales y fanzines que realizan para las obras (Chillida, C., comunicación personal, octubre 02 de 2018)¹⁰⁰. En sus últimas producciones se ha incluido música en vivo, la cual se produce a la par que las acciones físicas y la escenografía. Esta compañía realiza un trabajo interdisciplinar y colaborativo a partir de temáticas y preguntas que se inscriben en las líneas de trabajo de sus fundadoras, creando los materiales entre todo el equipo artístico.

En ese orden de ideas, la gráfica contemporánea de campo expandido implica que otros formatos de acción sean posibles para los diseñadores, que otras maneras de hacer sean reconocidas, y que la presencia del cuerpo, tanto del diseñador como de las acciones performativas que se emplean por medio la pantalla y de la acción “real”, sean parte de su proceso de pensamiento y reflexión crítica. La obra gráfica y objetual, entendida desde su sentido más amplio, sin distinciones ni límites disciplinares, y que deja ver sus capacidades de redefinición dentro del arte contemporáneo, indudablemente aporta a la transformación de las estrategias de comercialización, producción y autoría tradicionales. Entre estas prácticas se encuentran las manifestaciones reivindicativas, dispositivos poéticos, contradispositivos o antidispositivos, y las acciones críticas y políticas, que normalmente están por fuera de lo institucional (museos y mercado). Estas prácticas circulan entre instalaciones multimedia, videográficas, performativas, que ponen al descubierto el concepto de “imagen viva” como una imagen que tiene

¹⁰⁰ Ver Anexo 6.

presencia, a pesar de su intangibilidad; que tiene un medio y una materialización para tratar temas contemporáneos e inquietudes medioambientales, económicas, sociales y culturales.

El método relacionado con la subjetividad y la aleatoriedad es relevante para dejar hablar a la materia, al espacio y al lenguaje mismo. “La materia se hace sensible y trasciende su materialidad” (Esteve de Quesada, 2001, p. 74); lo mismo sucede con la materialidad de la luz y del sonido, al igual que la imagen en el espacio, el cuerpo y la palabra. En cuanto al proceso proyectual, se retoma una visión menos positivista del proyecto, más centrada en la idea de tener un mapa para navegar, que se va construyendo en el camino de la creación, pero que no siempre está al inicio ni se sigue al pie de la letra.

4.2 Construcciones Colaborativas de la Memoria

En el trabajo de cualquier artista que aborde una temática sobre el pasado, se entiende el archivo como una “colección gigante del surtido anárquico ‘de botones’” (Derrida (s.f.), como se citó en Baugh (2013)). La “caja de los botones” es una metáfora en lo que se refiere a archivar y clasificar dentro de una caja, y es representada por los documentos escritos, imágenes, fotografías, cartas, papeles y recuerdos que emplea el artista o el historiador en su investigación. En ese sentido, se debe tener cuidado con la tentación de contar una verdad final, ya que no hay una sola verdad en el archivo, esta puede tener muchas interpretaciones (Baugh, 2013), y más aún en los casos de rememoración y presentación del pasado.

Construir un archivo o enseñar a componerlo es un trabajo que implica hacer una selección cuidadosa para evidenciar algo. En el caso de los artistas de teatro como Appia, Gordon Craig o Meyerhold, las cajas de botones son tan grandes que con una selección cuidadosa se puede crear una cantidad interminable de nuevos archivos y realizar una cantidad enorme de juegos para relacionarlos con las inclinaciones y pasiones propias de cada artista (Baugh, 2013). Derrida (s.f. como se citó en Baugh, 2013) recuerda que un archivo no es una cosa del pasado, es la cuestión del futuro mismo, la cuestión de la respuesta, la promesa y la responsabilidad del mañana. Teniendo en cuenta todo lo mencionado hasta el momento, en la metáfora de la caja de los botones, los botones representan el pensamiento y las categorías en las que se puede dividir un archivo que, a su vez, puede tener otros botones individuales de igual importancia y dentro de cada categoría que se establezca.

A propósito de la construcción del archivo para una producción escénica, se entiende que la escenografía es la dramaturgia de la acción (Baugh, 2013), es decir, que la escenografía transforma el espacio escénico de algo que no tiene movimiento a algo que se transforma con él, a través de la acción. Esta idea ha permitido reemplazar la narrativa lineal por el *collage* o por el montaje (que son formas posnarrativas) en la escena contemporánea. La escenografía, por su parte, se ha transformado en una práctica artística en sí misma, que busca nuevos caminos para invitar al espectador a interactuar con ella (Baugh, 2013), desde la discusión de temáticas actuales como el cambio climático, las fuentes no renovables, la política, la corrupción, los efectos del capitalismo globalizado. El escenógrafo se apropia y emplea su visión sobre estas problemáticas para llevarlas al espacio escénico.

Se considera el hecho escénico como una amalgama de signos y como un espacio polifónico que permite el trabajo de simultaneidad y de tensiones producidas por las acciones físicas, sonoras y visuales que se desarrollan en él (García López, 2006). El interés de esta investigación, radica en las posibilidades que ofrece esta aproximación a un campo interdisciplinar en sí mismo, que se relaciona con la dimensión cultural y contextual en la que se produce; y que genera, además, dinámicas y acciones a través del encuentro intersubjetivo.

Por ende, la imagen debe estar viva, pero no como la pintura que está dentro del espacio, debido a que el espacio también está vivo y porque interactúa con el cuerpo, la palabra, el sonido y con la luz, como realidades materiales, no como representaciones de algo. En el espacio contemporáneo de la escena, se emplean instalaciones o escenarios múltiples como rechazo a la división entre el espectador y el actor (Baugh, 2013). Es por eso que se debe tener en cuenta que los cuerpos interdisciplinares se han desarrollado (Breyer, 2005), lo que supone que todos los parámetros, desde las temáticas, los programas y las técnicas hasta los lenguajes, caben dentro del programa del diseñador escenográfico, que abarca el material, la forma, la subjetividad, la objetividad, el color, la luz, el movimiento, el sonido, el espacio y el contexto. No está demás señalar que todos esos elementos conjugan los lenguajes y los formatos en un mismo espacio, que puede ser la pintura, la escultura, el diseño, la música o las artes escénicas.

Teniendo en cuenta estas perspectivas sobre la escenografía, este trabajo investigativo se ha centrado en las dimensiones performativas individuales y colectivas, generadas por el poder político de la memoria, ya que hay símbolos del pasado que se

pueden usar en el presente del espacio escénico, que son reconocibles por la memoria colectiva. Tales símbolos pueden ser específicos y útiles para generar memoria colectiva y evidenciar esa lucha contra el olvido. Así mismo, dichos símbolos, que pueden ser traídos al escenario tradicional del teatro, pueden dar origen a otras acciones y subjetividades, con imágenes y objetos que confronten la historia oficial con otras historias individuales posibles y alternativas. De esta manera, la escenografía actúa como arqueología, reflexionando sobre los restos materiales del pasado (Baugh, 2013, p. 229).

Estos restos del pasado, particularmente los que tienen que ver con la memoria de la desaparición forzada en América Latina, ponen en evidencia las diferentes formas de representar la imagen del individuo desaparecido y las consecuencias políticas y artísticas que trae sobre el discurso y la memoria colectiva. En ese orden de ideas, Irazábal (2021) expone que las primeras obras, tanto artísticas como de literatura crítica en la posdictadura en Argentina, se referían al desaparecido como un héroe, convirtiéndolo en un monumento. La conversión del desaparecido en un monumento fue criticada por Luis Cano, dramaturgo de la escena argentina, y por el mismo Irazábal, porque pensaban que se debía “desmonumentalizar” al desaparecido, porque entendían que hacer monumento de los objetos culturales construía la invisibilidad de los mismos; es decir, en cuanto más se exhibe algo, más se vuelve invisible (Irazábal, 2021). Lo cual no quiere decir que no deban exponerse los objetos culturales silenciados, sino que, si hay mucha repetición de ellos, estos objetos se vuelven transparentes.

Ahora bien, ¿cómo se logra que los relatos y los testimonios sobre la desaparición forzada, expuestos en acontecimientos escénicos o cinematográficos, no se

transparenten? Siguiendo igualmente a Irazábal (2021), hay que manifestar esos relatos y testimonios sobre la desaparición desde la opacidad y no desde la transparencia. La opacidad se genera irrumpiendo en el tiempo presente y cotidiano de la gente; o sea: hay que generar un punto disruptivo, una alteridad en el tiempo presente de aquel al que se dirige. En ese sentido, se debe pensar nuevamente qué llevó a las naciones del Cono Sur a estas prácticas de terrorismo de estado, qué las llevó a los estatutos de seguridad y a la desaparición forzada como estrategia contra el enemigo, y qué los llevó a las dictaduras. Asimismo, Cano (s.f. como se citó en Irazábal, 2021), expone que todos en el teatro están convencidos de quiénes fueron los malos y quienes los buenos en las dictaduras; pero también advierte si se sigue demonizando al monstruo y enalteciendo a la víctima, se encasillan al uno y al otro en esta tipificación.

Potenciar el espacio escénico con imágenes del pasado y de la memoria histórica y colectiva supone un trabajo pedagógico sobre la memoria, un trabajo que no debe imponer verdades sino poner en discusión sus posibilidades alternativas. Por eso ha sido necesario poner en disputa la “romantización” (o sea la idealización) del desaparecido en las producciones artísticas de los años setenta, ochenta y noventa, para desmitificar y quitar el carácter romántico de esta realidad. Tal labor ya la han empezado, desde la década del 2000, varios hijos e hijas de desaparecidos, con obras cinematográficas como *Los Rubios* (2003) y *Papá Iván* (2004); y por medio de diversos dispositivos escénicos que retratan las secuelas del terror totalitario de las dictaduras en Argentina y Chile (Quílez Esteve, 2020).

Por otra parte, las producciones escénicas de “segunda generación” se concretaron con el nacimiento de “Teatro x la Identidad” (abreviado Txi), movimiento

que se originó en 2001, en Buenos Aires, con el objetivo de apoyar la causa de *Las Abuelas de Plaza de Mayo* (Diz, 2017), y como otra estrategia de búsqueda y restitución de los hijos e hijas de quienes desaparecieron a sus familias legítimas. Sobre esto, Quílez Esteve (2020) explica que “la reflexión que este movimiento teatral busca instaurar en la sociedad nace como respuesta a la desmemoria de la política y a la voluntad de pasar página de parte de la sociedad civil argentina” (p. 6). De esta manera, se demuestra que habitar el espacio escénico como lugar de la memoria colectiva y del rechazo al olvido, desde la presencia, la intimidad, la crítica y el testimonio en vivo, permiten construir un futuro en colectivo.

Sin embargo, estas producciones en Colombia no son tan extensas; apenas empezaron a aparecer en 2015, año en que se lanzó la película *Pizarro*. Eso se debe a ya que en dicho país no hubo dictadura sino un estado de excepción, suspendido en el tiempo, durante los años setenta, ochenta y noventa. Esto quiere decir que la aplicación de estatutos de seguridad que también dejó hijos e hijas con padres y madres desaparecidas, no ha sido entendida desde el concepto de la dictadura militar como en otras regiones del Cono Sur, sino como una aplicación “legítima” de la fuerza contra la oposición al Gobierno y la insurgencia.

En esta medida, es importante la creación de narrativas sobre el conflicto armado en Colombia. Quílez (2010) señala que tales narrativas deben enfocarse en:

El recuerdo difuminado y en la voz de los hijos de desaparecidos, o bien en su intento obstinado e incansable de hacer emerger ‘verdades’ incómodas o hasta entonces directamente silenciadas por los propios familiares u otros testigos directos de ese tiempo convulso. (p. 4).

Al poner en escena al ser humano, a las hijas e hijos de los desaparecidos como sujetos psíquicos, puede comprenderse al individuo que hay detrás del desaparecido. Es por ello que Brecht (s.f. como se citó en Irazábal, 2021) no quería seguir mostrando la monstruosidad de Hitler, sino entender el nazismo como una resultante de la sociedad; es decir, entender la paradoja de lo humano desde diferentes ángulos y distintas posturas.



PARTE III
MEMORIAS
DE UN SUEÑO

Memorias de un sueño. Performer en escena

Fuente: elaboración propia.¹⁰¹

¹⁰¹ Fotografía tomada por Martino Buzzi.

Ficha Artística

Creación: colaborativa.

Intérpretes: Tatiana Cuéllar (protagonista-hija), María Tamarit (performer).

Testimonios: Carlos Cuéllar (padre), Ligia Amparo Torres (madre).

Dirección general: Tatiana Cuéllar

Co-dirección: Martina Botella

Equipo de dramaturgia: Tatiana Cuéllar, Martina Botella.

Equipo de escenografía: Tatiana Cuéllar, María Mas Prieto, Sara Cuesta, Juan Carranco, Rafael Ortega, Sofía Alcaide, Elena Martínez, Sofía Ortiz, Camilo Serrano, Marta Alcázar, Rebeca Borrás, Pablo Mateu.

Equipo de vestuario: Tatiana Cuéllar, Patricia Fresneda.

Equipo de audiovisual: Camilo Cogua, Tatiana Cuéllar, David Méndez, Hugo Arias, Laura Toscano, Kristin Nikolova, Sara García, María Pulido.

Gráfica: Tatiana Cuéllar, Kelly Gómez, Álvaro Valencia.

Diseño de iluminación: José Martín.

Diseño sonoro: Miguel Ordóñez.

Apoyo técnico: Pavel Dussán, Nef Martínez.

Registro: Carmelo Gabaldón, Alain Delaux, Martino Buzzi, Carlos Clavijo.

Agradecimientos especiales: Miguel Ángel Cantero (Gestor único y director artístico de Teatro Círculo), David Nebreda y Carlos Martínez (Andamios).

Sinopsis

Cuando la autora de esta tesis fue niña, tuvo como ídolo a su padre. Se lo llevaron cuando ella tenía dos años de edad, de su casa en Popayán. Su detención y desaparición se debió a los policías de la época, que conformaban el grupo F2¹⁰². La madre de la niña tuvo que gritarles para que no se la llevaran a ella también, gritarles que se la tenían que llevar con sus dos hijos, la pequeña y su hermano. Así que finalmente la dejaron. No solo el padre era un ídolo para la niña, lo era también para la madre de ella, para Walter, un amigo suyo, y para Cielo, una amiga de él, que está exiliada en México desde esa época; muchos otros de sus amigos fueron detenidos y desaparecidos esa misma noche. Ahora, los hijos de estos hombres y mujeres, activistas de antaño del M-19, apelan a la memoria familiar e histórica para construir una imagen contemporánea del pasado, una memoria colectiva. Esa imagen es concebida y presentada como una auto-ficción, que presenta una autobiografía distorsionada, incompleta y dudosa, como el recuerdo propio de la autora de esta tesis.

¹⁰² El M-19 buscó la seguridad en el estado

Capítulo 5

Proceso Creativo

Los ejes principales de esta propuesta investigativa interdisciplinar están enmarcados principalmente en la creación y producción de un dispositivo poético y político, que dé cuenta de la historia de vida de la autora de esta tesis, y que se enmarque en el acontecimiento de desaparición forzada de su padre, activista del Movimiento 19 de abril (M-19), acaecida el 30 de octubre de 1981 por parte de las fuerzas armadas del Estado colombiano. El dispositivo poético y político *Memorias de un sueño: una cadena infinita de afectos para hacernos invisibles a la muerte*, es presentado el 5 y 6 de junio de 2021, en el Teatro Círculo de la ciudad de Valencia.

Para poder abordar esta propuesta se marcan líneas de investigación y trabajo, que se han ido exponiendo a lo largo de la tesis y que abarcan el estudio de la memoria individual y colectiva, la violencia política estatal, el diseño escenográfico, la escena contemporánea y el trabajo colaborativo e interdisciplinar. El diseño escenográfico se centra en una escenografía que se entreteje con la narrativa explotando todo su potencial, cuyos elementos activan la acción, la cual resulta impulsada, a su vez, por la *performer*. En dicha acción, tanto la imagen como los objetos y el paisaje sonoro tienen una fuerza narrativa similar a la palabra.

En cuanto a la noción de memoria individual y colectiva, se ajusta a la necesidad de visibilizar narrativas de infancia sobre el conflicto armado en Colombia, que contribuyan a la creación de relaciones intersubjetivas más equitativas y a la superación familiar de un trauma. Otro eje importante es el trabajo colaborativo, visto como una forma de construir comunidad, empleando diferentes metodologías y saberes

interdisciplinarios, tanto en el proceso de experimentación como en la producción de dicho dispositivo artístico.

Toda la concepción de esta investigación, en términos metodológicos ha sido fundamentada en la investigación en artes basada en la práctica que, por un lado, tiene que ver con la idea de pararse en la otra orilla disciplinar, yendo en contravía con las normas y usos de la propia disciplina, en este caso el diseño, para que la indisciplina transite entre la poesía visual y la teatralidad. Por otro lado, que la práctica artística supone en una investigación ir también en contravía a los discursos hegemónicos dentro de un contexto social, marcado por los estatutos de seguridad y las dictaduras en la América Latina de los años setenta y ochenta; es decir, que la indisciplina, en este caso tiene que ver con el carácter de una época (Sánchez, 2015, párr. 4).

En este sentido, aunque el resultado ha sido un dispositivo escénico, poético y político, en el proceso de investigación se han producido otros materiales que, si bien no hacen parte del producto final, han contribuido en su experimentación y conceptualización desde el punto de vista indisciplinar del que habla Sánchez (2005), que es el de ir en contravía tanto de manera experimental como discursiva. Elementos como los bordados, grabados, dibujos y relatos visuales, atraviesan la propuesta escénica *Memorias de un sueño*.

La práctica artística como investigación va más allá de la idea de proyecto, de los medios técnicos empleados, del proceso y de la realización de la obra. La práctica artística, además, se mueve dentro de un entorno social y de transformación cultural, en donde los procesos y los modos de hacer se caracterizan por su hibridación. El desarrollo conceptual, por su lado, se desprende de la práctica artística propia y de la revisión de casos de estudio, los cuales son métodos de trabajo dentro de este tipo de investigación. De igual modo, dichos métodos de trabajos no necesariamente han de

salir de la práctica artística, sino de pensar con imágenes (Silva Flores, 2018), que puede dar origen a materiales visuales y sonoros que se produzcan en el proceso, e investigaciones que analicen imágenes del arte desde su aporte a la sociedad, a fin de acercarse y producir un tipo de conocimiento intangible, a través de la experiencia sensible que se pueda tener con dichas imágenes.

En consecuencia, lo surrealista del inconsciente ha podido acercarse desde el plano conceptual, y ha pasado al plano material y a los medios utilizados para la producción de la escenografía de *Memorias de un sueño*, por medio del establecimiento de relaciones entre contrarios (pasado y presente, memoria y olvido, desaparición y aparición, visible e invisible, individual y colectivo, documental y ficción) que se han situado en un mismo espacio de sentido, como recursos tanto poéticos como políticos. En el proceso de realización de esta obra, se defiende además, la idea de que el diseño, particularmente, no responde ya a una lógica en la que el mercado y la mercancía son lo que lo ancla a la realidad, ni la utopía de intervenir en la calidad de vida de las personas, sino que, por el contrario, este carácter social, artístico y cultural del diseño y sus prácticas se han de considerar más como una posibilidad de realidad, como un campo de acción político, de pensamiento y de intercambio de lenguajes, modos de hacer, de ser y de experimentar; y, sobre todo, como un lugar de resistencia al moverse en el campo expandido.

Por tanto, es claro que la construcción del archivo con documentos institucionales y testimonios personales, reactivan la memoria de las acciones artísticas y políticas, no solo a través del dispositivo estético y poético, sino también mediante el proceso colaborativo. Así mismo, la experimentación sobre las posibilidades narrativas y dramáticas de la imagen audiovisual en el espacio escénico contemporáneo han

sido un proceso de transformación, que se puede ver en el mapa conceptual¹⁰³, empleado como una forma de ordenamiento tanto de las nociones como de los referentes y las fases que se han superado superar en esta investigación.

Por otra parte, la necesidad de experimentar con nuevos espacios escenográficos se desprende de la relación entre memoria y dispositivo poético. Es importante tener presente eso ya que tal relación es la que ha dado origen al dispositivo *Memorias de un sueño*, como respuesta de un sujeto político en conflicto. Este dispositivo, organizado en tres actos contiene: un acto de memoria, un acto político y un acto artístico, reflejados en tres momentos: el presente, el pasado y el futuro, los cuales se han irradiado respectivamente en: discursos cotidianos de familia, metáforas visuales de la ausencia y discursos de memoria colectiva. De las metáforas de la ausencia, que se refiere a la desaparición forzada, se toca el concepto de violencia política, representado en la distorsión onírica como paradoja de la memoria, que contrapone a las redes sociales de apoyo como cadenas de afecto, expresadas en la familia y en los tejidos sociales (biológicos y textiles).

Ahora bien, el concepto de memoria individual y colectiva se relaciona con la idea de situar acontecimientos autobiográficos en el campo social, del que se desprenden las distintas prácticas y políticas de la memoria empleadas en esta investigación. De esta relación entre lo subjetivo (individual) y lo objetivo (colectivo) resulta un discurso contra-hegemónico sobre el conflicto armado colombiano; además de otra disyuntiva sobre la narratividad como algo que fluye y es de movimiento continuo, y sobre lo político como algo intermitente, como un cúmulo de microhistorias que componen la memoria histórica. Estas disyuntivas se relacionan con el carácter ambiguo de la memoria y del olvido, así como de los recuerdos individuales,

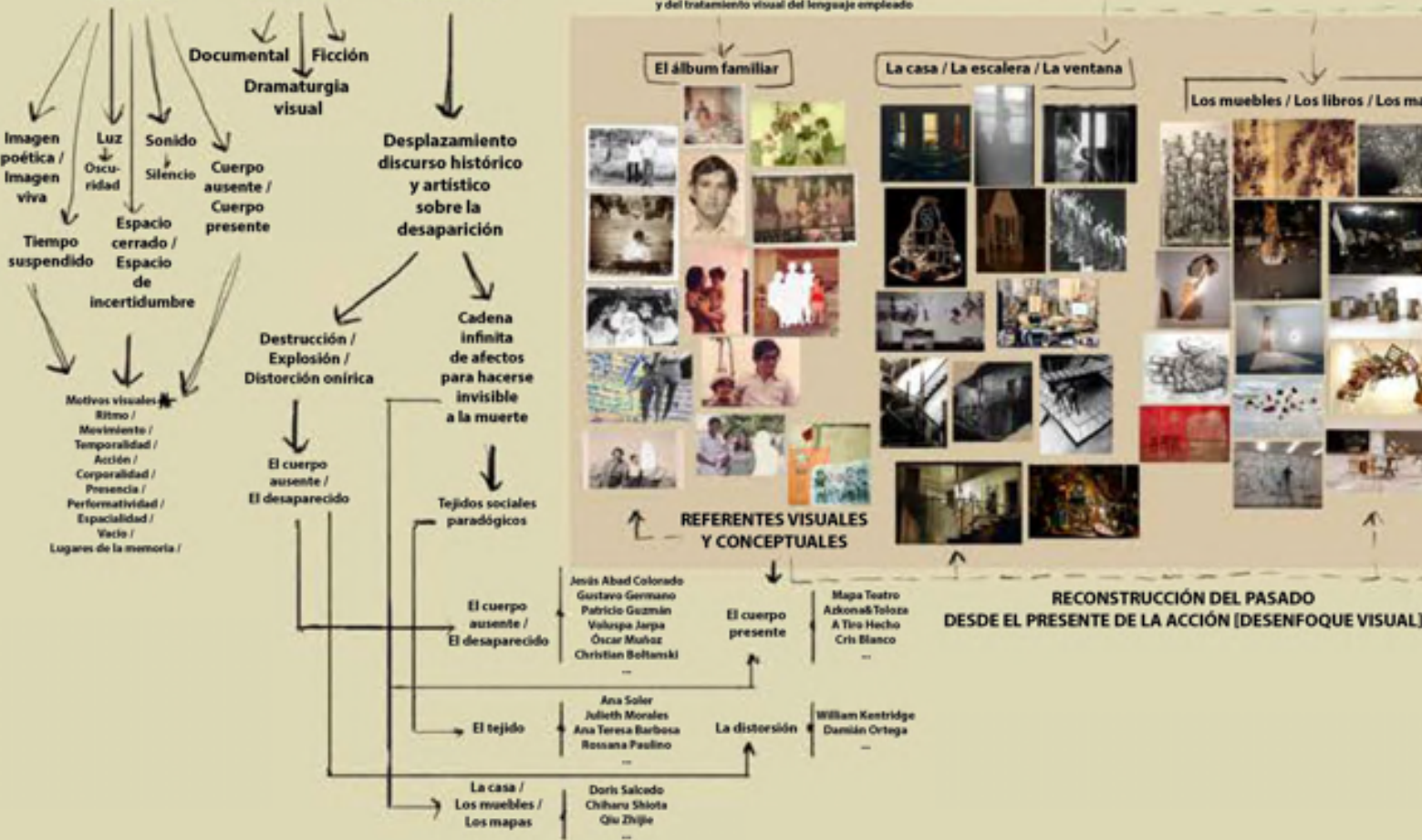
¹⁰³ Ver Imagen 41.

atravesados por los miembros de la familia y amigos, llegando al concepto de autoficción, que es el género para pensar la subjetividad contemporánea, situando los momentos vividos junto con los momentos imaginados.

Imagen 41

Mapa conceptual empelado para organizar tanto las relaciones conceptuales como las imágenes que se desprenden de esta investigación.

Fuente: elaboración propia





EVALUACIÓN DEL IMPACTO DE LA VIOLENCIA [REHACER EL PASADO]

PERSPECTIVAS DE FUTURO [CORRECCIÓN DEL DESENFOQUE]

5.1 Antecedentes. El caso del taller de ópera de la Universidad del Valle

Esta investigación artística se ha pensado desde un territorio de campo expandido, proponiendo una puesta en escena que pacte por la hibridación de lenguajes en el espacio escénico contemporáneo, a través del trabajo colaborativo y transdisciplinar. En esa medida, se asume el espacio escenográfico como la convergencia entre el diseño y las artes vivas, donde se explotan todas las posibilidades plásticas y narrativas. Además, dicho lugar es donde es posible relacionar la imagen, el cuerpo y el espacio con la autobiografía, para hacer un recorrido por la memoria personal y la poética de los objetos¹⁰⁴, hacia la construcción de una memoria colectiva contemporánea sobre la violencia política en Colombia.

El recorrido por el trabajo colaborativo en artes escénicas es dilatado y parte principalmente de la participación de la autora y del alumnado de los talleres de Diseño gráfico con el Taller de ópera de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle, que estuvo a cargo de la maestra Silvia Ordóñez entre los años 2012 y 2017.

Desde la facultad se han dirigido trabajos de grado que han abordado, en los últimos años, problemas propios de la dirección de arte para la escena y lo audiovisual, análisis metodológicos en la producción de puestas en escena o producciones escenográficas para plataformas artísticas de la ciudad, entre otros. Gracias a eso, se ha devuelto, a su vez, la mirada a las alumnas y alumnos en formación, y han sido considerados como capaces de producir espectáculos de calidad, y, más importante aún, se han abierto espacios de discusión en torno a la creación y producción artística interdisciplinar, y a las metodologías de trabajo que se desprenden de procesos de construcción de sentido comunitarios; relacionando saberes de profesoras y estudiantes

¹⁰⁴ Concepto acuñado por Arfuch (2015) que se refiere a las posibilidades estéticas y narrativas de los objetos cotidianos en los espacios de las artes visuales y escénicas contemporáneas, los cuales no sólo remiten a sí mismos, sino que “crean un contexto significativo que (re)define semánticamente ese lugar” (p. 2).

de las escuelas de música, artes escénicas, artes visuales, diseño y comunicación social, áreas que componen la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle.

En cuanto a la relación de la producción artística interdisciplinar con el campo pedagógico, según el contexto local y nacional, se han hecho montajes experimentales, como las puestas en escena que acostumbran a hacer en sus últimos semestres los alumnos del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle; eso mismo también lo hacen los estudiantes del Instituto Departamental de Bellas Artes. Sin embargo, son pocos los que asumen el trabajo híbrido en la escena y el proceso colaborativo en grado¹⁰⁵ como una apuesta formativa, incluidos los talleres de ópera, que siguen centrados en las escuelas de música, sin el intercambio de saberes entre las artes visuales y las escénicas en este proceso formativo, que deviene una necesidad de intercambio transversal.

Ahora bien, los antecedentes de esta propuesta se centran en las producciones en las que la autora de este trabajo ha participado como directora artística en la puesta en escena de varios títulos (Cuéllar Torres, 2018). Las producciones son las siguientes: *El gato con botas* de Xavier Montsalvatge (2012), *La Canterina* de Joseph Haydn (2013)¹⁰⁶, *Los Documentos del Infierno* de Gustavo Yepes (2013)¹⁰⁷, *Historia de la ópera en seis cuadros* de Monteverdi, Mozart, Puccini, Ravel, Britten y Bernstein (2014)¹⁰⁸, *Tipo Mozart* con arias y duetos de óperas mozartianas (2014), *Trouble in Tahiti* de Leonard Bernstein (2015), *Hansel y Gretel* de Mummperdinck (2016)¹⁰⁹ y *I Due Timidi* de Nino Rota (2017)¹¹⁰. Además, las alumnas y alumnos de diseño y canto han participado desde la conceptualización de la obra hasta su producción y puesta en

¹⁰⁵ Pregrado en Colombia.

¹⁰⁶ Ver Imagen 42.

¹⁰⁷ Ver Imagen 43.

¹⁰⁸ Ver Imagen 44.

¹⁰⁹ Ver Imagen 45.

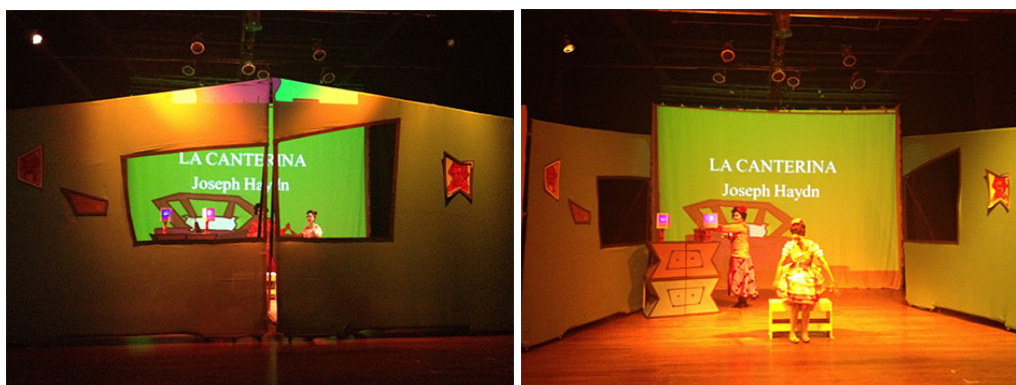
¹¹⁰ Ver Imagen 46.

escena, compartiendo el espacio de taller de una y otra esfera disciplinar, colaborando desde sus saberes y consensuando sobre el concepto de la ópera y el modo de relacionarla con sus propias experiencias de vida y expectativas profesionales.

En este sentido, la ilustración del cartel y la identidad visual de la ópera en general se ha producido de acuerdo con las indagaciones conceptuales y de experimentación plástica de cada uno de los grupos de trabajo. Sobre estos grupos, hay que destacar que en esa fase de producción de ilustración e identidad visual, uno de los grupos se encarga de experimentar con la imagen en movimiento en relación con la partitura musical para la creación de animaciones que son proyectadas en el espacio material de la escena. Otro grupo trabaja en la conceptualización y producción de los objetos escenográficos que deben “cobrar vida” una vez tengan contacto con los cantantes y actores, objetos volumétricos con los que los actores interactúan y trabajan con la escala, que es uno de los valores importantes en términos de representación y presencia en relación con el cuerpo humano. Otro grupo trabaja en la creación de máscaras y del vestuario de la obra, a través de experimentar con la serigrafía sobre tela y el papel maché en las máscaras; además, este grupo estudia la comedia del arte como un fenómeno artístico importante para las vanguardias, es decir, las relaciones y encuentros recurrentes entre la ópera, el teatro y las artes visuales.

Imagen 42

Puesta en escena de La Canterina de Joseph Haydn, 2013. Auditorio 5 de la Universidad del Valle



Fuente: elaboración propia.

Por lo tanto, la escenografía es asumida a partir de la construcción colectiva del concepto general de la ópera de cámara, para después asumir tareas técnicas específicas por equipos de trabajo. Esta manera de creación colectiva forma parte de los procesos creativos necesarios para llevar a cabo un proceso proyectual con los estudiantes de tercer, quinto y séptimo semestre, según sea el caso. Este método persigue un fin último que es la puesta en escena de una ópera de cámara o de varios cuadros de diferentes óperas, adaptados por la que dirigía el taller de ópera. Asimismo, consta de un proyecto de naturaleza subjetiva, ya que es fruto de una búsqueda (Esteve de Quesada, 2021), que contiene unos parámetros estilísticos e históricos, que consisten en adaptar obras clásicas a las dinámicas de este tiempo. Más adelante, la búsqueda es más hacia obras contemporáneas que sirvan de inspiración, relacionando arte y vida en los aspectos social y políticos, como en el caso de *Documentos del Infierno* de Gustavo Yepes (1999), inspirada en *Los papeles del infierno* (1968), texto del dramaturgo Enrique Buenaventura (1925-2003).

Los equipos de trabajo siempre han estado divididos en grupos reducidos y su método se ha basado en la lluvia de ideas como estrategia creativa. Estos grupos se dividen en diferentes tareas: animación y video (imagen en movimiento), identidad visual (imagen fija), diseño objetual (imagen escultórica), vestuario e iluminación. Por lo general, se ha partido del texto literario (libreto) y del texto musical (partitura) hacia la representación visual de la puesta en escena, en donde cada sonido y cada palabra debía corresponder con la imagen, no en sentido literal, sino evocativo. El trabajo visual en estos montajes ha ido desde la interpretación del ritmo musical hacia el visual en experimentaciones formales cercanas a vanguardias artísticas como el surrealismo, el expresionismo y el constructivismo, hasta la recreación de escenografías propias de la época representada (Cuéllar Torres, 2018). En el trabajo de taller, se ha leído el libreto una y otra vez hasta desglosarlo en escenas y acotaciones de lugar, caracterización de personajes, espacialidad y temporalidad (Cuéllar Torres, 2018). Este proceso, se ha invertido en algunas ocasiones, partiendo de una imagen evocativa de la historia de la ópera, para luego relacionarla con las acotaciones del libreto, transgrediéndolas, ya fuera para adaptarlas al contexto local e histórico o para ser atravesadas por metáforas visuales.

Imagen 43

Identidad visual y nota de prensa de Documentos del infierno, de Gustavo Yepes, 2013, Teatro Experimental de Cali (TEC), Cali.



Fuente: elaboración propia.

En este sentido, la revisión de la forma de trabajo de Es Devlin a través de sus obras y entrevistas, ha sido enriquecedora para las puestas en escena, debido a su forma de organización de una producción escenográfica, dividiendo su trabajo creativo entre la luz, la oscuridad, la escala, el espacio y la temporalidad, que son detalles presentes en todas sus puestas en escena. El espacio, que es el primer ingrediente de los cinco que propone la artista, es asumido por ella desde la psicología del mismo espacio y desde sus posibilidades de transformación; en ambos intervienen la percepción del espectador y la disposición de los elementos visuales que crean esas recepciones. La luz, que es el segundo aspecto, la asume a partir de su contraposición, que es la oscuridad, el tercer ingrediente en su producción escenográfica. La artista siempre ha buscado el modo de abrir algo en el espacio por donde pueda salir la luz (Es Devlin, 2017), por eso es que se tiene en cuenta la oscuridad, ya que ese detalle es el punto de entrada a un mundo mágico de posibilidades.

Trabajar con la escala, como otro elemento creativo, da la posibilidad de posicionar al ser humano en diferentes relaciones con los objetos (Es Devlin, 2017), lo

cual sugiere al espectador otras formas de estar en un espectáculo. Finalmente, con el tiempo, como último elemento, Es Devlin (2017) considera que es necesario preguntarse por el tiempo que debe durar lo que siente el espectador y lo que sucederá después, en donde todo lo demás depende de ello.

Imagen 44

Puesta en escena de Historia de la ópera en seis cuadros, 2014, Sala Beethoven del Conservatorio Antonio María Valencia, Cali.



Fuente: elaboración propia (2014) ¹¹¹.

Es el encuentro de saberes lo que permite reflexionar sobre los elementos de la obra, ya que tal encuentro conlleva a las diferentes posibilidades de proyectar la imagen en relación con la música y el lenguaje textual. Estas posibilidades de encuentro se ven

¹¹¹ Fotografía tomada por Holanda Caballero, la colega de la autora.

claramente en la temporalidad de la imagen, que puede volcar las expectativas en su narrativa y dramaturgia; y en las posibilidades que tiene la imagen de ser simultánea y sucesiva (Breyer, 2005). Simultánea en la medida en que se puede trabajar con la idea del protagonismo compartido en tanto formatos y recursos visuales, sonoros y escénicos. Sucesiva (en términos narrativos), en la medida en que se puede crear una narración propia del texto o de la música, a través de la imagen.

En la búsqueda creativa y colaborativa se ha intentado trabajar desde la partitura y no desde el texto, para ampliar las posibilidades de otros lenguajes como el audiovisual, en una disposición más horizontal en términos de su potencial escénico y escenográfico. Tal decisión ha llevado a formularse la siguiente pregunta: ¿Cómo activar esos objetos e imágenes en movimiento a través de la acción escénica y la voz cantada? El cuestionamiento ha estado presente en todas las producciones de ópera de cámara. Pero, afortunadamente, la pregunta ha conseguido resolverse, gracias a que se ha prestado especial atención al juego escénico experimental entre varias personas en el escenario. Estas respuestas siempre se encuentran cuando se establece un contacto directo con el espacio teatral; lo que se hace antes es especular sobre estas posibles relaciones, que se concretan en ese espacio físico del teatro.

Imagen 45

Elaboración de escenografía para Hansel y Gretel, 2016, presentada en la Sala Beethoven del Conservatorio Antonio María Valencia, Cali.



Fuente: elaboración propia.

Al igual que el trabajo creativo e interdisciplinar, el trabajo técnico de la producción es muy importante en el escenario, por lo que los estudiantes conjugan el problema de la representación con el problema de la técnica y la tecnología en la puesta en escena, sin dejar de lado la reflexión constante sobre las implicaciones y posibilidades de transgredir un espacio tan tradicional como el de la ópera, a través de la experimentación de los lenguajes y expansión de los límites disciplinares de los estudiantes y sus maestras; convirtiendo este trabajo en todo un reto en el espacio académico universitario, además del campo profesional que se ha abierto para los diseñadores y músicos que trabajan en los bordes institucionales y creativos, donde también se han propuesto espacios alternativos de creación colectiva y difusión de iniciativas sociales y políticas, y de historias propias y ajenas sobre problemas contemporáneos y su influencia en la construcción de sus propias subjetividades.

Los montajes producidos principalmente como muestras académicas, y presentados en teatros de la ciudad de Cali como el TEC (Teatro Experimental de Cali), la sala Beethoven del Conservatorio Antonio María Valencia y la Sala de Teatro

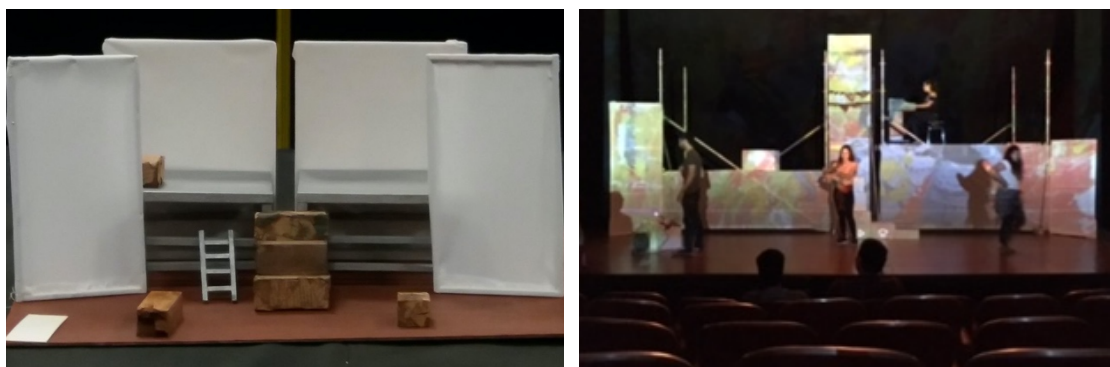
(Auditorio 4) de la Universidad del Valle, le han permitido al alumnado y a las profesoras una experiencia de montaje *in situ*; y también han servido como oportunidad para presentar al público su trabajo y acercar la ópera, con poca tradición en la región, al público local. En este sentido, se han puesto en marcha estrategias como la de contar la historia de la ópera y de la escenografía en la puesta en escena *Historia de la ópera en seis cuadros* (2014), en donde se ha hecho un recorrido por las obras de Monteverdi (1567-1643) en la que se ha mostrado cómo son los mecanismos empleados en la escenografía de la época barroca y del renacimiento, de Mozart (1756-1791) en la que se ha puesto en escena un cuadro de *Las bodas de Fígaro* (1786), para retratar la comedia de la época con sus diferentes relaciones vocales entre arias, dúos y coros. De Puccini (1858-1924) se ha puesto en escena un cuadro de *La Bohemia* (1895), centrada en la disposición y posibilidades de los objetos en escena, empleados por los actores (que a la vez eran cantantes) para que se establecieran relaciones más cercanas (narrativamente hablando) y experimentales entre ellos.

Por su parte, la presentación de *El niño y los sortilegios* (1925), de Ravel (1875-1937), ha permitido experimentar con el vestuario y los diferentes objetos escenográficos (árboles y animales) que cobran vida en escena. También se ha presentado la obra de De Britten (1913-1976), conocida como *La vuelta de tuerca* (1954), y la de Bernstein (1918-1990), que fue *Trouble in Tahiti* (1952); en esta última se ha asumido el riesgo de mostrar un espacio minimalista atravesado por proyecciones, lo que ha permitido evidenciar las transformaciones en los usos de la imagen y la tecnología en obras contemporáneas no como imposiciones, sino como parte de las relaciones entre los agentes que componen el espacio escénico. En general, en este camino por acercar la ópera a otros públicos y ampliar su conocimiento sobre ella, no

solo se presenta cómo cambia la música según la época, sino también los dispositivos empleados para la producción visual y objetual de las mismas.

Imagen 46

Trabajo de producción escenográfica y ensayos de I Due Timidi, 2017, presentada en la Sala Beethoven del Conservatorio Antonio María Valencia, Cali.



Fuente: elaboración propia.

Presentar estos trabajos ante un público en un tiempo y espacio determinados implica otro tipo de compromiso por parte del cuerpo estudiantil de diseño y de los y las cantantes en formación, debido a que deben implicarse en un espacio vivo que se desintegra una vez se ha presentado ante el público y que puede ser un portavoz tanto artístico como político para los sujetos perceptores y creadores de dicho espacio.

La puesta en escena de *Documentos del infierno* (1999) de Gustavo Yepes, es el primer acercamiento que se tiene con reflexiones sobre el conflicto armado colombiano, a través de un libreto escrito por Enrique Buenaventura y Mario Yepes, en el que se muestran diferentes estadios de violencia política. Se recrean los acontecimientos narrados en el guion, con estudiantes y profesoras de las distintas disciplinas que componen la Facultad de Artes Integradas; repartiéndose cada uno el trabajo tanto de recolectar información documental (Escuela de Comunicación Social) como de diseñar

la puesta en escena (Departamento de Artes Escénicas), la escenografía (Departamento de Diseño), y la práctica musical del coro y de la orquesta (Escuela de música). Esta es la única ópera que se ha puesto en escena con libreto y partitura de artistas locales, convirtiéndose, además, en acicate para esta investigación y creación artística sobre un pasado reciente de Colombia, que implica un trabajo de memoria a través de una autobiografía visual.

En últimas, estas experiencias docentes y de creación artística han permitido plantear nuevos perfiles de trabajo profesional y de investigación en el campo de la escenografía y de la performatividad en el diseño, en la línea de narrativas visuales del grupo de investigación Nobus, reconocido por Colciencias¹¹², perteneciente al Departamento de Diseño de la Facultad de Artes Integradas. Tales perfiles se han ido consolidando en la actual reforma curricular¹¹³ que se está llevando a cabo mientras se escribe esta tesis, en la Universidad del Valle, la cual busca que desde la práctica y lo institucional —que ya queda en papel en la reforma— haya un alejamiento de lo estrictamente disciplinar, concibiendo a los y las estudiantes (futuros egresados y egresadas) como agentes de la imagen al interior de la cultura (M. Bohórquez, comunicación personal, 03 de marzo de 2022).

¹¹² Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación en Colombia.

¹¹³ El trabajo conjunto, desarrollado por profesores dirigidos por Miguel Bohórquez, actual director del programa de Diseño de la Facultad de Artes Integradas, se basó en presentar una reforma curricular, enfocada en la transversalidad de los saberes, en los que las producciones de diseño gráfico sean consideradas como objetos culturales, capaces de producir un agenciamiento en la sociedad. En ese sentido, Bohórquez (2022), ha expuesto que el equipo debía enfocarse en esa reforma y en incentivar una mirada crítica hacia la cultura, a fin de reconocer y dialogar ciertas situaciones sociales y culturales. La reforma derivó en tres áreas de profundización, transversales y disciplinares: la primera fue la de comunicación visual, que recogió los campos tradicionales del diseño gráfico como disciplina, en donde se sentaron las bases epistemológicas del estudio de la imagen, en función de la comunicación. La segunda área fue la de narrativas visuales, que abarcó el estudio de la imagen en relación con el sonido y la palabra, aplicado en estructuras espaciales, temporales y dinámicas de la imagen, el sonido y la palabra, con el fin de generar procesos de exploración y experimentación con los medios, más que producir procesos de comunicación. La tercera área fue cultura y sociedad, en donde el foco más grueso recayó en la mirada sensible y crítica, desde un enfoque expresionista, en donde el estudiantado sacó sus cuestiones internas frente al aspecto político, ideológico, cultural y social del contexto en el que actuaron.

5.2 Concepción Escénica y Dramatúrgica de *Memorias de un Sueño*

La concepción escénica y dramatúrgica de la obra que se describe en este apartado está dividida en preproducción, producción y postproducción. Contiene desde la conceptualización hasta la ejecución de la puesta en escena, teniendo en cuenta que la búsqueda y creación de materiales para la obra, siguen la ruta de vida de dos generaciones, para construir una visión social con diferentes capas de realidad.

La preproducción escénica empieza con la conceptualización y delimitación de la idea, y termina el primer día de ensayo. Es un trabajo de planificación y experimentación que finaliza cuando el contenido comienza a ser producido en el espacio escénico.

En esta fase está prevista la selección de fechas y del espacio para los ensayos y presentación de la actividad escénica, con el fin de adaptar las necesidades del proyecto a las necesidades del espacio o viceversa. También están previstos: el levantamiento de las medidas en un plano técnico de dicho espacio, un resumen técnico de su equipamiento y los recursos humanos.

En esta etapa se conforma el equipo de trabajo creativo y técnico (tanto de sonido como de luces); y se define el presupuesto para el alquiler del espacio, así como el desplazamiento, la escenografía, el pago a los artistas, las impresiones del material de divulgación y el alquiler de equipos que no estuvieran en el espacio, etc.

Asimismo, en esta etapa se establece un cronograma de trabajo general, subdividido en los siguientes equipos de trabajo: audiovisual, espacio material, vestuario, identidad visual, *performance*, sonido e iluminación. Este cronograma incluye los meses de trabajo previo a la presentación de la obra y un cronograma específico para el día del montaje, con tareas, responsabilidades y fechas.

En esta etapa se propone igualmente, la dramaturgia de la puesta en escena, el argumento, y la conceptualización de la obra en tanto espacio y temporalidad; además de la definición del concepto general de la misma en partituras (guiones), tanto literarias como visuales y técnicas. El empleo de mapas conceptuales es importante a la hora de definir las relaciones entre las nociones implicadas en la temática de la obra (memoria, autobiografía, violencia política, escena expandida y diseño contemporáneo), los referentes (divididos en motivos visuales) y los modos de hacer interdisciplinares. A la larga, resulta ser una herramienta útil a la hora de plasmar las primeras ideas de la dramaturgia en líneas de tiempo, escenas y actos.

5.2.1 El Argumento

Memorias de un sueño es un dispositivo escénico poético que hace referencia a los sueños y utopías que persiguen diferentes generaciones de una familia atrapada en el conflicto armado colombiano, pero por diferentes medios, como el activismo político y el activismo desde el arte. Este dispositivo contra-hegemónico consta de tres actos (presente, pasado y futuro), que se dividen a su vez en seis escenas, las cuales se conectan por lo que cuenta la protagonista (autora de esta tesis), las acciones de la *performer*, el ritmo y narración de la imagen en movimiento, los paisajes sonoros y la instalación de los objetos en el espacio. Sobre este último, el pasado queda (re)presentado a través de objetos cotidianos de la época de los ochenta que cuelgan sobre el escenario, el presente está ubicado en el intersticio entre el escenario y el espectador, y el futuro, con objetos cotidianos actuales suspendidos sobre las sillas de los espectadores.

Todos los elementos en un mismo nivel de importancia narran hechos, recuerdos y expectativas sobre un acontecimiento de desaparición forzada. La estructura de la obra se divide en presente, pasado y futuro, aunque en realidad todo parece indicar una

continuidad del tiempo, ya que el futuro no es posible vislumbrarlo más allá de las expectativas y sueños que se tengan, y en cuanto al presente, este parece venir de un continuo pasado que no cambia. El dispositivo hegemónico usurpado es el de la memoria histórica, a través de la inclusión de testimonios de ex activistas del M-19 detenidos, desaparecidos y torturados durante la aplicación del estatuto de seguridad del gobierno de Julio César Turbay Ayala en Colombia. Como contra-dispositivo busca mostrar otros relatos que deben ser incluidos en la memoria colectiva sobre el conflicto armado colombiano, involucrando voces de personas que no son reconocidas como víctimas del Estado por haber sido activistas de un grupo insurgente.

En dicho dispositivo escénico, los elementos más importantes se refieren a la violencia política, a la desaparición forzada, a la invisibilidad de los cuerpos y relatos anti-hegemónicos, a la memoria colectiva y a las huellas que deja el pasado traumático en los hijos e hijas de las víctimas de desaparición forzada. Estos elementos son representados por la explosión violenta de los muebles de la casa suspendidos en el espacio escénico, por el rostro cubierto de la *performer*, por la recuperación de documentos históricos como noticias de radio, de televisión y de las redes sociales, y por la implicación biográfica de la autora de esta tesis y su familia.

El conflicto armado colombiano, tanto en el paisaje (o sea el territorio) como en los cuerpos, se hace evidente a través del bordado sobre el vestuario (*maillot*) de la *performer*; además del bordado sobre otras prendas de ropa que se cuelgan en escena. Estos bordados son empleados como suturas de las heridas que tiene se tienen sobre la piel, heridas que son simbólicas. Son tejidos en forma de hojas, flores y ramas, mezcladas con venas y vasos sanguíneos que recorren el cuerpo semidesnudo que lleva la actriz. La protagonista, que es la otra persona que aparece en escena, está vestida como lo hace cotidianamente, siendo la presencia de la misma persona (la hija del

desaparecido), la que narra los acontecimientos que son entre recuerdos y hechos históricos.

En lo que respecta al tiempo, se narra desde un pasado pero visto desde el presente, en donde la desaparición forzada está presente en las voces del padre, la madre y la hija, quienes reconstruyen, mediante testimonios y el relato autobiográfico de la protagonista, ese pasado reciente de Colombia. La voz del padre hace presencia desde un lugar íntimo como desaparecido y torturado durante doce días, la madre desde el recuerdo del día de la detención arbitraria y de la búsqueda emprendida, la hija desde sus recuerdos reconstruidos desde la imaginación y la memoria. Todos ellos intentan sobrevivir en un país violento, que no ha cambiado desde entonces.

5.2.2 Dramaturgia de la Puesta en Escena

Memorias de un sueño, responde al concepto general de la obra a partir de diferentes preguntas que surgen durante el proceso creativo, al estar anclado a la autoficción como modelo de acción performativa. Preguntas tales como: ¿cómo narrar esa experiencia anclada a un particular momento histórico para que pueda ser comprendida desde el presente? Y ¿existe hoy una escucha posible de estos relatos? Ponen en evidencia la necesidad de actualizar las imágenes sobre las prácticas de violencia política, relacionando el momento histórico del estallido social en Colombia del año 2021 con las prácticas de violencia, ejercidas durante el conflicto armado interno colombiano (años setenta y ochenta); donde puede apreciarse el vínculo de los diferentes ejercicios de violencia política contemporánea, particularmente la desaparición forzada, en un mismo espacio.

El estallido social ocurrido desde abril hasta junio de 2021, en Colombia, manifiesta no solo el descontento social por los malos manejos que se le dieron a la

pandemia en dicho rincón del mundo, sino también el rechazo a proyectos políticos del Gobierno, en cabeza del presidente Iván Duque Márquez, como la reforma tributaria. Junto a dicha reforma, así como a la reforma a la salud y el sistema pensional, se sumaron otras viejas demandas como la revisión a los tratados de libre comercio, la implementación del acuerdo de paz firmado con las Farc, la no fumigación con glifosato de cultivos ilícitos¹¹⁴, la eliminación del Esmad, entre otros (Álvarez-Rodríguez, 2021). En ese sentido, se propone generar un diálogo entre los actos de violencia estatal pasados y los actuales, expuesto en un dispositivo poético sobre la detención arbitraria y la desaparición forzada, las cuales se mantienen como formas de control y terror estatal hacia los ciudadanos, conocidos como violencia contemporánea.

Al entender la diversidad de lenguas y gestos que se unen en el espacio de las artes vivas, en este trabajo surgen otras preguntas como: ¿a qué mito universal estaría anclado este recuerdo para que el espectador pueda conectarse con él? Tratando de localizar en una visión simbólica del mundo ese tipo de violencia política y sus consecuencias en la identidad de las personas y comunidades, se encuentra que la figura del héroe griego ya no responde a la figura del héroe actual, que a pesar de formar parte de los arquetipos, mitos y leyendas universales, esos héroes se ven alejados de la condición de hombres y mujeres ordinarios. “Ellos son ajenos a su más inmediata lucha por la supervivencia en sociedades en donde ésta es su condición esencial. Sociedades castigadas como la nuestra por una espiral de violencia” (Pulecio Mariño, 2012, p. 38).

La construcción hegemónica y sesgada de la memoria por parte del poder, silencia experiencias y procesos sociales, como los que intentaron las madres y padres desaparecidos durante las dictaduras militares y la aplicación de estatutos de seguridad

¹¹⁴ La fumigación con glifosato sobre cultivos ilícitos en Colombia ha dejado diversos problemas de salud (cáncer, malformaciones, etc.) en las poblaciones donde se ha aplicado como forma de erradicación desde la firma del Plan Colombia con Estados Unidos. Las comunidades que habitan estos territorios y muchos otros activistas ambientales, piden al gobierno nacional no volver a fumigar con este producto, sino que la erradicación se haga de forma manual.

en América Latina. “Esas vidas, esas apuestas, esos proyectos de transformación fueron cercenados a través del ejercicio de diferentes formas de violencia: desde la física —la forma más evidente— hasta la negación de la historia que ellos construyeron” (Gómez *et al.*, 2007, p. 36). En consecuencia, hay una negación de los pasados de estos sujetos, lo que anula también la experiencia de sus hijos e hijas, vedados en una sociedad en la que se procura mantener el *statu quo*.

La idea de héroe y de la heroína en la figura del padre y la madre respectivamente, no satisface la idea que se quiere transmitir, ya que no se trata de seguir idealizando a las víctimas, sino de poner a la protagonista, la hija, como la testigo de un acontecimiento violento presenciado cuando era niña, un acontecimiento, como otros, cargado de violencia y tortura, que marcaron su sensibilidad y repudio hacia la institución militar y policial en su adolescencia. En los padres se instaura el silencio como parte de la culpa que sienten, por creerse responsables de ese acontecimiento. Ese silencio y temor al ver un uniforme se implantaron en la niña, al igual que en su hermano; haciendo que crecieran con cierta repulsión por la autoridad y desconfianza en las instituciones del Gobierno.

En cuanto a la imagen mental que detona el recuerdo, otra pregunta que surge sobre los objetos de la memoria es esta: ¿cuál o cuáles son los objetos que activan el recuerdo infantil, y cuál el objeto o imagen que sirve de hilo conductor en la narración? La representación de la casa funciona como objeto, como arquetipo, como lugar de protección trasgredido y como objeto detonante del recuerdo. Por su parte, los elementos físicos que conforman la casa, como el armario, los cajones, la mesa de planchar, los libros y el vaso de café, se unen a ese recuerdo; todos ellos en concordancia con la vida cotidiana familiar, con el cobijo de la madre y los cuentos del padre, con su presencia constante, con la música, con el baile y con la poesía. Sin

embargo, esa imagen que moviliza el recuerdo se vuelve turbia de un momento a otro, dando origen a una sensación de vacío. La imagen se torna oscura y, de repente, aparecen los perros bravos ladrando, así como muchas botas, armas y cascos, que inundan ese espacio familiar conocido como casa.

En consecuencia, otra pregunta se produce y consiste en: ¿qué elemento anacrónico se podía incluir para que sirviera como elemento liberador de lo espectacular?¹¹⁵ Esta propuesta se aferra a la idea del absurdo, planteado en la máscara de la *performer*, impidiéndole recorrer con naturalidad un espacio destruido, pero que trata de habitar como si no pasara nada, realizando las acciones domésticas cotidianas, con la actitud de resistir y sobrevivir; aunque siempre recordando y siempre buscando en las fotografías indicios del desaparecido, recuerdos que le ayuden a reconstruir la memoria. Otro elemento anacrónico que se incluye es la ubicación de la protagonista en el tránsito entre el espacio onírico del recuerdo y el futuro que representa el espectador, quien, como testigo, descubre otra verdad. Poner en escena dos acciones opuestas que convivan como fuerzas antagónicas entre el adentro y el afuera pueden simbolizar al mismo tiempo la protección y la amenaza. La idea es, en últimas, involucrar elementos anacrónicos en la puesta en escena, a través de una propuesta política tejida en términos estéticos y no solo discursivos (Rancière, 2005).

Otra pregunta que guía esta propuesta artística desde la experiencia propia es: ¿cómo afectan las tramas de identidad individual y familiar a estos hechos conflictivos? Estas experiencias han permitido entender que los padres y madres de estas presentes generaciones han hecho mucho por construir un país distinto, desde la familia y los lugares en los que han trabajado; pero a veces se ha perdido la esperanza (Torres Rengifo, L.A., comunicación personal, 2019). Otras consecuencias que se derivan del

¹¹⁵ Se refiere al factor de espectáculo que tiene el hecho escénico.

silencio y de estos eventos traumáticos, son la desconfianza y el miedo hacia los entes de control como la Policía y el Ejército. Sin embargo, de dichas experiencias también se ha aprendido a mirar los hechos como algo que tiene diferentes caras, así como diferentes perspectivas e interpretaciones; que permite a los individuos convivir con el “otro” y mirar desde su posición, su entendimiento y su visión sobre la vida.

En ese sentido, otra pregunta que surge desde el aspecto social histórico del conflicto, es: ¿quién soy yo para el “otro” y por qué represento un peligro? Es probable que romper el pacto de silencio consigo mismo y con los otros, a través de la entrevista y de la historia de vida, permita procesos de resistencia e indagaciones en lugares de la memoria personal, para que se conviertan en memorias colectivas, por medio del diálogo con el otro y de la empatía reconfigurada. La entrevista, en esta investigación, obtuvo, por tanto, un resultado de autoría conjunta, inseparable de la subjetividad puesta en juego durante el encuentro entre entrevistador y entrevistado (Arfuch, 2002).

La entrevista, en el marco de esta investigación académica, es un paso más hacia la construcción de un producto sobre el “otro”; es decir, hacia la construcción de una historia de vida, una autobiografía, un relato visual; experiencias que comparten, según Arfuch (2002), el imaginario de la voz, la proximidad, y de la búsqueda de la verdad de un acontecimiento, con el fin de que, a través del diálogo, haya una restitución de la memoria (p. 179). Finalmente, al asumir la práctica artística como lugar de pensamiento e investigación, en donde circulan saberes políticos diversos, es posible generar un espacio material y performativo, acorde con las necesidades actuales de resistencia y reunión colectiva, y donde la memoria juega un papel importante.

5.2.3 Insumos Para la Construcción de la Dramaturgia

La entrevista semiestructurada es un insumo que permite organizar la dramaturgia, debido a que se ubica cronológicamente en un antes, en un durante y en un después del evento de la detención arbitraria del padre de la autora de esta tesis y su posterior desaparición. Entre ese antes, durante y después, se organiza un primer acercamiento a la concepción del espacio en: pasado (escenario), presente (entre el escenario y el público) y futuro (sobre la cabeza del espectador). De igual manera, las fotos del álbum familiar sirven como insumos necesarios para la organización del guion, la ambientación y sus colores, y de la iluminación. El sonido por su parte es otro insumo que genera un ambiente doméstico distorsionado; acompañado, no obstante, de sonidos de canciones infantiles y de la radio con noticias. Estos sonidos que están inicialmente en la mente, ayudan también a ordenar la partitura de la dramaturgia (guion), proporcionando una manera de trabajar con una narrativa ordenada en el espacio en pasado, presente y futuro, pero con una puesta en escena con otro orden en términos de discurso y relato, en el que se empieza por el presente, para regresar al pasado, pensar en el futuro y volver al presente.

De igual manera, algunos objetos detectados en las fotografías familiares ayudan a buscar muebles similares en centros de reciclaje y botaderos de basura, que pasan de ese pasado con radios y televisores, al presente identificado en objetos hechos con materiales plásticos y con ordenadores. La mesa del centro, que se ubica en el intersticio entre el pasado y el futuro, es de marca Ikea, y tiene objetos que remiten a ese mismo presente de la economía capitalista, efímera y asequible. Otros objetos se construyen durante el confinamiento por la pandemia, tales como bastidores circulares con fotografías impresas y bordadas, grabados en linóleo, impresiones sobre papel y cuatro

paneles de grandes dimensiones, que representaron puertas y ventanas dentro del espacio escénico. Estos paneles, de 75 centímetros por 2 metros de alto, son impresos con los grabados y, posteriormente, bordados encima de la tela.

En cuando al relato autobiográfico, este se centró en la capacidad de la dramaturgia, para que permitiera sacar la “verdad” a la luz, en un espacio fuera del tribunal, al que nunca llamaran a testificar a los policías ni agentes del F2 a rendir cuentas sobre sus actuaciones en el marco del conflicto, ni a los mandatarios de la época o los dirigentes de las comisarías o bases militares que ordenaron estos allanamientos, persecuciones, detenciones y asesinatos de líderes sociales, sindicalistas, simpatizantes de grupos insurgentes, excombatientes, profesores y estudiantes.

Más allá de la justicia ordinaria o transicional, en el escenario teatral pueden ser señalados estos hechos, y más cuando se tiene la intención, desde la condición de artistas, investigadores y docentes, de ayudar a reescribir la historia desde el compromiso con la verdad, así esta sea incómoda.

5.2.4 Estructura de la Dramaturgia

La estructura de la dramaturgia se divide en tres actos: el acto político, que representa el pasado, configurado por metáforas visuales y sonoras de la ausencia¹¹⁶; el acto de la memoria, que representa el presente, dispuesto por los discursos visuales y sonoros de la cotidianidad familiar, así como por los rituales que se realizan en las casas en donde ha habido algún desaparecido¹¹⁷; y el acto artístico, representado en el futuro por medio de los afectos y los discursos visuales y sonoros de la memoria colectiva¹¹⁸.

De estos tres actos se producen seis escenas, las cuales dan cuenta de estos actos, pero no en sentido lineal, sino en uno en el que la dramaturgia salta del presente

¹¹⁶ Ver Imagen 48.

¹¹⁷ Ver Imagen 47.

¹¹⁸ Ver Imagen 49.

al pasado, para terminar, hablando de las posibilidades del futuro, a través del relato, de las imágenes proyectadas, de los objetos y de los paisajes sonoros.

A continuación, se organizan los documentos de trabajo empleados y su ubicación dentro de la tesis, la fase y el para qué se utilizan. Dado que son documentos de trabajo, no necesariamente entran en un proceso preestablecido ni lineal, sino que son versátiles en una y otra fase del proceso creativo.

Documento	Fase	Uso	Equipos	Anexos
Estructura general por escenas	Conceptualización Preproducción	Eventos históricos que se quieren narrar	Directora de escena Escenógrafos	Tabla del punto 8.2.1.5
Partitura de la dramaturgia	Preproducción	Ordenar eventos históricos y recuerdos en un relato	Directoras de escena Escenógrafas	Imágenes 50, 52 y 53
Desglose de acciones por escenas	Preproducción	Construir acciones en relación a los demás elementos de la escena	Directoras de escena Escenógrafos	Imágenes 47, 48 y 49
Escaleta de acciones	Preproducción	Acciones con tiempos y sonidos	Directoras de escena y <i>performer</i>	Anexo 2
Desglose de partitura	Producción	Detallar las acciones y las imágenes por escenas	Directoras de escena y <i>performer</i>	Imagen 51
Materiales y presupuesto	Producción	Ordenar el presupuesto y los materiales requeridos	Estudiantes, equipo técnico, directoras de escena	Anexo 3
Entrevistas semiestructuradas	Preproducción y conceptualización	Recurso conceptual	Directoras de escena	Anexo 5
Entrevistas a colectivos de artistas	Preproducción y conceptualización	Recurso conceptual y práctico	Directoras de escena	Anexo 6
Archivo	Preproducción y Producción	Recursos visuales y sonoros para la puesta en escena	Equipo de investigación	Anexo 4

5.3 Dramaturgias de la Acción

La estructura general de la puesta en escena se puede leer en detalle en el Anexo 1. En ella se describen las acciones por escenas y los diálogos (relatos) que se establecen entre la protagonista y la *performance*, la protagonista y el padre (a través de una video llamada), y la protagonista y el público.

Después de la entrada de los espectadores, se encienden las luces y la protagonista presenta a su familia que está sentada entre el público. Siempre hay una mirada y un diálogo directo con el público sobre los acontecimientos que relata. La hija (la protagonista) presenta el panorama actual del estallido social en Colombia y empieza a hacer un recorrido por la historia del M-19 en relación a su familia materna y paterna.

En la segunda escena hace la presentación de su familia materna a través de fotografías del álbum familiar que visten la ropa tendida que ha puesto -con mucha dificultad- la *performer*. Ella (la *performer*), ha llegado a casa a hacer lo que hace cotidianamente, enciende el radio, tiende la ropa, bebe café. Lo extraño es ese lugar que está habitando, porque es una morada destruida, oscura y solitaria, que ella habita como si estuviera en condiciones, con dificultad porque no puede ver a través del maillot que le cubre la cara, como el velo difuso de los recuerdos. La presentación de las familias y el habitar la morada hacen parte del Acto I.

El relato empieza desde la actualidad, regresa a la niñez de la protagonista y hace una pausa en el clímax de la narración, cuando su casa es invadida por militares que se llevan a su padre. Esta situación es representada por una gran explosión social, tras la cual la *performer* huye de esa ficción hacia la realidad de la calle, fuera del teatro. La explosión y sus consecuencias pertenecen al Acto II.

En este momento, la protagonista llama a su padre que está en Cali para preguntarle sobre la situación de los jóvenes que están protagonizando la huelga y los excesos de la policía y militares de los que se habla en los medios de comunicación alternativos, que estaban siendo censurados en ese momento.

La obra culmina en el Acto III con la presentación en imágenes y sonidos del estallido social en directo desde Colombia, apoyado con el relato también en directo del padre y con preguntas -más que respuestas-, sobre la necesidad de la memoria histórica.

5.3.1 Estructura General por Actos

En esta fase se desglosa la partitura de la dramaturgia por escenas, a través de las tablas expuestas a continuación¹¹⁹, evidenciando la relación entre los eventos históricos que se quieren narrar, al igual que la distribución y forma de habitar el espacio, las acciones que se realizan en cada escena y los objetos escenográficos que las acompañan y definen. Así, en la escena 1 se empieza por acontecimientos como el fraude en las elecciones de 1970 en Colombia, en un intento de relacionarlo con el estallido social del año 2021, y también como una forma de actualización de la violencia política. También se exponen en estas gráficas las opciones que se pueden tomar en tanto acciones (diferentes opciones sobre el final de cada escena) y objetos (si funcionan o no funcionan en vivo). Se plantean, además, las imágenes y sonidos que acompañan las acciones y los discursos en escena.

Imagen 47

Guion general de acciones por escena (acto 1). Fuente: elaboración propia.

Imagen 48

Guion general de acciones por escena (acto 2). Fuente: elaboración propia.

Imagen 49

Guion general de acciones y referentes por escena. Fuente: elaboración propia.

¹¹⁹ Ver imágenes 47, 48 y 49.

RITUALES FAMILIARES COTIDIANOS

Prácticas de la vida cotidiana:

Celebraciones:
día de la madre,
día del padre,
año nuevo, navidad.

Tradiciones:
cumpleaños,
vacaciones,
nacimientos,
duelos.

Rituales:
hora de comida,
actividades lúdicas:
leer, tocar un instrumento,
ver el álbum familiar,
ordenar y limpiar, pintar,
bañarse.



ACTO 1. DISCURSOS VISUALES DE FAMILIA

PREMISA VIVIMOS EN UN ETERNO Y VIOLENTO PRESENTE

ESCALETA

DESCRIPCIÓN	MOTIVOS VISUALES / CUADRO	IMAGEN / VIDEO / PLANO	SONIDO	LUZ	TEXTO / INTERPRETACIÓN
<p>1. El escenario está oscuro, solo hay una luz sobre la intérprete que está en la cama (colchón), en medio del desastre de una habitación, que tiene los muebles rotos y separados desde el centro (zona cero) hacia las paredes. La intérprete está despertando, se levanta y recoge algunas cosas que están en el suelo. Tiene una bata sobre un maillot color piel. La bata está corada y ella está descalza.</p> <p>NOTA: (Cada proyección y acción del plano 1 a 4 duran 1 minuto)</p>	<p>La casa / Los muebles / Los libros / Los rituales familiares</p>	<p>Sobre el colchón de la mitad, el que dejó la intérprete, se proyectan imágenes pregrabadas e intermedias de una niña y un niño saltando sobre la cama.</p>	<p>Ambientación de sonidos que se hacen en la casa como conversar, cantar, ruidos de niños jugando, electrodomésticos.</p>	<p>Focalizada sobre la intérprete (central), se mueve con ella.</p>	<p>Narrador autodiegético (cuenta su propia historia)</p> <p>Voz en off de la protagonista que dice: "Muchos tenemos un sueño y una necesidad por cambiar el curso de los acontecimientos, de volver a cuidarnos entre nosotros, de dejar redes de apoyo para cuidar de nuestros hijos y los hijos de nuestros amigos y reunirnos sin tener miedo y volver a salir a las calles como se ha visto hace poco en todas las ciudades, en todos los países."</p>
<p>2. Ahora se ilumina a la intérprete cocinando y limpiando en otro espacio de la habitación, recoge algunas cosas del suelo y gana su espacio de trabajo (mesa, silla y ordenador).</p>		<p>Sobre el colchón del lado opuesto a la intérprete, se proyectan imágenes pregrabadas de ella misma con otra ropa, cocinando en una cocina que no está destruida.</p>	<p>Noticias de la radio y la televisión actuales. Discursos actuales de políticos.</p>	<p>Focalizada sobre la intérprete (central), se mueve con ella.</p>	<p>Voz en off de la protagonista que dice: "Como diría el escritor William Ospina (2019): "Estamos cansados de esa política de directivos, en la que solo los poderosos y los expertos pueden opinar: y cuando el pueblo opina, es un perturbador y es un intruso. (...) Estamos cansados de amar con vergüenza, de engendrar con miedo, de trabajar sin ganas, de luchar sin fuerzas, de morir sin gracia. (...)"</p>
<p>3. Ahora se ilumina a la intérprete trabajando en su ordenador.</p> <p>Se levanta de trabajar y enciende la radio. Apaga la radio y enciende el televisor, en el que se pueden ver imágenes de noticias sobre manifestaciones de personas en diferentes países.</p>		<p>Sobre el colchón del lado opuesto a la intérprete, se proyectan imágenes pregrabadas de ella misma con otra ropa trabajando en otro espacio de una casa que no está destruida.</p>	<p>Noticias de la radio y la televisión actuales. Discursos actuales de políticos.</p>	<p>Focalizada sobre la intérprete (central), se mueve con ella.</p>	<p>Estamos cansados de esperarlo todo y de no recibir nada. Estamos cansados, pero esa cansancio no es una derrota."</p>
<p>4. La intérprete está leyendo sobre un escritorio de piedras que está en el suelo. El libro lo baja de un hilo transparente del que cuelgan varios libros.</p>		<p>Sobre el colchón del medio, se proyectan imágenes pregrabadas de ella leyendo a sus propios hijos sobre una cama limpia.</p>	<p>Murmullos, nanas.</p>	<p>Focalizada sobre la intérprete (central), se mueve con ella.</p>	<p>El álbum familiar intervenido.</p>
<p>5. Se repiten las cuatro acciones antes descritas, pero más rápido, cada una podría durar 30".</p>		<p>Se proyectan en cada acción (cuatro) imágenes documentales intervenidas.</p>	<p>Noticias de la radio y la televisión actuales. Discursos actuales de políticos.</p>	<p>Focalizada sobre la intérprete (central), se mueve con ella.</p>	<p>Voz en off de la protagonista que dice: "Pero si no es una derrota, ¿qué estamos haciendo? ¿qué más podemos hacer? Creemos que poner en evidencia y hacer visible de forma poética ese miedo, esa referencia al enemigo, esa vergüenza, puede salvarnos por lo menos para no sentir odio, para poder continuar la lucha."</p>
<p>6. Se repiten las cuatro acciones antes descritas, pero más rápido, cada una podría durar 15".</p>		<p>Se proyectan en cada acción (cuatro) imágenes documentales intervenidas.</p>	<p>Ruidos de conversaciones, murmullos, silencios, golpes.</p>	<p>Focalizada sobre la intérprete (central), se mueve con ella.</p>	<p>Voz en off de la protagonista que dice: "Aunque ahora, en pleno confinamiento, en pleno otoño en España y en plena violencia contemporánea en Colombia, en medio de la muerte, el pánico, la asfixia, el control y la esperanza, debemos volver a estar en casa, volver a habitar el hogar y convivir con los nuestros, con nuestros miedos, nuestros hijos, con nuestras sombras, con nuestros padres, con nuestras fortalezas y nuestras derrotas."</p>
<p>7. Final de la escena (duración 3"): La intérprete se desliza y se sienta en el suelo agotada, se quita la bata y queda en el maillot solamente. Se sienta en el centro de la habitación. La luz sigue el sonido iluminando diferentes partes de la habitación. Al final del pitido, suena la explosión de una bomba y la luz se detiene, hay un gran silencio. La intérprete se agacha y protege su cabeza.</p>		<p>Las imágenes que se proyectan son de una representación del enemigo, que a la vez es la misma víctima con una máscara.</p> <p>Luego se proyectan imágenes del álbum familiar con la evidente ausencia del padre.</p>	<p>Pitido previo a la explosión de una bomba. Luego gran explosión. Luego silencio sordo.</p>	<p>Se mueve de un mueble a otro con el ritmo que marca el sonido. Se detiene después de la explosión sobre la intérprete que está en el centro del escenario.</p>	<p>El álbum familiar intervenido.</p>

TIMELINE 10 MIN

OFF (NARRADOR AUTODIEGÉTICO)

			"ESTAMOS CANSADOS DE ESPERARLO TODO Y NO RECIBIR NADA"	"ESTAMOS CANSADOS DE ESPERARLO TODO Y NO RECIBIR NADA"	"ESTAMOS CANSADOS DE ENGANRAR CON MIEDO, DE TRABAJAR SIN GANAS"	"ESTAMOS CANSADOS DE LUCHAR SIN FUERZAS, DE MORIR SIN GRACIA"		
--	--	--	--	--	---	---	--	--

PERFORMANCE

LEVANTARSE Y RECOGER COSAS	COCINAR Y LIMPIAR	TRABAJAR EN EL ORDENADOR	RECOGER Y LEER LIBRO SENTADA EN EL SUELO	LEVANTARSE Y RECOGER COSAS	TRABAJAR EN EL ORDENADOR	RECOGER Y LEER LIBRO SENTADA	SENTARSE EN EL SUELO AGOTADA / QUITARSE LA BATA / CUBRIRSE LA CARA CON LA MÁSCARA DEL MAILLOT		
----------------------------	-------------------	--------------------------	--	----------------------------	--------------------------	------------------------------	---	--	--

AUDIOVISUAL

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

SONIDO

Ambientación de sonidos que se hacen en la casa como conversar, cantar, ruidos de niños jugando, electrodomésticos.	Ambientación de sonidos que se hacen en la casa como conversar, cantar, ruidos de niños jugando, electrodomésticos.	Murmullos, nanas.	Noticias de la radio y la televisión actuales. Discursos actuales de políticos.	Ruidos de conversaciones, murmullos, silencios, golpes.					
---	---	-------------------	---	---	--	--	--	--	--

RITUALES PARA NO OLVIDAR

Prácticas del cuerpo presente:

Tejidos sociales, tejidos familiares, tejidos biológicos, tejidos textiles, cadenas de afecto, redes de apoyo, remontar la memoria.



ACTO 3.

DISCURSOS VISUALES DE LA MEMORIA COLECTIVA

ESCALETA

DESCRIPCIÓN	MOTIVOS VISUALES / CUADROS	IMAGEN / VIDEO / PLANOS	SONIDO	LUZ	TEXTO / INTERPRETACIÓN
1. Mientras se pasan las imágenes de las entrevistas en el televisor y se oye la voz de estas entrevistas, la intérprete se degrada cada vez más, su maillot está más tejido y deteriorado, más lleno.	La destrucción / La distorsión / El fantasma / El desaparecido / El cuerpo ausente	Mientras se pasan las imágenes de las entrevistas en el televisor y se oye la voz de estas entrevistas, se proyectan en los colchones imágenes de un futuro desesperanzador, conjugadas con primeros planos, pregrabados de la acción de border sobre el cuerpo.			Voz en off del padre y la madre de la protagonista
2. La intérprete vuelve a ponerse la bata y destapa su casa... luego empieza nuevamente los labores y rituales en la casa (dormir, trabajar, leer, limpiar)		En los colchones se proyectan imágenes de ausencia, espacios vacíos, habitaciones deshabitadas y entre ellas un rasgo de esperanza, con mujeres teniendo justas y manos unidas.			Voz en off del padre y la madre de la protagonista

TIMELINE 10 MIN

OFF (NARRADOR AUTODIEGÉTICO)

"PONER EN EVIDENCIA Y HACER VISIBLE ESTE MIEDO, ESTA REFERENCIA AL ENEMIGO, ESTA VERGUENZA..."		"AUNQUE AHORA, EN PLENO CONFINAMIENTO, EN PLENO OTOÑO EN ESPAÑA Y EN PLENA VIOLENCIA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA..."	"DEBEMOS VOLVER A ESTAR EN CASA, VOLVER A HABITAR EL HOGAR Y CONVIVIR CON LOS NUESTROS, CON NUESTROS MIEDOS..."						
--	--	--	---	--	--	--	--	--	--

PERFORMANCE

LA INTERPRETE VUELVE A LEVANTARSE CON DIFICULTAD, MALTRATADA, COSIDO CASI TODO SU TRAJE (MAILLOT) CON HILO ROJO		LA INTERPRETE EMPIEZA A TRATAR DE ROMPER LOS HILOS BORDADOS, EN EL COLCHÓN SE PROYECTAN PRIMEROS PLANOS DE ELLA HALANDO LOS HILOS TEJIDOS	AGOTADA SE VA A DORMIR DEBAJO DEL COLCHÓN QUE FUNCIONA COMO CAMA	LA MUJER SE DESPIERTA CUANDO CAMBIA LA LUZ, PARECE QUE AMANECIERA, SE LEVANTA Y ENCIENDE EL TELEVISOR DONDE SE PUEDE VER UNA ENTREVISTA	MIENTRAS SE OYE LA ENTREVISTA Y SE VE EN EL TELEVISOR, LA MUJER LIMPIA LA HABITACIÓN	MIENTRAS SE OYE LA ENTREVISTA Y SE VE EN EL TELEVISOR, LA MUJER LEE UN LIBRO	MIENTRAS SE OYE LA ENTREVISTA Y SE VE EN EL TELEVISOR, LA MUJER TRABAJA EN SU ORDENADOR	MIENTRAS SE OYE LA ENTREVISTA Y SE VE EN EL TELEVISOR, LA MUJER COCINA
---	--	---	--	---	--	--	---	--

AUDIOVISUAL

--	--	--	--	--	--	--	--	--

SONIDO

Sonido extradiegetico de fondo de una Opera (Requiem o Documentos del Infierno).				Sonido diegetico de entrevista a mi madre				Sonido diegetico de entrevista a mi padre
--	--	--	--	---	--	--	--	---

creación propia

referentes



5.3.2 Estructura General por Escenas

Esta estructura se divide en actos y escenas, para indicar la dramaturgia de la obra, la cual puede ser ampliada en el Anexo 2 que contiene las indicaciones de acciones, sonidos, iluminación e imágenes empleadas.

Escena 0. La entrada del público	
Oscuridad sobre el escenario, luz de sala.	
Escena 1. La presentación de la familia	
Escena textual:	Reflexión sobre el presente en Colombia en contraposición a la presentación de la obra desde España.
Presentación de la familia de autora que se encuentra sentada entre el público.	
Escena 2. La presentación de la familia materna y del acontecimiento	
Escena acción:	Entrada de la actriz a la casa destruida, tanteando a ciegas el espacio.
Escena acción:	Encender la radio, tomar café y leer el periódico.
Escena textual:	Presentación biográfica de los miembros de la familia y anécdotas.
Escena acción:	Tender la ropa y sentarse a ver el álbum familiar.
Escena 3. La presentación del contexto	
Escena acción:	Descolgar la ropa.
Escena textual:	Presentación del contexto socio-histórico de los años ochenta en Colombia.
Escena acción:	Encender los televisores.
Escena 4. La explosión	
Escena acción:	La <i>performer</i> huye con la maleta por la puerta de atrás del teatro.
Escena 5. La llamada	
Escena acción:	Llamada de la protagonista desde el teatro, en Valencia, al padre que está en Cali.
Escena textual:	Conversación sobre la situación actual en Colombia, especialmente en Cali, durante el estallido social.
Escena 6. El estallido social	

Escena de imágenes proyectadas:	Estallido social en Colombia a través de imágenes capturadas de diferentes medios de comunicación alternativos.
Escena 7. La conclusión	
Escena textual:	Preguntas, dudas y algunas propuestas para construir un futuro en medio de tanta incertidumbre.

5.3.3 Partitura de la dramaturgia

La partitura de la dramaturgia se hace por actos y por escenas en papel, y en compañía del equipo creativo, para discutir cómo esas relaciones entre acciones, imágenes, sonidos y eventos toman forma narrativa dentro del espacio escénico.

Imagen 50

Partitura general de acciones

MEMORIAS DE UN SUERIO

ESC. I. PRESENTACIÓN FAMILIA (1)

→ Tatiana presenta a su familia / se sientan y ella va a mesa ambiente de casa.

⊕ Sonido ambiente
⊕ luz presentando frontal.

ESC. II. HABITAR LA EXPLOSIÓN

Acciones:

- Encendiendo radio de ja abigo/quita tapador.
- Enciende radio - luz radio
- coge silla y acerca a mesa.
- va a por la taza y se sirve café.
- coge el periódico de la.
- va a por la colada y tiende ropa.
- ⊕ salida de radio todo el rato.
- ⊕ Luz general - luz radio cuando suena.
- Final acción: coge silla y se sienta debajo radio y apaga

ESC. III. Tiende ropa

- texto (mami y mamá)

- coloca silla coge album

ESC. IV. presentando familia (2)

- sillas / aparatos de sonido

Videostop

- sofa / album fotos

- cambio iluminación

ESC. V. Recoge ropa.

→ Recoge ropa.

→ cuando dato Anapo / el Abip.

- Acción recoge

Burlador.

recoge silla y se sienta

ESC. VI. PLANCHA

- en pantalla padre 1
 "¿se despliega una fuerza vital?"
 - enciendo tele suena autorista
 - borja plancha.
 - plancha ropa.

ESC. VII. MALETA/PLEGAR ROPA

- enciendo otro tel. madre.
 - desmenuza maleta.
 - poner ropa a maleta.
 - video padre 2
 - video madre 2
 - (fuerza sonido/objetos)

ESC. VIII - EXPLOSIÓN

- pipit.
 - pip. - caídas
 - Acción explosión
 - Acción sonido
 - destrucción/caídas
 - grito perro
 - manifestación

ESC. III. Presentación familia (II)

Lucas - taktina
 - silla junto a radio
 - video mapping
 Acción operado
 en un album
 Texto redat y anal en
 un Papyrus.
 final de guano
 con texto

ESC. II. Recorre ropa (disposición padre)

Pido mapping.
 Recorre ropa mientras
 desmenuza imágenes
 y se que de la
 de la desaparición
 se un padre.

Texto.
 situación política.
 (candidato anexo)
 19 Abr.

ESC. V. PLANCHAR

Acción planchar/
 plegar y guardar
 en maleta.
 Iluminación plancha
 - textos
 video mapping padre/madre

ESC. VI EXPLOSIÓN

mucha acción
 de ascenso/niada
 sonido
 ruido/explosión/sonido

ESC. VII MALETA MARIPOSAS

Acción a maleta/
 manipular
 Texto - a mi padre
 se lo lloran.

ESC. VIII LLAMADA A FAMILIA EN CALI

- llamada a familiares
 - llamada a estudio

ESC. IX. MARIPOSAS EN ESTOMAGO

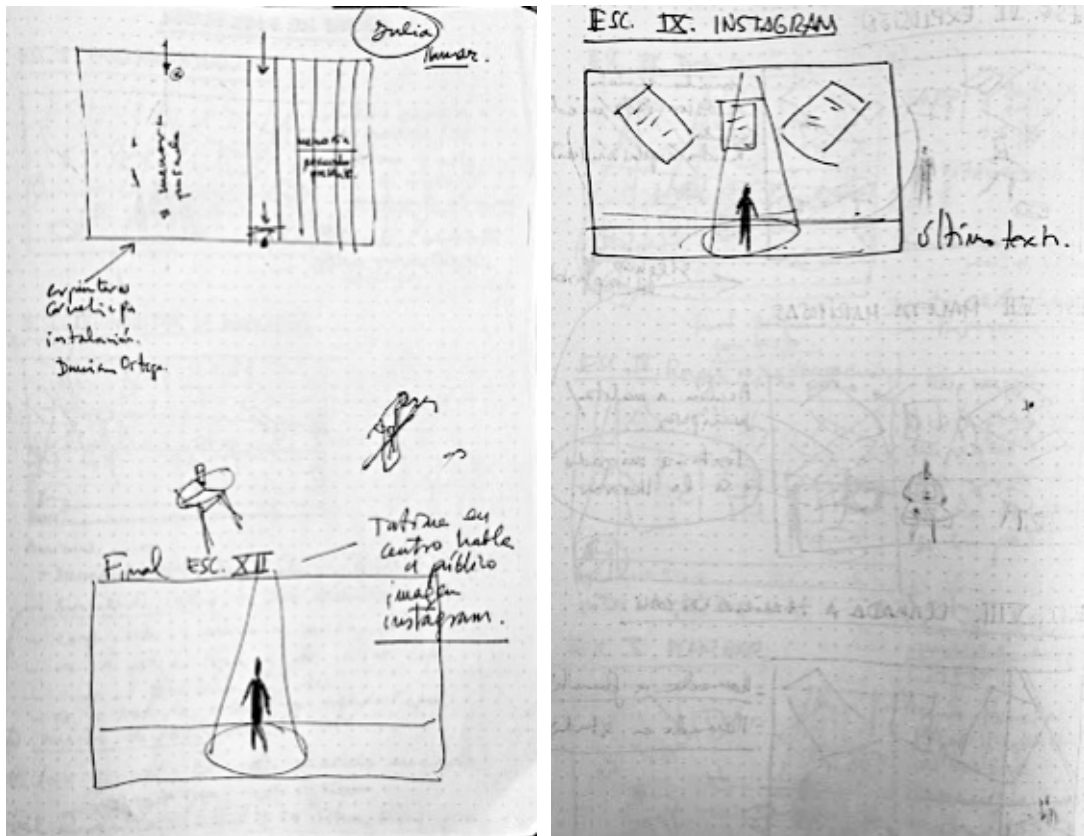
- acción a la
 búsqueda de
 mi madre.
 Acción levantarse

ESC. X MILITARES/EXPLOSIÓN

TEXTO
 (¿) ~~video mapping~~
 - video mapping. militares
 - lista de palabras texto

ESC. XI.

llamada telefónica
 a Cali/padres.
 composición de
 trabajo



Fuente: Elaboración propia¹²⁰

5.3.4 Escaleta de Acciones

La escaleta de acciones puede verse en detalle en el Anexo 2, la cual se divide por actos y escenas, fraccionadas a su vez en: relato, acción, imagen, sonido e iluminación, con indicaciones para todo el equipo de trabajo creativo y técnico. Estas instrucciones se hacen en una tabla y se describen de la forma más detallada posible para saber lo que pasa cuando se dice una parte del relato en relación con la acción de la protagonista y la *performer*, y mientras se proyecta alguna imagen, se oye tal paisaje sonoro y se iluminaba de determinada manera el espacio. Esta parte, además, se planea según la duración de cada acción.

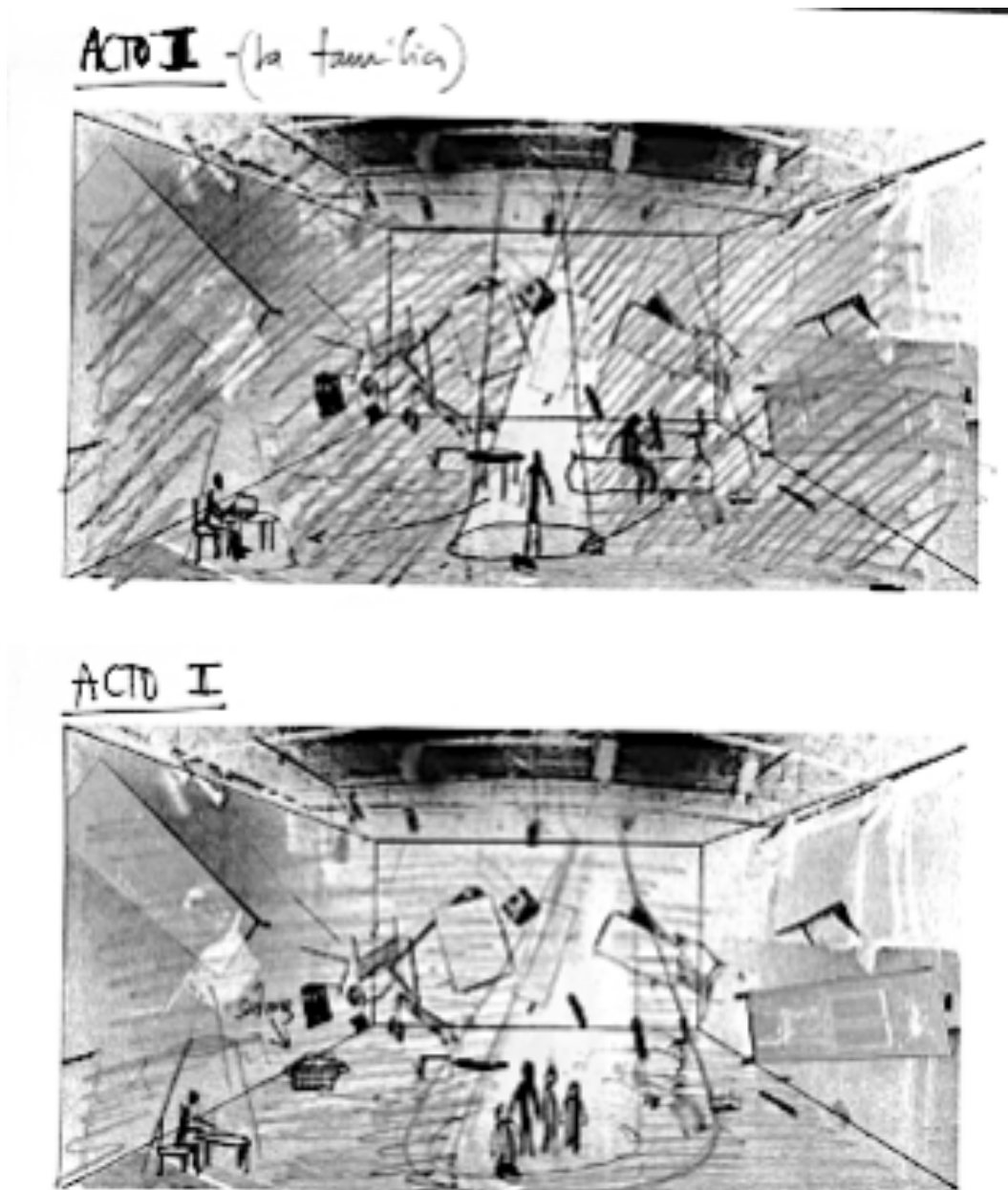
¹²⁰ Colega Botella, M. (2021).

- Acto I. Desglose de la Partitura

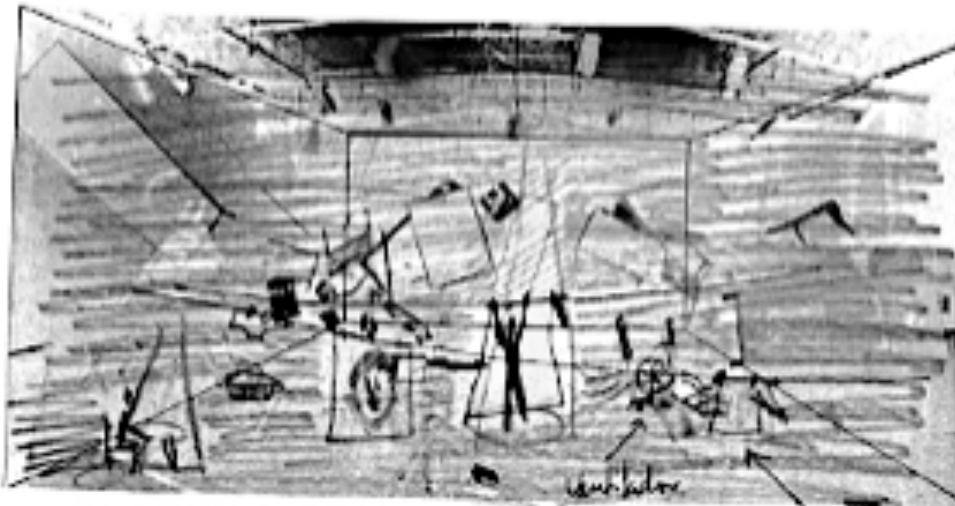
Tanto la partitura de la dramaturgia como la escaleta de acciones se desglosan por actos y por escenas, para dibujar y escribir sobre un boceto de la escenografía vista de frente (como el espectador). Se procura obrar lo más detalladamente posible en cuanto a lo que aparece en escena, lo que se dice y se escucha.

Imagen 51

Desglose de Acto I



ACTO I



Fuente: Martina Botella

- Desglose del Acto I. Escena II y III

Se crean estos documentos de trabajo, que consisten en escenas que incluyen los referentes en imágenes sobre lo que se quiere construir y proyectar en escena, junto con bocetos e imágenes que pueden ser usados para la construcción de las partes de la obra (audiovisual, escénica, sonora y espacial).

Imagen 52

Desglose de guion para la parte audiovisual, empleado como documento de trabajo con los estudiantes



Fuente: elaboración propia.

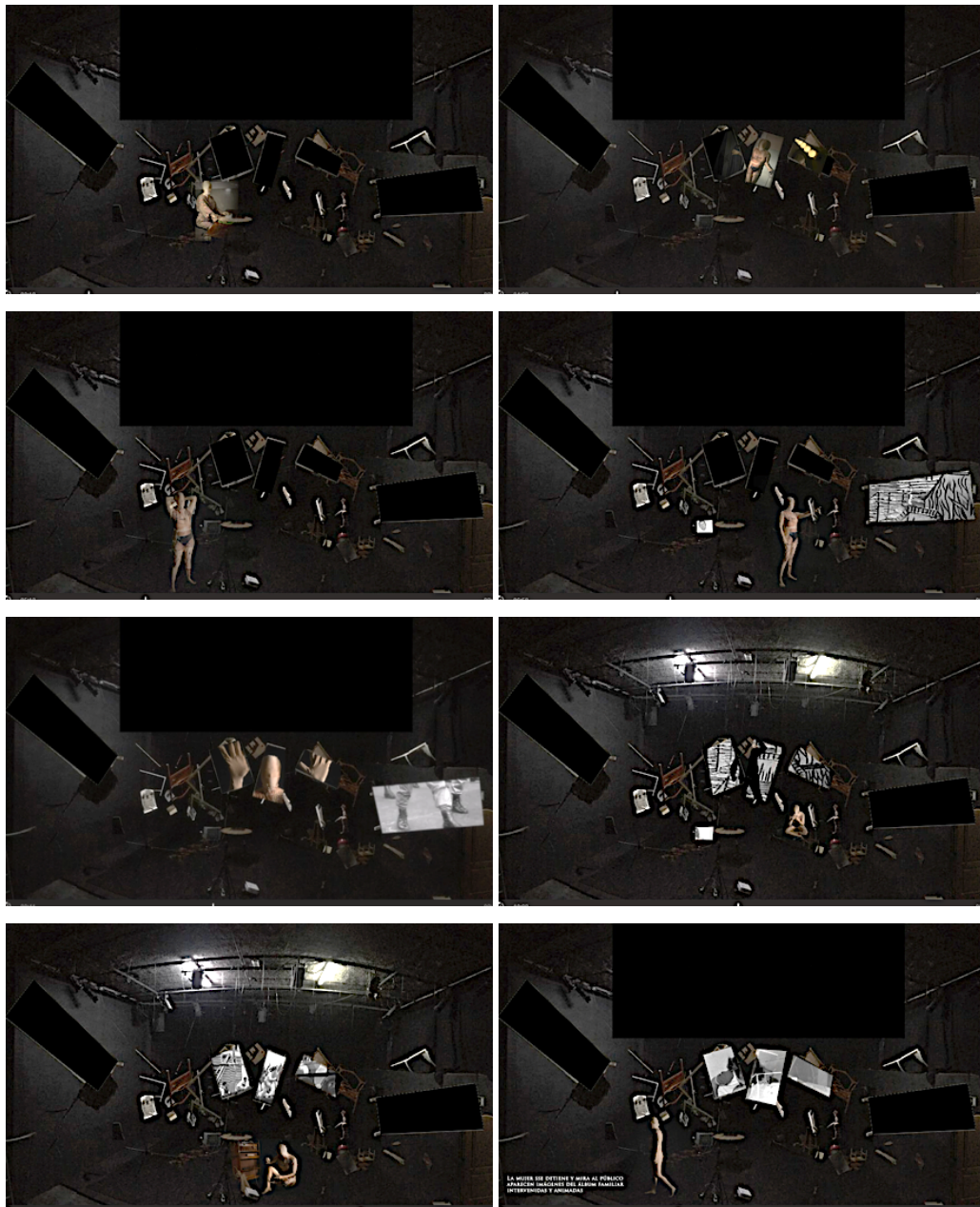
- Partitura de la Dramaturgia en Video Digital

Este tipo de partitura de la dramaturgia incluye video y sonido, además de explicaciones sobre la transformación de la escena, las cuales se plasman en un documento de trabajo, para que se puedan medir mejor los tiempos y la disposición de

elementos visuales sobre el escenario; lo mismo que la iluminación y las posibles acciones y desplazamientos sobre el espacio habitado.

Imagen 53

Capturas de pantalla del video empleado como documento de trabajo con estudiantes



Fuente: elaboración propia.

5.3.5 Acciones Físicas, Imágenes Escénicas y Ensayos

La producción escenográfica se lleva a cabo el día del montaje del dispositivo escénico, en el espacio del teatro. Este montaje demanda una planeación concienzuda sobre la transposición de la escenografía al teatro, el desplazamiento del equipo técnico, y el alumnado, todo ello tratando de transformar esta producción colectiva en un acto en sí mismo.

Se trabaja en colaboración con el equipo técnico de las luces, el de *video-mapping* y con el de sonido. La escenografía se instala primero para que se hagan pruebas con los materiales que la “habitarán”. Dicho espacio es recorrido por la *performer* y la protagonista para ver su potencial. El equipo artístico toma decisiones sobre el lugar que ocuparán los muebles en todos los rincones de la habitación, ya que de ese ordenamiento depende su significancia. Posteriormente, se realizan pruebas de sonido, de la imagen proyectada y de las luces, para luego ensayar las acciones. Después del montaje del espacio escénico se hacen ensayos parciales y un ensayo general antes de la presentación del dispositivo esa misma noche.

- Acciones

La escena es construida a partir de análisis sobre las teatralidades (rituales) realizadas por las madres con la ropa de sus hijos desaparecidos. Uno de esos rituales fue, por ejemplo, planchar la ropa.

Imagen 54

Puesta en escena de Memorias de un sueño (planchando)



Fuente: elaboración propia¹²¹.

¹²¹ Fotografías tomadas por Martino Buzzi.

Imagen 55

Puesta en escena de Memorias de un sueño (colgando la ropa)



Fuente: elaboración propia¹²².

- Imágenes escénicas

Dichas imágenes s construidas a partir de los referentes conceptuales y estilísticos, empleados en la conferencia performativa dentro de su práctica escénica.

¹²² Fotografías tomadas por Alain Dacheux.

Imagen 56

Memorias de un sueño



Fuente: elaboración propia¹²³.

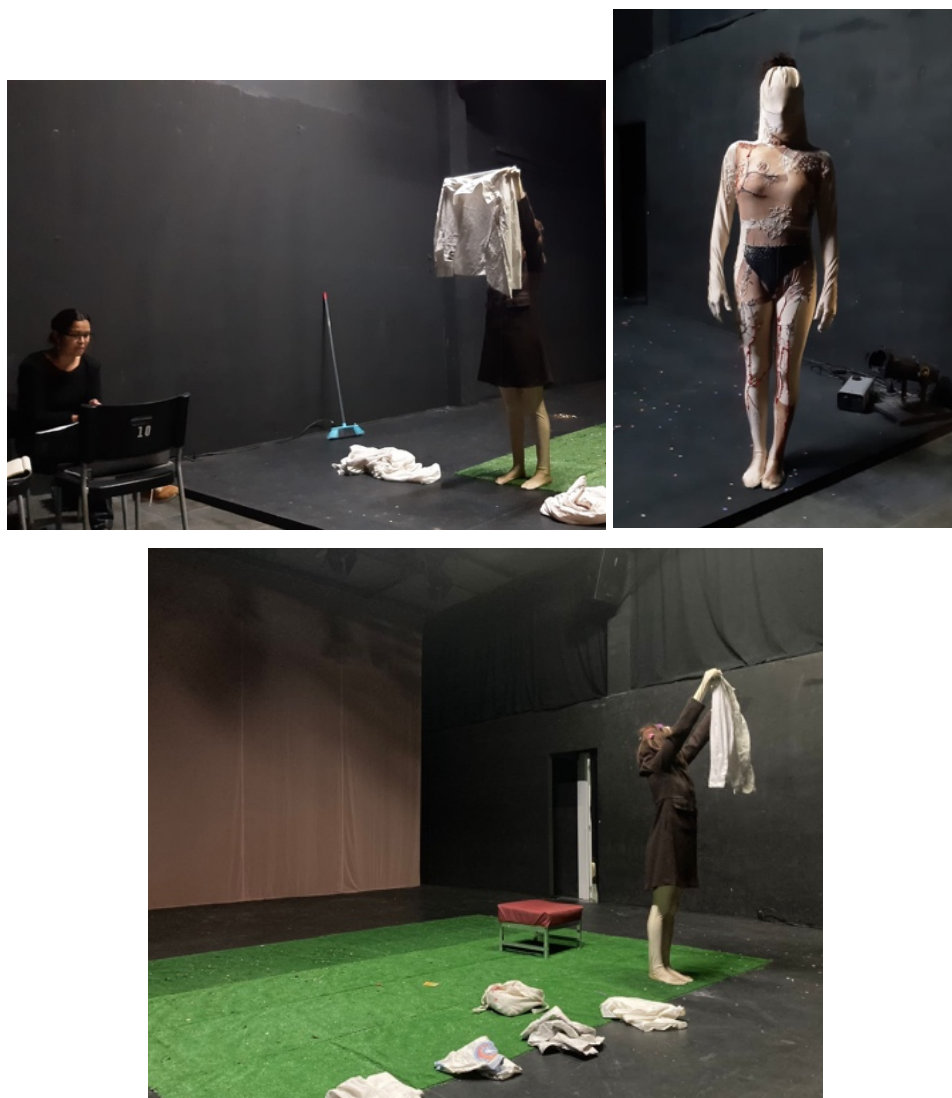
- Ensayos

Los ensayos se hacen en el Teatro Círculo, unos días antes de la presentación. Se hacen ensayos de las acciones, de la imagen, del sonido y de la iluminación antes del montaje, cada uno por separado, para luego juntar todos los materiales una vez instalados los muebles. El ensayo general es posterior al montaje del espacio escenográfico.

¹²³ Fotografías tomadas por Alain Dacheux.

Imagen 57

Ensayos de las acciones en el Teatro Círculo



Fuente: elaboración propia¹²⁴.

5.3.6 Montaje Final en el Teatro Círculo (5 y 6 de junio 2021)

El montaje empieza a las 7 a. m., cuando se cargan los muebles y demás materiales en la Universidad Politécnica de Valencia hasta el Teatro Círculo. Toda la mañana del jueves se monta el espacio material y no se termina hasta después de comer. Posterior a la instalación de los muebles se empiezan a hacer las pruebas de sonido, de luces y de proyección sobre los muebles.

¹²⁴ Fotografías tomadas por Pavel Dussán.

Imagen 58

Proceso de montaje y pruebas en el espacio



Fuente: elaboración propia.

Imagen 59

Presentación de Memorias de un sueño (2021)





Fuentes: elaboración propia¹²⁵.

¹²⁵ Fotografías tomadas por Alain Dacheux y Martino Buzzi.

La posproducción del proyecto escénico consiste en desmontar el escenario y reubicar el material y equipos escenográficos; además de hacer el balance económico entre el equipo técnico. El balance que hace por el equipo artístico está encaminado a la recepción del dispositivo por parte del público y sobre lo que se podría mejorar en términos de interpretación, imagen y sonido.

- Difusión

La difusión está a cargo principalmente del Teatro Círculo, encargados de hacer entrevistas en video y la presentación de la sinopsis de la obra; ambos trabajos son difundidos por diferentes redes sociales. Además, también se hace una entrevista para la Agenda Cultural de Valencia, la cual incluye *Memorias de un sueño* en su programación.

Imagen 60

Imágenes publicitarias y sinopsis de Memorias de un sueño



Fuente: Teatro Círculo (2021).

Imagen 61

Mención de la obra en la Agenda Cultural de Valencia

ESCENICAS¹⁴

MEMORIAS DE UN SUEÑO

DEL DIJOUS 3 AL DIUMENGE 6/6
TEATRO CÍRCULO.
Prudencia Alcón i Mateu, 3

Memorias de un sueño navega a través del relat autobiogràfic de la protagonista, que ens conta com una matinada de 1982, quan ella tenia tres anys, uns policies militars s'emportaren el seu pare de casa, en Popayán (Colombia), junt a altres amics que es trobaven amb ell en aquell moment. L'actriu secundària d'aquesta auto-ficció és la memòria, la del pare que va ser torturat durant deu dies amb les seues deu nits, la de la mare recordant el dia de la "desaparició forçosa" i la dels fills, que reconstrueixen el present mitjançant els records d'infantesa, incomplets i embullats, com aquesta autobiografia distorsionada. **Entre la ficció d'un somni i el documental d'un succés, l'obra reconeix l'ambigüitat de la visió sobre el futur basada en l'impacte d'aquest esdeveniment sobre la família.** AU

NIÑAS QUE NO TENEMOS NI PUTA IDEA

DEL JUEVES 3 AL DOMINGO 6/6
CARMTE TEATRE. Gregori Gea, 6

A todas las mujeres árbitro de este país les han gritado desde la grada aquello de "¡vete a fregar!", una voz iracunda que, a veces, resulta ser de mujer, lo que vuelve aún más lacerante y desolador el insulto. **En Niñas que no tenemos ni puta idea la compañía Indecents, inspirándose en las anécdotas de la árbitra de Primera División Femenina Patricia Tórtola, teje este monólogo tragicómico en el que Patricia nos explicará como empezó en esto del arbitraje,** las zancadillas que ha tenido que esquivar para llegar arriba y los abismos que, después de quince años de profesión, aún se abren a sus pies. Pero este texto no habla solo de fútbol testosterónico, ¿o es que una mujer que se dedica al deporte solo puede hablar de deporte? AU

IX FESTIVAL DE TALLERES DE TEATRO CLÁSICO

DEL JUEVES 4 AL DOMINGO 20/6
SALA RUSSAFA. Dènia, 55

Al ser suspendida por la pandemia, se estrena ahora la novena edición del Festival de Talleres de Teatro Clásico, la cita anual en la que los alumnos de la Sala Russafa dan nuevos aires a historias que han marcado la escena internacional en los últimos siglos. La revisión de **La gaviota** [4-6/6] de Chéjov cobra especial importancia en estos momentos, con una trama que invita a vivir en el presente; **Juicio en Fuenteovejuna** [11-13/6] traslada la historia creada por Lope de Vega para analizar la justicia frente a la violencia de género; y para terminar, las mujeres toman el poder en **Medida por medida** [17-20/6], una adaptación de la obra de Shakespeare que descubre la doble faz de quienes acceden a la gobernanza. AU

Fuente: Revista Agenda Cultural de Valencia

5.4 Dramaturgias del Espacio y Tiempo Escénicos

La concepción del espacio y el tiempo escénicos, está igualmente descrita en relación al proceso de preproducción, producción y posproducción. La reflexión se centra en el concepto de espacio y de tiempo en el dispositivo y su aplicación práctica.

5.4.1 *El Concepto de Espacio Escenográfico*

El concepto de espacio trabajado en *Memorias de un sueño* empieza a construirse de forma individual, a través de la revisión y la experimentación con la noción de “casa” como una habitación destruida pero habitable, con el objetivo de establecer un juego conceptual y formal entre la protección y el cobijo del adentro y el peligro que acecha en el afuera. Este concepto de espacio es relacionado con la visión desde la infancia en términos de magnitud y de recuerdo, distorsionado por la memoria.

El trabajo individual, tanto de conceptualización como de experimentación, que se detallará más adelante, refleja la necesidad de crear cada parte de la obra como un impulso de la autora por controlar todos los aspectos del dispositivo, desde los relatos y las historias que se cuentan, hasta las imágenes que visten los objetos instalados como escenografía. Sin embargo, en un momento del proceso se cae en cuenta de que la producción del dispositivo necesita no solo un pequeño equipo creativo, sino también un equipo técnico que apoye el montaje de la obra y su posproducción. En ese sentido, y basándose en el trabajo previo con el Taller de Ópera de la autora (donde también fungió como profesora de diseño y directora artística de los montajes producidos en la Universidad del Valle), se decide trabajar con sujetos en formación (estudiantes de diversas disciplinas artísticas) en el área de Bellas Artes, y en el marco de la asignatura de *Práctica Escenográfica Contemporánea*, que está a cargo de una de las directoras de esta tesis.

Durante el trabajo colaborativo con el alumnado, se decide que el apoyo técnico no es suficiente para ninguna de las partes, ni para la formación de dichos estudiantes ni para el equipo creativo, ya que es una carga muy grande tanto conceptual como creativa. Debido a eso, se opta por hacer un consenso sobre la forma de trabajo y sobre el aporte que podría dar cada parte durante el proceso creativo. Se acuerda que las maestras, dada su experiencia, se encargarán de la dirección escénica y artística, mientras que el alumnado, con sus saberes y visiones propias, abordarán la temática trabajada.

Ahora, sobre el cómo se llega al concepto escenográfico, hay que señalar que es un trabajo basado principalmente en la lluvia de ideas entre el cuerpo estudiantil y las maestras, así como en una selección previa de referentes y del análisis previo de los documentos narrativos personales e institucionales que se han recogido hasta el momento. En esa parte del proceso surgen una serie de ideas que al final se agrupan en la distorsión y destrucción de la casa como metáforas del tiempo que no cambia y de la violencia que no cesa. En ese orden de ideas, un grupo de estudiantes, liderado por María Mas, desarrollan propuestas basadas en referentes de espacios abandonados y destruidos por el paso del tiempo, que funcionan igualmente como metáforas del trauma, de los recuerdos borrosos y de lo subjetivo de la memoria¹²⁶. Otras estudiantes también presentan sus propias visiones sobre la destrucción.

De estos conceptos se llega a la representación de una *explosión* dentro de la casa, en la que salen disparados los muebles hacia el techo y queda un espacio central (zona cero) con algunos elementos aún en pie. Pero no solo la explosión hace referencia a los muebles, sino también a la explosión del tiempo y de su paso, estableciendo una relación entre la actualidad del presente y el pasado del recuerdo. Relación que se

¹²⁶ Ver Imagen 62.

instauration entre les objets installés comme si étaient suspendus, avec la métaphore du temps arrêté dans cet espace. Il faut ajouter que l'image qui se crée sur le devant de la maison (chambre détruite) a l'apparence d'une photographie, qui capture cette explosion à un moment déterminé de la même.

Après d'avoir plusieurs maquettes, on fait des montages numériques comme étape préalable au montage dans l'espace physique du théâtre. La culmination de cette phase du projet est ce premier montage de l'espace scénique sans public, pour faire une mise en scène de test¹²⁷. Ce premier montage permet de monter l'espace pour l'habiter et comprendre à quoi se confrontaient l'équipe de travail.

Imagen 62

Maqueta propuesta



Fuente: elaboración propia¹²⁸.

¹²⁷ Ver Imagen 63.

¹²⁸ Fotografías tomadas por la estudiante María Mas.

Imagen 63

Montajes digitales de la autora a partir de maquetas de las estudiantes



Fuente: elaboración propia.

El espacio es concebido y proyectado como “un mundo subyacente, a medio camino entre la realidad y el sueño” (Botella, 2014, p. 98), donde los objetos cotidianos olvidados y despojados de funcionalidad pueden cobrar vida. Asimismo, se dejan espacios oscuros y vacíos, ocultos y abandonados “que funcionaran como almacenes de la memoria” (Botella, 2014, p. 98), vista desde la mirada de la infancia. Poniendo en evidencia la confrontación entre el recuerdo, el paso del tiempo y la memoria en la configuración del presente y en las expectativas del futuro.

5.4.2 El Concepto de Tiempo

El concepto de explosión detenida en el tiempo refleja el conflicto armado y la violencia en la que se ha mantenido sumergida Colombia, lugar en el que se habita y

sobrevive cotidianamente. Sobre las superficies de los objetos se proyectan imágenes documentales y personales, de la contradicción entre la vida familiar, basada en el cobijo y el afecto y la violencia política del Estado. Objetos como la maleta y la ropa hacen parte del espacio doméstico destruido; y aunque estén cerrados y doblados respectivamente, pertenecen “al mundo de los objetos”. Pero cuando se abre la maleta y se tiende la ropa, se entra en la intimidad de los mismos, pues no ocupan un espacio, sino que se abren y se extienden hacia un tiempo que se ha quedado atrapado entre esos objetos, funcionando como metáforas de la memoria (Botella, 2014, p. 99).

La protagonista de la historia (la hija) habita el tiempo y el espacio presente del dispositivo, habla desde el presente y habita el presente con su vestuario y su escritorio. La *performer*, en cambio, utiliza un vestido (maillot) que le cubre todo el cuerpo, hasta el rostro.

5.4.3 Prueba de Montaje del Espacio (Año 2020)

En junio de 2020, gracias a la colaboración de una de las directoras de esta tesis, Martina Botella, se monta un primer boceto físico del dispositivo escénico, que permite empezar con los recorridos por el espacio, así como dar pie a pruebas de lecturas no dramáticas sobre lo que se quiere contar. Además, ese primer montaje hace que se puedan realizar pruebas de sujeción y de disposición de los elementos físicos y visuales¹²⁹, ya que entrañan una dificultad considerable.

¹²⁹ Ver Imagen 64.

Imagen 64

Montaje del espacio de Memorias de un sueño (2020)



Fuente: elaboración propia.

De este primer montaje se retoman algunas disposiciones y otras se transforman totalmente en una nueva propuesta escénica que se monta al año siguiente (2021). Entre ellas se destaca que: se quitan los paneles bordados y se cuelgan muebles recogidos e intervenidos por los estudiantes en ese nuevo proceso hecho en el taller el primer semestre del año 2021¹³⁰; se saca a la protagonista de escena (sobre el espacio onírico del escenario) para ser puesta en el espacio de tránsito entre el escenario y el público; se introduce la acción de la *performer* y se retoma la idea del maillot para que ella lo porte; la disposición de la explosión es estudiada con más detenimiento y se llevan andamios para ubicar mejor cada elemento; finalmente se hace un estudio previo de la ubicación de las luces, que luego es afinado con la propuesta diseñada por el iluminador José Martín, durante los ensayos en mayo de 2021.

Imagen 65

Montaje del espacio de Memorias de un sueño (2020)



¹³⁰ Ver Imagen 57.







Fuente: elaboración propia.

5.4.4 Los Objetos del Escenario

La familia de objetos, noción tomada de la propuesta por Breyer (2005), se compone por objetos con una función determinada y explícita en términos de su utilidad: un objeto habitable que, por su tamaño, pueda acoger al ser humano, como la casa y la habitación; un objeto estético que pueda representar un texto poético, un acto escénico, una escultura, una pintura, una gráfica, una *performance* o una película; un objeto de comunicación que sea un mensaje textual, el signo visual o un signo acústico, como los ideogramas, las maquetas, los planos, los modelos o el libro; y un objeto como entidad de la naturaleza, como un paisaje o un microsistema, o que represente algún animal, vegetal y el mineral. Vale aclarar que las partes de los objetos son pensadas como una especie de “objetos secundarios”, como trozos, restos, fragmentos y piezas (Breyer, 2005, p. 250).

Dichos objetos, como aquellos vistos como habitables (por ejemplo: la habitación de una casa) o como piezas de muebles fragmentadas dentro de la casa, son inscritos como un grupo de objetos dentro de una misma lógica con significados plurales, gracias a su organización e instalación en el escenario. Eso quiere decir que los

fragmentos de muebles están dispuestos dentro de un objeto habitable, como la habitación de una casa, para que se produzcan acciones cotidianas capaces de ser más poéticas, en la medida en que ese habitar se transforme y construya un acontecimiento.

Por una parte, hay que resaltar que se desarrolla una conciencia en el equipo de trabajo, que permite focalizar una instantánea del mundo en el escenario en tanto flujo de realidad. Por otra parte, vale señalar que esta instantánea tiene una duración al momento de ser tomada, un tiempo y una conciencia de observación (Breyer, 2005). A los objetos (muebles) se les da un sentido, como ser la cabecera de la cama desprendida del colchón que puede significar separar la cabeza del cuerpo, la silla de cuando se era niña, la silla olvidada y desvencijada, o ser la silla vacía que espera al ausente. La disposición e instalación de estos objetos cotidianos marcados, tratados, intervenidos, tienen el objetivo de mostrar la profunda herida del fenómeno o acontecimiento que se aborda. La silla, por ejemplo, es vista como un objeto raro, surrealista e inverosímil, por su disposición espacial y temporal.

Dicha parte de la reproducción escenográfica es dirigida por Martina Botella, encargada de la asignatura Práctica Escenográfica Contemporánea, y apoyada por un grupo de estudiantes que trabajan desde la recogida de muebles hasta el montaje del espacio¹³¹. Los estudiantes de diferentes disciplinas que hacen parte de este grupo son: Sara Cuesta, Juan Carrasco, Rafael Ortega, Sofía Alcaide, Patricia Fresneda, Sofía Ortiz, Camilo Serrano, Elena Martínez, Marta Alcázar, Rebeca Borrás y Pablo Mateu. Dentro de este gran grupo de espacio, hay subgrupos, como por ejemplo: el que se encarga de las maquetas.

¹³¹ Ver Imagen 66.

Imagen 66

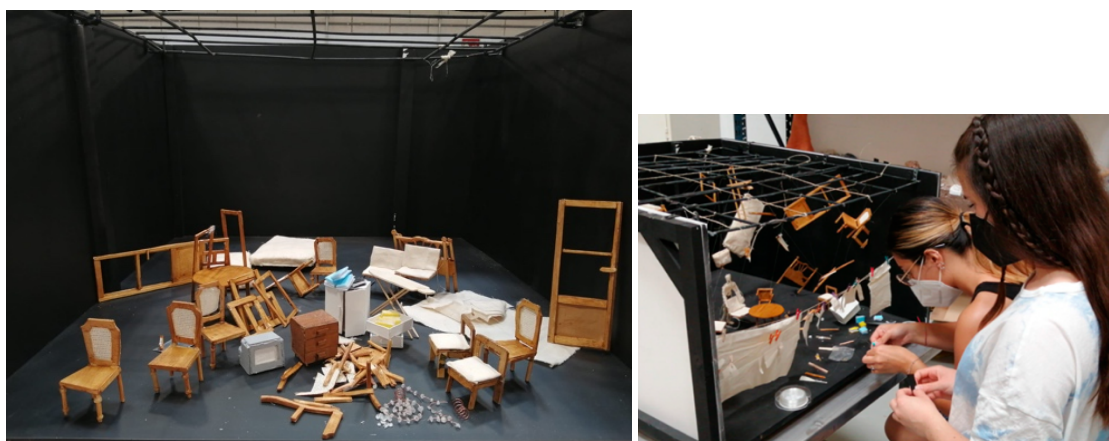
Trabajo del taller con muebles (2021)



Fuente: elaboración propia¹³².

Imagen 67

Trabajo de taller con maquetas (2021)



Fuente: elaboración propia¹³³.

Otro grupo de trabajo que está involucrado es el de animación y videoescena, encargado de hacer pruebas con las proyecciones sobre los objetos antes de trasladarlos al espacio del teatro¹³⁴. Merece destacar el trabajo colaborativo de Camilo Cogua, profesional de la escena teatral y estudiante de doctorado de la UPV, quien hace parte

¹³² Fotografías tomadas por estudiantes de la asignatura Práctica Escénica Contemporánea.

¹³³ Fotografías tomadas por estudiantes de la asignatura Práctica Escénica Contemporánea.

¹³⁴ Ver Imagen 67.

del grupo audiovisual y de proyección. El aporte de este profesor, egresado de la Universidad Javeriana de Bogotá, es crucial en el proceso creativo de trabajo con la imagen, gracias a su conocimiento sobre la proyección para escena, en el trabajo con los estudiantes y los programas especializados y de las estructuras que se deben tener en cuenta para proyectar el material grabado en vivo durante la función de la obra¹³⁵.

Imagen 68

Trabajo de taller y ensayos con el grupo audiovisual (2021)



Fuente: elaboración propia¹³⁶.

En esta fase las imágenes aún no tenían un sentido y una pauta dentro de la escena, poco a poco fueron adquiriéndolo y ubicándose dentro de la dramaturgia. Debido a eso, el trabajo de mesa se conjuga con el trabajo en el escenario, para tratar de romper las distancias entre los dos, y para tratar de volver el montaje un evento en sí mismo¹³⁷. Y es por tal razón que el trabajo colaborativo e interdisciplinar es imprescindible, ya que procura tener diferentes visiones de una misma imagen. Después de todo, se da la posibilidad de transformar esa idea individual y subjetiva en una idea colectiva, que contribuya a la organización de las imágenes y sus textos.

¹³⁵ Ver Imagen 68.

¹³⁶ Fotografías tomadas por estudiantes de la asignatura Práctica Escénica Contemporánea.

¹³⁷ Ver Imagen 68.

Imagen 69

Proceso de montaje con estudiantes de la asignatura Práctica Escenográfica

Contemporánea (2021)



Fuente: elaboración propia¹³⁸.

Es necesario recalcar que el trabajo, hecho con el adentro (subjetivo) y el afuera (objetivo) de la memoria, ubica las manifestaciones artísticas entre lo íntimo y lo social, y entre lo público y lo privado, no en uno ni en otro estrictamente. Este hecho provoca relaciones intersubjetivas que conjugan una serie de posibilidades de representación y presencia, como por ejemplo: una representación imaginada (como el sueño) que se traslada a representaciones espaciales y temporales (muebles suspendidos, televisores y radios, ropa tendida, acciones, sonidos). Por su parte, las representaciones materiales e inmateriales son, a su vez presentadas en una espacialidad y temporalidad concretas.

5.4.5 La Concepción del Tiempo Escénico

La idea de memoria en el espacio se concreta en el montaje final, en la producción del dispositivo, junto con la superposición de capas en el tiempo y con el

¹³⁸ Fotografías tomadas por Pavel Dussán, colega de la autora de esta tesis.

efecto onírico de las acciones (por ejemplo: cuando la *performer* sale del espacio de ficción a la calle, al espacio real; saliendo del pasado hacia el presente¹³⁹). Otra idea que vale la pena mencionar y que remite a la memoria, es la de la incomodidad de la actriz al recorrer el espacio onírico, ya que no puede ver, haciendo que tenga que buscar los objetos a través del tacto y el oído¹⁴⁰. Se trata, pues, de una metáfora sobre cómo se recuerda y cómo se visita el pasado. Otra acción que trae la actualidad a la escena es la llamada en vivo al padre, ya que esa voz en vivo puede transmitir ese sentido de actualidad en la obra.

Imagen 70

Memorias de un sueño



Fuente: elaboración propia¹⁴¹.

¹³⁹ Ver Imagen 70.

¹⁴⁰ Ver Imagen 71.

¹⁴¹ Fotografía tomada por Carmelo Gabaldón.

Imagen 71

Memorias de un sueño



Fuente: elaboración propia¹⁴².

¹⁴² Foto tomada por Alain Dacheux.

5.5 Dramaturgias de la Imagen

Es usual que el cine y el teatro se inspiren mutuamente y se transfieran estrategias y métodos de trabajo, para que cada uno lo adapte a su ámbito (Klima, 2014). Esto ha sucedido a diferentes niveles, y desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. De estos intercambios interesa saber cómo se han transferido algunos principios de edición y montaje del mundo del cine al del teatro; además de la incorporación de formas narrativas de un lado a otro que puedan dar “lugar a asociaciones más liberadas de las imágenes escénicas” (Klima, 2014, p. 39).

La relación entre los objetos y la imagen proyectada es una forma de acercarse a ese carácter animado de los objetos (no artísticos), que aunque no se sean marionetas (objetos artísticos), mediante la proyección de imágenes sobre ellos, se convierten en personajes que cobran vida. Tal es el caso del torso del maniquí empleado en *Memorias de un sueño*, que se activa con la imagen en movimiento de unas manos que tejen¹⁴³.

Un elemento que comparte el cine y el teatro es el empleo de motivos visuales y musicales, en donde se reconoce el valor psicológico de las imágenes materiales e inmateriales, de los objetos y de las estancias como materiales simbólicos y narrativos en sí mismos. En ese sentido, el espacio escénico se carga de significación a través de los espacios ocupados y de los rincones que se dejan vacíos, como el empleo de una habitación con diferentes objetos que recuerdan la casa que se ha habitado en la infancia, comprendida como un “lugar de la memoria, los sueños, los miedos y la imaginación” (Botella, 2014, p. 99).

¹⁴³ Ver imagen 72.

Imagen 72

Capturas de pantalla de la obra Memorias de un sueño (2021)



Fuente: elaboración propia¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Fotografías tomadas por Carmelo Gabaldón, colega de la autora.

5.5.1 La Imagen Fija. La Gráfica

La experimentación con la imagen fija se hace sobre diferentes soportes: en papel se imprimen fotografías del álbum familiar para ser bordadas encima del mismo, como si se dibujara sobre ellas; otras se ponen en una tela para seguir con el proceso de experimentación con el bordado. Las imágenes también se trabajan digitalmente para ver sus posibilidades narrativas y expresivas. Dentro de esas imágenes hay retratos familiares y fotografías del periodista Jesús Abad Colorado, fotografías del álbum familiar y fotogramas tomados de videos (noticias) sobre el conflicto armado colombiano.

La producción de imágenes empieza reflexionando sobre cuáles son las que permanecen en el recuerdo de la familia, contemplando especialmente el día de la detención y desaparición del padre de la autora, a fin de retomar algunas de ellas en la producción escenográfica y descartar otras que no sean relevantes. La idea es tratar de unificar las imágenes que produjo ese episodio de violencia en la familia, en un intento de mostrar un consenso dentro de lo que permitiera la memoria individual de cada uno de los miembros de la familia presentes en ese acontecimiento: el padre, la madre, el hijo de 4 años y la hija de 2 años.

Inicialmente se exponen algunas imágenes que representan esos recuerdos, tanto documentales como personales. En dichas imágenes se puede reconocer el paisaje del Valle del Cauca, el color de la ciudad y el tipo de casas que habitaba la familia; además de acontecimientos que marcan la época como la toma del Palacio de Justicia en 1985 e imágenes de la búsqueda de desaparecidos que han dado la vuelta al mundo, en las que se reconocen cifras, años y retratos, empleados como metáforas de la ausencia. Finalmente, en las fotografías se exponen a algunos integrantes del M-19, el paisaje que

habitaban, la entrega de armas y los retratos del que fuera candidato presidencial por este movimiento: Carlos Pizarro.

Otras imágenes fijas que se utilizan a lo largo de la representación, se presentan a continuación con una breve descripción de las imágenes mentales (recuerdos) y de las reales (documentales).

Imágenes mentales (recuerdos): hombres y mujeres esposados y acostados boca abajo en ropa interior. Militares con perros encima, oliéndolos. Hombres armados con caras de perro rabioso. Hombres uniformados destruyendo la casa, sin mostrar ningún respeto, tirando libros al suelo como si fueran basura.

Imágenes reales (documentales): fotografías del paisaje de la ciudad de Popayán, de la toma y retoma del Palacio de Justicia, manifestaciones públicas referentes a los desaparecidos y a los integrantes de las guerrillas.

Como ya se había indicado, se toman imágenes personales del álbum familiar para dar cuenta de los recuerdos de la infancia y de las relaciones familiares¹⁴⁵. Estas imágenes se muestran inicialmente sin tratamiento digital ni analógico, para luego empezar a experimentar con ellas, en la búsqueda de un estilo propio que exponga los sentimientos, la ambientación y los sonidos persistentes en la memoria del grupo familiar.

Imágenes personales: fotos en las que estuviese el padre, la madre y los niños, jugando, comiendo o paseando. También donde estuvieran con las amistades de sus padres, ya que los recuerdos de la hija y el hijo tienen que ver con una crianza en la que ciertas amistades siempre estuvieron presentes, como Walter Ararat y Cielo Mora.

Sentimientos: humillación, angustia y separación violenta de los padres.

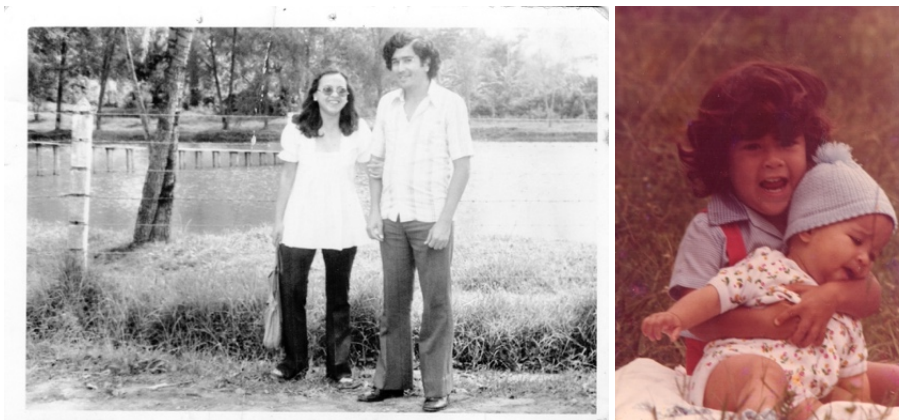
¹⁴⁵ Ver Imagen 73.

Colores: la gama de colores está entre el blanco y el negro (en alto contraste con referencias al expresionismo). El rojo carmín y el rojo fuego se mezclaron con el negro para producir diferentes tonos y, en contraste, producir algunos verdes terciarios cálidos.

Sonidos: domésticos y distorsionados; nanas, canciones infantiles, noticas de radio, noticias de televisión, testimonios y lectura no dramática.

Imagen 73

Álbum familiar de la autora



Fuente: elaboración propia.

Imagen 74

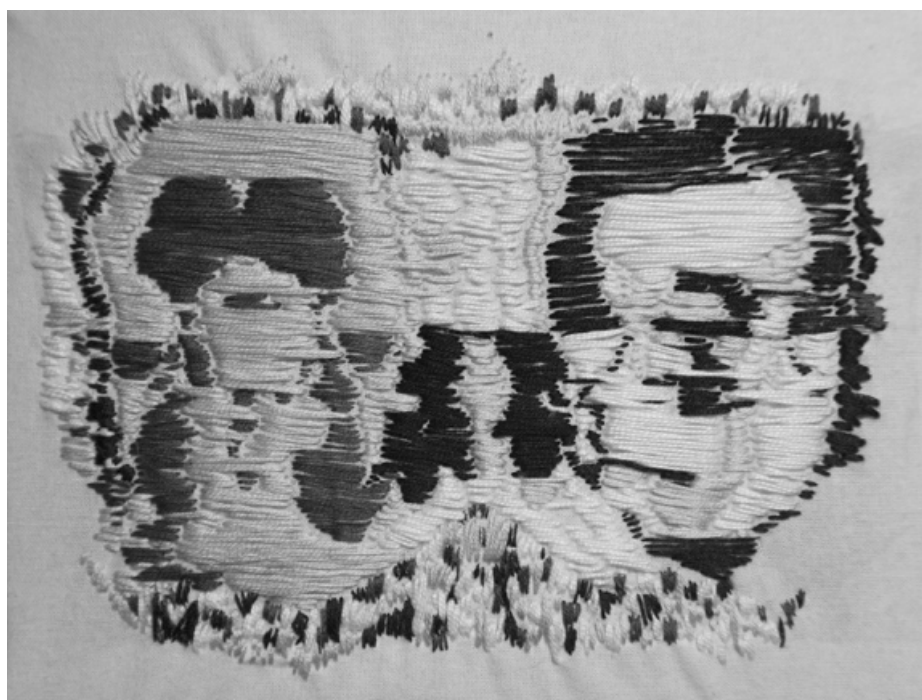
Imágenes tomadas del álbum familiar de la autora, manipuladas digitalmente.



Fuente: elaboración propia.

Imagen 75

Bordados de hilo sobre tela de imágenes recopiladas por la autora



Fuentes: dibujo de personas embalsamadas (centro), retrato del padre de la autora
(derecha).

Imagen 76

Bordados de hilo sobre tela impresa con fotografías del álbum familiar de la autora





Fuente: elaboración propia.

De la imagen personal del álbum familiar, se experimenta sobre otros elementos presentes en el recuerdo, como los perros que llevaban los policías¹⁴⁶ la noche de la detención y desaparición del padre, y el territorio y los cuerpos como lugares del ejercicio de la violencia, en contraposición con la riqueza del paisaje en cuanto a fauna y flora¹⁴⁷. Tales experimentos quedan plasmados en los grabados de relieve en linóleo y en los bordados que se hacen mientras se trabaja con bastidores circulares y bastidores rectangulares más grandes (paneles)¹⁴⁸. Inicialmente, se piensa que las imágenes sean colgadas en la escenografía. Esta serie de imágenes fijas hacen parte de la experimentación, la cual se hace de forma individual, asumiendo el papel de la autora como productor en la parte inicial del proceso creativo.

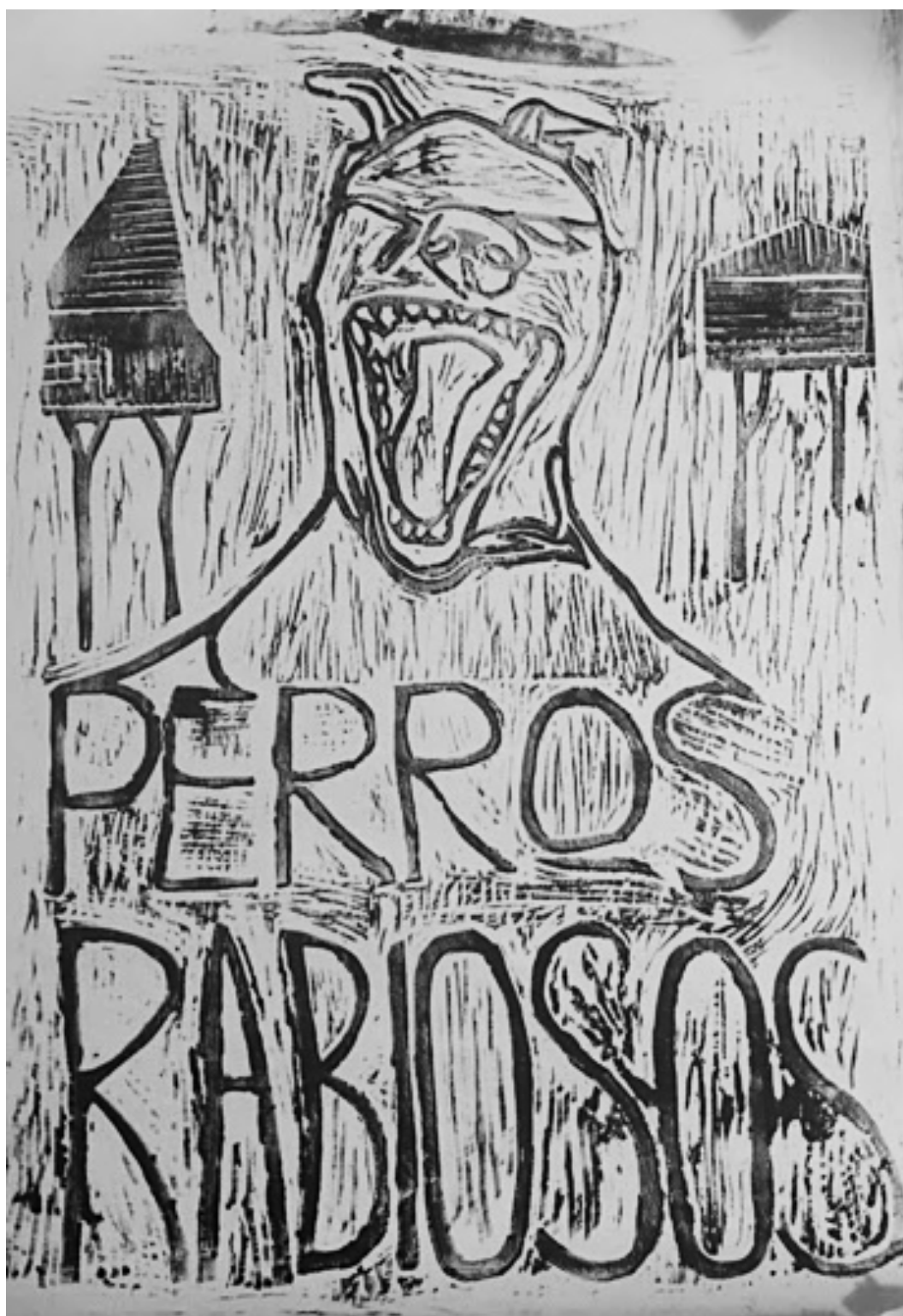
¹⁴⁶ Ver Imagen 77.

¹⁴⁷ Ver Imagen 78.

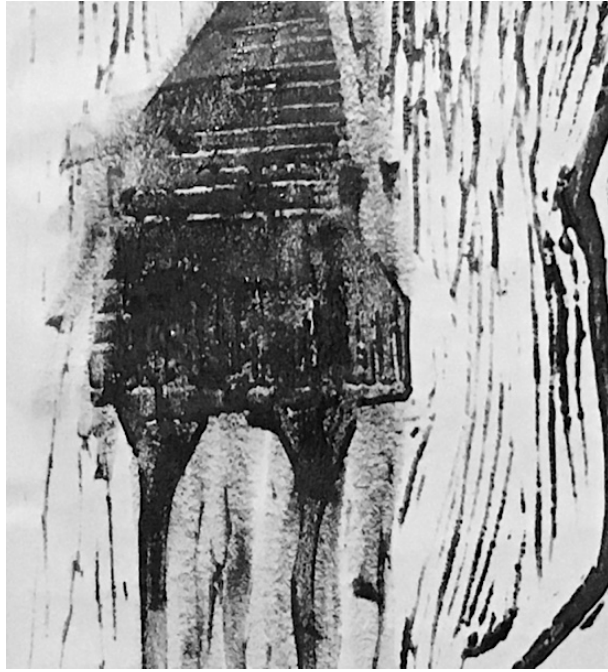
¹⁴⁸ Ver Imagen 79.

Imagen 77

Prueba con imágenes fijas¹⁴⁹



¹⁴⁹ Nótese que la fragmentación, el desplazamiento y la superposición de la imagen se opone a la estabilidad, a través del grabado en linóleo impreso en papel.



Fuente: elaboración propia.

Imagen 78

Plancha de grabado en linóleo e impresión sobre tela bordada encima



Fuente: elaboración propia.

Imagen 79

Paneles impresos en una plancha de grabado en linóleo sobre tela bordada encima



Fuente: elaboración propia.

De igual manera, se experimenta con la imagen fija, basada en las imágenes documentales recopiladas para conformar un archivo gráfico propio sobre la representación de la violencia contemporánea en Colombia.

Imagen 80

Imágenes experimentales en digital sobre los agentes y víctimas de la violencia.



Fuente: elaboración propia.

5.5.2 *La Imagen en Movimiento. El Audiovisual*

La experimentación con la imagen en movimiento comienza también de forma individual, a partir de retratos tomados por Carlos Clavijo, un colega, al padre de la autora en el proceso de la entrevista. Las fotografías son manipuladas en formato digital y en formato analógico a través del bordado. La manipulación digital se hace tanto con las imágenes del padre¹⁵⁰ como con las documentales¹⁵¹, estas últimas tomadas de plataformas como YouTube, en donde se almacenan noticias y documentales sobre la violencia en Colombia.

Imagen 81

Imagen animada de siluetas que muestran como un “otro” al personaje principal detenido¹⁵²



Fuente: elaboración propia.

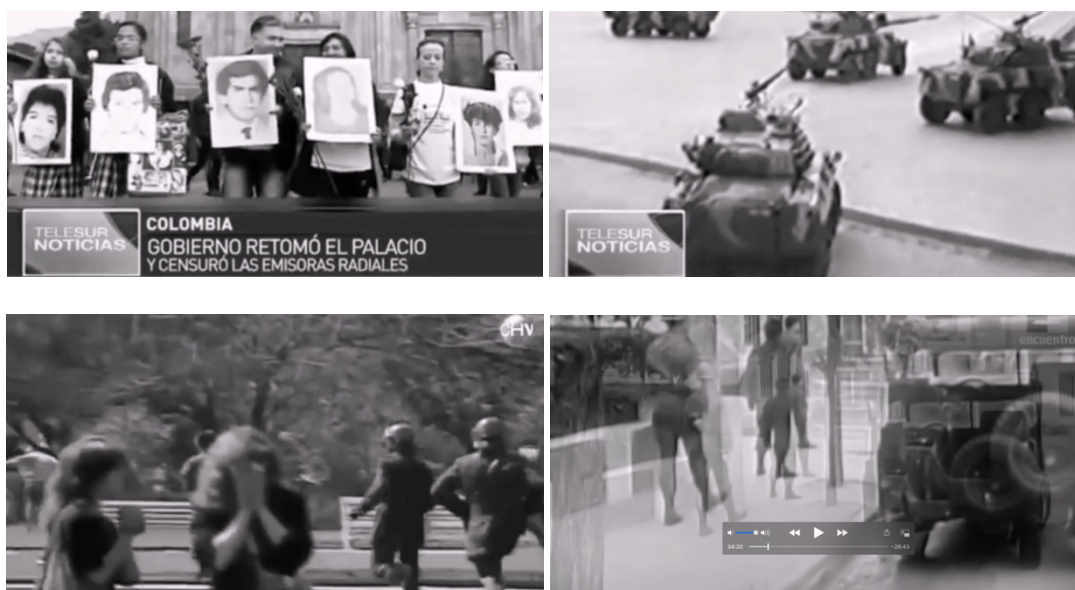
¹⁵⁰ Ver Imagen 81.

¹⁵¹ Ver Imagen 82.

¹⁵² Vale aclarar que la imagen muestra al personaje como un símbolo del rompimiento del pacto de silencio consigo mismo.

Imagen 82

Imágenes documentales



Fuente: adaptación de imágenes tomadas de YouTube y diferentes plataformas de internet¹⁵³, montadas.

Asimismo, se bordan las fotografías impresas sobre tela y papel, tomando fotografías cuadro a cuadro cada vez que se va bordando sobre la foto impresa. El bordado se implementa para dar cuenta de la relación la imagen fija, la imagen en movimiento y la imagen viva, generando una pieza de animación *stop-motion* en función de la experimentación, para que luego pueda ser proyectada como escenografía digital¹⁵⁴.

¹⁵³ Ver Anexo 4 Archivo.

¹⁵⁴ Ver imágenes 83 y 84.

Imagen 83

Experimentación con la animación stop-motion y bordado sobre fotografía impresa sobre tela



Fuente: elaboración propia.

Imagen 84

Experimentación con la animación stop motion y bordado sobre fotografía impresa sobre tela



Fuente: elaboración propia.

Se realizan otras animaciones que parten de fotografías de la autora, de Carlos Clavijo y de la estudiante Kristin Nicolova, las cuales son intervenidas por la autora con la simulación de bordado en digital para ser proyectadas sobre la escenografía estática (los muebles). La primera de estas piezas se basa en la *performance* que hizo el padre de la autora para evidenciar el concepto del enemigo interno, empleado durante los estatutos de seguridad¹⁵⁵; la segunda muestra la rotoscopia realizada sobre un video de

¹⁵⁵ Ver Imagen 85.

la hija de autora¹⁵⁶, y a través de la animación de un ave que sale del libro que está leyendo trata de mostrar la esperanza que se conserva todavía en Colombia.

Imagen 85

Fragmento de experimentación con animación digital sobre fotografías

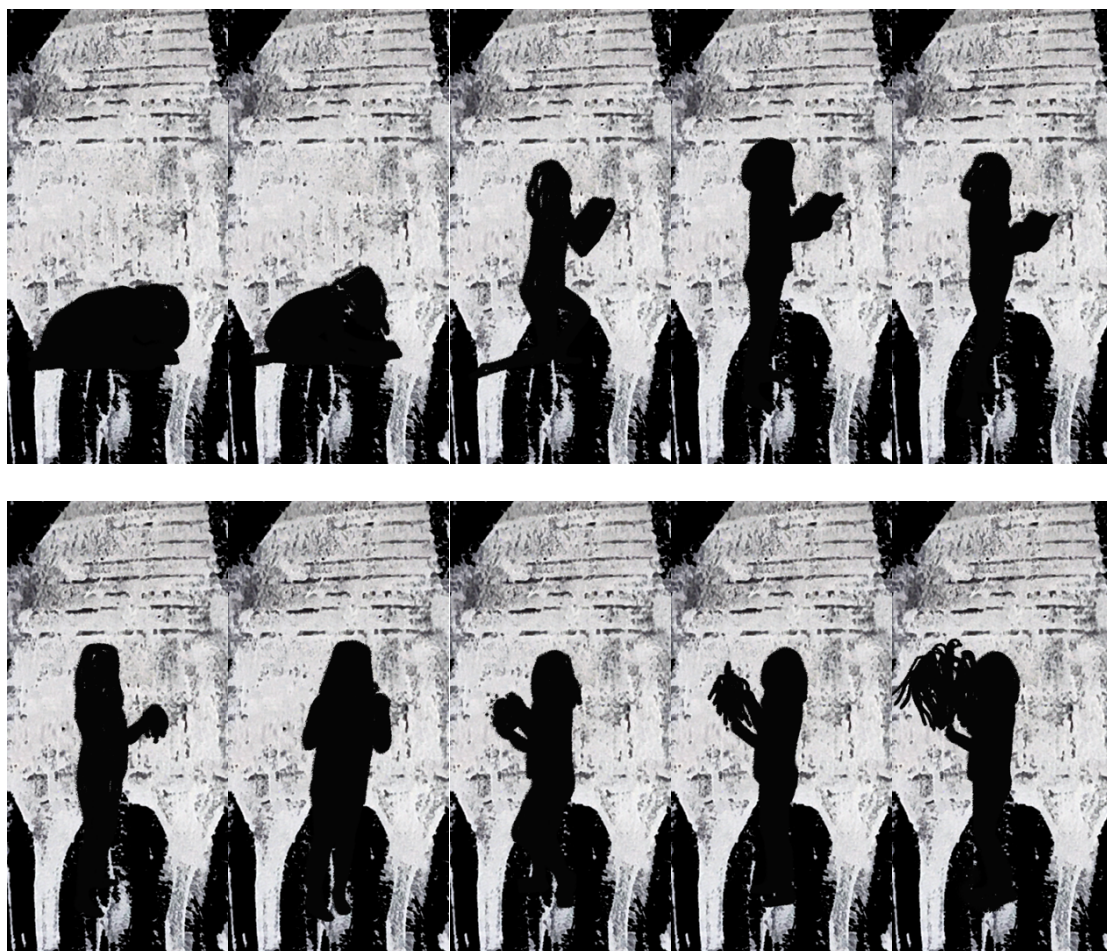


Fuente: elaboración propia.

¹⁵⁶ Ver Imagen 86.

Imagen 86

Fragmento de experimentación con rotoscopia sobre video



Fuente: elaboración propia.

No obstante, la rotoscopia es sustituida por la animación de mariposas amarillas -símbolo recurrente en la literatura de Gabriel García Márquez-, atrapadas en un espacio rodeado de barrotes, invadiendo el espacio escénico en penumbra¹⁵⁷. Estas mariposas, animadas por María Pulido, colega de la autora, recorren el cuerpo de la *performer* y el espacio escenográfico, como si quisieran abrirlo y liberarlo, hecho que culmina cuando la *performer* abre la puerta al mundo de la realidad, saliendo literalmente del escenario hacia la calle, y desapare.

¹⁵⁷ Ver imágenes 94 y 109.

5.5.3 Animaciones y Composición Digital. Imagen Viva

Este punto de la investigación se centra ahora en evidenciar el lugar sintáctico y semántico de las proyecciones empleadas en el dispositivo escénico.

- Acto I, Escena 2

Las imágenes que hacen referencia a la presentación de la familia se cierran con la desaparición del padre en una de las fotos familiares. Estas fotografías del álbum familiar, los retratos y los mensajes textuales son transformados mediante algún tipo de movimiento, para activar cada prenda de ropa y cada sábana sobre las que se proyectan.

Imagen 87

Capturas de pantalla de las imágenes proyectadas sobre objetos en *Memorias de un sueño*



Fuente: elaboración propia.

- **Acto II, Escena 1**

Los testimonios y las imágenes documentales de los años ochenta “visten” los televisores. Un televisor está colgado y el otro en el suelo. Uno era para el testimonio del padre y el otro para el de la madre; y están ubicados casi frente a frente, para establecer un diálogo entre ellos y frente al espectador. Estos testimonios son tomados de las entrevistas hechas en 2019 a cada miembro de la familia; y sirven para habitar ese espacio de la memoria que representan los televisores y la radio de la época.

Imagen 88

Capturas de pantalla de los testimonios proyectados sobre objetos en Memorias de un sueño



Fuente: elaboración propia.

- **Acto II, Escena 3**

La animación de las mariposas amarillas, primero entre barrotes y luego libres, habitan el espacio escénico completo, y se basa en las indicaciones de la autora para que su compañera animadora, María Pulido, pueda poner a volar las mariposas, símbolo del realismo mágico creado por García Márquez.

Imagen 89

Capturas de pantalla de la animación hecha por María Pulido para Memorias de un sueño



Fuente: elaboración propia.

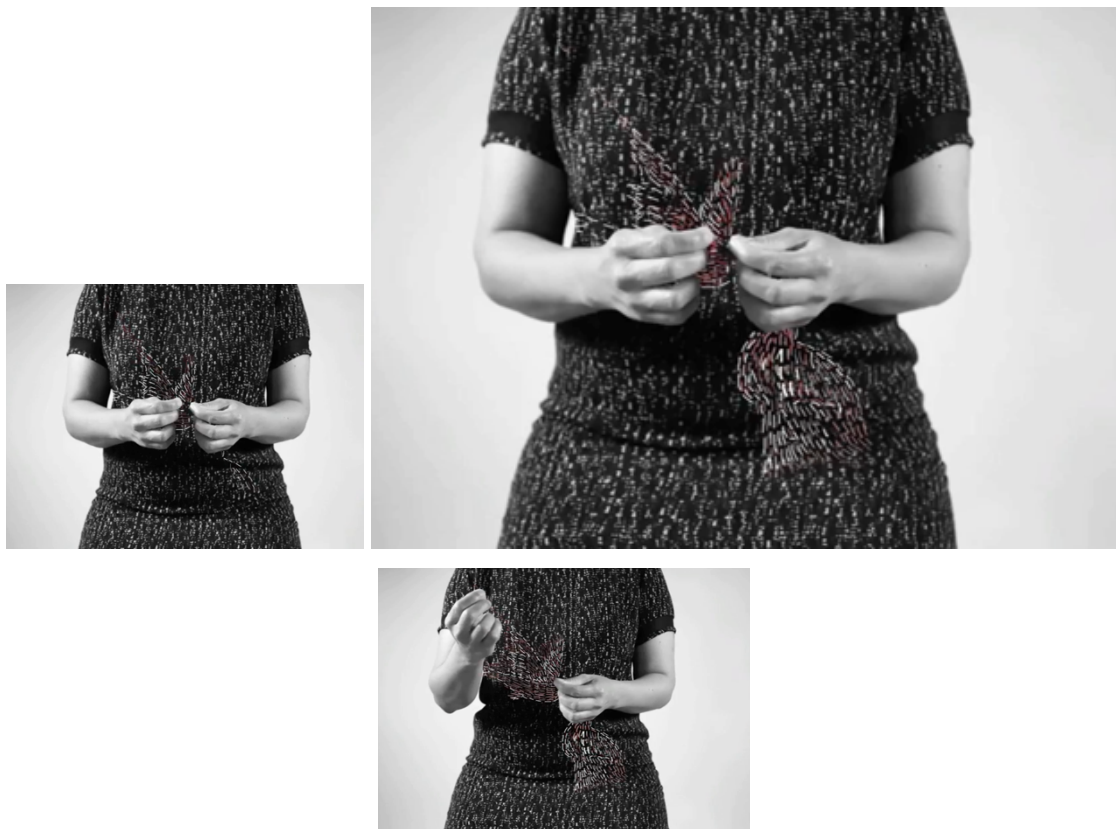
- **Acto III Escena 1**

La tejedora, compuesta por fotografías de la autora cosiendo, es intervenida digitalmente por medio de aves tejidas y puestas en el aire, como metáfora de los sueños

perseguidos por casi todos los colombianos de poder incluir sus visiones sobre la violencia dentro de la memoria colectiva, tratando de hacer parte de la memoria histórica. Esta tejedora “viste” un torso de maniquí, colgado en el escenario, como representación de esos cuerpos maltratados por la violencia; las huellas que quedan en ellos sirven como símbolo del territorio, que es uno de los principales causantes de la violencia en Colombia.

Imagen 90

Capturas de pantalla de la animación hecha para Memorias de un sueño



Fuente: elaboración propia.

- Acto III, Escena 2

Estas últimas imágenes, que aparecen de forma azarosa el escenario, sirven como presentación de las noticias de las redes sociales durante el estallido social en Colombia. Memes, videos hechos por la comunidad y por los periodistas, fotografías e

imágenes de diversas actividades culturales hechas durante las manifestaciones sociales, tomadas por los noticieros del país, hacen parte de esa lluvia de información, empleada a modo de metáfora sobre la circulación de la información actual y del complejo entramado de la verdad. La escena termina con imágenes creadas por una artista sobre la censura de la que es objeto tal huelga nacional en las redes sociales. Las imágenes tienen un fondo negro, que pone en letras blancas: “esta realidad ya no está disponible”, “este país ya no está disponible”, “esta crisis ya no está disponible”.

Imagen 91

Capturas de pantalla de imágenes de Instagram tomadas por la autora para Memorias de un sueño



Fuente: @danielaolave y @crystalpest

5.6 Dirección de Arte

El trabajo de arte de una producción pasa por fases como la búsqueda de documentación visual, la creación imaginativa y la integración de propuestas en el conjunto de la escena. En ese sentido, se debe considerar que el espacio, el vestuario, el atrezzo y el mobiliario; junto con el proceso que lleva a crear el universo estético de la obra, son los que ubican al espectador en esa atmósfera entre la ficción del sueño en el

escenario y la realidad del espacio escénico con la presencia “natural” (en este caso, el de la autora) en el intersticio entre el escenario y el público.

Para definir la ambientación del espacio, lo primero que se hace es documentarse sobre la forma de representar la explosión, es decir, la configuración formal y espacial que deben tener esos muebles suspendidos en el espacio. Para ello, como ya se ha expuesto anteriormente, se exploran los referentes estéticos y conceptuales sobre la fragmentación de elementos dentro de un espacio doméstico. Luego se hacen bocetos de la ubicación de esos muebles en el escenario del teatro, para después definir el tipo de muebles y atrezzo que debe tener la habitación de una casa habitada por una familia de clase media, ubicada entre el espacio rural y urbano de los años ochenta. Posteriormente, se hacen bocetos de la explosión y se empiezan a recoger los muebles, interviniendo sobre ellos para provocar el deterioro que deben tener por la explosión. La propuesta cromática para la ambientación, es lograda por la combinación entre la iluminación, el color de los muebles y un humo que se produjo para ello.

Imagen 92

Comparación entre los bocetos y referentes ordenados por motivos visuales, y la imagen final empleada

Bocetos y referentes ordenados por motivos visuales	Imagen final
<i>La casa (bocetos)</i>	



La composición (bocetos)



Las animaciones (bocetos)



Los muebles I (Referente: Doris Salcedo)



<i>Los muebles II (Referentes: La casa Viuda)</i>	
	
<i>La explosión (Referente: Los carpinteros)</i>	
	

Fuente: elaboración propia

El trabajo de dirección artística empieza en la reproducción escénica visualizando una imagen cada vez más clara de lo que sería el proyecto escénico y escenográfico. La búsqueda del estilo está basada en las vanguardias artísticas, situando este trabajo teatral en el surrealismo y en el teatro de la memoria y de los objetos de artistas, como Tadeusz Kantor. En el teatro de objetos y de marionetas se encuentra la inspiración para lograr suspender objetos en el espacio escénico provocando que parezcan fantasmales, y que recreen, el espacio de la memoria y de la imaginación.

Para producir la ambientación del espacio se trabaja con bocetos y maquetas, como la casa que fungió como remembranza de las vivencias propias de la infancia, de las relaciones familiares y sociales que aluden al territorio de donde se proviene. En

esos bocetos se desarrollan la dramaturgia, los personajes y las acciones. A la par de ese trabajo, se escribe un guion, que parte a su vez de una serie de relatos que salen de entrevistas, recuerdos y conversaciones. En esa partitura de la dramaturgia se distribuyen “los elementos en la escena, de manera tal, que cada espacio recreado fuese parte de la historia y cada objeto contribuyera igualmente a la narración” (Vidal y Herráiz, 2014, p. 122).

En cuanto a la imagen audiovisual, esta se caracteriza por la presentación y representación de elementos oníricos en relación con textos documentales, y mediante el concepto de memoria, desaparición, transformación y construcción. El audiovisual, en los tres momentos en que se divide la puesta en escena, remite a conceptos distintos y a personas diferentes que indican un pasado, un presente y un futuro. La niñez, la construcción, los sueños, la tierra, la desaparición, el nombrar a los que no están y el habitar fueron nociones presentes en el audiovisual en un primer momento. Luego, a esas nociones se le unen las de los elementos y las imágenes que representan el presente y al enemigo. Otros conceptos que hacen parte del audiovisual son la sombra, los fantasmas, los recuerdos, la invasión, las botas militares, los perros, la autoridad, la tortura, el pacto de silencio y el miedo; todas estas ideas expresadas a través de testimonios proyectados en los televisores. En el tercer acto, el futuro se representa por medio de imágenes más claras, ya no borrosas, sino conscientes; además de imágenes del estallido social, tomadas de redes sociales de fuentes periodísticas independientes como Temblores y la Oreja roja.

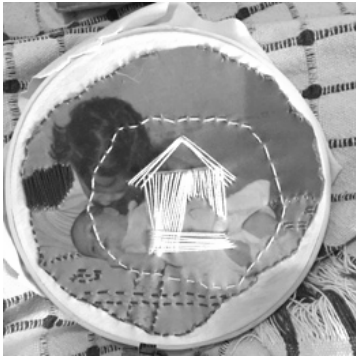
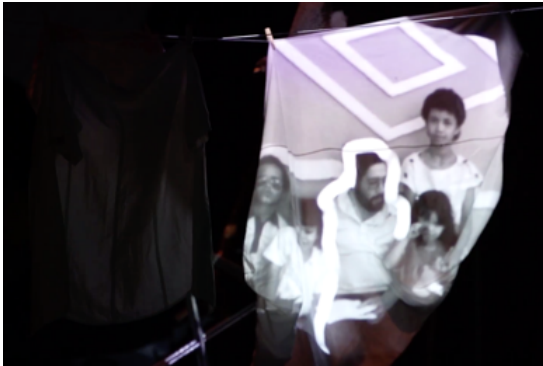
El trabajo realizado en imagen y video digital, está orientado, igualmente, en buscar la atmósfera adecuada para “vestir” esa explosión de muebles suspendidos en el espacio y el tiempo. Por lo que se indaga sobre características de color y forma adecuadas para que se pueda ver desde el público y para sean más ilustrativas y


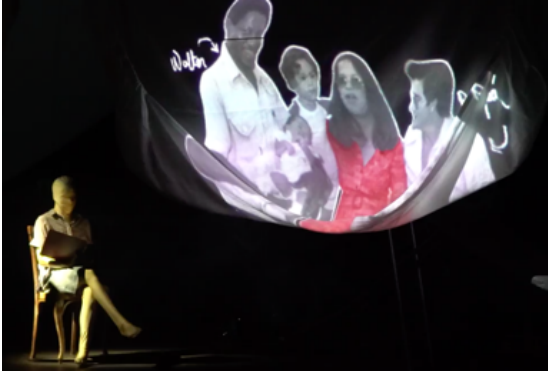



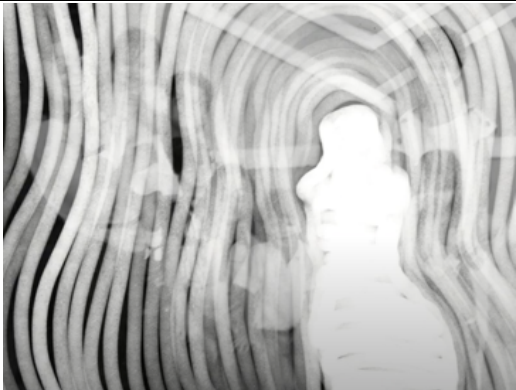
persuasivas. Se empieza por experimentar con imágenes a blanco y negro principalmente, con la intención mostrar el pasado y la rememoración del recuerdo; y finalmente se prueba con imágenes “reales” a color de medios de comunicación, tomadas de redes sociales.

Los bocetos y algunos referentes divididos en motivos visuales se pueden ver a continuación, en contraste con las imágenes finales, para evidenciar la búsqueda que se hizo en el color y en el manejo de la forma, desde diferentes lugares, hasta consolidar la imagen digital proyectada

Imagen 93

Comparación entre los bocetos y referentes, y la imagen final conseguida

Bocetos y referentes divididos por motivos visuales	Imagen final proyectada
<i>El álbum familiar (bocetos)</i>	
	
<i>El cuerpo ausente Referente: (José Alejandro Restrepo)</i>	

	
<p><i>El cuerpo presente (Referente: Cris Blanco)</i></p>	
	
<p><i>El desaparecido, el fantasma (bocetos propios)</i></p>	
	

Fuente: elaboración propia.

Las diferentes imágenes y sonidos empleados para las proyecciones sobre objetos del escenario, surgen tanto de las imágenes del álbum familiar y como de las nanas y canciones que se escuchaban en familia. Al bocetar estas primeras escenas se tiene en cuenta que se trae, por primera vez, esa sensación en un ambiente que tiene que pasar al espacio escénico. El ambiente debe ser bucólico y feliz, ya que los recuerdos de

la infancia y del espacio habitado, provienen de sentir la casa desde la protección y el cobijo. Las posibilidades de la escenografía son aprovechadas, volcando sobre ellas la investigación, y la sensibilidad hacia los objetos cotidianos provenientes de esa memoria individual.

Se tienen presentes los rasgos de sujeto de los miembros de la familia al momento de presentar sus retratos al espectador, con la intención de hacer un homenaje a las personas desaparecidas, las cuales ya no tienen nombre, edad, nacionalidad ni profesión. Las imágenes proyectadas sobre telas (prendas de vestir de la familia) son cargadas de significado al impregnarles movimiento, transgrediendo, como resultado, esos objetos físicos para que dejen de ser estáticos y cobren vida. La ropa colgada y descolgada, planchada y doblada, guardada en una maleta, son acciones que llevan “como en un sueño, a revivir momentos cotidianos del pasado, a través del olor y el tacto” (Botella, 2014, p. 101).

Respecto al mundo bucólico concebido para el trabajo teatral, es hecho de pequeñas rutinas, pero viéndose alterado por la desaparición del padre de las fotos de familia, por las noticias de radio y testimonios del padre y la madre cada vez más alarmantes, y por la distorsión del paisaje sonoro de la casa; llegando poco a poco a una explosión social que va creciendo a través de los gritos de la gente y de las imágenes documentales, las cuales se van superponiendo sobre los objetos suspendidos en ese espacio y tiempo. Una vez más, los muebles se activan y se ponen en movimiento, despertándolos a partir de una recarga barroca de imágenes y sonidos.

El cuerpo presente de la protagonista versus el cuerpo ausente del padre en el espacio escénico, se activa a través del sonido, cuando la protagonista llama al padre que había desaparecido de las fotos de familia, para luego aparecer con su voz a través de una llamada. El padre se encontraba en Cali, Colombia, y la protagonista en

Valencia, España. Ambos se conectan con la voz, produciendo una actualización desde el testimonio de esas imágenes y sonidos del estallido social que habita el espacio.

5.6.1 Construcción y Caracterización de Personajes y Vestuario

La caracterización de los personajes se hace partiendo de la necesidad de la presencia “real” de la protagonista en escena, junto con otro personaje femenino que hiciera de su doble dentro de la ficción, para separar estos dos escenarios (realidad y ficción).

- Personajes

Hay dos personajes físicamente en escena: La hija, que es la protagonista (Tatiana Cuéllar) y la *Performer*, que es una mujer con el rostro cubierto, sin identidad. Del padre (Carlos Cuéllar) y la madre (Ligia Amparo Torres) aparecen en escena sus testimonios proyectados en dos televisores.

- Vestuario y Caracterización de la Hija del Desaparecido

La propuesta de vestuario para la presencia de la hija en escena se hace con un grupo de estudiantes del primer curso de la asignatura Práctica Escenográfica Contemporánea, en 2020. La alumna Ana Paola Sánchez sugiere, en compañía de la autora, que el vestuario debe inspirarse en los años setenta, en el contexto rural y urbano de Colombia, pero atendiendo a una idea de actualizar dicha vestimenta en función de poner en el presente ese pasado reciente del que se va a hablar.

Las fuentes de inspiración son las películas latinoamericanas de la época y obras teatrales como *La Victoria* (2014), escrita por Gerardo Oettinger, la cual retrata a través de testimonios de pobladoras, la historia de una olla común en el contexto de dictadura y la crisis económica en el Chile de los años ochenta. Otro referente es el trabajo de indumentaria de la agrupación A tiro hecho, ya que su trabajo con el cuerpo y la

vestimenta cotidiana complementan acertadamente el resto de elementos escenográficos en cada una de sus obras.

En contraste con la imagen de caos y explosión que se plantea en el espacio, el vestuario refleja la importancia de la mujer en la obra, así como su papel en la actualidad, resultado de la lucha de muchas mujeres a lo largo de la historia. La moda, como el teatro, es el registro de una época y el reflejo de una sociedad. La incorporación de los pantalones en la moda femenina, para Ana Paola Sánchez y su grupo de trabajo¹⁵⁸, es probablemente uno de los sucesos más importantes en la reivindicación del papel y la figura de la mujer, por lo que se considera clave incluirlos en la propuesta, hecho que también se evidencia en el material empleado -la mezclilla-, que es uno de los materiales más usados en todos los grupos sociales.

Imagen 94

La performer María Tamarit, con el rostro descubierto, y Tatiana Cuéllar Torres, hija del desaparecido



Fuente: elaboración propia¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Estudiantes de la asignatura *Práctica Escenográfica Contemporánea*.

¹⁵⁹ Fotografía tomada por Martino Buzzi.

- **Vestuario y Caracterización de la Performer**

La *performer* es el doble de la protagonista; y representa el mundo onírico, el de la ficción. El personaje de la *performer* también sirve como metáfora de los desaparecidos (personas sin rostro y sin voz), ya que viste un maillot de cuerpo entero que le cubre la cabeza y le impide ver con claridad, para que su recorrido por la casa sea más interrumpido, como un símbolo de la memoria. Sobre el maillot lleva puesta ropa como la que lleva la protagonista en su día a día; de hecho, los dos vestuarios son propiedad de la protagonista y los usa en su cotidianidad. Una vez más se usa la mezclilla, pero esta vez en una falda, con colores similares en cuanto a tono y saturación en la camisa¹⁶⁰.

- **Vestuario y Caracterización de los Integrantes de la Familia**

Basándose en esa misma idea de lo cotidiano y de que el testimonio de la familia se debe inscribir en lo “real”, la indumentaria que llevan el padre, la madre y el hermano de la protagonista es similar en cuanto a color: blanco y negro, blanco arriba y negro abajo, en el pantalón de todos, para un mejor registro en las entrevistas¹⁶¹.

5.7 Identidad Visual

El concepto trabajado que da origen a la identidad visual se basa en bocetos que hace la autora de esta investigación para ilustrar la ambientación que tendría la propuesta visual de la obra. La identidad visual en general es construida entre la autora y dos egresados de diseño gráfico de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle: Kelly Johanna Gómez y Álvaro David Valencia. A las piezas gráficas, por su parte, se les da colores terciarios como terracota y verde; además de líneas que las

¹⁶⁰ Ver Imagen 83.

¹⁶¹ Ver imágenes 113, 114 y 115.

bordeaban para denotar la yuxtaposición y el desfase de la memoria en la producción del dispositivo.

- **Imagotipo**

El imagotipo es propuesto por Valencia y Gómez en estas dos versiones (que se muestran a continuación) según el color del fondo sobre el que caiga el imagotipo. El levantamiento final del logotipo corre a cargo de los profesionales antes nombrados.

Imagen 95

Logotipo de Memorias de un sueño



Fuente: elaboración propia¹⁶².

- **Cartel**

Al igual que con el imagotipo, se trabaja en el fondo y diagramación del cartel con Gómez y Valencia, basándose en la noción de extrañeza que define el concepto que se maneja en el cartel. Para desarrollar dicho concepto, la protagonista (la hija) se viste con el maillot bordado y con ropa de casa encima y hace un *performance* que simule

¹⁶² El diseño del logotipo corrió por cuenta de Kelly Gómez y Álvaro Valencia.

estar haciendo cosas cotidianas¹⁶³. La producción fotográfica es propuesta por la autora, contando con el apoyo del fotógrafo Martino Buzzi.

Imagen 96

Performance y *puesta en escena* de Tatiana Cuéllar Torres (2020)

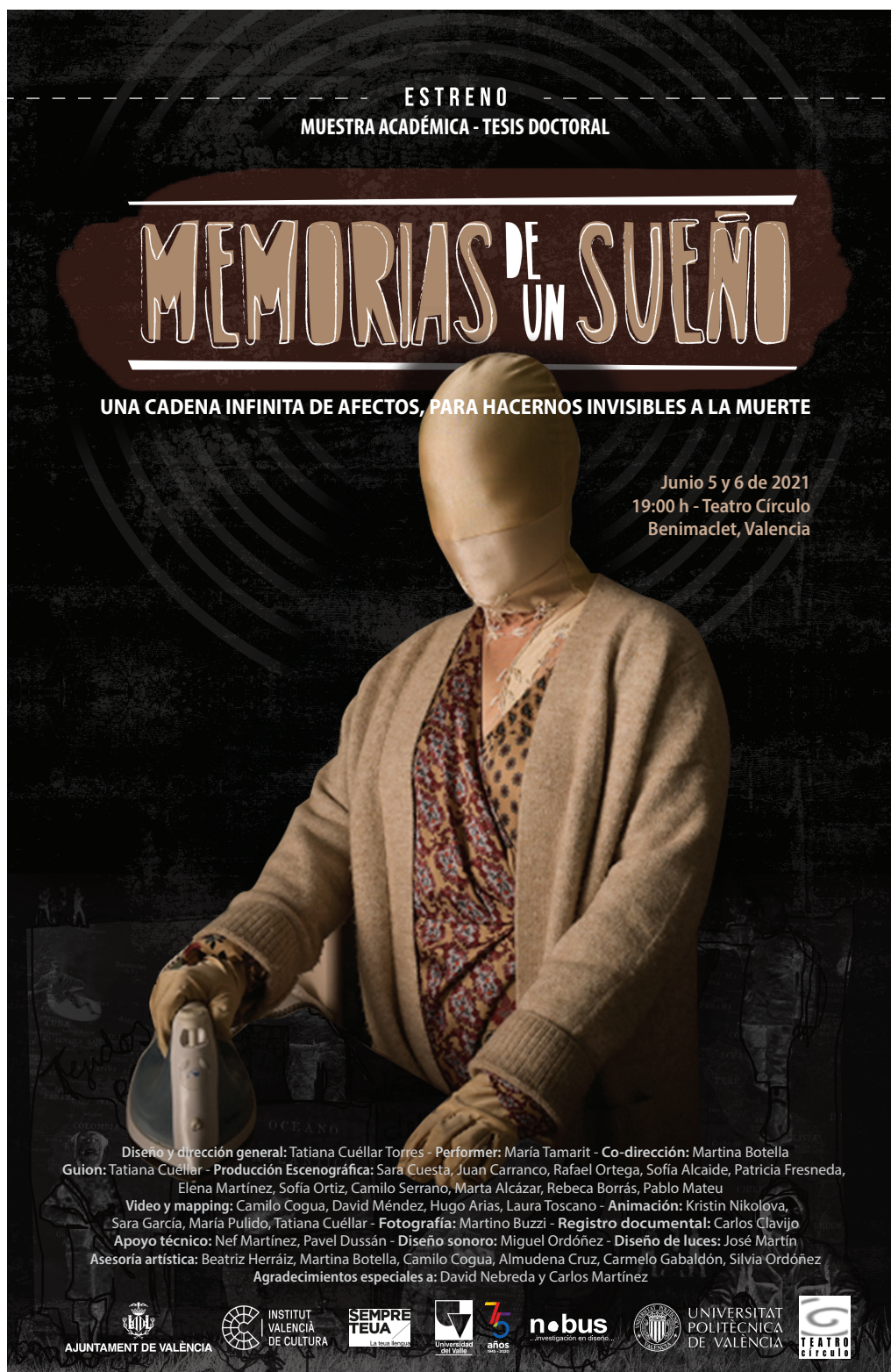


Fuente: elaboración propia¹⁶⁴.

¹⁶³ Ver imagen 96.

Imagen 97

Cartel para *Memorias de un sueño*



ESTRENO
MUESTRA ACADÉMICA - TESIS DOCTORAL

MEMORIAS DE UN SUEÑO

UNA CADENA INFINITA DE AFECTOS, PARA HACERNOS INVISIBLES A LA MUERTE

Junio 5 y 6 de 2021
19:00 h - Teatro Círculo
Benimaclet, Valencia

Diseño y dirección general: Tatiana Cuéllar Torres - Performer: María Tamarit - Co-dirección: Martina Botella
Guión: Tatiana Cuéllar - Producción Escenográfica: Sara Cuesta, Juan Carranco, Rafael Ortega, Sofía Alcaide, Patricia Fresneda, Eléna Martínez, Sofía Ortiz, Camilo Serrano, Marta Alcázar, Rebeca Borrás, Pablo Mateu
Video y mapping: Camilo Cogua, David Méndez, Hugo Arias, Laura Toscano - Animación: Kristin Nikolova, Sara García, María Pulido, Tatiana Cuéllar - Fotografía: Martino Buzzi - Registro documental: Carlos Clavijo
Apoyo técnico: Nef Martínez, Pavel Dussán - Diseño sonoro: Miguel Ordóñez - Diseño de Luces: José Martín
Asesoría artística: Beatriz Herráiz, Martina Botella, Camilo Cogua, Almudena Cruz, Carmelo Gabaldón, Silvia Ordóñez
Agradecimientos especiales a: David Nebreda y Carlos Martínez

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA INSTITUT VALÈNCIA DE CULTURA SEMPRE TEUA la tua teua 75 años años n•bus ...investigación en diseño... UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA TEATRO CÍRCULO

Fuente: elaboración propia¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Fotografías tomadas por Martino Buzzi.

¹⁶⁵ Diseño a cargo de Kelly Gómez, Álvaro Valencia y Tatiana Cuéllar Torres.

- Tarjeta de invitación

En la tarjeta de invitación se deja expresa constancia de los créditos con los nombres de todos los participantes en la producción del evento, entre los que están el equipo artístico, técnico, y en formación; así como los que donan servicios, como los andamios utilizados para el montaje.

Imagen 98

Tarjeta de invitación para Memorias de un sueño, impresa en papel propalcote de 250 gr.



Fuente: elaboración propia.

- Programa de Mano

El programa de mano se centra en dar información sobre el proyecto y sus resultados esperados; también se encarga de informar sobre el equipo de trabajo.

Imagen 99

Programa de mano para Memorias de un sueño, impreso en papel propalcote de 250 gr



ESTRENO TEATRO DOCTORAL

MEMORIAS DE UN SUEÑO

UNA CADENA INFINITA DE EFECTOS, PARA HACERNOS INVISIBLES A LA MUJERTE

Memorias de un sueño es un contra-dispositivo escénico que hace referencia a los cambios generacionales, en donde se persiguen los mismos sueños, pero por diferentes medios. En esta obra, tanto el paisaje (territorio) como el impacto del conflicto armado sobre los cuerpos, se hace evidente a través de la performance y del tejido. Este tiempo pasado visto desde el presente, en donde la desaparición forzada es la protagonista a través de la invisibilización de los cuerpos, en las voces de la madre, los hijos y el padre detenido, se reconstruye a través del relato autobiográfico de la protagonista.

Se completa con la voz del padre desde un lugar íntimo como desaparecido y torturado durante 10 días y 10 noches, la madre desde el recuerdo del día de la desaparición y la búsqueda emprendida, los hijos desde sus recuerdos de la niñez, intentando sobrevivir en un país violento que no ha cambiado mucho desde entonces.

SINOPSIS

De niña tuve un ídolo, mi padre, se lo llevaron cuando yo tenía tres años de edad de nuestra casa en Popayán-Colombiana. Se lo llevaron los policías militares de la época y mi madre tuvo que gritarles para que no se la llevaran a ella también, gritarles que se la tenían que llevar con sus dos hijos, mi hermano y yo, así que finalmente la dejaron. No sólo mi padre era mi ídolo, también lo era mi madre y Walter, su amigo, también Cielo, su amiga, que está exiliada en México desde esa época, igual que otros amigos que se llevaron esa misma noche de nuestra casa. Ahora nosotros, los hijos de estos hombres y mujeres, ex activistas del M-19, apelamos a la memoria familiar para construir una imagen contemporánea del pasado. Esta imagen es concebida y presentada como una autoficción, que presenta una autobiografía distorsionada, incompleta y dudosa, como el propio recuerdo.

FICHA ARTÍSTICA

Diseño y dirección general Tatiana Cuéllar Torres Profesora Departamento de Diseño Facultad de Artes Integradas / Universidad del Valle	Producción escenográfica Estudiantes de la asignatura Práctica Escenográfica Contemporánea - Facultad de Bellas Artes - Universidad Politécnica de Valencia	Registro documental Martino Buzzi Carmelo Gabaldón
Performer María Tamarit	 Vestuario Tatiana Cuéllar	Apoyo técnico Pavel Dussán Nef Martínez
Co-dirección Martina Botella	Diseño sonoro Miguel Ordóñez	Diseño de luces José Martín
		Asesoría artística Beatriz Herráiz Camilo Cogua

EL TIEMPO Y LA MEMORIA

El tiempo como entidad social "configurada a través de los ritmos colectivos de relación humana con el mundo" (Wajcman, 2017), y la memoria como la capacidad de recordar acontecimientos políticos, sociales y culturales que tuvieron un carácter "episódico" en un tiempo y en un espacio determinados, suponen un ejercicio de duda y de búsqueda de sentido a ese acontecimiento. La relación entre pasado y presente se remonta en el ejercicio de la memoria es decir, hablar del presente, construir un sentido del pasado y las expectativas para el futuro, se abordan como un problema cultural y comunicativo de los ritmos colectivos y personales. Es por ello, que nos interesa en este dispositivo, el tiempo en tanto íntimo y social-histórico, como resultado de nuestra relación con el mundo material más allá de ver a la sociedad desde lo que permiten las estructuras, verla desde los flujos y el movimiento. Finalmente, relacionar el tiempo con la memoria, remitiéndonos a procesos subjetivos de construcción de sentido y al escenario social y político en el que tienen lugar, en un presente que "se tiene que acercar y alzar simultáneamente de esos pasados recogidos en los espacios de experiencia y en los futuros incorporados en horizontes de expectativas" (Vymies, 2018).

PROPUESTA

Con el ánimo de explorar las relaciones entre el lenguaje poético de la imagen y el discurso político a través del tiempo y la memoria, proponemos una práctica artística que desarrolle las posibilidades del espacio material en dispositivos escénicos contemporáneos, acercándonos a la práctica de la instalación a través de la construcción de un espacio de carácter fragmentario, que adquiere sentido a través de la acción escénica.

El resultado, es la creación de una puesta en escena que relaciona tres actos de un sujeto político en conflicto: el acto de la memoria, el acto político en sí y el acto artístico que utiliza la invisibilidad y la desaparición súbita, para provocar cambios en el tiempo y en el espacio, que violan la fluidez y continuidad de la narrativa visual. Además de ser el resultado del interés en el diálogo entre la biografía personal de la autora y la historia social de su contexto (Mills, 1996), en relación al tiempo entre las generaciones de una familia.

La motivación inicial es la duda frente a un hecho familiar y la idea atópica de la responsabilidad política que tienen los hijos frente al pasado, para convertirlo en este caso, en un acto performativo.

PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena está dividida en tres momentos:

1. El contexto *El antes / El sueño*, que hace referencia a los años 70 en Colombia, cuando había una fuerte tendencia a buscar organizaciones que pudieran permitir a los jóvenes organizarse en la lucha social del país (Cuéllar, 2019). Además de marcar el surgimiento del movimiento 19 de abril a finales de esta década y el papel de los jóvenes que se va fortaleciendo con este movimiento de corte nacionalista.
2. La detención *El evento / La pesadilla*, que pone en retrospectiva la incursión del F2 en nuestra casa en Popayán en 1982 a la madrugada, en donde el comandante de la policía de la estación del Silvia Caicedo, toca a la puerta, mientras cientos de uniformados con cascos grises, ocupan todas las partes posibles por fuera de la casa. Esa madrugada se llevan a mi padre y otras amigas y amigos suyos que estaban esa noche en nuestra casa. Los suben a un camión, los ponen boca abajo con los ojos vendados y les dicen que los llevan para el basurero de Popayán, que los van a matar.
3. La vida *El después / La memoria*, pone sobre la mesa el papel de preservar la memoria desde un territorio enmarañado, flexible, moldeable, entre la ficción de un sueño y el documental de un suceso, para reconocer el carácter ambiguo de la visión sobre el futuro a través de la evaluación del impacto de este acontecimiento sobre la familia.



Tatiana Cuéllar Torres (Colombia, 1976)

Profesora titular del Departamento de Diseño de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle. Ha trabajado en proyectos de diseño urbano y paisaje urbano con énfasis en el diseño de interiores y mobiliario urbano para espacios públicos. Ha participado en exposiciones de diseño en Colombia y en el extranjero. Es autora de la tesis doctoral "Diseño de interiores en espacios públicos: un estudio de caso en Bogotá".



Martina Botella (España, 1992)

Diseñadora de Bellas Artes, profesora en la Universidad Politécnica de Valencia. Ha trabajado en proyectos de diseño de interiores y mobiliario urbano. Ha participado en exposiciones de diseño en España y en el extranjero. Es autora de la tesis doctoral "Diseño de interiores en espacios públicos: un estudio de caso en Valencia".



Beatriz Herráiz (España, 1976)

Diseñadora de Bellas Artes, profesora en la Universidad Politécnica de Valencia. Ha trabajado en proyectos de diseño de interiores y mobiliario urbano. Ha participado en exposiciones de diseño en España y en el extranjero. Es autora de la tesis doctoral "Diseño de interiores en espacios públicos: un estudio de caso en Valencia".

Junio 5 y 6 de 2021
19:00 h - Teatro Circolo
Benimaclet - Valencia - España



AYUNTAMIENTO DE VALENCIA



INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA



SEMPRE TEIA



nabus



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Fuente: elaboración propia.

406

5.8 Diseño Sonoro

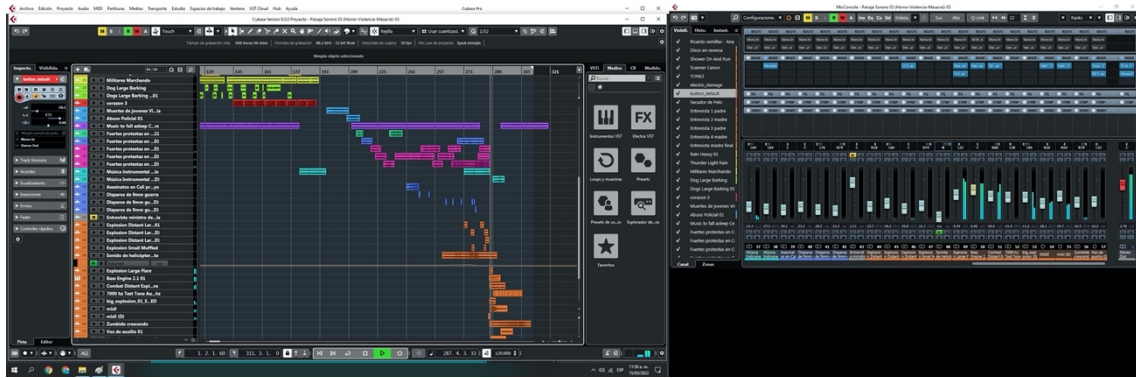
El diseño sonoro está a cargo de Miguel Ordóñez, el compositor de las tres pistas sonoras, una para cada escena. El músico trabaja basándose en la escaleta de acciones¹⁶⁶ propuesta por la autora. Las tres pistas se dividen en: sonidos de casa y familia (risas, voces de personas, ladridos de perros, sonidos de electrodomésticos y de baños); sonidos que sugieran amenaza de algún tipo (noticias de radio, bomba, tictac del reloj, testimonios, explosiones, gritos, palabrotas y llantos), y sonidos que expresen esperanza (canciones cantadas en la calle y en las manifestaciones).

Imagen 100

Edición de las tres pistas sonoras



¹⁶⁶ Ver Anexo 2.



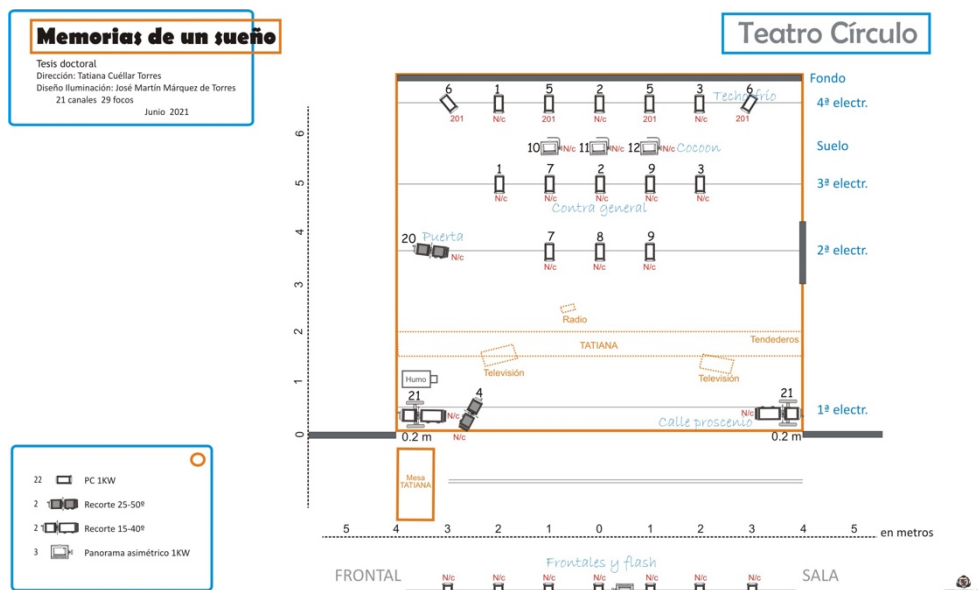
Fuente: elaboración propia.

5.9 Diseño de Luces

El diseño de luces está a cargo de José Martí, quien junto con la profesora Martina Botella Mestres, hacen la propuesta de iluminación en el espacio escénico, basada en la ambientación sugerida por la dirección de arte.

Imagen 101

Documento de trabajo para el diseño de luces





Fuente: elaboración propia.

5.10 Materiales y Presupuesto

Los elementos necesarios para la producción de la obra consisten en objetos escenográficos, que son los muebles, las sábanas, la ropa, los televisores, indispensables para montar el espacio de la estancia destruida de una casa. Para ello, también es necesario contar con otros materiales como tensores, cuerdas, cables de acero y nylon

para sostenerlos. El vestuario es otro elemento necesario para la producción. Se compone del maillot de cuerpo completo (uno liso y uno bordado), así como de botas, abrigo, camisa y falda de mezclilla que se llevan encima del maillot. La utilería que, en ese caso, consiste en una maleta y una plancha principalmente, sirven tanto para producir la acción como de objetos inanimados que cobran un sentido explícito en la escena (el mundo interior fue la maleta, mientras que el objeto de afecto fue la plancha). Los recursos técnicos empleados, tanto del teatro como de los que son propiedad de la Universidad Politécnica de Valencia, son: proyectores, parrilla de luces, micrófonos, mesa de luces y sonido, conectores y cámaras para el registro fotográfico. Las listas de materiales y el presupuesto, se puede revisar en el Anexo 3.

El presupuesto por su parte consta de rubros tanto humanos como materiales, los cuales se dividen en diseño y producción sonora, iluminación, gráfica, escenografía, alimentación, grabación y edición de video, alquiler del teatro, entre otros. La gestión de taquilla se hace entre el teatro y el equipo artístico, dejando este rubro para pagar parte del alquiler del espacio.

Capítulo 6

Resultados y Discusión

Una vez materializado el dispositivo *Memorias de un sueño* se evidencia el proceso de transformación subjetiva que se da a tres niveles: el personal, el colectivo y el de la creación artística colaborativa.

Por otra parte, hay que señalar que las reflexiones sobre la apropiación de la imagen, la construcción del espacio y la experimentación con el cuerpo en escena (entendidas como formas de implicación personal y social), tienen que ver con la asunción de los relatos personales y ajenos, familiares y comunitarios. Es necesario tener presente esa relación para no caer en el cinismo ni en la representación literal del conflicto. En vez de eso, se debe asumir un riesgo tan personal como el acto mismo de vivir, capaz de ser en sí mismo un acto de resistencia.

En consecuencia, este apartado muestra los resultados obtenidos a partir de los objetivos específicos planteados al inicio de esta investigación. Así, el primer punto se refiere a los resultados de la experimentación y de la práctica artística. El segundo abarca las ideas que configuran otro tipo de discurso histórico y artístico sobre el conflicto armado colombiano. Mientras que el tercer punto expone los resultados de la revisión de las relaciones, tanto teóricas como prácticas, entre el diseño y la escena en el campo expandido.

A continuación, se presenta una relatoría descriptiva y afectiva que se escribe una vez terminada la obra.

6.1 Después de Memorias de un sueño

Hace dos años, tuvimos un sueño, un sueño frustrado por la pandemia, al igual que las protestas de ese año 2019, que tuvieron lugar en Colombia. Un sueño lleno de muebles suspendidos en el aire, fragmentados y proyectados en todas direcciones, en donde una mujer con el rostro cubierto caminaba a tientas, sin poder ver nada, tratando de hacer su vida cotidiana como siempre la había hecho, entre la ausencia y la presencia, como si estuviera en un constante desaparecer. Otra mujer, la protagonista, leía a oscuras, sentada en una silla. Surgieron palabras sobre ese sueño, recuerdos de su infancia bucólica, hasta que llegaba el humo, el ruido, los gritos y la gran explosión. Podíamos ver sus recuerdos como en un sueño, los veíamos por fuera de la casa de la mujer que ahora la habitaba, por fuera del paisaje sonoro doméstico, ralentizado y distorsionado. Ese cuerpo sin rostro, vestido como la protagonista, tomaba café, leía el periódico, encendía la radio, colgaba la ropa, la descolgaba y la planchaba, la doblaba con calma. Hacía esto una y otra vez, como un ritual para no olvidar.

Cuando creímos despertar, escuchamos que la protagonista llamaba a su padre por WhatsApp y le preguntó por la situación en Cali. Preguntó sobre los muchachos de “primera línea” y sus madres, sobre los indígenas que habían bajado a apoyar esta huelga nacional y a los que habían devuelto con disparos los vecinos del barrio Ciudad Jardín, sobre qué había pasado con los estudiantes de la Universidad del Valle, en donde ella trabajaba, y sobre qué les había pasado a los que se habían llevado la Policía y a los que les habían disparado. Le llamaba desde Valencia, desde el escenario del Teatro Círculo¹⁶⁷, al otro lado del Atlántico, donde quieren escapar todos los que están cansados de sobrevivir en el Sur. Esa huida que nos alcanza a diario a través de

¹⁶⁷ Ver Imagen 102.

las redes sociales (Instagram, Facebook, WhatsApp), y que se queda en nosotros a través de las voces de nuestras familias, nos narran el estallido social actual.

Imagen 102

Memorias de un sueño



Fuente: elaboración propia¹⁶⁸.

Miramos a nuestro alrededor y hay espectadores que, desde sus sillas, se sumergen en la habitación destruida y suspendida en el tiempo. Se desesperan por el interrumpido transitar de la performer. Ella no puede ver porque su memoria es confusa, no puede

¹⁶⁸ Fotografía tomada por Alain Dacheux.

recordar esa habitación que recorre. Pero el espectador la acompaña en su búsqueda y sufre con ella. Cuando termina de planchar la ropa blanca que ha descolgado, la guarda con cuidado en una maleta. Esta ropa ha estado cubierta de retratos de familia, de fotos a blanco y negro¹⁶⁹, de personas con sus nombres, esas que pertenecen a una familia cualquiera de clase media en Colombia, que trabaja en el Valle del Cauca, que cría a sus hijos bajo ideales que les permitan existir y persistir en la esperanza de una vida digna y en paz; ideales que se han panfleteado tanto que ya suenan huecos, tanto que molestan a gran parte de la sociedad. Las cosechas de paz se han acabado, la dictadura del tiempo no ha dejado nuestro país, la horrible noche no ha cesado.

Imagen 103

Memorias de un sueño



Fuente: elaboración propia¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Ver Imagen 103.

¹⁷⁰ Fotografía tomada por Alain Dacheux.

Durante este sueño, la protagonista sigue hablando sobre su infancia, sobre los cuentos de su padre antes de dormir y las canciones del amigo del padre, Walter Ararat. Lo mucho que le gustaban los baños de fin de semana que les hacía su madre, así como verla dibujar. Recordaba las calles tranquilas de Popayán, de Tunía, de Piendamó, en el territorio del Cauca, esas que recorrió con su hermano para coger guayabas y moritas, cerca del cementerio. Contaba también que las historias de misterio eran sus favoritas, hasta que descubrió el absurdo en Kafka (1925), la paradoja en Borges (1944), las “mariposas amarillas” y “los pescaditos de oro” de García Márquez (1967), aquel samario que describe en forma de realismo mágico, la manera como se vive y sobrevive en Colombia.

Estando en este sueño, la mujer que habita la casa empieza a empacar rápidamente la ropa planchada en una maleta, el sonido empieza a tornarse brusco, invasivo, distorsionado y violento. Las voces de su padre y su madre en los televisores se escuchan más angustiadas, al igual que los testimonios sobre la detención y desaparición de su padre en 1982, cuando los militares se lo llevaron de su casa en Popayán y dejaron el hogar tan destruido como esa habitación que estaba viendo en el sueño. Al parecer ese sueño es el que vivieron durante el estatuto de seguridad en Colombia por 17 años sigue vigente, su aplicación que legalizó todo tipo de torturas y violaciones a los derechos humanos, siguen siendo mecanismos de represión en la actualidad, solo que esta vez se puede ver en las redes sociales, se puede captar en nuestros móviles y se puede difundir. Hasta que llega la censura, los desaparece, y ya no están disponibles.

De esa forma, el padre de la protagonista apareció en la cárcel, doce días después, gracias a la búsqueda emprendida por la madre. El padre guardó silencio después de volver para que sus hijas e hijo no crecieran con odio. Después de ese suceso,

rehicieron su vida en Cali y el pacto de silencio duró hasta hace unos años, cuando accedió a contar lo que recordaba, lo que quedaba en su cuerpo, entre la ausencia y la presencia de sus amigos desaparecidos. Recorrer las calles y buscar en tiempos revueltos (como el actual) y en tiempos de allanamientos y desapariciones, es lo que siguen haciendo las madres en toda América Latina. Dicha búsqueda es una especie de ritual, como también lo es lavar, planchar y doblar la ropa de sus hijos e hijas desaparecidos, para que cuando entren por la puerta de la casa, vean que nada ha cambiado.

El padre, sin estar presente físicamente en el escenario, se había implicado tanto en el proyecto y en el discurso de su propia historia, que dolía mucho escucharlo. El padre no es actor, la protagonista que sí estaba físicamente en el teatro tampoco lo era; pero a través de sus biografías, sus historias y sus recuerdos, lograron un efecto en dicho contexto, traspasando la idea del teatro dramático para situarse en la presencia de la acción. La ausencia, por su parte, que se refiere también a la desaparición forzada, se concreta en la máscara de la performer, así como en su rostro cubierto y en la falta de identidad.

Finalmente, la performer sale por la puerta de emergencia del teatro, abriendo el espacio de ficción al espacio de lo real, para que la protagonista termine su relato con una conclusión provisional y con más interrogantes que respuestas hacia el espectador. Cree que encumbrar la memoria la puede ubicar más allá del olvido y de la censura de la que está siendo objeto, para por fin dar lugar a las voces de los vencidos, silenciados y marginados por tanto tiempo, poniendo en imágenes y sonidos de la actualidad mediática, esas voces y cuerpos llenos de victorias y derrotas.

6.2 Entre la Memoria y el Sueño

Esta investigación parte de la práctica artística y se relaciona con el acontecimiento de una vida, de una historia familiar. Por lo tanto, para llevarla a cabo se ha requerido la revisión de documentos (fuentes primarias) tales como testimonios, fotografías, entrevistas, puestas en escena, instalaciones artísticas y documentos institucionales. Esta revisión permite examinar el papel de la memoria y de la historia de vida, a través de imágenes que tengan aspecto de haber resurgido de un pasado.

La memoria es el pasado del presente, o bien puede ser el presente del pasado. La imagen capturada puede funcionar como una cápsula de tiempo personal y social. El álbum familiar retiene instantes del pasado, que se relacionan con el presente y con el futuro, actualizar e intervenir estas imágenes de familia ayuda a reconstruir un acontecimiento, para traer un recuerdo, ya distorsionado, por medio de la memoria.

Dadas las condiciones de la posmodernidad, en las que se sitúa al sujeto en el centro de la mirada (Arfuch, 2005), la acción característica de *Memorias de un sueño* consiste en un diálogo de la autora consigo misma, como recurso para escudriñar el espacio mental personal a través de la narración visual, sonora y textual.

En consecuencia, en este apartado se da respuesta al primero objetivo específico que es: **experimentar sobre las posibilidades narrativas y dramáticas de la imagen audiovisual en el espacio escénico y en la producción artística de “Memorias de un sueño: una cadena infinita de afectos para hacernos invisibles a la muerte”.**

Imagen 104

Memorias de un sueño



Fuente: elaboración propia¹⁷¹.

El sentido del pasado es importante tenerlo presente durante la producción de la obra teatral, porque es una forma de superar el miedo a un mundo que no se ha podido cambiar, uno en el que se sueña pero que queda como una utopía del pasado. La idea de retrospectiva posmoderna se consolida mediante el uso de archivos en las prácticas artísticas contemporáneas, recreando una idea de lo “reciclable” de la imagen, así como de los sonidos y los textos del pasado, para revivir la memoria. Archivos

¹⁷¹ Fotografía tomada por Alain Dacheux.

cinematográficos, fotografías familiares, archivos de medios digitales y televisivos, todo ello se emplea para recrear esta memoria personal y social que pudiera ayudar a escapar de la amnesia de la sociedad contemporánea (Dixon, 2015).

Si la creación de narraciones políticas para Vinyes (2018) responde a la necesidad de que se acepten las propuestas del pasado, este trabajo investigativo pretende hacer parte de las emergentes investigaciones y acciones relativas a la memoria colectiva y en el ámbito artístico, no para perpetuar un acontecimiento traumático familiar en los demás, ni para volver a victimizar a los implicados, sino como una forma de reconocer ese “estatus intemporal” descrito por Vinyes (2018) cuando el acontecimiento es despojado de la historia y el proyecto de vida de la familia.

Es por ello que debe asumirse la complejidad social en la que se construye la memoria colectiva, y hacerlo desde el campo interdisciplinar, en donde perspectivas distintas del arte, del espacio y del tiempo sean vistas no solo a través de varios ojos en la creación colaborativa y familiar, sino también mediante diferentes formatos y sustratos de expresión simbólica, centrados en el espacio escénico contemporáneo.

La memoria contemporánea puede caminar entre la hipermnnesia¹⁷² y la amnesia. Pero la crisis se da cuando hay que elegir qué memoria recuperar, qué se quiere volver a traer del pasado, porque la memoria está sujeta a estas revisiones y mutaciones constantes de la condición humana (Dixon, 2015). Con base en lo anterior, esta propuesta investigativa intenta centrarse en teatralizar el recuerdo, en explorar y explotar la vida a través del relato (Augé, 1998), tomando un cierto número de normas narrativas para construir un guion sobre una “verdad” histórica, confiriéndole forma temporal, diacrónica y dramática a esa realidad (Augé, 1998). Esto se pone en evidencia a través de proyecciones audiovisuales, de escenas pasadas sobre acciones, objetos y

¹⁷² O sea, entre demasiada memoria.

cuerpos presentes en un espacio determinado, y de cuerpos representados en su pasado y su presente¹⁷³; como manifestaciones de una misma persona, como una recuperación de la propia memoria perdida u olvidada, y como algo que no era fijo, sino más bien una fluctuación en el tiempo (Dixon, 2015, p 541).

Imagen 105

Fotografías del álbum familiar de la autora, contrapuestas con fotografías actuales de los mismos integrantes de la familia



Fuente: elaboración propia¹⁷⁴.

El acto de memoria y de olvido que implica la construcción de un relato es revisado críticamente para este trabajo. Se reflexiona sobre qué es eso que todos en la familia de la autora (incluyéndola) recuerdan, qué permanece en el flujo de los acontecimientos de la historia política y social de la familia, y qué silencia al padre y a

¹⁷³ Ver Imagen 105.

¹⁷⁴ Fotografías tomadas por Carlos Clavijo y Kristin Nikolova.

la madre sobre ese recuerdo persistente. Dicho acto de reflexión está relacionado directamente con el sentido de la historia política en el pasado reciente en Colombia, que, por cierto, ha acabado de repetirse como acontecimiento, y del que queda constancia por medio de imágenes, marcas, huellas y rituales, como la búsqueda de los desaparecidos. Todo eso, a la larga, no son más que formas de mantener viva ese recuerdo del otro. Tal pasado traumático, que sigue siendo actual, se ha podido ver reflejado en los testimonios de las víctimas de crímenes de estado, relacionados con la desaparición forzada, registrada principalmente en los informes del Centro Nacional de Memoria Histórica entre 2012 y 2014.

Durante estas cavilaciones, la práctica artística avanza con el bordado de un cuerpo fragmentado que se ha transferido a un tejido que actúa como una segunda piel, una imagen fotográfica seccionada, que luego es cosida y descosida, como puntos de sutura autoinflingidos sobre el territorio del cuerpo atravesado por una realidad traumática que no termina de cicatrizar¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Ver Imagen 106.

Imagen 106

Bordado y transfer sobre tela (2020)



Fuente: elaboración propia¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Fotografías tomadas por Martino Buzzi.

La idea es, por tanto, que la obra artística sustentada en este trabajo de cuenta de una memoria colectiva sobre la violencia política en Colombia, y haga parte de ella; también se pretende que dicha obra sea considerada como “un producto social que interviene en la memoria colectiva de ese acontecimiento del cual trata” (Vinyes, 2018, p. 4).

Las imágenes de archivo representan un pasado reciente de Colombia, que se utiliza para presentar un espacio entre dos épocas históricas que no cambian, que se mantienen suspendidas entre una parte imaginada de la actualidad y una parte documental. Combinar el cuerpo y objetos reales con sus réplicas virtuales es una manera de representar esa memoria y ese olvido al mismo tiempo. La relación entre pasado y presente, y entre memoria y olvido, tiene como fin remitir al trauma y a una cadena de recuerdos que puede ser activada por un estímulo, pues la mayor parte de la memoria está por fuera del ser humano (Proust, s.f. como se citó en Dixon, 2015). Las memorias específicas se pueden despertar a través de los estímulos de un conjunto de emociones derivadas de sensaciones físicas y mentales complementarias y procedentes del exterior. Puede afirmarse, entonces, que la repetición involuntaria de los componentes de un evento traumático, por medio de la *performance* y la instalación digital, son capaces de presentar los recuerdos transitorios de un pasado que lleva al recuerdo traumático, a fin de generar una catarsis, en donde el sonido se considere la forma más potente de activar el recuerdo.

Por medio del trabajo con el archivo es posible recoger textos e imágenes documentales de un momento histórico de Colombia. Los textos e imágenes son tomados de noticieros de televisión, redes sociales y programas de radio. Por lo que puede notarse que hay, efectivamente, un control político de las imágenes, de lo que se muestra y lo que no, de lo que se edita y lo que no.

La proyección de estas imágenes sobre sábanas tendidas evoca el rostro ensangrentado de Cristo, visto en la obra *Video-Verónica* de Restrepo, pero no como ícono religioso (como ya se ha indicado), sino como ícono de otro ritual: el de tender y descolgar la ropa, primero húmeda y luego seca¹⁷⁷. Dicho ritual se tiene presente ya que se quiere enaltecer como parte del proceso de espera de los desaparecidos en las casas colombianas, realizado principalmente por las madres, hermanas y esposas de los muchos civiles detenidos y desaparecidos en la lucha del Gobierno contra la insurgencia y la oposición.

Imagen 107

Ensayos y montaje de memorias de un sueño en el Teatro Círculo



¹⁷⁷ Ver Imagen 120.



Fuente: elaboración propia.

El sonido presente en la primera parte de la obra contribuye a generar una atmósfera de continuidad, estos hechos aparentemente cotidianos se desarrollan en un espacio destruido, distorsionado y explosionado. Por otro lado, el movimiento y la postura del cuerpo son los catalizadores de esa memoria traumática. A raíz de eso, la finalidad del cuerpo presentado en escena es la de activar la memoria tanto de la *performer* como del espectador.

Debido a que en la instalación digital pueden convivir diferentes tiempos, y diferentes velocidades de la imagen y del sonido, el espectador puede percibir la simultaneidad de estas diversas velocidades, así como habitar espacios y ambientes paralelos, gracias a que el tiempo toma características del espacio como si fueran varias versiones de ese tiempo en un mismo espacio, coincidiendo con la idea de que la memoria es el presente del pasado.

En ese sentido, la *performance*, el teatro y la instalación digital tienen una estrecha relación con lo cinematográfico, porque pueden crear y recrear una memoria; permiten reproducir y presentar un recuerdo de forma narrativa y visual más o menos clara. Combinar esta propuesta de una parte de la historia de vida con la presencia física de objetos y cuerpos que se mueven en un espacio, es la forma escogida para reactivar la memoria en la puesta en escena de *Memorias de un sueño*.

Las posibles puestas en escena que podían ser representadas en este dispositivo eran muchas, así que lo que se hace es dejar que las imágenes crezcan por sí mismas y que el texto se desprenda de ellas. Las imágenes van dando cuerpo a los relatos en escena y viceversa; así como al papel, a los bordados y grabados que se hicieron durante el proceso de experimentación con diferentes materiales, los cuales no están integrados en la obra final, pero sirven para seguir creando expresión y significado a la misma. Se buscan símbolos comunes a todas las personas, a fin de derribar la mirada sobre esos objetos (casa, muebles, vestido), esas acciones (tomar café, planchar, tender la ropa) y esos discursos hegemónicos (noticias de radio y televisión, entrevistas).

Los dibujos, maquetas, animaciones, vestuario, iluminación y hasta la música son pensados dentro de las posibilidades performativas de un espacio construido como instalación para que sean vistos por el público, y para que, a su vez, sean también analizados por él, una vez se haya terminado la ficción. Todo eso se piensa con el fin de que el público pueda ver otros detalles en la escena y sentirla de una manera diferente a lo convencional.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Ver Imagen 108.

Imagen 108

Capturas de pantalla de Memorias de un sueño



Fuente: elaboración propia.

6.2.1 Estrategias Narrativas en el Género Autobiográfico

Este título hace referencia a la obra de Cornago Bernal (1999), que es útil para acercar estos resultados a la dificultad que implica la elección de una estructura adecuada para la expresión de la realidad en la obra teatral, ya que tiene que hacerse un análisis de las estrategias narrativas empleadas en el género de la autobiografía. A pesar de que el artículo de Cornago Bernal trata sobre un escritor en particular (Elias Canetti), es adecuado tenerlo presente en esta tesis para evidenciar lo que se cuenta y el cómo se cuenta en dicho género.

Según lo que se desprende de las ideas de este autor, se construye un “yo narrativo” como un elemento importante para la obra, ya que ese “yo” es aquel que debe explorar los cambios en cualquier viaje personal que parta de un acontecimiento puntual y traumático, yendo hacia diferentes modos de percibir la realidad, anclados al momento histórico actual, que siempre permanece en la memoria. En consecuencia, el “yo narrativo” puede construir un relato a partir de la sensación de que algo anda mal, de que algún recuerdo no puede compartirse en todas las esferas sociales y que el silencio es parte de esa realidad en que se vive.

La estrategia para emplear el “yo narrativo” es tratar de mantener una coherencia en el discurso, evidenciando que el aprendizaje está en todo el proceso, en la necesidad de entender y en esa duda de la que se ha partido para develar algo. Asimismo, la referencia a las narraciones y canciones de la niñez, a los espacios, a los libros leídos, en el que cada elemento de realidad tiene un lugar fijado en un orden imaginario, comparte mitos, fábulas y realidades dentro de un mismo espacio común; en el caso de *Memorias de un sueño*, es la estancia de una casa.

Ahora, en cuanto a las cualidades y posibilidades de las narrativas de infancia, estas se conjugaron con una multitud de voces, leyendas, historias y canciones; al igual

que con los recuerdos de los amigos y los familiares, para que estén juntos en un mismo espacio, expresado por su detenimiento y su fragmentación en el escenario. Según la disección de los objetos cotidianos y del propio cuerpo y presencia de la protagonista, que escribe, recuerda y piensa desde el presente, ese pasado que susurra y permanece oculto.

En el análisis presentado por Cornago Bernal (1999) sobre Elias Canetti, propone que en la adolescencia hay una necesidad de protegerse de la realidad, de tener una prudente distancia de seguridad sobre los hechos acontecidos, con el fin de mirar la vida desde un lugar lejano, lo que justificaría el rechazo hacia los diferentes actores sociales que refirieren a la autoridad. Ese detalle es uno de los que se muestra y desarrolla en la composición escénica en *Memorias de un sueño*, que en dicho caso es una distancia narrativa en la que se da cuenta de un peligro latente que hay fuera de la habitación de la casa que ha explotado, adquiriendo una estética de la deformación, de la distorsión y de la recarga visual como una muestra de ese mundo.

Cabe señalar que el mundo y la realidad percibidos por la niña, están marcados por el movimiento y por el desplazamiento de una ciudad a otra, en el que los microclimas traían recuerdos y sensaciones en la mente y el cuerpo de la autora. Esos sentimientos se manifiestan en la puesta en escena en el movimiento dentro del mismo espacio y en torno a los mismos objetos que hace la *performer*, para dar una sensación de un mismo viaje hecho una y otra vez, a tientas, y visto inevitablemente con los ojos del presente.

Por último, vale la pena mencionar que la referencia al barroco (presente en la obra) como movimiento estético, como idea y como discurso, ha surgido como escenario en esta era de los medios de comunicación, gracias a que las tecnologías digitales han traído lo más lejano y lo más extraño al corazón de los hogares, de modo

que lo genuino es “transformado en un juego sobre un pantalla, la muerte como lo otro mediático del sujeto, que lo mira desde su lado, del lado de una realidad débil, contaminada, inestable, a pesar de sus apariencias escénicas de seguridad” (Cornago Bernal, 2011, p.). Por ello, se opta por trabajar con la noción de disidencia como forma barroca de creación, poniendo a las imágenes a sublevarse contra la historia, a que la acción se convierta en *performance*, y que el relato y la presencia sirvan como estrategias de destrucción y creación al mismo tiempo; o como sostiene Cornago Bernal (2011): “como estrategias barrocas de resistencia” (p. 115).

6.2.2 Estrategias Narrativas y Formales en la concepción del dispositivo

Sobre la exposición de William Kentridge, conocida como *Basta y Sobra*, organizada por el Museo Reina Sofía, se puede evidenciar que el lenguaje de la forma, empleado por este artista multidisciplinar, propone una instalación con un carácter performativo que requiere diferentes modos de hacer que pueden relacionarse con distintos medios. Tal propuesta inspira en este trabajo, la fragmentación y discontinuidad que suponen los caracteres filmicos y del dibujo proyectados, dispuestos en el mismo espacio en el que hay marionetas, actores, y músicos.

Teniendo en cuenta que lo político es el “fondo” en la obra de Kentridge, y que este es asumido como algo intermitente, discontinuo y contradictorio; y que interconecta microhistorias en una acumulación de elementos heterogéneos, su trabajo conforma una suerte de contradicciones y finales inciertos, como la naturaleza misma de la memoria colectiva, que es la que esta tesis ocupa. De todos modos, esta especie de polifonía, empleada por este artista en sus producciones escenográficas, ha reivindicado “la yuxtaposición y la multiplicación como epistemología capaz de procurar un acercamiento más veraz a la complejidad de lo real” (Borja-Villel, 2017, p. 6).

Según Borja-Villel (2017), hay tres ideas comunes al trabajo de Kentridge: una voz que contiene varias voces, un personaje único y un triunfo del absurdo sobre la tiranía. Estas ideas son empleadas como mecanismos de acción política, capaces de dar herramientas al hombre contemporáneo para volver a inscribirse y dialogar en comunidad, enfocándose en temas como la otredad, la duplicidad, la tiranía y la jerarquía social, mediante el montaje y desmontaje de obras canónicas de la cultura europea, a fin de redirigir el contexto al espacio sudafricano, desarticulando, en últimas, tópicos instaurados por el colonialismo (p. 8). Al igual que el trabajo de Kentridge, se parte de un solo personaje para recrear obras corales, “haciendo de la identidad un relato que evoluciona hacia la idea de comunidad” (Méndez de Vigo y Montojo, 2017, p. 3).

Ahora bien, en lo referente a la práctica artística de *Memorias de un sueño*, se asume la manera de trabajo de Kentridge y se propone un solo personaje autobiográfico que encarnare varias voces, o mejor dicho: una voz formada por la multiplicidad de voces de la familia y del contexto. No obstante, se considera que ese personaje tenga un doble que haga parte de la ficción, que no hable, que no actúa, sino que a través de su presencia, active el espacio material del dispositivo propuesto, recorriéndolo y transformándolo. Por otra parte, el carácter multimedia del espacio material instalado favorece la interacción con el espectador, pese a que se corre el riesgo de volverse un espectáculo vacío, razón por la que hay que remitirse al trabajo de Kentridge mediante una especie de “melancolía moderna” (Borja-Villel, 2017, p. 5), plasmada en un espacio sugerido entre el mundo onírico y el mundo de lo real mediático, para no caer ni en el cinismo ni en la culpa.

Pero, ¿cómo contar una historia teniendo en cuenta el imperativo moral que se desprende de ella? ¿Cuál debería ser el objetivo del relato, la redención o un relato retrospectivo? ¿Cómo mantener a raya lo literal y el sentimiento reprimido al igual que

el optimismo y el sentimiento de culpa? Para responder a todo esto, se tienen presentes los elementos en los que coinciden Mapa Teatro y Kentridge, tomando conciencia de ellos y tratando de inscribir esta investigación en arte en alguna dinámica de acción contemporánea.

Una de estas dinámicas empleadas por Mapa Teatro y Kentridge, es la mezcla de géneros, donde se da la posibilidad de recargar el espacio escénico de sentido. Sin embargo, *Memorias de un sueño* no se pudo inscribir ni en las formas tradicionales ni en las de vanguardia. Por ello se propone otra manera de presentar la vivencia de la autora, y esto es desde la autobiografía, la lectura no dramática, *la performance* y la distorsión sonora. La hibridación de lenguajes, que es otra de esas dinámicas de acción empleadas por Kentridge y Mapa Teatro, consiste en una porción del trabajo de experimentación, que viene desde el proceso y se concreta en el espacio escénico, por medio del empleo de dibujos, animaciones, bordados, intervención de fotografías familiares, grabación de voces y sonidos, propuestas con el cuerpo, todo ello de forma azarosa hasta encontrarle lugar y sentido dentro del montaje. La ausencia de jerarquías, otro tipo de dinámica en la que coinciden tanto Mapa Teatro como Kentridge, se da en *Memorias de un sueño*, en la presentación de los elementos visuales, sonoros, narrativos y performativos, empleados durante el proceso creativo en el que, si bien hay una dirección de la obra, el desarrollo de la misma se hace en conjunto, donde todos participan por igual, desde la conceptualización hasta la producción.

La polifonía de los medios, por su parte, es la dinámica de trabajo que se implementa durante la producción de la obra, ya que facilita las relaciones entre los estudiantes involucrados y sus habilidades; así como saber lo que les interesa hacer y lo que quieren aprender. Dicha dinámica también resulta ser un juego dentro de la creación escénica, ya que los medios que se encuentran en un mismo espacio dan soporte a esas

relaciones narrativas propuestas. Cabe resaltar que las relaciones inesperadas y la ausencia de una lectura única de parte del espectador es algo que no se puede medir ni representar en el escenario, es algo que se busca, pero que aparece cuando las otras formas de hacer y de representar funcionan.

Hay elementos presentes en las formas de adquirir el fondo político que se expresa en la obra. También las hay en el diálogo constante que se da entre los miembros de la familia, con los que hay una suerte de trabajo de creación en conjunto, especialmente con el padre de la autora de este trabajo, en donde se contrastan los hechos históricos del contexto social y los sentimientos más íntimos, buscando entre los dos, el padre y la autora, la manera de soltar ese sentimiento reprimido sin volverlo algo optimista, pero tampoco algo culposo. De igual forma, el trabajo colaborativo compartido con estudiantes de diferentes países de origen resulta enriquecedor en la medida en que algunos sabían del tema, otros lo habían escuchado gracias a los medios de comunicación y otros lo desconocían por completo, lo que permite un desarrollo conceptual en conjunto y una creación colectiva enriquecida.

6.2.3 La Entrevista Semiestructurada o Cómo Romper el Pacto de Silencio

En este trabajo investigativo, la entrevista, que es una técnica de recopilación de información del método cualitativo, permite al investigador acercarse al sujeto y llevarlo a la rememoración de un acontecimiento, nace de la duda y del desconocimiento de las causas de diferentes síntomas que estuvieron presentes principalmente en la infancia y adolescencia: sueños recurrentes, extrañezas, miedo y rabia hacia las instituciones, sensaciones vagas bajo ciertos impulsos (olores, sonidos, espacios), todas ellas sacudidas con mayor violencia en la adolescencia y expuestas a un

desdoblamiento del “yo” cuando se intenta reconocer, en la adultez, esa sensación de despojo.

Surgen preguntas como: ¿por qué se oculta el padre? O ¿Por qué no se puede nombrar? Anteriormente, no se podía hablar del padre militante ni de la madre heroica que busca sin descanso al desaparecido, ni mucho menos se podía mencionar el nombre de los amigos ni de los familiares, ya que había un sentimiento de exilio interior y una persecución real exterior. Sin embargo, es por medio de la entrevista que se decide preguntar sobre ese episodio de detención y desaparición que tiene lugar frente a toda la familia, para desenterrar ese pasado que se ha convertido en la piedra angular de la personalidad de los hijos y las hijas, moldeando la forma el ver el país y el mundo.

Imagen 109

Padre durante entrevista semiestructurada (2019)



Fuente: elaboración propia¹⁷⁹.

La primera entrevista se le hace al padre de la autora, y se estructura con base en las dudas que se tienen sobre el “durante” del acontecimiento, y sobre el “antes” y el “después” de la desaparición. El objetivo es principalmente determinar la perspectiva del padre (como sujeto) sobre este hecho particular en su vida y detectar las

¹⁷⁹ Fotografías tomadas por Carlos Clavijo y Natalia Cuéllar.

percepciones, sentimientos y posturas políticas de su militancia. Se hacen preguntas para establecer un orden cronológico de la historia de vida.

Se empieza por el “antes” de la detención. El padre cuenta cómo se encontró con el Eme (o sea el M-19), qué hacía allí y cuál era su papel dentro de la organización. Luego se habla de qué pasó en el momento de la detención, adónde lo llevaron y qué pasó durante ese periodo de doce días en que estuvo siendo torturado. Más tarde, se conversa de su aparición en la cárcel tras la amnistía decretada por el Estado colombiano a los integrantes del M-19. Y finalmente, se hace mención de cómo influye ese episodio después de su regreso a casa y sobre el pacto de silencio que decide hacer consigo mismo.

En la conversación que se tiene con el padre¹⁸⁰, puede identificarse la paradoja que hay entre el miedo y el compromiso. Por un lado, está la necesidad de fortalecer la responsabilidad política para la transformación y la unidad, a través de su participación en el sindicato del magisterio de profesores a nivel departamental y la creencia en la organización política y familiar. Y por el otro, está el miedo interno por la familia y por los hijos, ya que tal compromiso es el mismo que puede destruirle. Esta paradoja supone para él una lucha de contrarios: uno donde se manifiesta el fortalecimiento del compromiso y el cambio social, y otro en donde expresa la destrucción del sujeto en esa búsqueda. Tal lucha puede darse de diferentes maneras y repercutir en el entorno familiar según sea el caso.

La entrevista, como un medio para llegar a un fin, en este caso autobiográfico, representa el “imaginario de la voz, la presencia, la proximidad, la idea de una ‘verdad’” (Arfuch, 2002, p. 179) y con ella, la posibilidad de acercarse a la realidad. En este caso, a través de varias voces que se intentan configurar en una sola voz, que es la propia voz

¹⁸⁰ Ver Anexo 5.

del padre y de la hija, que ronda los cuarenta años. Hablando de la hija, al ser un familiar de un desaparecido, afrontó una infancia y adolescencia atravesada por el conflicto; aunque nunca ha desconocido que pertenece a una minoría privilegiada, puesto que el padre aparece con vida en la cárcel, además de vivir en un lugar que corresponde al entorno urbano, educado y politizado; y que intenta, en ese transitar, encontrar una voz que represente a varias voces. Es por dicha experiencia que se ha escrito un relato en el que se ha tratado de ordenar los recuerdos, un relato visual y textual que se ha convertido en el acto autobiográfico de la autora¹⁸¹.

Otras entrevistas en una dirección similar se hacen a dos integrantes más de la familia: la madre, que es la que emprende la búsqueda de su esposo, y el hijo, que comparte recuerdos y sensaciones con su hermana, la autora de este trabajo. Estas entrevistas están enfocadas igualmente al “antes”, “durante” y “después” del episodio de allanamiento, detención y desaparición del padre. Las conversaciones giran en torno a cómo se vivió ese momento de la detención y desaparición, la búsqueda emprendida y cómo ese episodio ha trascendido en la vida familiar y social de ambos.

La madre recuerda¹⁸² ver invadida la casa por cascos blancos de la policía militar, pero no por los militares sino por los policías, ya que se acababa de levantar por unos días el estado de sitio en el gobierno de Turbay Ayala. El estado de sitio se levantaba por unos días y volvía a imponerse, situación que estuvo presente durante todo ese Gobierno. Cuando la madre baja las escaleras, ve que al padre (Carlos) lo tenían con un fusil en la cabeza y le ponen a ella uno en la garganta. A pesar de ello, la madre expresa durante la entrevista que no tenía miedo porque solo le preocupaban los niños y que solo se sintió aliviada en el momento en que decidieron no llevársela junto con el padre.

¹⁸¹ Ver Anexo 5.

¹⁸² Ver Imagen 110.

La madre relata que, durante el allanamiento, los policías tiraban todo al suelo y decían groserías. “Pusieron a Carlos (el padre) y a las muchachas en el suelo boca abajo, los pusieron con las manos en la nuca y les apuntaban (...). Todo el techo y toda la calle estaba rodeada de cascos blancos (...). Les dijeron que se vistieran porque se los iban a llevar (...). Los policías empezaron a esculcar todo, levantando los colchones y se llevaron un dinero que ellos habían recuperado; se llevaron además unos casetes de música infantil diciendo que era propaganda de Bateman y los periódicos que yo había llevado la noche anterior del sindicato, eran propaganda subversiva”.

De acuerdo con la madre, a la mañana siguiente empieza el proceso de la búsqueda en el sindicato, ya que no se sabía adónde los habían llevado. La madre va a la Fiscalía y a otros sitios, pero no se sabe dónde estaban los desaparecidos, le dicen que no están, que los han sacado de Popayán. El sindicato le recomienda que se quede con uno de los niños para que no le vayan a hacer nada a ella. Después de doce días, los detenidos aparecen en la cárcel y se dan cuenta que los han torturado terriblemente, “especialmente a las mujeres, a las que les hicieron muchas atrocidades”.

La madre narra en la entrevista, que los niños no entendían lo que pasaba, pero que cuando ya la familia se va a vivir a Piendamó, y veían a los policías entrenando, los niños cerraban la ventana y se escondían debajo de la cama, lo que para ella significa que sí hubo una influencia de ese acontecimiento en los niños. “Mi familia materna y paterna nos ayudaron mucho desde Cali, pero nunca nos agredieron ni nos cuestionaron, ellos reconocían de una u otra manera que parte de eso era nuestra vida”. En esa dirección, la relación de pareja se ve afectada porque las cosas estuvieron muy complejas, ya que la madre no tenía toda la información sobre la militancia de su esposo en el M-19 y eso influye en la confianza hacia él. “Esos hechos han influido en entender que vivimos en un país violento y que seguimos viviendo en un país violento; y que

hemos hecho muchos esfuerzos por construir un país distinto, pero que a veces hay mucha esperanza, pero otras veces esa esperanza se escapa”.

Para la madre, la desaparición forzada no debería pasar en ningún Estado ni en ninguna circunstancia, como la que se utiliza para forzar a los grupos que no están alineados con el Gobierno. A nivel personal, ella opina que los mecanismos empleados durante las torturas son terribles, porque durante estos momentos les ponían las voces de los hijos a los detenidos. “Construir cosas sobre el miedo no es construir nada”, dice la madre.

Finalmente, gracias a la movilización del sindicato de maestros, las madres de las muchachas que se llevaron, los grupos que fueron a la radio y a los periódicos a denunciar la desaparición, tuvieron de vuelta a sus familiares. “Había mucho apoyo entre los movimientos sociales y la población. La mamá de los Pabón, por ejemplo, me acompañó en Popayán, movilizando a otras familias y madres. Recuerdo que a los hijos los mataron después durante la toma del Palacio de Justicia, fueron los militares. Creo que este apoyo se ha perdido en este momento histórico”.

“La reconstrucción de una memoria colectiva ayuda a no sentir tanta rabia, uno entiende que no es el militar ni el policía en sí mismo, sino que el problema está en el sistema que genera odio hacia la gente que es distinta”. La madre advierte al final de la entrevista que este tipo de ejercicios de memoria son necesarios, porque se puede entender que el presente tiene unas raíces en un pasado, y que es necesario reconocerlo para poder perdonar, no en sentido religioso, sino en un sentido que permita que las personas vivan como una sociedad diversa.

Imagen 110

Ligia Amparo Torres, madre de la autora, durante la entrevista (2019)



Fuente: elaboración propia¹⁸³.

Imagen 111

Carlos Julián Cuéllar, hermano de la autora, durante la entrevista (2019)



Fuente: elaboración propia¹⁸⁴.

6.2.4 El Elemento Performativo

Los *performances* realizados por la hija y el padre durante el proceso creativo de este dispositivo teatral (que puede ser visto como una autobiografía visual), se hacen para ser grabados en pantalla y, posteriormente, ser llevados al espacio escénico, en donde hay otro elemento performativo en presencia: el de la *performer* (María Tamarit). Uno de los *performances* lo representa el padre, con una máscara para expresar la idea

¹⁸³ Las fotos fueron tomadas por Carlos Clavijo y Natalia Cuéllar.

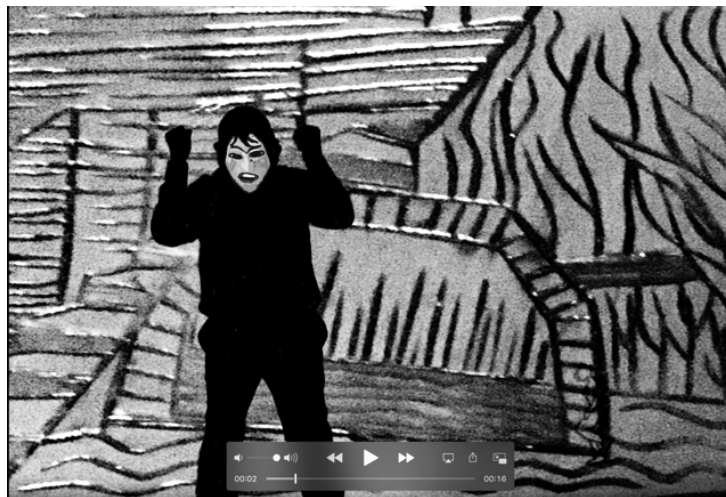
¹⁸⁴ Foto tomada por Carlos Clavijo.

de que se puede ser tanto la víctima como el victimario y la lucha que ello representa¹⁸⁵.

En la otra acción la hija va vestida con el maillot bordado por ella misma para representar su persona desdoblada (para lo cual se requirió de la acción escénica) y su cuerpo abatido (que necesitó ser suturado a través del tejido¹⁸⁶).

Imagen 112

Performance hecho por el padre y su correspondiente experimentación visual hecha por la hija (2019)



Fuente: elaboración propia¹⁸⁷

¹⁸⁵ Ver Imagen 112.

¹⁸⁶ Ver Imagen 113.

¹⁸⁷ Foto tomada por Carlos Clavijo.

Imagen 113

Performance *hecho por la autora* (2019)



Fuente: elaboración propia¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Fotos tomadas por Martino Buzzi.

6.2.5 La Recopilación de Imágenes

A la par que se establecen conversaciones con la familia y se revisan otras entrevistas de integrantes del M-19, se reconoce en el espacio de la casa el lugar que más es recordado cuando se piensa en el episodio de la detención y desaparición forzada del padre. Por ende, la casa se convierte en la imagen, en el lugar, en el olor y el cuerpo de esta reflexión artística. Se experimenta con espacios que remitan a ese lugar de cobijo y cuidado¹⁸⁹, identificando conceptos ligados a dicho espacio habitado.

Emprender este trabajo artístico desde el espacio (o sea la casa) y no desde un texto, desde la imagen imaginada y documentada, y no desde un libreto, es un camino que se construye en medio de un vaivén entre lo individual y lo colectivo, entre lo público y lo privado, y entre acciones contrapuestas de la memoria y del documento. Partir de un proceso autobiográfico y también de construcción de memoria familiar y personal pero, con una mirada de múltiples voces dentro del conflicto, convierte esta práctica en una posibilidad pedagógica, comunicativa y de memoria colectiva.

¹⁸⁹ Ver Imagen 114.

Imagen 114

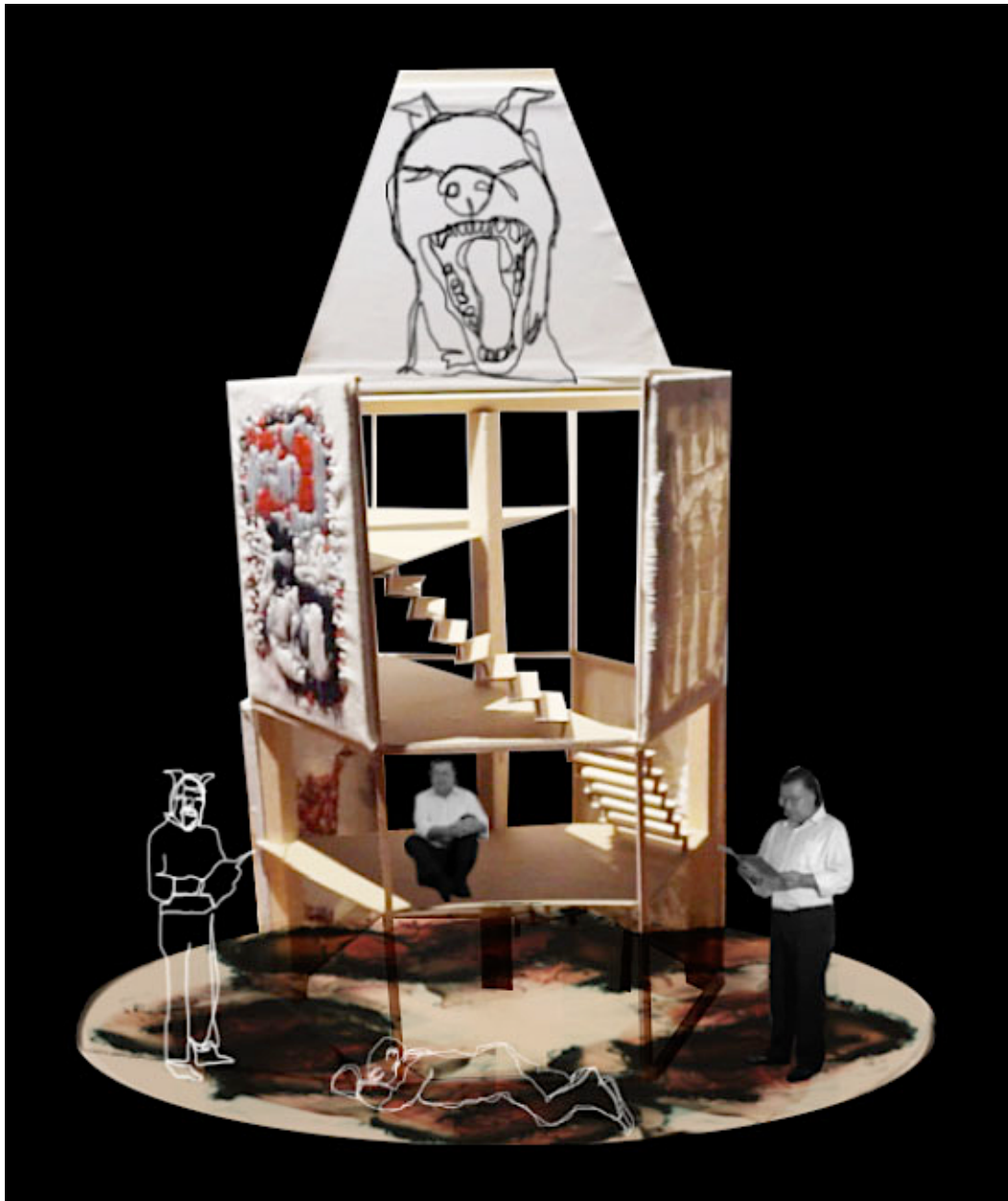
Primeras propuestas sobre la representación de la casa y sus lugares habitados (2018)



Fuente: elaboración propia.

Imagen 125

Maquetas en físico y digital (2018)





Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, el tejido es un elemento que muestra un camino plástico sugestivo para recrear sentimientos e ideas de redes de afecto, ese afecto que se construye en una casa. Los bordados se inician sobre fotografías del rostro del padre, que previamente han sido trabajados digitalmente por la autora, teniendo en cuenta la idea del enemigo, del otro, del sí mismo, del desaparecido y del recuerdo fantasmagórico¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Ver Imagen 116.

Imagen 116

Gráfica digital para experimentar con el retrato, como forma simbólica de representar al desaparecido (2019)



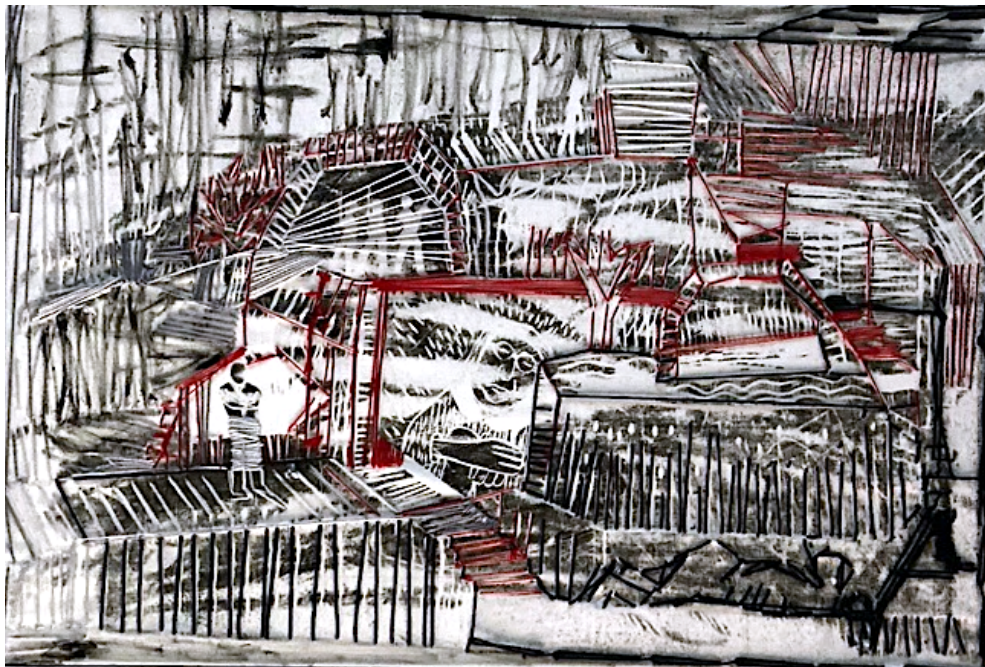
Fuente: elaboración propia.

El bordado de paneles se hace sobre una base inicial de grabado en relieve sobre una superficie de linóleo, impreso sobre una tela de lino, templada en un bastidor de 2 metros de alto por 75 cm de ancho¹⁹¹. Estos cuatro paneles se utilizan como pantallas en el montaje del espacio escenográfico, con el fin de simbolizar un objeto de la casa, un objeto que ha sido intervenido y que no es realmente un mueble, para generar contraste entre la realidad y la ficción del entorno onírico.

¹⁹¹ Ver Imagen 117.

Imagen 117

Impresiones sobre tela y bordado (2020)



Fuente: elaboración propia.

En cuanto al álbum de familia¹⁹², en él se alojan los recuerdos como los viajes, los amigos, el crecimiento, etc. El álbum, que la madre ha arreglado y clasificado con devoción, funciona para recordar y evocar esas memorias de los sueños familiares, sociales y políticos, convirtiéndose en otro motivo visual que se tiene en cuenta durante el desarrollo de esta tesis.

Imagen 118

*Álbum familiar*¹⁹³



Fuente: elaboración propia.

¹⁹² Ver Imagen 118.

¹⁹³ La primera imagen es una fotografía actual de la madre, tomada por Carlos Clavijo. Las otras tres, son fotografías tomadas directamente del álbum.

6.2.6 *Memoria, la Metáfora y el Lenguaje en el Espacio Biográfico*

El “espacio biográfico” que Arfuch (2002) define como una característica de la subjetividad contemporánea, tiene un carácter híbrido y heterogéneo, amplía sus límites para que las narrativas del “yo” tengan un valor memorial y una forma narrativa y expresiva de esa experiencia individual para que, por su carga simbólica, sea también colectiva. Este espacio biográfico que propone Arfuch (2007) se relaciona directamente con las nociones de memoria, metáfora y lenguaje, ya que estos tres elementos permiten ver las imágenes como fragmentos, como ruinas, como espacios violados, como flashes de la memoria (Guasch, 2009). Dicha teoría es relevante para este trabajo, ya que contribuye a concebir el tiempo discontinuo en la construcción de archivos del “yo”, plagado de contradicciones como la vida misma.

La memoria individual y colectiva, por su parte, supone hacer presente lo que está ausente, y registrarlo en diferentes medios como obras de arte visuales, escritos, documentales y varios *performances*, para luego recopilarlos a través de historias de vida, autobiografías, fotografías, recuerdos, etc.; permitiendo que cualquier persona pueda ver figuras recurrentes en el imaginario colectivo y descubra las tramas sociales del afecto. Esta acción supone hacer una crítica sobre la rutina naturalizada de la cotidianidad amenazada en la que se vive, del exilio interior y del estado de excepción en el que se permanece, aportando otras narrativas a las manifestaciones actuales de acción crítica que involucran la memoria histórica.

A través de la metáfora como narración, como voces sobre otras voces, se puede hacer de un acontecimiento (o de una vida) una forma, algo que no existía antes del relato visual. Las metáforas de la violencia, por ejemplo, no se representan con más violencia explícita, sino a través de las marcas que ésta deja en el cuerpo, en el territorio, o en este caso: la desaparición forzada. Dichas metáforas pueden

representarse a través del motivo visual de la sombra, el fantasma, algún personaje que no tenga lugar ni tiempo, el cuerpo ausente o un cuerpo presente que, a la vez está, en muchas partes y posee distintos rostros.

La poética del espacio, de los cuerpos, del tiempo y de los objetos, aquello que la imagen narra, se hace visible a través del lenguaje, porque este permite el despliegue de la temporalidad, cualidad humana del tiempo que se inscribe en la experiencia de los sujetos y que configura un tiempo narrativo —acaso posnarrativo¹⁹⁴— de carácter fragmentario, haciendo énfasis en lo cotidiano, en los objetos, en los recuerdos, en los afectos, en los espacios físicos y en la intimidad.

6.3 Otros Discursos Posibles

En términos de creación del espacio de la memoria, el tiempo es un elemento mediador entre el espectador y el dispositivo, es una creación individual y colectiva al mismo tiempo; es adecuado para estas narrativas de infancia, ya que el tiempo no solo se encarga de contar, sino de cómo contar, cómo modelar la experiencia y configurar, finalmente, una identidad narrativa en sí mismo y en el otro.

Ahora bien, ¿por qué hacer una autobiografía? En respuesta se intenta restituir la pérdida de la experiencia en el mundo contemporáneo, para encontrar espacios vacíos, fomentar el disenso y volver visible lo que ha permanecido oculto. Se está ante la fragilidad de la vida y ante las violencias globales; la sociedad emerge como víctima y se vuelve una categoría universal. No obstante, se podría aportar a la sociedad tratando de disminuir las diferencias entre el “yo” y el “nosotros”, mitigando el velo sobre los rasgos singulares.

¹⁹⁴ El término posnarrativo acuñado por Horacio Muñoz Fernández en su texto *Posnarrativo: el cine más allá de la narración* (2017), hace referencia a las producciones artísticas que han dejado atrás ese requisito de cómo y por qué contar una historia. El autor analiza un cine que es emocional más que intelectual, sensorial antes que narrativo. Se centra en los materiales con los que están hechas las historias más que en ellas mismas, es decir: el espacio, el tiempo y el cuerpo.

Esta inmersión en la subjetividad y en la vida del otro, estas “narrativas del yo”, que en este caso particular son de la infancia, no solo se registran a través de géneros canónicos como la historia de vida, memorias, biografías, diarios íntimos, sino también a través de ficciones de esa realidad, como el docudrama, las confesiones mediáticas y la autoficción (Arfuch, 2002). Esta última desdibuja los límites entre personajes y acontecimientos reales y ficticios, presentando la historia de vida como una multiplicidad de historias, como una conversación en una sola palabra. En ese lugar, donde no hay una historicidad marcada, se sitúa la práctica para participar en la invención de un sujeto contemporáneo, que es un “yo” que enuncia para y por el “otro”, que está entre la palabra propia y la del otro, en un protagonismo simultáneo, haciendo énfasis en la voz y la presencia.

La autoficción, como género narrativo, se ubica entre la vida cotidiana y la ficción, entre los momentos vividos y los momentos imaginados; y tiene, por consiguiente, unas implicaciones tanto éticas como estéticas y políticas. Con dicho acercamiento, este género busca problematizar lo familiar, lo social y lo político desde el filtro de lo personal, buscando cuestionar y, a su vez, reafirmar el concepto de “memoria colectiva”, que camina entre los discursos justificativos de las políticas del Estado y de las memorias personales de las víctimas. Por ende, esta teoría es tenida en cuenta en este trabajo, ya que permite comprender la herencia testimonial (que son las voces de la familia) de la autora, cuya infancia es atravesada por el conflicto entre la insurgencia y la fuerza pública, entre los sueños y el miedo de cumplirlos.

No obstante, durante la fase más temprana de este trabajo surge un dilema de cómo mostrar esa experiencia y qué mostrar de esa vivencia. Hay dudas en cuanto a la representación de la violencia y de la desaparición forzada (esta última en particular), en el marco del conflicto armado colombiano que sigue presente. Se cambian algunas

prácticas represivas, pero se conservan las mismas motivaciones que en décadas anteriores.

Las narrativas de infancia en el marco del conflicto armado colombiano a veces no dan cuenta de un final feliz. Es más, ni siquiera se da un final para los relatos que se aferran a un archivo del álbum familiar, compuesto principalmente de cartas, discursos, recuerdos y entrevistas; en un intento por vencer el pacto de silencio. Lo único que se puede lograr con esas narrativas es una revisión de escenas trascendentes que han quedado marcadas en los hijos e hijas de detenidos o desaparecidos, por el arrebato del afecto y la irrupción violenta al hogar.

Sin embargo, el trabajo con este género narrativo (autoficción), admite un desdoblamiento del “yo” entre la niña y la adulta, buscando un eco generacional, una representación del despojo y de la ausencia a través del tiempo muerto, del tiempo suspendido, y del silencio. Trabajar en una dispersión intencional del tiempo, desarmar la narrativa y entrar en el campo de la dramaturgia visual, es el camino que se ha decidido tomar para abrir espacios de acción a través de la expansión de los campos disciplinares, de la hibridación de lenguajes y la interdisciplinariedad de los formatos y los saberes.

En consecuencia, este apartado intenta dar respuesta al segundo objetivo específico de esta tesis que es: **proponer un discurso histórico y artístico alternativo sobre la desaparición y detención dentro del conflicto armado en Colombia, a través de una revisión bibliográfica sobre arte, memoria y violencia política.**

En esta dirección, para hablar sobre el problema de las víctimas de crímenes de Estado, es necesario cambiar la perspectiva inscrita en los estatutos de seguridad impuestos en Latinoamérica y sus consecuencias o causas dentro de las teorías sobre la victimología. También es conveniente que no se hable de la “víctima propiciatoria”

(Ayllón Camacho, 2015) cuando se está frente a ella, ya que puede resultarle terrible dicha conversación; al fin y al cabo, ninguna víctima propicia la violencia. Tal consideración es compartida por José Migue Ayllón Camacho, presidente de la Asociación de Apoyo a Víctimas de Delitos (ANVDV).

Conviene tener presente que la definición de víctima consiste en toda persona física que sufre un daño por un acto intencional e injusto de parte de organizaciones (Ayllón Camacho, 2015) o instituciones estatales (o bien, paraestatales). La coacción por parte de entes estatales es una forma perversa de control sobre el pensamiento y militancia política de las personas, ya que hay una intención por hacer daño y se tiene conocimiento del daño que se provoca, aspecto que es lo que más victimiza y traumatiza a cualquier individuo (Ayllón Camacho, 2015).

En este sentido, se tiene que hacer un acercamiento a temas sobre la justicia reparatora y la justicia transicional en Colombia, para no caer en la victimización secundaria (Ayllón Camacho, 2015). Entendiendo que se debe prestar atención a las víctimas individualmente, incluir sus relatos, y, aunque pertenezcan a subgrupos, escuchar cada una de sus voces, ya que el mismo delito no daña igual a las personas, no deja las mismas secuelas en las víctimas y sus familias. No está demás señalar que se ha demostrado en diversos trabajos sobre las víctimas de derechos humanos que acercarse a sus relatos, abandonando los estereotipos permite un verdadero conocimiento de las víctimas y su realidad (Daza Bonachela, 2015).

En este orden de ideas, los cambios que se reclaman sobre el discurso hegemónico en Colombia y sobre las víctimas de violencia de Estado, persiguen liberar del pensamiento la amenaza infundada y persistente de que existe un enemigo interno y que las personas buscan y propician ser víctimas de desapariciones o su propia muerte; dicho pensamiento es, en realidad, una forma de control institucional, instaurado en

diferentes políticas de seguridad aplicadas en Colombia, que no dejan más que nefastas consecuencias sobre su población y sobre la construcción de su memoria histórica.

Teniendo en cuenta lo antes dicho, los personajes en la obra son presentados como testigos de los acontecimientos violentos que han vivido en carne propia, pero también como una derivación de la militancia ideológica de los padres y las madres. Ellas y ellos son los que han protagonizado las luchas y afrontado sus consecuencias; han tenido que llevar dentro las secuelas y las han mantenido en silencio. Debido a eso, este trabajo, desarrollado bajo formas de teatro como el teatro etnográfico o el teatro documento, busca aportar información y provocar reflexiones sobre contextos culturales desconocidos para la mayoría, dando voz a los testigos (individuales y comunales) de esos acontecimientos, posibilidad que no la han tenido históricamente, con el fin de mostrar lo que no se sabía sobre esos acontecimientos.

Finalmente, este trabajo constituye en sí mismo un dispositivo de acción política que intenta evidenciar los mecanismos invisibles de poder que se gestionan alrededor de las prácticas de violencia estatal, que no existen en el relato social, demostrando ese control y ese desequilibrio en la estructura social de la memoria a través de las imágenes mostradas en esta tesis y exhibidas en la puesta en escena de *Memorias de un sueño*. Por otra parte, trabajar con archivos y documentos que, a su vez, producen un archivo propio, contrastándolos con narraciones biográficas de la familia, suponen un acto político y un acto artístico, en la medida en que estos documentos se asocian con diferentes modos de hacer y de entender la historia. De igual modo, haber empezado con el bordado en solitario, por ejemplo, y luego montarlo en dispositivos audiovisuales para ser explorados en colectivo, da cuenta de una visión relacional bourriaudiana del arte, que apunta a la construcción de tejidos sociales. Luego, al pasar a otros soportes como la manipulación de la fotografía familiar y la puesta en escena de acciones

performativas rituales se convierten, igualmente, en actos de memoria, que no pretenden ofrecer la verdad, sino presentar imágenes de lo real, proponiendo, como lo hizo Silva Flores (2018) en su tesis doctoral, entramados de sentido, conexiones entre lo que se ve, lo que se dice y lo que se entiende, para que las historias no contadas aparezcan.

6.4 Habitar Otros Campos Más Allá de los Límites

La concepción sobre que la vida debe tomar la escena implica una necesidad de irrumpir en lo real, a través de metáforas visuales y sonoras. Por tanto, hay en este dispositivo poético y político una mezcla entre la idea del actor como representante de una ficción y la idea del diálogo con la presencia del actor realizando una acción en tiempo real. Dicha mezcla es necesaria para la obra ya que forma un puente entre la memoria y la actualidad de las protestas que se desarrollaron en Colombia el 28 de abril de 2021 y que se extendieron aun durante la presentación de la obra, después de dos meses de pugnas por pequeñas cuotas de igualdad.

El caminar entre las fronteras, tanto de la presencia corporal en la escena como del relato, de la imagen o del sonido, ha permitido a la autora y al equipo de trabajo interdisciplinar la experimentación expandida hacia diferentes formatos y campos, incluso la mezcla de estos. El uso de multipantallas para mostrar los muebles despojados de presencia física que han sido violentados, sirve como metáfora de la ausencia de los desaparecidos en Colombia, tanto del pasado como del presente. Se procura que el pasado esté sobre el escenario, el futuro sobre la cabeza del espectador y el puente en el intersticio entre los dos espacios, desde donde la protagonista remueve el pasado hasta el momento en que acerca el presente al espectador, mediante su relato autobiográfico. El uso de múltiples lenguajes en la escena es, de igual modo, una forma de contrastar los relatos y ponerlos en igualdad de condiciones. Los relatos visuales,

literarios, sonoros y performativos se encargan de crear una polifonía de voces que el espectador tiene que completar. Se narran diferentes niveles del conflicto para que el espectador complete la acción, entregando su emoción y su visión sobre lo percibido, a fin de que produzca en él una evocación (Barba, 2010), o por lo menos a una reflexión sobre acontecimientos de un pasado reciente en Colombia, contribuyendo así a la construcción de una memoria colectiva.

En consecuencia, ese apartado da cuenta del tercer objetivo específico de esta tesis que es: **determinar las posibilidades de relación entre el diseño y la escena, particularmente sobre el papel de la gráfica contemporánea expandida en el campo.**

En esta propuesta fingir no ha sido una opción; la elección consiste en enfrentarse a esa realidad que se desborda. La única persona involucrada en la obra que sí podía fingir era la *performer*, cuyos actos ocultos bajo su máscara no conllevan consecuencias. De modo que lo que se intenta en la obra es quebrar la realidad del opresor, poniendo de relieve su falsedad y denunciando su actuar desmedido y violento contra ciudadanos que se han levantado para exigir una vida digna. Tal forma de escena subversiva emplea tanto la ficción del recuerdo, para representar la ilusión de una realidad impuesta por el poderoso, como la denuncia global, a través de lo real para dejar al descubierto las contradicciones del discurso (Sánchez, 2016). Por tanto, puede decirse que otro objetivo que tiene este dispositivo es el de reivindicar lo poético y lo político a través de la reafirmación de la presencia y del cuerpo social, así como del encuentro y de la posibilidad de generar un diálogo comunitario.

En este recorrido, los cuestionamientos han sido, al igual que afirma Barba (2010), sobre ese impulso inicial que se sigue durante el proceso creativo; la grieta de la que se parte se convierte en necesidad y compromiso en el trabajo realizado. La necesidad por implicarse a través de la investigación artística, y el compromiso debido

al trabajo de producción colaborativo desde el quehacer pedagógico. Los cuestionamientos también giran en torno al “de dónde venimos”, expresión propia de Barba (2010), para coincidir en ese momento de transformación política y económica de los años setenta en Hispanoamérica, momento del cambio, de la revolución social y del descontento, llevado a levantar armas en manos de campesinos, grupos indígenas y comunidades negras, formando guerrillas y demás organizaciones que se han asociado a proyectos revolucionarios en contra de diferentes regímenes dictatoriales.

Gracias a la resonancia de estas experiencias en la memoria del presente y a la permanencia de la violencia política en una América Latina (que ya no adopta la forma de guerrilla sino de estallido social), siguen encarnándose no solo en los mismos procesos de elaboración de estas prácticas de violencia, sino también en la represión y aniquilación por parte del Estado, relegando a un segundo plano el carácter de sus exigencias, para primar sobre sus militantes la denominación de terroristas y vándalos, desconociendo las diferencias conceptuales entre estos fenómenos (Elgueta, 2018).

Ahora bien, teniendo en cuenta las características de la expansión de los campos disciplinares en el tiempo y espacio contemporáneos, las artes visuales reflejan su investigación y producción en las preocupaciones posmodernas sobre autoría, apropiación, fragmentación y su enorme potencial para desafiar las normas establecidas en el arte. Cuestionan, a su vez, no solo su lugar en el proceso de proyección y experimentación en una práctica escénica, sino que también ubican tal práctica en la discusión sobre las jerarquías disciplinares heredadas. Esta cuestión puede notarse en trabajos artísticos contemporáneos e interdisciplinares, donde se cruzan varios dominios artísticos; además de procesos, lugares de recepción y formatos ampliados. Así mismo, las artes visuales se ven reflejadas especialmente en las posibilidades y preocupaciones por dimensiones como el tiempo y el espacio, y en disciplinas como el diseño, la pintura

y la arquitectura; abordándolas, habitándolas y explorándolas cada una desde formatos diversos.

Por otra parte, hay que señalar que el concepto de campo expandido, referido por Krauss (2002) y empleado para casi todas las disciplinas artísticas contemporáneas, debido a que se centra tanto en la desmaterialización del objeto artístico como en la expansión de los campos de acción disciplinar, permite robustecer la práctica del diseño desde la gráfica contemporánea en particular y la imagen digital en general, hacia el campo expandido de la escena contemporánea. La idea y conceptualización de la obra y de la *performance* son dos características consideradas como manifestaciones de esta puesta en crisis disciplinar, permitiendo que la idea se transforme en concepto y que la materia se convierta en movimiento. Esta expansión del campo no solo se ha visto reflejada en las posibilidades de explorar otros formatos y otros medios para la producción de la imagen, sino también en la recepción de esa imagen y concepto; así como en las posibilidades de expandir a nuevas formas de participación del espectador, dentro y fuera de la obra gráfica, audiovisual o de instalación.

En esta ampliación de los campos, el videoarte, la animación y el audiovisual en general tienen un gran potencial dentro de las prácticas artísticas de las artes vivas, ya que no solo se emplean para la producción de la puesta en escena, sino también para develar su proceso y registro final. Estos intercambios y transversalidades disciplinares, tanto en el proceso como en el resultado de la práctica artística contemporánea, han permitido el reposicionamiento de disciplinas, como la escultura y su relación con la escena; al igual que el diseño y la arquitectura y su relación con la escenografía, ubicándolos fuera de sus posiciones —definiciones— originales, lo que implica, necesariamente, una ampliación de sus campos (Krauss, 2002).

Esta condición ha surgido gracias a la puesta en crisis de verdades universales y de definiciones binarias hegemónicas, como “artesano” y “artista”, “arte” y “vida”, “identidad” y “comunidad”. Dicha puesta en crisis repercutió en la incursión del arte en la vida cotidiana, en el enfrentamiento de traumas sociales a través de la práctica artística, en el riesgo de las instituciones destinadas al arte. Cabe mencionar que el teatro, el museo y el escenario han traspasado el espacio físico para llegar al espacio público, para instalarse en espacios alternativos, resultado de intersubjetividades, que fueron tomando poco a poco el lugar de la cultura y, por tanto, centrando la mirada del artista en los estudios culturales y performativos

El campo expandido puede ser entendido como la designación de prácticas artísticas que transitan en los límites disciplinares, y que, por lo tanto, amplían sus campos de acción y recepción, permitiendo otro tipo de comunicación y reflexión en ese momento de presencia, en el que la imagen tiene narrativa y en el que el espacio material (que es la escenografía) permite generar como acto comunicativo un hecho político. Por medio del campo expandido se puede seguir buscando espacios de resistencia para construir tejidos sociales, así sea en un microespacio compartido, y luchar contra el cinismo de la industria cultural que pone a los artistas visuales como ejes en la cultura del consumo. En esta misma disyuntiva, es necesario aprovechar la libertad de la indeterminación, la disolución de los perfiles sociales de consumo y la superación de los límites disciplinares, para oponerse, desde la paradoja y el absurdo de la práctica artística contemporánea, al cinismo y literalidad.

En ese sentido, también es necesario hacer un montaje sin jerarquías entre los diferentes elementos de la escena; es decir, producir una obra en la que la totalidad (simbólica) de sentido se apague (García, 2011), para dar paso al fragmento como un elemento narrativo, en el que se articulen los fragmentos espaciales y temporales de una

secuencia (Villafañe y Mínguez, 2006). En esa dirección, el montaje de la obra puede convertirse en una mirada particular del mundo, en la que se reproducen los procesos de la memoria, en cuanto a qué seleccionar para mostrar y qué ocultar en términos de continuidad del relato. Sin embargo, el montaje se diferencia del proceso de rememoración puesto que hay un espectador que tiene una movilidad temporal sin restricciones (Gubern, 1994, como se citó en Villafañe y Mínguez, 2006), y porque se puede presentar un espacio dentro de otro o al lado de otro que esté dentro de un mismo escenario (ubicación o lugar).

En *Memorias de un sueño*, se emplea la yuxtaposición en el momento en que la *performer* está en casa, leyendo el periódico o viendo el álbum familiar, mientras la protagonista lee parte de su relato de vida. En dicha escena, además, se proyecta un relato visual con las fotos del álbum familiar sobre la ropa tendida. Sin embargo, esta idea del montaje cinematográfico no aplica del todo a la escena, ya que todas esas imágenes están en el mismo tiempo y en el mismo lugar. Por lo que podría decirse que el trabajo de montaje lo hace también el espectador. En ese sentido, este trabajo se inserta tanto en la idea benjaminiana de la alegoría, como a la idea benjaminiana del montaje. La alegoría benjaminiana hace referencia a la forma de representación instaurada en la visión barroca del trastorno del mundo, mientras que la idea del montaje alude a una representación del sistema capitalista en su forma de organizar y presentar la información (García, 2011). En resumen, el trabajo del sujeto resulta dual tanto por parte del productor como del espectador, ya que, por un lado, se acerca a la obra como un sujeto melancólico y contemplativo y, por otro lado, como un sujeto pensante que interviene activamente en ese escenario para reconstruirlo (García, 2011).

Finalmente, en relación con las características propuestas por Marranca (2010) sobre la manera en que aparecen los principios de la “mediaturgia” en un espectáculo,

puede destacarse al personaje vivo y presente en la escena, donde habla o es interpelado por otro personaje que está en una pantalla. Por otro lado, hay personajes que miran las pantallas en vivo. Otra propuesta de Marranca (2010) a tener en consideración es la superposición de imágenes que ocupan las pantallas, generando una interrupción en el diálogo o el monólogo, haciendo que la pantalla se convierta en un espejo de la sociedad (p. 205). Todas estas apreciaciones han sido aplicadas en esta investigación práctica, ya que se ha manejado dentro de su configuración un personaje vivo que habla con otro personaje que está en otro lugar del mundo, donde suceden los acontecimientos; como una especie de corresponsal de guerra o de testigo vivo.

Otra característica en la que se inscribe esta investigación es que ese mismo personaje vivo que está en un lugar por fuera de la ficción, pero dentro del espectáculo, puede mirar el contenido de las pantallas y referirse a las imágenes de la realidad, que sirven como reflejo de la sociedad mediática. Dichas imágenes también “visten” los objetos dentro del espacio escénico. Tales imágenes podrían denominarse “memorias poéticas”, ya que son empleadas como una crítica a la realidad (Marranca, 2010).

CONCLUSIONES

Sobre la hipótesis central de este trabajo investigativo, que trata de: **encumbrar la memoria sobre un episodio familiar de violencia política, contribuyendo a las manifestaciones artísticas de acción crítica sobre memoria colectiva en el espacio escénico contemporáneo**; puede concluirse que esta propuesta es necesaria como catarsis y rompimiento de un pacto de silencio familiar, para llegar a acuerdos en medio del disenso, tanto de los recuerdos más minúsculos como del imaginario colectivo que se tiene en Colombia sobre el conflicto armado.

Acabar con el pacto de silencio ha sido un ejercicio de reconstrucción de la memoria, que trabaja desde las redes de afecto y con el recuerdo de la cotidianidad. Este ejercicio de rememoración se enfrenta a la indiferencia social y a la estigmatización en la que han vivido los hijos e hijas de detenidos-desaparecidos pertenecientes a movimientos sociales de izquierda; sin embargo, son ejercicios que traen a la dimensión humana a los torturados y desaparecidos, y que especialmente ponen en evidencia la condición psicológica de sus familiares y la manera en que le hacen frente a sus propios fantasmas, a través de su propio cuerpo.

La construcción de sentido sobre la desaparición forzada en los procesos de memoria de hijos e hijas en Colombia es menos fructífera que en países como Argentina y Chile, en donde se han acercado a este fenómeno desde distintas propuestas artísticas, que han repercutido en la creación de una memoria colectiva latinoamericana más igualitaria. Mientras que en Argentina algunos gobiernos como el de Kitchner asumieron la bandera del movimiento de derechos humanos, evidenciando que ese proceso es el resultado de la movilización social (Guatavita, 2014, p. 223); en Colombia no hay evidencia de un gobierno popular que se haya centrado en esta bandera, más allá del reconocido proceso de paz con las Farc-EP. Sin embargo, hasta la actualidad, no hay

una implementación real de estos acuerdos firmados en la Habana, los cuales estarían ligados a la construcción y mantenimiento de políticas públicas de bienestar e igualdad.

En este sentido, la rememoración es importante porque ayuda a aliviar el dolor y a sanar las heridas que deja la desaparición, apoyando la construcción de subjetividades menos dependientes del contexto hegemónico, tratando de asegurar la verdad y la no repetición de este tipo de violencia. Sin embargo, la memoria está determinada por la ideología, las representaciones sociales e influida por la otredad. La memoria “es reproductora o es transformadora” (Guatavita, 2014, p. 221). Es por ello, que es importante entender las causas sociales, económicas y políticas que llevan a una sociedad a engendrar sistemas de exterminio a través de políticas de seguridad, para así no sólo superar sus periodos traumáticos, sino reconocer y reparar esta condición interna en los colectivos que han padecido este tipo de violencia (desaparecer, torturar, manipular la búsqueda, perseguir, desplazar).

Se puede decir, además, que la desaparición forzada puede “posnarrarse” desde el lugar de la memoria, la autobiografía, el documental y la ficción, pues ello constituye una buena estrategia para narrar; e involucra al espectador desde un acontecimiento individual hacia una referencia colectiva de búsquedas y problemas sociales, de sueños y emociones, expuestas desde el recuerdo, la ficción de las imágenes, los sonidos, el cuerpo y el espacio.

Por otra parte, y en respuesta a la tercera hipótesis que se refiere a que **es posible y necesario dar lugar a un desplazamiento en el discurso histórico y artístico dominante, brindando otras posibilidades de interpretación sobre la desaparición y el conflicto armado en Colombia**, hay que señalar que la ambigüedad del contexto ha estado latente en todo el proceso creativo, y que los dos se han orientado hacia consensos que permitan seguir habitando un espacio contradictorio, destruido y en ruinas, a través de la

materialización de imágenes, sonidos y cuerpos que compongan un solo espacio de tejidos paradójicos y de cuerpos maltratados, como lo es Colombia.

Respecto a los documentos institucionales y personales revisados, se ha notado que existen configuraciones del “yo” y del “otro” dispares entre sí, que la idea de reconciliación es remota y que la figura de un “enemigo” está al servicio de la violencia como discurso político de unos cuantos. Por tanto, tal escenario nada alentador induce a buscar un desplazamiento en el discurso histórico-artístico, y a poner el foco en el lugar de lo que ha estado oculto, que es también lo inolvidable.

El compromiso con la creación de nuevas realidades o nuevas ficciones que enfrenten la realidad es también un compromiso con las formas y medios de producción que se emplean para narrarlas. Es por ello que el trabajo colaborativo es un ejercicio de cooperación horizontal, así como en una forma de trabajo pedagógico que explora no solo la capacidad de la autora y la del estudiantado para comunicarse con un contexto social y político determinado, sino también la capacidad de construir condiciones de visibilización de lo que se vive en cada una de esas realidades.

El trabajo creativo se inició en solitario y terminó en colectivo se ha visto enriquecido tanto en el proceso como en el resultado, gracias al trabajo colaborativo realizado con las estudiantes de la asignatura de *Práctica Escenográfica Contemporánea* en el periodo académico 2020-2021, el cual se vio afectado por el estado de alarma por crisis sanitaria del covid-19 en España. Sin embargo, este trabajo de apoyo creativo y de producción realizado durante el confinamiento resultó fundamental para marcar la práctica escenográfica de la propuesta y dar seguimiento a su producción material, audiovisual y sonora.

Se puede concluir, además, que estas diferentes miradas disciplinares, culturales y sociales, enriquecieron este dispositivo contra-hegemónico, reflexionando sobre esta

investigación artística desde la práctica y sus conflictos, evitando cualquier representación inamovible del pasado.

En cuanto a la cuarta hipótesis, que se refiere a **demostrar que el teatro se ha enriquecido gracias a la expansión de sus límites, a la contribución del diseño en particular y las artes visuales en general, las cuales han ampliado, igualmente, sus horizontes conceptuales y prácticos**; se puede concluir que la relación entre posnarrativo y posdramático hace alusión a un momento contemporáneo en el que el diseño, como disciplina de la imagen y de las artes vivas, encuentra lugares comunes entre el audiovisual y el espacio escénico, entre lo performativo y el movimiento de la imagen. En la actualidad, no existen fronteras disciplinares claras, ya que se encuentran entre bordes difusos y, por tanto, se conjugan en diferentes tipos de propuestas audiovisuales y performativas, como en el teatro de los sentidos, en el cine del cuerpo, en el diseño contemporáneo y en el arte contemplativo.

En el campo expandido, donde hay una especie de finalidad sin fin en la creación artística, la metodología, los métodos y las técnicas de investigación basadas en la práctica artística transitan por lugares cada vez menos limitados y entre campos disciplinares amplificados. Lo mismo sucede con los procesos y las representaciones de la realidad en un continuo poner al día y en una permanente adaptabilidad entre la multiplicidad y simultaneidad de lo contemporáneo.

La imagen se democratiza en la era digital para decantar distintos usos de la misma: industriales, de entretenimiento, de creación artística, de entorno académico, etc. De esta manera, las imágenes y voces de los que no han sido vistos ni escuchados, deben seguir incluyéndose desde propuestas poéticas, ampliando los testimonios y relatos de lo invisibilizado en la memoria histórica y colectiva, para poner en práctica la

usurpación de los dispositivos hegemónicos que han suprimido imágenes, contado mentiras e implantado discursos (Silva Flores, 2017).

En esta dirección, se evidencia que el arte necesita del espacio de la memoria y la memoria del espacio del arte como posibilidades liberadoras para ambos, y que en la tarea de erosionar modelos y de desarticular códigos visuales imperantes, tanto las artes vivas como las artes visuales se han dado a la tarea de generar acciones políticas conjuntas.

En lo que respecta a las artes vivas y a la subversión como eje de investigación, que incluye la propaganda y censura como líneas de reflexión y crítica en la escena contemporánea, se puede concluir que acercarse a la realidad interior a través de la autoficción, pone en diálogo la realidad exterior de manera crítica y comprometida. Dicho diálogo entre la realidad interior y exterior fue plasmado en la obra, por un lado, al momento de poner el cuerpo físico afectado por la violencia del Estado en el espacio de lo real en la escena, y por el otro, al momento de negar la propia identidad con la presencia de un cuerpo cubierto en el escenario.

En el caso de este dispositivo contra-hegemónico, se buscó representar la destrucción de la habitación en la que se creció para tratar de habitarla de otra manera. Concluyendo, que es posible dar lugar a ese desplazamiento en el discurso histórico y artístico en función de una memoria colectiva más equitativa.

Memorias de un sueño como dispositivo se relacionó con el acercamiento entre las artes visuales y escénicas, de modo que su categorización como obra no es fácil de establecer, ya que hay una pieza instalativa dentro de una disposición espacial de puesta en escena. Por tanto, se optó por categorizarla como dispositivo poético, término planteado por Sánchez (2016). Sobre esta categoría, el autor propone tres dimensiones dentro de ella: **una acción poética, una acción estética y una acción política**; estas

dimensiones se analizan a la luz de las tres transformaciones (personal, social y creativa) que se desprenden de esta pieza.

La acción estética tuvo que ver con la exploración desde lo contemporáneo de la escena, a partir del trabajo autobiográfico, centrado en la producción escenográfica colaborativa dentro del campo académico en la Universidad Politécnica de Valencia. Esto fue así debido a que la autora basó su trabajo docente en una pedagogía del hacer colaborativo, permitiéndole establecer procesos más allá de la verticalidad del trabajo en el aula y encaminarlos hacia intervenciones comprometidas tanto con el resultado como con el proceso creativo.

En este dispositivo **la acción poética** se manifestó en la obra al momento de dar voz a aquellas personas que, estando dentro del conflicto armado en Colombia, nunca la han tenido. Esto se evidenció a través de una voz que representaba todas esas voces y de un cuerpo que representaba todos esos cuerpos. Dentro de esta acción poética se hizo una entrevista en vivo y en tiempo real al padre como testigo del estallido social, a fin de tener constancia de un ejercicio de memoria y uno de denuncia global sobre dicho estallido social de 2021, donde quedó patente la violación de derechos humanos por parte del Estado colombiano.

A partir de estos testimonios se pudo evidenciar que muchos jóvenes en Colombia exigían cambios sociales determinantes para su presente y futuro, por estar sumidos en la desesperanza. Estos jóvenes, lograron una desestabilización colectiva, muchos de ellos a través de prácticas artísticas; razón por la cual, se puso en evidencia en este dispositivo, la censura hacia la movilización social en las redes sociales, así como la falta de información por parte de los medios de comunicación tradicionales, dentro y fuera de Colombia.

La acción política del dispositivo tuvo que ver con la catarsis, la presencia y la representación del ritual, como mecanismos de sanación sobre lo que deja la tortura y la desaparición, que han sido los recursos de represión empleados por parte de organismos del Estado colombiano, especialmente durante los llamados estados de sitio, estatutos de seguridad y en el reciente estado de alarma por la pandemia.

De ese modo, la responsabilidad de los hijos e hijas de detenidos/desaparecidos, es la de contar la historia de sus padres y madres como una acción política, a través de dispositivos que hagan hablar a la otredad y que permitan romper pactos de silencio, para desmontar ese mecanismo represor, que se repite en la actualidad. En consecuencia, resulta necesario exigir el perdón y la reparación por parte del Estado colombiano a través de acciones políticas, estéticas y poéticas.

Las preguntas que quedan abiertas sobre la difusión de la acción escénica y su proceso creativo, intentarán ser resueltas cuando se mueva el montaje de la obra a Colombia, manteniéndolo en el formato de trabajo colaborativo docente, involucrando un buen número de estudiantes de diferentes áreas de la Facultad de Artes Integradas para trabajar de forma directa en el abordaje de problemas concretos de la sociedad, en este caso particular, como partícipes del posconflicto.

En este sentido se espera que dadas las circunstancias actuales se puedan hacer muestras pedagógicas de *Memorias de un sueño* con el fin de responder también a las preguntas que han quedado abiertas sobre la recepción de la obra. Para ello, se establece aplicar el instrumento ya diseñado en conversatorios con el público después de presentada la obra, ya que esta fase del proceso no fue posible por las restricciones de la pandemia que teníamos en el momento de presentar la obra en Valencia.

Finalmente, decir que este espacio construido como un dispositivo para hacer hablar al padre de la autora, ha permitido igualmente recordar, conciliar y reflexionar

sobre la construcción de una realidad común y sobre la posibilidad de construir una memoria histórica que contenga todas las voces hasta ahora silenciadas. Que no se ha tratado de construir una historia de vida o una autobiografía con un fin terapéutico, sino que se ha pretendido, reelaborar bajo una nueva vivencia, fragmentos de una vida que tiene un valor único individual pero extrapolable a la comprensión de esa realidad colectiva.

REFERENCIAS

- Acevedo Guerrero, T. (2 de junio de 2019). Memorias del Ministerio del Exterior. *El Espectador*. Recuperado de:
<https://www.elspectador.com/opinion/columnistas/tatiana-acevedo-guerrero/>
- ACNUDH (2021). Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos.
- Ahumada, M. A. (2007). *El enemigo interno en Colombia*. Editorial Abya-Yala.
- Álvarez-Rodríguez, A. A. (2021). El Paro nacional del 2021 en Colombia: estallido social entre dinámicas estructurales y de coyuntura. La relevancia de la acción política y del diálogo en su desarrollo y transformación. *Prospectiva. Revista de Trabajo social e intervención social*, (33), 1-12. 10.25100/prts.v0i33.11864.
- Arfuch, L. (1997). *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Paidós.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2005a). *Identidades, sujetos y subjetividades*. (2ª ed.). Prometeo Libros.
- Arfuch, L. (2005b). *Pensar este tiempo: Espacios, Afectos, Pertenencias*. Editorial Paidós.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. (1ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2014). (Auto)biografía, memoria e historia. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, (1), 68-81.
- Arfuch, L. (2015). Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura. *Kamchatka*, (6). 817-834. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7822>
- Arfuch, L. (2015). Arte, Memoria y Archivo. Poéticas del objeto. *Z Cultural. Revista do programa avançado de cultura contemporânea*, (Año X 02).

- <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Editorial Gedisa.
- A Tiro Hecho. (2017). *16 juny: Estrena «Les Solidàries»*.
- <https://atirohecho.wordpress.com/2017/06/16/16-juny-estrena-les-solidaries/>
- Azcona y Toloza. (2019). *Lo visible: Nuevas dramaturgias visuales*. Taller impartido en el IVAM.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (2009). Arte para lo político. *Estudios Visuales*, (7), 40-65.
- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6824453>
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Ediciones Cátedra.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Editorial Artezblai.
- Barboza, A. (2006). *Bordados*. Ana Teresa Barboza.
- <https://www.anateresabarboza.com/p/2008.html>
- Barrera, C. (24 de abril de 2018). [Entrevista] *La inteligencia militar en Colombia: ¿el árbol de las manzanas podridas?* Colombia Informa.
- <https://www.colombiainforma.info/entrevista-la-inteligencia-militar-en-colombia-el-arbol-de-las-manzanas-podridas/>
- Bateman, J. (21 de agosto de 1983). *Bateman habla de su muerte*. Semana.
- <https://www.semana.com/nacion/articulo/bateman-habla-de-su-muerte/3358-3/>
- Baugh, C. (2013). *Theatre, Performance and Technology. The Development and Transformation of Scenography*. Palgrave Macmillan.
- Bayó, J. y Bergala, A. (Eds.). (2016). *Motivos visuales del cine*. Galaxia Gutemberg.
- Beatriz Herráiz. (s.f.). *Thread*. [Archivo de video]. Vimeo.
- <https://vimeo.com/323847035>

- Beltrán, M. (1985). Cinco vías de acceso a la realidad social. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (29), 7-42.
- Boluda, C., March, R. y Martínez, M. A. (2012). Singularidad y experiencia común. *Stichomythia* (13), 5-13.
- Borja-Villel, M. (2017). *William Kentridge. Basta y Sobra. 2017-2018*. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).
- Botella Mestres, M. (2005). *De la escultura al teatro, del teatro a la escultura: influencias y confluencias*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Botella Mestres, M. (2014). *El mundo perdido de Jirí Barta*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora S. A.
- Bravo Rozas, C. (2016). El nuevo teatro documento en Argentina, Uruguay y Chile: La reapropiación de la memoria. *Acotaciones: revista de investigación teatral*, ISSN 1130-7269, Nº. 37, 2016 (Ejemplar dedicado a: El teatro documento), págs. 117-142.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Ediciones Infinito.
- Brook, P. (1969). *El espacio vacío*. Primera edición.
- Brook, P. (2019). *El espacio vacío*. Sexta impresión. Ediciones Península.
- Buitrago, J. C. y da Costa Braga, M. (2014). ALADI. Algunas hipótesis sobre su configuración (1980-1995) *Nexus Comunicación*, (15), 1-14.
<https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/733/856>
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (1ª ed.). Biblioteca de Bolsillo.

- Calvo Sánchez, A. (2019). *Familiares de personas desaparecidas forzadamente en Colombia: un aporte etnográfico al estudio crítico de la justicia transicional*. Universidad Complutense de Madrid.
- Camacho, S. (2010). *La figura del encierro como modelo trágico en la dramaturgia contemporánea colombiana*. Art. Rvta Paso de Gato_0003_new.
- Canal Finis Terrae. (20 de agosto de 2020). *Relatos de taller: Isidro Ferrer, diseñador gráfico e ilustrador*. [Archivo de video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=t2UR435rSY8&ab_channel=CanalFinisTerrae
- Cardona Gómez, A. (2008). *Árbol Adentro: La fotografía como lugar del recuerdo*. La ética de la Escucha. <https://laeticadelaescucha.uniandes.edu.co/laboratorio/arbol-adentro-la-fotografia-lugar-del-recuerdo/>
- Carri, A. (Directora). (2003). *Los Rubios* [Película documental]. Producción independiente.
- Castells, M. (Ed.). (2006). *La sociedad red: una visión global*. Editorial Alianza.
- Castrillón, G. (2010). *El largo camino para que el Estado castigue la desaparición forzada y busque a los desaparecidos*. En *Diálogos con la Ausencia. Pistas para investigar la desaparición y búsqueda de personas*. Consejo de Redacción. (Cap. 2), (p. 50).
- Castro Muñoz, J. A. (Ed.). (2011). *On minded prints, on prints minded. Gráfica contemporánea de campo expandido*. Dx5 Digital & Graphic Art Research.
- Catenazzi, C. (Foto) (1997). *La casa viuda II, 1993-1994* de Doris Salcedo. Tomadas de https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/
- Ceballos, E. (2013). *Principios de dirección escénica*. Editorial Escenología.

- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013a). *¡Basta Ya! Colombia: Memoria de Guerra y Dignidad. Resumen*. Pro-Off Set.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013b). *Desaparición forzada Tomo I: Huellas y rostros de la desaparición forzada (1970-2010)*. Imprenta Nacional de Colombia.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014a). *Desaparición forzada Tomo II: Normas y dimensiones de la desaparición forzada en Colombia*. Imprenta Nacional de Colombia.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014b). *Desaparición forzada Tomo III: Entre la incertidumbre y el dolor: impactos psicosociales de la desaparición forzada*. Imprenta Nacional de Colombia.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014c). *Desaparición forzada tomo IV: Balance de la acción del Estado colombiano frente a la desaparición forzada de personas*. Imprenta Nacional de Colombia.
- Charrier, M. (Directora). (2010). *12 Sketches on the Impossibility of Being Still*. Producción independiente.
- Chaves, N. (1997). *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Paidós.
- Cine Documental. (s.f.). *Fotografía y memoria en el documental subjetivo de la segunda generación*. http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_02i.html
- Comisión Colombiana de Juristas y Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *Desafiando la intransigencia*. Opciones Gráficas Editores Ltda.
- Consejo de Redacción. (17 de enero de 2020). *Reencuentro histórico de la desaparición forzada en Colombia desde 1977 hasta 1988*. <https://consejoderedaccion.org/sello-cdr/recuento-historico-de-la-desaparicion-forzada-en-colombia-desde-1977-hasta-1988>

- Constitución Política de Colombia [Const]. Art. 12. 13 de junio de 1991. Colombia.
- Constitución Política de Colombia [Const]. Art. 28. 7 de agosto de 1886. Colombia.
- Cornago Bernal, O. (1999). Estrategias narrativas en el género autobiográfico: fábula y fragmentarismo en Elias Canetti. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, (17), 11-27.
- <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9999110011A>
- Cornago Bernal, O. (2004). El cuerpo invisible: Teatro y tecnologías de la imagen. *Arbor (CSIC, Madrid)* 699-700 (marzo-abril 2004), pp. 595-610.
- <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/597>
- Cornago Bernal, O. (2010). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Centro Párraga.
- Cornago Bernal, O. (2011). Barroco y Modernidad: hacia una ética materialista de la representación (de uno mismo). *AISTHESIS*, (50), 111-127.
- <https://doi.org/10.4067/S0718-71812011000200006>
- Cornago Bernal, O. (2016). Para una crítica de la transparencia: Cajas negras y cubos blancos como dispositivos de creación colectiva. *AusArt*, 4(2), 53-66.
- 10.1387/ausart.17115
- Cornago Bernal, O. (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Abada Editores.
- Cooke, L. (2001). Mundus Inversus, Mundus Perversus. En Michael Sittenfeld (Ed.), *William Kentridge, Museum of Contemporary Art* (pp. 39-57). New Museum of Contemporary Art.
- Cravino, A. (2019). Pensamiento proyectual. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (94), (Año 22). 55-72.

- Cuéllar Torres, T. (2018). Hacia proyectos colaborativos en el espacio escénico contemporáneo. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, (7), 115-126.
- Cuéllar Torres, T. (2019). El espacio material en dispositivos escénicos contemporáneos. Universidad Politécnica de Valencia.
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2019.9549>
- Cuéllar Torres, T. (2021). Memorias de un sueño: autobiografía visual de un pasado reciente en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(1), 292-319. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.mdus>
- Damian, A. (Directora). (2011). *Crucic: The Path to Beyond*. [Película de animación documental]. Producción independiente.
- Daza Bonachela, M. (2016). *Escuchar a las víctimas. Victimología, derecho victimal y atención a las víctimas*. Tirant Lo Blanch.
- De Blas, F. (2006) *El Teatro como Espacio*. Fundación Arquia.
- Dejusticia. (1 de abril de 2019). *Así funcionará la Comisión de la Verdad en Colombia*. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=JjWh-0KVj2I&ab_channel=Dejusticia
- Del Real, J. (2012) *La flauta mágica*. Fotografías tomadas de <https://parnasodelasartes.com/berlin-1927-la-flauta-magica-de-mozart-en-una-fantastica-sesion-de-cine-mudo/>
- De la Puente, M. I. (2015). Memorias performativas en el teatro político contemporáneo. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (3), 84-102.
<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- De Val, C. (2017-2018). *Nunca te prometí un jardín de rosas*. Fotografías tomadas de <https://camaraoscura.net/cecilia-de-val-nunca-te-prometi-un-jardin-de-rosas/>

- Diéguez, I. (2005). Indigencias cotidianas y escenarios de lo real en el arte escénico colombiano. *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana*, (29), 9-15.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de Gato.
- Distintas Latitudes. (2016). *Cine sobre la dictadura argentina: vidas desde imágenes insoportables*. <https://distintaslatitudes.net/archivo/cine-sobre-la-dictadura-argentina-vidas-desde-imagenes-inoportables>
- Dixon, S. (2015). *Digital Performance. A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. The MIT Press.
- Diz, M. L. (2017). Teatro x la Identidad: un escenario para la causa de Abuelas de Plaza de Mayo. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (16), 172-194.
- El Espectador. (2 de septiembre de 2021). *General (r) Naranjo: "Reconozco que estigmatizamos a la universidad pública"* | *El Espectador*. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KwqPzaBbPpI&t=15s>
- Elgueta, G. (2018). Guerrilla (En América Latina). En Ricard Vinyes (Ed.), *Diccionario de la memoria colectiva*. Gedisa.
- Enrile Arrate, J. P. (2016). *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. [Tesis]. Universidad Complutense de Madrid.
- ESKENION. (9 de febrero de 2021). *La clase muerta Tadeusz Kantor Umarla Klasa*. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=QLwlBsXlqtc&ab_channel=ESKENION
- Esquivel, C. (2014). *Teatro La Candelaria. Memoria y presente del Teatro Colombiano*. Universidad Autónoma de Barcelona.

- Esteve de Quesada, A. (2001). *En la trastienda del proyecto. Ensayos de metodología proyectual, o anotaciones sobre método, creación y proyecto*. Institución Alfons El magnánim.
- Feixa Pàmols, C. (2006). La imaginación autobiográfica. *Perifèria Revista de recerca i formació en antropologia*, (5), (pp.1-44)
- Ferreira, M. (2007). Del objeto a la escena: poesía y superficie. Robbe Grillet y la dramaturgia de objetos. *Cuadernos de Picadero*, (12), Año 4.
- Flórez M, J. (2001). *Dramaturgias subversivas en Colombia. El caso de Mapa Teatro en el periodo 1987-2010*. [Tesis]. Universidad Andina Simón Bolívar. Trabajo almacenado en el Repositorio institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 3.0 Ecuador <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/ec/deed.es>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal.
- Foster, H. (2004). *Diseño y Delito (y otras diatribas)*. (*Design and Crime (and other diatribes)*). Ediciones Akal.
- Foto estudio Ledesma Hueyo (2017). Video-Verónica (2000-2003) Montaje Religión Católica, Espacio de Arte de la Fundación OSDE.
- Fundación OSDE. (11 de abril de 2018). 2017. José Alejandro Restrepo. Religión católica. [Archivo de video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=gzOmVrvtROs&ab_channel=Fundaci%C3%B3nOSDE
- Fundación Varasanta. (3 de abril de 2019). *'Kilele' o el silencio en el teatro*. Semana.
<https://www.semana.com/agenda/articulo/kilele-o-el-silencio-en-el-teatro/73611/>

- Galeano, E. (2000). *Días y noches de amor y de guerra*. Editorial Laia.
- García Fernández, R. (2015). Cuerpos artificiales en el teatro de Tadeusz Kantor Hacia una nueva corporalidad escénica. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, (7), 51-69.
- García Gil, F. y Peña Méndez, M. (2006). *Imagen/imaginario. Interdisciplinariedad de la imagen artística*. Editorial Universidad de Granada.
- García López, A. (2006). Performance Arts: Acción, Presentación, Representación. En *Imagen/imaginario*. En Fernanda García Gil y Miguel Peña Méndez (Coord.) *Interdisciplinariedad de la imagen artística* (pp. 77-82) Editorial Universidad de Granada.
- García, L. I. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Universidad de Chile.
- Garzón, J. (2010). Artículo 12 Constitución Política de Colombia según los Wayúu. Universidad Autónoma de Cali. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=EzJccUjhpGw&ab_channel=JardinSur
- Giménez, N. (2018). Michael Bounet, Posters from the Front Row. (15). (65).
- Gómez, D., Chaparro, D., Antequera, J. y Pedraza, O. (2007). Para no olvidar: hijos e hijas por la memoria y contra la impunidad. *Antípoda Revista de Antropología y Arqueología*, (4) (pp. 27-26).
- González Bermejo, R. (2018). Siete mecanismos (o más) para enfrentarse a la verdad o todos los caminos de Kentridge llevan a Sudáfrica. *Revista Minchó*, (15). (103).
- Gough, M. (2017). La Nariz de Kentridge (extractos). En *William Kentridge. Basta y Sobra. 2017-2018*. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

- Groys, B. (2015). *Volverse público Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra Editora.
- Guasch, A. M. (2009). *La memoria del otro*. Universidad Nacional de Colombia.
- Guatavita Garzón, A. (2014). *La construcción de sentido de la desaparición forzada en el proceso de memoria de hijos e hijas en Colombia [en línea]*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1069/te.1069.pdf>
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Guzmán, P. (Director). (2010). *Nostalgia de la luz*. [Película documental]. Atacama Productions. <https://www.patricioguzman.com/es/pelicula/nostalgia-de-la-luz>
- Gümbel, A. (2010). *El deber de Fenster*. Laura Villegas. <https://lauravillegas.com/portfolio/el-deber-de-fenster/>
- Hernández, S. (Director). (2015). *Pizarro*. [Película documental]. Producción independiente.
- Heathfield, A. (2010). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Centro Párraga.
- Hojsgaard, L. (2019). El dispositivo en las artes-escénicas. Una ampliación del concepto. El espectáculo “distancia” de Matías Umpierrez, un dispositivo posible. *Escena Uno*, (11).
- Heyvaert, A. (2017). Dni/Adn (2010-2011) En Ana Soler Baena (Ed.) *On/Off, Causa-Efecto* (pp. 180). Issuu. https://issuu.com/anasolerbaena/docs/05on_off
- Huyssen, A. (2018). Los recuerdos de Europa en el arte del Sur global. *Fractal Revista Cuatrimestral*, (86), 197-214. <https://www.mxfractal.org/pdf/Fractal86-web.pdf>

- Irazábal, F. (2004). *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Editorial Biblos.
- Irazábal, F. (2021). El teatro político y sus raíces en el siglo XX. UNRaf Universidad Nacional de Rafaela. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=EoDY69Hdjgg&ab_channel=UNRafUniversidadNacionaldeRafaela
- Jaureguiberry, M. y Suasnábar, M. G. (2014). Hacia la conceptualización de la escenografía en el siglo XXI. *Revista Escena Uno*. (1). 1-6.
- Jiménez, C. (2009). Aplicación e instrumentalización de la doctrina de seguridad nacional en Colombia (1978-1982): efectos en materia de derechos humanos. *COLECCIÓN*, (20), 75-105.
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Editorial Paidós.
- Kartún, M. (2007). Prólogo. En *Del objeto a la escena: poesía y superficie*. Robbe Grillet y la dramaturgia de objetos. *Cuadernos de Picadero*, (12), (p. 5).
- Kentridge, W. (1998). Nota del Director. *William Kentridge. Basta y Sobra. 2017-2018*. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Un extracto de este texto se publicó en William Kentridge, “The Body Drawn and Quartered”, en Dan Cameron; Carolyn Christov-Bakargiev; J. M. Coetzee; William Kentridge, William Kentridge, Londres, Phaidon, 1999, pp. 140-143.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma. Madrid.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En Hal Foster (Coord.), *La posmodernidad*. Editorial Kairós.
- Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Akal. Madrid.

- Krieger Olinto, H., Schøllhammer, K. E. y Depes Portas, D. (2018). *Linguagens visuais: literatura, artes e cultura*. Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro
- Kurimanzutto. (2010). *Damián Ortega*.
<https://www.kurimanzutto.com/es/artistas/damian-ortega#tab:thumbnails>
- La Ferla, J. (2017). *José Alejandro Restrepo. Tres décadas de creación con el arte y la tecnología*, Artelogie [En línea], 11 | 2017, Publicado el 01 diciembre 2017, consultado el 19 abril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/1531>; DOI: 10.4000/artelogie.1531
- Lamus Obregón, M. (2012). *Luchando contra el olvido: Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Ministerio de Cultura. Impresol Ediciones.
- Leal Buitrago, F. (1992). Surgimiento, auge y crisis de la doctrina de seguridad nacional en América Latina y Colombia. *Análisis político*, (15), 6-34.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74379>
- Ledesma, M. (1997). *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Paidós.
- León, C. y Cociña, J. (Directores). (2018). *La casa lobo*. [Película de animación]. Producción independiente.
- Lepecki, A. (2010). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Centro Párraga.
- Liddell, A. (2010). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Centro Párraga.
- Llovet, J. (1979). *Ideología y metodología del diseño*. Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Llúbbert, A. (Director). (2017). *El color del camaleón*. [Película documental]. Producción independiente.
- Lorenzo Hernández, M. y Herráiz Zornoza, B. (2017). Editorial. *Revista con A de animación. La animación a escena*, (7). (pp. 06-09).

- López C., R. (1999). La imaginación escenográfica. *Revista Apuntes*, (15). (289-297).
- López Tornel, J. (2018). El papel del papel: cuando la ilustración entra en escena. *Revista Minchó*, (15). (94).
- Lozano Villegas, G. (Relator). (2014). *Desaparición forzada tomo I: Normas y dimensiones de la desaparición forzada en Colombia*. Centro Nacional de Memoria Histórica. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Mair, W. (2019). *House of Usher* de Anna Viebrok. Tomadas de <https://www.giornaledellamusica.it/recensioni/trattato-semiserio-sulla-paura>
- Mapa Teatro. (2017). *La despedida*. <https://www.mapateatro.org/es/cartography/la-despedida>
- Mapa Teatro. (2019). *Museo vivo*. <https://www.mapateatro.org/es/cartography/museo-vivo>
- Marín, A. (2022). *Poéticas de lo real. Escenografía de vanguardia alemana 1989-2019*. <https://www.centrocentro.org/centrocentro/prensa/poeticas-de-lo-real-escenografia-de-vanguardia-alemana-1989-2019>
- Marín Ramos, R. (2020). Poéticas de archivo en el documental contemporáneo. *ANIAY - Revista de Investigación en Artes Visuales*, (6), 85-93. <https://doi.org/10.4995/aniav.2020.13004>
- Marranca, B. (2010). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Centro Párraga.
- Medina, C. y Restrepo, J. A. (2007). *Conversación 3 Perspectivas*. Fundación de arte Cisneros Fontanals, Exposición del Programa de Comisiones 2007. 3 artistas, 3 países, 3 perspectivas. Conversación con J. A. Restrepo (Colombia). Texto publicado en *3 Perspectivas: Exposición del Programa de Comisiones CIFO 2007* (Miami, Florida Fundación de arte Cisneros Fontanals, 2007). Tomado de

<http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/internas-museo/2011/variaciones-sobre-el-purgatorio/entrevista.html>

Méndez de Vigo y Montojo, Í. (2017). La paradoja teatral de Kentridge. En *William Kentridge. Basta y Sobra. 2017-2018*. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

MIC Género. (8 de octubre de 2020). *Master Class: Albertina Carri*. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RDcNdaRgNMQ>

Miradoc. (s.f.). *El color del camaleón*. <http://miradoc.cl/el-color-del-camaleon/>

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Ediciones Akal.

Monroy, R. y Santa, C. (Directores). (2019). *Relatos de Reconciliación* [Película de animación]. Producción independiente.

Mouriño, J. M. (2011). *On minded prints, on prints minded. Gráfica contemporánea de campo expandido*. Dx5 Digital & Graphic Art Research.

Mujeres mirando mujeres. (s.f.). María Emilia Sardelich mirando a Rosana Paulino. <https://mujeresmirandomujeres.com/rosana-paulino-maria-emilia-sardelich-presentacion/>

Muñoz Fernández, H. (2017). *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*. Asociación Shangrila Textos Aparte.

Nieva, F. (2000) *Tratado de escenografía*. Editorial: Madrid: Fundamentos, 2000.

Noguera Palau, C. (2021). Memoria y olvido: el arte en la reconstrucción del sujeto.

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 16(1), 8-13.

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma>

Oakes, B. (director). (10 de febrero de 2017). Es Devlin: Stage Design (Temporada 1, Episodio 3) [Episodio de serie de televisión]. Dadich, S., Neville, M., O'Connor,

- D., Kamen, J., Wilkes, J., Spingarn-Koff, J., Cotner, B., Nishimura, L.
(Productores ejecutivos), *Abstract: The Art of Design*. Netflix.
- Oettinger, G. (2014). *La Victoria*. Editorial Das Kapital.
- Oppenheimer, J. (Director). (2012). *The Act of Killing*. [Película documental].
Producción independiente.
- Ordóñez, M. (2012). Prólogo En *El Espacio Vacío*. Ediciones península. (p. 6).
- Orozco, L. (Directora). (2017). *El pacto de Adriana*. [Película documental]. Salmón
Producciones.
- Pavis, P. (1996). *El análisis de los espectáculos*. Editorial Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo*. Editorial
Paidós. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y cinematográficos: Paso de
Gato.
- Pelta, R. (2010). *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de Diseño Gráfico (1998-2003)*.
Ediciones Paidós.
- Peña, B. (2019). *El Testigo*.
- Peran, M. (2004). *Instaladores en el museo (la instalación como dispositivo expositivo y
como episodio en la historia institucional del arte)*. Martí Peran.
[https://martiperan.net/marti-peran-instaladores-en-el-museo-la-instalacion-
como-dispositivo-expositivo-y-como-episodio-en-la-historia-institucional-del-
arte/](https://martiperan.net/marti-peran-instaladores-en-el-museo-la-instalacion-como-dispositivo-expositivo-y-como-episodio-en-la-historia-institucional-del-arte/)
- ProimágenesColombia. (s.f.). *Pizarro*.
[https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_c
olombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2538](https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2538)
- Puerta Leisse, G. (2018). “A ver qué hago yo con esto”. Entrevista a Elena Odriozola.
Revista Minchó, (15). (95).

- Poynor R. (2003). *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*. Editorial Gustavo Gili.
- Pulecio Mariño, E. (2012). *Luchando contra el olvido: Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Ministerio de Cultura. Impresol Ediciones.
- Quílez Esteve, L. (2020). Hijos en escena. Teatro y posmemoria en la argentina de la postdictadura. *Athenea digital*, [en línea], 20(3), p. e-2430.
<https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/375403>
- Quiroga, H. (2004). *El tiempo del "proceso". Conflictos y coincidencias entre políticos y militares 1976-1983*. Horno Sapiens Ediciones, Santa Fe.
- Rabe, A. M. (2018). *Arte. Diccionario de la memoria colectiva*. Editorial Gedisa. (pp. 48-52).
- Ramos, M. (2018). Encuentros felices entre notas discordantes. *Revista Minchó*, (15). (103).
- Rancière, J. (2005). *Sobre política estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- RFI Español. (14 de noviembre de 2017). *El director de Mapa Teatro de Bogotá Rolf Abderhalden con Jordi Batalle en RFI*. [Archivo de video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=lk42aurrXvk&ab_channel=RFIEspa%C3%B1ol
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la Memoria arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores Argentina.
- Ricoeur, P. (1999a). *Historia y narrativa*. Ediciones Paidós.
- Ricoeur, P. (1999b). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife Producciones.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Roca, J. y Wills, M. (2011). *Oscar Muñoz fotografías*. Museo de Arte Banco de la República. <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/curaduria.html>

- Ronderos, M. T. (Ed.). (2010). *Pistas para investigar la desaparición y búsqueda de personas. Diálogos con la ausencia*. Consejo de Redacción.
- Roqué, M. I. (Directora). (2004). *Papá Iván*. [Película documental]. Producción independiente.
- Tomlinson, L. (2017). Kathy Rose y Miwa Matreyek: danza animada y representación. *Revista con A de animación. La animación a escena* (7). (pp. 26-37).
- Pérez-Martín, T. (2020). *Teatro Amazonas. El delirio más grande del mundo* de Azcona y Toloza. Tomadas de <https://miprimerdrop.wordpress.com/portfolio/teatro-amazonas/>
- Sansone, V. (2017). Nuevas formas de llevar una ópera al teatro. Un caso de estudio. *La Flauta mágica* de la compañía 1927 y de Kosky: Animación 2D, Nuevas tecnologías digitales y estilo *vintage*. *Revista con A de animación. La animación a escena*, (7). (pp. 108-123).
- Salamanca, A. (2015). Reseña de Boris Groys, volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. *Revista Arte y Parte*, (115).
- Sánchez, J. A. (1994). *Dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez, J. A. (Ed.). (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Ediciones Akal.
- Sánchez, J. A. (2005). Prácticas indisciplinarias en la creación escénica contemporánea. *Telondéfondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* nº 2, diciembre 2005, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. [Conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el 16 de septiembre de 2005. Agradecemos a Marcelo Rearte la desgrabación del texto]

- Sánchez, J. A. (2007). *De les dramaturgies de la imatge a les dramaturgies de la imaginació*. Esudis Escènics Quaderns de l'Institut del Teatre 32 Tardor.
- Sánchez, J. A. (2010). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Centro Párraga.
- Sánchez, J. A. (2014). *La imagen elocuente*. Archivo Artea.
<http://archivoarte.uclm.es/mediatecas/la-imagen-elocuente/>
- Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Toma, Ediciones y Producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato.
- Sánchez, J. A. (2013). *In-definiciones. El campo abierto de la Investigación en artes*. 19-Artes La Revista.
- Sánchez, J. A. (2013-2015). *Teatralidades disidentes*. [Proyecto] HAR2012-34075.
- Sánchez, J. A. (2014). 4 de julio de 2014. Conferencia "La imagen elocuente" Jornadas de escenografía y plástica teatral Centro dramático nacional, Madrid. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=OsQcDpRGP0g>
- Sánchez, J. A. (2016). Dispositivos poéticos: disidencia y cooperación, conferencia pronunciada en el Ciclo organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en la casa de Mapa Teatro, Bogotá. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=57FbOWU5jCY>
- Sánchez, J. A. (2016). *Dispositivos poéticos III*. Parataxis 2.0. Recuperado el 20 de junio de 2021. <https://parataxis20.wordpress.com/2016/05/22/dispositivos-poeticos-iii/#comments>
- Sánchez, J. A. (2016). *Expansión y realidad*. En Parataxis 2.0. Consultado: 12 junio 2021.
- Santiago, J. A. (2011). *On minded prints, on prints minded. Gráfica contemporánea de campo expandido*. Dx5 Digital & Graphic Art Research.

<https://parataxis20.wordpress.com/2016/04/08/experiencia-y-realidad-2016/>

- Schechner, R. (2013). *Estudios de performance (Introducción libro Performance Studies)*. Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group.
- Silva Flores, V. (2018). *Enunciar la ausencia. Imágenes de desaparición forzosa en prácticas de arte contemporáneo*. Universidad Complutense de Madrid.
- Solórzano, A. (2014). Diseño y sentido: la redefinición constante de los horizontes del diseño. *Revista Kepes*, (10), 83-103.
- Soler Baena, A. (2017). *On/Off Causa-Efecto*. Issuu.
https://issuu.com/anasolerbaena/docs/05on_off
- Soler, J. (2020). *The Mountain* de la Agrupación Señor Serrano. Fotografías tomadas de <https://www.srserrano.com/es/the-mountain/>
- Téllez, A. (2007). *La investigación antropológica*. Editorial Club Universitario.
- UNRaf Universidad Nacional de Rafaela. (12 de noviembre de 2021). *El teatro político y sus raíces en el siglo XX*. [Archivo de video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=EoDY69Hdjgg>
- Uribe Alarcón, M. V. (2018). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Universidad de los Andes.
- Uzcátegui Araújo, J. (2011). *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrč, Doris Salcedo y Sidia Reyes*. Editorial Eutelequia.
- Valdés de León, G. (2012). *Una molesta introducción al estudio del diseño*. Nobuko/Diseño editorial.
- Vidal Ortega, M. y Herráiz Zornoza, B. (2014). *El mundo perdido de Jirí Barta*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a una teoría de la imagen*. Ediciones Pirámide.

- Villafañe, J. y Mínguez, N. (2006). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Ediciones Pirámide (Grupo Anaya, S. A).
- Villamizar Herrera, D. (2017). *Las guerrillas en Colombia: una historia desde los orígenes hasta los confines*. DEBATE.
- Vinyes, R. (2018). Prefacio. Memoria y sociedad. En Ricard Vinyes (Ed), *Diccionario de la memoria colectiva* (pp. 21-27). Editorial Gedisa.
- Wajcman, J. (2017). *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*. Paidós.
- Zamora, F. (2015). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional Autónoma de México.

ANEXOS

Anexo 1. Partitura (literaria) de la dramaturgia

Acto I. LA FAMILIA

Escena 0. Oscuridad del escenario

- Entrada del público. La protagonista está de pie cerca al escenario, esperando. Su familia está sentada en la primera fila-

Escena 1. Presentación de la familia de la protagonista

HIJA: Buenas noches, en este momento en Colombia, como ya habrán escuchado y visto en redes sociales y otros medios de comunicación, estamos en una situación de abuso policial, militar, gubernamental y ahora paramilitar, como consecuencia del mal manejo que el gobierno a cargo del presidente Iván Duque, le ha dado a la pandemia y a las políticas sociales.

HIJA: Sin embargo, habría que irse mucho más atrás para ver de dónde viene esta situación de abuso prolongado por parte del Estado colombiano, que desemboca en un conflicto interno de violencia, en un estallido social que parece suspendido en el tiempo.

HIJA: Soy Tatiana Cuéllar Torres y esta es mi familia: mi marido Pavel, mi hija Amélie y mi hijo Marcel.

- La protagonista señala a su familia que está entre el público-

HIJA: Estamos aquí en Valencia presentando este relato autobiográfico sobre una familia, que, como la nuestra, es la historia de muchas en Colombia.

HIJA: Bienvenidos a Memorias de un sueño, una. Cadena infinita de afectos para hacernos invisibles a la muerte.

Escena 2. Presentación de la familia materna

- La performer llega a la casa, se quita los zapatos y el abrigo, empieza a caminar a tientas por la casa-

- La performer enciende el radio y se sienta a tomar café y leer el periódico-

PERIODISTA (radio): Después de muchos esfuerzos por salvarle la vida al candidato presidencial Carlos Pizarro...

- La performer coge una palangana y empieza a tender la ropa sobre las cuerdas que hay delante de los muebles-

- Paisaje sonoro con sonidos de casa sutiles, risas de niños, rondas infantiles, distorsión de los ruidos de la casa, sonido de la radio-

HIJA: Nací y crecí entre el calor de Cali y el frío de Popayán. Mi padre y mi madre trabajaban como maestros en el Cauca y mis abuelos vivían en Cali.

- La performer sigue tendiendo la ropa más pequeña mientras se proyectan imágenes sobre la ropa más grande y va hablando mientras realiza la acción-

HIJA: Yo sentía que no había nada mejor que los cuentos de mi padre antes de dormir, ni nada más arrullador que las canciones de Walter. Recuerdo verlos tomando café en la cocina y cantando.

- La performer termina de tender la ropa, coge el álbum de fotos y se sienta detrás de la ropa tendida a verlo-

- Presentación del padre a través de dos fotos que se cambian de joven a viejo. Se proyectan sobre una camisa blanca-

HIJA: Me gustaban los baños de fin de semana que nos hacía mi madre y verla dibujar.

- Presentación de la madre a través de fotos proyectadas en un vestido-

HIJA: En esta época, la vida era tranquila, provinciana, de casa de puertas abiertas.

- Foto familiar madre e hijo caminando por las calles de Tunia-

HIJA: Por estas calles del Cauca, mi hermano y yo jugábamos recorriendo los prados cerca al cementerio para coger moritas. Caminábamos tranquilos por estas calles pequeñas y

empezamos a sentir crecer una sensación de cambio, era como el surgimiento de una primavera en la que los jóvenes como mi padre y mi madre, nos cobijaban a todos.

- Presentación del hermano, la hermana y la protagonista a través de fotografías proyectadas en ropa de niños-

HIJA: Este movimiento que crecía como una ola en toda América Latina, se escuchaba en las canciones, se sentía en los versos, se colaba en las conversaciones. Esta ola y el muro que la contendría, cambiarían para siempre la vida de muchas familias.

- Fotos del álbum familiar (imágenes bucólicas)-

HIJA: Las historias de misterio eran mis favoritas, hasta que descubrí el absurdo en Kafka, la paradoja en Borges y más adelante, las "mariposas amarillas" y los "pescaditos de oro" de García Márquez, que describen ese realismo mágico en el que nos sumergimos y sobrevivimos en Colombia.

- Foto en la que el padre va desapareciendo-

Acto II. LA EXPLOSIÓN

Escena 3. Presentación del contexto

- La performer empieza a descolgar la ropa y a guardarla nuevamente en la palangana-

HIJA: A mi padre se lo llevaron los militares de nuestra casa a las dos de la madrugada de 1981 en Popayán.

HIJA: La noche del 19 de abril de 1970, tras el fraude en las lecciones presidenciales entre el candidato conservador y el candidato por la Alianza Nacional Popular (ANAPO), la horrible noche de la que habla nuestro himno nacional, regresa.

HIJA: Esa misma noche, tras advertir sobre el fraude y una posible rebelión, el presidente de la república decreta estado de sitio y toque de queda, en el que viviríamos por 17 años. En estos años, estas horribles noches, no cesarían.

- La performer prende los televisores y empieza a planchar la ropa, con calma inicialmente-

PADRE (televisor 1): Se define para esa época un alarde de fuerza brutal por parte del gobierno con allanamientos en Cali, se desaparecen jóvenes militantes o simpatizantes del M-19, compañeros de la universidad empiezan a ser desaparecidos y detenidos, algunos nunca parecieron, esto golpeó mucho las familias caleñas...

MADRE (televisor 2): ...A Carlos le tienen un fusil en la nuca y a mi me ponen uno en la garganta...

HIJA: Así, durante los últimos años del gobierno de Turbay Ayala, el Estado había logrado prácticamente aniquilar al Movimiento 19 de abril (M-19), movimiento que había surgido en 1973, tras el fraude electoral y al que perteneció mi padre. Este exterminio se consiguió por la aplicación del Estatuto de Seguridad que legalizó todo tipo de torturas y violaciones a los derechos humanos.

HIJA: Los gobiernos que siguieron, firmaron amnistías y procesos de paz con los movimientos guerrilleros, pero simultáneamente, perseguían y exterminaban a los desmovilizados. Nueve de los diez representantes del M-19 fueron asesinados, entre ellos, Carlos Pizarro, durante su candidatura presidencial.

HIJA: Mi padre apareció en la cárcel doce días después, gracias a la búsqueda emprendida por mi madre. Recorrer las calles buscando en tiempos revueltos como este, en tiempos de allanamientos, de desapariciones, es lo que siguen haciendo las madres en toda América Latina.

HIJA: Mi padre guardó silencio después de volver a casa, hicimos nuestra vida en Cali, después de ser obligados a salir del Cauca. El pacto de silencio de mi padre duró hasta hace un par de años, cuando accedió a contarme lo que recordaba, lo que quedaba en su cuerpo, entre la ausencia de sus amigos y amigas desaparecidas.

Escena 4. La explosión

- La performer empieza a guardar la ropa en una maleta, cada vez más rápido-

- Explosión social. Luces, proyecciones, gritos, caos, humo-

HIJA: Hoy, nuestros problemas parecen tan insignificantes y nuestra infancia tan lejana y feliz, pero nuestra inocencia ha sido tan golpeada que terminamos por acostumbrarnos a sobrevivir.

- *La performer se acerca al centro del escenario y se para delante con su maleta en las manos-*

HIJA: Soy hija de huellas más allá del cuerpo, esas huellas que pasan de padres y madres a hijas y que nosotras pasamos a los nuestros. Pero también soy madre y trato de entender que las cosas fluyen y que esas huellas irán desapareciendo.

- *La performer sale por la puerta de atrás del teatro hacia la calle, se rompe la ficción-*

Escena 5. La llamada

- *La protagonista llama al padre y este responde-*

PADRE (al teléfono): Hola hija.

HIJA: Hola Pa, te estoy llamando desde el teatro el Círculo de Valencia, para preguntarte por la situación en Colombia, cómo están las cosas en Cali...

PADRE: Pues en lo personal bastante lastimado, porque la situación está muy complicada. Están pasando cosas muy graves, porque detuvieron personas siguiéndolas, se llevan un joven herido en un carro, personas vestidas de civiles que llegan a Siloé con armas...Las señoras protegen a sus hijos...los afectos han mantenido a la gente en Cali...Las viejas estructuras no quieren dejar el poder porque no quieren responder por sus delitos...Ya hay documentos diciendo que no dejen avanzar las manifestaciones, sino que se deben acabar como sea, con la asistencia militar...

HIJA: ...bueno pa, muchas gracias por contarnos todo esto de primera mano, seguimos desde aquí pendientes de la situación en Cali, te quiero mucho pa...chao

PADRE: ...te amo mucho...

Acto III. EL FINAL

Escena 6. Presentación de imágenes documentales del estallido social

HIJA: A pesar de la censura, vamos a presentar lo que hemos logrado recoger de las redes sociales sobre el estallido social actual.

Escena 7. Conclusión

HIJA: En este mismo momento, en la ciudad en la que nací y crecí, entre cultivos ilícitos, grandes ingenios de caña de azúcar, cortadores de caña, rutas de narcotráfico, causas indígenas y de comunidades afro; la policía, los militares y grupos paramilitares, que dicen ser vecinos, les disparan a mis estudiantes, les sacan los ojos, los desaparecen, los matan.

HIJA: Disparan también a los indígenas que bajaron a Cali a apoyar la huelga nacional, desde sus grandes camionetas Toyota, con impecables camisas blancas y gritando “fuera indios”, los vecinos de Ciudad Jardín.

HIJA: Tal vez encumbrar la memoria nos ubique más allá del “olvido que seremos” y nos permita tejer redes de afecto, que nos hagan invisibles a la muerte.

HIJA: Tenemos memoria y hacemos este ejercicio de recordar y también de olvidar, para poder vivir en este frágil presente, este de aquí, destruido, pero aún así habitable, en el que nadie tiene respuestas, pero si propuestas y ganas de seguir resistiendo.

HIJA: Gracias.

-FIN-

Anexo 2. Escaleta de acciones

ACTO I - ESCENA 0				
RELATO	ACCIÓN	IMAGEN	SONIDO	ILUMINACIÓN
	Entrada público / La protagonista y su familia están de pie en el escenario, esperando.	Todo está oscuro	Sonidos de casa sutiles	Oscuridad
ACTO I FAMILIA - ESCENA I (Presentación - presencia - acción teatral a partir de lectura dramática)				
RELATO	ACCIÓN	IMAGEN	SONIDO	ILUMINACIÓN
Buenas noches, mi nombre es Tatiana Cuéllar Torres y esta es mi familia: Mi marido Pavel, mi hijo Marcel y mi hija Amélie.	La protagonista (Tatiana) se para frente al público sobre el escenario y habla.			Luz cenital sobre ella
Estamos aquí en Valencia presentando este relato autobiográfico sobre una familia, que como la nuestra, es la historia de muchas.	Los miembros de la familia se quedan quietos como posando para una foto.			Luz de flash frente a la familia.
Como ya habrán escuchado y visto en redes sociales y otros medios de comunicación, estamos en una situación de abuso pocial, militar, paramilitar y gubernamental actualmente en Colombia, como consecuencia del mal manejo que el gobierno ha dado a la pandemia y a las políticas sociales.	La protagonista sigue hablando al público.			Luz cenital sobre ella
Sin embargo, habría que irme mucho más atrás para ver de donde viene esta situación tan prolongada de abusos por parte del gobierno, que desemboca en un conflicto interno de violencia, que parece suspendido en el tiempo.	La protagonista sigue hablando al público.			Luz cenital sobre ella
Bienvenidos a Memorias de un sueño, una cadena infinita de afectos para hacernos invisibles a la muerte.	La protagonista termina este relato con la bienvenida y luego se quedan quieta toda la familia, como posando para una foto.		FLASH de foto	Luz cenital sobre ella en el escen
	Cuando la protagonista termina de decir el texto de bienvenida, su familia se sienta entre el público y ella se sienta en una silla y mesa entre el escenario y la gradería.			Luz sobre ella en el escenario.
ACTO I - ESCENA II				
RELATO	ACCIÓN	IMAGEN	SONIDO	ILUMINACIÓN
	La performer empieza a tender ropa sobre las cuerdas que hay delante de los muebles.		Paisaje sonoro con sonidos de casa sutiles, risas de niños, rondas infantiles.	
Nací y crecí entre el calor de Cali y el frío de Popayán. Mis padres trabajaban en el Cauca como maestros de escuela y mis abuelos vivían en Cali.	La performer sigue tendiendo la ropa más pequeña mientras se proyectan imágenes sobre la ropa más grande y va hablando mientras realiza la acción.		Paisaje sonoro con sonidos de casa sutiles, risas de niños, rondas infantiles.	
Yo sentía que no había nada mejor que los cuentos de mi padre antes de dormir, ni nada más arrullador que las canciones de Walter, nuestro amigo.		Presentación del padre a través de dos fotos que se cambian de joven a viejo. Se proyecta sobre una camisa blanca.	Idem	
Me gustaban los baños de fin de semana que nos hacía mi madre y verla dibujar.		Presentación de la madre a través de fotos proyectadas en un vestido.	Idem	
En esta época, la vida era tranquila, provinciana, de casa de puertas abiertas.		Foto familiar madre e hijo caminando por las calles de Tunia.	Idem	
Por estas calles del Cauca, mi hermano y yo jugábamos recorriendo los prados cerca al cementerio para coger moritas. Caminábamos tranquilos por estas calles pequeñas y empezamos a sentir crecer una sensación de cambio, era como el surgimiento de una primavera en la que los jóvenes como mi padre y mi madre, nos cobijaban a todos.		Presentación del hermano, la hermana y la protagonista a través de fotografías proyectadas en ropa de niños.	Idem	
Este movimiento que crecía como una ola en toda América Latina, se escuchaba en las canciones, se sentía en los versos, se colaba en las conversaciones. Esta ola y el muro que la contendría, cambiarían para siempre la vida de muchas familias.		Foto familia feliz (imágenes bucólicas)	Idem	
La vida en ese entonces era amable, se levantaba temprano, abría bien los ojos y nos ofrecía un café para compartir. Se paraba frente al espejo y se lavaba de la cara para despertar.		Foto familia feliz (imágenes bucólicas)	Idem	
Las historias de misterio eran mis favoritas, hasta que descubrí el absurdo en Kafka, la paradoja en Borges y más adelante, las "mariposas amarillas" y los "pescaditos de oro" de García Marquez, que describen ese realismo mágico en el que nos sumergimos y sobrevivimos en Colombia.		Foto en la que el padre va desapareciendo.	Se va apagando el sonido.	
	La protagonista termina de tender la ropa y sale de escena.			Todo se oscurece.
- Fin del primer acto -				
ACTO II POLÍTICO - ESCENA I (Recuerdo - performance- representación)				
RELATO	ACCIÓN	IMAGEN	SONIDO	ILUMINACIÓN
El 19 de abril de 1970 tras el fraude en las elecciones presidenciales entre el candidato conservador Misael Pantrana Borrero y el candidato por la Alianza Nacional Popular Gustavo Rojas Pinilla, empieza la horrible noche de la que tanto habla nuestro himno nacional.	La performer (Maria) aparece detrás de la ropa tendida, empieza a destender la ropa con calma y con cuidado la va doblando y guardando en algunos muebles, cajones. Enciende algún objeto de donde sale el sonido, no necesariamente tiene que ser la radio.			
Esa noche se suspenden las emisiones radiales sobre el desarrollo de las votaciones por orden del ministro de gobierno y a la mañana del 20 de abril, se proclama ganador el candidato por el partido conservador, después de venir anunciando la ventaja del candidato de la ANAPO en las estaciones radiales antes de ser suspendidas.	Idem			
Esa misma noche, tras advertir sobre el fraude y una posible rebelión como consecuencia de los seguidores de Rojas Pinilla, el presidente de la república decreta estado de sitio y toque de queda, en el que viviríamos durante 17 años.	Idem			
	La performer termina de guardar la ropa.			
	Se sienta frente al televisor, lo enciende, no prende, lo golpea.	Entrevista narrativa Padre: "se define para la época un despliegue de fuerza brutal..." Se proyecta sobre el televisor de la izquierda.	Audio original de entrevista / Música de tensión	
	La performer enciende la radio tampoco funciona, la golpea / La performer va hacia la plancha y la enciende / enciende la cafetera o algo más.	Se escuchan noticias y discursos de la época de Jaime Bateman: "yo no creo que nadie se humille porque se dialogue...", de Alvaro Fayad: "el primer movimiento armado que habla de paz es el M-19..." y de Carlos Pizarro: "...	Audio original de entrevista / Crece música de tensión	Humo

	Enciende el televisor del lado derecho.	Entrevista narrativa Madre proyectada sobre el televisor: "tiene a Carlos con un fusil e inmediatamente me ponen uno a mi en la garganta..."	Audio original de entrevista / Paisaje sonoro con botas militares, ladridos de perros...	
	La performer se voltea porque se enciende el televisor del lado izquierdo nuevamente.	Entrevista Padre: "nos llevan en un camión, nos van a matar..." / Imagen de botas militares envolventes en el espacio, proyectadas sobre las paredes.	Audio original de entrevista / Se oyen botas militares y ladridos de perros. Tictac de reloj.	
	La performer se voltea porque se enciende el televisor del lado derecho nuevamente.	Entrevista narrativa Madre proyectada sobre el televisor: "echeb a esa hp también..." / Imagen de botas militares envolventes en el espacio, proyectadas sobre las paredes.	Audio original de entrevista / Se oyen botas militares y ladridos de perros. Tictac de reloj.	
			Explosión / Ruido ensordecedor.	Luces que simulan explosión, encienden los muebles uno a uno.
	La performer se asusta y se arrodilla en el suelo, se tapa la cabeza con las manos.		Silencio sordo / ruido blanco.	Humo y oscuridad.
ACTO II POLÍTICO - ESCENA II				
RELATO	ACCIÓN	IMAGEN	SONIDO	ILUMINACIÓN
A mi padre se lo llevaron los policías militares de nuestra casa, una madrugada de 1982 en Popayán. Lo desaparecieron 10 días y 10 noches, mientras lo torturaron.	La performer se levanta entre escombros y se para frente al mueble donde ha guardado la ropa y empieza a ponerse una camisa sobre otra, un vestido sobre otro, como ponerse a los ancestros encima.		Música melancólica...	Se ilumina a la performer nuevamente.
Apareció en la cárcel gracias a la búsqueda emprendida por mi madre y otras madres de las amigas que se llevaron esa misma noche".	Abre un poco las ropas que tiene, las deja caer y se proyecta una animación sobre su vientre, ella se mira.	Se proyecta sobre el torso o el vientre de la performer una mariposa amarilla, que se convierte en círculo, que al final se cubre con una especie de jaula y queda encerrada. Luego desaparece como una mancha.		
Mi padre guardó silencio después de volver a casa, hicimos nuestra vida en Cali y el pacto de silencio de ese pasado que no pasa, nunca lo rompió".	Mueve sus manos como si girara algo, como si tuviera algo entre las manos, mientras se proyecta sobre su vientre.	Idem		
Sonido grabado por la protagonista: "Hasta hace dos o tres años que hablé con mi padre por teléfono y le pregunté que si podía contarme lo que recordaba, lo que quedaba todavía en su cuerpo, entre la ausencia y la presencia de él mismo y sus amigos desaparecidos.	Termina cerrando sus manos mientras desaparece la mariposa.	Idem		

ACTO II - ESCENA III				
RELATO	ACCIÓN	IMAGEN	SONIDO	ILUMINACIÓN
	La performer vuelve a doblar alguna ropa y a guardarla nuevamente pero esta vez en una maleta, solo deja por fuera la ropa del padre, que ya no está.			
	Luego se dirige a cada objeto iluminado como siguiendo la imagen proyectada sobre ellos.	Se iluminan los objetos de uno en uno y se proyecta sobre algunos (los más grandes) imágenes de archivo (documentales sobre el conflicto en Colombia en los años 80)	Paisaje sonoro con ladridos de perro, botas militares, represión...	
Estos objetos que se ven aquí, podrían ser los muebles que tuvimos en mi casa y sin embargo, son muebles que tuvieron en una casa en Valencia. Compartimos no sólo las marcas que dejamos sobre ellos, sino también su destrucción.		Imágenes de archivo proyectadas sobre los muebles con mapping.		
Este presente que ven aquí, petrificado, suspendido, si se sopla (fuuuu), se destruye. Es pasado y es un pasado reciente en Colombia, pero también, es un pasado lejano en mi memoria.		Idem		
Este paisaje, esta casa y este cuerpo, nos permiten leer en ellos, lo a que a muchas nos llena de miedo, esa violencia que despoja a los objetos de presencia y los deja ahí, inertes, casi que como tantos cuerpos.		Idem		
Tenemos memoria y hacemos este ejercicio de recordar y también de olvidar, para poder vivir en este frágil presente, este de aquí, destruido, detenido, pero aún así habitable".	Luego se dirige a la cajonera que está iluminada, abre el cajón y saca una aguja con un hilo, se sienta y empieza a coserse sobre el traje.	La proyección se detiene en un mueble, en una cajonera que tiene hilos y agujas, en donde se quedan proyectadas estas imágenes de archivo.		
	La performer bordando su vestido significa lo femenino dador de vida vs. lo militar.			Se apaga todo
- Fin del segundo acto -				
ACTO III - ESCENA I (Dramaturgia visual y sonora - el relato sería grabado y el video presentaría de la realidad del país)				
RELATO	ACCIÓN	IMAGEN	SONIDO	ILUMINACIÓN
	La performer saca la ropa de la maleta y la plancha, esto representa la soledad de la cotidianidad estancada entre el pasado y el futuro.		Vuelven los sonidos de la casa, como al inicio.	
Hoy nuestros problemas parecen insignificantes y nuestra infancia tan lejana y feliz, pero nuestra inocencia ha sido tan fracturada que terminamos por habituarnos a sobrevivir.			Idem	
El accionar militar de aquella noche, cuando los militares inundan nuestra casa y rompen nuestros libros, nuestras camas, nuestros muebles, lo reconocemos en nuestra adolescencia en películas y documentales como una constante, una representación de esa rabia y de ese odio que se siente por el otro. Se repite tanto que lo que vemos ahora mismo, que parece una puesta en escena de una película de terror, de la que hay un guion tan perfecto y tan repetido, que ya no sorprende.			Paisaje sonoro con sonidos de casa.	

Sin ropa, en el suelo, te huelen los perros, los niños lloran, las madres gritan, los perros ladran.			Paisaje sonoro con sonidos de casa.	
Somos hijas con huellas más allá del cuerpo, esas huellas que pasan de padres y madres a los hijos y que pasamos nosotras a los nuestros. Pero también soy madre y trato de entender que las cosas fluyen y esas huellas irán desapareciendo.	Proyección sobre el torso de un maniquí.	Animación de manos bordando unas aves, proyectada sobre el torso del maniquí.	Paisaje sonoro con sonidos de casa.	Se apagan las luces
ACTO III - ESCENA II				
RELATO	ACCIÓN	IMAGEN	SONIDO	ILUMINACIÓN
	Imagen proyectada en televisor	Imágenes en el televisor de mi Madre: "hoy habría que preguntarle a ellos, pero eso sirve para entender el país que vivimos..."	Audio original de entrevista a la madre.	
	Imágenes proyectadas sobre un mueble que tenga formato vertical como los videos.	Imágenes de instagram sobre la realidad actual en Colombia en el marco del paro nacional grabadas desde el móvil.	Paisaje sonoro con gritos manifestantes, sonido del móvil con los mensajes, consignas.	
En este mismo momento, en la ciudad en la que nací y crecí, entre cultivos ilícitos, grandes ingenios de azúcar, cortadores de caña, rutas de narcotráfico, causas indígenas y de comunidades negras, delincuencia común y pobreza apremiante para muchos; la policía, el ejército y grupos paramilitares le disparan a mis estudiantes, les sacan los ojos.	Imágenes proyectadas sobre un mueble que tenga formato vertical como los videos.	Imágenes de instagram sobre la realidad actual en Colombia en el marco del paro nacional.		
El pasado más cercano lo tenemos enfriado, nos tiene viviendo en un tiempo detenido. Lo que resulta extraño es que ese pasado reciente sigue siendo nuestro presente en Colombia. Tal vez encumbrar la memoria nos ubique más allá del olvido que seremos y nos permita tejer redes de afecto que nos hagan invisibles a la muerte.	La performer sigue planchando hasta que quema la ropa.	Imágenes de instagram sobre la realidad actual en Colombia en el marco del paro nacional.		Humo
		Imágenes de censura en las redes sociales de los medios que transmitían las noticias del paro nacional en Colombia.	Sonido de fallo en el teléfono porque ya no funciona.	Se apagan las luces
	- Fin -			

Anexo 3. Materiales y presupuesto

Objetos escenográficos

Sábanas blancas

Camisas y blusas blancas

Camisa de niño y vestido de niña blancas

Cajoneras

Colchones (2)

Televisores antiguos (2)

Sillas intervenidas

Escombros

Libros

Vestuario

Un maillot de cuerpo completo

Un par de zapatos (botas)

Una falda de mezclilla

Un pantalón de mezclilla

Una blusa

Una camisa

Utilería

Una maleta

Una cesta (palangana)

Una plancha

Materiales

Barras de madera

Tensores

Cables negros y cables de acero

Pintura negra madera

Cintas

Presupuesto

Rubros	Total (euros)
Performer (actriz)	500,00
Diseño sonoro	500,00
Diseño de luces	200,00
Diseño gráfico	200,00
Diseño de vestuario	200,00
Diseño de escenografía	500,00
Construcción de escenografía	200,00
Construcción de vestuario	100,00
Alquiler sala de ensayos	650,00
Fotografía	150,00
Grabación de la obra	150,00
Impresión carteles y tarjetas	100,00
Transporte y comida	100,00
Utilería y mobiliario	100,00
Edición video presentación	500,00
TOTAL	4.150,00

Recursos técnicos

Consola y amplificador de sonido

Parrilla y consola de luces

Dos proyectores

Ordenador portátil

Micrófono de mesa

Instalaciones eléctricas

Máquina de humo

Anexo 4. Archivo

Enlace a la obra Memorias de un sueño (YouTube):

https://youtu.be/9PD_FjWN06E

Enlace a montaje y ensayos de Memorias de un sueño (Drive):

<https://drive.google.com/drive/folders/1miZA2eAAkqvqHZHCiyRY2TyyBUEQKtKI?usp=sharing>

Enlace a documentos de trabajo (drive):

<https://drive.google.com/drive/folders/1HR5ZkhHTPVBcdlHa-C15Twi0YytYxOJB?usp=sharing>

Enlaces a entrevistas documentales (YouTube):

<https://www.youtube.com/watch?v=MkjPliiQWD8&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=NWWHKRx-0OY&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=IBc3XFIBR2s&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=JWtvYDijYcK&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=-pzbDm0KOHc&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=PRX8-rtfh40&feature=youtu.be>

Enlace a Trabajo de Campo con compañías (Drive):

<https://drive.google.com/drive/folders/1OjnP-LjzYjXjMXvsK8PO5IDn11FSUoJe?usp=sharing>

Enlace a Trabajo de Campo con la familia (Drive):

https://drive.google.com/drive/folders/15W49RnU9u42s6R5naIT_zQzIVFeVpKcK?usp=sharing

Enlaces a noticias de Instagram:

@Laorejaroja, @lalinternacali, @crystalpest, @danielaolave, @tembloresong, @manifiestamedia, @cerosetenta, @medioslibrescali, @ladirekta, @contagioradio, @revista hekatombe, @cuestionp, @colombiainforma, @manifiestamedia, @casafactalcali, @johnalexev, @pacifista_col, @coguacamilo, @matador000

Anexo 5. Entrevistas semiestructuradas a la Familia de la Autora

5.1 Entrevista al padre

Entrevistado: Carlos Cuéllar Rivera

Entrevistador: Carlos Clavijo

Transcripción: Tatiana Cuéllar Torres

Fecha: 13 de agosto de 2019

Lugar: Casa familiar, Cali - Colombia

5.1.1 El contexto. El antes.

Hacia los años 70 había una fuerte tendencia a buscar organizaciones que pudieran permitir a los jóvenes organizarse en la lucha social del país. En esa lucha, describimos que estas organizaciones estaban permeadas por las dimensiones internacionales: la línea pro soviética, la línea pro china. Esas diferentes tendencias marcaban la formación y las discusiones que se hacían en los diferentes eventos sociales y políticos. Algunos empezamos a sentir que esos lineamientos internacionales ideológicos, en lugar de agruparnos los jóvenes, nos dividía por diferentes tendencias. En ese marco estaba la juventud comunista ligada un tanto a las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), había otra tendencia de carácter marxista leninista ligada a los sectores del EPL (Ejército Popular de Liberación).

A finales de los 70 empieza a irrumpir un movimiento bastante importante, que se forma con jóvenes que se van desligando de estas tendencias, iniciando una discusión distinta hacia la problemática nacional, enfocada a que la lucha es local. En ese marco hay un movimiento político que empieza llamar la atención de las organizaciones juveniles, el Movimiento de la Alianza Nacional Popular (ANAPO) liderado por Gustavo Rojas Pinilla. En esa tendencia del *anapismo* van confluyendo diferentes sectores. En este periodo algunos compañeros de izquierda ven la posibilidad de organizarse incluyendo a la población; así los marginales y los pobres del país se acercan a la ANAPO y va cogiendo mucha fuerza en el país. Los que estábamos muy jóvenes empezamos a formar comandos de barrio muy bien organizados dirigidos por la ANAPO.

En ese camino, se presentan las elecciones presidenciales del 70 en donde Gustavo Rojas Pinilla va ganando lejos a Misael Pastrana y todas las emisoras van siguiendo el conteo de votos. De pronto, el gobierno nacional de ese tiempo, toma la decisión de no permitir más los boletines y de cerrar las emisiones y al otro día aparece ganando Misael Pastrana Borrero.

En Cali, en los barrios populares, se hacen reuniones de carácter clandestino y algunos compañeros cercanos parten para esas reuniones. Posteriormente al robo de las elecciones se incrementa la discusión en los centros de estudio en la Universidad Santiago de Cali y en la Universidad del Valle sobre las luchas locales y se empieza a hablar de conceptos nacionalistas, en donde tienen mucha fuerza las FARC por su concepción sobre desarrollar la lucha en el campo.

En ese marco, de esos grupos barriales se va fortaleciendo un movimiento de corte nacionalista que implique una lucha de liberación nacional fundamentalmente. En ese marco se discuten conceptos de Bolívar y se empieza a fortalecer como movimiento bolivariano. Los eventos que llaman la atención en los barrios, son porque los integrantes del movimiento se toman los carros

que transportan la leche y mercado y se reparten en las comunidades. Llama la atención y los jóvenes de Yumbo tiran chapolas por debajo de las puertas para dar a conocer el Movimiento 19 de abril.

Para ese tiempo somos estudiantes de matemáticas y empezamos a tomar otros rumbos; ya la búsqueda no es sumarse a los movimientos existentes sino intentar acercarse al M-19 hablando directamente con compañeros miembros del movimiento. Algunos compañeros de la Univalle participan activamente incendiando algunos tanques de petróleo y gasolina que estaban ubicados en Yumbo y ese operativo empieza a hacer llamativo para los jóvenes, que buscan el significado y la importancia en el proceso de las organizaciones; sin embargo, no se estaba pensando en como se tomaban las armas para recuperar el país sino que había que centrarse en la gente y se empieza a notar que en los buses y en los grupos de estudio, se habla y se pregunta la gente sobre este movimiento. Salen unos clasificados y anuncios en el periódico local sobre las ratas que decía cuidense las ratas y los gusanos que viene algo que los va a detener (el M-19), creando un ambiente a nivel nacional y todos buscamos la manera de saber que es.

Inicialmente, con el impacto de la propaganda, se descubre que su nombre debe ser una sigla pequeña para que la gente se apropie de ella y luego se llama Movimiento 19 de Abril (M-19) para decir que surge a raíz del robo a las elecciones de Gustavo Rojas Pinilla como un movimiento de carácter político y militar. Apuntaba hacia buscar una convergencia que nos acercara como colombianos a discutir las raíces de la miseria de nuestro país y sobre el futuro de sus recursos naturales. Tenía un tiempo de existencia y hacia la constitución del 91 se definen estos espacios como si su finalidad llegara.

En Cali, el movimiento 19 de abril -yo no hago parte, pero me simpatizan porque yo estoy más cercano a otros movimientos como el sindicato de educadores- se toman el periódico El Caleño y con este operativo se dan a conocer en la ciudad. Se define para esa época un alarde de fuerza brutal por parte del gobierno con allanamientos en Cali, se desaparecen jóvenes militantes o simpatizantes del M-19, compañeros de la universidad empiezan a ser desaparecidos y detenidos, algunos nunca parecieron, esto golpeó mucho las familias caleñas. Yo en esta época era maestro, se dan estos niveles de empezarle a cerrar las opciones y los espacios a la gente que quiere otro país. En el Cauca se da la oportunidad de pertenecer formalmente al magisterio y dejamos en Cali una propuesta muy bonita que teníamos con mi ex compañera.

Mi llegada al Cauca se hace previo a la llegada de unos compañeros como Gloria Rincón, Carlos Bolaños y mi compañera de ese tiempo Ligia Amparo Torres en el instituto agrícola de Tunía. Aquí me vinculo a nivel oficial, en donde empieza por nosotros cuatro, una construcción social con los estudiantes con la creación de un periódico que se vuelve regional y la presentación de cine en el parque. Además de estas actividades, nos vinculamos con el sindicato y yo llego a la secretaría general en el Cauca. Llegan propuestas de diferentes movimientos sociales y armados y empezamos a tener en cuenta la vinculación con el Movimiento 19 de abril. Un compañero nos aproxima al movimiento y empezamos a fortalecer el trabajo político en el sindicato con algunos maestros nacionales.

Mi papel en el M-19 es de carácter político y de discusión dentro del sindicato y sobre la construcción de nuestro país. Algunos de nosotros empezamos a trabajar con los estudiantes y maestros sobre este trabajo político, fortaleciendo la lucha por el trabajo digno de los maestros, por el derecho de los maestros, porque como maestros somos además trabajadores de la cultura

y como tales, podemos influir en las transformaciones culturales y somos sujetos políticos y tenemos unos derechos como ciudadanos. Nos aliamos con organizaciones indígenas en las veredas y corregimientos del Cauca y con la asociación nacional de *figueros* para entrar a hacer trabajo comunitario. Dirigíamos las asambleas del magisterio en el Cauca, de asistir con voz y voto en estas asambleas municipales del magisterio y participábamos como delegados en estas juntas y asistíamos con voz y voto a los congresos de FECODE y nos reconocían como miembros del M-19.

5.1.2 La detención. El evento

Tras la necesidad del fortalecimiento de las situaciones militares de todos los miembros del M-19, algunos de nosotros participamos en algunos operativos tangencialmente, como soporte después del operativo para llevar y sacarla gente del operativo, poco a poco me voy ligando a trabajar en recuperación de recursos, de algunas armas, participo en las tareas de llevar insumos de Cali hacia la parte alta de Tacueyó o de Popayán hacia zonas rurales de elementos de la lucha armada. Me ven moverme por muchos espacios, empiezo a ser seguido y esto va creando la conciencia de que tiene que moverse con cuidado y no estar en las noches. Un día hay un operativo de la recuperación de un dinero para los compañeros de la clandestinidad y otros para comprar armas para el proceso militar. Esta noche algunos compañeros no tienen donde quedarse, entonces se quedan en nuestra casa en Popayán porque tienen que salir de Cali huyendo. Dos de ellas ya tienen una relación con nuestros hijos de amistad, ellas a veces los llevaban a la guardería o los recogían. Esa noche se quedan dos compañeros más en la casa.

A la madrugada tocan la puerta y creo que es otro compañero que venía de Cali. Bajo del apartamento, atravieso el patio y llego al primer piso, abro la puerta y me encuentro que me colocan un fusil en la cara y hay otra persona que me saluda, me dice “quiubo profe, esté tranquilo que soy yo”. Era el comandante de la estación de policía de Silvia, lo conocía porque jugábamos fútbol. El comandante era una persona muy joven igual que nosotros, me dice “profe tranquilo, es un allanamiento, venimos por usted”. Recuerdo que mis compañeros están armados con armas cortas y veo a un policía de la P.M con un fusil apuntándome y yo le digo déjeme ir adelante, no disparen, yo aviso a mis compañeros y a mi familia. Subo al segundo piso y les digo a los compañeros que llegó el ejercito, pero nadie va a disparar, que nadie va a responder, que se acuerden que aquí están mis hijos. Ya Ligia se ha levantado con mis hijos, la policía ya ha subido y apuntan a Efraín y al otro compañero y a las dos compañeras que están con ellos. La PM, el ejercito y la policía ya está por toda la casa, en el patio, en el techo, en las habitaciones. Cielo, una de nuestras amigas y compañeras, carga a mi hija Tatiana sobre su vientre y Miriam baja a mi hijo Carlos Julián cargado. Cielo les dice a ellos que va al baño y sale nuevamente con mi hija, entra un soldado al baño y le dice al comandante que hay un arma en el baño. Suben y encuentran armas cortas en el apartamento y un dinero que se había recurado de una dependencia de la Gobernación del Cauca, se ponen felices el comandante y los soldados porque encuentran esta maleta llena de dinero. Hasta allí la situación era tranquila, Ligia estaba tranquila, lo único que le dice al comandante es que a ella no se la pueden llevar porque tiene que cuidar a sus hijos. Esa decisión de Ligia me hace reaccionar y le digo al comandante que yo pertenezco al M-19 y participamos los cinco en el operativo y que la mamá de mis hijos no sabía nada y que simplemente son amigos que yo he llevado a la casa. El comandante acepta finalmente que ella se quede con los niños porque no hay con quien dejarlos.

En la búsqueda encuentran el sueldo de los dos porque nos han acabado de pagar a fin de mes y el comandante acepta porque Ligia les dice que esa plata no se puede tocar porque eso viven

mis hijos. Ligia tiene mucha entereza y abraza a sus hijos y suben. Yo me visto con la ropa del día anterior y saqué las botas y de manera inexplicable saco el betún y me puse a embolar las botas y de manera inexplicable me dan el tiempo para que yo lo haga.

Nos llevan cerca de un hotel muy conocido en Popayán, nos entregan a otro comandante y nos vendan los ojos, yo protesto aduciendo que soy miembro de la junta directiva del sindicato, que soy el secretario general y que soy miembro activo de la organización del magisterio y que esa misma noche ya deben saber de mi detención en Bogotá y que tengo mis derechos y que no tienen porque vendarme. Por esto recibo fuertes golpes en la cara y en el estómago y de todas maneras me vendan los ojos. Nos suben a un camión, nos ponen boca abajo con los ojos vendados, nos dicen que nos llevan para el basurero de Popayán, que nos van a matar.

Empiezan a andar los vehículos, yo voy con mis dos compañeros; Cielo y Miriam van en otro carro. Nos llevan por algunas veredas porque le carro empieza a saltar, nos bajan y hacen disparos junto a nuestros oídos, cerca de la cabeza, nos golpean, golpean muy fuerte a mis compañeros, ellos gritan. A mi me dicen que diga quienes son los que participan, quienes son el resto, que de los nombres y resulta que la mayoría de los nombres de los que trabajan en la organización que son de las juntas de acción comunal y de los barrios, no se conocen, conocemos los seudónimos; sin embargo, posteriormente empiezan a llegar otros compañeros, siendo detenidos, golpeados brutalmente. Esa madrugada se hace muy larga, hay muchos golpes, muchas amenazas, nos golpean con palos envueltos en tela, nos golpean en la espalda y en las piernas y con machetes envueltos en tela nos pegan *planazos*. La violencia es muy fuerte toda esa madrugada. Al otro día nos mueven y nos llevan a cada uno en un calabozo. Ahí nos llamamos, al gordo (Efraín), a mi me conocen por el nombre a pesar que me decían El profe, nos llamamos y nos identificamos. En las horas de la tarde empiezan a llegar más compañeros y ha ser golpeados. En la noche nos sacan y el F2 quedaba al frente del colegio INEM, que tiene unos patios muy grandes y nos echan agua encima, hace mucho frío. Esa noche hay una tortura muy terrible, con un trapo en la cara le echan agua helada sobre el trapo y produce ahogamiento...esto si lo pone a uno muy mal, en lo afectivo, en lo psicológico, en términos del dolor, de no poder respirar y los golpes, me meten una llave de carro entre los dedos para fracturarlos, yo digo que soy miembro del sindicato, que ya se deben haber pronunciado para que se me respete la vida y mi integridad y yo presumo que por eso a mi no me ocasionan tanto daño como percibo que sí lo hacen con mis compañeros, hay compañeros que los pringan con electricidad, a un compañero en la tortura le cortan el pene, lo golpean mucho, lo agreden demasiado porque es procedentes de Yumbo y según cuentas para esa época son muy peligrosos. A las compañeras les aprietan los pezones amenazan con violarlas, esa noche la situación se torna muy dramática al igual que la noche siguiente...la tercera o cuarta noche un soldado grita que hay que llevar a alguien al hospital y nos damos cuenta que es un compañero trabajador de la construcción que le dice al soldado que lo está cuidando que le de permiso que necesita ir al baño con urgencia, se lo da y este compañero ha guardado una cuchilla de afeitar y se corta el cuello. Pero en el azar se corta el cuello en el lado contrario a donde está la vena aorta, lo llevan al hospital y le hacen la curación respectiva. Esto nos pone muy mal porque era un compañero que queríamos mucho y pensamos que se había muerto porque había mucha sangre y el soldado gritaba se cortó se cortó el cuello se suicidó, el soldado está también muy afectado, dice se cortó la aorta, hay mucha sangre. Nos aprietan mucho con las esposas y nos cortan la piel de las muñecas, algunos compañeros que son colgados de las esposas y cuando nos encontramos posteriormente en la cárcel, tienen esa parte muy delicada. A mi me cortan en varias partes del cuerpo, algunas todavía tengo como pequeñas cicatrices.

Al día siguiente que regresa el compañero, ha estado en el hospital, le pusieron sangre porque perdió mucha. Cuando él llega tenemos más claro que no nos van a desaparecer. Después de estos días, de tortura, calabozo, aguas, ahogamiento, nos llevan a firmar unos documentos que sin leerlos aceptamos que hemos hecho tales cosas, que somos miembros del M-19 y de ahí no nos regresan al calabozo cerrado, hermético, sino a uno con rejas en donde se puede ver hacia fuera y puedo reconocer a algunos compañeros, incluyendo a mis compañeras con las que fui detenido.

Aquí llega el comandante amigo de la policía y me dice que hay algunas mamás afuera y que está mi compañera y mi hija, pero no las podemos dejar entrar, te mandan saludos y les han traído almuerzo. Yo grito y pregunto que donde está Carlos Julián y Tatiana, Ligia me responde que Julián está bien, en Cali con una de mis hermanas y que Tatiana Está allí y yo le digo "quiubo Tati, quiubo mi cielo" y en ese momento yo alcanzo a ver que hay un corredor hacia fuera de unos diez metros y cuando veo que Tatiana viene corriendo, yo le digo al comandante que no permita que mi hija me vea encerrado y él acepta, me dice que no vaya a intentar nada, yo le digo que tranquilo que ahí está mi hija pequeña, abre la puerta de la reja, yo salgo, Tatiana corre, nos abrazamos, Tatiana tiene unos tres años en ese tiempo. Esta parte es muy fuerte porque yo no quería que mi hija me viera así, que me viera encerrado. Me pongo fuerte para que no me vea llorar y me pregunta que qué me han hecho, yo le digo que nada, que estoy bien, que esté tranquila, que simplemente me están haciendo unas preguntas. Tatiana llora y me dice que me vaya con ella, yo le digo que voy a ir después que me espere que vaya donde la tía donde su mamá, que más tarde voy a la casa, ella me abraza muy fuerte, llora y posteriormente ella acepta irse para donde su mamá y yo regreso a la celda le doy las gracias al comandante, me da la mano y me dice que esté tranquilo que lo más importante es que a ella no la han detenido a pesar que ella estaba cumpliendo un papel en el comité permanente de los derechos humanos que algunos compañeros que para salvaguardar lo derechos de los presos políticos se ha formado incluso con un ex canciller de la república Adolfo Vásquez Carrizosa y que Ligia participaba en eso. Cierra la puerta de la celda y me tengo que sentar a reflexionar y a esperar que sucede. En ese momento la mamá de mis hijos grita que estemos todos tranquilos que ya han hecho la denuncia nacional y que la asociación de maestros nacional ya ha puesto un abogado y que el sindicato del Cauca ya está haciendo la tarea por la liberación inmediata de los presos políticos, que los niños están bien. Cielo y Miriam empiezan a cantar el himno nacional y después la estrofa del M-19 y la canción *Aquel 19*... todos nos vamos uniendo y luego cantamos soy colombiano y las mamá que estaban afuera empezaron a cantar y los compañeros del sindicato que estaban afuera.

Después de los calabozos, después de unos ocho o nueve días, nos trasladan a la cárcel de San Isidro, a Cielo y a Miriam las habían enviado al Buen Pastor, la cárcel de mujeres. Cuando llegamos a la cárcel hay un hecho significativo en términos de solidaridad, porque nos atendió un señor de una edad madura y se nos presentó, conocía nuestros nombres y de donde veníamos, era un preso político de las FARC y ya nos tenía separadas celdas en un patio que era seguro para nosotros. Nos aseguraba que podíamos comprar comida y que la persona que atendía el tal caspete que era el lugar donde vendían la comida, era una persona de seguridad, una persona confiable, que era de las FARC. Nos sirvió mucho ese recibimiento.

En las celdas ya estando allí, el nos presento otros reclusos, por diferentes motivos no políticos, pero gente que como pudimos contestar después, muy solidarios, muy cercanos a nosotros y a

alguno de ellos, nos planteaban que estuviéramos tranquilos que íbamos a estar protegidos y que cualquier cosa informáramos.

Nos tenían camas y colchones que la gente de las FARC había pagado, había conseguido para nosotros, eso nos permitió ser muy reconfortantes. Al día siguiente, nos encontramos en el patio con los otros compañeros, ya compartimos y el compañero nuestro que era el responsable empero a dirigir algunos procesos de conversación entre nosotros de acercamientos y también de algunas rutinas de ejercicios, de mantener equilibrio mental, estar mas o menos en buenas condiciones.

Estar en una celda por primera vez para varios de nosotros eran unas implicaciones como de cosas de innovación, de cosas duras, de metal, de que en la tarde nos entregaron algunos “punzones” de armas corto punzantes, para defensa en caso de que fueran a intentar algo, un ataque contra nosotros, algún intento de asesinar a alguno de los compañeros, eso hace que uno no duerma, no descansa, se turne para dormir un rato esa noche y el resto de noches igual, a pesar de que alguno de los demás detenidos ofrecían protección, ofrecían que ahí estábamos seguros, entonces eso tenía un significado bastante violento, al día siguiente volvió el compañero de las FARC a ver como avíamos amanecido como estábamos, hacia conseguido que alguien que pretendía hacernos daño lo enviaran a otra parte a otro patio, que había definido para eso, eso causa cierta zozobra que uno como maestro no esta como habituado como a ese tipo de guerreros personales y posteriormente a mediados del día siguiente a mediados del almuerzo que fue un almuerzo muy extraño, con unas lentejas con piedras dentro de las lentejas, había que echarles mucho ají para podérselos comer, muy llevado donde el coordinador de la cárcel el director, en esa conversación me plantea que si nosotros no creamos problemas no le creamos ningún inconveniente frente a los demás, no intentamos huir, no intentamos volarnos de la cárcel, vamos a tener un sitio muy tranquilo, una estadía tranquila y me llamo la atención que me hacen ir a mi porque el pensaba que el comandante de ese grupo operativo urbano de Popayán lo comandaba yo, eso me llamo la atención y decidí no decirle ni afirmarle ni negarle, las afirmaciones que el hacia, luego las compartí con mis compañeros y tomamos la decisión de que un compañero que tenía mas experiencia en términos de ese tipo de negociaciones de hay en adelante fuera el emisario o el intermediario con el comandante.

A los dos días llego un personaje muy llamativo que me causo mucha sensación porque era un hombre alto, fornido venia con una maleta lo llevaban varios policías y llego al patio y entonces llamaba mucho la atención porque inmediatamente otros reclusos lo rodearon le daban mucho la bienvenida y era un personaje que ya había estado allí en la cárcel pero al poco rato nos busco y su conversación tenía unos contenidos bastante distintos al de los demás, con profundidad, discusión no en lo político, si en lo humano, tenía algunos conocimientos de filosofía acerca de algunos conceptos de filósofos y llamo mucho la atención porque durante los días siguientes compartí con él algunos tipos de esas conversaciones y parece que para el era muy agradable poder hacer ese tipo de planteamientos y discutir ese tipo de situaciones. Durante nuestra estadía estuvo muy cercano a nosotros discutir algunas cosas sobre nuestra organización.

Cuando nos reuníamos en el patio había una intencionalidad bastante fuerte marcada en dos compañeros, uno era del sur del Cauca, con mucha experiencia mucha decisión y ponía siempre en conocimiento la posibilidad de escaparnos, vislumbraba mucho los muros, como había que hacer, que posibilidades había de que el muro que daba con el patio nuestro fuera volado desde afuera y desde que llegamos y él llego al día siguiente, él era muy constante en esa decisión, los

demás pensábamos que así afuera había un ejercicio bien importante del movimiento sindical de nuestra organización, del comité permanente por los derechos humanos, habían empapelado Popayán, Santander y algunas ciudades importantes del Cauca, sobre la necesidad de hacer liberación de los presos políticos, presionando hacia afuera la negociación con Belisario Betancourt en este tiempo Presidente, del proyecto de llegar a un acuerdo político para la liberación de los presos políticos, fundamentalmente para los presos del M19, entonces eso daba una tranquilidad y a la vez había una capacidad de discusión sobre eso, pero algunos considerábamos que era más viable el ejercicio político, sin embargo ya cuando llegaba la noche y había que poner las armas corto punzantes cerca, sacarlas de donde estaban encajetadas, llevarlas a la celda, esperar que cerraran y uno tenerlas listas y de los dos que dormíamos en la celda, Efraín y yo, entonces uno dormía un rato y el otro estaba despierto, vigilando cualquier situación, cualquier posibilidad de ataque, eso era vivirlo más o menos, durante las primeras noches fue constante hacerlo, se levantaba uno pensando mucho en los hijos de uno, hacia una buena comunicación recibiendo información de fuera, de los hijos de la familia, de los compañeros de uno, pero siempre había la zozobra de cuanto tiempo íbamos a permanecer ahí.

Demasiado importante en el Cauca el accionar Militar y político del M19 en la montaña era muy eficiente, suscitaba mucho cariño en la gente en la población y resulta que uno lo sentía en la cárcel, la mayoría de los internos por razones no políticas se acercaban a uno lo saludaban con mucho cariño, es más uno recibir dulces, cierta comida que compartían con uno en el marco del cariño, posteriormente van pasando los días y empieza uno a observar unas rutinas de algunos presos y empieza la necesidad de mantenerse con una mente muy despierta muy crítica, estudiando en la tarde, discutiendo políticamente en la tarde o en la mañana para poder alejarse un poco de esas imágenes, de algunos presos caminando en la misma dirección, hablando solos, haciendo unas rutinas como de unas locuras muy observables y que lo iban colocando a uno como en cierta expectativa en término hacia ciertas repeticiones de esos ejercicios, de estar acucillados alguno de ellos horas y horas y horas, sin levantarse, otro estar caminando en línea recta siempre por el lado de los sanitarios, que eran terribles, en términos no solamente de su aseo de su higiene, sino que eran terribles en términos de realizar las necesidades de las personas allí en ese espacio, un espacio público, a vista de todo mundo, que uno trataba de no observarlo, cuadrándose en algún sitio distinto, alejado un poco de la observancia de ese espacio, igual ese espacio muy visitado por algunos presos de manera reiterativa. Había otro que andaba mucho detrás de otro preso, mantenía detrás de él, reiteradamente se agachaba al suelo recogía algo se lo metía a la boca y seguía en ese proceso, eran unas imágenes muy parecidas a la náusea, al bello libro de los seres que observa el escritor y que repiten ciertas rutinas y que se vuelven angustiantes. Frente a eso era la charla política, la discusión política, hablar un poco de filosofía con aquel detenido que venía de otra cárcel, venía para acá donde ya había estado previamente, estar allí sobre todo hacia la noche es muy delicado, en términos de angustia, en términos de que va a pasar en la noche, habían dos compañeros que hacen el ejercicio de seguridad, tenía más eficiencia en eso, los demás que trabajamos de manera pública de éramos muy eficientes en ese asunto y ellos nos informaban, anoche paso tal cosa, anoche paso tal otra, nos alegraba saber que la gente de las FARC siempre fueron muy solidarios con nosotros, estuvo muy pendiente.

Las FARC como organización y sus presos políticos fueron muy solidarios, fue muy reconfortante saber la presencia de ellos allí, todos los días los dos compañeros que estaban como al mando de la relación con nosotros iban a preguntarnos como estábamos, como nos sentíamos, si habíamos almorzado, si habíamos comido, esa parte era muy reconfortante, igual

eso tuvimos la primera visita el primer fin de semana y fue muy para mi en lo personal muy importante muy impactante, saber que el presidente nacional de la asociación de maestros había venido desde Bogotá junto con otro directivo y encontrarse tres directivos nacionales visitándonos y al que conocían era a mi, mas otros compañeros también del magisterio, fue muy impactante, muy renovador, saber que los compañeros que traían, que mensajes, como era el apoyo de ellos hacia afuera, la consecución de uno de los mejores abogados en ese momento, muy cercano a las luchas revolucionarias, cercano a la lucha armada, un abogado bien importante para nosotros, se había conseguido se había aceptado, y estaba en ese tramite, eso fue muy reconfortante no solamente para mi sino para el resto de compañeros que no eran maestros, eso para uno es como que no estamos solos, no esta solo, hay estos compañeros que se la están jugando también, y que así no compartan, uno de ellos sobre todo no compartían el criterio de la lucha armada pero estaba allí dispuesto, igual a los ocho días vino la gente del comité permanente de los derechos humanos, liderada por el compañero Luis Calderón, que años después fue asesinado en Popayán y Lucho como le decíamos era muy cercano en lo personal, a la mamá de mis hijos, a mi, dos noches antes del allanamiento a la casa, nuestra casa, el había estando trabajando un periódico, la aparición del próximo numero de la comité de la regional del Cauca, lo habíamos estado trabajando allí y sobre todo lo había estado trabajando con Ligia Amparo, que era un miembro del comité permanente de los derechos humanos era el representante del magisterio, y el sabia que en ella encontraba la fortaleza no solamente ideológica, de ideas de fortaleza conceptual sino la fortaleza de que las cosas se están haciendo y hay que hacerlas.

Esa parte a uno como cada ocho días, lo renovaba de los golpes anímicos que entre semana recibía, pero el otro elemento era que algunos de los compañeros conservaban unos ánimos altos y conservaban muy buen humor, ese buen humor servía mucho, sobre todo para algunos que tenemos un comportamiento distinto, frente al chiste, a las formas de mirar la vida, era muy agradable oírlos burlarse de ellos mismos, burlarse de nosotros, nos burlábamos de todo, eso hacia como mas llevadero la estancia allí. Varias veces se puso muy tensionante, porque varias veces llegaban los guardias de la cárcel, nos informaban que posiblemente pasaban dos o tres presos de pasaban de otros patios a tener problemas con nosotros, que los pasaban los iban a pasar les iban a permitir el paso para intentar sobre todo matar dos de nuestros compañeros, al compañero de Yumbo y otro compañero pero para nosotros era el echo de la simpatía que el M despertaba, el echo de la simpatía que despertaba nuestra lucha, que hacían que estos guardias que estaban tan presos como nosotros, de llegar y compartimos que cuídense esta noche o cuídense hoy que van a pasar a tal, pero al patio de acá no los vamos a dejar, sabían que estábamos con algunos elementos de defensa corto punzantes y dejaban que nosotros los tuviéramos, esa fue una etapa de la estadía de allí en la cárcel, que se movía en los ambientes de la zozobra personal, pero también de la esperanza de que veíamos que era muy posible que se abriera un proceso de dialogo nacional frente a los requerimientos de la lucha guerrillera y frente a los requerimientos de los sectores que luchan por la liberación nacional en ese tiempo, entonces nos movíamos en ese marco de la poca información pero con una información muy precisa muy confiable que nos llegaba de diferentes partes.

5.2 Entrevista a la madre

Entrevistado: Ligia Amparo Torres

Entrevistador: Carlos Clavijo

Transcripción: Tatiana Cuéllar Torres

Fecha: 12 de septiembre de 2019

Lugar: Casa familiar, Cali – Colombia

LIGIA A. TORRES: Mi relación con el M-19 corresponde como a dos hechos o dos momentos: El primero: las circunstancias a nivel Nacional, el conocimiento común que se tiene de eso, por las noticias, por los hechos que empiezan aparecer. Aparece un grupo, un movimiento nacional que trata de ser popular, de recuperar la aceptación de los civiles, empiezan hacer muchas acciones después de las elecciones que pierde Rojas Pinilla. El 19 de abril del 79, creo que se constituye, no tengo muy bien la fecha, pero a partir de ahí empiezan aparecer muchísimas noticias de ese movimiento porque ellos se roban camiones de leche, carne y la reparten en Agua Blanca sobretodo aquí en Cali, esa es la primera relación o ese es el primer conocimiento que yo tengo del M-19 a través de las noticias.

La otra es ya es la más cercana, a través del sindicato, yo pertenecía o nosotros pertenecíamos al sindicato de profesores en el Cauca, al traslado que nosotros hacemos a Tunía y luego a Popayán pertenecemos más de lleno al sindicato y a través del sindicato se empiezan a comentarse cosas del M-19. Y digamos Carlos pues que en ese momento es mi pareja, él empieza a tener relaciones con algunos miembros del M-19 y ese es mi acercamiento con algunos de los amigos que pertenecían al movimiento.

CARTLOS CLAVIJO: ¿Cómo vivió el momento en que detuvieron a miembros del M en su casa?

LIGIA A. TORRES: Bueno, el momento de la detención de los miembros del M-19 en mi casa, yo creo que hay que comenzar con lo que ha pasado el día anterior; eso sucedió en la madrugada del 30 de octubre del 82 en Popayán, el día anterior yo había estado trabajando con unos compañeros del INEM que teníamos un periódico, y en ese periódico era sobretodo un periódico sindical y trabajamos hasta altas horas de la noche del 29 y yo tarde había llegado a la casa con parte de esos periódicos para repartir en el colegio al otro día y me encontré que en la casa había unas personas que habían llegado, hacía algunos días que estaban dos compañeras ahí en la casa, pero esa noche había llegado otros, unos del sindicato y otras personas del M-19 que estaban ahí, hablando con Carlos y estaban ahí reunidos, comimos y toda la cuestión, algunos se fueron y quedaron allí las dos muchachas y nosotros y nos acostamos pues con los niños.

Y como a las 4 de la mañana yo sentí que tocaban durísimo la puerta de abajo y como nosotros vivíamos en un segundo piso yo me asomé por la ventana y le dije a Carlos que estaban tocando y él me dijo espérate un momentico yo bajo a ver quién es. Nosotros pensamos que eran de las personas que se habían ido temprano de la casa que a lo mejor los estaban persiguiendo y algo, la primera reacción mía era que fuera abrir la puerta que seguro eran los muchachos que estaban en peligro, entonces que fuera abrir, él inmediatamente se puso algo y bajó abrir, cuando yo otra vez abrí la cortina de la ventana yo lo que vi un poco de cascos blancos, entonces era la policía militar, en ese momento acababan de levantar el estado de sitio, estábamos en el gobierno de

Turbay y todo el tiempo habíamos estado en Estado de sitio, se levantaba tres días y volvíamos y otra vez y seguía lo del Estado de sitio y vivimos muchos años en Estado de sitio.

Y en ese momento se acaba de levantar el estado de sitio y por eso no eran los militares sino la policía militar la que había entrado, cuando yo salgo a la puerta del apartamento ellos ya están allí, esta con fusiles, tiene a Carlos así (se señala la cabeza) con un fusil e inmediatamente me ponen a mi un fusil así en la garganta (se le quiebra la voz y empieza a llorar), en ese momento no tengo miedo, me preocupaban los niños que estaban allí (se refiere a sus hijos mayores Carlos Julián y Tatiana), yo inmediatamente, las muchachas que estaban allí las del M-19, cogieron a, una de ellas cogió a Tatiana, y la otra cogió a Julián y ellos inmediatamente empezaron a mentar madres, a esculcar cosas y yo fui la única que enfrente la situación, Calos se quedó mudo y yo les preguntaba que pasaba que ¿qué pasaba? Qué dónde estaba la orden de allanamiento y ellos me gritaban que me callara, me mentaban madres y que me callara.

Y yo que dónde está la orden de allanamiento, que no pueden allanara una casa de esa manera, y ese tipo de cosas, pero siempre tenía un fusil aquí en la garganta (Se la señala y sigue llorando), entonces las muchachas cogieron e inmediatamente ordenaron que debíamos bajar al primer piso, los pusieron a ellos en el suelo, eran las 4 de la mañana y eso hacía muchísimo frío. Yo, lo único que hice fue pasar unas cobijas para arropar a los niños, las dos muchachas tenían los niños, pero en el momento en que las tiraron al piso me las tuvieron que pasar.

Ellas sin embargo, decían que no, los agarraban y tenían a los niños cogidos, y cogieron a Carlos con las manos en la nuca en el piso boca abajo y les apuntaban. Una de ellas tenía un revólver y entonces en el baño de abajo lo puso encima de la tapa del inodoro, entonces cuando en un momento dado ella dijo que tenía ganas de ir a orinar, yo no sabía que eso estaba ahí, yo no sabía, yo tenía a los niños. Y eso yo creo que fue dramático porque a ella no la dejaron y que hiciera eso.

Toda la casa estaba rodeada, todos los cascos blancos se veían en el techo, alrededor de toda la cuadra alrededor, toda rodeada de eso, y pues luego me hicieron subir a mí, a ellos ya le dijeron que se pusieran algo porque se los iban a llevar, y yo preguntaba que ¿por qué? ¿Qué era lo que pasaba?

Y empezaron entonces arriba a sacar todo, entonces sacaron todo, a destruir, levantaron los colchones, había un dinero que habían recuperado ellos, y se lo llevaron y ese día me habían pagado a mí, era final de mes y en el segundo cajón del armario yo tenía mi sueldo y ellos empezaron a eso y se lo iban a llevar y allí me fui casi que encima de ellos y les dije que no podían llevarse ese dinero porque ese era mi salario, y eso, bueno lo dejaron. Y empezaron a registrar y a tirar todo al piso, libros, todo, todo completamente todo. Estaba la empleada del servicio, la empleada de nosotros del servicio estaba allí. Ella estaba muy asustada, en ese momento es q ella se levanta (ya ha dejado de llorar, solo solloza cuando habla).

Tiran todo al piso y empiezan a esculcar y en ese momento empiezan a llevarse, se llevaron unos casete que eran de música infantil de los niños, y se llevaron los periódicos que yo había traído la noche anterior y luego dijeron que eso era propagan de Bateman y que los casetes eran grabaciones de Bateman y que empezaron y yo les dije tenían que levantar un acta de las cosas que se llevaban y empezaron a escribir y a levantar el acta y todo y me la hicieron firmar pero

luego cambiaron todo, cambiaron todo lo que decía en esa acta, porque luego decían en los periódicos que había propaganda subversiva, que habían encontrado casete y un montón de cosas que no eran q yo había escrito, porque yo misma escribí las cosas en el acta que ellos se llevaron.

En el último momento cuando ellos se iban, cuando se los llevaban, eso fue muy largo, porque ya había amanecido, entonces en el momento que yo estaba arriba con ellos, que tenía ese fusil (Se señala de nuevo la garganta) porque nunca me dejaron de apuntar, uno le dijo al otro: echen a este hijueputa también al carro (y empieza de nuevo a llorar con más sentimiento), entonces yo en ese momento dije y ahora que va a pasar con los niños y entonces inmediatamente les dije y los mire a la cara y les dije yo no me voy de aquí, y si me voy me voy con los niños y los cogí, entonces ellos empezaron a bajar las gradas y en el último momento dijeron dejen a esa hijueputa allí. Entonces ese fue, para mí fue.. Me sentí un poco aliviada porque podía estar ahí con los niños.

Después de eso ya las noticias habían salido, no se como ni nada, pero en mi casa acá en Cali habían oído las noticias como a las 8 de la mañana y como a mitad de la mañana estaba mi hermano allá. Yo después de eso con la empleada, le dije estese Ud. tranquila, ella estaba muy nerviosa y yo me arreglé y me vestí y me fui para el sindicato, pero todo, cuando yo salí por las calles todo el mundo me miraba, todo el mundo me señalaba, la casa, las cosas, había muchísima gente afuera, eso fue hacia la mitad de la mañana. Entonces yo fui a buscar a unos compañeros del sindicato y a contarles y desde ese momento empezamos todo eso de la búsqueda. Porque ellos duraron desaparecidos 12 días.

CARLOS CLAVIJO: ¿A dónde los llevaron? ¿Qué hizo después de que se los llevaron?

LIGIA A. TORRES: Cuando los sacan a ellos, a las muchachas y a Carlos, los montan en una camioneta, como una especie de camioneta cerrada y cuando se los llevan yo subo inmediatamente, y es cuando yo me arreglo y le digo a empleada que no puede dejar entrar a nadie que los niños los tiene que tener allí, bueno antes a llegado mi hermano o bueno después de eso llega mi hermano, mientras yo organizo todo y él se quede digamos allí, esa parte la tengo un poco borrosa, pero yo me voy al sindicato y en el sindicato pues doy la noticia y todo y ellos dicen que hay q mirar si se pone un abogado y empiezan a desplegar la noticia por todos los medios para que no los desaparecieran, entonces empezaron con todos los medios, por los periódicos, por todas las emisoras, a toda la gente del sindicatos les avisaron, porque Carlos era el secretario general del sindicato en Popayán, entonces él tenía fuero sindical, entonces esa fue una de las cosas que favoreció, avisaron a Fecode a Bogotá e inmediatamente como yo me entreviste con el presidente del sindicato entonces se empezaron a mover esa serie de cosas.

No sabíamos donde los habían llevado, yo estuve con el presidente del sindicato a muchos sitios, a la Fiscalía, a muchos sitios y no sabíamos a dónde se los había llevado, en un sitio nos mandaban al otro, nos decían que la detención no estaba, q se los habían llevado fuera de Popayán y así nos tuvieron cerca de 12 días que nosotros no sabíamos absolutamente nada de ellos, yo andaba con Tatiana.

Bueno cuando llegue a mi casa hacia el medio día mi hermano se llevo a Julián porque lo q me recomendaron en el sindicato es que no me quedara con los dos niños porque yo estaba muy ocupada y que tampoco me quedará si uno de ellos porque me podrían hacer algo a mí (Vuelve

y llora), yo me quede con Tatiana y andaba con ella para todo lado, buscando donde estaban y qué noticias había.

Del sindicato pusieron un abogado y después nos dimos cuenta que a ellos se los habían llevado para la cárcel, en ese proceso supimos que habían sido torturados, muchísimas torturas, les habían hecho sobretodo a las muchachas, pues posteriormente nos dimos cuenta que a ellas les habían hecho muchas atrocidades, pues a todos, pero me dolía mucho lo q les hicieron a las mujeres (Llora bastante).

CARLOS CLAVIJO: ¿Cómo influyó este episodio en la vida familiar?

LIGIA A. TORRES: Bueno yo creo que estas cosas influyen de diferentes maneras en las personas y en la familia (Ya se encuentra tranquila y no llora), yo creo que hay q mirarlo desde diferentes perspectivas, con relación a los niños, yo creo que influyó muchísimo porque ellos no entendían los que pasaba pero cuando nosotros nos fuimos a vivir a Piendamó, y los niños cuando pasaba la policía por la casa, digamos la policía pasaba por la casa para entrenar, salían a trotar por allí, y ellos los veían por la ventana e inmediatamente cerraban la ventana, y se escondía y yo les preguntaba qué pasaba y decían que les daba miedo que ahí venían los policías que ahí venían, que ahí hay una influencia lateral a eso.

Con relación a mi familia, a mis papás, a mis hermanos ahí en Cali, ellos fueron un apoyo, ósea ellos nunca censuraban nada, cuándo en las fiestas y recochaban si nos decían los guerrilleros y nos molestaban, pero nunca nos agredieron, ni nos cuestionaron y creo que esa fue una cuestión es algo importante porque ellos reconocían de una u otra manera que parte de eso era nuestra vida y eso lo respetaron.

Con relación a la formación, a la relación de pareja yo creo que eso a mí me afectó mucho porque yo había cosas que no entendía, o sea yo no conocía todos los detalles de lo que pasaba, yo no era del M-19, yo pertenecía más vale al sindicato, ese había sido era mi trabajo, admiraba su trabajo y todo, pero no sabía. Entonces yo no lo veía. Creo que había muchos vacíos de información, en darse cuenta de las cosas, y eso influye en la confianza, en esas cosas que se tienen que tener en la familia.

Yo creo que también esos hechos han influido en entender, yo creo que en entender alrededor de la familia, de mis hijos, hoy, habría que preguntarles a ellos, pero en entender que hemos vivido en un país violento (Llora de nuevo), y que seguimos viviendo en un país violento, o sea que hemos hecho muchos esfuerzos por construir un país distinto con todos, la familia, en los lugares que hemos trabajado, en todo, pero que a veces hay mucha esperanza pero que a veces la esperanza como que se escapa. Yo creo que esas cosas influyen en entender el país que vivimos.

Bueno pues yo creo que particularmente en Tatiana estos hechos, han influido repito, cuando estaban pequeños en el miedo que se construye alrededor de los entes militares, policías y todos ellos, no se miran como algo que protege sino algo que amenaza, entonces yo creo que ha influido en ella en la desconfianza en los entes de control que uno cree que debe ser un apoyo a lo civil y no una amenaza. Y yo creo que es una de las cuestiones que puede haber influido allí.

En otra de las cuestiones que yo creo que pudo haber influido es en la manera crítica de ver las cosas, todos mis hijos en particular pero si hablamos particularmente de Tatiana eso quiere decir que las cosas no son planas, que las cosas tiene cara, que siempre hay q mirar un hecho en las diferentes caras que tiene eso, que los hechos no son desde una perspectiva, porque la perspectiva del periódico de lo que pasaba allí era una, los policías y los militares fue otra, la del sindicato y nosotros otra, de la familia otra y las visiones. Y eso quizás influyó en ella en mirar que la vida no es plana, que todo hecho que pase tiene diferentes maneras de verse, y de interpretarse, y de donde lo mire uno puede afectar más o afectar menos las cuestiones.

CARLOS CLAVIJO: ¿Qué significa para Ud. desaparición forzada?

LIGIA A. TORRES: Bueno a mi me parece que la desaparición forzada a cualquier persona es una violación tremenda a los derechos humanos, creo que eso no debería ser en ningún régimen, en ningún Estado, bajo ninguna circunstancia.

La desaparición forzada en ese momento, en la década de los 80, fue una perspectiva que utilizaron para forzar a los grupos de izquierda, los grupos que no estaban alineados con el gobierno, a mi me parece que es eso es una violencia tremenda a nivel personal y a nivel social, a nivel personal porque a muchos les ponían las voces de sus hijos, fueron capaces de llevar incluso niños para atormentar, para torturar a las personas que desaparecen.

Yo creo que las desapariciones fueron desde la desaparición como en este caso que desaparecieron y luego aparecieron encarcelados y hasta la desaparición y nunca aparecieron y eso pasó en Argentina, en América Latina, dónde ese fue una costumbre, o ha sido una costumbre tremenda en estas décadas, pero aquí en Colombia fue una estrategia que utilizaron y creo que violentaba tremendamente las situaciones de las familias, y a nivel social crearon miedo, y el miedo no es una cuestión que debe ser constante en la vida de alguien porque construir cosas sobre el miedo no es construir nada.

CARLOS CLAVIJO: ¿Cómo fueron las redes de movilización y búsqueda?

LIGIA A. TORRES: Bueno la movilización que hubo alrededor de esto yo creo que fue de diferente índole, porque lo importante era la red que había entre los grupos de izquierda, los sindicatos, la aceptación social que había de este movimiento. Entonces por ejemplo la mamá de las niñas que fueron detenidas en mi casa se fueron a Popayán a estar conmigo, cuando ya estaban encarcelados a llevar comida, las mismas personas del sindicato estaba al pie, estuvieron pendientes, esto que por Fecode se pudo poner un abogado, el hecho que se pudiera grupos ir a los periódicos, a las emisoras, yo creo que eso hizo, que eso se ha perdido muchísimo en estos momentos, los apoyos de los movimientos y la población, yo creo que eso era importante, alrededor de las familias. En esos momentos el M-19 tenía a los Pavón en Yumbo y la mamá de los Pavón estuvo conmigo en Popayán. Ellos fueron asesinados en el Palacio de Justicia, esa señora que yo tuve la oportunidad de conocer, era una líder, movilizaba a las familias, a las mamás, un poco cerca al movimiento de las madres en Argentina, y eso me parece a mi que se ha perdido mucho en este momento histórico.

Hubo también como ya lo he dicho, mucho apoyo de mi familia, de estar pendientes, del apoyo con los niños, el acompañamiento en el colegio, yo trabajaba en Tunía, y mis compañeros, me cubrieron todo, sobre todo los días de la desaparición ellos me cubrieron todo. Cuando yo

regrese a los dos o tres días yo me desplome y ellos me decían que podía salir que ellos me cubrirían con los estudiantes, yo creo que eso es muy importante

CARLOS CLAVIJO: ¿Cuál es el valor de recordar estas historias?

LIGIA A. TORRES: Bueno yo creo que es importante el problema de la memoria histórica que no es la memoria solo social, sino la que se vive alrededor de las familias, de las personas, si uno entrevistará a las personas del común que han vivido una cantidad de cuestiones, en los pueblos, en las zonas rurales, de diferentes posiciones, uno podría rescatar mucho de la memoria histórica que no es la memoria que aparece en los libros, que no es la memoria que aparece oficialmente, yo creo que la memoria histórica es la memoria que hace la gente fundamentalmente, de los hechos, de las cosas porque tiene que ver con la percepción en ese momento, porque tiene que ver con el valor, porque se da, cuáles son las causas, todo este tipo de cosas me parecen que son fundamental.

También me parece que es importante que cuando se recuerda también se sana, porque se piensa en cómo paso, pero también como repercutió eso en la vida, y que eso como ha movilizó cosas buenas que uno puede hacer, entonces yo creo que en ese sentido es una manera de sanación en el buen sentido de la palabra, no en un sentido estrictamente personal sino en una memoria colectiva que permita que perdonemos, que entendamos cosas, que permite que no haya tanto odio, ni tanta rabia con relación a las cuestiones.

Yo creo que yo en estos momentos no siento rabia por los militares en esos momentos, uno entiende que es el militar en sí mismo, no es el policía en si mismo, es el sistema que hace que la gente odie, que crea esa consciencia de odio y de rabia hacia la gente que piensa diferente, hacia la gente que tiene posiciones sexuales distintas, hacia la gente que es distinta, yo creo que esto lo que haces es que no se pierda, por un lado que se pueda ver, que la otra gente de la familia, de la sociedad, los otros, que los niños entiendan que ese presente que ellos tienen unas raíces en cosas que ha pasado; y por otro lado el perdón pero no un perdón religioso, que yo perdono porque me dicen que debo perdonar, sino un perdón social, una cuestión que nos dejen vivir más tranquilo con los quienes nos han agredido pero también que respeten esa diversidad de ideas, esa diversidad de posturas, yo creo que eso es lo importante de estas cosas.

Ahora lee un texto de Jaime Bateman Cayón: Siete hombres y un destino.

5.3 Relato visual y textual autobiográfico Tatiana Cuéllar



Figura 5. Relato visual y textual hecho por la autora

Recuerdo que vivíamos en una casa de dos pisos en Popayán y que una fría noche entraron los militares a nuestra casa con cascos grises que se veían hasta en el techo. Inundaban la casa como perros rabiosos, con sus botas pesadas y con sus manos tiraban todo al suelo. Abrían el famoso segundo cajón del armario y cogían el dinero que les habían pagado a mis padres que eran maestros en el Cauca. En este cajón más tarde mi madre guardaría los regalos de navidad y nosotros lo usaríamos de escalón para subirnos a la parte alta del armario y lanzarnos a la cama.

Recuerdo el pecho de Cielo que me sostenía, recuerdo sus grandes pechos calientes y cómodos ofreciéndome cobijo y seguridad en un momento caótico, de conflicto, de incertidumbre en el lugar que habitábamos y que reconocíamos antes de este hecho, como un lugar seguro y cálido. Recuerdo a mi padre *empequeñecido* embolando sus zapatos mientras esperaban en una tensa calma los militares. Mi padre limpiaba sus zapatos pacientemente, creando la tensión que siempre genera cuando hay una situación dramática, como cuando Walter murió años después, se metió a bañar horas y horas y no quería salir para ir a verle al hospital.

Recuerdo igualmente, que vi a mi padre unos días después, no se cuantos, pero serían unas dos semanas, en una celda, cuando mi tía Teresa y mi madre me llevaron a verlo, recuerdo el pasillo y sus grandes brazos abrazándome y ese gesto endurecido para no llorar. Nunca había pensado en este episodio como una desaparición, porque volví a verle; sino como el arrebato de un afecto, como la separación violenta de mi padre y como el sentimiento de humillación, miedo y rabia de mi madre.

Más tarde, en mi adolescencia, enfrenté a policías que pedían revisar mi bolso o que se nos acercaban en la calle, que nos paraban sin más; los enfrentaba, les cuestionaba, les gritaba, sin tener muy claro que lo que hacía era el reclamo por una deuda heredada. Yo no entendía mi rabia contra cualquier persona que llevara uniforme y que representara a las “fuerzas del orden”. Siempre fue como un enfrentamiento entre dos jóvenes desde lugares distintos de poder, con ganas de venganza, de encarar a la autoridad y desafiarla...porque ese uniforme y ese chico,

representaban el control y la violencia capaz de separar familias, de torturar, de castigar al “otro”, al que piensa y vive diferente, al que se atreve a pensar por sí mismo y cree en un país distinto, que era el proyecto que se gestaba en aquel entonces.

Desde ahí las cosas y los métodos han variado un poco, pero las motivaciones parecen ser las mismas, muchos tenemos un sueño y una necesidad por cambiar el curso de los acontecimientos, de proteger las tierras que cuidan los indígenas y las comunidades negras que han estado en esos territorios generaciones atrás. De volver a cuidarnos entre nosotros, de tener redes de apoyo para cuidar de nuestros hijos y los de nuestros amigos y reunirnos sin tener miedo y volver a salir a las calles como se ha visto hace poco (2019-2020) en todas las ciudades y regiones del país...Como diría en diciembre del 2019 el escritor William Ospina “estamos cansados de esa política de directorios, en la que solo los poderosos y los expertos pueden opinar, y cuando el pueblo opina, es un perturbador y es un intruso. (...) Estamos cansados de amar con vergüenza, de engendrar con miedo, de trabajar sin ganas, de luchar sin fuerzas, de morir sin gracia. (...) Estamos cansados de esperarlo todo y de no recibir nada. Estamos cansados, pero ese cansancio no es una derrota” (“Estamos cansados” 2019).

Pero si no es una derrota, *¿qué estamos haciendo? ¿qué más podemos hacer?* Creemos que poner en evidencia y hacer visible de forma poética ese miedo, esa referencia al enemigo, esa vergüenza, puede salvarnos por lo menos para no sentir odio, para poder continuar la lucha. Aunque ahora, en pleno confinamiento, en plena primavera en España y en plena violencia contemporánea en Colombia, en medio de la muerte, el pánico, la asepsia, el control y la esperanza; debemos volver a estar en casa, volver a habitar el hogar y convivir con los nuestros, con nuestros miedos, nuestros hijos, nuestras sombras, nuestros padres, nuestras fortalezas, nuestras parejas. Mirarnos así y construir esa cadena infinita de afectos para hacernos invisibles a la muerte, será la memoria que construiremos colectivamente.

Anexo 6. Entrevistas colectivos y laboratorios de artistas

6.1 Entrevista realizada a la compañía de teatro político A Tiro Hecho

Integrantes entrevistadas: Carla Chillida, Yarima Osuna y Margarita Mateos

Entrevistadora: Tatiana Cuéllar Torres

Transcripción: Tatiana Cuéllar

Fecha: octubre 02 de 2018 hora: 11:00 am

Lugar: Calle Marqués de Bellet 14, Valencia



Figura 6. Espacio de trabajo de la compañía A Tiro Hecho, 2018, fotografía de Pavel Dussán

TACUTO: Estamos con la compañía A Tiro Hecho de Valencia, que dirige Carla Chillida y bueno mi trabajo de doctorado se enfoca en revisar qué estrategias colaborativas se están dando en las producciones escénicas, cuáles se repiten, cuáles se exploran. Bueno, y si se dan realmente estrategias colaborativas y cómo se dan. En esa dirección, ¿Quiénes son? ¿Qué es A Tiro Hecho? ¿Cuál es el objetivo del trabajo que hacen?

CARLA CHILLIDA: Somos una compañía de teatro físico, pero nos gusta mucho lo de tachar lo físico y poner teatro político, teatro físico-político. Físico en cuanto a la forma que tiene y político en cuanto al contenido. Nacimos en 2011 y llevamos pues eso, siete años, casi casi a una obra por año, de temáticas que entendemos... bueno algunas han sido más de memoria histórica, de recordar momentos de la historia de nuestro país y de otros lugares, y otras a lo mejor con temáticas más urgentes que están pasando en el momento y que necesitamos como, a través del teatro, hacer como reflexiones de temas que creemos que son importantes de tratar desde la cultura. Y bueno, básicamente, eso es lo que hacemos. Tenemos formato de obras largas, con producciones largas que hacemos con creación colectiva, suelo dirigir yo los procesos, pero bueno, somos ya un equipo así de afinidad que participamos en la creación. ¿Y luego tenemos un formato de obras más cortas que montamos rápidamente como de temas más urgentes no? como respuesta a problemáticas que urge tratar rápidamente. Y bueno, esto en

cuanto al proyecto puramente teatral, luego a parte de esto, hacemos también eventos que dinamizan de varias formas artísticas, esas mismas temáticas que igual hablamos en las obras, hacemos exposiciones, pintamos murales, charlas, pase de documentales, festivales...o sea como que también estamos un poco dentro de la gestión cultural, aunque no nos gusta mucho denominarnos así, pero sí que llevamos como varios años haciendo, que no sólo dedicarnos a la producción de teatro, sino que a raíz de esa producción de teatro, se abra un campo sí más amplio de darle importancia a las temáticas y plasmarlas de diferentes maneras; intentando también que ese encuentro cultural sea también, algo más comunitario no? que reúna mucha gente no sólo para ver, para consumir un producto, sino para reflexionar y generarla entre todas.

TACUTO: En esa dirección, ¿se intenta que haya una relación con el público de alguna manera? En la obra *Las Solidarias*, imprimían algo que le daban al público y como que la finalización de esa obra no era como lo que normalmente se ve, ¿qué relación quieren o piensan establecer y cuál es el objetivo de esa relación?

YARIMA OSUNA: Yo creo que en todas las obras, aunque es cierto que en *Las Solidarias* se entrega algo directamente, pero sí como que se rompe un poco ese esquema del teatro va a comenzar, la gente llega y se sienta ...en *Las papas* (se refiere a *Donde las papas queman* (2014) hay un mini concierto mientras entra el público, *El Mercado es más libre que tú* también es un ejemplo de relación con el público antes y durante el espectáculo, siempre se le hacen preguntas al espectador durante la obra para que el mismo vaya creando su propio criterio, porque no se intenta dar por sentado una cosa, sino que se intenta dejar un interrogante para que te vayas a casa hablando del tema.

CARLA CHILLIDA: Sí, yo creo que hay una preocupación nuestra por intentar acortar la distancia que hay entre el espectador y el espectáculo. Sino que la gente ya de entrada pueda conocernos de cerca y es una premisa de las últimas obras, que si viene tu madre le das dos besos, o sea, no generar esa distancia, naturalizarnos y que nadie nos idealice por artistas.

MARGARITA MATEOS: De hecho, una de las cosas positivas frente al público en A tiro hecho es que cuando haces tu obra ver que el público que estás teniendo no es gente de teatro no es público de la profesión, sino que estás teniendo gente de la calle, gente también de luchas sociales. Creo que en ese aspecto no hay una separación entre el público y lo que estamos haciendo nosotras, sino que estamos como iguales trabajando desde diferentes puntos, pero hacia lo mismo. Entonces como que se genera un vínculo entre el público y lo que se está viviendo.

YARIMA OSUNA: La manera en que el actor se relaciona con ese espectador, es otra manera de hacer política y también los sitios en donde presentas el espectáculo. Nosotras como compañía nos hemos salido, bueno actuamos en teatros convencionales, pero también nos hemos salido un poco de ese marco y actuamos en centros sociales, que, si se hace la obra en una plaza, o sea, intentamos...no llega a ser cultura comunitaria porque no llegamos a crear una obra en una comunidad, pero sí llevamos el teatro a la comunidad para que tenga un libre acceso de momento; la esperanza es poder hacer algo más grande.

TACUTO: En ese sentido lo que he visto es que hay unos proyectos y unas compañías en el que el teatro es como un medio para un fin social, digamos que buscan una transformación social y otras compañías que usan más *lo social* como el trabajo colaborativo y demás como un fin teatral. ¿En dónde están ustedes? o ¿están entre las dos cosas?

CARLA CHILLIDA: Yo creo que estamos entre las dos cosas y vamos resolviéndolo como podemos también porque no es que tengamos tampoco muchos referentes, bueno si que es verdad que hemos ido muchas veces a Latinoamérica, ya que allá hay mucha referencia al teatro

más comunitario, pero aquí (¿Europa? ¿España?) en verdad nosotras tenemos que lidiar entre lo que creemos para lo que sirve el teatro y con un montón de cosas que tenemos que cumplir para poder entrar en los circuitos teatrales como que tenemos que ser una empresa, pagar un montón de cosas, pedir subvenciones, lo cual nos aleja de lo que nosotras sentimos que es el teatro y el arte, pero bueno que tenemos que estar siempre jugando con esas dos opciones e intentar ser lo más coherentes posibles dentro de las contradicciones.

TACUTO: Claro, entendiendo eso, ¿cuál es el compromiso entonces? Si buscan subvenciones y este tipo de ayudas ¿se vive del teatro?

MARGARITA MATEOS: Yo creo que tenemos una premisa súper clara que es haya o no dinero, puedas o no, se va a llevar adelante si o si. Primero los proyectos y luego ya veremos cómo se financian, cómo lo buscamos, pero creo que lo importante que tenemos y lo claro que tenemos es que hay que hacerlo y luego ya veremos.

CARLA CHILLIDA: Sí, digamos que generamos el proyecto y luego buscamos cual es la mejor forma de financiarlo. Que muchas veces la lógica de las subvenciones es: te lees la subvención y creas un proyecto adrede para que encaje en esa subvención; esa lógica a nosotras no nos gusta nada, si hay un año en que nuestro proyecto no encaja en esa subvención, pues habrá que buscar otros métodos de subvencionarse, pero no se, nuestro compromiso es con el discurso y el proyecto artístico...

MARGARITA MATEOS: ...con lo que está pasando ahora, con la gente, con las luchas sociales, ese es nuestro compromiso.

TACUTO: Bueno, en ese sentido, con lo que hablábamos ahora sobre las estrategias colaborativas, ¿Ustedes hacen trabajo interdisciplinar?, ¿Consideran que están dentro de esa línea?, ¿Cómo se integra vuestro equipo de trabajo? Recuerdo que cuando empezaron, trabajaron con un chico que venía de China o algo así y luego se fue. ¿Cómo funciona lo de integrar gente al espectáculo?

MARGARITA MATEOS: Poniendo carteles en el barrio chino (risas) así fue, tal cual.

CARLA CHILLIDA: Haber, lo de traer gente de fuera, el único ejemplo que tenemos es el de *Ladra luego cabalgamos* en realidad. Sí que el tema multidisciplinar lo hemos trabajado mucho, sobre todo porque cuando se fundó la compañía, la fundé yo con otro compañero que es grafista y la idea es...luego claro te centras y desde luego A tiro hecho es un proyecto teatral, pero la idea era que no fuera ni teatral ni gráfico, sino que fuera un mix, de hecho, nosotros los murales los firmamos como A tiro hecho también. Entonces si que es verdad que por ejemplo todo esto de la gráfica y puede ser en audiovisual o puede ser en serigrafía en escena...como que siempre ha estado muy integrado con la compañía. De hecho, los espectáculos suelen ir con un *fanzine* auto editado en el taller.

MARGARITA MATEOS: ...luego también la danza porque nosotras dos por ejemplo (Margarita y Carla) a parte de actrices somos bailarinas también de danza contemporánea, entonces como que está vinculado el cuerpo al trabajo escénico. A parte también, cuando hablamos, por ejemplo, yo pongo mucho el ejemplo de la obra *Ladra y luego cabalgamos*, que estamos hablando de los obreros, y como no puedes hablar de un obrero sin estar tú, metiendo tu cuerpo cien por cien en acción, sino sería mentira... no se como decirlo. Entonces como que necesitamos utilizar el cuerpo para sentirnos que estamos siendo esos obreros, fieles al discurso.

TACUTO: Claro porque en este momento en algunos movimientos teatrales el cuerpo empieza a desaparecer, en cambio ustedes tienen muy claro que la imagen está ahí, pero el cuerpo es esa imagen también y ahí se dan esas relaciones interdisciplinares.

MARGARITA MATEOS: De hecho, partimos mucho del cuerpo, es decir, el cuerpo casi siempre está antes de la palabra en nuestros trabajos; o sea, la palabra llega después de la imagen.

TACUTO: Bueno y ¿ahí qué papel juega la gráfica? que estabas un poco ahora hablando de eso, ¿puedes ampliarlo por favor? Que además he visto en escena, gráficas muy buenas, los carteles que tienen una gráfica muy particular que la da la serigrafía, por ejemplo.

CARLA CHILLIDA: La gráfica (YARIMA OSUNA: es un personaje más), un artefacto teatral más, o sea es la que nos da la estética de la obra. Muchas veces condiciona también el lenguaje. Hay unas obras en donde la gráfica está más presente como en el *Mercado es más libre que tú*, en donde todo ...nosotros intentamos hacer lo mismo en la vida que en escena. Y bueno, una de las maneras que tenemos de auto gestionarnos es: hacemos serigrafía y vendemos camisetas, bolsos, pegatinas y por ejemplo todo eso está metido dentro del espectáculo mismo del *Mercado es más libre que tú* con un mercadillo que hacemos allí y toda la obra es como una especie de centro comercial que tú puedes comprar ...entonces ahí por ejemplo la gráfica está súper evidente, lo impregna absolutamente todo.

YARIMA OSUNA: Digo un personaje más porque se utiliza como a modo de explicar diferentes discursos como un apoyo a la palabra, para no ser panfletario la uso...no se es como también en la política, en donde la gráfica siempre ha sido un arma de combate; es decir, a nivel gráfico, lo que no se podía decir con la palabra, por la cesura o por lo que fuera, la gráfica siempre ha estado por ahí.

TACUTO: ¿Y eso haría como una especie de redefinición de la escenografía?

MARGARITA MATEOS: Sí, yo creo que sí. En *Las Solidarias* estábamos creando las escenas y había una persona dibujando en escena todo el rato, o sea como que forma parte del mismo proceso, al mismo nivel. Esta persona venía, veía la obra, luego decidía, incluso en el momento en que estábamos ensayando, ella estaba dibujando todo y luego en el mismo espacio ella estaba en el taller haciendo la serigrafía. O en el *Mercado* también, Elías venía y mientras estábamos actuando, él iba dibujando todo lo que se le venía de la pieza.

YARIMA OSUNA: O propuestas también, por ejemplo, en la escena del Mickey, pues si ponemos quizás el mapa del mundo al final y lo combinamos con tal, pues salen escenas también de propuestas gráficas.

MARGARITA MATEOS: Y bueno, también con lo que has dicho de la escenografía, de hecho, en la segunda parte de *Las Solidarias*, es pura serigrafía, toda la escenografía es serigrafía de las mujeres, es súper artesanal.

TACUTO: Bueno, pensando ahora un poco en el proceso creativo, ¿pueden ampliar cómo se da eso? Ya dijeron un poco sobre ello, pero ¿pueden hablar del papel que juega cada integrante del grupo? ¿De dónde parte? ¿De la directora? ¿De donde sale la idea? ¿Cambia con la obra?

CARLA CHILLIDA: Yo creo que cambia con la obra y también a medida que la compañía se va consolidando, consolidando sus formas de hacer. Sí que es verdad que al principio, cuando empezó la compañía, íbamos cambiando un poquito de elenco y ahora sí que es verdad que llevamos ya como tres espectáculos donde hay personas que permanecen dentro de la compañía y eso está haciendo que hagamos un grupo más de afinidad, en que se pueda participar creativamente, porque nos entendemos ya nuestros lenguajes, que no es lo mismos que crear un elenco completamente, netamente nuevo, que igual ahí sí que las propuestas son como más dirigidas; pero que sí es verdad que ahora estamos ya como consolidando un lenguaje de comunicación escénica entre nosotras.

MARGARITA MATEOS: Los tres últimos espectáculos han sido mucho más colectivos que los primeros. Por ejemplo, en el *Mercado es más libre que tú*, estaba también la parte musical, que

es un elemento que para nosotras forma parte de la creación y es un personaje más. De hecho, desde esta obra, hay música en directo, ya no entendemos el teatro sin música en directo, yo ya no puedo ver una obra de teatro con música enlatada. En el caso de *El mercado es más libre que tú*, por ejemplo, que fue un encargo que nos hicieron desde la Plataforma Contratatipe. Entonces bueno, nosotras a partir de esta idea del TTIP, a Carla se le ocurrieron muchos libros para leer y ver y nosotras estuvimos investigando sobre estos libros y a partir de ahí generamos imágenes. El músico a partir de lo que veía generaba también la música que quería, que veía que se acoplaban con lo que estábamos haciendo, fue un proceso súper colectivo. Y ahora con *Las Solidarias* es igual, la idea nos viene dada o le surge a Carla como en este caso, como que piensa en qué idea quiere trabajar y ahí quedamos, hablamos de qué temas queremos tratar a partir de este tema y vamos buscando, nos vamos documentando. Por ejemplo, en este último, leímos entre todas el libro de Simone de Beauvoir, por capítulos.

YARIMA OSUNA: Bueno, pero también se creó como... no se, Margara estudia la maternidad, Paula que es más bailarina el cuerpo, yo el afro feminismo...bueno como que nos dividimos y dividimos en subtemas, en conceptos, para luego empezar a verter imágenes o propuestas de escenificación de esos conceptos y creo que al final no quedó nada de lo que habíamos vertido (risas) ...las ideas están, pero las propuestas como que quedaban de momento naif y luego se les daba la vuelta y funcionaban.

CARLA CHILLIDA: Yo creo que lo más importante de los procesos de creación, es que es un proceso de auto aprendizaje muy grande. Es empezar un proceso de cero, no conoces el tema que vas a tratar, y es como de repente en tres meses te haces especialista de ese tema y eso te cambia y a partir de eso ya, ves el mundo de otra manera. Es como nuestra forma también de militar en el conocimiento, nuestros pequeños doctorados (risas).

TACUTO: Hablando del conocimiento, ¿hay alguna intención formativa en lo que hacen? alrededor de la misma militancia hacen talleres o cosas así sobre el asunto que están tratando? ¿Es decir, hay no sólo una intención auto formativa sino hacia afuera también?

CARLA CHILLIDA: Sí que hay intención de eso, pero no de nuestra parte. Cuando estrenamos *El Mercado es más libre que tú*, hicimos unas jornadas contra el TTIP y llamamos a gente especializada en los tratados de libre comercio que nos vino a explicar, también proyectamos algunos documentales, pero eso también forma parte de nuestro auto aprendizaje ...de momento hecho lo de te vamos a explicar...lo que hacemos nosotras es la obra de teatro, que igual tiene muchas partes también formativas.

YARIMA OSUNA: Bueno, pero sí que organizamos encuentros de teatro político, por ejemplo, tenemos compañías amigas chilenas o gente de Uruguay que vienen a los encuentros. Se hacen redes y en colectivo hacemos unas jornadas para que ...nos sirven a nosotros como aprendizaje, pero también está abierto a todas las profesiones y a todas las militancias más que las profesiones, por en realidad pueden venir talleristas y oyentes que no tengan nada ver con el teatro, pero les interesa el tema del feminismo o les interesa el tema de cómo llevar un tema político y expresarlo a través de la cultura en su militancia o en su sitio de actividad y eso sí lo hacemos, o sea se organiza desde la compañía.

TACUTO: ¿Cómo es la relación entre el director, intérprete y demás integrantes de la compañía, en relación al trabajo de conceptualización y montaje?

MARGARITA MATEOS: Sí que es verdad que hay una jerarquía, pero porque digamos hay diez propuestas y las diez gustan, alguien tiene que decidir vamos con esta y sigamos.

CARLA CHILLIDA: De alguna manera las chicas confían en mí, en que yo voy a poder estructurar o resolver algunas cosas cuando se quedan descolgadas, pero igualmente yo confío

en ellas y en las propuestas que me van haciendo, o sea, yo necesito consensuar las ideas que tengo, así que es un equipo muy de afinidad; pero no entiendo yo esto como una jerarquía sino como algo horizontal. Por ejemplo, cuando hacemos algo más de movimiento del cuerpo, Paula, que es la más bailarina del grupo, se encarga de limpiar el movimiento. Entendemos que a cada una se le da mejor alguna cosa y lo aprovechamos en favor del grupo.

TACUTO: Ahora, hablamos que se partía de una idea en el proceso creativo y de una documentación sobre esa idea. ¿Digamos, después de eso se sigue con un texto o con una imagen visual o sonora? ¿Depende de la obra?

CARLA CHILLIDA: Lo primero que hacemos es documentarnos mucho sobre un tema y luego dejamos esa documentación e intentamos pasarlo al cuerpo, con dinámicas...igual nos quedamos con alguna imagen, igual en algún momento también hemos partido de algún texto que veíamos muy claro, pero principalmente, no empezamos un proyecto desde un texto cerrado, eso lo se empieza como una limitación.

MARGARITA MATEOS: Bueno, de hecho, siempre nos da mucha risa esto en la compañía, porque cuando nos piden los textos de la obra en algún festival, nosotras no tenemos los textos, los textos no existen, porque son como...pues de repente estamos aquí y hay un discurso de García Oliver ah vale y lo buscamos y ya está...pero no, no tenemos las obras escritas...la única obra que sí que ha estado escrita y que hemos tenido una persona desde fuera escribiendo es la última de *Las Solidarias*, que en todo el proceso creativo estaba la escritora viendo el proceso y escribiéndonos la obra.

CARLA CHILLIDA: Pero no estaba escrita previamente, sino que mientras íbamos haciendo ella iba escribiendo.

MARGARITA MATEOS: Ella venía a los ensayos y a partir de las imágenes que generamos ella iba escribiendo y por la noche nos mandaba la escena.

TACUTO: ¿Qué opinan sobre el crecimiento del trabajo colaborativo e interdisciplinar?

CARLA CHILLIDA: Yo lo veo muy positivo ...nosotras además de A tiro hecho, tenemos un proyecto, así como más ambicioso, con más horizonte, que se llama La internacional teatral y la idea de este proyecto -bueno nosotras que somos muy soñadoras nos encanta-, la idea es generar como unas brigadas internacionales de artistas que luchan contra el capitalismo...de todo tipo de arte y de todo el mundo, esa es la idea. Somos como diez personas, unos de teatro, otros de música, de audiovisual, de gráfica y nos sentamos a hablar de arte y de cómo el arte puede transformar la realidad, o de cómo el arte puede ser una herramienta para añadir a las luchas o la militancia. Entonces, eso para mi es una forma de colaborar interdisciplinar. Si no, también este tipo de sistema, también nos aboga a sectores muy concretos y los de teatro sólo hablan con los de teatro, los de música sólo con los de música y justamente el teatro creo que es el arte que necesita de otros tipos de arte.

MARGARITA MATEOS: Pero incluso el teatro consigo mismo tiene esa relación más amplia.

YARIMA OSUNA: Es un poco que el sistema es muy sectario y es sectario también dentro del arte y realmente yo creo que esto de ser multidisciplinar ha surgido desde las vanguardias y el sistema siempre ha tratado de cortar eso, pero es inevitable que en la lucha la gente se una. Ahora va saliendo porque claro, ahora hay un florecimiento de la derecha y de la ultraderecha y no hay otra manera que unirnos para poder combatirlo desde el arte. Surgió con los (...) y todo esto en los años sesenta y era también una forma de lucha y era multidisciplinar y siempre ha salido como desde la izquierda para combatir una sociedad que siempre trata como de mutilar, en este caso desde el arte y yo creo que por esto es el auge ahora... ya no se ve tanto en las plazas como se hacía antes, pero bueno ya volverá.

6.2 Entrevista realizada a la compañía Señor Serrano

Entrevistado: Álex Serrano

Traducción y transcripción: José Manuel Caicedo Roque

Fecha: 24 noviembre de 2018

Lugar: Teatro El Musical, Valencia

ENTREVISTADOR: Ya sé que es tercera o cuarta vez que están aquí en la ciudad de Valencia. ¿Verdad?

ÁLEX SERRANO: Sí, es la... bueno, ehh, hace muchos años que habíamos venido, con la red de sus alternativas, un par de veces en el 2007 y 2008, o 2008 y 2009, pero aquí en este teatro es la tercera vez.

ENTREVISTADOR: Pues, Bueno, vamos a hacer una pequeña introducción de la historia de la compañía, y rápidamente pasemos a las preguntas del público, que yo creo que es lo más interesante.

Bueno, como saben, ehhh, el trabajo de la agrupación Señor Serrano, comienza en el año 2006, y tiene ya una larga trayectoria de creaciones en un lenguaje que saben, o como han comprobado los que no siguen la compañía, un lenguaje muy contemporáneo. Un lenguaje que habla de una forma de una realidad en la que, según el propio sentir, el sentir de cómo se entiende esta pieza, y las anteriores que he podido ver, una realidad muy compleja, una realidad desestructurada, y que la forma de entenderla, probablemente una forma interesante de entenderla sea acercarse a esa realidad desde diferentes planos que después podrían converger en un punto o en un concepto de los que se quiere hablar, ¿no? En este caso podría ser el comienzo del concepto de un capitalismo que pasa de ser un capitalismo local a un capitalismo que, de alguna forma a partir de la explotación de nuevas materias primas, como en este caso sería ehh, la selva, la jungla de Centroamérica y a partir de eso, comienza a exportar un producto que no existía, un producto que era la banana. ¿No?

Ehh, En las anteriores creaciones, yo por lo que puedo ver, Alex siempre parte de una intensión muy comprometida a nivel política, de alguna forma expresar o investigar alrededor de hechos históricos, donde ha hecho una tarea importante, de lo que podría ser la investigación histórica, pero a partir de ahí, hablar de una serie de ..., bueno pues eso, ehh, de hechos históricos que influyen de una forma muy directa en la realidad en la que estamos viviendo, ¿no?

ÁLEX SERRANO: Ahhh, Si. (Risas del público)

Es que después de estas introducciones es difícil empezar. Para nosotros es un poco extraño porque no nos se empieza y además hay una gran nube aquí, así que damos fé de que están allá y nada más.

Varias cosas: ehhh, hay una frase de un tal Egjan, que fue un periodista, que escribía en New York Times hacia el año 1930 aproximadamente, es decir antes de las guerras, bueno, entre guerras perdón. Y hay una frase que nos encanta que dice que: “Cualquier problema complejo, es muy posible que tenga una solución simple, pero seguramente equivocada”. ¿Vale? Y es esta idea de que el mundo es una cosa realmente muy compleja, tremendamente compleja y que lo único que intentamos hacer continuamente durante nuestras vidas es encontrar soluciones simples. ¿No? Soluciones simples son: Encontrar culpables, encontrar responsables, señalar, separar, marginar, es decir: compartimentar, y en cambio lo que nos gusta, lo que intentamos nosotros es, por lo tanto, no mostrar una solución, no mostrar una respuesta sino una ventana, es decir, una polifonía, para decirlo de alguna manera. Que después lo conseguimos o no, pero lo que intentamos siempre es... y a través de diferentes estrategias:

Una, a través de la multitrampa, es decir, ir explicando diferentes historias a la vez. La otra es el multilinguaje, es decir, hacerlo no solamente con un lenguaje natural que sería el más clásico, o un lenguaje performativo que pasa a través de la pantalla o de la multipantalla, es decir, donde hay alguien que siempre está en medio de la acción, para decirlo de alguna manera, entre el actor y el espectador, es esta pantalla que habla para nosotros y sobretodo, y es otra cosa que nos gusta hacer, que intentamos hacer, si se tiene que tratar un tema, nos documentamos muy bien, y además partimos de dos premisas, una es la que para nosotros es evidente, que vosotros sabéis tanto como nosotros, es decir, puede ser que no sabéis exactamente por dónde era el trazado del ferrocarril de Centroamérica, son datos irrelevantes, quiero decir, son cosas muy pequeñas, pero en el fondo compartimos un background muy similar, y un background muy similar para nosotros ahora es: Facebook, es Instagram, es lo que se empieza en las 10 cadenas mayoritarias y en los 4 diarios que quedan, es decir, tenemos y compartimos unos referentes, y durante los últimos 25-30 años que son idénticos, pero idénticos, quiero decir, sí, tenemos China y tenemos Irán, hay Corea del Norte, sí, son diferentes, pero todo el resto son idénticos. Por lo tanto, (Me estoy enrollando mucho), y, por lo tanto, quiero decir, compartimos referentes idénticos y hay muchas cosas que no hace falta explicarlas. Quiero decir, hay muchas cosas que podemos dar por supuestas. Y por lo tanto podemos recorrer, lo que era la segunda estrategia, la metáfora. ¿Es decir, hemos investigado un poco sobre economía etc... y qué? Además, ¿qué? Es un rollo la economía, es un ladrillo (es un toston), y muy compleja, es muy abstracta, es decir, es imposible agarrarla (entenderla), se escabulle cada vez que deseas agarrarla, y por lo tanto, teníamos, que usar una estrategia, que es algo que usamos en los espectáculos anteriores, que es el uso de una metáfora, que es, en lugar de acercarte y dar un paso adelante, damos un paso al lado, y por lo tanto en lugar de hablar de economía, hablar plátanos, en lugar de hablar de machismo, en lugar de hablar de economía, hablas de quién? de cómo?
¿No sé si te he respondido?

ENTREVISTADOR: Sí, sí, yo creo que sí, perfectamente, eh, el buscar una forma de lenguajes paralelos para aludir a aquellas metáforas que pueden dar al público las diferentes piezas para completar lo que están viendo, es justamente de lo que estás hablando.

ÁLEX SERRANO: Sí, sí, y lógicamente, puede ser que lo consigamos o puede ser que no, eh, pero es esta idea que nos da la sensación, a mí, cada vez que abro el Facebook, que todo es excesivamente pornográfico en cierta manera, quiero decir, que ya no accedemos a la realidad en sí misma, sino que accedemos a ella a través de diferentes pantallas, de manera ultra pornográfica, ultra directa, es decir, como todo llama mucho, es un chorro muy fuerte, y por lo tanto, la única estrategia (pensamos nosotros, por el momento pensamos nosotros) que tenemos nosotros para acercarnos a la realidad, o para hablar de la realidad es: No hablar de la realidad misma, sino buscar una estrategia, alternativa

ENTREVISTADOR: Un camino paralelo, Una última pregunta antes de pasar el micro al público sería, una de las cosas que más me llama la atención es: cuando me acerco un poco a la historia de la compañía y de vuestra página web, es la trayectoria de hacer actuaciones alrededor del mundo, una trayectoria que es absolutamente sorprendente, eh, pensando en el tipo de propuesta que se está exportando de alguna forma no?, entonces mi pregunta es: Cuando vosotros estáis en el proceso de creación, para diseñar vuestras piezas, están pensando desde diferentes puntos para poder hacer posible salir con la pieza fuera del estado español o Europa, o sabes...?

ÁLEX SERRANO: Esta pregunta me la han hecho varias veces, y la respuesta un en poco (rollo) larga, eh.

El tema es, nosotros somos una compañía que se nos fundamos, que se crea en el 2006, y siempre decimos que hay dos, de hecho, tres etapas diferentes, os explico las dos primeras:

¿Del 2006 al 2009-2010, de acuerdo? Entonces, lo que sucede es que, decimos que nos formalizamos como una compañía, digamos, de arte contemporáneo, desde una manera clásica. Es decir, como un Rodrigo García, o una Angélica, con toda la modestia del mundo, porque éramos muy cutres (chimbos, bamba) nosotros. Con esta idea de que hay actores, hay bailarines, se habla, se habla normalmente en público, hay acciones performativas, hay esta danza, hay lenguaje del video, pero es algo que está allá, como una herramienta más, es decir que no es la herramienta principal, esto es hasta el 2010 aproximadamente, suceden varias cosas, en 2009 estrenamos una obra que es muy mala, que se llama MEMO, si, era muy mala, y era básicamente una obra muy mala, porque lo que hemos hecho es, decimos que las últimas tres obras más o menos han estado funcionado, y hemos repetido un esquema, es decir, nos hemos copiado a nosotros mismos, y nos ha funcionado, es decir, y había también un poco de agotamiento creativo, un agotamiento de esta manera de hacer las cosas, de esta manera de trabajar, y después en 2010 si no recuerdo mal ha estallado la crisis, ha empezado a finales del 2008, pero en 2010 teníamos la crisis, de esta gran crisis, teníamos el gobierno central de derecha, en el gobierno de la Generalitat de derecha, y lo que hicieron fue eliminar la cultura, es decir, todo lo que era el soporte y la ayuda a las artes más contemporáneas.

Del 2008 al 2009 teníamos unas 40 actuaciones en España, aproximadamente, de media, en el 2010 tuvimos 3 actuaciones, 3, ¿y que pasa? Que teníamos unas 20 llamadas, porque nos llamaban de los festivales, del festival de Valencia, y dos meses antes nos cancelaban porque no recibían la subvención. Y eso ha pasado uno tras otro, uno tras otro nos cancelaba.

Y todo eso sumado a ese agotamiento creativo propio nuestro, de alguna manera, y con esta voluntad de hacer algo diferente, una crisis tan brutal que no podíamos sobrevivir, al menos a España, entonces, hemos decidido que teníamos que mirar fuera. Y lo que hemos hecho es: Saben esto del mínimo común denominador, es un número, tomas un número pequeño pero que es muy flexible, es decir, que te permite muchas cosas, y entonces, todo lo que era el equipo artístico, es decir, está dividido en dos, los actores y el equipo artístico que ha diseñado la pieza, escenógrafo de obra, directores, dramaturgos, etc... no los podemos asumir. Es decir, yo mismo he asumido el control de la pieza, quiero decir, estando en el escenario, por lo tanto el director, el escenógrafo, el dramaturgo y demás, hacemos unos equipos muy pequeñitos, donde los mismos que escribían, eran los mismos que actuaban, y yo como no soy actor, ni se bailar, ni se cantar, ni se hacer nada, pues, era ese mínimo común denominador, es decir, vamos a explotar todo lo que había en nuestro lenguaje, es decir, buscar algo que pudiéramos subir el volumen, digamos, podernos multiplicar, y era el video, el video en tiempo real. Y también dijimos, cómo podemos reconvertir nuestra manera de crear para salir fuera.

Nos dimos cuenta que un elemento importante era la lengua, hablamos, catalán, castellano, gallego, o en lo que sea, y esto era un obstáculo, no podíamos salir fuera, ni somos unos virtuosos de la cervantes ni nada, por lo tanto, no tenía ningún sentido actuar en Alemania, o en Ámsterdam en catalán o en castellano, y por lo tanto hicimos esta idea, es decir, hicimos que el lenguaje audiovisual, y por lo tanto todo el lenguaje propio que se ve, tanto como el que no se ve, o lenguaje oscuro, estuviera en la escena.

Después tenemos una tercera etapa, que como Uds. ven, ya no estoy sobre el escenario, y esto es una barrera entre la primera y segunda etapa, es decir, la potencialidad de los actores del performance de la música en vivo, pero todavía seguimos el dispositivo aquel de cinema en tiempo real. Es lo que nos ha ayudado a salir fuera (extranjero).

ENTREVISTADOR: Muy bien, pues si os parece bien pasamos a las preguntas, ¿vale? Voy a pasarle el micrófono a David y si quieren hacer preguntas.... Hay alguna pregunta por ahí.

PERSONA DEL PÚBLICO: ¿Hola, No me ves?

ÁLEX SERRANO: Ahora un poco más. La sala está llena ehh, vale, vale.

PERSONA DEL PÚBLICO: Bueno, así en abstracto porque no ve, Me gustaría saber, dentro del proceso creativo, sabiendo que es una pieza de tanta exactitud, pero hablas en plural, entonces, me gustaría saber cuánto hay de partitura previa, de diseño previo, y cuánto hay de cosas se resuelven en la sala, quiero decir, cosas que aparecen en el momento, porque da la sensación de... a mí me gusta mucho esta cosa de que es muy de exactitud, pero al mismo tiempo está muy viva, es como muy inmediata, por lo tanto me pregunto, cuánto hay de cada parte?

ÁLEX SERRANO: ¿OK, vuelvo a enrollarme (hablar mucho) un poco vale? Les voy a explicar más o menos, cómo son nuestros procesos de trabajo. Nosotros, desde que tenemos la idea inicial, hasta que estrenamos la pieza gastamos dos años. Es decir, no somos de esas compañías (de teatro) ... es decir, estamos en contra de atarnos a esta idea de: Una producción cada año. Para nosotros es imposible, es decir, si haces Shakespeare, o López, quizás lo puedes hacer, no, para nosotros es imposible, y por lo tanto son dos años, estos dos años, (te voy a responder lo que me preguntas ehh) más o menos se desenvuelven de esta manera:

Desde los 5 primeros meses es, alguien ha tenido una idea, una conspira, que es: economía y King Gong, este monstruo insaciable, y por lo tanto, lo que hacemos los primeros 6 meses es leer, leer, leer todo lo que nos caiga en las manos, pero, no ir a lo concreto, sino a lo más amplio que podamos, lo más amplio, es decir, lo más genérico, al cabo de 6 meses, decidimos el tema del espectáculo, es decir, cómo la economía crece de una manera desahogada, bla, bla,bla, y durante 2-3 meses, un equipo de 3 personas, que son: Pau Palacios, Yo y Fernando Urdal, conectados por SKYPE; para decirlo de alguna manera, iremos cocinando una primera dramaturgia, y entonces trabajamos de esta manera.

Nosotros definimos una pequeña dramaturgia, una pequeña pieza, por decirlo de alguna manera, de 10 minutos, nos vamos a un proceso de residencia, de residencia internacional, es decir, agarramos todos los trastos, nos vamos a un teatro de Holanda, de Bélgica, de Francia, de Alemania, porque tienen dinero, porque nos pagan, porque están muy bien equipados, porque tenemos de todo, es decir, porque aquí no lo tenemos, y entonces allá nos encerramos 24 horas al día en una sala, para desarrollar esta idea de dramaturgia que tenemos preconcebida. Por ejemplo, el RAP inicial, donde tenemos las ventanas, donde aparece todo, y tal, es decir, no podemos llegar a sala de ensayos sin nada, sin ningún material, es decir, hay mucho material que se ha trabajado previamente, todas las revistas más o menos diseñadas, todo el dispositivo, las maneras de agarrar la cámara, hay mucho material, que se tiene que pensar, construir y diseñar previamente, para llegar a sala de ensayos. Y lo que se hace en sala de ensayos, es resolver, es decir, sí que creas, pero creas resolviendo tú, es decir, ostia, aquí en lugar de usar tal o cual material, podría ser mejor usar tal otro, o por ejemplo eso no funciona, deberíamos buscar otra cosa.

Al final de esta semana, hacemos una presentación en público profesional, es decir, en el teatro de Ámsterdam, se invita a un grupo de profesionales diversos del teatro, que vienen a ver la obra. Y vienen a ver esta obra que dura 20 minutos, de una forma muy crítica, es decir, tenemos una charla, en el bar, con una cerveza, y ellos comienzan a “darnos leña” (criticarnos), esto es muy importante.

Con todo este Feedback, regresamos a casa, estamos 3 meses, rehaciendo la dramaturgia, rehaciendo todos los materiales y demás, y regresamos a hacer otra residencia internacional en otro país. Volve empieza a repensar, volve empieza a rehacer materiales, y presentamos 30 minutos, con un público que nos dará un Feedback, y lo hacemos otra vez, y otra vez. Es decir, este proceso de residencias, de pausa para recrear la dramaturgia y demás, se hace unas 4 veces en total, es decir, se hace durante un año y medio. Esto nos da la garantía, o cierta garantía, que, en el estreno, la pieza más o menos estará a punto. Y nos da la garantía de estar a punto, porque nuestra manera de trabajar, no es: tenemos un texto, queremos explicar esto o lo otro, o lo queremos explicar así, o así, o esto se hace así o así, ¡o no sé qué no sé cuántos... no!, Se tienen que probar muchas cosas, es decir, con todos los materiales que hemos pre ensayado, tendríamos una obra de 3 horas y media, para decirlo de alguna manera, pero hay muchos que descartamos, quiero decir, “esta escena es muy chula, el material es increíble, pero, no pega”, o materiales que no funcionan directamente porque son malos.

Por lo tanto, siempre nos mose empieza en esta idea de mucha preproducción, muchísima preproducción, y más a idea de resolución en la sala de ensayos. Es decir, es una resolución siempre creativa, pero es una resolución.

PERSONA DEL PÚBLICO: Gracias.

ENTREVISTADOR: ¿Alguna pregunta más por ahí?

ÁLEX SERRANO: Con estas respuestas tan largas, cualquiera quiere preguntar, jajajaja, prometo que las próximas respuestas diré dos o tres frases.

PERSONA DEL PÚBLICO: Hola, Yo quería preguntar sobre el equipo, sobre la compañía, si siempre se ha tratado de la misma gente, los mismos perfiles, en cada producción, ¿qué aporta cada uno, si vais a abrir un poco más el círculo, o retroalimentaros los unos a los otros, porque ya os conocéis a la hora del proceso creativo, y que hay de esta figura de King Kong, en cada uno?, Entiendo que hay algún tipo de relación empática entre la metáfora, y que sois todos hombre, eso, plátanos. Ajjajaja

ÁLEX SERRANO: Aporta que recoge superbién, mientras estoy hablando, eyy compañía digan hola, HOLA; Jajajaj

Intentamos, funcionamos con un equipo, vale, la compañía está distribuida de la siguiente manera, (no van a ser tres frases, serán más, jajajaj) la compañía funciona de la siguiente manera: tenemos un equipo de 4 personas, que son el equipo productivo, la administración, el día a día, el cerebro de la compañía, que resuelve, sobre todo, las giras internacionales de la compañía, de las que hablaba el Ximo, que es el 85% de nuestro trabajo son giras internacionales

..... ESPAÑOL.....ESPAÑOL...ESPAÑOL...ESPAÑOL.....

(VUELVE AL CATALAN)

¿Puedo hablar en catalán? No sé si lo estaba haciendo antes....

Nos parecía que la mejor manera de criticar aquel capitalismo, un capitalismo basado en el patriarcado, basado en estos hombres blancos, que han creado una industria y tiramos fuera todos los que nos molestaban, y con esta idea des-selectiva que solamente el más fuerte puede escalar, la hemos creado nosotros, la hemos creado los hombres, es decir, hemos apartado todo el resto, entonces pensamos que la mejor manera de criticar este machismo, era (si es que lo hacemos) a través nuestro.

PERSONA DEL PÚBLICO: Quería decir que King Kong quizás es Donald Trump, el King Kong actual. Yo he encontrado en la obra una crítica al capitalismo actual, lo que es Instagram, Google, Facebook, los grandes monopolios, todos hombres, todos King Kong, que están

comercializando con la intimidad de las personas, que todos voluntariamente ofrecemos, por lo tanto, sí que veo la obra un poco histórica, pero también criticar al capitalismo, porque el capitalismo a pegado un cambio muy fuerte, el capitalismo es único para reinventarse el mismo continuamente, a eso no le gana nadie, el comunismo se ha marchado, ya no regresará, pero ellos solos, se reinventan sobre si mismos una y otra vez.

ÁLEX SERRANO: Está muy bien tu crítica, si no lo has visto es porque no lo hemos explicado bien, porque, de hecho, todas las revistas que salían, todas eran hombres, que empezaban con Eisenhower, o Cooper Kids, pero que terminan con Trump, Mark Zuckerberg, que es Facebook, y el último de todos que era Amazon, Jeff Bezos. De hecho, toda la última secuencia que era una tabla, comprando y vendiendo cosas de la obra y demás, intentaba, o al menos intentaba ser eso, porque teniendo en cuenta, la idea de capitalismo de los últimos 35 años, no ha cambiado mucho, me explico.

Lo que nos gustaba del capitalismo es que no es un modelo económico, sino que es un sistema, ahora es total y absolutamente un sistema, no es una manera de interactuar con el dinero, (para decirlo de alguna manera) sino que nos dice como nos relacionamos como sociedad.

Lo que más nos gustaba, lo que más nos interesaba es esta idea fagocitadora y neutralizadora que tiene el capitalismo, qué quiere decir?, que cualquier opinión contraria, que históricamente ha sucedido, desde el comunismo hasta el Punk, Banksy, hasta absolutamente lo que sea, hasta la ecología, hasta el decrecimiento, hasta el feminismo(lo siento), la gran virtud, o la gran monstruosidad del capitalismo es engullirla, neutralizarla y hacerla suya, por lo tanto, puede comprar la ecología, el cambio climático, pero también te la puede vender, en forma de agua ecológica supernatural embotellada, o te lo puede vender en forma de barras de chocolate del bosque amazónico o lo que sea, que cada vez que compras algo, plantan un árbol en la selva lluviosa, es decir, lo ha conseguido, es decir, y en eso es virtuoso, yo lo detesto, pero es un sistema virtuoso, es decir, cualquier cosa la absorbe y la hace suya, y está pasando con todo, y cada vez más rápido, os acordáis de todas las manifestaciones, en qué las van a convertir? En moda, después de 3 años, estábamos vistiendo, mucha parte de la población, con pasamontañas, con pantalones rajados, con cinturas bajas, es decir, ha tomado esa estética, y lo ha convertido simplemente en algo estético, es decir, y así continuamente con todo.

Pero en todo caso, sino no lo has visto, entonces es que no lo hemos logrado.

PERSONA DEL PÚBLICO: Sí, hombre, sí que lo he visto, lo que quería no era hacer una crítica sino una reflexión sobre la obra y principalmente una reflexión más actual sobre lo que está pasando actualmente, ósea, esa capacidad que tiene cuando entras al corte inglés, es lo que hay. Pero parece que estamos todos avocados a eso, pero es que antes teníamos el comunismo, pero ahora nada.

ÁLEX SERRANO: No hay alternativa (Esto es una fiesta, jajajajaj)

PERSONA DEL PÚBLICO: ¿No sé muy bien qué voy a decir, pero lo que echo de menos en general, hablando del comunismo, pero no sé si sabemos lo que es comunismo? primero, la izquierda, y el tema del capitalismo también es muy ambiguo, ¿no? El capitalismo es comercio, entonces se tendrá que comerciar, entonces vosotros cobran por lo que hacen, yo también, todos estamos comerciando constantemente, hay un comercio que es más bueno o más malo, y aquí, cual es la evolución de la lengua, para quien piensan todo esto, yo también he buscado información porque voy perdido, mis gurús ya no me responden, hay cosas que si les digo ..., he escuchado gente diciendo que hay una utopía, que el próximo comercio está en la sostenibilidad, y es una buena noticia, pero es un negocio, es capitalismo también.

ÁLEX SERRANO: Bueno yo no soy un gurú, y yo no tengo ni idea, pero para mí el capitalismo no es solo hacer comercio, el capitalismo es un sistema, capitalismo es un sistema que se enseña en las escuelas, que se enseña con las notas, que se enseña con ser mejor, que se enseña en superar al otro, que se enseña en tener una velocidad, que se enseña en crecer, y que lo hacemos cada día, cada uno de nosotros. No es cuando voy a comprar o voy a vender, estoy haciendo capitalismo total y absolutamente cada acción, cada mañana, es decir, cuando me programo el reloj y digo: “eso lo haré más rápido” o “eso lo hare mejor”, o “He perdido el tiempo”. ¿Qué significa perder el tiempo?, eso no se puede perder? Nunca ha existido perder el tiempo, por lo tanto, el capitalismo es una manera mucho más amplia, y sí, la sostenibilidad es el nuevo negocio, claro, pero es capitalismo.

PERSONA DEL PÚBLICO: ¿Cuál sería la alternativa?,Cuál sería la manera de comerciar, sin decir que estamos compitiendo de alguna manera desleal.

ÁLEX SERRANO: Esto es una fiesta

Pero no nos engañemos, estamos bien, quiero decir, es muy cruel, pero es que en realidad estamos bien, quiero decir, hemos venido todos aquí, estamos más o menos sanos de salud, todos han podido comprar más o menos la entrada, tenemos un teatro limpio, estas sillas están bien, estamos en la cara más bonita de todo el mundo.

Y es verdad, la ONU siempre dice, que el nivel de vida crece, que hay menos gente no alfabetizada, que la esperanza de vida crece, es decir, si agarramos estos datos es que estamos bien. Pero sabemos que no.

Solo una cosa más, el observatorio de la ONO, tiene dos cosas que le preocupan en un futuro son: (20 años) cambio climático, destrucción de ecosistemas y como esto nos afectará a todos, y en segundo lugar enfermedades mentales. ¿Qué quiere decir esto, que lo tenemos todo, pero no estamos bien, es decir, hay algo que no, somos la sociedad (occidental) más medicada que ha habido en la historia, pero y por qué? si estamos bien!!!

6.3 Entrevista realizada a la compañía Teatro Potlach

Entrevistado: Vincenzo Sansone

Entrevistadora: Tatiana Cuéllar Torres

Transcripción: Tatiana Cuéllar

Fecha: octubre 04 de 2018 hora: 12:00 m

Lugar: Biblioteca Bellas Artes UPV

TACUTO: ¿Quiénes son? ¿Qué es Teatro Potlach? ¿Cuál es el objetivo del trabajo que hacen?

VINCENZO: La compañía teatral nació en 1976 y trabaja con la idea de grupo, de colaboración continua, de investigación, donde es más importante el procedimiento del trabajo. Hoy en día muchas cosas han cambiado y tienes que tener los productos para sobrevivir, aunque si se va a producir un producto, lo más importante es el procedimiento que está detrás, y en ese proyecto de Ciudades Invisibles, es más fuerte, porque se inicia el trabajo de investigación un año antes, pero el trabajo de montaje se hace en 15 días y en 15 días no puedes hacer un trabajo a la perfección, ahí es más importante cómo se ha llegado a ese espectáculo, porque la gente de la ciudad ve el procedimiento, porque se trabaja todo el día en la ciudad. Es un trabajo que cambia de inicio a fin, se transforma en el camino.

TACUTO: ¿Cuál es la manera de trabajar de la compañía? ¿Cómo se organizan?

VINCENZO: La manera de trabajar se relaciona con los años 70, ahí están las raíces, mezclándolo con algunas cosas que tenemos hoy, porque pensamos que algunas cosas del pasado están vigentes y se pueden utilizar, como la idea de crear en grupo. Es decir, hay director, pero el director siempre nos pide una propuesta, no se parte de un texto y se hace lo que se dice en el texto. El director pide propuestas sobre las proyecciones y se ven entre todos y se discuten en grupo, es un trabajo de improvisación que se construye en paralelo. Porque lo que le interesa al director, es que su creatividad se mezcle con tu creatividad, porque si no tu eres un obrero y no un artista. Se resaltan las capacidades de los artistas, creando escenas abiertas para que puedan ser transformadas.

TACUTO: ¿Qué pasa hoy con la incursión de las tecnologías digitales en la escena?

VINCENZO: Lo que pasa hoy en día con las tecnologías digitales que es tu tienes siempre que trabajar en equipo, no puedes trabajar solo.

TACUTO: ¿Por qué es un trabajo de colaboración?

VINCENZO: Porque si los actores tienen que estar entre una escenografía digital, necesitan hacer un trabajo que sea colaborativo, porque antes se trabajaba por equipos, los actores trabajaban con el director y el equipo de escenografía hacía lo propio aparte. Después cuando llegaba la escenografía como dos días antes de abrir la ópera y los actores actuaban. Eso no lo puedes hacer con la escenografía digital, porque no se pueden poner muchas luces en escena, por ejemplo, porque vas a quemar las proyecciones con las luces, entonces se debe ensayar con la escenografía y crear la escena conjuntamente.

TACUTO: ¿Qué proyectos adelantan actualmente?

VINCENZO: El otro trabajo de equipo que es muy diferente, es un teatro que se hace en la ciudad, se llama Ciudades Invisibles y es un trabajo de colaboración que se hace en 15 días el montaje, es un proyecto que se hace en una calle de un kilómetro aproximadamente y lo que se hace es que ese espacio se transforma con escenografía, con proyecciones, con actores en ese camino, hay como 20 o 30 actuaciones en ese espacio que puede ser recorrido por el espectador. Ese camino tiene un inicio y un final enmarcado por la escenografía y los actores y las acciones. La idea es olvidar el teatro como se conoce, los espectadores no son más espectadores, son viajeros y exploradores de la ciudad. La dramaturgia es cambiante, porque depende del lugar, de la ciudad, porque hay un cambio de mirada entre el que habita la ciudad y el extranjero. A partir de una memoria de esa ciudad se construye la dramaturgia y con los elementos teatrales se transforma el espacio, para que la gente que vive en aquella ciudad vea su ciudad e manera diferentes, lo invisibles que hay en la ciudad. Se trabaja con la gente del lugar, no sólo actúan los actores de la compañía, sino que actúan los artistas del lugar, es un trabajo de colaboración continua que se hace en 15 días, construir un espectáculo de esa magnitud.

TACUTO: ¿Cómo es la producción escenográfica? ¿A qué apunta?

VINCENZO: Se hace una tipología de escenografía con lonas las cuales transforman el espacio de diferentes maneras y se proyecta sobre ellas también. Hay diferentes tipologías de actuación también, hay bailarines, actores, músicos...porque es un proyecto teatral y al mismo tiempo antropológico, cada espacio, es un espacio de actuación. La transformación del espacio se da con las proyecciones, por ejemplo, para que los edificios pierdan su peso, que tengan movimiento. Otras maneras de trabajar las proyecciones es contar historias con las imágenes o poner en evidencia aspectos culturales de la ciudad a partir de detalles, imágenes de pinturas, objetos.

TACUTO: ¿Cuál es el objetivo de esa escenografía?

VINCENZO: Este proyecto es una memoria de los lugares y los habitantes (lo que pasa y se vive), un espacio de la escenografía que es transformar ese espacio, un espacio del performance que no es un espacio físico, sino que hay que construirlo en el espacio de la escenografía; es decir, cómo el performance puede dar sentido a ese espacio, a esa ciudad, a partir de su propia cultura.

TACUTO: ¿Cómo funciona ese espacio construido?

VINCENZO: En el espacio físico hay que buscar la ruta, en el espacio de memoria es hablando con la gente del lugar, el espacio de la escenografía es como construir y transformar el espacio de la ciudad a partir de lonas (hay tres diferentes maneras de utilizarla: una para cubrir un edificio, otra es para construir un espacio que no hay a partir de un ambiente y otra para poner en evidencia una parte de un edificio, para resaltarlo). Es construir una ruta diferente de caminar la ciudad, una parte de ella, cambiar la noción del espacio.

Anexo 7. Plan de Trabajo

Primer Año (2017-2018)

Actividad Investigadora

- *Consulta en centros de documentación y bibliografía especializada.*
- *Consulta en bases de datos especializadas en arte contemporáneo.*
- *Consulta en centros especializados sobre escena contemporánea e hibridación de lenguajes.*

Participación en Actividades Transversales de Formación (60 Horas)

- *Cursar asignaturas ofertadas por el programa de doctorado.*
- *Análisis de documentos, formatos y archivos audiovisuales.*
- *Estudio exploratorio descriptivo para la generación de interpretaciones teóricas desde las nociones de mirada, representación y presencia.*
- *Hacer interpretaciones desde la observación.*

Participación en Actividades Específicas

- *Asistencia y participación en seminarios sobre escenografía y espacio material.*
- *Observación participante de puestas en escena contemporáneas.*
- *Participación en congresos y jornadas especializadas.*

Segundo Año (2018-2019)

Actividad Investigadora

- *Consulta en centros de documentación y bibliografía especializada.*
- *Consulta en centros especializados sobre escena contemporánea e hibridación de lenguajes.*
- *Recolección de datos.*
- *Selección de categorías para dirigir la observación.*
- *Descripción de los hallazgos y codificación de la información.*
- *Aplicación de técnicas e instrumentos cualitativos de recolección de datos (entrevistas).*

Análisis Aplicado

- *Construcción del instrumento de análisis que se aplicó a las obras de los colectivos escogidos.*
- *Interpretación de los lenguajes utilizados en las obras escogidas.*
- *Relación de los hallazgos teóricos y los casos de estudio.*

Aplicación del Enfoque Cualitativo

- *Entrevista en profundidad a los participantes de los colectivos de producción interdisciplinar.*
- *Entrevistas narrativas a los miembros de la familia.*

Participación en Actividades Específicas

- *Preparar conceptualización escenográfica y proponer una dramaturgia inicial.*
- *Observación participante de puestas en escena contemporáneas.*
- *Participación en congresos y jornadas especializadas.*

Tercer Año (2019-2020)

Exploración de Posibilidades de Representación

- *Exploración de las posibilidades de la imagen, el sonido y el cuerpo en el dispositivo experimental Memorias de un sueño.*
- *Generación de alternativas de representación de la imagen inmaterial en una imagen material.*
- *Construcción del dossier y una dramaturgia de la puesta en escena más amplia.*
- *Puesta en escena provisional del dispositivo escénico Memorias de un sueño, a puerta cerrada.*

Cuarto Año (2020-2021). La Pandemia de la Covid-19

Continuación de la Exploración de Posibilidades de Representación

- *Preparar la producción escenográfica.*
- *Diseño sonoro.*
- *Diseño de luces.*
- *Planear ambientación y arte de la propuesta artística.*
- *Escritura de relatos.*
- *Producción audiovisual y animación.*
- *Diseño de la identidad visual de la obra.*
- *Puesta en escena del dispositivo escénico Memorias de un sueño ante el público.*

Quinto Año (2021-2022)

Conclusiones y Discusión

- *Análisis de resultados y discusión.*
- *Escritura y entrega del documento de investigación.*