El hombre flor

Investigación-creación en torno a *Áyax* de Sófocles en clave de masculinidades

El hombre flor

Investigación-creación en torno a *Áyax* de Sófocles en clave de masculinidades

Daniel Enrique Ariza Gómez Luis Fernando Loaiza Zuluaga -Compiladores-











El hombre flor : investigación-creación en torno a Áyax de Sófocles en clave de masculinidades / compiladores Daniel Enrique Ariza Gómez, Luis Fernando Loaiza Zuluaga; prólogo de Octavio Arbeláez. – Medellín : Sílaba Editores, Colombia. Minciencias, Universidad de

Caldas. Facultad de Artes y Humanidades, Andrómeda, [2021].

262 p.; 23 cm.

ISBN 978-958-5516-82-3

1. Teatro griego – Historia y crítica. 2. Tragedia griega - Historia y crítica. 3. Sófocles. Áyax – Crítica e interpretación. 4. Masculinidad en la literatura. I. Ariza Gómez, Daniel Enrique, comp. II. Loaiza Zuluaga, Luis Fernando, comp. III. Arbeláez, Octavio, pról. VII. Tít. V. Serie

882 cd 23 ed.

H764

Universidad Eafit- Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

El Hombre Flor. Investigación Creación en torno a Ayax de Sófocles en clave de masculinidades

© Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación - Minciencias Libro resultado de investigación - creación

©Compiladores

Daniel Enrique Ariza Gómez, daniel.ariza@ucaldas.edu.co Luis Fernando Loaiza Zuluaga, luis.loaiza@ucaldas.edu.co

© Autores: Octavio Arbeláez, Paola Helena Acosta Sierra, Jorge Dubatti, Raúl Rodríguez Herrera, Rubén Darío Zuluaga Gómez, Carlos Araque Osorio, Xavier Escribano, Isabel Cristina Hernández Madrid, Daniel Enrique Ariza Gómez, Mariana Ariza Hernández, José Fernando Ovalle Lopera, Alejandra Paola Murcia Santafé, Vanessa Gañán Gómez, Fabián Adien Martínez

Idea original de: Colectivo Artístico Transdisciplinar "Andrómeda 3.0", grupos de investigación Teatro, Cultura y Sociedad, PRACMA y Género, Sexualidades y Reconocimiento de la Universidad de Caldas

ISBN: 978-958-5516-82-3

Primera edición: Medellín, septiembre de 2021, Sílaba Editores

Edición: Sílaba Editores

Diseño Gráfico y diagramación: Sílaba Editores

Fotografías: Alejandra Murcia Santafé y Vanessa Gañan Gómez

Impreso y hecho en Colombia por: Artes y Letras S.A.S / Printed and made in Colombia

Reservados todos los derechos. Prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento.

Contenido

Luis Fernando Loaiza Z. y Daniel Enrique Ariza G.	11
Presentación El hombre flor: El metadrama como recurso Octavio Arbeláez	19
Parte I. La investigación-creación	23
Vueltas alrededor de la investigación-creación como un perro que se persigue la cola Paola Helena Acosta Sierra	25
Poética Genética: propuesta de un modelo teórico-metodológico para el análisis de procesos de creación escénica Jorge Dubatti	39
Nuevas rutas creativas, teatralidades y paradigmas escénicos contemporáneos: El caso Colectivo Andrómeda 3.0 Raúl Rodríguez	49
Parte II. <i>Áyax</i> de Sófocles	75
Mímesis/Heroísmo/Suicidio Raúl Darío Zuluaga Gómez	77
Áyax: ¿una trilogía velada? Carlos Araque Osorio	93

Áyax, entre la gravedad y la gracia Xavier Escribano	111
Parte III. Visibilización de la violencia de género experimentada por varones	125
Áyax o la virilidad vulnerable Isabel Cristina Hernández M. y Luis Fernando Loaiza Z.	127
Parte IV. El proceso creativo	153
El hombre flor La construcción de una dramaturgia autoficcional y metadramática Daniel Enrique Ariza G. y Mariana Ariza Hernández	155
Sobre la Metodología, hallazgos, relaciones, tensiones y devenires en el proceso de investigación-creación coreográfica de <i>El hombre flor José Fernando Ovalle Lopera</i>	175
La imagen como producción de sentidos, para una conferencia- performática a través de lo simbólico Alejandra Paola Murcia Santafé	199
Mi trabajo como Vj en El hombre flor Vanessa Gañán Gómez	215
Iluminación escénica dinámica. Un giro más en el trabajo de la proyección visual Fabián Adien Martínez	229
A manera de cierre Daniel Enrique Ariza G.	243
Anexo. La dramaturgia textual	245
El hombre flor Daniel Enrique Ariza G.	247
Los autores	255

A todos los niños y hombres que han sufrido heridas en sus almas y en sus cuerpos, y cuyas cicatrices ocultan por temor, vergüenza o arrogancia.

Prefacio

Luis Fernando Loaiza Zuluaga Daniel Enrique Ariza Gómez Universidad de Caldas (Colombia)

El libro que presentamos a continuación es uno de los resultados del proyecto de investigación-creación Áyax, el hombre. Visibilización de las Violencias Basadas en Género experimentadas por varones que fue financiado por Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación a través de la convocatoria InvestigARTE (2019) - PATRIMONIO AUTÓNOMO FONDO NACIONAL DE FINANCIAMIENTO PARA LA CIENCIA, LA TECNOLOGÍA Y LA INNOVACIÓN FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS, del cual ha surgido la creación escénica El hombre flor, producida por el colectivo Andrómeda 3.0. El proceso investigativo ha estado a cargo de los grupos de investigación Teatro, Cultura y Sociedad (Departamento de Artes Escénicas), PRACMA (Departamento de Artes Plásticas) y Género, Sexualidades y Reconocimiento (Departamento de Estudios de Familia) de la Universidad de Caldas. Además, participan investigadores locales, nacionales e internacionales, quienes contribuyen en el diálogo y las reflexiones en torno al Áyax de Sófocles desde la perspectiva que este proyecto propone.

El libro se divide en cuatro partes que buscan:

Parte I: Proponer algunas reflexiones en torno a la investigación-creación.

Parte II: Establecer posibles aproximaciones a la comprensión del *Áyax* de Sófocles.

Parte III: Observar el *Áyax* de Sófocles en clave de masculinidades.

Parte IV: Desandar los pasos del proceso creativo que nace en la revisión de $\acute{A}yax$, para convertirse en El hombre flor.

Para iniciar la Parte I (y, por ello, el libro mismo), Paola Acosta propone algunas reflexiones en torno a la investigación-creación tomando como punto de partida su propia experiencia y estableciendo diálogos con la obra y las notas de Da Vinci, para llegar a la metáfora de proceso creativo como proceso de gestación y así ofrecer una perspectiva crítica de algunas de las implicaciones de la investigación-creación en Colombia y, en particular, de la obra *Huellas digitales* del Colectivo Andrómeda 3.0.

En el segundo capítulo, Jorge Dubatti establece algunos elementos para un posible modelo teórico-metodológico para el análisis de los procesos de creación escénica. Partiendo de una noción amplia sobre lo que es el teatro y lo que hace el teatro, ancla su propuesta en la idea de que la *poiesis* corporal es fundamental en el acontecimiento teatral. A partir de esta idea, procura esbozar una definición de una posible Poética Genética aventurándose, finalmente, a proponer once pasos para el análisis genético de una poética.

En el tercer capítulo, Raúl Rodríguez analiza en detalle la producción del colectivo Andrómeda 3.0 a la luz de lo que denomina paradigmas discursivo, asociativo y relacional que se contraponen al paradigma narrativo, el cual se corresponde con el teatro hegemónico. Una vez establecidas las características de cada uno de los paradigmas, procede a comentar algunos detalles de las obras de Andrómeda 3.0, teniendo especial cuidado en el análisis de la intencionalidad y la relación que se establece con el público para concluir que el colectivo dialoga con los distintos paradigmas sin suscribirse a uno en especial, permitiéndose explorar la virtualidad, el espacio escénico y las problemáticas sociales desde diversas posibilidades.

En la Parte II del libro se ofrecen tres aproximaciones al *Áyax* de Sófocles. En el primer capítulo de esta parte, Rubén Darío Zuluaga traza algunos elementos para comprender la noción griega de mímesis comparando, especialmente, las concepciones platónica y aristotélica. Posteriormente, analiza la idea de héroe, particularmente en la cultura antigua, para proponerlo como metáfora de lo humano. Finalmente, reflexiona sobre la figura de Áyax como un personaje dual, constituido por una faz heroica y una faz suicida.

En el segundo capítulo, Carlos Araque se aventura a especular en torno al texto de *Áyax*, sugiriendo que la versión que conocemos podría tratarse de dos partes de una especie de trilogía comprimida. Para ello, inicia analizando el *Áyax* sofocleo a la luz de la unidad de acción atribuida a Aristóteles, desde una perspectiva prescriptiva. A partir de un análisis minucioso de los dichos y hechos de los personajes dentro de la obra, pone en

evidencia algunos elementos contradictorios en el desarrollo de sus acciones, en particular por su cantidad de puntos de giro y por los rumbos que no encuentra tan lógicos o justificados en el marco de la tragedia griega. Sin embargo, más allá de criticar el texto sofocleo, el interés del capítulo es encontrar su vigencia para la actualidad.

En el tercer y último capítulo de esta parte, Xavier Escribano se aproxima a *Áyax* desde una perspectiva fenomenológica. Perspectiva que nace en el análisis de la figura de la espada enterrada y su función en el particular acto de autodestrucción ejecutado por Áyax. Posteriormente, pasa de la imagen del arma al cuerpo que la porta y explora fenomenológicamente el cuerpo de Áyax: pasa por sus manos de guerrero, especialmente en las batallas descritas en la *Ilíada*; después, explora la transformación del rostro del héroe, operada por Sófocles, al enmarcarlo en el rostro de su locura. La enajenación de Áyax es contrapuesta frente a las reflexiones de Séneca respecto a la ira, pues este llama constantemente a la razón, mientras Áyax actúa de forma desmedida, por lo cual en el capítulo se reflexiona entorno a los posibles motivos de su desmesura. Finalmente, analiza el motivo del costado abierto de Áyax como gracia del corazón, para contraponerlo a la fuerza descrita previamente en las manos guerreras.

La parte III, con un único capítulo, se considera como central del presente libro en tanto que allí se expone, de manera clara, el fundamento teórico sobre el cual se hizo la propuesta del proyecto de investigación-creación. Al mismo tiempo, los dos autores de este capítulo ofrecen, a partir de la conjetura de la tesis doctoral de Isabel Hernández, los pilotes de la creación escénica *El hombre flor* (anexo del presente libro).

Fueron las ideas expuestas allí las que guiaron la ruta de discusión durante el proceso creativo. Es interesante destacar que una de las etapas del proyecto de investigación-creación consistió en la realización de diversos foros híbridos¹ que permitieron una interacción entre quienes conocían el tema de la masculinidad o la violencia y quienes conformaban el equipo

^{1.} Ladagga (2010) expone que los foros híbridos o laboratorios al aire libre permiten, de una forma desjerarquizada, la creación de una multiplicidad de pensamientos en torno a un tema central. A estos foros son invitadas personas expertas y no expertas en el tema y es, de esta manera, que se amplía el conocimiento. Para el caso del presente proyecto de investigación-creación, los foros estuvieron relacionados con los conceptos de masculinidad, violencias basadas en género, teatro griego y el Áyax de Sófocles. Ver Ladagga, R. (2010), Estética de laboratorio. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

creador. Fue, de esta manera, que tanto la teoría como la acción creativa se fueron nutriendo mutuamente.

Es así como "Áyax o la virilidad vulnerable" va desencadenando las tensiones discursivas que se generan bajo el principio de reconocer al varón como un ser vulnerable. En este sentido, Áyax es reconocido como un arquetipo del género masculino, pero, y de aquí el aporte investigativo, no desde la idea de la masculinidad hegemónica o dominante sino como un ser que se ubica en el marco de esos dos discursos que son los que, además de empoderar al hombre, también lo convierten en un individuo vulnerable.

Hablar del horror como expresión misma de la violencia en la que está enmarcado el guerrero Áyax –y por extensión cualquier hombre–, mucho más en un país como Colombia, con más de medio siglo viviendo una guerra, es algo ya explorado por varios autores. Ver esto mismo, pero ahora desde el prisma de la vulnerabilidad, es otra cosa y, es por ello, que todo este texto se convierte en revelador de una realidad que interpeló al equipo creador.

Cada uno de los pasajes de esta parte del libro se configuran como el puente entre la segunda y la cuarta parte. Si bien la segunda parte del libro está dedicada a la exploración de Áyax, en esta tercera parte se une el mito con la realidad de la experiencia violenta por parte de los hombres comunes y, de esta manera, se da entrada a la parte final del libro dedicada a la creación.

Hablar de creación escénica puede abordarse desde muchos puntos de vista. Para el caso del presente texto, hemos decidido poner en conocimiento la manera en que se configuraron el texto dramático, los dos momentos coreográficos de la obra y la creación visual. Sobre lo visual, centro de trabajo sobre el cual ha venido especializándose el colectivo Andrómeda 3.0 (como bien puede verse en la primera parte del libro), se podrán leer dos capítulos: uno dedicado al trabajo lumínico y el segundo sobre la creación del universo visual mostrado a través de la pantalla.

Siguiendo lo anterior, el capítulo de entrada a la cuarta parte está relacionado con el proceso de creación de una dramaturgia que, como podrá leerse, fue tomada como un mapa de navegación que se fue construyendo a medida que se fue generando el proceso de puesta en escena. El capítulo es elaborado desde la visión de un director escénico que procura poner por escrito las ideas que lo acompañarán al momento de llegar al escenario. Es por ello que allí hay una tensión interesante, toda vez que el texto dramático no está escrito (como se podrá ver en el anexo), en su totalidad en clave literaria.

Un número importante de acotaciones o instrucciones, quizá la presentación de escenas que no conectan una con otra, dan la sensación de que el texto no fue escrito para ser aprendido y aprehendido por un equipo creador, sino más bien como un territorio que ofrece una guía para el viaje emprendido al momento de llegar al escenario. Mucho más, por la influencia metadramática del texto que permite un diálogo entre la ficción y la realidad.

El segundo capítulo habla de la coreografía. Si bien la dramaturgia se pudo escribir con mayor facilidad en tiempos de pandemia (quien escribe está, generalmente, encerrado y dispuesto frente a un computador), esto no sucedió con el proceso coreográfico que requiere de la acción propia de los cuerpos en un espacio. Es así que Fernando Ovalle hace una narración a través de la cual va desplegando una acción creativa que juega tanto con algunos textos trabajados durante los foros híbridos, como con otros textos e intuiciones que se van logrando con el paso del tiempo a través de la experiencia.

Además de leer la manera en que los cuerpos fueron describiendo acciones, allí puede leerse la relación de estos con los machetes, como objeto que permite hablar de la vulnerabilidad. Piel y machete componen así, como bien lo describe Fernando, una relación y una distancia al mismo tiempo. Un juego entre la dureza del arma y la fragilidad del cuerpo. Una acción corporal que fue construyendo, de manera metafórica, un hombre guerrero y un hombre flor. El vínculo con lo geométrico se convierte en revelador en tanto que la coreografía no parte, necesariamente, de una historia por contar, sino de una relación de opuestos que marcan diversos códigos. Es así que verticalidad y horizontalidad marcan la acción de los cuerpos que se despliegan ante un escenario vacío.

Entrando en el mundo visual, es importante decir que la relación que se establece en la puesta en escena es entre una pantalla y un actor o aquella y un bailarín. La pantalla se convierte así en un elemento sobre el cual recaerá gran parte del montaje. Sin embargo, fue a través de los ensayos que se fue encontrando que la videoproyección podría aportar más elementos que los que siempre ofrece ante una pantalla. Es por ello que se entra en el lenguaje audiovisual y se describe la manera como se pudo lograr la creación.

El capítulo final, no sólo de la cuarta parte sino del libro mismo, está relacionado con la creación visual. La diseñadora visual y Vj Vanessa Ga-

ñán y la artista plástica Alejandra Murcia exponen la manera en que, para este proyecto específico, se produjo la interacción entre la pantalla y el *performer* (actor o bailarín) y entre esta y lo que se pretende lograr con el público.

Como bien lo expresan las dos artistas, y como se define desde la dirección escénica y el guion, la pantalla se convirtió en uno de los protagonistas de la obra. La pantalla, entendida como la expresión inconsciente del personaje denominado "El hombre flor", da cuenta, a través de cada suceso, de los discursos que de una u otra manera han ido construyendo la idea de masculinidad hegemónica o dominante. De esta manera, el capítulo comprende el sentido del trabajo y modo de producción de un Vj y cómo ello permitió otra manera de entender el uso de la pantalla para un montaje escénico.

La pantalla excede así su función de un artefacto que refleja una serie de imágenes visuales y se convierte en un soporte del pensamiento del personaje protagónico, logrando con ello un juego que va de la analepsis (algunas escenas representan el pasado del personaje) a las imágenes que pueden estar pasando por la mente de "El hombre flor". Por supuesto, el capítulo ayuda en la comprensión no sólo técnica sino poética de todo el proceso.

Finalmente, y bajo este presupuesto, surge la idea de iluminar a través del uso de la videoproyección. Y esta se convirtió en la tarea del artista Fabián Martínez, quien ya había explorado años atrás la escenografía audiovisual y que ahora ofrece otra forma de trabajar con estos elementos en la escena.

Generalmente, la iluminación en las puestas en escena es realizada por reflectores ante los cuales el actor o bailarín se desplazan. Son las luces las que hacen posible la experiencia de atmósferas y sensaciones; sin embargo, la mayoría de ellas se soportan de manera fija dentro del escenario o en relación con este. Pensar la iluminación a través de la videoproyección es, pues, un aporte que se genera a través de esta investigación-creación y que, tal como lo expresa Fabián, hace posible que la iluminación sea más dinámica y permita una mayor interacción con el actor o el bailarín. De esta manera, hace un aporte al lenguaje lumínico diseñado para la escena.

Como se puede ver, el libro que se presenta como resultado de este proyecto de investigación-creación se ofrece ante el lector a manera de disección que revela cada uno de los pensamientos, ideas, acciones, angustias y logros que se fueron desarrollando a través del tiempo.

La organización del texto pretende, justamente, llegar a la creación escénica, objetivo principal del proyecto formulado y financiado por Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, después de haber abordado lo que entendimos por investigación-creación y del paso por las diferentes miradas del *Áyax*, siendo la esencial la expresada en la segunda parte. Llegar a la creación es, para un equipo de trabajo que se instala en el mundo del arte, su mayor pretensión. Pero ello no puede quedar solo como una expresión anecdótica, sino que, tal como se pretende aquí, debe estar anudada a una trama teórica que funda los cimientos de la práctica artística.

Por lo dicho anteriormente, este texto se convierte en un eslabón más del proceso de investigación-creación y es su publicación una manera de dar cuenta de la experiencia que se logró, en este caso, al poner en diálogo la vulneración de la masculinidad con el *Áyax* de Sófocles y que detonó en la puesta en escena de *El hombre flor*.

Presentación El hombre flor: El metadrama como recurso

Octavio Arbeláez

Sófocles urdió su extensa obra, quizás el corpus dramatúrgico mejor fraguado en occidente a lo largo de su historia, en la Grecia del siglo V en donde nace la experiencia de ser destino y vida a la que le rendiremos por siempre tributo espiritual, no como una perfección formal, sino como una fuerza que proviene de la intensidad de la vida misma y del conflicto entre dos verdades de significación semejante, pero distintas en sus posibles resultados.

George Steiner dice que el encuentro de Hegel, Hölderlin y quizás aún más Heidegger con el más clásico de las hablas antiguas, Sófocles, se realiza en una geografía común entre la música, el arte y el ser. Más adelante, el periodo Isabelino encontró en Shakespeare una figura paradigmática, no en la música o la escultura sino en la palabra. Este vínculo entre poesía y filosofía, más que un encuentro afortunado, es un diálogo de sentidos y lenguajes, de transitividades y armonías posibles, pese a que jamás dejarán de aparecer tensiones. La vida misma es, sin doctrinas, un lenguaje que busca con afanes inauditos un relato y, primordialmente, un sentido. Una vida puede ser analizada pero jamás plenamente comprendida; en los diversos géneros en los que se bifurca el habla, ya sean poéticos, conceptuales, históricos o dramáticos, siempre quedará por fuera lo más importante.

La epopeya, la poesía trágica, la comedia y el ditirambo, en sus giros laudatorios, son la fuerza narrativa de dos géneros que surcan las imaginativas de Aristóteles, redefinidas tanto por Shakespeare como por Cervantes. Así, Homero, Aristóteles, Shakespeare y Cervantes marcarán diversas

rupturas con la fatalidad, pero estarán unidos por la comprensión de que el destino refiere a la voluntad y la determinación de cada cual, pero aun así no hay un solo plan para cada uno. Hay desde el mundo antiguo una profunda relación entre la inspiración y la incubación a través de Apolo, su dios.

La tragedia y la epopeya son constitutivas de las sensibilidades con las cuales nos imaginamos el mundo antiguo, especialmente el helénico. Se dice que el escrito de Aristóteles —*La poética*— está fundado, según el filósofo, en un intento de imitar la realidad, pero podría ser que la ficción fuera otra realidad, una imaginación. Borges nos orientó en este sentido. La tragedia y la epopeya, así como la comedia y la poesía, están conjugadas no como reflejo sino como distancias y síntesis entre lo factual y lo imaginado. La mimesis no es la realidad en sí, es todas sus posibilidades desde donde la catarsis emerge como efecto purificador y sanador en virtud del diálogo con la obra.

Aún nos conmueven sus hablas, pero no como podría suponer un sentido trivial apegado a la brillantez escritural y actuada. El sujeto es una categoría filosófica, pero el alma no es solo teológica, refiere al ser creativo, pasional, contradictorio y real. La energía existencial del ser irradia perplejidad e incertidumbre, se aleja de la racionalidad. La situación dubitativa de Áyax no deviene de la inmovilidad para dar un paso, sino del miedo a no saber qué vendrá luego de ese paso.

Comprender a Sófocles es abordar siempre al dramaturgo penetrante en un ejercicio singular de comprensión del alma humana. Pregunta constante desde el diverso mundo antiguo. Con Esquilo y Eurípides, las interrogantes de qué es la pasión humana, cómo se despliega y cuál es su naturaleza más profunda, continúan ahí ensayadas. Estas interrogantes solo se han ampliado y de forma calidoscópica se han hecho más diversas.

Las energías sociales de la humanidad suelen ser de épocas, sus interrogantes se infieren de los giros psicológicos de la humanidad y sus tensiones jamás resueltas. *Medea* de Eurípides es una tragedia de venganza; *Los persas* de Esquilo de política; *Helena* de Eurípides semeja una comedia, pero es una trama hecha de amor y de los destinos de la política. "¿Ves cuán grande es el poder? ¿Lo ves, lo miras? iNo digas jamás palabra alguna altanera contra el poder! Un día basta para abatir la grandeza de los hombres y un día basta para elevarla" (*El hombre flor*, Ariza, ver anexo al final de este libro).

La sabiduría primordial de los destinos es su constante inconclusión. Los flujos de la vida franca, la afirmación de volar en cada destino, no han sido expresados jamás de forma plena y acabada, en todas sus intempestivas virtualidades. Ahí radica un misterio de la relación entre lenguaje y vida, entre relato y totalidad que permanecerá abierto por siempre. Las experiencias excéntricas, dionisiacas se oponen, no solo a las antropocéntricas y apolíneas. La pasión en la escala de las vidas de uno en uno, satura las razones de las totalidades sociales, aunque estas últimas dibujen los amplios territorios.

Homero y la *physis* de la libertad del individuo, la relación entre las vidas mortales y la eternidad increada, nos plantearon un desafío no resuelto: el de la libertad de la vida. Los sujetos solitarios con sus historias, más allá de la imaginación con sus empresas individuales nunca cumplidas y sus biografías cumplidas de vidas no deseadas, se oponen a los valores gregarios y firmes, en favor del tumulto de la vida. A pesar de su capacidad de pensar desde lo intempestivo y disruptivo, Sófocles ha sido un punto no superado hasta hoy de profundidad dramática. Pero no es el grado mayor posible de esta sensibilidad; ese grado no existe ahí como algo terminado y a la espera, debe ser escarbado, pero no será encontrado como un tesoro oculto. Se continuará buscando, pero no será capturado.

El permanente devenir no es un lugar, sino una localización imposible. La fantasía y sus roles no refieren a lo puramente imaginario, son un excedente de destinos posibles que habitan desde siempre entre nosotros. En todos nosotros hay una revuelta lúdica a la espera de un evento inaudito, cada cual se acerca a su propia muerte con extrema originalidad. Cada uno hace magia con inesperada rebeldía. La metafísica de la razón falla siempre en el mismo lugar o en uno próximo a él, al suponer que los destinos son susceptibles de quiromancia y predicción.

ATENEA: [...] ¿Acaso antes no era este un hombre? [...]. Reírse de los enemigos, ¿acaso no es la cosa más grata? [...]. ¿Temes ver cara a cara a un hombre que está loco? [...] Yo haré que sus ojos queden oscurecidos, aun cuando esté mirando. (Sófocles, 1981, p. 131)

Parte I La investigación-creación

Vueltas alrededor de la investigación-creación como un perro que se persigue la cola

Paola Helena Acosta Sierra Universidad Pedagógica Nacional (Colombia)

Poco antes de que iniciara la pandemia, vino a mi oficina –soy directora de un programa académico de artes escénicas– una estudiante a la que dirigí su trabajo de grado; quería desarrollar, afortunada coincidencia, un proyecto de danza teatro cuya producción y difusión se hiciera a través de plataformas digitales. Mientras me contaba el maremágnum de ideas que tenía, me empecé a imaginar, inspirada en gran parte en una que otra palabra que iba capturando de su ferviente y concatenada narración, a una bailarina en un salón en el que hay un conjunto de cámaras y luces, y, por alguna razón, velos y una ventana por la que entraba el viento... Salí de mi ensoñación cuando escuché que me preguntaba sobre si eso podía considerarse una investigación-creación.

En mi viaje astral, me había perdido parte de la conversación en la que al parecer se había tratado el tema; o a lo mejor había sido una duda repentina de la estudiante. Igual, cuando volví en mi papel de profesora, inicié un pequeño discurso sobre qué era la investigación-creación, a saber, lo que yo daba por cierto que era la investigación-creación. En todo caso, mis explicaciones resultaron suficientes, o suficientemente vagas o ambiguas, para no desatar más preguntas al respecto. En los minutos que nos quedaban, nos dedicamos, como suelo hacer en esos casos, a definir un cronograma y los objetivos a desarrollar en las próximas semanas: principalmente, un escrito donde se registre el planteamiento del proyecto, un texto en el que se hable sobre el origen de la idea y lo que la motiva (justificación personal), y una primera investigación sobre propuestas artísticas similares o cercanas (inicio del estado del arte).

Salió de mi oficina y cuando me disponía a pasar a otro tema, reflexioné sobre mis palabras y tuve que reconocer que no tenía una idea clara, a ciencia cierta, de qué era investigación-creación, a pesar de que cada vez se hace más común en el ámbito académico de las artes la realización de este tipo de proyectos.

Igual, continuamos con el proyecto de mi estudiante y la sustentación de este proceso con una base teórica y experiencial que se fue registrando en un documento estructurado. Finalmente, la obra fue presentada en un *streaming* y, aunque no había ventanas por las que entrara el viento, logró una pieza de danza teatro llena de sentido que trataba de la discriminación a partir de una adaptación de *La estación de autobús*, una obra de Harold Pinter.

Por un tiempo, la cosa quedó así, hasta que fui invitada a participar con un capítulo en este libro de la Universidad de Caldas donde se desarrolla el tema de la investigación-creación, en el que se me pidió en términos generales que hablara de este tema en el campo de las artes escénicas, lo que ha supuesto una indagación de la que se ocupa, de alguna forma, este escrito.

Hace algunos años encontré un libro que desde entonces me ha llamado la atención. Se trata del libro de notas de Leonardo da Vinci, compendiado en los *Codex Forster*, y que ahora se puede consultar en línea. El libro que yo tenía era una edición de bolsillo con la selección de algunas de sus notas organizadas por temas; también contenía algunos pocos de sus dibujos y esquemas. Lamentablemente he perdido ese libro, pero lo recuerdo ahora que escribo estas notas.

La obra de Leonardo da Vinci, en conjunto con sus notas, constituye una búsqueda continua de conocimiento. En el caso de Da Vinci, resulta interesante ver que detrás de sus obras artísticas más conocidas, *La Gioconda*, *La última cena* o *Salvador Mundi*, por mencionar algunas, hay un trabajo previo de aproximación que ronda sus obras y que se puede constatar en sus cuadernos. Una de las búsquedas recurrentes de Da Vinci es el conocimiento de los cuerpos, no solo del cuerpo humano, pues también aparecen estudios del cuerpo de otras especies, particularmente caballos; aunque fundamentalmente el cuerpo humano¹.

^{1.} Para consultar las imágenes ver Drawings of Leonardo da Vinci.

Es sorprendente, en todo caso, encontrar un registro detallado de un proceso, en el que podemos distinguir el ejercicio reflexivo, analítico y experimental de un artista con una vocación de observación propia de la ciencia, incluso en los términos del Renacimiento². Estos ejemplos que aquí comparto muestran esa faceta de exploración y registro que abarca diversos temas: la relación entre los tendones y los músculos del brazo; las proporciones de la cabeza; la posición del cuerpo de un pequeño niño que sostiene un cordero entre las manos –boceto que hace parte de los estudios para el cuadro *Santa Ana, con la Virgen y el Niño* (1508-1510)–; la posición de un niño en el útero.

Leonardo da Vinci fue uno de los primeros en ilustrar un ser humano con precisión dentro del útero, preocupándose por entender y visualizar la posición que debía tener, que en sus dibujos resulta bastante aproximada a la posición normal que ocupa el feto en las últimas etapas del desarrollo³. Sin embargo, ¿cuál pudo haber sido el interés de Da Vinci en estudiar un feto en el vientre? Supongo que es un tema fascinante.

Aunque el embarazo era un tema común en la iconografía cristiana, en especial por el episodio bíblico de La Visitación —cuando María con Jesucristo en el vientre visita a su prima Isabel, embarazada de San Juan Bautista⁴—, no se conoce ningún cuadro o proyecto de Da Vinci al respecto. Pero es claro, como en los estudios de las estructuras internas musculares y óseas, que hay una preocupación por entender los fenómenos de la naturaleza. Aunque la pintura representa lo visible, eso visible se soporta sobre una serie de realidades que no se ven.

Uno de los momentos más emocionantes durante el embarazo de mis hijos fue el momento de las ecografías, cuando pude verlos flotando en mi vientre. Recuerdo bien el sonido de su corazón latiendo a un ritmo vertiginoso. No sé cómo sea en la actualidad, ahora hay programas que pueden

^{2. &}quot;La ciencia del hombre es la medida de su potencia, porque ignorar la causa es no poder producir el efecto. No se triunfa de la naturaleza sino obedeciéndola, y lo que en la especulación lleva el nombre de causa conviértese en regla en la práctica". Una de las primeras anotaciones en el *Novum Organum* de Francis Bacon (1620), libro paradigmático en el que la observación directa de los fenómenos se instituyó como parte fundamental del método científico.

^{3.} Aunque la palabra *feto* es entendida en español como el embrión, en su sentido etimológico latino, *fetus* designa el producto de un parto, el ser ya nacido y se relaciona en su origen con la raíz indoeuropea para el acto de mamar.

^{4.} Un cuadro famoso de Rafael elaborado en 1517 se ocupa de este tema.

generar imágenes en 3D, pero en ese entonces las imágenes eran en blanco y negro, y entre esas manchas lograban identificarse algunas formas: un pie, un brazo, la cabeza –la gigantesca cabeza–, incluso recuerdo haber visto unos minúsculos dedos cerca de la boca como si se los estuviera chupando⁵.

El interior. El adentro. Una experiencia de lo que yace bajo la superficie, pero al mismo tiempo de lo que va tomando forma, de un proceso de metamorfosis que ocurre a gran velocidad, y que continúa también sin parar después del nacimiento. Una vida, pero también el registro de la vida.

La observación de la anatomía humana fue relativamente frecuente durante los siglos XV y XVI, en especial porque se dio un nuevo paradigma en el que no solo se produjo la copia de manuscritos antiguos, sino que se recurrió a la mirada directa sobre la naturaleza –los cuerpos–, por lo que la ilustración científica fue cobrando importancia. La disección de cuerpos era una práctica que existía desde el siglo XIV en algunas universidades europeas –Bologna, Salerno, Padua, Montpellier y París–, donde las disecciones humanas hacían parte del currículum médico. En su juventud, Leonardo da Vinci asistió a estas disecciones de cadáveres –cuerpos que pertenecían a personas ejecutadas por algún crimen– que eran presentadas en anfiteatros –salones con la cama de disección en el centro y la disposición de asistentes alrededor–. Da Vinci tuvo la intención de publicar un libro de anatomía con Marcantonio della Torre, profesor de la universidad de Pavia, quien murió antes de que se llegara a realizar el libro (Van De Graaff, 2001, p. 13).

Las antiguas representaciones eran sumamente esquemáticas, como "El hombre herido" que aparece en el *Fasciculus Medicinae*, un compendio de seis tratados de medicina medievales que fueron publicados en 1491. A pesar de sus limitaciones, eran guías acompañadas de indicaciones para el tratamiento de heridas y lesiones comunes en las guerras medievales que resultaban de alguna utilidad para los galenos en los albures de la medicina quirúrgica. Pero claramente no eran una mirada detallada del cuerpo, en un contexto cultural cristiano en el que las disecciones se habían restringido a las realizadas en animales, y el cuerpo humano conservaba una sacralidad como casa de Dios que no debía ser profanada –hoy en día mu-

^{5.} Se pueden observar algunas imágenes de ecografías en https://www.elsol.com. ar/imprimieron-en-3d-la-ecografía-para-los-padres-ciegos.

^{6.} Para mirar El hombre herido, revisar Hartnell, 2016.

chas personas rechazan la cremación porque al final de los tiempos serán resucitadas en cuerpo y alma.

El estamento religioso controlaba la vida y la muerte de forma estricta. Incluso en el caso de mujeres y niños muertos durante el parto, como se puede ver en este extracto del Concilio de Treves (1310) sobre la cesárea –mis tres hijos nacieron por cesárea–:

Cuando una mujer muera durante el parto, hay que realizar una cesárea y bautizar al niño, si este vive aún. Si está muerto habrá que enterrarlo fuera del cementerio. Si es posible deducir que está muerto en el seno de la madre, no hay que llevar a cabo la cirugía, por el contrario, se depositará a la madre e hijo fuera del cementerio. Si la madre muere durante el parto y si el niño presenta la cabeza fuera del seno de su madre la matrona debe arrojar agua sobre la cabeza del niño diciendo: yo te bautizo en nombre del Padre. Se hará lo mismo si el niño no presenta la cabeza sino el cuerpo fuera del vientre de su madre, pero si tan solo tiene fuera un pie o una mano, no hay que bautizarlo. Si el niño presenta la cabeza o una parte del cuerpo, sin que sea posible adivinar su sexo, la comadrona dirá: Creatura Dei ego te baptizo. (Cabas Hurtado, s.f.)

Muchas mujeres morían durante el parto, también muchos niños. Resulta intrigante que, si el hijo moría dentro del vientre, tanto madre e hijo quedaban por fuera del camposanto, es decir, por fuera del reino de los cielos –seguramente seguirán vagando por ahí y vendrán a mi casa a jalar mis pies en la noche con sus manos frías–.

En el grabado de *Seelenwurzgartlein* de C. Dinckumcth (1483)⁷, aparecen tres mujeres: la madre, una partera y posiblemente la madrina, quien se haría cargo del bebé en ausencia de la madre. El parto fue un trabajo exclusivo de las mujeres por mucho tiempo. En efecto, fue solo hasta 1650 que se permitió por primera vez la presencia de los cirujanos hombres en la sala de parto, lo que ocurrió en París en la Casa de Dios (Hôtel-Dieu), posiblemente el lugar más representativo de la época en temas de obstetricia. El nacimiento es un proceso. Pero en el aparecer final fuera del vientre en una camilla en el hospital, o en una cama en casa, incluso en un avión a diez kilómetros del suelo, es solo un punto de transición en una cadena de eventos compleja: la fecundación, la formación del zigoto, la diferenciación de tejidos, el cerebro, los ojos, la formación del corazón, la osificación del tejido cartilaginoso, la formación del paladar, de las papilas gustativas,

^{7.} Para ver la imagen revisar el Blog de Tomás Cabas (http://tomascabacas.com/la-cesarea-en-la-edad-media/).

la formación de los pulmones, las cejas, las pestañas, el posicionamiento del feto para el parto, en fin, todo lo que tiene que ocurrir para que pase de ser una célula a un conjunto de millones de células organizadas con la capacidad de respirar por su cuenta y succionar alimento.

El nacimiento de una obra es también un proceso, incluso a veces fallido, abortado, no nacido. Sin embargo, la visión del artista, del actor o dramaturgo sobre su propio proceso puede ser de gran interés para los otros artistas, más allá de apariencia y aparición final de una obra.

En el Estudio para La última cena (Drawings of Leonardo da Vinci), Da Vinci prueba la ubicación de los discípulos de Jesús en la mesa. Para abarcar todas las figuras en la hoja, tiene que partir la imagen y continuarla en la parte de abajo. También incluye algunos de los nombres de los personajes que aparecen en la escena.

Hay muchas variaciones frente a la imagen final del cuadro. Por ejemplo, la supresión de ese personaje que llora desconsoladamente sobre la mesa, o el gesto de cada uno de los discípulos, elementos que fueron ajustándose hasta que la obra tomó forma en su concienzuda y simbólica versión final. Entre el bosquejo y la obra final hay una serie de procesos y decisiones, que en ocasiones se registraron en dibujos y anotaciones⁸.

La última cena vio la luz, fue dada a luz, mostrada y puesta para los ojos de los espectadores. Los límites de sus contornos quedaron entonces definidos y enmarcados, aunque nunca cerrados, porque el devenir del tiempo y la corrosión mutan las cosas, y por supuesto, porque esas mismas cosas entran en el juego de la interpretación, que es sumamente voluble y cambiante, como la vida misma.

Si analizamos los procesos de creación, incluso en géneros artísticos con un gran componente de improvisación –el *jazz*, la improvisación teatral, improvisación en danza, escritura automática, *action painting* (pintura automática)–, donde la maestría (destreza) también se alcanza con un conocimiento construido de las técnicas de improvisación y la práctica constante, siempre hay una serie de momentos previos a la presentación o puesta en marcha final de la obra; en el caso de las artes escénicas, la presentación ante los espectadores. La mirada atenta y crítica frente a esos

Para consultar las imágenes dirigirse a la página web Ruta Cultural en https://rutacultural.com/ultima-cena-leonardo/.

pasos en torno a una planeación y expresión manifiesta de los objetivos es lo que a fin de cuentas realiza el giro metodológico para que un proceso artístico tenga un enfoque investigativo y, en esta medida, pueda considerarse como investigación-creación.

En el entorno académico, sin embargo, debido principalmente a la dinámica usual de los grupos de investigación, de las monografías y de las tesis en las universidades, donde se establece la necesidad de un director de investigación, este proceso incluye un acompañamiento de alguien que asume el rol de guía, de maestro, de tutor, pero al mismo tiempo de lector, de observador.

Hay un diálogo de Platón encantador que trata sobre la posibilidad de conocer, el Teeteto. En ese diálogo hay un pasaje en el que habla de la filosofía como *mayéutica*, en su sentido original, el arte de las parteras. Resulta que la madre de Sócrates, Fenáreta, era partera y este se consideraba partero también. Dice Sócrates:

Mi arte de partear tiene las mismas características que el de ellas, pero se diferencia en el hecho de que asiste a los hombres y no a las mujeres [lamentablemente, en Grecia, para ese entonces, la filosofía estaba reservada solo para el género masculino], y examina las almas de los que dan a luz, pero no sus cuerpos. Ahora bien, lo más grande que hay en mi arte es la capacidad que tiene de poner a prueba por todos los medios si lo que engendra el pensamiento del joven es algo imaginario y falso o fecundo y verdadero. (Platón, 1988, p. 189)

En el caso de las investigaciones en el entorno acádemico, y de las creaciones-investigaciones, los asesores asumimos el papel de parteras en el acompañamiento al proceso creativo y en el proceso investigativo durante el cual se engendra un proyecto⁹. En un sentido moderno, de obstetras y parteras.

Muchos, en efecto me reprochan que siempre pregunto a otros y yo mismo nunca doy ninguna respuesta acerca de nada por mi falta de sabiduría, y es, efectivamente, un justo reproche. La causa de ello es que el dios me obliga a asistir a otros pero a mí me impide engendrar. Así es que no soy sabio en modo alguno, ni he logrado ningún descubrimiento que haya sido engendrado por mi propia alma. Sin embargo, los que tienen trato conmigo, aunque parecen algunos muy ignorantes al principio, en cuanto avanza nuestra rela-

^{9.} Proyecto, del latín *pro* (hacia adelante) y *iactum* (lanzado). El nacimiento es una acción de proyectar. Arrojado a la existencia.

ción, todos hacen admirables progresos, si el dios se los concede, como ellos mismos y cualquier otra persona puede ver. Y es evidente que no aprenden nunca nada de mí, pues son ellos mismos y por sí mismos los que descubren y engendran muchos bellos pensamientos. (Platón, 1988, p. 191)

La ignorancia, en este caso, no es peyorativa, era el mismo Sócrates quien promulgaba como su mantra "solo sé que nada sé", como principio de cualquier posible conocimiento. Bueno, y también promulgaba "conócete a ti mismo", inscripción que hizo propia y que se encontraba en el templo a Apolo en Delfos. Dos principios interesantes cuando se acomete un proyecto o una investigación-creación: por un lado, partir de la ignorancia, es decir, de una búsqueda libre de preconcepciones; y, por otro lado, una mirada reflexiva sobre lo que se está haciendo.

El papel de acompañamiento, en todo caso, no es fuero exclusivo de un otro. En efecto, en la mayoría de procesos creativos, es el propio autor el que mira, desde un enfoque analítico, o editorial si se prefiere, su proceso. Es, de hecho, el principal observador externo de lo que va ocurriendo. De esta forma, la investigación-creación, en la mayoría de casos, en especial fuera del ámbito académico de las escuelas y facultades de artes, depende del mismo artista.

Ahora bien, sin entrar en una elaboración detallada de lo que significa una investigación-creación, hay que hacer algunas precisiones. Se trata de un tema de actualidad en Colombia desde la inclusión dentro de Colciencias para dar cabida a los proyectos artísticos en las convocatorias, y por tanto, en la designación de rubros que se gestionan a través de esta institución, lo que explica la proliferación de la reflexión en torno a este tema.

Cuando estos procesos de creación convergen con diferentes metodologías de investigación es posible darles una trazabilidad, que permite evidenciar su aporte al estado del arte (Scrivener, 2002). De esta manera se construye el concepto de investigación+creación, el cual resalta las posibilidades de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación que pueden surgir a partir de la diversidad de áreas de conocimiento existentes. (Minciencias, s.f.)

El enfoque de Colciencias se centra en el tema de la innovación, y promueve, o busca promover, el sector de las industrias creativas. Un poco en esos términos gerenciales o economicistas, que a veces parecen incómodos frente a la postura relativamente común en el ámbito artístico de rebelión y revelación en la que no siempre se integra muy bien lo insitucional, gubernamental o estatal.

En efecto, resulta al menos necesario plantearse si este enfoque tiene implicaciones sobre el estamento artístico, ya que puede suponer una domesticación del arte, y claro, en esa medida de los artistas, el sentido de las obras, y posiblemente del discurso artístico, y por tanto, de su dimensión política. ¿En qué medida? En la medida en que los artistas para acceder a los recursos se deben enmarcar en sistemas estandarizados por las instituciones. El tema, en todo caso, es el análisis sobre la capacidad que puede tener una institución o un Estado para desactivar, o anestesiar, la función crítica y transformadora, que suelen tener las obras artísticas. En todo caso, no es una declaración sentenciosa, sino una invitación a una reflexión sobre la incidencia de los mecanismos que se ponen en juego, y a través de los cuales las artes son acopladas en un sistema, en muchos casos un sistema económico y político, y no especialmente cultural.

Puede pensarse que hay una gran distancia entre *lo innovador*, ligado al aporte de una obra para el progreso de un campo cultural o epistemológico, y *lo originario*¹⁰, ligado a una manifestación que da origen a algo
–un modo de sentir, una mirada sobre las cosas, una revolución cultural–.
Las artes¹¹ están mucho más inclinadas a lo segundo que a lo primero, sin
embargo, dentro del desarrollo de un proyecto artístico que busca o debe
documentarse desde el enfoque de investigación, si se trata de innovación,
originalidad u originariedad, puede pensarse que son términos sinónimos.

Es interesante también el concepto de trazabilidad, que parece estar asociado a la generación de algún tipo de documento –informe, cuaderno, artículo– que debe dar cuenta de ese proceso. No precisamente ser el cuerpo de la obra, sino la investigación que acompaña la obra.

¿En qué medida ese documento que sustenta la trazabilidad debe estar estructurado en un formato de investigación avalado académicamente?¹².

^{10.} El término es de Vattimo.

^{11.} Como el reguetón, el arte culinario, la bisutería y, por qué no, el porno... Me pregunto entonces, hasta qué punto tengo un sesgo ideológico frente a las artes que no considero artes y los artistas que no considero artistas o frente al gran arte y los artistas que son realmente artistas para mí. Y vuelvo a esa confortable casa de David Hume en el ensayo que trata sobre el juicio estético, *Of the Standards of Taste*, en el que puedo pensar que mi gusto estético se va conformando a medida que conozco diferentes obras y artistas que van formando un criterio en mí para juzgar y analizar nuevas obras.

^{12.} También resulta importante pensar sobre quién, con qué autoridad y por qué se crean los parámetros sobre los cuales los artistas deben escribir sobre el proceso de investigación de sus obras.

Pareciera un requisito frecuente, en especial a través de artículos publicados en revistas especializadas, lo que por otra parte se constituye como un medio de escalonamiento intelectual que, en las universidades, en especial las que claramente obedecen a una misión investigativa, en últimas, aumenta el estatus del grupo de investigación, de un autor y, en muchos casos, sus condiciones salariales.

¿Hasta qué punto es esto lo que motiva la adscripción como investigación-creación y no como simple y llana creación? No lo sé, pero pareciera, por el momento, una forma inteligente, útil y necesaria de que los artistas mejoren sus condiciones y se validen en los sistemas académicos, fuera de los círculos artísticos que tienden a ser más limitados.

Sin embargo, aunque las obras, como en el caso de Da Vinci, parecen estar acompañadas de un proceso de investigación inherente, que muchas veces los artistas registran, no es un requisito *sine qua non* para la obra, y mucho menos, que deba estar acompañada de un documento formal donde se establezca un proceso reflexivo o unas preguntas de investigación vinculadas con el proceso creativo. No la hace más o menos lo que es, y parece una instancia independiente de interpretación, y, finalmente, un dos en uno, una linda promoción que los artistas pueden o no tomar.

Vuelvo entonces sobre mis pasos para hablar de la obra *Kilele*, una obra de Felipe Vergara, de la que he hablado una y otra vez, no solo porque me gustó en especial –y porque trata de un tema que me persigue como un fantasma desde el miserable asesinato de mi tío a manos de uno de los tantos grupos que decidieron que tenían el derecho a imponer su voluntad a bala y cuchillo en Colombia– sino porque conozco a profundidad el proceso creativo de esta obra. Aunque la obra no derivó, ni estuvo acompañada de un fin explícitamente académico, inició con una estancia artística de Felipe Vergara en el Chocó, de la que finalmente también surgió otra obra, *Arimbato*, en un conjunto temático que podemos llamar dentro de su dramturgia como el "Ciclo del Chocó". Las dos obras pasaron por un proceso de inmersión en el mundo del que porvenían los hechos de los que trataron las obras, en el caso de *Kilele*, la tragedia de Bojayá, y de *Arimbato*, la epidemia de suicidios de jóvenes y niños de la comunidad Emberá.

Este proceso quedó registrado en una serie de anotaciones sueltas del autor, pero principalmente, en las diferentes versiones que tuvo el texto de la obra; y, posteriormente, en las diferentes versiones de la obra que se montó y produjo en conjunto con el grupo Varasanta bajo la dirección, y en ocasiones codirección, de Fernando Montes.

Traigo esta obra a colación porque es un caso en el que claramente se dio una investigación minuciosa pero no llevó a una articulación estructurada de la investigación en un documento formal, aunque sí ha tenido artículos y tesis que se desprenden de la obra, e incluso de una mirada reflexiva del proceso por parte de Barnaby King, uno de los actores que participó en la gira que se realizó en Chocó y que escribió un interesante artículo al respecto: Acts of Violence: Theatre of Resistance and Relief in the Colombian War Zone.

¿Puede considerarse a *Kilele* una investigación-creación? Pensaría que sí, tiene todos los elementos de una investigación y claramente de una creación. Pero por otra parte, para ser validada como tal en el sistema, necesita un documento que articule la trazabilidad de la investigación.

Otro caso que me parece interesante es *Huellas digitales*, un performance digital dirigido por Daniel Ariza, que nace de un grupo interdisciplinar de investigación en teatro de la Universidad de Caldas y recoge la experiencia con jóvenes privados de la libertad en un centro penitenciario, en donde cointegra la búsqueda de nuevos formatos escénicos que integren lo digital, conozco el proceso de creación ya que hice parte del equipo. En efecto, el montaje de la obra en parte fue financiado con una beca del Ministerio de Cultura para el fomento de las nuevas tecnologías en artes. En el caso de *Huellas digitales*, sí se dio un enfoque investigativo explícito y formalizado, que se expresa en artículos de investigación, como *Cuerpo digital como sustrato del ser cuerpo. Categoría fundamental del performance digital "Huellas digitales"*, y en la tesis doctoral de Daniel Ariza *Huellas digitales. Performance digital como profanación del dispositivo prisión*, por mencionar algunos.

En los términos del Minciencias, esta obra puede ser un caso claro de investigación-creación, que en todo caso se despliega en dos productos, o mejor, una serie de productos, independientes: por un lado, la obra; y por otro, los documentos que reflexionan sobre la obra y el proceso de la obra. Si esto puede definir una trazabilidad de la investigación-creación, es decir, como un todo con la creación (la obra en su versión que se da a la luz, al espectador) es algo que va definiéndose de acuerdo con cada caso y cada contexto, y claramente de acuerdo con las instancias (y personas) que deciden al interior de las instituciones. Por ejemplo, para ganar una convocatoria de Colciencias a lo mejor se exige la estructuración de un proyecto en un documento en conjunto con un compromiso de presentar la

obra cuando esté lista; o en el caso de un trabajo de grado en un contexto de una academia de artes escénicas, puede aceptarse la obra y un artículo en una revista indexada de tal o cual categoría; o un documento al estilo de una tesis o disertación de una obra en la que el autor de esa obra fue partícipe.

El famoso dibujo del hombre de Vitrubio fue elaborado por Da Vinci en 1490 en uno de sus diarios, representa un texto de Vitruvio, *Sobre la arquitectura*, escrito entre el 27 y 23 a. C.

Así mismo el centro natural del cuerpo humano es el ombligo pues tendido el hombre supinamente, y abiertos brazos y piernas, si se pone un pie del compás en el ombligo y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de pies y manos. Lo mismo que en un círculo sucederá en un cuadrado; porque si se mide desde las plantas a la coronilla, y se pasa la medida transversalmente a los brazos tendidos, se hallará ser la altura igual a la anchura, resultando un cuadrado perfecto. Luego si la naturaleza compuso el cuerpo del hombre de manera que sus miembros tengan proporción y correspondencia con todo él, no sin causa los antiguos establecieron también en la construcción de los edificios una exacta conmensuración de cada una de sus partes con el todo. Establecido este buen orden en todas las obras, le observaron principalmente en los Templos de los Dioses, donde suelen permanecer eternamente los aciertos y errores de los artífices. (Vitruvio, 1787, p. 59)

Entre el texto y la interpretación visual hay una gran diferencia en los medios y claridades que se involucran, posiblemente también las preguntas que envuelven. En el texto de Vitrubio sobre las proporciones en un capitel o un templo. En el hombre de Vitrubio de Da Vinci, la representación del cuerpo en la pintura, y, en mayor medida, la representación de la espiritualidad en la pintura que se expresa en el cuerpo, en las formas.

La obra artística y el texto investigativo pertenecen a realidades muy diferentes, a veces intraducibles de uno a otro lado, pero nunca intransitables. Así que, querido lector que vienes al texto buscando respuestas, no tengo sino preguntas y la idea de que, como Leonardo da Vinci, la curiosidad y el tener los ojos bien abiertos, irá mostrando el camino. ¿El camino de qué?

Referencias bibliográficas

Bacon, Francis (s.f.). *Novum Organum*. [Archivo PDF]. http://juango.es/files/baconnovumorganon.pdf

Cabas Hurtado, T. (s.f.). La cesásera en la Edad Media. *Blog de Tomás Cabas*. http://tomascabacas.com/la-cesarea-en-la-edad-media/

Da Vinci, Leonardo (1907). *Drawings of Leonardo da Vinci*. The Ballantyne Press. (2008). *Notebooks*. Thereza Wells (Ed.). Oxford University Press.

Hartnell, Jack (2016). The Many Lives of the Medieval Wound Man. *The public domain*. https://publicdomainreview.org/essay/the-many-lives-of-the-medieval-wound-man

Minciencias (s.f.). ¿Qué es I+C? *minciencias.gov.co*. https://minciencias.gov.co/investigacion-creacion/que-es-ic

Platón (1988). Diálogos V. Gredos.

Van De Graaff, R. J. (2001). Human Anatomy. McGraw-Hill.

Vitrubio, Marco Lucio (1787). *Los diez libros de arquitectura*. Traducidos del latín y comentados por don Joseph Ortiz y Sanz. Imprenta Real.

Poética Genética: propuesta de un modelo teórico-metodológico para el análisis de procesos de creación escénica

Jorge Dubatti Universidad de Buenos Aires (Argentina)

¿Por qué los estudios teatrales valorizan la comprensión de las poéticas? Porque la Filosofía del Teatro considera la *poiesis* corporal como componente fundamental del acontecimiento teatral. Este, por su singularidad, puede pensarse de dos maneras principales: 1) según una definición lógico-genética, para que haya teatro debe producirse una tríada concatenada de sub-acontecimientos conectados: convivio, *poiesis* corporal, expectación; 2) desde una definición pragmática, el teatro es la zona de experiencia y subjetivación que surge de la multiplicación de convivio, *poiesis* corporal y expectación. En ambos casos, la presencia de la *poiesis* corporal resulta insoslayable.

Es necesario aclarar que empleamos la palabra "teatro" no en el sentido restrictivo y excluyente que le otorgó la teoría moderna (en especial a partir de la *Estética* de Hegel, hacia 1830, y sus seguidores en el siglo XX), sino en otro más amplio, incluyente y abarcador, uno genérico que opera como precuela teórica aplicable también al pasado histórico remoto o más cercano: todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz, incluidas las del teatro liminal (que cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.). De esta forma, en tanto genérico, el término *teatro* incluye todas las

formas de producción de *poiesis* corporal expectadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, performance artística, mimo, títeres, circo, teatro para bebés, de sombras, de arena, etc.¹. La *poiesis* corporal siempre fundante.

Por esta razón, la Filosofía del Teatro considera la Poética (con mayúscula) una de sus disciplinas derivadas y, al mismo tiempo, más abarcativas e irradiantes, en tanto está dedicada al estudio de las dinámicas y características de la *poiesis* en general, y la específicamente corporal, en el acontecimiento teatral. Al mismo tiempo piensa la poética (con minúscula) como el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, trabajo y estructura, modalizados por la concepción de teatro e integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente² específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos o artificios (Dubatti, 2014, p. 23).

De la Poética, por su potente productividad, se derivan, a su vez, otras disciplinas. Cruce de Poética y Teatro Comparado, la Poética Comparada es una especialización que se concentra en la relación entre poéticas y territorialidad, y permite distinguir micropoéticas, macropoéticas, poéticas abstractas y poéticas incluidas³. La Poética Histórica (o historia de las poéticas) estudia las construcciones en la proyección del eje sincrónico sobre el eje diacrónico. La Poética Genética (en la que nos centraremos

^{1.} Para la ampliación de estos conceptos de Filosofía del Teatro, véase Dubatti, 2020a.

^{2.} La ontología no implica un problema de "esencias" (como sostienen quienes malentienden la perspectiva ontológica en Filosofía del Teatro), sino de existencias, de acontecimientos existenciales. La pregunta ontológica básica podría formularse de la siguiente manera: qué existe, qué hay en tanto poética teatral en el mundo.

^{3.} Sobre Teatro Comparado y Poética Comparada, véase Dubatti, 2012, caps. 8 y 9. A partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto, distinguimos cuatro tipos básicos de poéticas: las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la *poiesis* considerada en su manifestación concreta individual); las macropoéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos); las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos teóricos, lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética o una macropoética; las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas).

a continuación) es otra disciplina derivada, que focaliza el estudio de los procesos de creación de una poética (sea esta de un drama, un espectáculo, una actuación, un diseño escénico, una dirección, una iluminación, etc.) (Pavis, 2016, pp. 146-151). Diferenciamos la Poética Genética de la Crítica Genética (Lois, 2001), en tanto el estudio de la primera centra su interés en la perspectiva de la construcción poética, y el de la segunda puede reivindicar una visión más amplia.

Estas disciplinas derivadas de la Poética se relacionan y complementan entre sí. En tanto rama de la Poética, la Poética Genética será deudora y generadora de aspectos vinculados al análisis poético de otras disciplinas (por ejemplo, los ángulos de análisis de una poética, las relaciones territoriales, su proyección histórica, etc.). Por otra parte, si consideramos la Filosofía del Teatro como una filosofía de la praxis o del acontecimiento, la Poética Genética provee una herramienta teórico-metodológica fundamental para el empoderamiento de los artistas-investigadores en la producción de conocimiento sobre sus prácticas, consideradas especialmente como proceso. Es instrumento válido para la auto-observación y observación de la praxis de otros artistas-investigadores orientada metodológicamente⁴. Si las poéticas constituven metáforas epistemológicas (Eco. 1985) y los procedimientos constructivos de las poéticas son, en su selección y combinación, formas de producción de conocimiento, el estudio de sus procesos de configuración contribuye a arrojar luz al respecto. Si el arte es trabajo (Marx y Engels, 1969 y 2003), sin duda el arte produce conocimiento, también, en la singularidad de los procesos de trabajo en sí mismos.

El objetivo del presente capítulo es sistematizar las bases teórico-metodológicas para el análisis genético de una poética según los once pasos que detallaremos a continuación:

1. Determinación del objeto poético cuyo proceso va a ser estudiado: como decíamos antes, puede tratarse de la poética de un espectáculo, un drama, una actuación, etc. Por la condición temporal del teatro como arte sucesiva (Barrenechea, 1989, pp. 83-95), todos sus fenómenos y componentes son susceptibles de ser estudiados como un proceso. Por la pertenencia del acontecimiento teatral a la cultura viviente, la suya es necesariamente una "escritura viva" (Hay, 1994), en permanente transformación (Grésillon, 1995).

^{4.} Sobre investigación artística, artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la praxis escénica, véase Dubatti, coord. y ed., 2020b.

- 2. Determinación del período del proceso a estudiar: resulta indispensable convenir, a partir de alguna justificación más o menos arbitraria, un punto de partida del proceso y un punto de llegada o finalización (expresión de la poética-meta)⁵. Por ejemplo, si se estudia el proceso de creación de la poética de un espectáculo, puede establecerse como partida la primera reunión del director y el elenco en los ensayos, o tal vez la decisión anterior del director de llevar a escena un determinado texto, etc. De la misma manera, podría ponerse como punto de llegada el estreno (primera función del espectáculo), o la décima función (si se considera que el espectáculo siguió sufriendo transformaciones de función a función y su poética "se estabilizó" en la décima representación). Incluso es posible poner el punto de partida en la primera función y el punto de llegada en la última, para observar las transformaciones, como cuando estudiamos la poética de Rojos globos rojos de Eduardo Pavlovsky y sus cambios durante tres años de temporada, del texto pre-escénico de 1994 al post-escénico de 1996 (Dubatti, 1999, pp. 229-238). Queda claro, en consecuencia, que el proceso teatral de creación de un espectáculo no se detiene en el estreno. Si el teatro es trabajo, lo es en dos esferas relacionadas: antes del acontecimiento (el trabajo de los ensayos) y en el acontecimiento (el trabajo de construcción de la poética en la escena presente).
- 3. Acopio de materiales que operen como huellas, registros o de alguna manera se relacionen con la experiencia de creación: se trata de reunir todos aquellos elementos que arrojen información sobre los procesos de constitución de la poética (cuaderno de bitácora, fotografías, bocetos de vestuario, videos y otras grabaciones, guiones, notas de puesta en escena, plantas de luces, etc.) y que, sin aspirar a restituir al proceso su completud, contribuyan a llenar blancos y evitar lagunas.
- 4. Establecimiento de una línea de tiempo: se trata de ubicar esos materiales, precisa o aproximadamente, en una diacronía, para proponer un régimen de sucesión y causalidades, ya se los considere del pasado hacia el futuro (la poética-meta) o al revés.

^{5.} Jorge Luis Borges pone en evidencia la arbitrariedad de toda determinación sobre el inicio de un proceso: "Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus *nocturnos* y que respondió: 'Toda mi vida'. Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron el momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos" ("La poesía gauchesca", *Discusión*, 2007: 207).

- 5. Clasificación de los materiales verbales y no-verbales a partir de su relación con el proceso en *pretextos* (cuando en la elaboración de la poética ofrecen elementos que anteceden a la poética-meta), *paratextos* (vinculados a procesos artísticos sincrónicos), *metatextos* (textos sobre los pretextos y los paratextos) (Grésillon, Mervant-Roux y Budor, 2010).
- 6. Determinación, a partir de una lectura cualitativo-interpretativa, de cortes sincrónicos significativos en la línea diacrónica, a partir de la mencionada entidad triádica de la poética (estructura + trabajo + concepción) y desde cualquiera de los ángulos de análisis de su construcción (según nuestra propuesta metodológica: ángulos sensorial, de la historia, referencial, lingüístico, semántico y voluntario)⁶. Los cortes implican la identificación de momentos relevantes en el proceso de constitución de la poética-meta.
- 7. Descripción de cortes significativos: se trata de caracterizar, descriptivamente, la selección y combinación de procedimientos constitutivos de la poética en cada corte. En el plano micropoético, debe privilegiarse la percepción del detalle; en el macropoético, la relación con otras micropoéticas; en el abstracto, el vínculo con las grandes teorías.
- 8. Interpretación de cortes significativos: se trata de semantizar (Szondi, 1994) la selección y combinación de procedimientos constitutivos de la poética en cada corte.
- 9. Lectura sincrónico-diacrónica teleológica: a partir de los cortes, en su dimensión descriptiva/interpretativa, observar en la progresión aquellos componentes que pueden reconocerse como antecedentes y prefiguraciones de la poética-meta, que van concurriendo hacia su estructuración final. El trayecto de lectura puede ser inverso: de la poética-meta hacia el reconocimiento de sus prefiguraciones; o, incluso cuando todavía no se ha llegado al estreno, desde un pre-estreno o ensayos ya avanzados hacia el pasado. Un caso ejemplar de este trayecto es el que realiza Mauricio Kartun en sus talleres de "desmontaje": sus alumnos asisten a una función de un espectáculo del dramaturgo-director (ya estrenado o en ensayo avanzado) y en las clases previas o subsiguientes a dicha función se reconocen componentes de la poética del espectáculo y se rastrea su origen en los procesos de trabajo. Cuando asistimos a su desmontaje de *Ala de criados* (2009), en el "Instructivo" del Seminario (texto que Kartun distribuyó vía *e-mail* antes de la primera clase), explicaba la dinámica de trabajo que

^{6.} Sobre los ángulos de análisis de la poética, véase Dubatti, 2009a.

realizaríamos a través de seis encuentros. Reproduzco la primera parte de ese texto que, bajo el título "¿Qué es un desmontaje y cuál es su sentido?", exponía el perfil de la tarea a realizar y sus objetivos, y reflexionaba sobre el acceso a la "cocina" del creador:

Es un análisis de los materiales, herramientas y procedimientos con los que trabaja un creador. Observados sobre el ejemplo mismo de un proceso, expuesto en su desglose con el fin de objetivar esos mecanismos y poder reflexionar sobre la práctica de los mismos.

Por decirlo de una manera menos acartonada (o más akartunada por hacerme el pillo): una invitación a comer en la cocina mientras bulle la cacerola. Mirando cómo, en qué tiempo, con qué y pudiendo preguntar por el sentido de los ingredientes y los utensilios.

No sé a vos, pero cómo me gustan los programas de cocina... Cómo me cuelgo en el canal Gourmet mirando a un ponja⁷ que hace cosas que yo no sabría ni podría, pero de las que saco montón de ideas, tips, procedimientos, herramientas y de todo eso después mis propios engendros. Y aunque no saque platos, mirándolo al ponja se me ocurren otras cosas. Nadie cocina siguiendo después rigurosamente esas recetas pero adaptarlas a la sensata realidad de nuestra propia heladera suele ser creación pura. Qué espacio tan gustoso suelen ser las cocinas... Y qué lugar tan natural para compartir en ellas la comida. Cómo me gustaría meterme en las cocinas teatrales o literarias de algunos ponjas que me interesan... Recuerdo con pasión algunos seguimientos parecidos que me permitieron algunos maestros: especialmente Oscar Fessler (de quien fui meritorio de dirección en su puesta de El círculo de tiza caucasiano en el San Martín). Y Jaime Kogan, con quien trabajé varias veces y a quien saqueé sin pudor. Suelen decir los carpinteros que la carpintería no se aprende, se roba. Me gustó siempre esa idea medieval del taller de oficios; del creador que hace, y comparte la incertidumbre de ese hacer con alguien que mira, afana lo que le sirve y lo que no pone cara y lo deja pasar. Como imagino que a otros les pasa lo mismo, imaginé este seminario.

Por otro lado: hace mucho tiempo que la enseñanza y la actividad creadora son las dos actividades en las que alterno mis mayores esfuerzos. Con el paso de los años no me imagino ya escribiendo sin dar clases (con las que reflexionar sobre la tarea y aclararme cosas); ni dando clases sin escribir, claro, que sería curro puro. Las dos actividades se han ido confundiendo (en el maravilloso sentido que tiene la palabra: *fundiéndose una cosa con otra*) y han generado como todo apareamiento al fin una criatura. Será medio monstruoso el chico pero como dice el viejo chiste escatológico: "es feo pero es mío...". Poder fundir todo en una sola pieza es una forma entre otras cosas de

^{7.} Expresión coloquial por "japonés".

darle carácter útil a esta rara energía. E intentarla por qué no como *sistema*. Creo en el poder generador de los sistemas y su poder de intercambiar con su entorno energía, información y, en la mayor parte de los casos, también materia. Y me desvela siempre la necesidad de generar un sistema teatral autosustentable. Autosustentable en lo que hace a sus recursos. Y autosustentable en lo que hace al aprovechamiento de sus energías, su sinergia: 'La integración de sistemas que conforman un nuevo objeto. La coordinación de dos o más mecanismos o elementos cuyo efecto es superior a la suma de efectos individuales'. Un montaje sobre el cual dar un curso, que deje alguna guita y cuyas ideas alimenten al montaje, que haga más profundo al curso y por consecuencia al montaje, que... (Dubatti, 2009b, pp. 30-31)

A partir de los apuntes que tomamos en las clases de dicho seminario de desmontaje, pudimos sistematizar (con la revisión final del dramaturgo-director) siete momentos de trabajo que se fueron desplegando a lo largo de su exposición como hitos del proceso: 1) Universo, 2) Imagen Generadora, 3) Trabajo de Campo, 4) Acopio, 5) Esquema Dinámico, 6) Personajes, 7) Escritura-reescritura⁸.

10. Lectura sincrónico-diacrónica no-teleológica: a partir de los cortes, en su dimensión descriptiva/interpretativa, observar en la progresión aquellos componentes que no se reconocen como antecedentes y prefiguraciones de la poética-meta, sino descartes, desvíos, pruebas, accidentes, sustituciones, omisiones, etc., construcciones que "se perdieron" o fueron abandonadas en el camino pero que, sin embargo, son constitutivas del proceso. Por otra parte, el análisis de esos materiales descartados permite reflexionar, contrafácticamente, sobre qué efectos habrían producido en la poética si se los hubiese incluido en ella.

11. Observaciones comparatistas de síntesis de la historia del proceso en el plano de la micropoética (como poética interna: estructura, trabajo y concepción) y en su relación con las macropoéticas y las poéticas abstractas. Por ejemplo, si consideramos nuestro trabajo sobre los procesos de composición de *Ala de criados* de Mauricio Kartun, abrió la posibilidad de encontrar componentes específicos y únicos del proceso micropoético de la obra, otros compartidos con los procesos de otras obras (Kartun realizó desmontajes de otras de sus piezas, por ejemplo, *Terrenal*, 2015, al que asistimos), y finalmente la posibilidad de conectar la experiencia del proceso de *Ala de criados* con poéticas abstractas o teorías sobre la creación artística (entre ellas, la de la formatividad, de Luigi Pareyson, 1960 y 1987).

^{8.} Para el desarrollo de estos "momentos", véase Dubatti, 2009b: pp. 30-38.

La descripción e interpretación de los procesos constitutivos de una poética-meta, tanto desde el punto de vista teleológico como no-teleológico, no pretende constituirse en una representación especular de la compleja realidad de dichos procesos creativos, sino en aproximaciones provisorias, sujetas a revisión según se vayan aportando nuevos materiales a la consideración del estudio genético. La comparación de diferentes procesos, en sus relaciones y diferencias, permite incluso diseñar teorías racionalistas e irracionalistas sobre la creatividad para responder la pregunta formulada por Elena Oliveras: "¿El arte, es principalmente fruto de la inspiración o del trabajo, del tanteo o de la organización? Este viejo problema, planteado va por los presocráticos, renace en otros momentos de la historia de la Estética [...] y podríamos asegurar que está lejos de ser resuelto" (2006, p. 131). Los estudios otorgan al trabajo artístico un valor en sí mismo (el trabajo como objeto final de análisis) y un valor como medio para la comprensión de las poéticas. Queremos destacar, finalmente, entre otros ejemplos de aplicación y elaboración de los pasos de esta propuesta teórico-metodológica, los estudios de Poética Genética realizados en sus respectivas tesina/tesis de licenciatura teatral por Carla Pessolano (Poética genética y dramaturgia de escena: "El bergantín" de Bernardo Cappa, IUNA, Argentina⁹) y por Simón Franco Suárez (El director invisible: Una cartografía radicante sobre la función del director en laboratorios de creación colectiva. UNAM, México), ambos con nuestra coordinación.

Referencias bibliográficas

Barrenechea, A. M. (1989). Yo y lo otro: lo fantástico en las artes no-sucesivas. *Filología*, XXIV, 1-2, pp. 83-95.

Borges, J. L. (2007 [1932]). Obras completas 1. Emecé.

Dubatti, Jorge (1999). La nueva versión de *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky, en O. Pellettieri (ed.), *Tradición, modernidad y posmodernidad (Teatro Iberoamericano y Argentino*), Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Galerna y Fundación Arlt, pp. 229-238.

____ (2009a). Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas, Colihue Universidad, Serie Teatro.

_____ (2009b). En la cocina de Mauricio Kartun: apuntes del desmontaje de *Ala de criados. Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, N.º 153 (octubre-diciembre), pp. 30-38.

^{9.} Un fragmento de dicha tesina se publicó en Pessolano, 2011, pp. 261-282.

- _____ (2012). Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica. Atuel.
- _____ (2014). Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos, prólogo de Guillermo Heras, Atuel, Col. Textos Básicos.
- ____ (2020a). Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado. Gedisa, Col. Arte y Acción.
- (coord. y ed.) (2020b). Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
- Eco, U. (1985). Obra abierta. Planeta-Agostini.
- Grésillon, A. (1995). En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena. *Inter Litteras*, 4, pp. 5-14.
- Grésillon, A., Mervant-Roux, M. M., y Budor, D. (2010). *Genèses théâtrales*. CNRS. Hay, L. (1994). La escritura viva, *Filología*, XXVII, 1-2, pp. 5-22.
- Hegel, G. W. F. (2008 [1832]). *Estética*. (Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos). Losada.
- Lois, É. (2001). Génesis de escritura y Estudios Culturales. Introducción a la Crítica Genética. Edicial.
- Marx, K. y Engels, F. (1969). *Escritos sobre arte*. Península. (2003). *Escritos sobre literatura*. Colihue.
- Oliveras, E. (2006). Estética. La cuestión del arte. Ariel.
- Pareyson, L. (1960). Estetica. Teoria della formatività. Zanichelli.
- (1987). Conversaciones de Estética. Visor.
- Pavis, P. (2016). Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo. Paso de Gato.
- Pessolano, C. (2011). Poética Genética y dramaturgia de escena: *El bergantín* de Bernardo Cappa, en J. Dubatti (coord.), *Mundos teatrales y pluralismo*. *Micropoéticas V*. Ediciones del CCC, pp. 261-282.
- Szondi, P. (1994). Teoría del drama moderno / Tentativa sobre lo trágico. Destino.

Nuevas rutas creativas, teatralidades y paradigmas escénicos contemporáneos: El caso Colectivo Andrómeda 3.0

Raúl Rodríguez Universidad Anáhuac (México)

Practicar sobre las bases de una idea nueva de lo que es el arte más que el trabajo original que demuestre que ha de ser arte. Harold Rosenberg

Los paradigmas

A través del presente capítulo se expondrá una propuesta teórica cuya intención es impulsar una visión más amplia en torno al concepto de teatro, debido a que considero fundamental romper con la inercia, muchas veces impulsada desde la propia academia, la crítica y la teoría, de considerar que el teatro específicamente es un fenómeno que se construye a partir de un texto dramático, mediante un equipo creativo comandado por un director escénico y cuya finalidad consiste en estrenar una puesta en escena a la que asistirán espectadores que asumirán la ficción desde una actitud pasiva. Tanto el siglo XX y el XXI han sido testigos de propuestas que escapan a esta idea hegemónica del teatro. Dichas apuestas dan fe de que el hecho escénico puede construirse a partir de otras vías creativas. En la actualidad podemos mencionar que además del teatro hegemónico (narrativo) existen tres paradigmas (discursivo, asociativo y relacional) que suponen tanto intencionalidades discursivas, como relaciones obra-espectador distintas. Por lo tanto, en el presente capítulo, se abordará la manera

en que se articulan estos otros paradigmas con la intención de contribuir a la comprensión, crítica y creación de la escena contemporánea. Resulta fundamental comentar que las propuestas que nacen en el seno del Colectivo Andrómeda 3.0 guardan total relación con los paradigmas asociativo, discursivo y relacional.

En el año de 2010 se abrió la línea de investigación "Estéticas escénicas expandidas" dentro del grupo de investigación de la Universidad de Caldas "Teatro, Cultura y Sociedad". Tres años después, para el año 2013, y como parte de esta agrupación, se daría inicio a las actividades del colectivo artístico transdisciplinar "Andrómeda 3,0". Ha sido a través de este recorrido y con este grupo de artistas que se ha venido debatiendo el concepto de "Teatro". Debate que ha llevado a distintas exploraciones tanto del lado de la investigación teórica como del espacio de la creación escénica, vinculada principalmente con el uso de nuevas tecnologías de la imagen, realidad virtual y realidad aumentada. Proceso que nos ha llenado más de interrogantes que de certezas. (Ariza, 2017, p. 1)

Es por ese motivo que tras exponer los distintos paradigmas se analizaran algunos de los rasgos que componen las obras realizadas dentro del colectivo, con la intención de vincular la teoría aquí propuesta con las creaciones realizadas al interior de Andrómeda 3.0.

Es importante subrayar que la propuesta teórica que nos sirve de eje para el presente análisis ha sido planteada por el investigador Juan Pedro Enrile Arrate en su libro *Teatro Relacional: Una estética participativa de dimensión política*, publicado por la Editorial Fundamentos en el año 2016, trabajo que a su vez retoma algunas ideas propuestas en el texto "La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional" de Agustina Aragón, publicado en 2014 en la revista de investigación teatral *Anagnórisis*.

A través de su trabajo, Juan Pedro Enrile expone que el teatro narrativo se articula de la siguiente manera:

El teatro burgués, la forma narrativa hegemónica, se construye a partir de cuatro principios básicos de unificación: la causalidad, el tiempo lineal, la continuidad espacial y el individuo como centro del mundo. Es un teatro que plantea un mundo ya construido en donde el espectador observa la historia transcurrir delante suyo de forma causal. La lógica es racional, los acontecimientos se suceden de forma causal, en un tiempo lineal, y en donde hay muy poco espacio para lo contingente, para el encuentro con los espectadores. La realidad se divide en partes jerarquizadas y articuladas entre sí. Desvinculándose de lo material, el significado predomina sobre el significante, igual

que el espíritu sobre la materia, y la cultura objetiva sobre la subjetiva. En el drama burgués el centro del mundo es el individuo, lo que se transforma son aspectos psicológicos o morales de los personajes, como si el individuo preexistiera al sistema social en el que se encuentra, presentando al sujeto como el origen y la esencia de todas sus determinaciones, ocultando los conflictos sociales y presentando la pobreza, el paro, las guerras, los exterminios, la esclavitud, el maltrato, etc., como producidas por la maldad de algunos individuos-tiranos. Esta estructura escénica narrativa representa a la burguesía como una totalidad autodefinida en un mundo como proyección de individualidades enmarcadas en un tiempo lineal, y ocultando la lucha de clases de la que surge. El tiempo lineal aleja la acción de su tiempo puntual ya que lo enmarca en una línea causal y con un sentido, lo que provoca el distanciamiento del otro, ya que entre las personas se encuentran los sentidos de sus trayectorias lineales y temporales, como si la vida tuviera un único sentido dirigido hacia un fin. Finalmente hay que diferenciar de este teatro narrativo todas aquellas propuestas que siendo narrativas han investigado formas para salirse del marco burgués me refiero a Augusto Boal y el teatro del oprimido, Samuel Beckett o Arthur Adamov y el teatro del absurdo, Strindberg y la dramaturgia del sueño, Roger Vitrac y el surrealismo, Alfred Jarry y la Patafísica, etc. (Enrile, 2016, p. 134)

En contraposición del paradigma narrativo el investigador propone los siguientes paradigmas:

- 1. Paradigma Asociativo
- 2. Paradigma Discursivo
- 3. Paradigma Relacional

Dichos paradigmas suponen nuevas formas de relación espectador-obra. No se trata ya de que la escena ofrezca al espectador discursos sólidos y unificadores de la mirada; sino vías que inviten a otras maneras de observar "la realidad". A través de estos mecanismos para abordar los procesos creativos se plantea un mundo en proceso de construcción y transformación en donde el espectador se convierte en un sujeto activo que ayuda a completar los significados que proponen las obras. A continuación, expongo el primer paradigma:

1. Paradigma Asociativo

Es prioritario mencionar que una obra asociativa no se apoya en un texto dramático. En este paradigma el punto de partida puede ser un concepto, una idea, una necesidad artística, poemas, novelas, cuentos, reflexiones filosóficas o cualquier soporte que la imaginación o interés par-

ticular del creador escénico quiera proponer¹ (siempre y cuando este no sea un texto escrito por un dramaturgo). Conviene destacar que al no estar basada la obra en un texto dramático el tema de la autoría (delegada en el dramaturgo, tal como sucede en el paradigma narrativo) puede dejar de ser de carácter individual para configurarse desde un ámbito de carácter grupal. En este sentido, la creación colectiva y la labor multidisciplinaria, como posibles estrategias para abordar el proceso creativo cobran gran relevancia; motivo por el cual el discurso escénico puede estar supeditado a las cualidades de un equipo especializado en múltiples áreas tales como: la arquitectura, las artes plásticas, la danza, las artes circenses, por mencionar solo algunas. En definitiva, al hablar de teatro asociativo generalmente nos referimos a una organización horizontal²; y como consecuencia de dicha organización o manera de asumir el proceso creativo aparecerán propuestas que se alejarán de la narrativa convencional-aristotélica; es decir las obras no buscarán conseguir apathe a partir de una estructura lineal, causal y articulada bajo la lógica de principio, nudo y desenlace³.

En contraposición a esta manera convencional de articular el discurso surgirá una estructura construida a través de fragmentos.

En la estructura asociativa el elemento básico de construcción dramatúrgica son los fragmentos, relacionados entre sí por una lógica asociativa (Enrile, 2016, p. 66).

^{1.} Enlisto algunas propuestas creativas pertenecientes al paradigma asociativo: La casa de la fuerza de Angèlica Liddell, obra que aborda el tema del machismo y los feminicidios, Per te basada en una necesidad artística del propio Daniel Finzi Pasca por dedicar una obra a su esposa Julie, fallecida en el 2016. Sonetos de Shakespeare montaje realizado por Robert Wilson, en colaboración con Rufus Wainwright, basado en los poemas de El Bardo. Digna de mencionar es también la trilogía realizada por Romeo Castellucci que toma como punto de partida La divina comedia de Dante Alighieri; o bien El proyecto Andersen, espectáculo multimedia realizado por Robert Lepage, basado en dos cuentos de Hans Christian Andersen. Es importante resaltar que en relación al teatro asociativo se puede rastrear un claro antecedente en las obras de Tadeusz Kantor.

^{2.} La estructura vertical es la manera en la que se articulan los procesos creativos narrativos donde a la cabeza se encuentra el texto dramático, elemento a partir del cual, el director escénico propondrá una lectura contemporánea, sobre la que el equipo creativo (actores, escenógrafos, iluminadores, vestuaristas, creadores de espacios sonoros y de multimedia, etc.) y técnicos deberán trabajar para materializar la puesta en escena.

^{3.} Elementos que como sabemos fortalecen la ilusión que deriva en apathe.

A dichos fragmentos se los denominará como "imágenes poéticas". Dichas imágenes al no estar engarzadas a lo largo del espectáculo por una lógica causal pueden resultar ambiguas para el espectador; por lo que este terminará asociando libremente las imágenes; lo cual derivará en una multiplicidad de lecturas⁴.

Conviene subrayar que los creadores que realizan propuestas asociativas provienen de formaciones distintas a las que comúnmente tiene acceso un director escénico que ha sido formado en una institución convencional; así pues las maneras de afrontar los procesos creativos son totalmente distintas a las del teatro narrativo⁵. En contrapartida, en el paradigma asociativo se involucrarán bailarinas (Pina Bausch), arquitectos (Bob Wilson), artistas multidisciplinarios (Robert Lepage) y artistas plásticos (Tadeusz Kantor)⁶, quienes propondrán nuevas rutas creativas apoyadas en sus propios procesos formativos, referentes y cosmovisiones.

2. Paradigma discursivo

En este paradigma el punto de partida es una tesis que intenta ser justificada a través de documentos; que a su vez son integrados a la propuesta escénica. En este tipo de prácticas se intenta trabajar desde "lo real". Por lo tanto, las propuestas se apoyan fundamentalmente en hechos y realidades documentadas históricamente y, por ello, no ficticias.

En contraposición del paradigma asociativo (que intenta ofrecer una obra abierta a múltiples interpretaciones) lo que aquí se busca es persuadir al espectador de que la tesis propuesta por el director o equipo creativo se sostiene en los documentos (que sirven como argumento para avalar la tesis).

La estructura discursiva pretende persuadir a los espectadores, utilizando para ello un discurso que se sostiene en una lógica argumentativa (Enrile, 2016, p. 66).

^{4.} Sucede así que si pidiéramos a un espectador que nos explicara la trama de *Wielopole, Wielopole* de Tadeusz Kantor o *Café Müller* de Pina Bausch, que son obras que podrían considerarse dentro de este paradigma, nos encontraríamos ante múltiples respuestas; ya que ambas obras se pueden leer de diversas formas.

^{5.} Donde debido a la preminencia del texto dramático generalmente se inician todos los procesos creativos por un análisis de texto que deriva en una puesta en escena.

^{6.} Solo por mencionar algunos de los grandes creadores que han abonado a esta particular manera de afrontar la escena.

Este paradigma cumple una función didáctica, ya que el sentido fundamental radica en el hecho de que el destinatario saque de la "enseñanza recibida" las correspondientes consecuencias que le lleven a una acción posterior fuera del ámbito del teatro (es decir en la vida cotidiana). Mediante esta particular manera de generar el hecho escénico se pretende estimular en el espectador una formación política. Por lo tanto, a través del acto de desmantelar el falseamiento de la realidad, se busca someter los hechos históricos a examen, para incitar al espectador a luchar por transformaciones sociales más justas, desde un lugar más informado. Cumpliendo así una tarea destinada a los medios de información (quienes por lo general, lejos de cumplir con su objetivo, desvían la atención a otros espacios).

Aunque los medios de comunicación han alcanzado un grado supremo de difusión y nos hacen llegar noticias de todas partes del mundo, quedan ocultos para nosotros, en sus motivaciones y relaciones, los acontecimientos más importantes que caracterizan nuestro presente y nuestro futuro. Se nos hacen inaccesibles los materiales de los responsables, que podrían ponernos al corriente sobre unas actividades de las que sólo vemos los resultados. El Teatro-Documento que, por ejemplo, quiera ocuparse del asesinato de Lumumba, de Kennedy, de Che Guevara, de la masacre de Indonesia, de las discusiones internas durante las negociaciones de Ginebra sobre Indochina, del último conflicto en Oriente Medio y de los preparativos del gobierno de los Estados Unidos para la guerra de Vietnam, se ve enfrentado desde el primer momento a una oscuridad artificiosa bajo la cual ocultan sus manipulaciones quienes detentan el poder. (Weiss, 1965, p. 154)

Podemos rastrear los antecedentes de este paradigma en Erwin Piscator y Bertolt Brecht, quienes a través de sus respectivos textos teóricos, *Teatro político y Escritos sobre teatro*, así como en sus diversas creaciones tanto escénicas, como dramáticas sientan los precedentes para la configuración del teatro documento; que alcanzará su máxima expresión con las obras de Peter Weiss. Estos tres artistas alemanes (Piscator, Brecht y Weiss) serán fundamentales para la configuración y desarrollo del paradigma discursivo, el cual en la actualidad continúa desarrollándose en diversas latitudes.

En torno a este paradigma se proponen cuatro subcategorías: teatro documento puro, teatro documento mixto, biodrama y teatro documento post dramático. El teatro documento puro se sirve para su realización solamente de documentos; en el teatro documento mixto se intercalan documentos con un texto dramático; el biodrama se sirve para su realización de historias de personas reales que normalmente tienen relación con el

creador de la propia obra⁷. El teatro post dramático, a su vez, surge como consecuencia de la desconfianza de la validez de los documentos, como medios que justifican y/o legitiman la realidad. Por lo tanto, las obras de teatro documento post dramático no utilizarán el documento para argumentar un discurso (tal como sucede en el teatro documento puro y mixto). El propósito ahora radicará en analizar la manera en que los propios documentos se construyen; así como la intencionalidad que existe detrás de su configuración. La desconfianza en torno a los discursos universales dará pie a un interés en torno a lo local.

Muy al contrario, a finales del siglo XX, en la época posmoderna, posdramática (Hans-Thies Lehmann), neobarroca (Omar Calabrese), en la sociedad de figurantes (Nicolas Bourriaud), en la hipermodernidad (Gilles Lipovetsky), en la sociedad disciplinaria (Michel Foucault) en la sociedad del control (Gilles Deleuze), en la sociedad de consumo (Jean Baudrillard), en la sociedad del espectáculo (Guy Debord), en la sociedad transparente (Gianni Vattimo) en la modernidad líquida (Zygmunt Bauman), en la sociedad del riesgo (Ulrich Beck), en la gelificación del mundo globalizado (López Petit), etc., o como se la quiera denominar, se privilegia la heterogeneidad y lo local como fuerzas liberadoras en la redefinición del discurso cultural. Así, en el teatro documento posmoderno aparece la realidad fragmentada y el descreimiento profundo respecto de todos los discursos universales o totalizantes. La quiebra del gran relato de la modernidad heredero de la filosofía ilustrada permite atender finalmente a acontecimientos centrados en lo local. Lo que tenían en común las diversas propuestas de la modernidad es la noción de finalidad universal. Por muy diferentes que sean los productos modernos son todos premisas de una visión finalista de la historia universal y por lo tanto, herederos del cristianismo y su narración de la historia dirigida hacia la redención final de la humanidad de su pecado original adámico. Todas las principales historias de la emancipación de la modernidad se pueden comprender como variaciones secularizadas del paradigma cristiano. En la sociedad contemporánea las meta-narrativas modernas han perdido su credibilidad. El universo ha sido desplazado y las grandes historias de la modernidad se están desintegrando ante nuestros ojos, dando lugar a una multitud de "pequeñas historias" heterogéneas y locales, a menudo de naturaleza paradójica. (Enrile, 2015, p. 174)

Conviene destacar que los procesos creativos de teatro discursivo se dedican en gran parte a un trabajo exhaustivo de investigación en el que en ocasiones participan historiadores, sociólogos, filósofos, o bien especialistas dedicados a las diversas temáticas que la obra aborde. En la actualidad son

^{7.} En el caso del biodrama, la creadora argentina Vivi Tellas es su principal precursora.

múltiples los colectivos que trabajan a partir de esta lógica; sin embargo, me parece importante destacar la labor de Lagartijas Tiradas al Sol, Mapa Teatro, Rimini Protokoll, Lola Arias, Vivi Tellas, Tectonic Theatre Project y Shaday Larios. Todos ellos detrás de sus diversas propuestas parecen tener un denominador común: cambiar el estado actual de las relaciones sociales, o bien contribuir a generar un cambio en la mirada del espectador.

3. Paradigma relacional

Este es el paradigma que más se aleja de la propuesta hegemónica y convencional (narrativo) y al que el investigador Juan Pedro Enrile dedica mayor atención8. Es importante destacar que esta estrategia creativa es la más atacada por la crítica, la academia y la teoría conservadora (quienes continuamente la invalidan, llegando a manifestar en repetidas ocasiones que esto no es teatro). Evidentemente estas descalificaciones carecen de argumentos y se sustentan en una anquilosada idea de lo que la escena "debería ser". En este sentido la tradición y la formación de los detractores se convierten en la base sobre la que defienden (y en ocasiones imponen) sus posturas. No podemos dejar de lado que el teatro durante mucho tiempo se ha sostenido en textos dramáticos. Desde la antigua Grecia el teatro ha sido vinculado a la literatura dramática y no fue hasta que aparecieron los textos de Antonín Artaud en donde se abordaba la idea de que el teatro debía apartarse de la supremacía del texto y fijar también su atención en los otros sistemas de significación (los cuerpos, la plástica, el sonido, la iluminación) que las posturas en torno al valor de la palabra comenzaron a cambiar, lo que derivó en el hecho de asumir la escena con un enfoque distinto.

Para mí la cuestión que se plantea es la de permitir que el teatro recupere su verdadero lenguaje, un lenguaje espacial, lenguaje de gestos, de actitudes, de expresión y mímica, lenguaje de gritos y onomatopeyas, lenguaje sonoro en el que todos estos elementos objetivos vendrán a ser signos visuales o sonoros, pero con tanta importancia intelectual y significación sensible como el lenguaje de las palabras. (Artaud, 2011, p. 20)

Es importante subrayar que en este paradigma no interesa crear una puesta en escena⁹ (tal como se busca en el teatro narrativo). En el teatro

^{8.} Propongo revisar el texto *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política* de Juan Pedro Enrile Arrate para profundizar sobre este tema.

^{9.} La puesta en escena se ensaya para poder repetirla de manera similar durante el tiempo que dura la temporada.

relacional lo que se propone es aquello que se ha denominado como "dispositivo escénico".

El Teatro relacional va a cuestionar este dispositivo en el que unos hacen mientras otros observan para plantear un dispositivo participativo en el que los espectadores intervienen en la creación de la realización escénica. Por lo tanto, la dramaturgia del Teatro Relacional, consiste en idear unas instrucciones para generar un contexto escénico participativo, es algo muy similar a la creación de un juego en el que intervienen varios jugadores. Este dispositivo en el que los participantes van a jugar debe ser libre y sustituir las reglas que organizan la vida cotidiana por otras reglas que generan una realización escénica relacional. Así como en la dramaturgia narrativa se sigue un modelo de ruptura de equilibrio con un incidente que desencadena la acción, en el Teatro Relacional también se produce un desequilibrio, pero en este caso no en el personaje sino en el público que tiene que participar de la propia realización escénica y tomar decisiones. No se trata por lo tanto de construir una narración, un discurso o una asociación de ideas sino un dispositivo que pretende generar un acontecimiento. (Enrile, 2015, p. 19)

Este dispositivo en contraposición de la puesta en escena convencional (que propone una reproducción mecánica) será azaroso, debido a que al estar supeditada la obra a las decisiones que el espectador tome resultará inviable la repetición. Por lo tanto, podemos decir que una de las principales características del dispositivo escénico consiste en que este nunca se repetirá.

El teatro burgués supone un determinado comportamiento de los cuerpos en el espacio, los espectadores deben permanecer callados, a oscuras, enfrentados a la escena, etc. El Teatro Relacional cuestiona este comportamiento de los cuerpos para proponer otra manera de estar, de relacionarse, en la que no se busca una relación con los espectadores basada exclusivamente en la producción de significados, sino en una relación que implica un proceso físico que compromete corporalmente a los espectadores, pasando de las representaciones escénicas burguesas a las realizaciones escénicas participativas. No se trata de ilustrar significados, de representar una nueva interpretación del mundo delante de espectadores sino de producir experiencias con los espectadores. En lugar de buscar sentidos, de apropiarse de significados, se pretende construir la experiencia de encontrarse en el mundo, construyendo zonas autónomas temporales. (Enrile, 2015, p. 176)

En este paradigma, además de no existir texto dramático, ya que este es sustituido por la propia dramaturgia del acontecimiento, tampoco habrá actores, debido a que los espectadores asumen ese rol. Normalmente no se representa en teatros, pues el espacio que se elige para la realización del

dispositivo por lo general tiene una carga simbólica profunda que probablemente un espacio teatral convencional desarticularía. Como consecuencia de lo anterior, ninguno de los sistemas de significación utilizados por el teatro narrativo funciona en el teatro relacional de manera convencional¹⁰.

La estética relacional se opone al dispositivo escénico hegemónico en el que unos construyen significados mientras otros observan, para construir comunidades, modos de existencia. La obra artística deja de ser un objeto monumental exhibido desde los grandes contenedores culturales para insertarse en el tejido del mundo concreto. No pretende por lo tanto buscar sentidos, ofrecer significaciones, sino liberarse de las subjetividades impuestas por el sistema de control, en el que participan los espacios culturales convencionales, para construir el acontecimiento de encontrarse en el mundo, de estar en circulación, de crear relaciones distintas a las instituidas por el sistema de control en el que vivimos. Esta estética trasladada al contexto escénico supone un revisionismo del teatro ya que cuestiona el dispositivo teatral convencional para proponer otras maneras de interacción en la realización escénica, otras teatralidades. (Enrile, 2016, p. 9)

Son múltiples los creadores que se adhieren a este paradigma, entre ellos podemos mencionar a Roger Bernat, Teatro Ojo, La Comuna, Teatro Relacional, David Overend, Colectivo Teatro Relacional, Colectivo Flashmoon y Alex Rigola, por mencionar algunos. Cabe destacar que gran parte de estos creadores llevan presentando sus dispositivos escénicos desde inicios del Siglo XXI en diversos festivales de talla internacional, eventualidad que legitima el hecho de que estas propuestas sean tomadas en cuenta como una posible forma de hacer teatro.

Tras exponer de manera muy resumida¹¹ los paradigmas, me parece necesario mencionar los siguientes puntos:

^{10.} Esta podría ser una de las principales causas por las que el paradigma relacional no es tomado en cuenta como teatro; ya que se articula desde parámetros que resultan cercanos para la crítica, la teoría y la academia.

^{11.} El presente capítulo busca servir como medio de difusión de los paradigmas. Por lo tanto, la intención no es profundizar en cada uno de ellos, sino ofrecer un primer acercamiento a esta teoría. En caso de que el lector esté interesado en profundizar en torno a los ejes temáticos que aquí se proponen se sugiere revisar la tesis *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política* de Juan Pedro Enrile Arrate; *Cuerpos digitales, Cuerpos virtuales. Investigaciones y creaciones que vinculan las artes escénicas y las nuevas tecnologías de la imagen* de Daniel Ariza y El teatro documento mexicano en la actualidad: influencias alemanas, estrategias dramáticas y escénicas de Vicente Leñero a Lagartijas tiradas al sol de Raúl Rodríguez.

–Es importante comentar que los paradigmas anteriormente indicados no siempre aparecen de manera purista en la escena actual. Sucede en ocasiones que algunas propuestas conjugan dentro de un mismo proyecto elementos presentes en los tres paradigmas. Tal es el caso de la obra *El secreto de Vanessa*, estrenada por el Colectivo Andrómeda 3.0, proyecto sobre el que más adelante ahondaremos.

-Los creadores no necesariamente se sienten identificados con los paradigmas que aquí proponemos. Muchos artistas no están cómodos con la idea de que su trabajo sea "etiquetado" desde la teoría; ya que es evidente que los creadores escénicos no realizan sus propuestas para encajar dentro de un marco teórico, pues como bien sabemos la creación escénica obedece a diversos principios, procesos e intereses.

-Existen creadores que desconocen la teoría que aquí se propone o bien la nombran de otra forma. En este sentido conviene mencionar que son innumerables los estudios que se han dedicado al presente tema.

-La teoría que aquí se expone surge como consecuencia del análisis de las diversas tipologías de obras escénicas y no pretende imponer un carácter preceptivo, sino estimular la crítica, la comprensión y la creación escénica actual.

Las apuestas de Andrómeda 3.0

Expuesto lo anterior, dedicaremos las siguientes páginas al análisis de las obras del colectivo Andrómeda 3.0 intentando desentrañar la vinculación de la teoría aquí presentada con la creación escénica realizada por la agrupación. Conviene comentar a manera de exordio que el investigador y docente Daniel Ariza, quien funge como director del colectivo, es un artista escénico que cuenta con varias características destacables. Por una parte, su formación como director escénico se aleja de una formación convencional, ya que tras realizar estudios de Artes Escénicas en la Universidad de Caldas, realizó una Maestría en Estética y Creación en la Universidad Tecnológica de Pereira y un Doctorado en Diseño y Creación por la Universidad de Caldas, ambos estudios de posgrado sumados a un especial interés por el uso de las nuevas tecnologías han estimulado la creación de proyectos que escapan a lo que aquí consideramos teatro hegemónico/convencional (paradigma narrativo) para abrazar propuestas innovadoras y arriesgadas que se vinculan a los paradigmas discursivo, asociativo y relacional; así como a las artes vivas, las teatralidades liminales y el teatro expandido.

[...] El intenso trabajo que se ha venido realizado bajo la propuesta de movilizar el cronotopo teatral, provocando con esto, una multiplicidad de interacciones entre el actor y el espectador (formas físicas y virtuales) y en las que los límites entre la realidad y la ficción han sido difusos. Estas condiciones han dado paso a otro tipo de preguntas relacionadas, por ejemplo, con el uso de herramientas tecnológicas y, de manera importante, en cómo lograr que esas se constituyeran en necesarias dentro de la *poiesis*, superando la "espectacularización" que generalmente aparece en muchas propuestas.

Con lo anterior se quiere decir, que la preocupación central –al abordar las nuevas tecnologías de la imagen–, está asociada a lograr que éstas se conviertan en parte integral del discurso teatral, de un sentido con aquello que se quiere decir, de tal suerte que la forma no aparezca en primer plano dejando como subsidiario al contenido de lo que, como artistas, queremos decir. Es la preocupación por la relación ser humano-cuerpo-artificialidad, la que ocupa los trabajos.

De esta manera, se ha asegurado que la tecnología no sea "accesoria" dentro de la creación ya que se debe constituir en una unidad conceptual con la obra creada. Es así, como cada una de las obras emergía de problemáticas asociadas al uso o vinculación del ser humano con las interfaces y la tecnología... (Ariza, 2017, p. 2)

El primer trabajo del colectivo lo podemos rastrear en la propuesta *El secreto de Vanessa*, estrenada en el año 2011. A través de este trabajo se exponía el tema de la trata sexual. *El secreto de Vanessa* nació del estudio de la trata sexual de personas a través de internet. La obra proponía un espacio inmersivo –especie de laberinto– por el cual debían transitar los espectadores, quienes tenían contactos virtuales con los personajes" (Ariza, 2017, p. 2).

Dicho proyecto se componía por dos actos. El primero era totalmente virtual y estaba constituido por una página web a través de la cual los espectadores podían tener un primer contacto con el personaje principal de la obra (Vanessa).

Se puede decir que la página web "elsecretodevanessa.com", el correo electrónico: "elsecretodevanessa@gmail.com" y una llamada a través de "Skype", determinaron las condiciones que hicieron posible una interacción que estaba fundamentada en los espacios que ofrece la virtualidad. (Ariza, 2011, p. 250)

También se creó un perfil en Facebook denominado "Vanessa Martínez¹²", que funcionaba como personaje virtual; y cuya función consistía en

^{12.} A través de su perfil se compartía información sobre su lugar de residencia, intereses y aficiones.

convocar a los espectadores que deseaban asistir a la obra. "Se instauró en la realidad virtual a una joven mujer que despertó el interés por hombres y mujeres provocando una rápida aceptación de 'amistad'" (Ariza, 2011, p. 253).

Lo que permitió que se fuera conformando una comunidad virtual interesada en participar en la propuesta; la cual, finalmente se llevaba a cabo en el segundo acto. La segunda parte de la obra se llevó a cabo en una casa de una de la municipio de Cartago. En dicha casa los espectadores se encontraban con dos personajes, Zafira y Alcibíades, que se encargaban de recibirlos en la sala.

La casa, fue totalmente rediseñada como un "espacio siniestro" a lo largo de cuatro meses, transformada en escenario expandido, albergaba a dos personajes (Alcibíades y Zafira). Como parte de la narrativa de la propuesta cuidaban a tres mujeres que vendían sus cuerpos a través de "hot cam". En cuanto llegaban los participantes al espacio físico se iniciaba el juego entre todos, tomando en cuenta que los participantes eran asumidos dentro de la propuesta como clientes de sexo virtual. (Ariza, 2018, p. 19)

En dicho espacio se llevaban a cabo diversas acciones y después de aproximadamente una hora los espectadores eran conducidos a unas cabinas con computadoras, a través de las cuales estos mantenían nuevamente una relación virtual con Vanessa. En esta ocasión el contacto con el personaje, a pesar de ser virtual, ocurría en tiempo real¹⁵.

La joven inicia una escena que linda entre la seducción y la provocación, involucrando poco a poco al espectador a una escena de corte erótico. La escena aumenta de tensión cuando la chica dice: "Soy tu esclava y puedes pedirme lo que quieras". Este texto abre de nuevo el "agujero negro", el puente comunicativo que transforma automáticamente el rol del espectador, que por segunda vez se convierte en "ciberactor". Teniendo en cuenta que el tema de la obra es la "trata de personas", Vanessa corresponde a una mujer que trabaja en sexo virtual y se presenta como esclava mientras el espectador se convierte en una especie de "cliente" por espacio de 30 minutos. (Ariza, 2011, p. 262)

^{13.} Dicho acto se conformaba de escenas que combinaban tanto la presencia física, como la presencia virtual.

^{14.} Es importante destacar que la obra no se llevó a cabo en un espacio convencional.

^{15.} Conviene aclarar que el personaje de Vanessa era realizado por distintas actrices; lo que permitía que cada espectadora o espectador desde su computadora pudiera tener contacto con una actriz que realizaba la acción específicamente para ella o él.

El concepto de ciberactor que utiliza Ariza para referirse al cambio de rol que asume el espectador como consecuencia a la provocativa frase de Vanessa "Soy tu esclava y puedes pedirme lo que quieras" se vincula totalmente al concepto de espectador emancipado propuesto por Borriaud. Es decir, a partir de dicha frase el espectador cambia su rol de espectador pasivo y se convierte en actor que interactúa con la pieza.

Como se puede observar hasta aquí, la preocupación fundamental del trabajo era despertar una multiplicidad de sensaciones en los espectadores quienes se involucraron de manera inmersiva en la obra. Ellos eran parte constitutiva de la creación. No hay una mirada externa, nadie funge como espectador, todos vivencian, todos crean, en un juego que propone una delgada línea entre la ficción y la realidad. (Ariza, 2018, p. 22)

Por lo tanto, podríamos argumentar que esta obra cuenta con elementos pertenecientes al paradigma relacional, debido a que la participación de un espectador activo es el elemento fundamental que se requiere para detonar el acontecimiento, así pues podemos proponer que *El Secreto de Vanessa* es un dispositivo escénico.

La obra generó un deslizamiento de la ficción por diferentes espacios y tiempos, desencadenando, por un lado, una desterritorialización del teatro en cuanto a la relación con el espectador, y por otro, el desarrollo de una propuesta que, a pesar de que crea una unidad argumental, se planteó en diferentes momentos de acción y a través de diferentes soportes espaciales, siendo el fundamental, el que se presentó a través de interfaces virtuales. Esta idea se propuso como otra posibilidad de enfrentar al espectador y al actor. Si bien ha existido un convencionalismo del espacio y el tiempo que se generan en la presentación de una obra ¿qué podría pasar si ese espacio se movilizara de lo físico a lo virtual en diferentes momentos de la obra? Este interrogante hizo posible un juego continuo del espectador, que para ese momento ya se había convertido en un participante y coautor de la obra. (Ariza, 2017, p. 3)

Por otra parte, la obra también presenta elementos que la convierten en ejemplo de teatro documento posdramático. En esta línea resulta fundamental mencionar que el arduo proceso de investigación que se llevó a cabo para la realización de este proyecto, así como la necesidad de convertir una problemática social en una propuesta performática¹⁶, son factores

^{16.} Es importante destacar que la necesidad de trabajar a partir de problemáticas sociales es un rasgo distintivo del Colectivo. Dicho rasgo es uno de los principales motivos por los que el uso de la tecnología siempre aparece como elemento integrado al discurso escénico.

que coadyuban a la incorporación de documentos como parte constitutiva de la pieza.

... Si bien existe una preocupación por la vinculación de las nuevas tecnologías a la *poiesis* escénica, esta no escapa a la necesidad de hablar de aquello que nos moviliza desde lo social. Son las problemáticas sociales las que nos llevan a pensar en la creación, son estas las que nos dan el impulso para configurar una "apuesta en escena". Son los cuerpos marginados de las mujeres víctimas de trata, o de las personas confinadas en el encierro, lo que provoca la eclosión de espacios inmersivos intermediados tecnológicamente, cuerpos virtuales que hacen presencia y encuentro con los cuerpos de los participantes que también se observan desde la virtualidad. Ese es el juego que ha propuesto El Secreto de Vanessa. (Ariza, 2018, p. 30)

Es importante destacar que el dispositivo escénico terminaba con la presentación de una especie de museo que exhibía documentos relacionados con la trata de personas.

Después de la escena. Los computadores se apagaban y los participantes descendían al primer piso, el cual había sido transformado (durante el transcurso de la escena con Vanessa) en un museo que exhibía una serie de objetos asociados a la trata sexual de las personas. Era un momento confrontador para el público, un choque entre la vida ficcional y la real. Un momento que invitaba a la reflexión sobre un delito atroz. Delito del cual había hecho parte como participante-cliente. No hay aplausos, el público sale de la casa. Luego se les invitó a que enviaran vía correo electrónico sus sensaciones. (Ariza, 2018, p. 21)

Tanto la incorporación de material documental como la participación activa del público (participación que de alguna manera también termina construyendo un documento) son elementos que nos permiten vincular la obra con los paradigmas que el presente capítulo propone.

Tras el estreno de *El secreto de Vanessa*, el colectivo estrenó en el año 2012 *Confesionarios, cuerpos escindidos*, proyecto en el que la premisa era analizar la forma en la que la pantalla de la computadora se habilita como soporte de la obra. En este proyecto, al igual que en el anterior, el tema de la virtualidad y la problematización sobre el espacio desde el que opera el convivio cobraron nuevamente fuerza. El interés tan arraigado por parte de Daniel Ariza y los miembros del colectivo por abordar dicha temática detonó el concepto "Teatro Interactivo en la Virtualidad".

El haber logrado que la pantalla fuera el soporte de la obra, permitió descubrir un universo interesante que aún está en proceso de construcción. Confesionarios, cuerpos escindidos, no sólo se convirtió en la segunda obra de un

colectivo de personas que busca nuevas maneras de relacionar el arte y las nuevas tecnologías, sino que la apuesta ha generado nuevas rutas que seguramente se explorarán en la última de las obras que se tienen programadas bajo esta categoría de "Teatro Interactivo en la Virtualidad". Dentro de estas rutas está la de continuar el camino de arte colaborativo gracias al ciberespacio, que como lo menciona Pierre Levy "Designa en ella el universo de las redes numéricas como lugar de encuentros y aventuras". (Ariza, 2013, p. 69)

A través de la obra se buscaba una relación entre espectador y *performer* abordada a través del concepto de confesión. Dicha relación a su vez era presenciada por otros espectadores que observaban el encuentro desde el lugar del *voyeur*.

En pocas palabras, se pretendía que la categoría de espectador estuviera presente tanto en la producción (participante que interactúa y escucha la confesión) como en la presentación (espectador que presencia la confesión) y que el performer mediara entre los dos tipos de participantes. (Ariza, 2013, p. 62)

De esta manera se generaba una especie de juego en el cual quienes interactuaban en la confesión podían ser observados desde cualquier lugar del mundo.

La apuesta permitiría la generación de una experiencia estética que promovería la interacción de dos o más personas en un contexto totalmente virtual toda vez que esta se desarrollaría a través de una página web. El juego de realidad/ficción estaba motivado en la misma propuesta de una confesión interactiva. En agosto de 2012 la página web www.cuerposescindidos.com permite, tal como se había pensado, la interacción de performers que interactuaban desde Argentina o Colombia, con participantes de diferentes partes del mundo. La obra configurada por cinco performances tenía como único soporte la página web y se constituía como un trabajo en red de arte colaborativo. La idea se había materializado en una poiesis que cumplía con la mayoría de aspectos que se habían planteado, entre ellos, que la pantalla fuera el escenario, mientras la relación entre personajes y participantes se tejía a través de web cam. Es esta experiencia la que permite ahora tender un puente entre la creación y la teoría disponiendo para ella de dos apartados que continúan: la pantalla como soporte de inscripción de la obra y la web cam como dispositivo de interacción. (Ariza, 2013, p. 62)

Este proyecto guarda total vinculación con el paradigma relacional. Por lo tanto, podríamos argumentar que tanto *Confesionarios, cuerpos escindidos*, como *El secreto de Vanessa* son ejemplos de dispositivos escénicos. De hecho, se puede rastrear cierta vinculación temática y tecnológica con propuestas como *Call Calcuta* de Rimini Protokoll o *Deux ex machine* de Teatro Ojo, consideradas también como dispositivos escénicos.

Tras la realización del proyecto *Confesionarios, cuerpos escindidos*. El colectivo presentó el performance digital *Huellas digitales*, estrenado en el año 2014. En dicho proyecto, que fue resultado de un proceso de investigación-creación, se buscaba trabajar a partir del encierro al que están expuestos un grupo de jóvenes colombianos privados de su libertad en el penal de Quindío; así como a la posibilidad de accionar su "presencia" en otro espacio (es decir el espacio en el que se llevaba a cabo el performance) a través de la digitalización de sus cuerpos que se hacían presentes gracias a la holografía. Este performance digital integró elementos propios de las nuevas tecnologías, la virtualidad, el teatro de imagen, el espacio sonoro, la danza; así como la labor de diseñadores visuales e ingenieros de sistemas.

El principal objetivo del proyecto, fue poner en tensión los sistemas de poder, control y vigilancia que ha desarrollado el ser humano en su diario vivir y fundamentalmente en el contexto carcelario. La creación tuvo la participación de cuatro jóvenes, que desde su lugar de reclusión, interactuaron en la obra a través del uso de interfaces virtuales. Es, tal vez, una de las creaciones con mayores retos teniendo en cuenta que se debía lograr una interacción entre los jóvenes que se encontraban internos en un Centro de Atención Especializado (CAE) que corresponde a una especie de cárcel de menores y los espectadores que se encontraban en cualquier otro lugar fuera del CAE... El encuentro de cuerpos físicos y digitales, se hizo más potente con esta creación, ya que no sólo estaba al servicio de la metáfora teatral, sino que correspondía a una necesidad comunicativa entre quienes padecían el encierro y quienes estaban fuera de éste. (Ariza, 2017, p. 3)

Debido a sus características multidisciplinares y a la manera en que aparece articulada su estructura¹⁷ podemos vincular este proyecto al paradigma asociativo¹⁸. Es importante destacar que el propio Daniel Ariza expuso en una sesión de comentarios posterior a la presentación de la obra que los *performers* (quienes son presos que accionan desde el Centro del Menor Infractor en Montenegro) fungieron como co-creadores de la pieza; debido a que la propuesta surgió como consecuencia de un laboratorio de danza y teatro en el que participaron los convictos¹⁹.

^{17.} Mediada por imágenes poéticas relacionadas entre sí por una lógica asociativa.

^{18.} El presente acontecimiento teatral mediado por recursos tecnológicos ofrece al espectador un discurso abierto que puede ser leído de múltiples formas.

^{19.} Conviene destacar la importancia que el teatro de creación colectiva impulsado por Santiago García continúa teniendo en propuestas contemporáneas.

Durante casi un año se realizó una labor de laboratorio de creación con cinco jóvenes del CAE La Primavera en Montenegro (Quindío, Colombia). Talleres de cuerpo, música, actuación, máscaras, buscaban despertar, en principio, la sensibilidad por la creación de jóvenes que habían estado vinculados a importantes delitos por los cuales estaban y están allí por un tiempo entre 4 o 5 años. (Ariza, 2018, p. 5)

Conviene destacar el hecho de que esta obra también incorpora elementos pertenecientes al paradigma discursivo, ya que la construcción de la misma se teje mediante relatos y testimonios personales de los presos (es decir elementos autobiográficos). Además, es importante recalcar que en ocasiones los convictos muestran algunos artículos propios (tales como fotografías) los cuales evidentemente podemos considerar documentos. Fueron sus relatos personales, familiares, sociales, los que fueron desencadenando las principales ideas de la creación. (Ariza, 2018, p. 5).

Tras la presentación de *Huellas digitales*, Andrómeda 3.0 estrenó en el año 2016 el proyecto *10 minutos*. Para su configuración el colectivo convocó a varios artistas pertenecientes a cuatro países de América Latina, quienes trabajaron a partir del abordaje de los últimos 10 minutos de pacientes que se debaten entre la vida y la muerte en las unidades de cuidados intensivos (UCI) y solo se mantienen vivos gracias al uso (y en ocasiones abuso) de la tecnología médica. De esta manera se ponía sobre el escenario la relación entre el hombre y las máquinas como medios para alargar la vida.

Cada uno de ellos debía crear una escena a partir de la propuesta: cuerpo y máquina en un contexto de Unidad de Cuidados Intensivos. Como se puede ver, se había tomado un espacio crítico de la vida del ser humano, al tiempo que se abordaba, de manera directa, lo que para el ser humano ha significado la relación de su cuerpo con las prótesis, con los artefactos, que para este caso permitían la extensión de la vida. (Ariza, 2017, p. 4)

El punto de partida era el concepto de "delirium". Condición médica que generalmente padecen quienes ingresan al servicio del cuidado intensivo.

Y son producto de los sedantes, de los sonidos persistentes y del rompimiento de la secuencia sueño-vigilia. Es esta condición médica la que ayudó a configurar todo el performance, es sobre esta afectación que se instaló un universo complejo al cual era invitado el espectador como "visitante" que se ve en medio de un delirium total. (Ariza, 2017, p. 4)

Dicho estado de *delirium* se lograba a través del trabajo de los actores, el uso de la escenografía (la cual en cierta medida era una instalación), el uso de video *mapping* y el sonido envolvente.

Es decir, el tratamiento inmersivo estaba determinado por un juego audiovisual con el que se jugaba continuamente provocando con ello una inestabilidad espacial. Con ello, se reafirmaba, una vez más que el trabajo sobre el espacio no debe estar centrado en lo físico sino en lo que podemos hacer desde lo virtual o digital para problematizar el cronotopo teatral. (Ariza, 2017, p. 4)

La intencionalidad era crear en el espectador una sensación visual, auditiva y olfativa de encontrarse dentro de una UCI, en la cual se llevarían a cabo las acciones performáticas que componían la obra. A continuación, expongo cada una de ellas:

- *Hipócrates anestesiado*, trabajo dirigido por Claudia Echenique e interpretado por Elvira López, ambas pertenecientes a la Pontifica Universidad Católica de Chile.
- Arabi Cobé, a cargo de la directora Verónica Fabrini e interpretada por la actriz Aramy Marschner, pertenecientes a la Universidad Estatal de Campinnas, Brasil.
- *La mirada autobiográfica*, proyecto dirigido por Carlos Araque e interpretado por Andrea Duarte, quienes pertenecen a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- *El fajadito* pieza elaborada por el Colectivo Andrómeda 3.0, bajo la dirección de Daniel Ariza de la Universidad de Caldas, Colombia.

La propuesta *Hipócrates anestesiado* mostraba el estado en el que se encuentra una paciente al debatirse entre la vida y la muerte. Mediante la labor de la actriz y un trabajo multimedia que combinaba imágenes tanto del mundo celular como del espacio exterior se buscaba reflejar tanto el plano terrenal como el espiritual. Planos entre los que se debate la paciente en una cama de hospital.

En esta escena propuesta por la directora chilena Claudia Echenique, se presenta una mirada existencial de la relación cuerpo-máquina. Una valoración de lo vivido en el delirio por una paciente cuyos signos vitales se detienen por un cierto período de tiempo; pero también, un cuestionamiento por la acción invasiva de la máquina en el cuerpo humano, de la tecnología como prolongación de la vida, sin importar si esta se mantiene, aunque ya no sea deseable, por dolorosa, por deshumanizante. Hace una potente crítica a la configuración de lo que podría llamarse un "cyborg institucionalizado". (Ariza, 2019, p. 176)

La pieza se convertía así en una crítica hacia las políticas de salubridad, las cuales generalmente proponen una lógica que se decanta por mantener cuerpos anestesiados con vida utilizando todos los medios que se encuentren a su alcance en lugar de permitir que los pacientes mueran de manera digna. En este sentido, un tema tan controversial como la eutanasia cobraba visibilidad a través de esta pieza.

La segunda propuesta, que estaba a cargo de Verónica Fabrini, buscaba vincular el tema de la atención en los hospitales con la cosmogonía guaraní para exponer la inexistente inclusión que los espacios de cuidado intensivo mantienen con otras formas de atender las enfermedades (como podría ser el caso de la medicina tradicional).

En esta escena, la directora Verónica Fabrini pone en cuestión el no lugar de las creencias y cosmogonías de ciertas culturas, dentro de estos espacios de cuidados intensivos, que son producto del paradigma occidental. Nos muestra la fragilidad, la no inclusión de la cultura indígena, la negación y por ende desaparición de su caudal de conocimientos, sabidurías, riquezas estéticas y culturales. (Ariza, 2019, p. 178)

Sin lugar a dudas es unas obra que expone dos maneras de enfrentar a las enfermedades. Es decir, la manera convencional, sustentada en la tecnología clínica y el uso de medicina alopática frente a una manera alternativa basada en conocimientos ancestrales.

La tercera propuesta, que estuvo a cargo del maestro Carlos Araque, era un acercamiento a la muerte a partir de un trabajo abordado desde el terreno de "lo real"²⁰. En este ejercicio la actriz Andrea Duarte trabajó a partir de su experiencia al combatir su propia enfermedad.

Las imágenes en la memoria de la actriz corroen de temblores su cuerpo, representan el regreso a esos episodios de su vida atacada por el cáncer. La actriz estalla en una interpelación que contiene toda su furia por una enfermedad que ha ido mutilando su cuerpo, desquiciando su mente y debilitando su espíritu. "iAhora tengo muchas preguntas! iQuisiera hablar con Dios directamente...!", dice ella de manera intensa al comienzo de su monólogo. (Ariza, 2019, p. 179)

La obra se constituía a través de su propio relato que iba entretejiéndose con la presentación de una serie de objetos personales. De esta manera, Duarte hacía partícipe al espectador del suplicio que representa luchar contra la propia muerte.

La cuarta propuesta, a cargo del Colectivo Andrómeda 3.0, fijó su atención en torno a un tema que se ha convertido en cicatriz dentro del

^{20.} La propuesta a cargo del director Carlos Araque podría vincularse al biodrama, concepto creado por la directora argentina Vivi Tellas.

contexto colombiano. Se trata de un homenaje a las aproximadamente 150.000 personas mutiladas a causa de minas antipersona²¹.

La escena representa el drama de miles de anónimos, no solo de aquellos que cuando han tenido la suerte de sobrevivir, permanecen "fajaditos", embalsamados por químicos y medicamentos de nombres impronunciables y misteriosos... sino también de las otras víctimas, la familia, las mujeres, los hijos, los hermanos, los amigos, los padres, las madres. (Ariza, 2019, p. 182)

A través de este proyecto cargado de dimensión política se intentaba visibilizar una práctica en la que los grupos armados y el Estado se convierten en los principales responsables de una larga serie de daños irreparables a miles de inocentes. Sin lugar a dudas, tanto la propuesta a cargo del Colectivo Andrómeda 3.0 como la realizada por los miembros de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas cuentan con elementos pertenecientes al paradigma discursivo, debido a que ambas se centran en situaciones tomadas de la realidad. Si bien es cierto que la obra a cargo de la Universidad de Manizales centra su atención en una eventualidad de carácter social, en contrapartida de la propuesta del maestro Carlos Araque, quien trabaja a partir de una situación individual, resulta importante destacar que ambas propuestas utilizan material documental para su factura y por lo tanto se vinculan totalmente al paradigma en cuestión (discursivo). Por otra parte, es importante también comentar que la estrategia que se siguió para poder generar un ambiente similar al que se puede percibir en una UCI consistió en la utilización de elementos audiovisuales que ayudaban a crear la atmosfera deseada. En este sentido, la utilización de proyecciones de monitores de signos vitales acompañados de sonidos de respiradores mecánicos, latidos y voces ayudaban a crear la sensación espacial buscada. Por lo tanto, estos son elementos que nos permiten vincular también la propuesta al paradigma asociativo debido a que de alguna manera es una creación colectiva y multidisciplinaria, en la que participan dos directoras, dos directores, cuatro performers, así como creativos pertenecientes a diversas áreas vinculadas al diseño audiovisual.

El último proyecto lleva por nombre *Yo soy Rivera*. La obra fue estrenada en el año 2017 como resultado de un proyecto escolar²². Dicho ejercicio

^{21.} Es importante subrayar que el desminado era uno de los objetivos del acuerdo de paz entre el gobierno colombiano y las Farc.

^{22.} Dicho proyecto estaba vinculado a la materia Montaje III, la cual, a su vez, forma parte del currículo de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas.

escénico estaba inspirado en la vida del escritor colombiano José Eustasio Rivera; así como en la vida de los estudiantes que participaron en la propuesta escénica. A través de este trabajo se buscaba vincular la figura del escritor con las autonarrativas de los propios estudiantes. De tal suerte que dichos componentes biográficos se verían atravesados por el uso de las nuevas tecnologías de la imagen.

La poiesis escénica se desarrolla en un espacio compuesto por seis nichos a través de los cuales se van desplegando, una a una, las historias de los personajes, en ese entramado que compromete dos vidas: la del escritor colombiano y la de los estudiantes-actores. (Ariza, 2018, p. 5)

Las temáticas que la obra abordaba estaban vinculadas con la guerra, la explotación de los recursos naturales, la desolación, las injusticias, la malaria²³ y la selva (espacio que a su vez funcionaba como telón de fondo en donde se desarrollaban las diversas acciones propuestas por la obra). A través de este proyecto una actriz expone su experiencia relacionada a los bombardeos que durante mucho tiempo afectaron su casa debido a la guerrilla, tras lo cual, otro actor hace una denuncia ante la explotación de la selva a cargo de empresas extranjeras. Todo ello acompañado de atmósferas construidas a través del uso de video *mapping*, y diversos espacios sonoros. Recursos tecnológicos que a su vez apoyan las denuncias expuestas por los actores.

El fuego y los sonidos de bombas y metralla que configura la atmósfera. Todo ello, mientras una de las actrices dice un texto que la va ahogando cada vez más. Los otros toldillos arden mientras los cuerpos de los otros actores reaccionan frente a la inclemencia de los sonidos ensordecedores. (Ariza, 2018, p. 5)

Es importante aclarar que el carácter biográfico (la vida del escritor José Eustasio Rivera) y autobiográfico (las autonarrativas de los alumnos) que la obra contiene son elementos que vinculan esta propuesta con el teatro discursivo. Además, el uso de las video proyecciones relacionadas al mundo propuesto tanto por el escritor en su novela *La vorágine*, como por los estudiantes que participan de la obra son elementos propios del teatro asociativo. Por ambos motivos podemos inferir que esta obra también se relaciona con los paradigmas discursivo y asociativo.

^{23.} Enfermedad recurrente tanto en la vida del escritor, como en su obra La vorágine.

Conclusiones

Es fundamental subrayar que uno de los rasgos característicos del trabajo realizado por el Colectivo Andrómeda 3.0 es el interés por trabajar la sinergia que se da entre arte y virtualidad en un momento histórico en donde el uso de la tecnología ha impulsado cambios en la manera de asumir las artes escénicas.

La vida actual (globalizada y mediatizada) y las nuevas tendencias artísticas (que se insertan cada vez más en entornos ciberespaciales, de realidad aumentada, digital o en general tecnológicos), son las que han provocado una alteridad que no depende de criterios territoriales, al punto que podría considerarse que se vive actualmente en una época que ha hecho una especie de "zoom" a la sensibilidad, pero desde la lejanía. Sobre un panorama de esta naturaleza: ¿cómo pensar el teatro si su fortaleza está centrada tanto en el cuerpo físico como en la cercanía de uno con otro? (Ariza, 2011, p. 247)

Este repensar la escena desde otros enfoques ha implicado el uso de holografías e interfaces comunicativas, tales como cámaras web, micrófonos, teclados, proyecciones, sonido envolvente, video *mapping*, así como un sinfín de dispositivos y recursos tecnológicos. Cabe aclarar que la utilización de este tipo de tecnología no está apartada de una clara intencionalidad reflexiva, sino que por el contrario el uso de estos recursos resultan fundamentales para articular discursos de gran solidez vinculados a diversos ejes temáticos, tales como la presencia física y la presencia digital, la ficción y la realidad, la libertad, la explotación tanto de los cuerpos, como de los recursos materiales, la muerte, el sexo, la enfermedad, el encuentro y las nuevas masculinidades²⁴, por mencionar algunos.

Lo social como detonante, hace posible que la creación tenga un sentido propio de lo humano. Consideramos que una obra de arte –utilizando el medio que sea– que no se vincula de manera íntima como las problemáticas sociales, humanas, pierden su sentido. La vanguardia no significa el uso de nuevos materiales para lo escénico. La utilización de medios tecnológicos de imagen y sonido se pierde en lo novedoso cuando no se afinca en lo que constituye el ser humano. (Ariza, 2018, p. 30)

Por otra parte, las diversas búsquedas y apuestas que el Colectivo Andrómeda 3.0 propone han derivado hacia maneras distintas de entender el espacio escénico. La aportación del grupo implica repensar el espacio

^{24.} Las nuevas masculinidades será el eje temático de la obra Áyax.

donde ocurre el acontecimiento escénico, como un lugar distinto de encuentro. El sitio donde ocurre el convivio ahora ya no es solo un teatro convencional, sino también el espacio digital.

Al trabajar en el proyecto con nuevas tecnologías e interfaces virtuales, se logró otra vía para ese encuentro, en tanto que la estructura ciberespacial cumplió la función telemática que propende por una redefinición de la cercanía y la lejanía, de la presencia, en donde el cuerpo, la sangre o el lenguaje, como lo menciona Xibille, "pierden su enraizamiento" y entran desmaterializados en las redes digitalizadas que ya no necesitan un territorio determinado para operar. (Ariza, 2011, p. 248)

El teatro que realiza el colectivo no necesariamente ocurre en un escenario convencional. Ahora el espacio escénico se ve a través de pantallas de computadoras gracias a diversas cámaras que capturan las imágenes.

De esta manera, la configuración de un acontecimiento teatral utilizando interfaces virtuales y cambiando la forma de encuentro hizo posible identificar una forma diferente de estar, en la que el edificio teatral no se constituía en el soporte de la interacción entre el espectador y el actor. (Ariza, 2011, p. 250)

Tanto las problematizaciones en torno al lugar en donde sucede el convivio, como el interés por el uso de las nuevas tecnologías y el anclaje de las propuestas vinculadas a problemáticas sociales, así como el lugar desde el que el espectador interviene en la obra son elementos que coadyuvan la posibilidad de que las propuestas a cargo del colectivo se puedan vincular a los paradigmas aquí descritos. Es importante mencionar que ninguna de las obras realizadas por Andrómeda 3.0 pertenece al paradigma narrativo. Cabe destacar que desde sus inicios la agrupación ha apostado por nuevas rutas creativas; y quizás de manera intuitiva o bien de forma premeditada han integrado prácticamente todas las características que dan forma a los tres paradigmas descritos en la primera parte de este trabajo.

Ahora solo nos queda estar atentos a su próxima apuesta. La cual por el título sabemos que se vincula a la tragedia de Sófocles presentada por primera vez en el año 442 a. C. En relación a este proyecto lo primero que salta a la vista es que el colectivo se decanta por primera vez en trabajar a partir de un texto dramático para la realización de una obra; sin embargo, es un hecho que en este caso el texto solo será un pretexto para tratar el tema de las nuevas masculinidades, temática que hoy es tan actual y pertinente como el teatro que realizan.

Referencias bibliográficas

- Aragón Pividal, A. (2014). La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional. *Anagnórisis: Revista de Investigación Teatral*, N.º 10, 165-204. http://www.anagnorisis.es/?page id=1405.
- Ariza Gómez, D. E. (2011). Teatro Interactivo en la Virtualidad. *Revista Virtual Universidad Católica Del Norte*, v. 34, 244-267.
- (2013). La pantalla como soporte del performance, la web cam como máquina de lo visible. Revista Virtual Universidad Católica del Norte, v. 39, 59-70.
 (2017). El concepto de teatro a partir de los proyectos realizados por el grupo de investigación "Teatro, Cultura y Sociedad". Territorio Teatral. Revista Virtual, N.º 15. http://www.territorioteatral.org.ar/numero/15/articulos/el-concepto-de-teatro-a-partir-de-los-proyectos-realizados-por-el-grupo-de-investigacion-teatro-cultura-y-sociedad-daniel-enrique-ariza-gomez
 - (2018). La Escenografía Audiovisual. Otra forma de intervenir el espacio escénico. *Territorio Teatral. Revista Virtual*, No. 17. http://territorioteatral.org.ar/numero/17/articulos/la-escenografia-audiovisual-otra-forma-de-intervenir-el-espacio-escenico-daniel-enrique-ariza-gomez-y-fabian-adien-martinez
- _____ (2018). El Performance como acción restaurativa. *Rivista di Educazione e Formazione CERCARE-Carcere Anagramma di*, N.° 72. https://www.edizioninuovecatarsi.org/product-page/cercare-carcere-anagramma-di-2e3
- Ariza, D., Guzmán, A., Martínez, F., y Murcia, A. (2019). "10 Minutos". Performance Digital. Una hibridación cuerpo-imagen-sonido. *Revista Calle 14*, v. 14, N.º 25, 170-187. https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/14056
- Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Edhasa.
- Enrile, J. P. (2016). *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. Fundamentos.
- Rosenberg, H. (1969). La tradición de lo nuevo. Monte Ávila Editores.
- Weiss, P. (1965). Escritos políticos, trad. F. Formosa. Lumen.

Parte II *Áyax* de Sófocles

Mímesis/Heroísmo/Suicidio

Rubén Darío Zuluaga Gómez Universidad de Caldas (Colombia)

Introducción

Este capítulo tratará el tema de la *mímesis* en la Grecia clásica, relacionada con los héroes y particularmente con Áyax, la consideración que se tenía del término desde los rituales griegos, hasta el mito expresado en las tragedias, además de una revisión de la dualidad del héroe y la trama que lo envuelve. Concepto de *mímesis* que cambia de sentido con la aparición de la razón expresada en la filosofía inaugurada por Sócrates y Platón. Tanto el mito, como la tragedia griega contenida en la poesía (teatro), son *mímesis* de la cultura, allí se encuentran sus modelos ideales, sus sueños, sus grandes interrogantes y a través de sus fantasías narran estéticamente, hacen más llevadera la crudeza de la existencia humana. En este contexto aparecen los dioses y los héroes, entre ellos Áyax, con un crucial y determinante evento que concluye con su muerte, suscitando un episodio que aún hoy genera una gran conmoción, por lo que significa y ha significado para todas las épocas dicha resolución autodestructiva.

Áyax es el arquetipo del héroe por excelencia de la mitología griega, segundo en importancia después de Aquiles, por lo tanto, su tragedia contiene todos los elementos dramáticos que nos permite un análisis de tipo estético, en el cual el concepto de *mímesis* permite sustentar el nivel de importancia que tenía no solo la mitología en su concepto amplio, sino la particular tragedia escrita por Sófocles, como aporte excelso al mundo del teatro.

En la mitología griega se narra un universo paralelo que de alguna manera explica e interpreta el mundo real, allí dioses, héroes y hombres ilustran los grandes ideales de la cultura, magnifican, divinizan los acontecimientos humanos y así a través de la fantasía y la imaginación le dan un carácter estético a la vida cotidiana. En este contexto, las tragedias escritas por los autores clásicos derivadas del mito son los grandes ejemplos del valor heroico griego, no solo del pasado remoto, sino del presente en el que se inscribe la obra, siglo V a. C. En la contemporaneidad reconocemos la tragedia del héroe y a partir del concepto de *mímesis* la reinterpretamos y contextualizamos en su justo valor.

Mímesis/Grecia antes y después

La imitación está en la base del pensamiento y la concepción del mundo griego, para ellos todo era *mímesis*. Las matemáticas, la música, la gimnasia, hacían parte de La Educación; la perfección cósmica, la proporción y el ritmo eran parte de la educación impartida a su pueblo.

El concepto de *mímesis* viene de los tiempos remotos de los rituales griegos, derivado principalmente de la danza expresiva, que expresaba sentimientos y no era imitativa sino expresiva; representación danzante. Los rituales hacen parte del culto de las comunidades a un dios, celebraban, hacían peticiones y agradecían por los bienes recibidos.

El término *mímesis*, antes del siglo V. a. C. en Grecia, tenía una significación y un origen asociado al teatro en los rituales dionisíacos. La danza como herencia del ritual es la primera que se asocia a la mímesis, expresaba sentimientos y no era imitativa. La cultura se transmitía a través del mito, era una mímesis fundamentada en la oralidad, no existía la escritura.

Las danzas expresivas proporcionaban un desfogue de sentimientos, contenían elementos de purificación, que más tarde se conocerían con Aristóteles con el nombre de *catarsis*. En la Grecia antigua la mímesis no puede ser copia de un modelo, pues los dioses y los héroes no tienen una imagen que pueda ser copiada. Inicialmente la danza tuvo el papel que luego tuvieron el teatro y la música. Así lo describe Tatarkiewicz:

El papel que más tarde correspondería al teatro y a la música lo desempeñaba originalmente la danza; era el arte más importante, de impacto más intenso. Las emociones que en el futuro experimentarían los espectadores y oyentes, a un nivel inferior de desarrollo las vivían los actores: los danzantes y los cantores. Estos, al principio, practicaban su arte dentro de los misterios y los ritos: Arístides añade que "las ofrendas dionisíacas y otras semejantes tenían su justificación, ya que las danzas y cantos ejecutados en ellas producían un alivio". (2000, p. 23)

La naturaleza como imagen previa e independiente es el primer y gran modelo para los seres vivos: imitan los hombres, los animales, y son muchas las razones que los impulsan a ello. El concepto de Demócrito enfatiza la imitación de los procesos naturales, vale decir, imitar la manera como funciona: Los animales construyen sus nidos con sofisticado cuidado y riguroso empeño, los pájaros cantan y emiten en muy diversas escalas sus melodías matutinas, la esfera celeste crea modelos, ordenamientos espaciales y jerárquicos; en función de la vida, todo muta, cambia según las contingencias y necesidades de sobrevivencia.

La mímesis musical imita los movimientos interiores del alma y suscita un buen o un mal comportamiento de las personas que la escuchan, según lo creían los griegos antiguos; Damón desarrolló una teoría sobre la función educativa de la *mímesis* musical, al adjudicarle a esta características pedagógicas, por sus propiedades armónicas y rítmicas. La música, como las matemáticas y la gimnasia, contribuía a su formación educativa.

Mímesis antes de Platón significaba reproducir la realidad interna, no la externa. Antes de aparecer la racionalidad filosófica en Grecia, la sugestión expresada en el mito narrado y en los rituales sagrados, tenía un gran impacto sobre el pueblo; aprendían de la tradición las cosas fundamentales, recibían el conocimiento en la inmediatez de la oralidad.

La *mímesis* se expresaba en los cambios de personalidad experimentados en el ritual, pues el dios no era representado sino que bajaba y poseía a los danzantes; de los dioses y los héroes se imitaba su fuerza, su carácter, no su apariencia externa porque no era conocida. En el ritual se expresan las fuerzas naturales y divinas, se reconocen y se viven en virtud de la *mímesis*, de la empatía con el mundo circundante, de la influencia que producen estas energías en los participantes del acontecimiento.

Así entiende Cassirer el concepto de mímesis:

[...] Pues justamente ahí donde nosotros vemos una mera "analogía", esto es, una mera *relación*, el mito sólo se ocupa de la existencia y de la presencia inmediata. Para él no hay un mero signo que "indique" algo lejano y ausente, sino que para él, siempre que se da algo semejante a una cosa, la cosa misma está presente con una parte de sí misma, pero, según la creencia mitológica, la cosa como un todo. [...] Hay un principio mágico general, de que es posible apoderarse de cosas mediante su sola representación mímica sin necesidad de efectuar acción alguna que nosotros llamaríamos "a propósito", porque desde el punto de vista de la conciencia mítica, no hay nada *meramente* mímico, meramente significativo. (1998, p. 98)

Los mitos son voces interiores que hablan desde tiempos remotos. Las ideas originarias expresadas en la narración nombran las cosas y de esta manera los pueblos se apoderan de ellas: de sus imágenes, de sus sonidos; así sobreviven por medio de la caza y de su comprensión de la realidad. No es la ignorancia la que habla en el mito, es otro saber y otra manera de comunicarse con el cosmos y consigo mismo; el ser humano está articulado con el entorno, reconoce sus señales y se adapta a ellas, respeta sus leyes y se circunscribe en su devenir. Después del mito, el hombre transformará la naturaleza para su propio beneficio y utilidad.

Las obras de los trágicos griegos hacen *mímesis* de la realidad, abordan los temas trascendentales de la época en la cual se circunscriben: la guerra, el poder, la venganza, el dolor, la muerte. De esta forma, el mito, de manera performática, le habla al presente de los griegos, así sus historias vengan de tiempos remotos. De la misma manera, los conflictos de hoy se transparentan a través de esas tramas ricas en poesía y memoria.

En el siglo V a. C. se pone en entredicho el mito como categoría que explica la totalidad de la existencia, llega una forma de la razón expresada en argumentos, en preguntas, en dudas, y las narraciones tradicionales contenidas en la oralidad son cuestionadas. Sócrates y Platón inauguran una polémica acerca de lo que hoy llamamos arte, y que se expresaba en la contravención del mito y la poesía como formas válidas de educar y guiar espiritualmente al pueblo. La *mímesis* plasmada en el mito es puesta en cuestión y se revaloriza la filosofía como una forma racional y moralista de enfrentar todos los asuntos de la polis griega. La *mímesis* o imitación es vista por Platón como una degradación, como actos delirantes de los que el poeta no es responsable y por lo tanto es expulsado del Estado que idealmente construye gobernado por filósofos.

Teniendo en cuenta que la filosofía da pie a la confrontación con el mito, se separan y empiezan una lucha expresada en la razón vs. poesía; lucha que en la contemporaneidad tiene su forma de expresarse. La poesía se dirige a las pasiones, al sentimiento y la filosofía a la razón.

Frente al mito y a la poesía los griegos vivían la ilusión en virtud de la *mímesis*, porque esta va más allá del símbolo; el espectador oyente cree en el milagro y se estremece con lo que el artista trae a su presencia. Frente al modelo, arquetipo o ideas originarias, el pueblo griego se comportaba empáticamente, sufría la narración o la escena teatral en carne propia y por lo tanto comprometía su emoción y su razón en el acontecimiento, de tal manera que actualizaba eventos del remoto pasado. En este sentido plantea Joseph Campbell:

[...] El reino mitológico –el mundo de los dioses y los demonios, el carnaval de sus máscaras y el curioso juego del "como si" en el que el festival de los mitos vivos anula todas las leyes del tiempo, permitiendo a los muertos volver a la vida– y el "érase una vez" se convierte en el presente actual [...] (1991, p. 40)

La República, obra de Platón, es un libro donde se plantea el Estado ideal gobernado por filósofos, un punto de partida fundamental para la historia del arte y su relación con las formas primigenias de pensamiento. Platón subordina la poesía al interés de la polis, por lo tanto, el filósofo que aspira a regir la ciudad entra en conflicto con la mímesis de los poetas, que desde la lejanía producen todo con una mentira engañosa, recibida como verdad. La mímesis poética, además, incita a los ciudadanos de la polis a actuar en consonancia con la parte más pasional del alma y no con la racional como sería lo deseable, pues según el filósofo la poesía se conecta con su parte más baja.

A partir de la argumentación organizada de las ideas, desde una postura racionalista, Platón construye desde la filosofía la ciudad ideal, el Estado perfecto. La razón y la voluntad propia del pensador son la guía fundamental del político gobernante, por lo tanto la poesía, expresada en el mito, se convierte en un rival peligroso para sus planes y el futuro de la polis. Si en un principio, en el *Ión*, diálogo del pensador, enaltece su labor, luego el lugar de privilegio lo toma la filosofía que en su desarrollo se convierte en política. Platón entiende filosofía y política en estrecha conexión.

El filósofo utilizó el mito, la metáfora en su sistema de pensamiento, se basó en las figuras literarias y la tradición que atacó tan ferozmente. Platón sintió la imperiosa necesidad de controlar al poeta que tenía dentro, porque paradójicamente, creía en la poesía, en su fuerza y eficacia, pero al mismo tiempo quería ser fiel al nuevo saber, la filosofía, en la que confiaba como única fuente de la verdad, la cual se hallaba, según él, detrás de las palabras y de las apariencias.

Platón no establece diferencia entre las diversas formas de conocimiento, por lo tanto, no establece una *distancia estética* entre lo que plantea el mito o la poesía y la vida real; de esta manera, el filósofo se presenta como el primer censor de los artistas, no sólo en su estado hipotético, sino en su postura definitiva al lado de la filosofía y en contra de la poesía, cuando les exige un comportamiento didáctico y moral consecuente con los intereses de la polis.

Aristóteles, siendo un alumno directo de Platón, plantea una tesis mucho más evolucionada que su maestro en relación con la *mímesis*, toma la imitación poética en relación con hombres actuando, sea en la tragedia

o en la epopeya, y lo imitado es el carácter y el pensamiento. Aristóteles reconoce que:

[...] Y puesto que la imitación no lo es solo de una acción completa, sino también de hechos capaces de provocar el terror y la compasión, y éstos ocurren sobre todo cuando se producen contra lo esperado unos a causa de otros [...]. (*Poética*, 1452a)

Este filósofo analiza las diferentes disciplinas del conocimiento por separado y de esta manera aporta puntos de vista mucho más evolucionados que se convierten en teorías dominantes durante mucho tiempo de la historia pasada.

A diferencia de Platón, Aristóteles concibe que la poesía va más allá de la pintura, en relación con la *mímesis* de la realidad y reivindica el placer obtenido de ella por el conocimiento adquirido. En poesía el placer no es por lo que se ve, como en la pintura, sino por lo que se comprende, pues no se imitan las cosas sino los personajes en acción, como en el caso de Edipo Rey en la tragedia de Sófocles. En este sentido:

[...] La poesía de acuerdo con el planteamiento general aristotélico, no versa sobre el saber, ni sobre el obrar, sino sobre el hacer, pues lo esencial de la palabra poética, es que en ella el lenguaje es *poético*, es un lenguaje, por así decirlo, "hacedor". Y lo que hace el lenguaje poético, es "imitar". (Lomba Fuentes, 1987, p. 9)

Aristóteles analiza la poesía desde la perspectiva de la verosimilitud, la entiende desde un nivel más profundo del comportamiento humano, desde el carácter; pero además no sólo desde la perspectiva de cómo son o fueron las cosas, que es el terreno de la historia, sino de cómo deberían ser, lugar de lo posible. Aristóteles piensa que la poesía trágica imita sobre todo los caracteres de los hombres, llámense vicios o virtudes; o sea que no se queda en el plano externo o en la simple impresión de los sentidos, sino que alude a la personalidad profunda de los sujetos. El arte, según estos postulados, no sólo imita lo que está frente a los ojos del artista o pueda impresionar sus sentidos, sino la fuerza, el carácter y todo lo invisible, pero presente en el espíritu.

Entre Platón y Aristóteles hay una importante distancia en su concepción del conocimiento y de la poesía, pues si para el primero lo importante es la verdad, definitiva en su juicio a los poetas y que identifica la *mímesis* con la copia de la realidad; para el segundo es la verosimilitud, a diferencia de su maestro, concibe la imitación como la libre creación de una obra de arte basada en los elementos de la naturaleza.

Para Aristóteles se establece una gran diferencia entre la historia y la poesía, pues la primera se queda en lo sucedido, mientras que la segunda entra en los terrenos del imaginario: de lo posible o de lo imposible creíble o de aquello que se constituye en un anhelo o una búsqueda interior del ser humano, por ello dice Aristóteles en la *Poética*: "[...] Y es evidente a partir de lo dicho que la función del poeta no es contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo posible en virtud de la verosimilitud o la necesidad" (*Poética*, 1451b).

Heroísmo/modelo ejemplarizante

La palabra héroe se conoce en la antigua Grecia y aparece nombrando a los guerreros de la mitología quienes realizaban grandes acciones y así adquirían eterna memoria para los tiempos venideros.

Los héroes aspiraban a causas nobles, acciones desmedidas y arriesgadas, enfrentando tragedias y generando la catarsis de los espectadores; provocando, según Aristóteles, la compasión y el miedo; acciones imaginarias pero en contextos reales que movían sentimientos empáticos hacia el héroe y hacia sí mismo.

Los héroes comparten la humanidad de los seres corrientes, pero ellos se enfrentan con valor a su propio destino, corren el riesgo de grandes empresas y desafíos temerarios, por ello quedan en la memoria; conociendo el riesgo de muerte, siguen adelante. Se enfrentan a grandes desequilibrios naturales o desafíos humanos sin precedente. Buscan la armonía, la justicia, recuperando el orden en el caos.

El héroe atraviesa la historia y las culturas, impone sus paradigmas y va más allá de su propia geografía, por tradición impone su fuerza y propósitos, logrando prodigios ante las dificultades; va de menos a más, porque lo que lo caracteriza son sus buenas intenciones, la fuerza interior y su lucha por valores universales; vence en nombre de los principios fundamentales de la vida y enarbola una conciencia positiva de la existencia del hombre integrado al todo.

Desde la perspectiva de Jung, el héroe es una figura de poder que se caracteriza por luchar contra la Sombra, es decir, que vela por la esfera de lo social y la preservación de un orden. Desde esta perspectiva, el héroe es contundente en su lucha, sin detenerse en la reflexión excesiva sobre la realidad existencial de lo que combate.

En las mitologías antiguas el héroe subsume alrededor de sí el sentido de todas las luchas de una cultura, pues nuclea en su acción el resto de fuerzas en una búsqueda exclusiva de los más altos designios de la existencia humana. Sin embargo, el héroe bebe de las fuentes más fecundas y sabias de la tradición, por ello tiene una guía inequívoca en los principios y fundamentos de la humanidad; su senda y objetivo avanzan hacia la armonía y la conservación como especie.

En la mitología griega los héroes aparecen emparentados con los dioses, hijos de mortales con grandes atributos, o anunciados por los oráculos para salvar eventos catastróficos. Muchas veces los héroes tienen desafortunadas historias, pero allí están las fuerzas divinas para favorecer su supervivencia y es precisamente en su temprana juventud cuando empiezan a demostrar sus talentos y habilidades. Los héroes se enfrentan a gigantes, vencen numerosos ejércitos, superan grandes obstáculos con su fuerza física y como en las epopeyas clásicas griegas, son obsequiados con espadas, armaduras y otros regalos excepcionales que les permite vencer en el último momento de la confrontación con sus enemigos.

Los héroes griegos son personajes por excelencia miméticos en el concepto de la cultura griega, pues ellos encarnan los valores, los sentimientos, los ideales de acción en todos los niveles de la vida. Ellos representan los grandes baluartes de la vida, por su origen noble y por lo que pueden legar a las futuras generaciones.

Es mimético el héroe y todo el contexto que lo circunda, pues tanto en la antigüedad como en la época contemporánea representa los ideales encarnados tanto en las personas corrientes, como en el universo de fantasías e imaginaciones que constituyen su mundo de creencias. Este personaje tiene todas las condiciones humanas que le permiten el sufrimiento, la felicidad, el pensamiento y hasta la más común de las debilidades.

Las narraciones extraordinarias donde el héroe recorre un camino de principio a fin, lleno de obstáculos, pérdidas y conquistas, se constituyen en la metáfora que todo ser humano recorre y que, como fábula en la obra de arte, reproduce la lucha interior por la superación; la gran analogía del desarrollo humano, su búsqueda, su destino y la posibilidad de comprenderse a sí mismo a través del símbolo. El mito narra en eventos originarios, el pasado memorable, aquellas circunstancias que se repiten y que el hombre al conocerlas penetra en su misterio.

El héroe le habla al hombre universal y hace mención de los más importantes propósitos espirituales de la vida y también de los mayores despropósitos, como en el caso de *Áyax*, obra de Sófocles, donde la dualidad y

el conflicto interior generan condiciones plenas para la tragedia. Es precisamente el suicidio la mayor afrenta y pregunta sobre el valor y el sentido de la vida.

Suicidio/dualidad del héroe

Después de la muerte de Aquiles, sus armas son entregadas a un héroe entre los griegos, y Odiseo es elegido por los jueces, después de un despliegue de oratoria a su favor; Áyax, segundo en valor después de Aquiles, es derrotado en la contienda, y así la astucia prevalece sobre el valor. Áyax no acepta este designio y herido en su amor propio decide vengarse de los aqueos; una diosa, Atenea, lo engaña y después de masacrar animales del establo en lugar de hombres, decide acabar con su vida.

El héroe como cualquier otro mortal tiene esposa, hijo, hermano y un ejército con el que va al combate, por lo tanto, su muerte deja una estela de catástrofes y dolores que un espectador oyente puede relacionar con su propia vida. La desgracia familiar de Áyax, así sea un héroe, es la desgracia de cualquier suicida, estará signado por el deshonor durante varias generaciones. Por ello hay *mímesis* total y por lo tanto catarsis, pues su muerte podría ser la nuestra con las mismas secuelas y tragedia familiar.

Sin embargo, Áyax no es cualquier ciudadano griego, es el hijo del rey de Salamina, héroe ecuánime en la batalla y su enfrentamiento a la ley tiene un significado político y cuestiona la moral griega. El héroe es avasallado en su propio honor y no puede superar la afrenta ni el deseo de venganza por la negativa de obtener lo que cree ganado por derecho propio. Mientras la ley y un juicio entre los griegos, aceptado por todos, le dio la victoria a Odiseo, Áyax no lo acepta e impone su propia ley. Aquí se presenta un conflicto entre el interés individual y el colectivo, es el choque entre el honor personal y la justicia.

Odiseo y Áyax son dos modelos de comportamiento, en uno se expresa la sagacidad e inteligencia de adaptación a las circunstancias, el otro el delirio y la incapacidad de aceptar una ley que no le favorece. La tragedia de Sófocles enfrenta razones igualmente válidas y que no encuentran solución más que en la muerte, el deshonor y la pérdida para uno de los héroes.

El suicidio del héroe es el estado culmen de la tragedia y representa el momento álgido de catarsis, catástrofe anunciada y altamente dramática en la obra. El arma de Héctor, héroe troyano muerto en combate con Aquiles, clavada en la tierra penetra inexorablemente en sus carnes, para llevarlo de viaje al Hades y así anunciar la gran tragedia.

Los héroes siempre se representan luchando contra feroces enemigos, superiores a ellos en fuerza y poder, sin embargo, su posibilidad de triunfo está en su resolución interior para vencer. En el caso de Áyax, él es protagonista y antagonista a la vez; la batalla se libra en su propio interior, donde es vencido y, en función de su propia acción, abandona la vida: esposa, hijo, hermano y todo el linaje heredado de sus ancestros. El conflicto interior lo lleva a desacatar las leyes de los hombres y querer matarlos con odio, no logra su cometido porque son protegidos por la diosa Atenea. Áyax entra en desesperación y toma la resolución fatal. ¿Qué hubiera pasado si puede realizar su venganza contra los jefes de las otras tribus griegas, incluso algunos superiores en mando y poder? Seguramente sería otra historia, otra trama consecuente con la mitología y donde los dioses hubieran puesto su designio divino para dar ejemplo a los hombres y darle sentido a su banal existencia.

Entre el héroe Áyax y el suicida puede establecerse una analogía bien completa de lo que pasa interiormente en tal conflicto. La dualidad de Áyax es la dualidad del suicida, pues hasta el momento del acto terminal, el héroe lo que hace es defender su vida y la de un pueblo heroicamente; de igual manera, el suicida hasta ese momento lo que ha hecho es propender por la existencia. Seguramente a partir de hechos externos, o dilemas internos, se despierta el suicida que llevamos dentro. El héroe o el hombre corriente es vencedor y vencido a la vez; el terreno de combate es el cuerpo total, el que finalmente sufre una transformación radical, cambia su estado vital.

La figura de la muerte agazapada como una sombra invisible viene como recurso al héroe en el momento límite de su vergüenza y deshonor, como una manera de reivindicar su valor y animo guerrero. El sentimiento superlativo de la venganza, ya no como un propósito y una lucha colectiva, sino, como una afrenta individual contra sus amigos en el épico combate en Troya, avasalla al héroe. Áyax revierte su sentido heroico y pierde toda prudencia y decoro en la acción, primero al no aceptar la ley que obliga por mandato general y luego cuando, actuando contra sí mismo, destruye lo que había defendido con toda la fuerza de su alma.

Por ello de alguna manera es Ulises quien salva la desgracia de Áyax al abogar para que se realicen sus honras fúnebres. Así se expresa Odiseo ante Menelao:

Escucha, pues. No te atrevas, por los dioses, a exponer así cruelmente a este hombre insepulto, y que la violencia no se apodere de ti para odiarle hasta el punto de pisotear la justicia. También para mí era el peor enemigo del ejército desde que me hice con las armas de Aquiles, pero yo no le respondería con injurias hasta negar que he visto en él al más valiente de cuantos argivos llegamos a Troya, después de Aquiles.

De modo que en justicia no podría ser deshonrado por ti, pues no destruirías a éste sino las leyes de los dioses. Y no es justo dañar a un hombre valiente si muere, ni aunque le odies. (Sófocles, 2000, p. 51)

A pesar de ser su enemigo, razona con prudencia y no permite la ignominia del guerrero, además de evitar otras confrontaciones y una desgracia mayor. Sin embargo, la armonía perdida con la muerte de Áyax, se recupera con el sepelio que finalmente se permite por la intervención de Odiseo. Para la cultura griega es más importante la astucia, la inteligencia, que la destreza física y el carácter contenido en un héroe; Áyax representa otros valores tradicionales y por eso no acepta la decisión de los jueces, por ello se convierte, al final, en un antihéroe. Esta tragedia representa la lucha entre lo individual y lo colectivo, lo particular contra lo universal.

Sin embargo, es la sabiduría de Odiseo la que salva la situación de mayor ignominia; pues en la lucha interior de Áyax, vence la sombra: el resentimiento, la venganza y el odio. La obra de Sófocles pone frente a frente un conflicto que se debate entre fuerzas igualmente válidas, pues el héroe merece como premio a su valor las aladas armas y Odiseo en virtud de otro heroísmo, sumado a su portentoso ingenio, también se hace merecedor. Un juicio entre jueces idóneos del conglomerado guerrero, define la suerte de uno y de otro; el desenlace de la tragedia ejemplifica de manera estética y paradigmática el conflicto corriente entre los hombres griegos del pasado y de manera analógica la lucha interior en la contemporaneidad.

En la antigüedad como hoy prevalecen los principios de la realidad determinados por factores sociales, económicos, prácticos y en general convenidos en la ley y el orden establecido. Ayer como hoy hay razones individuales que se enfrentan a las razones colectivas. Tanto la vida como la muerte es un derecho humano, sin embargo, no siempre la razón es la directriz de la forma como actúan los seres humanos y muy por el contrario la emoción, los sentimientos, pueden ser el motivo de conductas que reivindican lo individual en contra de lo colectivo y Áyax es una muestra de esta predilección, símbolo y creación poética de la antigüedad.

Tal vez Áyax contenga en su destino algo distinto a la lucha por el bien general y en su actitud rebelde pueda enseñar un camino alternativo hacia el interior y hacia la afirmación de la individualidad, pues además de la ley que permite que triunfe el interés general, hay aquí una ejemplificación desde el individuo; Áyax merece las armas de Aquiles, pero no desde la perspectiva de la ley. La ley puede equivocarse, pero es la ley y debe ser respetada, pues ¿qué sería del mundo sin la ley? Áyax es el segundo en importancia como guerrero después de Aquiles, sin embargo, Odiseo es el primero en sabiduría y retórica y aunque esta no vence en el campo de batalla, vence en los juicios y contiendas donde esté de por medio la palabra.

Atenea envía la locura a Áyax para vengarse de él y de paso darle gloria a Odiseo, pues según el mito Áyax tuvo comportamientos en los cuales despreció la ayuda de la diosa por sentirse superior en fuerza. Es el destino de Áyax despreciar los regalos de la diosa y también lo es perder ante el favor que ella regala a otros mortales para demostrar que el poder divino está por encima de la fuerza y la gloria de los humanos.

En consecuencia, a Áyax no le faltan razones para su desmedida acción, su frustrado atentado contra los argivos, y luego contra sí mismo; esto demuestra que el héroe pierde el juicio, se aboca a una determinación delirante y declina ante los valores que ha representado; la ira de Áyax es justificada por la injusta determinación de los jueces, pues ellos defienden otras razones y conveniencias de tipo social y político.

Sin embargo, Ulises se presenta en esta tragedia magnánimo con su enemigo Áyax, es compasivo y no quiere en ningún momento aumentar su deshonor, por el contrario, se manifiesta justo y finalmente queda bien con todos, de acuerdo a su sagacidad, pues termina no solo con las armas de Aquiles, sino reconocido por Teucro y los amigos de Áyax como un hombre sabio, justo y quien no contribuye a la violencia ni a un deshonor mayor. Odiseo, haciendo gala de su fama, resulta favorecido por amigos y enemigos, porque media de manera inteligente en las disputas y permite, según su rango, un final ecuánime y reparador.

Áyax es un héroe con un comportamiento dual, si actúa con valor en contra de los enemigos, también por su honor actúa contra sus amigos buscando su destrucción y muerte; todo lo que provoca la obra *Áyax* es muy importante en la discusión sobre la sepultura del héroe, pues Ulises hace reflexiones frente a la justicia y la manera de tratar a los enemigos: ni la enemistad, ni el deseo de venganza puede permitirse pisotear la justicia.

A pesar de la dualidad del héroe griego, sus despojos mortales no pueden quedar insepultos, pues la condición de héroe se mantiene y con la sepultura Áyax triunfa sobre su propia muerte; con la honras fúnebres recupera su estatus y queda en evidencia la injusticia obrada sobre su condición de guerrero, pues a partir de esta solución facilitada por Ulises, se recupera la armonía y todos consiguen sus propósitos: Odiseo queda con las armas de Aquiles, Áyax se venga en su propio cuerpo del deshonor y es permitido el culto después de su muerte.

La dualidad de Áyax consiste en que finalmente antepone su interés individual al colectivo y no acepta la ley promulgada en el momento; la estrategia de Sófocles es anteponer al poder del héroe, el poder divino y lo engaña, por un lado, como castigo, pero también como una forma de proteger la ley general que debe imperar entre los hombres. Sin embargo, el deshonor del héroe lo lleva al suicidio como una forma de purificar su propia acción, pues Áyax, según la razón individual, merecía las armas de Aquiles, pero la decisión colectiva jerarquizaba sobre esta, según el juicio establecido. La locura de Áyax es consecuente con su fuerza y poder.

El drama de Sófocles, tanto para la época griega clásica, como para la contemporaneidad, suscita la catarsis, entendida en sus componentes emocionales y racionales; la obra clásica es excitante y conmociona por las razones enfrentadas en la persona de un guerrero de los atributos de Áyax. Easterling, señala que "[...] el proceso catártico referido por Aristóteles se presenta como un todo continuo en el que las emociones generadas por el espectáculo no se encuentran separadas de la liberación emocional y de la reflexión intelectual (1996, p. 178).

Seguramente Áyax representa el mundo de contradicciones y conflictos presentes en la sociedad griega de la época frente a la ley: la fuerza de lo individual, el honor, el suicidio y en general los sentimientos avasalladores impulsados por la venganza, el odio y la capacidad destructiva. El pueblo griego era constituido por diferentes tribus, quienes representaban diversos valores morales y culturales.

Es Odiseo presentado por el autor como el modelo de la sabiduría e inteligencia, pues además de ser un excelente combatiente en el campo de batalla, también maneja la palabra y la lógica del argumento para poner a su favor la voluntad de los demás guerreros.

Entre tanto, Áyax recibe su merecido por no tener la capacidad de controlar su amor propio e imponer su voluntad, que aunque justa, era necesario ratificar por los jueces externos. En este caso, y según lo presenta el autor, era Odiseo quien tenía los méritos, pues en justa lid es premiado por los jueces con las armas de Aquiles y de esta manera se cumple la ley; ejemplifica el mito que quien se oponga a ella sufre la tragedia en carne propia y en la de su familia, así se trate del héroe con mayores atributos y

todos los derechos. Fuera de la ley humana y divina no hay posibilidad de construcción humana.

Conclusiones

El conflicto interior que tiene Áyax y la manera como se desencadena la tragedia, ejemplifica, en términos estructurales, lo que en general le sucede al suicida en casos análogos; la negación total del presente, la pérdida del sentido de la vida y un estado mental enajenado que no le permite valorar las consecuencias y, por lo tanto, la indolencia frente al devenir.

La dualidad de Áyax es la del suicida, pues hasta el momento lo que han hecho es defender su vida y las causas en las que están empeñados. Muy diversas circunstancias llevan al suicida a enfrentarse a sí mismo; allí el protagonista es vencedor y es vencido a la vez y el terreno de combate es el cuerpo material. Finalmente, sobre el cuerpo recae la decisión y sufre una transformación radical, muta el estado vital.

¿A quién mata el suicida? ¿Qué mata? En el caso de Áyax es evidente que el frustrado asesinato a sus enemigos lo lleva a su autodestrucción. En sí mismo los mata a ellos de manera simbólica, y hay un vencedor a pesar de todo, pues el acto es altamente conmocionante y radical y cumple su efecto subversivo y contestatario. Aquí el dragón, el enemigo lejano, es sustituido por alguien que está al alcance; el enemigo muere con su propia muerte; y este acto sienta un precedente, crea unas consecuencias, genera turbación, invita a la reflexión y en general indica la necesidad de un cambio, pues la muerte cuestiona fundamentalmente la existencia humana.

La tragedia *Áyax* de Sófocles es *mímesis* del estado interior, no solo del héroe griego, sino del hombre como ser existencial de todas las épocas, en ella se representa al suicida que llevamos dentro, esa potencia autodestructiva que nos acompaña desde el principio de los tiempos.

Al matarse a sí mismo, Áyax quiere acabar con todo el orden existente que lo condenó al deshonor, hace desaparecer esa materialidad e intensión guerrera que llevó al triunfo a los aqueos. Su propia muerte es una lección para el presente, para la ley divina y humana, que siendo justa de la perspectiva colectiva, es injusta desde la perspectiva individual. Esta obra reivindica al individuo que sufre la ley, pone sobre el escenario su dolor, su ignominia y su deseo de venganza. Áyax mata en sí mismo al juez que lo condenó a perder las armas de Aquiles, pues no puede vivir con la realidad de esa decisión. El héroe simbólicamente mata lo que rechaza,

su desacuerdo con el juicio, y corre el riesgo de fulminar su existencia en función de cobrar venganza.

De esta manera, la obra de Sófocles habla desde la metáfora del héroe, de manera muy explícita, sobre el conflicto interior del suicida y la estela de repercusiones que tiene incluso en el árbol genealógico, pues además de la condena legal hay repercusión desde el punto de vista moral, social y otros derivados de campos metafísicos.

El acto suicida de Áyax es maximizado porque se trata de un héroe griego, representante del valor y los más altos ideales de una cultura, además hijo del rey de Salamina y descendiente de egregio linaje, por ello se hace más relevante el acto. Si lo hiciera un soldado del común de las tropas, sería un muerto más que explicarían las estadísticas. Sin embargo, el simbolismo del héroe y sus connotaciones particulares, permiten a través de una lupa que agranda la acción, referirla en un plano universal y comprender lo que pasa en el interior del suicida, una dualidad nefasta que niega todas las posibilidades.

Tal vez el miedo más importante de Áyax fuera no ser recordado por sus grandes acciones como guerrero, sino por su último fracaso en la obtención de las armas de Aquiles. Los héroes quieren ser rememorados y el olvido es su mayor derrota. A partir de su trágica muerte el héroe vuelve a su heroicidad y es renombrada su gran acción guerrera, así sea contra sí mismo, pues según designio divino, no podía ser herido en batalla y solo en su contra podría triunfar la muerte.

Referencias bibliográficas

Aristóteles (2002). Poética. Ediciones Istmo.

Campbell, J. (1991). Las máscaras de Dios. Alianza Editorial.

Cassirer, E. (1998). Filosofía de las formas simbólicas II. Fondo de Cultura Económica.

Easterling, P. E. (1983). "Carácter en Sófocles", en Segal, E. (ed.), Oxford Readings in Greek Tragedy. Oxford University Press.

Lomba Fuentes, J. (1987). Principios de filosofía del arte griego. Anthropos.

Sófocles (2000). Tragedias. Editorial Gredos.

Tatarkiewicz, W. (2000). Historia de la estética. Ediciones Akal.

Áyax: ¿una trilogía velada?

Carlos Araque Osorio Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia)

En resumen, este capítulo trata sobre la estructura de la tragedia $\acute{A}yax$ de Sófocles, y específicamente reflexiona sobre la posibilidad de que en su comienzo formase parte de una trilogía y no de una sola pieza. Utilizando la referencia a las tres unidades aristotélicas, acción, tiempo y espacio, se realiza un análisis y se propone el estudio de la obra como si al menos se tratara de dos obras, que por alguna razón el autor unificó. No se cuestiona la dramaturgia de Sófocles, solo se especula pensando que tal vez estudiándola de forma fragmentada se pudiese comprender algunas de las incoherencias que presenta en su desarrollo.

Unidad aristotélica puesta en duda

Indudablemente por la situación en la que nos encontramos, la tragedia Áyax tiene una vitalidad y pertinencia innegable, sus temas, y digo temas porque no se trata de uno solo, sino al menos de tres: venganza, dignidad y honor, que siguen siendo la razón de la guerra, los odios y resentimientos, que no permiten curar heridas y menos pensar en una paz próxima, así se firmen acuerdos y se hagan *shows* mediáticos. Recurriendo a su validez y con la intención de que entre más claridad tengamos en relación con la propuesta de Sófocles y a riesgo de girar en redondo y retomar una y otra vez cada planteamiento esgrimido, me doy a la tarea de tener un punto de vista particular para su interpretación.

Comenzaré aventurando que, para realizar un análisis de la estructura dramática de la tragedia Áyax de Sófocles, tendré presente que se trata de una obra clásica del teatro griego y por ello debería cumplir con los postulados aristotélicos planteados en la *Poética*, pero desde estos mismos postulados, la obra presenta una especie de fragmentación en relación con la unidad de acción. La tragedia consta de dos partes, cada una con un conflicto central y con una coherencia autónoma, que se podrían asociar a través del tema principal, que es el destino de Áyax. La primera parte remite a cuando Áyax está vivo y se debate entre suicidarse o no, y la segunda cuando se encuentra muerto y es su cuerpo lo que se disputa. Un tema de la obra es el que hace referencia a la locura y el suicidio y otro muy distinto el que remite a la posibilidad o no de realizar los ritos fúnebres del personaje.

La obra inicia con una conversación entre Atenea y Ulises, donde nos enteramos de los desequilibrios y locuras de Áyax, quien sale a escena convencido de haber terminado con sus enemigos. El coro también nos informa de los rumores que corren sobre el comportamiento del héroe. Tecmesa, la mujer de Áyax, hace acto de presencia y nos narra cómo su marido ha degollado a varias bestias, pensando que se trataba de sus enemigos. Áyax, enterado de tal situación, manifiesta su deseo de morir, pero su mujer y el coro intentan convencerlo de que esta no es la solución al problema y le traen a su hijo Eurísaces, recordándole que no puede dejarlo sin protección, a lo cual Áyax responde que efectivamente declina de la intención de quitarse la vida y que por el contrario realizará un acto de purificación enterrando la espada que Héctor, su enemigo más aborrecido, le había obsequiado.

Al quedar solo en el monte, interpreta un sentido soliloquio y clava la espada en el piso, pero con el filo hacia arriba y se lanza sobre ella. Tecmesa descubre el cadáver de su marido y enloquece dando gritos y gemidos, lo cual llama la atención de Teucro, el hermanastro del héroe, quien se opone de manera contundente a la intención de Menelao de dejar el cuerpo insepulto, decisión que apoya Agamenón, uno de los máximos héroes de la *Ilíada*. Finalmente, Ulises intercede para que se permita realizar las honras fúnebres. La obra concluye con la preparación del cuerpo para el funeral.

Hecha esta breve sinopsis, se podría pensar que la tragedia esboza un desarrollo coherente y cuenta con una estructura convincente para su puesta en escena, y es verdad que los ritmos o cambios rítmicos marcados por puntos de giro sorprendentes la hacen interesante, no solo para la lectura, sino para la puesta en escena, ya sea en cine, teatro o televisión. Pero tengamos en cuenta que:

Aristóteles enuncia que las dos fuentes de la acción en la tragedia son: el reconocimiento y carácter, pero en seguida agrega que lo principal es el fin y que los individuos no actúan con el fin de representar caracteres, sino que estos son anexados con vistas a la acción. Sobre este particular puede decirse que se advierte fácilmente una divergencia con la tragedia moderna. En efecto, lo distintivo de la tragedia antigua es que la acción no procede meramente del carácter, como tampoco es lo bastante subjetivamente reflexiva, sino que disfruta una relativa parte de indolencia. (Kierkegaard, 2004, pp. 27-29)¹

Es importante destacar este punto de vista de Kierkegaard, dado que nos ubica en lo que podríamos entender como objetivo de la tragedia antigua, donde lo importante es el fin de las acciones y no las razones que haya tenido el personaje para ejecutarlas, es por ello por lo que en muchas tragedias griegas los personajes se enteran de lo realizado sólo cuando sus acciones ya han causado grandes desastres, desgracias, y cambios sociales.

No es este el caso de Áyax, del cual podríamos decir que su comportamiento obedece específicamente a la condición impuesta por su carácter y que, en realidad con sus acciones delirantes, el primero que se ve perjudicado es él y, en segundo lugar, su familia, pero con su comportamiento no está incidiendo en la transformación de la situación, ni mucho menos en el desarrollo de la vida social de su comunidad.

Cómo posiblemente se estructuró la tragedia

Comencemos especulando que una de las exigencias de la dramaturgia clásica griega es comprender cómo la obra nos informa sobre los personajes y sus acciones, sus antecedentes y los hechos que los configuran: ¿quiénes son?, ¿qué hacen?, ¿por qué se comportan de esta manera y no de otra?, ¿cuáles son sus cambios de comportamiento?, y ¿qué es lo que influencia sobre ellos para que actúen así? En este sentido, Áyax es una obra rica en elementos contradictorios.

De varios de sus personajes se nos informa su origen geográfico y genealógico y se justifican sus acciones y forma de proceder. En gran parte la tragedia consiste en demostrar que ese comportamiento puede o no ser justo, dependiendo de quién lo analice y lo entienda como algo dirigido

^{1.} Sören Kierkegaard, *De la tragedia*, escrito filosófico en el que compara la tragedia griega con la moderna, sugiriendo cómo las características de la antigua pueden ser incorporadas a la moderna, pero que no se cumplirán de la misma manera.

hacia él. Por ejemplo, ni siquiera la necesidad que tiene Tecmesa de un marido y Eurísaces de un padre, disuaden a Áyax para que no se suicide; su odio hacia los líderes griegos, por no haberle otorgado como trofeo de guerra la armadura de Ulises, es tan irreconciliable que decide matarlos, pero su poder no es tan magnánimo como para llevar a cabo semejante acción y por ello delira, enloquece y se imagina asesinándolos e incluso encerrándolos para torturarlos, acontecimientos que nunca en realidad ocurren, así que cuando descubre su propio engaño, su "carácter" lo lleva a pensar que el suicidio es la única salida viable. Es decir, antepone su carácter impulsivo, al "fin" social y colectivo, que sería el de aclamar el triunfo sobre los troyanos.

Sabemos por medio de parlamentos, que Áyax en ese momento es considerado como el más grande de los guerreros griegos, que se encuentra celebrando en el campamento aqueo y que es el rey de Salamina. Esta información la recibimos por medio de los otros personajes, los que a cada momento nos dan datos sobre la vida del héroe, permitiendo que uno como lector y como espectador pueda entenderlo como personaje en su integral dimensión. Pero el protagonista no se percibe de la misma manera. Y es interesante el reconocimiento por parte de los otros personajes, pues nos permite aproximarnos, tanto a la postura del protagonista, como a lo que, desde diferentes puntos de vista, piensan de él los otros participantes del drama.

De Teucro, quien es el personaje central de la segunda parte de la obra, sabemos que es el hermano bastardo de Áyax y por tanto es tratado, en parte, como un esclavo extranjero, pero que tiene cierto poder entre los ejércitos griegos por ser hijo de Telamón, quien fuera sobresaliente militar aqueo: nos informan que recibió como concubina a Hesíone, hija de Laomedonte, hermana de Príamo, jefe troyano. También sabemos que Teucro, sin tener el gran poder de Áyax, es el protagonista de la primera parte, y a riesgo de perder la vida, decide realizar las honras fúnebres de su medio hermano y que por este hecho sería capaz de combatir con los más poderosos atridas para que Áyax reciba sacra sepultura.

Pero no se trata de una disputa por un cuerpo al estilo de Antígona, que es condenada a ser enterrada viva en una caverna, por haberse opuesto al poder de Creonte, quien ha tomado el gobierno de Tebas y decretado como traidor a Polinices, negándole las honras fúnebres. Antígona, que sabe de la injusticia de Creonte, resuelve quitarse la vida y no lo hace por un carácter desquiciado o por un capricho, sino como un acto de protesta que lleva implícita una postura social y política en contra de la tiranía.

La verdad y la realidad se separan una de otra. Como consecuencia de ello tiene lugar la integración en la comunidad, y la lucha se desarrolla en un escenario de colisión. El saber trágico contempla luchas inevitables. Corresponde a la conciencia trágica del poeta preguntar entre quiénes se libra la lucha y qué es lo que propiamente entra en conflicto². (Jaspers, 1995, p. 61)

Considero entonces que Áyax actúa argumentado en lo que él considera la verdad, que está relacionada con su carácter y su forma de ver y comprender los sucesos, mientras que Antígona trata de remitirse a lo que ella considera que es la realidad relacionada con sucesos históricos que han ocurrido en Tebas y los cuales critica, no solo porque afectan a la comunidad, sino porque contrarían los designios de los dioses. Antígona, a diferencia de Áyax, no se opone ni se enfrenta a la justicia divina, sino al proceder de los poderosos que desconocen los designios sagrados que emanan del poder omnipotente.

En nuestra obra, de cada uno de los personajes se recibe información, ya sea por intervenciones y manifestaciones de ellos mismos, quienes cuentan lo que son y lo que hacen, o ya sea por intermedio de otros personajes, quienes, al referirse a los héroes, nos evidencian datos sobre su procedencia, condición, razones y sentimientos.

Si a esto agregamos que el tema de la tragedia es tomado del argumento de la *Ilíada* y la *Odisea*, creadas por Homero tres siglos antes de la escritura de la obra, y que relatan sucesos, de los que suponemos los griegos estaban enterados, por tanto, hay suficiente información sobre cada uno de los personajes. Vale la pena destacar que por medio del desarrollo del argumento y con la información previa que existe sobre el acontecimiento, se entiende qué ha ocurrido con cada uno de ellos antes de salir a escena, es decir, cada personaje está expuesto con la información necesaria, para saber si actúan o no de forma coherente.

Sófocles nos prepara con cada escena para lo que va a ocurrir a posteriori, es decir la obra tiene una interesante estructuración dramática. Detengámonos, por ejemplo, en el suicidio de Áyax. Sabemos que él fue al campamento de los atridas para asesinarlos o hacerlos prisioneros para

^{2.} Lo trágico. El lenguaje es un tratado de Karl Jaspers sobre las diferentes posibilidades de comprender e interpretar el sentido trágico a través de la escritura. Heredó los postulados sobre la tragedia de Kierkegaard que la analiza y entiende desde el saber y conocimiento de la historia y, por tanto, toda interpretación está mediada por el ser y su comportamiento. Es eso lo que permite las múltiples visiones sobre el hecho trágico.

torturarlos. ¿Pero qué lo lleva a cometer tal barbarie? La obra deja en claro que lo hace porque consideraba que era su derecho como máximo guerrero griego, recibir como trofeo de guerra las armas del desaparecido Aquiles, pero los atridas, representados por Menelao y Agamenón, manipulan la situación para que sea Ulises quien reciba las armas y la armadura. Esa es la razón que esgrime Áyax para llevar a cabo su venganza. Por otra parte, se sabe que el héroe ha ofendido en varias ocasiones a los dioses y que sobre todo se ha mostrado soberbio con Atenea, hija de Zeus. Ella lo castiga enviándole a Ate, o locura ciega, (¿hibris?). Áyax, alucinado, ve como seres humanos lo que en realidad son bueyes y carneros. Cuando el personaje descubre el engaño se siente indigno de sí mismo y considera que no debe vivir más, pues se ha convertido en objeto de burla por parte de los atridas y del pueblo griego. Este es sin duda un elemento esencial de la tragedia antigua en la que:

El fenómeno de lo trágico está puntualmente entre estos dos extremos. Si el individuo está limpio de culpa, entonces pierde el interés trágico, porque de esta manera el choque que es distintivo de la tragedia queda amortiguado. Pero paradójicamente, si la culpa del individuo es total, tampoco tiene para nosotros ningún interés trágico. (Kierkegaard, 2004, pp. 33-34)

Quizás sea por eso por lo que en la contemporaneidad alcanzamos a percibir que, si el héroe atraviesa por la tragedia de manera subjetiva y nunca sale de ella, se pierde el interés por el pasado y poco nos importa saber de él, pero si carga todo el peso de la culpa y esto da origen a sucesos trágicos interminables, estaríamos desconociendo el poder de las/os dioses/as. Tampoco es interesante que sobre ellos recaiga todo el peso de la desgracia, porque los humanos, gústenos o no, tenemos participación activa en nuestra propia desventura, y ya sea para acrecentarla o para evitarla, realizamos acciones que la precipitan o la detienen.

Áyax, para limpiar su honor, considera que el único camino es el suicidio, pero sucede que Tecmesa, su concubina, junto con el coro logran, en apariencia, disuadirlo de su intento de suicidio. Él, para tranquilizarlos, afirma que descansará y se reconciliará con los dioses. Cuando todos celebran esta decisión, aparece intempestivamente un mensajero anunciando que el adivino Calcas ha hecho la premonición de que si Áyax sale de su tienda morirá. Ante esta nueva noticia todos salen a buscar al héroe. Sin embargo, después de un soliloquio de innegable factura poética, se suicida, no sin antes pedirle a los dioses que comprendan su situación y su acto, que a todas luces él considera el más correcto en relación con todas

las acciones anteriores. Pero en realidad es su orgullo y su dignidad lo que no le permiten dar marcha atrás:

E invoco a las ayudadoras siempre vírgenes, las venerables Erinis de largas, secas piernas, ellas que siempre ven todo lo que sufren los mortales, para que sepan cómo, iay de mí, desgraciado!, cómo muero, por obra de los atridas; que ellas los arrebaten, de mala manera, a esos malvados, causa de toda clase de desastres; tal como me veis a mí, de mí mismo homicida, así mueran también ellos, homicidas de ellos mismos, a manos de sus parientes más próximos y queridos³. (Sófocles, 1970, p. 51)

No hay duda; Áyax es el responsable de su propia muerte. Si bien los jefes atridas le han negado el derecho a poseer la armadura y armas de Aquiles, no hay razones de peso para entrar en tal estado de alucinación, locura y desesperación. En este caso, la muerte del héroe no es producto de la guerra, o ella no la ocasiona directamente. Es su *hibris* desmesurada, quizás ocasionada por el castigo de la diosa Atenea, la que lo lleva a quitarse la vida; y no lo hace de cualquier manera, ejecuta la acción de forma grandilocuente, clavando la espada de Héctor en tierra y lanzándose sobre ella. No olvidemos que Héctor fue su peor enemigo en la guerra contra Troya y de quien heredó esta arma como botín de guerra. Tal vez es por esto por lo que Teucro afirma que Héctor aún después de muerto habría de vengarse de Áyax matándolo con su propia espada.

Pero el conflicto no termina ahí. A partir de ese momento comienza la disputa por el cadáver entre los atridas representados por Menelao, quienes se niegan a darle sacra sepultura, y los amigos y familiares de Áyax representados por Teucro, quienes consideran que debe ser enterrado con todas las grandezas fúnebres. Cada parte argumenta sus razones políticas, sociales, éticas, familiares y religiosas para hacer con el cuerpo lo que considera conveniente.

En esta disputa gana Teucro, pero a pesar de que expone los mejores argumentos, hubiese sido imposible vencer a los atridas sin la intervención a su favor de Uises, el principal y más encarnizado enemigo de Áyax, ya que fue a él a quien se le entregaron las armas, que por derecho de guerra le correspondían a nuestro héroe. Recordemos que este es el suceso de partida de la tragedia, lo que nos invita a ser conscientes de lo maravilloso

^{3.} He tomado para la escritura de este capítulo la versión de Salvat a cargo de Carlos Miralles Sola. Esta edición contiene un número significativo de notas y comentarios sobre el mundo griego antiguo y aporta clarificadores pies de página en relación con su mitología.

del sentido trágico; que recurre a esos puntos de giro, donde las acciones inesperadas de algunos personajes resuelven el conflicto.

En realidad, el ritmo de esta obra es matizado por varios puntos de giro. Esos momentos, aunque en apariencia coherentes, nos sorprenden y le otorgan una intensidad insospechada a la tragedia, permitiendo solucionar algunas de las situaciones planteadas con anterioridad casi como irresolubles.

No sobra recordar la intervención de los dioses o, en este caso y con mayor precisión, de las diosas. En una escena vemos a Ulises escudriñando en el campamento de Áyax, de pronto se escucha la voz de Atenea, que sin mucho preámbulo le ratifica sus sospechas sobre las acciones del primero, orientadas a acabar con todos los jefes y líderes atridas y para comprobarlo le permite a Ulises ver a Áyax enloquecido vanagloriándose de sus actos y afirmando que tiene prisionero al mismo Ulises y que lo torturará hasta la muerte.

Como uno de esos maravillosos puntos de giro, Áyax descubre el hecho de haber confundido a sus enemigos con reses y carneros y sin poder perdonarse su error y torpeza, plantea abiertamente la opción de suicidarse, pero la obra da otro giro interesante, aparece Tecmesa que, junto con el coro, aparentemente lo convencen de lo inútil que sería su acto. Cuando todos cantan y bailan celebrando que el héroe ha entrado en razón y no se quitará la vida, de forma igualmente sorpresiva se presenta el mensajero revelando las premoniciones del hechicero Calcante:

El coro prorrumpe en un cántico de alegría y exhorta a la danza. Sófocles se complace en poner, antes de la catástrofe, un canto con carácter de alegre liberación, y en tal contraste no reconocemos solamente al artista; por medio de esta trágica ironía, percibimos la horrible disonancia entre los propósitos humanos y la disposición divina. Por ello rápidamente cambia el "jubilo del coro"⁴. Llega un mensajero, enviado por Teucro, el hermano de Áyax. Calcante ha anunciado que, precisamente aquel día, amenaza la muerte de Áyax por la ira de Atenea. (Lesky, 2001, pp. 198-199)

Después del relato del mensajero, todos salen a buscar a Áyax, pero lo encuentran muerto; se ha suicidado. Aquí parece culminar la tragedia,

^{4.} Hay miles de estudios sobre la tragedia griega, pero el realizado por Albin Lesky se vuelve esclarecedor en relación con la postura que queremos argumentar en este capítulo y es que en la tragedia griega juegan un papel importante las acciones de los humanos, pero el destino y los dioses son lo que finalmente rige su comportamiento.

pero Teucro sabe que pueden llegar las peores desgracias, pues los enemigos del héroe intentarán cobrar venganza. Entonces aparece Menelao para impedir las honras fúnebres. Teucro y Menelao debaten, el segundo abandona la escena para que haga su entrada Agamenón, máximo jefe de los griegos, y cuando todo está aparentemente perdido para Teucro, inesperadamente interviene Ulises a su favor, destacando las virtudes, que, a pesar de su comportamiento, tuvo Áyax.

Esos giros y acontecimientos sorprendentes son los que sin lugar a dudas hacen de esta tragedia una de las más intensas del teatro griego, pues la cargan de suspenso y de un ritmo particular, que va aumentando a medida que transcurre la acción, para culminar con un texto premonitorio del coro que habla sobre el sentido mismo de la obra: "Muchas son las cosas que puede un hombre saber, viviéndolas; pero antes de verlas, nadie puede profetizar lo que pasará en el Futuro" (Sófocles, 1970, p. 72).

Sin lugar a dudas, se puede apreciar que la obra se excede en momentos decisorios. Voy a destacar algunos. En la primera parte, el momento en que Atenea hace salir a Áyax con un oculto Ulises, para que relate cómo cree que asesinó a los atridas. Es importante tener en cuenta que Ulises no es visto por ese Áyax alucinado y engañado por esa locura ciega conocida como *hibris*, a la que lo conduce la misma Atenea, llevándolo a ver seres humanos cuando en realidad está masacrando carneros y bueyes. ¿No es este un argumento poderoso para desarrollarse en una sola obra trágica?

Un segundo momento climático es el suicidio de Áyax, el cual ocurre cuando todos danzaban creyendo que el héroe había desistido del empeño de quitarse la vida y que por lo tanto se había resuelto el conflicto. Entonces: locura de Áyax, argucia de Atenea, posible venganza de Ulises, decepción trágica del héroe y engaño a sus amigos y familiares, suicidio clandestino, reconocimiento del cuerpo clavado en la espada de su enemigo; ¿no son elementos suficientes para la configuración de una segunda tragedia?

El tercer momento importante es la disputa entorno al cuerpo del héroe para poder o no realizarle los ritos fúnebres. Es un debate épico de argumentos y contraargumentos y los que solo en apariencia se resolverían con una nueva guerra, si no es por la oportuna intervención de Ulises, quien, siendo el principal enemigo de Áyax, interviene sorpresivamente a su favor y destaca todas las contribuciones que ha realizado al pueblo griego y sus gobernantes:

Tampoco yo tenía en el ejército enemigo mayor que él desde que me hice con las armas de Aquiles, pero, a pesar de ser así como digo, yo no sabría deshon-

rarle hasta el punto de callar que no he visto entre cuantos aqueos llegaron a Troya a uno solo que fuera mejor que él, excepto Aquiles. De modo que, con justicia, no debes afrentarle, y, de hacerlo, no a él sino a las leyes divinas ofenderías. (Sófocles, 1970, p. 69)

Entendemos que Sófocles compuso su obra como una sola, pero es verdad que define con claridad estos tres momentos y, por la maravillosa intensidad de cada uno de ellos, se podría sin lugar a dudas argumentar que la obra deja en duda la famosa unidad de acción. Su estructura nos permite especular que se podría tratar de tres posibles piezas dramáticas o de una trilogía, composición muy aceptada en el teatro griego.

No existe la más mínima intención o pretensión de criticar la construcción dramática de Sófocles, sólo que, sustentado en las tres unidades aristotélicas⁵: acción, tiempo y espacio, me llama la atención que la obra aparentemente no cumple a cabalidad con la primera. Se podría argumentar que en un personaje recae toda la acción y eso le daría la unidad suficiente para que se pueda hablar del conflicto central de una sola obra y que esta se resuelve, quizás no de forma tan lógica y coherente, pero concediéndole la suficiente unidad dramática, sin embargo:

Es completo lo que tiene comienzo, medio y fin. El comienzo es aquello que de por sí no viene a ser necesariamente otra cosa, y luego de ello hay otra cosa que es o se produce naturalmente; por el contrario, es fin lo que de por sí, y naturalmente, sucede a otra cosa, necesariamente o de ordinario, en tanto que dé si no tiene luego nada más; medio es aquello que de por si ocurre luego de otra cosa, y al que sigue otra cosa. (Aristóteles, 2000, pp. 35-36)

Las tragedias bien construidas no deben comenzar ni terminar en acciones tomadas al azar y para ser propuestas coherentes estructuradas, es necesario que todo coincida; que tengan un comienzo, un desarrollo y un fin, y Áyax por no verificar estas condiciones expuestas por el mismo Aristóteles, es que me atrevo a plantear que quizás se trata de una especie de trilogía comprimida en una sola obra.

Es lógico que Áyax, sin cumplir los requisitos propuestos por Aristóteles, es quizás una de las tragedias más interesantes del mundo antiguo, porque valiéndose de parámetros, no necesariamente aristotélicos, nos presenta una serie de eventos verosímiles, quizás no siempre necesarios,

^{5.} Desarrolladas de manera magistral en la *Poética* de Aristóteles. Consulté la versión de Wilson Rojas - Editor, por considerar que las notas y apuntes al margen son pertinentes y esclarecedores.

pero que hacen transitar al héroe del infortunio a una supuesta felicidad y de esta aparente dicha al infortunio y la desgracia.

¿La lógica de su estructura dramática?

Planteo que *Áyax* como tragedia no contiene una estructura dramática lógica y coherente según los cánones establecidos por el teatro clásico. Uno de los puntos que permiten esta afirmación es que no existe una exposición totalmente clara de los argumentos. Sabemos cuáles fueron los motivos no tan trascendentales, que impulsaron al personaje central a atentar contra los atridas. Conocemos las razones de celos y rencor de Atenea contra Áyax, que la llevan a tomar partido a favor de Ulises. Se nos informa cuáles fueron los razonamientos poco argumentados de Áyax para finalmente suicidarse. Comprendemos los argumentos de Teucro, Tecmesa y el coro para oponerse al suicidio y luego, sabiendo que Áyax ha hecho lo incorrecto, esgrimen enconadas justificaciones para realizar los ritos fúnebres. No son muy claras las objeciones de Menelao y Agamenón para oponerse a las honras fúnebres y sobre todo no es coherente la posición de Ulises, quien conociendo las intenciones de Áyax e informado que quería torturarlo y matarlo, termina defendiendo la realización de sus exeguias rituales.

¿Por qué Ulises toma partido en defensa de Áyax? Tal vez porque ve reflejado en el destino de su oponente su posible final, o quizás porque se conmueve con su locura, o simplemente porque Sófocles quería mostrar que, en determinadas ocasiones, los humanos pueden ser más sensatos y justos que los dioses y eso es precisamente lo que acontece con la decisión final de Ulises, sobre todo si se le compara con el comportamiento vengativo de Atenea. Pero en realidad no tenemos elementos para saberlo a ciencia cierta, solo conjeturamos sobre ello. De cualquier forma, y de acuerdo con el comportamiento conocido de los guerreros griegos, el caso de Ulises es excepcional.

Entonces Menelao quiere impedir que se tribute al héroe muerto el último honor de la sepultura, y Agamenón, que interviene en la escena de la disputa, apoya la prohibición con su autoridad. Interviene ahora Ulises y nuevamente aparece como el representante de la noble mesura que determinó su actitud en la primera escena de la obra. Cuando Agamenón, asombrado, sin comprender, pregunta: Ulises, ¿tú lo defiendes contra mí?, responde Ulises: ¡Yo sí! Cuando era lícito odiarle, lo odié. (Lesky, 2001, pp. 200-201)

Ulises, como su enemigo, no es un filósofo, ni un altruista, menos un benefactor y hasta Agamenón sabe cuál debe ser el comportamiento de un guerrero, cuando nos recuerda que Áyax los quiso torturar y asesinar, y esto no es tan fácil de olvidar y perdonar para aquellos que no pueden establecer diferencia entre la vida y la guerra, o mejor, para los que saben que en cada acto que realizan se va la vida de por medio.

No se puede negar tampoco que en la obra existen momentos de extrema delicadeza. Uno de ellos es el suceso de partida y aunque no ocurre durante su presentación, sí define el curso de la trama. Se trata de la entrega de las armas de Aquiles por parte de los atridas a Ulises. Ese suceso es expuesto en la obra desde varios puntos de vista y en varios momentos con diversos textos. Esto es comprensible, dado que confirma temas como el honor y la dignidad, los mismos que reclama el héroe para justificar cada uno de sus actos.

Otro de estos temas destacados es la venganza, y el mismo que argumenta Atenea para inclinarse a favor de Ulises en represalia porque Áyax no acepta la decisión de los dioses y de los jefes griegos. Para consumar su desagravio, la diosa propicia de manera mágica el encuentro entre estos dos enemigos en un mismo lugar, pero recurre al mecanismo de enloquecer al protagonista, mostrándolo convencido de que tortura y da muerte a sus enemigos y sin saber que Ulises, el más significativo de ellos, y por tanto el antagonista, observa sus actos.

Pero podemos entonces suponer que por la importancia de cada uno de los temas que la configuran, esta obra no solo contiene un suceso de partida, sino varios, y cada uno de ellos cumple un rol importante en el desarrollo de los diferentes momentos en que se divide.

Uno es el que tiene que ver con la venganza y es la entrega de las armas de Aquiles a Ulises, que, aunque ocurre fuera de escena, posibilita el desarrollo de la primera parte. Otro no menos importante y que tiene que ver con la dignidad, es el suicidio de Áyax, que sin lugar a dudas propicia el desarrollo del tema del honor y se concreta con la disputa por el cadáver. Entonces, al menos estaríamos hablando de tres posibles temas centrales que configurarían tres posibles obras, con unidades de acción, tiempo y espacio claramente definidas.

En la lógica de la estructura dramática de la obra, como está configurada, vale la pena destacar el papel que juega el coro de los quince marinos y soldados salaminos, ya que si algo le da una unidad de acción comprensible y estructurada es cómo este coro media de manera magistral para la resolución de cada uno de los temas.

Sófocles nos muestra un coro que actúa como intermediario y que siempre quiere solucionar de la mejor manera posible los conflictos. En el primer momento, el coro intenta explicar las acciones de Áyax y, aunque no está siempre de acuerdo con él, lo justifica. En el suicidio de Áyax, el coro se lamenta de su suerte y la de aquellas personas que dependían del héroe, y que ahora se convertirán en esclavos de foráneos. En el tercer momento, y cuando se disputa el cuerpo de Áyax, el coro sirve de intermediario y finalmente toma partido por el vencedor, elogiándolo y adulándolo, es decir, a favor de Teucro, quien al final puede enterrar a su hermano. Aunque no lo logra del todo, el coro se convierte en una especie de conciencia social que aprende de los grandes acontecimientos y errores, cuando trata de evitar la desgracia.

Esto se entiende mejor enfrentándose, de modo comprensivo con el elemento más difícil, y original de la dramatización clásica: la intervención del coro. Han polemizado constantemente dos interpretaciones contrarias: el coro como adorno y comentario al margen o por encima de la acción dramática a la que explica y modera; y el coro como personaje multitudinario que interviene en la acción. (Pemán, 1970, p. 15)⁶

En esta obra, el coro cuando interviene en la acción siempre intenta disuadir a los personajes de sus intenciones negativas, pero fracasa en su intento y es por ello por lo que podríamos pensar que es adorno o truco dramatúrgico que se implementa para unificar el drama y para acentuar el carácter de los personajes. Sin embargo, creo que, sin lograrlo, se utiliza como recurso y dispositivo dramático para mostrarnos como una sola pieza lo que en la práctica podrían ser tres, pero no podemos negar que embellece con sus cantos, reclamos y lamentaciones los pasajes más insufribles y complejos de la tragedia.

Del argumento en una estructura dramática sui géneris

Digamos que Áyax es una tragedia cuyos temas no escapan a la generalidad de aquellos abordados por la tragedia griega y es también el eterno conflicto entre los dioses y los humanos. Tampoco escapa a las disputas entre los humanos por cuestiones de honor, dignidad y venganza, los que

José María Pemán realiza el prólogo a las obras de Sófocles para la edición de la Biblioteca Básica de Salvat.

determinan la responsabilidad de los personajes en relación con el comportamiento de los demás y que definen su conducta.

Por alguna razón, a todas las tragedias se les exige un solo tema trascendental, elocuente y preciso, pero Áyax tiene como temas prioritarios la dignidad, el honor y la venganza. Áyax, Ulises, Teucro, Menelao, Agamenón, están movidos por la dignidad, el honor o el deseo de venganza. Todos ellos son hombres sobresalientes en su cultura y ocupan posiciones importantes en la estructura social griega. Incluso Teucro, que, siendo un hijo bastardo, tiene el apoyo de su hermano Áyax y del coro de marinos-soldados, quienes sienten profunda admiración por él. Cada uno de ellos es como una especie de representación de sectores sociales y es esa sociedad la que reafirma o desaprueba las formas de proceder.

Por su parte, consideramos que el comportamiento de los personajes es sincero y sensato. Cada uno tiene motivos sublimes para ejecutar sus acciones y todos creen estar plenamente justificados, pero el papel del destino, manipulado por los dioses, nos orienta sobre lo que en realidad va a ocurrir. Casi de entrada sabemos que Áyax morirá y nos enteramos de esto, por la forma como Atenea describe los sucesos presentes y futuros, es decir, se hace evidente el enfrentamiento entre dioses y humanos, donde algunos humanos se atreven a rebelarse contra los dioses y estos como castigo por la soberbia y la desobediencia, los conducen hacia la tragedia.

Esas circunstancias dadas son las que propician que la obra tenga varios giros y tome rumbos quizá no tan lógicos. A primera vista, la emoción y el impulso que orienta el comportamiento de algunos personajes es la compasión, sin embargo, para otros se convierte en una disculpa para ocultar sus verdaderas intenciones. Tecmesa trata de disuadir a Áyax para que no se suicide y eso no es un comportamiento reprochable, pero también es cierto que, al morir este, ella será doblemente injuriada como esclava y concubina. El coro igualmente trata de disuadirlo del suicidio porque al morir el héroe ellos, como parte de su séquito, podrían ser conducidos hacia la muerte para acompañarlo en su viaje al Hades. Teucro asume la defensa de su hermano por dignidad, por honra y por interés personal, ya que ha sido Áyax quién lo ha posicionado en la jerarquía griega.

Como observamos, podríamos encontrar varias razones para justificar el comportamiento de cada personaje. He comentado con anterioridad el caso de Ulises, que suele ser atípico para el mundo griego, pero comprensible si se tiene en cuenta que estaba convencido de que el carácter del hombre se forma por su poder de autodeterminación y que el individuo, para ser poderoso, debe ser independiente de las opiniones de los demás,

incluso de sus superiores. Esto lógicamente está relacionado con el deseo de poder y de búsqueda de estatus. No es gratuito que haya recibido la armadura de Aquiles, sabiendo que, por lo realizado en la guerra, le pertenecía a Áyax.

Si vivo Aquiles, él hubiera querido adjudicar al valor de algún héroe sus armas, nadie se habría hecho merecedor con ellas salvo yo. Pero los atridas se han confabulado con un hombre capaz de todo, dejando atrás a este varón: Y si mis ojos y si mi cabeza, extraviados, no me llegan a separar de mi propósito, nunca más hubiera a esta sazón hecho justicia a ningún otro hombre⁷. (Sófocles, 1970, p. 37)

A pesar de que los griegos daban un valor poderoso a las armas y armaduras heredadas de los guerreros fallecidos, pues según las creencias le otorgaban poder e invulnerabilidad, eso no es un hecho tan contundente como para conducir a los poderosos guerreros al suicidio. Por ello, considero que la decisión de Áyax, y su posterior desencadenamiento en el suicidio, sigue siendo un acto irracional, desmedido y sin justificaciones válidas, aun sabiendo que estuvo motivado por la *hibris*, a la cual Atenea, como venganza, somete al héroe. Ahora, si bien Áyax estaba enloquecido, sigue siendo el único responsable de su proceder.

En este caso, no podemos plantear que su muerte es producto de la guerra, sin embargo, no es sorprendente que aun en tiempos de paz se manifieste esa actitud guerrerista. Como prueba de ello se pueden enunciar otros momentos de confrontación, que con el transcurso de la acción aparentemente van declinando pero luego se fortalecen de nuevo para poder dar lugar a otros conflictos. Es lo que ocurre cuando Teucro discute con Menelao sin llegar a ningún acuerdo sobre el futuro del cadáver de Ájax y de pronto Menelao desaparece sin justificación para que sorpresivamente Agamenón, el jefe máximo de los atridas, debata con Teucro sobre el mismo tema y trate de imponer que el cadáver no será enterrado con los ritos correspondientes. Cuando esta discusión no tiene solución y posiblemente nos conducirá hacia una nueva guerra, hace su intervención Ulises resolviéndola con una argumentación no tan coherente y que, para desconcierto de muchos, no era la de esperarse.

Se puede entonces hacer un listado de situaciones y acciones en la obra un poco desconcertantes y no justificadas: entrega por parte de Agamenón

^{7.} Uno de los parlamentos de Áyax, donde queda claro que considera que las armas de Aquiles le pertenecen por derecho propio, sin embargo, fueron otorgadas por los atridas a Ulises, lo cual desencadena toda la tragedia.

y Menelao de las armas de Aquiles a Ulises, sabiendo que lícitamente pertenecían a Áyax. Locura de Áyax provocada por la diosa Atenea como parte de una venganza no muy clara. Suicidio de Áyax llevado a cabo de una manera ejemplarizante, pero que no solo lo afectaba a él. Disputa del cuerpo del héroe entre los poderosos atridas y Teucro, un bastardo sin mayor poder, pero que con su vehemencia estuvo a punto de provocar una nueva guerra. Intervención de Ulises enfrentándose a Agamenón y favoreciendo a Teucro, para otorgarle el derecho al cuerpo de Áyax de ser enterrado con todos los ritos funerarios, siendo consciente y habiendo comprobado que este era su principal enemigo y que quiso torturarlo y matarlo.

Es interesante descubrir en esta tragedia cómo algunos temas universales, se convierten en múltiples argumentos para extender la obra, dando pie para plantear que en un principio se trataba de una trilogía frustrada. Insistamos en este aspecto: el conflicto entre dioses y humanos es el argumento ideal para una primera parte. Sófocles lo evidencia cuando Atenea produce la locura ciega en Áyax, mostrándolo ante los ojos de Ulises como un energúmeno delirante que atenta contra los atridas, es decir, contra Ulises, Menelao y Agamenón. El debate previo al suicidio y la forma como es llevado a cabo por parte del héroe es argumento más que suficiente para construir una segunda pieza. El tema de las honras fúnebres, en el que la duda de cómo terminará el cadáver de Áyax constituye la última parte de la obra y está suficientemente desarrollado como para plantearse la inquietud de si se trataba de la tercera parte de esa supuesta trilogía.

Este tema, como sabemos, es tratado por el poeta en varias de sus tragedias, pero a diferencia de *Antígona*, en donde la negación de las honras funerarias de Polinices propician la tragedia, aquí el poder realizarlas evitan una nueva guerra.

Es verdad que la inscripción didascálica de Aixonai, encontrada hace algunos años, nos habla de una Telefia que hemos de concebir como una trilogía [...]. Si en la Orestíada, después de un gran progreso de la acción en los dos primeros dramas, encontramos en el tercero la solución... En Sófocles, toda esta línea queda contenida en un solo drama. Así la catástrofe del héroe no se produce mucho más allá de la mitad de la obra, y la última parte nos deja con la impresión de la solución. (Lesky, 2001, p. 201)

Es paradójico que el mismo Lesky nos informe que quizás Sófocles, cuando escribió $\acute{A}yax$, ya había abandonado la composición dramática por trilogías, pero no podemos pasar por alto que esta tragedia es considerada

como una de sus primeras obras. Sabemos que, de sus siete obras conservadas, es la más antigua, y que es anterior a *Antígona*, entonces nos queda complicado solucionar algunos enigmas y planteamientos: ¿cuándo y por qué Sófocles abandonó la idea de escribir trilogías?, ¿qué otra obra configuraría lo que podría haber sido una trilogía?, ¿por qué nuestro poeta decidió resolver tres conflictos autónomos en una sola obra?

Pero también debemos tener en cuenta que, en el caso de Sófocles, como en el de otros trágicos griegos, solamente disponemos de una parte mínima de sus obras y que nos es imposible reconstruir una cronología acertada de su amplia producción dramatúrgica.

Conclusión

Podríamos concluir que la obra sobrevive de manera creativa el esquema aristotélico de interpretación de la tragedia, en donde las peripecias de Áyax para vengar su honra se presentan como alternativas para evadir su destino, pero del cual no puede escapar y por ello no es claro el reconocimiento o anagnórisis en donde los personajes reconocen sus culpas y virtudes, y a través de ellas descubren una posible salida a sus conflictos. No es este el caso; nuestro héroe no reconoce su culpa y cuando descubre su incapacidad para matar a los atridas y sabe que, por ese acto fallido, todos sus enemigos se burlarían de él, decide morir suicidándose para defender su verdad, una verdad que sólo es importante para él.

Ese efecto de catarsis que debe sufrir el espectador en la tragedia, en este caso no es sólo el público quien la padece, sino también Ulises, quien ve en la suerte trágica del héroe su propio destino y busca de alguna manera purgar sus penas, por ello lo perdona y argumenta a su favor, propiciando que sea sepultado con todas las honras fúnebres.

Teniendo en cuenta las unidades de tiempo, acción y espacio que debe contener toda tragedia, según lo requerido por Aristóteles, podríamos decir que la obra escapa a esta regla. Nos presentan dos unidades reconocibles: la de tiempo y espacio. Sin embargo, la unidad de acción, que tiene que ver con la coherencia en el comportamiento de los personajes, no es del todo aplicada, ya que nos quedamos con preguntas sobre el comportamiento de los personajes, del cómo proceden y por qué.

Este elemento, como es lógico, no le quita méritos a su dramaturgia ni la descalifica, pero sí genera una posibilidad en relación a cómo se puede interpretar una obra del pasado y en como el mismo teatro escapa de los cánones establecidos. En términos de transformación y evolución del teatro, en *Áyax* se hace presente el creativo e inconfundible estilo de Sófocles, que no solo creó opciones dentro del drama clásico, sino que tuvo la capacidad de transformarlo para proyectarlo hacia el futuro, lo cual nos permite afirmar que *Áyax* sigue siendo quizás una de las obras más actuales en cuanto al tema de la guerra se refiere.

Referencias bibliográficas

Aristóteles (2000). *Poética*. Wilson Rojas-Editor.

Jaspers, K. (1995). *Lo trágico*. *El lenguaje*. Editorial Ágora.

Kierkegaard, S. (2004). *De la tragedia*. Editorial Quadrata.

Lesky, A. (2001) *La tragedia griega*. Ediciones El Acantilado.

Sófocles (1970). *Áyax*, *Antígona*, *Edipo Rey*. Biblioteca Básica Salvat.

_____(1978). *Las siete tragedias*. Editorial Porrúa S.A.
_____(1993). *Áyax*. Editorial Alba.

Áyax, entre la gravedad y la gracia

Xavier Escribano Universitat Internacional de Catalunya (España)

A José Torres Guerra, maestro y amigo

1. Meditación frente a una espada

En una antigua vasija de cerámica decorada con negras figuras, una crátera atribuida a Exequías (c. 540 a. C.), contemplamos la figura oscura de un varón corpulento y desnudo, que parece disponer su espada de modo que con la empuñadura enterrada en el suelo dirija su filo y su aguzada punta en dirección perpendicular a la tierra, apuntando al cielo. Realiza esa operación cuidadosamente, con sus propias manos, con la mirada fija, como absorto en un único pensamiento. No sabemos si prepara una trampa o bien está llevando a cabo un ritual. Resultaría una imagen totalmente incomprensible, si no conociéramos al personaje de Áyax y el destino aciago que le persigue. En efecto, otra obra de arte arcaico, una estatuilla de bronce, datada de aproximadamente un siglo más tarde, nos ilustra inequívocamente sobre el funcionamiento del dispositivo mortífero: la estatuilla representa a un hombre fornido, sin más vestidura que un enorme casco guerrero con cresta o penacho, que por su posición inclinada e inestable parece estar cayendo sobre su propia espada –erguida sobre la tierra– presta a atravesarle el costado izquierdo bajo su propio peso¹.

Ambas representaciones, así como un comentario de esta escena, puede hallarse en la extensa monografía de Ramón Andrés sobre el suicidio en Occidente (Andrés, 2015, pp. 452-453).

Existe un rasgo paradójico en todo acto de quitarse voluntariamente la vida, dado que bajo la aparente espontaneidad de la acción se esconde el triunfo de la pasividad. El que se arrebata la vida a sí mismo *hace algo* para que le *pase algo*, el arranque de la acción se encuentra en su propia iniciativa, pero no su curso, ni su resolución final. Una vez puesto en marcha el dispositivo, el golpe de gracia corre a cargo de la materia anónima, recalcitrante y ajena a toda nueva voz de mando. Podríamos decir que en las manos del suicida está el organizar un dispositivo para que todo deje de estar definitivamente en sus manos. Paradoja de preparar el éxito de un fracaso. Enterrando la empuñadura de su espada, sosteniéndola perpendicular a la tierra, ayudado del peso de su propio cuerpo y de la indefectible fuerza de la gravedad, Áyax maquina su propia derrota.

Sin embargo, si estamos familiarizados con el Áyax homérico de la *Ilíada*, el que se une a la campaña de Troya en busca de gloria inmortal, casi deportivamente, al mando de las doce naves venidas de Salamina, su tierra natal, el guerrero más fuerte y más temido entre los aqueos, después de Aquiles, verdadera máquina de guerra, capaz de todas las proezas imaginables en el campo de batalla, resulta extraño sorprenderle en un acto tan lamentable de autodestrucción. Tenemos que preguntarnos, al menos, cómo la mano armada del héroe se convierte en ejecutora de su propia aniquilación.

2. Manos de los que matan

Las manos humanas, libres para la acción y la creación, se caracterizan por una versatilidad proteica que las hace aptas para innumerables formas de intervención en el mundo, ya sea como órgano desnudo, ya sea prolongadas con todo tipo de instrumentos o de artilugios que diversifican y amplifican sus potencialidades. Cualquier profesión implica una cierta especialización de la ilimitada posibilidad de acción que entraña esa "máquina prodigiosa", ese "órgano de lo posible", ese "agente universal" (Valéry, 1993, p. 178) capaz de incontables operaciones. Las manos de Áyax, portadoras de espadas de doble filo, de enormes lanzas de bronce, de pesadísimas mazas, del famoso escudo irrompible de siete pieles, parecen haberse especializado en el acto de herir y matar, de arrebatar la vida a otros guerreros en rugiente combate cuerpo a cuerpo.

Áyax, el guerrero sin par de la *Ilíada*, que supera a todos los otros combatientes mientras Aquiles permanece enfadado y alejado de la contienda

(Homero, *Ilíada*, II, pp. 768-769)², mata a innumerables guerreros con su lanza de bronce, atravesándoles el pecho o el vientre, como en el caso de Amfio, sobre el que se abalanza después, ya cadáver, para arrebatarle sus armas y recuperar su propia lanza ensartada en el desgraciado cuerpo del adversario (V, 620-621), a otros, como Acamante, los destroza, partiéndoles el casco con la espada y hundiendo su espada de doble filo en la frente (VI, 10-11). Áyax "enorme, noble y potente" (V, 626), verdadero "muro de los aqueos", comparable a los dioses –dicen los versos homéricos– diezma y mutila las tropas enemigas "descuartizando caballos y hombres" (XI, 497).

En el combate singular que mantiene con Héctor, el gran héroe de la ciudad de Troya, llega a atemorizar al invencible paladín de los troyanos, que se siente aliviado por haber escapado de las "temibles manos" de Áyax cuando un heraldo decreta entre ellos una pausa en el feroz combate y un civilizado intercambio de armas (VII, p. 309). Aun así, en un posterior embate, Héctor no puede evitar que Áyax lo alcance con una piedra enorme en el pecho, cerca del cuello, hiriéndolo casi mortalmente (XIV, pp. 409-432).

Podría decirse, en definitiva, que las manos de Áyax, tal como se le describe en el poema homérico, son artefactos asesinos, extremadamente eficaces, en busca de gloria inmortal. Ciertamente, su motivación anímica, lo que moviliza su empeño destructor, no parece ser el odio ni la perfidia, sino la sed de reconocimiento o el ansia de gloria inmortal. No cabe duda de que hace falta no poco "ardor guerrero" para enfrentarse al enemigo en tan descomunales y arriesgadas luchas cuerpo a cuerpo, pero, como ocurre en el mismo deporte, no es preciso alimentar un sañudo odio al adversario para emplearse con toda energía en la gesta, sino simplemente dejarse abrasar por una insaciable sed de victoria. Al adversario se le combate, no se le odia, podría decir algún estratega inspirado en los estoicos.

El rostro de Áyax, mientras combate a las puertas de Troya, sonríe, parece dueño de sí mismo. Incluso se comporta caballerosamente con el mortal enemigo Héctor, en aquel sorprendente instante en el que detienen la encarnizada riña e intercambian graciosamente las armas, siguiendo la más exquisita etiqueta entre mortales enemigos de guerra. Sin embargo, cuando dejamos atrás la *Ilíada* y seguimos al personaje de Áyax en la tragedia sofoclea que lleva su nombre, una transformación asombrosa se ha operado en el ánimo del fornido monstruo de guerra. Sus manos siguen

^{2.} A partir de este momento, todas las citas de la *Ilíada* que aparezcan en el texto, se indicarán únicamente con la referencia al canto en números romanos y a los versos citados en números arábigos.

siendo las mismas, manos violentas, que matan con la espada, a la vez sedientas y ahítas de sangre, pero el rostro del gigantesco personaje ha sufrido una profunda transformación, una deformación pavorosa, la del enajenamiento mental, presa a la vez de la ira más volcánica y de la locura.

3. El rostro de la ira

En su célebre tratado *De la ira*, el estoico romano Lucio Anneo Séneca insiste mucho en la monstruosidad de esta pasión y en el efecto deformante que ejerce sobre aquel que ha dejado propagarse por su ánimo el incendio de la cólera. Los pasajes de Séneca describiendo al sujeto airado no tienen desperdicio:

Inflámanse sus ojos y centellean; intenso color rojo cubre su semblante, hierve la sangre en las cavidades de su corazón, tiémblanle los labios, aprieta los dientes, el cabello se levanta y eriza, su respiración es corta y ruidosa, sus coyunturas crujen y se retuercen, gime y ruge; su palabra es torpe y entrecortada, chocan fuertemente sus manos, sus pies golpean el suelo, agítase todo su cuerpo, y cada gesto es una amenaza: así se nos presenta aquel a quien hincha y descompone la ira. Imposible saber si este vicio es más detestable que deforme. (Séneca, 2020, pp. 8)

En otros pasajes parecidos, que no citaremos por extensos, Séneca proporciona una imagen igualmente horrenda y deformante de la ira, que "afea los semblantes más bellos y descompone los rostros más tranquilos" (Séneca, 2020, pp. 81-82), que convierte al hombre en un "monstruo" para el hombre "tan funesto para sí mismo como para los demás" (Séneca, 2020, p. 88), hasta alcanzar en su descripción rasgos animalescos "los dientes rechinando y buscando presa, no siendo otro su ruido que el que produce el jabalí al aguzarse los colmillos" (Séneca, 2020, p. 90).

No de otra manera nos imaginamos el semblante del Áyax de Sófocles al levantarse el telón, contemplado su rostro desencajado, enajenado y frenético a través de la mirada aviesa de Atenea y de los ojos temerosos o desconcertados de los otros personajes, como Ulises, la prisionera de guerra y esposa Tecmesa, el coro de marinos de Salamina, etc., que van apareciendo paulatinamente en escena. Podemos imaginar la inicial incredulidad y el espanto de los testigos visuales ante el campo de batalla dantesco en el que se ha convertido el interior de la tienda en la que habitaba el héroe:

Un hombre corpulento, fornido, yace en el suelo –escribe Yannis Ritsos, en la acotación inicial de su particular recreación de la tragedia– entre platos rotos,

cacerolas, animales degollados, gatos, perros, gallinas, corderos, cabras, un carnero blanco –de pie, atado a un poste–, un burro, dos caballos. Viste un largo camisón blanco, roto, lleno de manchas de sangre, algo como una túnica antigua, que deja casi al descubierto su robusto cuerpo. (Ritsos, 2008, p. 7)

No cabe duda de que todo este descalabro, la noche funesta que Áyax ha pasado quebrando cervices, segando cabezas, abriendo en canal, descuartizando, torturando y azotando reses con sus propias manos, después de haber asesinado a un buen número de "cornudos bueyes e ínclitos pastores, derramando su negra sangre" (Sófocles, 1968, v. 375)³, mientras creía hacer sufrir y acabar con la vida de los jefes aqueos autores del agravio, puede atribuirse a las alucinaciones y a la "locura venida del cielo" (Sófocles, 1968, v. 610) que una maliciosa diosa Atenea ha infundido en la mente del héroe salamino. Pero, en realidad, esa no es más que una segunda locura, que se añade y amplifica la locura previa de la ira, que ya antes de la intervención de la diosa aliada de Ulises ha ensombrecido e incendiado el ánimo de Ávax. Ese es, al menos, el diagnóstico de Séneca, que al final del Libro II de su tratado De la ira reserva una mención explícita al personaje, presa de tan ciego arrebato: "Así, pues, en muchos la demencia no fue otra cosa que continuación de la ira, y una vez perdida la razón no la recuperaron jamás. La demencia impulsó a Áyax a la muerte, y la ira a la demencia" (Séneca, 2020, p. 84). Y hablando del hombre dominado por la ira, sentencia unas líneas después, con una mención implícita al desdichado héroe: "Su único guía es la violencia, y tan dispuestos están a clavaros la espada como a arrojarse sobre ella".

Para Séneca, la ira misma, en tanto que implica una abdicación de la razón, es ya una forma de "locura breve" (Séneca, 2020, p. 7). Más aún, en la descripción inicial de esta potentísima pasión, parece como si el autor romano evocara las actitudes y los lances que llevan a Áyax a la desgracia:

Esta [la ira] es toda agitación, desenfreno en el resentimiento, sed de guerra, de sangre, de suplicios, arrebato de furores sobrehumanos, olvidándose de sí misma con tal de dañar a los demás, lanzándose en medio de las espadas, y ávida de venganzas que a su vez traen un vengador. (Séneca, 2020, p. 7)

El personaje de Áyax podría presentarse como el contraejemplo sistemático de todas las advertencias y recomendaciones que el autor estoico propone para apaciguar el ánimo, hacer prevalecer la razón y evitar las

^{3.} En el caso de la tragedia sofoclea, para facilitar la localización de los pasajes, citamos el número del verso.

consecuencias nefastas de la ira para todo tipo de personas, de ciudades y para el propio individuo sometido a esta pasión. Séneca describe el desarrollo de la ira dividido en tres tiempos: un primer impulso involuntario e inevitable ante una situación, por ejemplo, por la que nos sentimos molestos o agraviados; un segundo momento, en el que interviene el pensamiento que asiente al deseo de venganza ante la ofensa recibida (estos dos momentos preparan la pasión, pero pueden ser controlados racional y voluntariamente, si no se transita más allá); finalmente, el tercer momento, en el que se produce el nacimiento de la ira como pasión propiamente dicha supone un salto cualitativo respecto de los dos momentos anteriores, puesto que implica el deseo desenfrenado de venganza, sea o no necesaria, y el sometimiento tiránico de la razón por parte de la pasión desbocada (cf. Séneca, 2020, p. 43).

Para Séneca el problema no está en la consumación de la venganza, que le parece lícita en determinados casos, sino en el hecho de que la mano ejecutora no esté bajo el imperio inflexible de la razón, sino bajo el impulso ciego y cambiante de la pasión: "Ira es lo que sobrepuja a la razón y la arrastra con ella" (Séneca, 2020, p. 42). En este segundo caso, para el autor romano, el fracaso está asegurado ya antes de comenzar: "Nada hay como la ira para favorecer derrotas" (Séneca, 2020, p. 22). Lo que debilita al individuo airado es su propia ansiedad y precipitación al actuar: "Mal colocada está la espada en mano de un iracundo" (Séneca, 2020, p. 31). Por ese motivo, Séneca considera que el individuo que considera justo vengar una ofensa o castigar a un culpable debe ante todo usar de paciencia y darse tiempo para meditar su acción, de modo que en todo momento no pierda el control de sí mismo y actúe de acuerdo a un plan racional y metódicamente trazado. La condena a muerte o el exterminio están contemplados como acciones plausibles, siempre y cuando se lleven a cabo bajo la guía de la razón y con el ánimo sereno: "Ordenaré la ejecución con severidad, pero sin ira" (Séneca, 2020, p. 27)4.

^{4.} Al respecto de este frío y desapasionado plan de acción, comenta Raül Garrigasait significativamente: "Los nazis aprendieron la lección de Séneca: los campos de extermino no son un golpe de puño airado sobre la mesa, sino el resultado de un cálculo frío y meticuloso, fundamentado en la ciencia y en la burocracia, que elimina de la manera más perfecta. Los nazis practicaron la impasibilidad estoica; si no, no habrían podido crear un sistema general de aniquilación en el cual los implicados colaboraban disciplinadamente. Séneca ya decía que el castigo de la razón era más eficaz que el de la ira" (Garrigasait, 2020, p. 32). La traducción es mía.

Entre los remedios propuestos por Séneca para apaciguar el ánimo del iracundo se encuentran todas aquellas recomendaciones que van dirigidas a minimizar el motivo de la ofensa: no ceder rápidamente a la idea de que se ha recibido una injuria; concederse un plazo para verificar la realidad o la relevancia de lo que nos ha molestado; desplazarse al punto de vista del presunto ofensor para procurar entender sus razones; incluso situarse en un plano superior y no reconocer ni siquiera la existencia de injuria alguna, haciendo alarde simultáneamente de magnanimidad y de impasibilidad. Ninguna de estas recomendaciones parece haber cruzado ni siquiera como una sombra fugaz el ánimo del bravo Áyax, incapaz de tomar distancia respecto al agravio recibido, incapaz asimismo de cualquier ejercicio intelectual de relativización. Más bien al contrario, incendiado desde el primer instante por la indignación, se ha entregado a una "cacería de loco" (Sófocles, 1968, v. 406) entre la alucinación y la locura.

El tratado de Séneca llega en algunos pasajes hasta el sarcasmo al ridiculizar los accesos de ira que tienen su origen en el afán de posesión:

Si reunieras todo el dinero, todos los metales que tan cuidadosamente guardamos; si sacases a la luz todos los tesoros que esconde la avaricia, cuando devuelve a la tierra lo que malamente sacó de ella, no creería que todo el montón mereciera un pliego en la frente del hombre de bien. iCon cuanta risa deberíamos recibir todo lo que nos arranca lágrimas! [...]. Vuestra ira, vuestra locura nace de dar demasiada importancia a cosas muy pequeñas. (Séneca, 2020, p. 130)

Sin embargo, el desmedido deseo de riquezas no parece el motivo desencadenante de la ira de Áyax, sino que la verdadera "ignominia de los argivos", como dice Sófocles, no consiste tanto en arrebatarle un botín, cuanto en haber tenido en nada sus proezas (Sófocles, 1968, v. 445). No recibir las armas de Aquiles, de las que Áyax se consideraba justo merecedor, implica, en el fondo, no ser el preferido de los cabecillas, no encontrar el reconocimiento esperado y, precisamente, como dice Séneca, "lo que ocurre contra lo que esperábamos es lo que más subleva" (2020, p. 74). Pero lo que le han arrebatado a Áyax esos "ingratos míseros atridas" (Sófocles, 1968, v. 620) no es propiamente hablando la riqueza, sino la gloria, de la que la riqueza no es sino un índice externo. Ello nos da idea de una cierta limitación mental del héroe, una reducción drástica de las expectativas en la vida: triunfar y ser recompensado, cosechar riqueza, honor y fama inmortal. El héroe de Salamina es un ejemplo arquetípico de individuo cuya única pretensión es la gloria inmortal. Áyax expresa la fórmula que resume

todo su proyecto vital: "iO vivir con gloria, o con gloria morir!" (Sófocles, 1968, v. 480). En ello se nos muestra, según la autorizada opinión de M. I. Finley, la limitación mental del mundo de los héroes, la cortedad y estrechez de sus ideales, de sus móviles y de sus expectativas: "Pocos héroes de la historia o de la literatura, desde el drama ateniense del siglo V a. C. hasta nuestro tiempo, compartieron la simplicidad mental de sus contrafiguras homéricas. En estas, todo giraba alrededor de un simple elemento de honor y virtud: fuerza, bravura, valor físico, proezas. Del mismo modo, no había ninguna debilidad, ningún rasgo no heroico aparte de uno solo: la cobardía y la consiguiente incapacidad para perseguir metas heroicas" (Finley, 1984, p. 29).

Como repetirá incesantemente la filosofía terapéutica del helenismo, muchos de nuestros sufrimientos proceden de deseos vanos alimentados por creencias erróneas: vivir apresado en un sistema de ideas culturalmente transmitido y personalmente asumido que acaba resultando una asfixiante prisión del alma. Para evitar la terrible reacción de Áyax quizás habría que haber mantenido con él largas conversaciones en el Jardín de Epicuro v examinar críticamente las premisas de su razonamiento práctico. Hubiera sido necesario un trabajo de terapia cognitiva en la mejor tradición de la filosofía helenística. Desde el análisis epicúreo, por ejemplo, la ira de Áyax es una pasión desbordada y dolorosa causada por una falsa creencia. En este sentido, es la mente de Áyax la que parece especialmente vulnerable. En efecto, detrás del deseo ilimitado de gloria y de la frustración igualmente ilimitada que desencadena el desastre detectamos una creencia, un convencimiento, un elemento cognitivo -debido a la educación recibida y a los valores asumidos desde la infancia- sobre el que se podría haber incidido eficazmente, un error de juicio magnificado por una combinación explosiva de amor y odio, o mejor, de amor convertido en odio.

Porque no hay que olvidar que Áyax ha luchado bravamente al lado de Menelao y de Ulises y que incluso los ha defendido y les ha salvado la vida en varias ocasiones (XI, 470). Pero luego son estos mismos cabecillas de los aqueos los que ofenden gravemente el ánimo de Áyax y resulta de ello que el amor se transmuta en odio. Aquí descubrimos una nueva vulnerabilidad del héroe: la vulnerabilidad de su corazón, que experimenta la decepción y el golpe de un amor desgraciado. Quizás esto nos ayude a entender por qué el arrebato de furia de Áyax es tan desproporcionado, quizás porque expresa la impetuosa protesta de un amor no correspondido.

Como dice Aurel Kolnai, magistral fenomenólogo de los sentimientos hostiles, todo odio puede retrotraerse a un amor de algún modo truncado.

El amor, podemos decir, parafraseando a este autor, lleva consigo la posibilidad del odio en contra de su objeto, por el vínculo tan íntimo que se establece con él, de modo que todo lo desfavorable y contrariante de su parte puede desencadenar auténtico odio a causa de la intensidad de ese vínculo: "Ningún odio puede ser más abrasador y más 'personalmente' corrosivo que el que se siente en contra de un objeto que ha decepcionado a quien primero fue su 'amante', que lo castiga por el amor reconocido 'como falso' y que se ha transformado en 'odiador'" (Kolnai, 2013, p. 174).

4. El costado abierto de Áyax

La figura de Áyax es puesta de relieve en la singular e intensa lectura que Simone Weil realiza de los versos de la *Ilíada* y que se plasma con extraordinaria originalidad en su artículo titulado "La Ilíada o el poema de la fuerza", publicado por primera vez en Marsella en los Cahiers du Sud (diciembre de 1940-enero de 1941). Como es bien sabido, Weil considera que "el verdadero tema, el centro de la *Ilíada*, es la fuerza. La fuerza manejada por los hombres, la fuerza ante la que se retrae la carne de los hombres" (Weil, 2005, p. 15). Áyax representa de manera emblemática el doble papel de ejecutor y, a la vez, de víctima de esa fuerza que él mismo ha creído controlar. Una fuerza implacable y destructora que acaba convirtiendo en cosas, en piedras -en último término, en cadáveres- a los individuos, incluso antes de morir. Nada escapa al dominio de la fuerza, nada puede oponérsele. Todas las hazañas bélicas de los héroes griegos y de los trovanos, atravesándose unos a otros con inmensas lanzas de bronce, partiendo cráneos, destrozando mandíbulas, perdiendo las vísceras, muriendo en todas las formas imaginables bajo el efecto de mazas, piedras, espadas, flechas, además de todas las venganzas, las represalias, la humillación, el descuartizamiento de los cadáveres y otras muchas formas de crueldad constituyen el resultado de la actividad opresiva de la fuerza, y de su ley característica, que es la gravedad, en el sentido espiritual que Simone Weil le otorga⁵.

Esa misma fuerza y esa gravedad que actúa y devasta a los seres humanos en la *Ilíada* es la que trabaja a pleno rendimiento en la tragedia de Sófocles: el ánimo pesado, entristecido por el desprecio, genera ira, destrucción, autoaniquilación e incluso, como vemos en el caso de Mene-

^{5.} Cf. Weil, 2007, pp. 53 y ss.

lao y Agamenón, el deseo de ensañarse con quien ya ha sido reducido a la condición de cosa, es decir, con el cadáver del desdichado Áyax, en un ciclo que no se acaba nunca y que provoca infelicidad y alienación sin término. De hecho, desde el mismo instante en el que Áyax descubre que ha descargado su fiero valor en animales indefensos (Sófocles, 1968, v. 365) y se siente por ello ridiculizado, burlado y odiado de todos, parece como si la sombra de la muerte ya se hubiera cernido sobre su cabeza, ocupando sus palabras, sus gestos, sus acciones, de modo taciturno y saturado de melancolía, un espacio intermedio entre el hombre y el cadáver. Así, en el largo monólogo a través del cual Yannis Ritsos, en su personal versión de Áyax, recrea la situación del héroe cuando recobra el juicio tras la alucinación padecida y los actos desmedidos que ha cometido durante la noche, la apariencia y la manera de proceder del personaje resulta del todo fantasmal, como si se tratara de un espectro de ultratumba que reprocha a los vivos su falta de consideración cuando aún habitaba con ellos.

Todos los guerreros de la *Ilíada* se hallan dominados por la fuerza, incluso los que creen poseerla. Al usar su poder no son conscientes de que ellos también pueden ser sus víctimas. En efecto, en la concepción de Weil, el poder que tiene la fuerza de convertir a los hombres en cosas es doble y se ejerce en dos sentidos, petrificando tanto las almas de quienes la sufren como de quienes la manejan: "Esta doble capacidad de petrificación es esencial a la fuerza, y un alma en contacto con la fuerza no escapa a ella sino por una especie de milagro. Esos milagros son raros y de corta duración" (Weil, 2005, p. 35). Solo en algunos momentos privilegiados y muy escasos, algún personaje, milagrosamente, es capaz de contener al menos durante unos instantes el empuje gigantesco de la fuerza y darle otra dirección,

Momentos breves y divinos en que los hombres tienen un alma. El alma que así se despierta por un instante, para perderse enseguida bajo el imperio de la fuerza, se despierta pura e intacta [...] solo el amor y el valor aparecen ahí. (Weil, 2005, p. 35)

Uno de esos extraordinarios "momentos de gracia", en la *Ilíada*, lo constituye sin duda el conocido pasaje del canto XXIV en el que se da el encuentro del rey de Troya, Príamo, suplicante, y de Aquiles, junto al cadáver de Héctor, momento crucial en el que, a ojos de Weil, se produce "el triunfo más puro del amor, la gracia suprema de las guerras, es la amistad que sube al corazón de enemigos mortales". Este es uno de aquellos raros momentos que "bastan para hacer sentir con extremo pesar lo

que la violencia hace y hará perecer" (Weil, 2005, p. 37). También en el personaje de Áyax funciona esa ley espiritual de la gracia, que suspende, al menos durante unos instantes, el imperio de la fuerza. Siguiendo la lógica de la gravedad espiritual, el final presumible de Áyax hubiera sido un desesperado "morir matando", y sin embargo termina arrebatándose la vida a sí mismo, sin causar más víctimas. Este trágico suceso ilustra uno de esos momentos en los que el amor sobrepuja a la muerte: "Para respetar la vida de otro cuando se ha debido mutilar de uno mismo toda aspiración a vivir, es necesario un esfuerzo de generosidad que rompe el corazón" (Weil, 2005, p. 34). En efecto, en la gran tragedia de Áyax, cuando todo parece estar sometido al nefasto imperio de la fuerza, cuando Áyax va a aplicar la máxima de vivir con gloria, o morir con gloria, es decir, morir matando al rival en una suicida y alocada venganza a pecho descubierto, en el último instante antes de tomar la fatal resolución, como si el corazón del gigante hubiera sido tocado por una gracia elevadora, consigue sustraer a su familia, a su esposa Tecmesa y a su hijo Eurísaces, del efecto destructor de la fuerza, que amenazaba con una necesidad cuasi aplastante en petrificarlos y convertirlos en cosas también a ellos y redirige esa fuerza demoledora exclusiva y rigurosamente sobre sí mismo.

En el pecho de Áyax, impenetrable a la espada del enemigo, anida un corazón vulnerable a las palabras de Tecmesa, que en una intervención conmovedora (Sófocles, 1968, vv. 485-524) le pide que recuerde a sus ancianos padres, le recuerda también la responsabilidad del héroe respecto a ella y a su hijo y se encomienda a su protección: "En ti está toda mi salvación" (v. 518). Tecmesa habla al corazón de Áyax: "Conozco tu corazón" (v. 490-495) y, en efecto, el amor a la mujer y al propio hijo acaban dominando el ánimo del héroe. "Tráeme acá a mi niño, para verle" (v. 530). Cuando toma al niño en sus manos y lo acerca a sus meiillas es la única ocasión en que vemos cómo la mano que mata, que ha destruido incluso la patria de la propia esposa y prisionera Tecmesa, se convierte en una mano que acaricia. No parece desacertado pensar que, en la tragedia de Sófocles, la verdadera humanización del héroe se produce en la comprensión del estado de ánimo de Tecmesa (cf. Morenilla, 2014, p. 172). Con cierta libertad interpretativa, podríamos decir que Áyax comienza siendo un héroe de la fuerza y acaba siendo un héroe del corazón.

La leyenda –no recogida por Sófocles– de que el cuerpo de Áyax resultaba invulnerable salvo por un punto, como en el caso de Aquiles, nos proporciona una nueva clave acerca del personaje: por un lado, contem-

plamos el cuerpo pétreo del Áyax-soldado, impenetrable para la espada o la lanza empuñada por el enemigo; por otro lado, descubrimos la existencia de un punto de conmovedora fragilidad en el corazón del Ávax-hijo. esposo, padre, en el que sí que puede ser alcanzado y derribado. La extrema invulnerabilidad física del guerrero -que, al final, muere atravesado por una espada enemiga, la espada que Héctor le había regalado, pero que paradójicamente no empuña ningún enemigo- contrasta con su vulnerabilidad moral, que se manifiesta, primero en sentido negativo, en su incapacidad de dominar su ira, pero positivamente luego, en su capacidad de ternura, de compasión y de sacrificio. En tanto que guerrero invulnerable forma parte del gran sistema mecánico de la fuerza, donde toda acción violenta consigue una reacción en el mismo plano: todo agravio conduce a una venganza, toda muerte provoca en rigurosa compensación más muerte, en un proceso que, una vez activado, no se detiene jamás, salvo si milagrosamente se abre un paréntesis o se llega a un cortafuegos mágico que frena el alud de reacciones en cadena. En tanto que individuo afectiva v emocionalmente vulnerable. Ávax experimenta lo único que puede detener el empuje devastador de la fuerza, la gracia que se apodera del corazón y que le hace capaz de perdón, de compasión o de amor, aunque solo sea durante un instante.

Finalmente, la figura de Áyax acaba asumiendo un papel sacrificial, reforzado si cabe por el tono trascendente que adquiere la idea que él mismo expresa de llevar a cabo una purificación de sus acciones a través de la muerte y su reconciliación final con los dioses (vv. 655, 690), consciente de su propia desmesura y arrogancia. Áyax se convierte a sí mismo en víctima propiciatoria y lleva a cabo una autoinmolación que, no aportándole gloria alguna, puede llegar a calmar la tormenta de pasiones destructoras que su propia masacre ha despertado. La figura trágica de Áyax, en nuestra interpretación, representa la extrema tensión, resuelta de un modo sin duda paradójico, entre la gravedad de la fuerza y la gracia del corazón.

Referencias bibliogáficas

Andrés, R. (2015). Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente. Ed. Acantilado.

Finley, M. I. (1984). El mundo de Odiseo. Fondo de Cultura Económica.

Garrigasait, R. (2020). La ira. Fragmenta Ed.

Homero (1978). Ilíada. Ed. Alpha.

Kolnai, A. (2013). *Asco, soberbia, odio. Fenomenología de los sentimientos hostiles.* (Trad. Íngrid Vendrell Ferran). Ed. Encuentro.

Morenilla Talens, C. (2014). Tecmesa en Sófocles: esposa real de Ayante. *Aspar-kía*, 25, pp. 163-178.

Ritsos, Y. (2008). Áyax. (Trad. Selma Ancira). Ed. Acantilado.

Séneca, L. A. (2020). De la ira. (Trad. F. Navarro Calvo). Ed. Sequitur.

Sófocles (1968). *Tragedias, vol. III.* (Trad. Ignacio Errandonea). Ediciones Alma Mater.

Valéry, P. (1993). Estudios filosóficos. Ed. Visor.

Weil, S. (2005). *La fuente griega*. (Trad. J. L. Escartín y M. T. Escartín). Ed. Trotta. _____. (2007). *La gravedad y la gracia*. (Trad. Carlos Ortega). Ed. Trotta.



Parte III Visibilización de la violencia de género experimentada por varones

Áyax o la virilidad vulnerable

Isabel Cristina Hernández Madrid Luis Fernando Loaiza Zuluaga Universidad de Caldas (Colombia)

Introducción

El presente capítulo, parte de la tragedia Áyax escrita por Sófocles, para aproximarse a la paradoja existencial que experimenta el varón en relación con el binomio virilidad/vulnerabilidad. En este se abordan las tensiones discursivas existentes entre la evidencia de que los varones son víctimas de diversas formas de violencias, lo cual, efecto de las construcciones sociales en torno a la masculinidad, ha sido invisibilizado en los discursos sociopolíticos y académicos. Nos aventuramos a proponer que Sófocles pone en evidencia la invisibilización, en particular en la segunda parte de la obra Áyax y que esta, a su vez, está conformada de algunos símbolos dramáticos que permiten percibir un Áyax que pasa de la verticalidad como hombre y héroe a una inclinación como víctima y hombre: en resumen, experimenta una inclinación en su condición de hombre y de héroe.

La situación de los hombres y las tensiones discursivas sobre la masculinidad en Colombia

Para iniciar este apartado, consideramos señalar que el discurso apela a un vasto espectro de recursos de creación de significados, el discurso crea significados que se configuran dialécticamente por medio de la interacción entre un hecho discursivo particular, y diversos eventos, instituciones y estructuras sociales que lo construyen. Por ende, a partir de este orden

dialéctico, el discurso es socialmente constitutivo y socialmente conformado, de tal manera que configura: situaciones, objetos de conocimiento, identidades sociales, relaciones interpersonales y grupales. En consecuencia, el discurso hace referencia a la forma en que las personas a través del lenguaje actúan sobre el mundo y sobre otras personas, de tal manera que conserva, reproduce y transforma de manera recurrente el estado de las cosas (Fairclough, 1993; Calsamiglia y Tusón, 1999; Fairclough, Mulderrig y Wodak, 2011). Ahora bien, así como los discursos crean identidades, objetos y realidades, en ellos operan procedimientos de exclusión, que fueron descritos por Foucault (2005), para señalar que en la "sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida" (p. 14). De tal forma que hay discursos que se prohíben, ocultan, invalidan, desaparecen o no se escuchan.

En este apartado se muestra de manera sucinta cómo operan los procedimientos de exclusión en relación con los discursos que hacen referencia a la violencias y vulnerabilidades que se encarnan en los hombres, para ello apelaremos a estadísticas oficiales que dan cuenta de algunos fenómenos que afectan con mayor frecuencia a los hombres, para después dar cuenta de cómo a través de imágenes o pequeñas frases, estas estadísticas se ocultan, minimizan o desaparecen.

La evidencia estadística en Colombia permite observar que algunos fenómenos, como el homicidio, el suicidio, el maltrato a menores de edad –entre los 0 a 9 años–, son experimentados principalmente por varones en diversos momentos del curso de vida.

El Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses –INML y CF–, reportó que, en 2016, Colombia presentó en total 11.515 homicidios, de los cuales el 91,34 % correspondieron a hombres y el 8,66 % a mujeres. En el año 2017, se observa un patrón similar pues, de 11.347 homicidios, el 91,16 %, correspondió a hombres y el 8,83 % a mujeres. En el 2018, las cifras no fueron diferentes puesto que, de los 12.116 casos, el 91,39 % de las víctimas fueron hombres y el 8,60 % mujeres.

En relación con el suicidio, en el año 2016, el INML y CF indicó que, de los 2.310 suicidios ocurridos en Colombia, el 81,73 % fueron hombres y el 18,26 % mujeres. En el año 2017 se reportaron 2.571 suicidios de los cuales 2.095 correspondieron a hombres y 476 a mujeres, lo que representó un 81,48 % y 18,51 % respectivamente. En el 2018 hubo 2.296 suicidios, de los cuales 2.220 fueron hombres (96,64 %) y 476 mujeres (3,30 %).

Con relación al maltrato de niños, niñas y adolescentes se encuentra que en los informes del INML y CF, correspondientes a los años 2016, 2017

y 2018, las niñas son más maltratadas que los niños en el rango de los 0 a 17 años, tal como se muestra en la Tabla número 1. Sin embargo, al analizar el comportamiento de este fenómeno por rangos de edad, se evidencia que la tendencia varía según el grupo etario, pues tal como se muestra en la Tabla número 2, los niños entre 0 y 9 años son más maltratados que las niñas.

Tabla 1. Porcentaje de niñas, niños y adolescentes víctimas de violencia intrafamiliar

Año	Hombre (0 a 17 años)	Mujer (0 a 17 años)
2016	47,67 %	52,33 %
2017	46,75 %	53,25 %
2018	47,58 %	52,42 %

La tabla presenta el porcentaje de niños, niñas y adolescentes víctimas de violencia intrafamiliar en los años 2016, 2017 y 2018. Fuente INML y $\rm CE$

Tabla 2. Porcentaje de niñas y niños de 0 a 9 años a quienes se les practicaron exámenes médicos legales por violencia intrafamiliar, durante los años 2016,

Año	Rango de edad	Mujer	Hombre
	0-4	46.0 %	54 %
2016	5-9	45.2 %	54.8 %
	0-4	46.6 %	53.4 %
2017	5-9	46.3 %	53.7 %
	0-4	45.7 %	54.3 %
2018	5-9	49 %	51 %

Para finalizar este recorrido estadístico, es relevante señalar que la posibilidad de vivir en Colombia le es más esquiva a los hombres que a las mujeres. El Índice de Esperanza de Vida al Nacer (IEVN) en Colombia para los hombres es significativamente inferior en relación con el de la mujer. En el 2017 el IEVN fue de 71,0 años para los hombres y de 78,2 años para las mujeres. Para el 2018 el índice presentó similar comportamiento: 71,0 años para hombres y de 78,1 para mujeres. Las cifras que

nos arrojan el Índice de Esperanza de Vida serían suficiente justificación para que en el país se abriera un debate en torno a cómo salvaguardar la vida de los hombres. No obstante, el silencio impera, hemos naturalizado que los hombres tengan una vida más corta, su derecho a la vida no nos interpela, al parecer tiene más valor un hombre muerto que uno vivo para nuestra sociedad.

Como se puede observar en las cifras mostradas hasta aquí, los hombres experimentan diferentes formas de violencia y de vulneraciones que, sin embargo, y esto es lo central de la formulación de este recorrido, desaparecen del discurso. Para explicar nuestra postura, haremos referencia a los siguientes ejemplos:

- 1. En el informe Forensis del INML y CF del año 2018, se utilizó la frase "llama la atención" (p. 141), para referirse a que, en la violencia intrafamiliar, en el rango de 0 a 9 años, los niños son más afectados que las niñas. De hecho, el uso de la frase "llama la atención", es inquietante cuando el patrón de la violencia señalado, en términos de porcentaje, edad y sexo es el mismo en los últimos diez años, según reportes del INML y CF.
- 2. El mismo informe, presentó la foto de unas zapatillas de *ballet* como portada del capítulo del comportamiento del suicidio en Colombia durante el 2018, año en el cual el número de hombres que se suicidaron fue de 2.220 con respecto a 476 mujeres (ver imagen 1).

En el Forensis de 2017 ocurre lo mismo. De hecho, este informe señala que "en Colombia, al igual que en otros países del mundo, los hombres se suicidan a un ritmo mayor que las mujeres, siendo la razón hombre-mujer, 4 a 40" (INML y CF, 2017, p. 353), sin embargo, la portada del capítulo es la imagen de una pequeña Blanca Nieves (ver imagen 2).

Lo anterior hace posible abrir un franco debate entre las imágenes, las cifras preponderantes y la vulnerabilidad. Por ende, es plausible pensar, desde la perspectiva semiótica, que la frase "llama la atención", la imagen de unas zapatillas de balé o una pequeña Blanca Nieves, pusieran a la mujer en el territorio de la vulnerabilidad y a los hombres, a pesar de estarlo, excluirlos de esta condición. De tal forma que estas imágenes desvelan que los hombres en estado de vulnerabilidad son innombrables, pierden su rostro y con ello su propio reflejo, lo que les imposibilita incluso verse a sí mismos como vulnerables, violentados o víctimas. Es aquí donde se hace evidente uno de los procedimientos de exclusión, que Foucault (2005) describe como "separación", este separa o rechaza el discurso de un sujeto que se ha considerado ilegítimo para emitir determinado discurso.

Los órdenes de género patriarcales rechazan, separan al hombre del llanto, de la debilidad, de la sensibilidad; luego, si leemos el hecho del suicidio como una práctica discursiva, en este se expresa la consecuencia de la separación. Pero no basta con separar de la debilidad al hombre, no basta con prohibirle que la enuncie, habrá que ocultarlo. Las imágenes acá expuestas se configuran como un mecanismo de ocultamiento del grito inaudible de aquellos que se autoinfligen la muerte.



Imagen 1. Portada Comportamiento del suicidio. Colombia, año 2018. *Forensis. Datos para la vida.* **Fuente**: Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses, 2018, p. 267.

Imagen 2. Portada Comportamiento del suicidio. Colombia, año 2017. *Forensis. Datos para la vida*. **Fuente:** Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses, 2017, p. 349.



Áyax, el hombre

A partir de este momento, procuraremos aproximarnos a la figura del Héroe, en particular de Áyax, para intentar demostrar que se trata de una figura paradigmática de las tensiones discursivas en torno a la masculinidad, en particular en lo que tiene que ver con las nociones de virilidad y vulnerabilidad.

Recordemos, en primer lugar, que en la *Ilíada* se presenta a Áyax como un hombre de gran apariencia¹, guerrero valiente y el segundo más fuerte y hábil, solo después de Aquiles². No fue herido en ninguno de los enfrentamientos relatados en la *Ilíada* y se negó a solicitar ayuda divina en sus combates. Si hay un fragmento paradigmático en la imagen que nos ha quedado sobre Áyax es el famoso enfrentamiento contra Héctor, narrado en el canto VII de la *Ilíada*:

Púsose Ayante la armadura de luciente bronce; y, vestidas las armas en torno de su cuerpo, marchó tan animoso como el terrible Ares cuando se encamina al combate de los hombres, a quienes el Cronión hace venir a las manos por una roedora discordia. Tan terrible se levantó Ayante, antemural de los aqueos, que sonreía con torva faz, andaba a paso largo y blandía enorme lanza. Los argivos se regocijaron grandemente, así que lo vieron, y un violento temblor se apoderó de los troyanos; al mismo Héctor palpitóle el corazón en el pecho; pero ya no podía manifestar temor ni retirarse a su ejército, porque de él había partido la provocación. Ayante se le acercó con su escudo como una torre, broncíneo, de siete pieles de buey, que en otro tiempo le hiciera Tiquio, el cual habitaba en Hila y era el mejor de los curtidores. Éste formó el manejable escudo con siete pieles de corpulentos bueyes y puso encima, como octava capa, una lámina de bronce. (Homero, 2007, p. 135)

También vale la pena resaltar que existen en la *Ilíada* algunas exhortaciones de Áyax dirigidas a los aqueos, en las cuales invita a combatir valerosamente y a entregar la vida en el campo de batalla, honrosamente. Destacan también diversos fragmentos en los cuales percibimos las acciones valerosas de Áyax, reflejo de valentía y fuerza física, soportando todo

Cfr. Sobre su apariencia física, en el Canto III de la *Ilíada*: "¿Quién es ese otro
aqueo gallardo y alto, que descuella entre los argivos por su cabeza y anchas
espaldas?". Cfr. También, en la *Odisea*, aparece descrito como "el más hermoso
de aspecto y cuerpo entre los dánaos después del irreprochable hijo de Peleo"
(Canto, XI).

^{2.} Ilíada, Canto II.

tipo de ataques bélicos en su contra, valiéndose de su propia humanidad sin ayuda de los dioses. Sin embargo, varias veces se le eleva casi al nivel de las deidades: En el cruce de palabras entre Áyax y Héctor, este último lo describe como un hombre que ha recibido de los dioses su "corpulencia, valor y cordura"³. Los adjetivos dirigidos hacia Áyax en la *Ilíada*, que lo ponen al nivel de los dioses, son notables: "glorioso Ayante"⁴, "deiforme Ayante"⁵, "Ayante, varón igual a un dios"⁶.

Sobre los acontecimientos relacionados con el suicidio de Áyax, se han podido reconocer vestigios indirectos que remiten a los argumentos de los poemas perdidos del ciclo troyano *La Etiópida* y la *Pequeña Ilíada*. En el primero se relata la muerte de Aquiles, el rescate del cuerpo por parte de Áyax, el juicio de armas que origina la disputa entre Áyax y Odiseo. En la segunda, se relataba la concesión de las armas a Odiseo, la locura y suicidio de Áyax.

En resumen, la obra dramática de Sófocles asume esta versión de la muerte de Áyax. En el prólogo de la obra sofoclea Atenea, al descubrir a Odiseo espiando frente a la tienda de Áyax, le narra que este había decidido asesinarlo a él y a los atridas como venganza por haber perdido las armas de Aquiles, las cuales habían sido otorgadas a Odiseo. Atenea lo cegó e hizo que Áyax confundiera un rebaño de reses, coderos y bueyes con el ejército de los atridas. Áyax sale de su tienda y Atenea lo pone en evidencia, demostrándole a Odiseo que Áyax está convencido de encontrarse azotándolo dentro de su tienda. Odiseo agradece a Atenea pero se lamenta por el destino fatal que le espera a Áyax.

Posteriormente, el coro entra a lamentarse por los rumores que corren respecto a la deshonra que recae sobre Áyax por sus actos, y negándose a aceptar que sean ciertos, exigen la presencia del héroe para aclararlos. Tecmesa aparece para confirmar los rumores y narra los detalles del descuartizamiento de las reses. El coro y el corifeo confirman, por tanto, lo que ya se temían, pero Tecmesa aclara que la locura de Áyax ha cesado y se encuentra abatido por sus propios actos, pero ahora le preocupa que él pueda estar planeando alguna estrategia funesta. Tecmesa escucha los lamentos de Áyax quien llama solícitamente a su hijo Eurísaces y a su her-

^{3.} Canto VII.

^{4.} Canto XV.

^{5.} Canto X.

Canto XI.

mano Teucro. Tecmesa abre la tienda para que el coro pueda comprobar el estado en el que se encuentra Áyax.

Áyax se lamenta notablemente abatido y ruega a los dioses por su propia muerte. Tanto Tecmesa como el corifeo intentan persuadirlo para que se calme. Áyax intenta justificar sus actos recordando el juicio de las armas de Aquiles y culpando a Atenea por haber intervenido para que matara las reses, lo cual redunda en su deshonra. Además, se da cuenta de que ahora se encuentra solo y es odiado por los troyanos y por su propio ejército, por lo cual decide que la vida o la muerte solo tienen sentido si son honorables. Tanto Tecmesa como el coro intentan persuadirlo nuevamente para que no asuma la muerte como única salida a su desgracia.

Tecmesa hace traer a Eurísaces, su hijo, a petición de Áyax. Este pide al coro que encargue a Teucro que su hijo Eurísaces sea llevado con sus padres Telamón y Eribea, para que los acompañe hasta su muerte. A su hijo Eurísaces le cede su escudo y pide que sus demás armas sean enterradas con él para que nadie más las herede. Tecmesa y el coro se vuelven a preocupar por los planes que Áyax pueda estar tramando. Áyax regresa a su tienda y Tecmesa y Eurísaces se retiran. El coro lamenta nuevamente el estado de locura de Áyax y presagia los lamentos de los padres del propio Áyax. Este regresa con un aparente nuevo estado de ánimo, aludiendo a la sensatez y presentando sus nuevos planes de purificación al bañarse a las orillas del mar. El coro celebra con regocijo la nueva actitud de Áyax.

Aparece un mensajero de Teucro buscando a Áyax para anunciarle que la deshonra de Áyax ha llegado hasta su hermano, dado que los argivos lo han insultado y amenazado. El coro le revela que Áyax no se encuentra allí, por lo cual el mensajero anuncia con preocupación que el adivino Calcas ha encomendado a Teucro prohibir la salida de Áyax de su tienda pues la locura que Atenea le ha provocado sólo podrá durar un día. El coro informa sobre esta situación a Tecmesa y salen todos en busca de Áyax.

Áyax se encuentra solo cerca de unos arbustos a la orilla del mar. Revela su plan de suicidarse con la espada que Héctor le ha regalado, implora: a Zeus que Teucro lo pueda enterrar, a Hermes que pueda morir rápidamente, a las Erinias que destruyan a los atridas, al Sol que anuncie su muerte a sus padres. Finalmente, se lanza sobre la espada y muere.

El coro busca a Áyax de forma infructuosa, hasta que Tecmesa lo encuentra y se lamenta junto al coro por su suicidio. Tecmesa cubre el cadáver de Áyax e implora por la aparición de Teucro para que la ayude a enterrarlo y se va. Aparece Teucro a quien el coro confirma la muerte de su hermano y le informa la responsabilidad sobre Eurísaces que Áyax le ha

encomendado antes de morir. Teucro se lamenta por su muerte y observa el cadáver, preocupándose además por el futuro que le espera, al ser visto como esclavo a ojos de su padre y de todo el mundo. Finalmente, comprende la naturaleza del irónico suicidio de Áyax a manos ausentes de Héctor, representado en su espada.

El coro insta a Teucro para que entierre a Áyax apresuradamente, pero Menelao interviene para evitar su sepultura a razón de su traición no efectuada, gracias a la intervención de Atenea. Teucro esgrime argumentos en contra de Menelao, intentando demostrar que no tenía ninguna superioridad sobre Áyax. Ambos se desafían con palabras de desprecio. Ante esta situación, Menelao decide retirarse del lugar.

Tecmesa regresa con Eurísaces y Teucro le encomienda a este cuidar la sepultura de Áyax. El coro lamenta las consecuencias de la guerra. Agamenón aparece para reprochar la traición de Áyax y las palabras de Teucro en contra de los atridas ante lo cual Teucro rememora las hazañas de su hermano. Se desafían también con palabras de desprecio, llegando Teucro a negarse definitivamente a dejar a su hermano insepulto. Aparece Odiseo para calmar el pleito, intercediendo en favor de la sepultura de Áyax. Teucro agradece por su intervención, aunque le solicita evitar participar en los ritos sepulcrales. Odiseo no opone resistencia ante esta solicitud y se retira. Finalmente, Teucro dirige los preparativos de la sepultura.

Por tanto, el Áyax de Sófocles se nos presenta como un héroe en plena crisis, producida por una primera catástrofe: como hemos dicho, en el prólogo de la obra, encontramos a Atenea frente a Odiseo confirmándole la culpabilidad de Áyax frente a la masacre de las reses, gracias a su intervención. Áyax ha ejecutado un acto que le forjará el descrédito ante los atridas, justamente lo contrario a lo que quería lograr: la venganza de Áyax se produjo debido a que se sintió traicionado al no recibir las armas de Aquiles. *Inerme*, como se encontraba, no en términos físicos, si no en el sentido de su desprestigio (el cual se desprende de no tener las armas de Aquiles), emprende la misión de destruir a Odiseo para morir en guerra, como se espera de los héroes arcaicos. Sin embargo, no logra morir ni matar, y su situación es de descrédito y burla por haber descuartizado a las reses.

Esta situación inicial rompe con la máscara del héroe: desde el inicio de la obra, Áyax aparece como un héroe fracturado, fisurado y es en ese sentido que Áyax pierde su propio rostro, se desfigura, no puede reconocerse en sus propias acciones. Estas acciones juegan con sentidos en doble dirección: ponen de manifiesto el rol de héroe arcaico que pesa sobre los

hombros de Áyax, mientras eso ocurre, este héroe se humaniza y es destruido poco a poco, desde dentro hacia afuera mientras somos testigos de esta transformación:

En el mundo antiguo, la heroicidad fue entendida como la personificación de la excelencia humana, pues comenzó siendo sólo valentía y fuerza física. Sin embargo, luego este valor físico se convirtió en valor espiritual. Se trataba ya del dominio sobre sí mismo, de un poder controlar todas las pasiones que esclavizan al ser humano (Guerrero, 2002, p. 93).

Podemos intuir que la humanización, de Áyax es un mecanismo a través del cual Sófocles presenta las consecuencias de la desmesura. Y esta desmesura resulta ser característica propia de los héroes trágicos. En este sentido, Sófocles está presentando la transformación del héroe justo en el marco de la transformación de una macroestructura social y simbólica:

El conflicto trágico de Áyax, nacido de la incongruencia entre el personaje y su entorno, representa el enfrentamiento de la antigua concepción heroica, aristocrática y gentilicia del mundo con el nuevo movimiento racionalista sofístico, que florece en Atenas y señala el fin de la época arcaica. Áyax encarna el ideal heroico, que aúna en su ser la autodefinición individual y la solidaridad hacia el *génos*. Su figura tiene mucho de la homérica sólo que ha cobrado una dimensión interior que agiganta el antemural de los aqueos y lo hace más distante. Sófocles –hijo de un siglo antropocéntrico– ha humanizado el mito. Ya no aparece el homérico héroe de los combates singulares sino el jefe en su relación con los hombres. (Maglia y Cabrero, 2005, p. 8)

Como decíamos, Sófocles usa a Áyax como dispositivo de defensa de la polis, la ciudad en la cual la virtud no estriba en la capacidad que tiene el humano de acercarse a los dioses (cuestión que precisamente desata la acción de Atenea contra Áyax), sino en la capacidad del individuo de ponerse al servicio del sentido de lo comunitario (Panea, 2018, p. 20). Concebimos que el discurso que Sófocles configura para presentar a Áyax en medio de su propia transformación y de la transformación de su entorno, presenta claves para entender la inclinación masculina, encarnadas en la figura del héroe trágico.

Esta inclinación, lo reencarna en su condición humana, el poder de la diosa, "lo encaja hasta doblegarlo, hasta encajarlo" (Han, 2016, p. 52), en su humanidad abandonada, sin embargo, es Áyax al ver quien es, que se violenta hasta romperse.

El castigo de Atenea⁷ y sus resonancias

Si se quiere, las imágenes de Blanca Nieves y de las zapatillas de *ballet* hacen inaudible el grito de dolor de un varón hecho para la guerra, para resistir, para fortalecerse o incluso honrarse con el sufrimiento, tal como lo hace Áyax infructuosamente al suicidarse en una lucha desesperada por recuperar el honor de la virilidad perdida, pero que en definitiva lo mantiene al borde de la deshonra.

Creemos que Áyax es, por tanto, la expresión trágica de los mandatos patriarcales que configuran cuerpos de varones, o de valientes para ser más precisos, en razón a la etimología de la palabra varón. Estos cuerpos han sido encarnados (Merleau-Ponty, 1979), para herir y ser heridos, en razón a las "cualidades" concedidas como valientes y viriles. Tal parece que el castigo que Atenea ha ejecutado sobre Áyax se ha mantenido sobre los hombres persecula seculorum en tanto que el varón, en defensa de su virilidad, halla sistemáticamente la muerte, que es silenciada, desaparecida del discurso ya sea este una imagen, un relato, una historia. En definitiva, la acción de Atenea, al cegar a Áyax, se constituye en símbolo de la ceguera respecto a la condición masculina. Es así que las imágenes acá expuestas desvelan que seguimos fieles al poder de la diosa, al utilizar unas imágenes que en definitiva no representan los hechos que buscan narrar.

Pero el poder obnubilador de Atenea va más allá: no se limita a cegarnos de la realidad del hombre que sufre pues, además, logra desconfigurar su sufrimiento en heroísmo, y al mismo tiempo, consigue que el varón se avergüence por sentir dolor. En consecuencia, las palabras y las imágenes se han tornado esquivas para enunciarlo.

Por ende, la locura impuesta a Áyax por Atenea sigue vigente: no podemos percibir la realidad con claridad. El hecho de que sea políticamente incorrecto enunciar el dolor masculino es consecuencia de sus resonancias, y es un asunto que, en definitiva, ha expuesto a un varón cegado a experi-

^{7.} Recordemos: Áyax, considerando injusto que Odiseo haya obtenido por parte de los griegos el beneplácito de las armas del recién fallecido Aquiles, decide asesinar a Odiseo y a los atridas, cosa que es impedida por Atenea, quien le perturba su entendimiento alucinándole los ojos para que confundiera a Odiseo y su ejército con un rebaño de bestias, de tal forma, que arremete contra ellos hasta quitarles la vida, vengando así la deshonra de los griegos. Al recuperar su cordura momentáneamente, Áyax descubre que Atenea nubló su mente y poniendo fin a su vida busca recuperar el honor perdido por su absurda batalla.

mentar como acto estoico el horror de la guerra. En este sentido, Carpenter (2006), Ferrales, Brehm y Mcelrath (2016), Touquet y Gorris (2016), Gorris (2015), y Hearn (2015) coinciden en señalar que los mecanismos de guerra específicos para violentar y destrozar la dignidad de los hombres y niños civiles en tiempos de guerra, no se reconocen, no se documentan; por ende guardan complicidad con las reglas de juego patriarcal, que tratan de hacer creer que la fortaleza se gana con la muerte en batalla o se pierde si se expone la debilidad que busca el cuidado o la inclinación del otro.

Carpenter (2006) igualmente sostiene que las vulneraciones, violencias y victimizaciones que sufren los varones han sido sistemáticamente excluidas del discurso político y programático, restándole valor e importancia al dolor del sujeto varón en condición de vulnerable e inerme. Mecanismos como la feminización, el daño genital, asesinato selectivo por sexo y la desaparición forzada, son formas de violencias específicas en tiempos de guerra que afectan principalmente a hombres y niños (Carpenter, 2006; Ferrales, Brehm y Mcelrath, 2016; Touquet y Gorris, 2016; Gorris, 2015, Hearn, 2015), los cuales desvelan actos de horror que buscan no solamente hacer daño al cuerpo, sino herir al varón y con ello, a las configuraciones discursivas de la masculinidad hegemónica (Connell y Messerschmidt, 2005).

Estos actos de horror evidenciados en torturas sistemáticas son diversos y pretenden objetivos de guerra distintos, pero tienen como común denominador dañar la virilidad. Algunas expresiones de estos mecanismos han sido narradas por hombres y mujeres víctimas y testigos de genocidios. Una de las torturas frecuentemente documentada es exponer al varón a azotes frente a la comunidad, colgarlos en árboles y golpearlos o arrastrarlos por carros hasta la muerte, ello con la intención de evidenciar su incapacidad de defenderse. También están documentadas prácticas de guerra orientadas a "homosexualizar" a los hombres, por ejemplo, obligando a padres e hijos detenidos a violarse mutuamente. En la misma línea, otras formas de tortura buscan humillar la virilidad de la víctima al mutilar el pene de prisioneros desnudos, expuestos a ver a mujeres igualmente desnudas, en el caso de que el miembro tuviera una erección (Carpenter, 2006).

En este marco, la experiencia del guerrero y de la guerra desvelan la dualidad de la vulnerabilidad/virilidad de una masculinidad falocéntrica constantemente desafiada (Clarck, 2019). Críticamente, el uso de la violencia sexual contra hombres en situaciones de conflicto expone la vulnerabilidad del pene que, por extensión, revela vulnerabilidades más profundas en el edificio de la masculinidad falocéntrica y la heteronorma-

tividad (Clarck, 2019). Todas estas prácticas de horror, además de dañar los cuerpos o infligir miedo, buscan cuestionar y humillar públicamente la virilidad del varón. Por tanto, la necesidad de ser viril es un asunto que lo expone a la temida vulnerabilidad, la cual él no reconoce, ni le es reconocida. Esta doble ceguera, ocasiona una mayor exposición a la vulnerabilidad misma, por ende, vale la pena comprender que la muerte indigna de Áyax obedece a la vulnerabilidad de su virilidad y, en nuestra interpretación de la obra, representa arquetípicamente la tensión vulnerabilidad/virilidad.

El horror en su doble expresión

Como hemos descrito, existen en las guerras mecanismos crueles diseñados específicamente para destruir o deformar cuerpos de varones; estas prácticas de crueldad son lo que Cavarero (2009) denomina horrorismo, es decir, el dolor del terrorismo en primera persona. Una característica de este horror es que "se revela, sin palabras y sin sonido" (p. 38), es decir, el horror se expresa en la inaudibilidad del grito de dolor de quien es victimizado, pero el grito insonoro cobra sentido en la contemplación de quien observa el gesto de un rostro gritando. Cavarero (2009) señala, como en el cuadro *El grito* de Münch, donde se observa un grito que no se oye, que en el caso de las imágenes acá expuestas ni siquiera se permite evidenciar la expresión del grito, sencillamente se anula.

De tal forma que unas zapatillas y la pequeña Blanca Nieves, imágenes usadas como portadas de los capítulos que describen el fenómeno del suicidio en Colombia, las cuales desvelan contundentemente la tragedia del hombre que se suicida, son formas de silenciar, ocultar, de inadmitir el grito de horror que se desprende del cuerpo del varón que se quitó la vida, es decir, es una práctica discursiva que desencarna el dolor del cuerpo del varón. En consecuencia, el grito del varón, además de insonoro es invisible, es decir que no es digno de ningún tipo de contemplación, a eso es lo que denominamos *el horror en su doble expresión*. Por lo anterior, es plausible, aunque sea políticamente incorrecto, suponer que los varones experimentan dos formas de supresión: la que surge de la experiencia misma de las violencias y la que resulta de la desaparición de dicha experiencia.

Sin embargo, Áyax nos plantea un aspecto más complejo aun: que para el varón violentado, su dolor, su sufrimiento también le son inaudibles, invisibles o intolerables. Es así como la ceguera, que genera el orden patriarcal, le hace imperceptible o inadmisible su condición de vulnerabili-

dad, condición que llevó Áyax a atravesar su cuerpo con el arma enemiga, no sin antes transmitir a su hijo Eurísaces las órdenes del patriarcado al privarle y prohibirle inclinarse ante el cuerpo sin vida de su padre.

Sin embargo, queremos hacer notar que Sófocles logra señalar el grito inaudible de Áyax en diversos pasajes de la obra:

(Se oye dentro la voz de Áyax.)

Áyax.- ¡Ay de mí!

Tecmesa.- Pronto, según parece, estará peor. ¿O es que no habéis escuchado a Ávax qué grito ha lanzado?⁸

Áyax.- iAy, ay de mí!

Corifeo. – Parece que el hombre está enfermo o que sufre al encontrarse con pasados motivos de desgracias.

Áyax.- iAy, hijo, hijo!

Tecmesa.– ¡Ay de mí, infortunada! Eurísaces, por ti clama. ¿Qué está tramando? ¿Dónde estás? ¡Desdichada de mí!

Áyax.– A Teucro llamo, ¿dónde está Teucro? ¿Es que constantemente va a estar saqueando, mientras yo me estoy muriendo? (Sófocles, 1981, p. 141)

Hay que hacer notar que, en este pasaje de lamentos, Tecmesa funge como una especie de médium del grito inaudible de Áyax. Es la única que reacciona ante los gritos desgarrados de Áyax: en este sentido, Sófocles usa a Tecmesa para demostrar la desaparición del lamento masculino, tal como ocurre en las imágenes que hemos analizado. Y es el propio Áyax quien se hace consciente de su lamento: "Áyax.— iAy, ay! ¿Quién hubiera pensado nunca que mi nombre se iba a adecuar tan significativamente a mis males? Ahora me es posible dar ayes dos y tres veces ya que en tales infortunios me encuentro" (Sófocles, 1981, p. 144).

En este fragmento la autoconsciencia de Áyax da un giro notable, pues al notar en su nombre el destino de su propia identidad en la interjección del lamento, no sólo pone de manifiesto que su ser entero se encuentra en una situación de profundo dolor provocado por la deshonra, sino que además, el grito es el síntoma del reconocimiento de su vulnerabilidad: se pone entonces en tensión la virilidad (su autoimagen de héroe) con su vulnerabilidad (su identidad reflejada en su nombre, manifestación del dolor masculino). No obstante, más adelante veremos cómo la tensión no se resuelve, se mantiene viva en Áyax, incapaz de renunciar a su rol de hombre guerrero:

^{8.} La negrilla es nuestra.

Áyax.— [...] (Devolviendo el niño a Tecmesa.) Pero cuanto antes recibe ya a este niño, cierra el cuarto y no te lamentes llorando delante de la tienda. La mujer es muy amiga de gimotear. No es de médico sabio entonar palabras de conjuros ante un mal que hay que sajar. (Sófocles, 1981, p. 149)

La Vulnerabilidad e Inclinación, las dualidades del varón

De acuerdo con lo expuesto, al parecer las construcciones sociales de la masculinidad en una sociedad patriarcal limitan los discursos que permiten describir a un hombre como un sujeto vulnerable o violentado.

En este sentido, es evidente que el discurso en torno a la vulnerabilidad se fundamenta en significados generizados. Por ende, las imágenes expuestas representan un discurso que, simbólicamente se asocia a lo que describimos como femenino, pero paradójicamente, estas aluden a un fenómeno que experimentan las mujeres con mucha menor frecuencia que los hombres. No obstante, en tanto que la vulnerabilidad como discurso generizado se asocia a la mujer, al varón se le excluye de esta condición, lo que significa negarle la posibilidad de abordarlo como sujeto relacional que necesita del otro.

En este sentido, la imagen de un hombre vulnerado constituirá una ruptura y una tensión al discurso de invulnerabilidad que desde la antigüedad se ha descrito como atributo del varón, atributo que paradójicamente amplifica su condición de vulnerabilidad, tal como se puede apreciar en la tragedia de Áyax.

Peter Brown, citado por Duch y Mèlich (2005) señala que en la antigüedad: "Un hombre tenía que esforzarse para mantenerse 'viril'. Tenía que aprender a excluir de su carácter y de su porte y temple corporales todos los rasgos evidentes de 'blandura', que delataran que estaba sufriendo una transformación femenina" (p. 114). Por tanto, desde los albores de la antigüedad se estructuran binarismos en relación al varón y a la mujer que se derivan en concepciones como fuerza/debilidad, vulnerabilidad/invulnerabilidad. Estos desvelan además una visión peyorativa de la mujer en tanto "hombres fallidos' o 'frustrados' pero al mismo tiempo, exponen las restricciones al varón en cuanto a formas diversas de expresarse como persona, puesto que 'el ideal de la realización de la condición humana tenía como centro la fuerza viril" (Duch y Mèlich, 2005, p. 114). Por tanto, virilidad y vulnerabilidad se edificaron como condiciones antagónicas,

pero en definitiva nos muestran a un varón expuesto, siendo la virilidad, paradójicamente, la máxima expresión de vulnerabilidad.

Sin embargo, y como ya hemos mencionado, cualquier asomo de vulnerabilidad en el varón pareciera prohibido desde la antigüedad. No obstante, al internarnos en los intríngulis etimológicos, en el caso de que la vulnerabilidad en el varón emergiera sería válida si la palabra vulnerabilidad se relacionara con su acepción primaria que proviene de la raíz latina vulnus⁹, que significa herida. La cual Cavarero (2014) instala en la lógica del guerrero que hiere y es herido, "convoca la violencia y es prevalentemente un escenario de guerra" (Cavarero, 2014, p. 25). En consecuencia, desde una lógica patriarcal, la vulnerabilidad entendida desde su acepción primaria podría connotarse como virilidad. Por ejemplo, desde la antigüedad morir por una herida de guerra se consideraba una muerte digna y honrosa (Subirats, 2013). Aún hoy, los varones esgrimen con orgullo las huellas dérmicas de sus luchas, lo cual puede conllevar a honor, respeto o temor por parte de otros, lo que se traduce en orgullo para el varón, de tal forma que la paradoja se hace evidente. Esta permanente dualidad entre virilidad/vulnerabilidad son dos caras de la misma moneda, que precisamente condujeron a Áyax a usar la espada de Héctor para que, aunque fuera con la trágica deshonra que conllevaba el suicidio, pudiera recuperar la virilidad perdida, pero dicha vulnerabilidad se hizo aún más evidente pues su cuerpo se expuso en total inclinación por la misma espada que le fue regalada por su rectitud, su fuerza, sus dotes viriles.

En este sentido, Butler llama la atención (2014) al señalar que existe:

Una analogía entre el concepto de vulnerabilidad y el estereotipo habitual que existe en torno a la masculinidad y la feminidad; los hombres son invulnerables e impermeables, mientras que con las mujeres sucede lo contrario. Hay algo de cierto en esta amplia generalización, pero también es verdad que no es lo bastante precisa [...]. Si se reduce la vulnerabilidad a un atributo femenino o la invulnerabilidad a un atributo masculino, especialmente en

^{9.} Cavarero (2014) desarrolla el concepto de vulnerabilidad a partir de la compasión etimológica de la palabra, en esta, señala que la raíz latina "vulnus" apela en sus dos significados relacionados la piel, el significado primario que hace referencia "a la rotura de la 'derma', a la laceración traumática de la piel", (p. 25), que, leída históricamente, nos ubica en el contexto de la violencia y la guerra. Hace referencia a la muerte violenta, a las heridas mutuas que se infligen los guerreros, es decir, nos ubica en la mortalidad y la matabilidad. El significado secundario de "vulnus", circunscrito a la raíz "vel", alude a la piel depilada, lisa, desnuda y, por ello, expuesta en grado máximo (Cavarero, 2014, p. 25).

el campo teórico, se institucionaliza (y naturaliza) el problema en lugar de abrirlo a una comprensión crítica. (pp. 100-101)

De tal forma que la vulnerabilidad no es una "posesión" de la mujer, ni los hombres están desposeídos de esta, al entenderse a la vulnerabilidad como condición ontológica del ser humano (Cavarero, 2014). La vulnerabilidad, desde la segunda acepción de "vulnus" propuesta por Cavarero, se emparenta con la desnudez de lo inerme, cuya imagen paradigmática es la inclinación de la madre hacia el recién nacido. Esta perspectiva dispone al cuerpo a la inclinación, lo que dispone a un cuerpo a cuidar o ser cuidado.

Observar la imagen de un Áyax inclinado es la expresión máxima de la invulnerable vulnerabilidad. No obstante, Áyax así no lo reconoce, y además de fugarse de su hado vulnerable, cuestiona la expresión de dolor de su agobiada esposa Tecmesa, al decirle: "¿A qué llorar aquí a la entrada?, que inclinada al llanto es la mujer". Además, le ordena a su infante hijo Eurísaces estar recto y vertical frente a la inevitable muerte de su padre, al expresar:

Áyax.— Levántalo, levántalo aquí, que no se asustará por mirar esta carnicería recién cometida, si es que en verdad es hijo mío. Antes bien, hay que adiestrarlo en seguida en las duras costumbres de su padre y asemejarle en su naturaleza. (Sófocles, 1981, p. 148)

Ordenarle a seguir las cualidades de su padre implica evitar cualquier muestra de inclinación y/o de la segunda acepción de *vulnus*. Es negarle la posibilidad de evitar el suicidio de su padre o cuidar de su cuerpo sin vida. En efecto, la solicitud que hace Áyax a Eurísaces permite reconocer las órdenes patriarcales evidentes en esta tragedia y que perduran en la actualidad, las cuales suprimen la vulnerabilidad inclinada.

Dichas órdenes del patriarcado ponen límites a la inclinación del varón. Esta inclinación es para Cavarero (2014) la expresión geométrica de la vulnerabilidad, la cual es comprendida como la disposición al prójimo, la heteronomía, la emoción. Contraria a la inclinación, Cavarero, alude a la verticalidad como la expresión del "yo agresivo, de la matriz hobbesiana, [...] o por el yo autónomo de Kant" (Cavarero, 2014, p. 36), que abarcan nociones como "la racionalidad, la autonomía, la fortaleza" (Melich, 2014, p. 328), las cuales, se relacionan con las características de la *masculinidad hegemónica* (Connell y Messerschmidt, 2005) que hace referencia a un patrón de comportamientos que legitiman la rudeza, el estoicismo, y la autosuficiencia, lo que se podría asociar con la figura de un hombre recto, expresión por excelencia del guerrero antiguo y del hombre moderno.

Por ende, la Masculinidad Hegemónica (Connell y Messerschmidt, 2005) nos conecta a la noción de verticalidad propuesta por Cavarero (2014), en la cual se vincula al varón a la verticalidad, que para ella tiene dos implicaciones: 1. La negación o la imposibilidad de la vulnerabilidad como necesidad de otro; y 2. La capacidad de infringir violencia y hacer daño. En este orden de ideas, la Masculinidad Hegemónica es la verticalidad que niega la necesidad del otro, tal como se puede evidenciar en Áyax.

Por tanto, tal como lo menciona Segato (2008), "la primera víctima del mandato de la masculinidad es el hombre, no la mujer [...]". De esta forma, es claro que "la cultura patriarcal deja sus marcas en la contribución de la masculinidad afectando sus modos de pensar, de sentir y de actuar (Burin y Melier, 2000, p. 29).

La inclinación de Áyax

Volvamos sobre la muerte de Áyax como forma de inclinación en sí misma:

Áyax.— La que me ha de matar está clavada por donde más cortante podrá ser, si alguno tiene, incluso, la calma de calcularlo. Es un regalo de Héctor, el que me es el más aborrecible de mis huéspedes, y el más odioso a mi vista. Está hundida en tierra enemiga, en la Tróade, recién afilada con la piedra que roe el hierro. Yo la he fijado con buen cuidado, de modo que, muy complaciente para este hombre, cuanto antes le haga morir. Y así bien equipados vamos a estar. (Sófocles, 1981, p. 158)

El suicidio de Áyax es una forma de presentar el horror en su doble expresión como analizábamos arriba: Áyax, con el fin de sostener su prestigio como guerrero, decide crear un modo simbólico de guerra lanzándose sobre la espada de Héctor. Su virilidad lo empuja a producir su herida en la axila, según el mito, único segmento vulnerable en el cuerpo de Áyax. Su muerte inclina su cuerpo en el eje horizontal previo a la sepultura: su muerte lo ha dispuesto en una inclinación hacia sí mismo, como otro. El cadáver de Áyax es Áyax pero a la vez no lo es. La caída del cuerpo en el eje horizontal derrumba la verticalidad de la noción de héroe guerrero que se eleva a la altura de los dioses. Se humaniza con su cuerpo sobre la tierra, humilde, humano¹⁰.

^{10.} Recordemos que la palabra "humano" proviene del latín "humus" que significa tierra. Nos parece un motivo muy importante que Sófocles deje el cadáver de Áyax caído en la tierra.

Sin embargo, su inclinación se ve obstaculizada por un giro de la trama. Aunque la versión que tenemos de Áyax parece ser un texto anómalo, por cuanto consta de dos partes cuyos conflictos, en apariencia, son distintos (por una parte, el suicidio de Áyax y, por otra, el debate sobre su sepultura), consideramos que en ambos casos se trata del prestigio del héroe. En la primera parte, la destrucción de su prestigio como guerrero:

Ya no podrá recuperar la identidad heroica en un universo cuyas leyes han cambiado. Deberá hallar una prueba que restaure su honor, patrimonio también de su género, es entonces cuando se produce la anagnórisis de su destino: el héroe autárquico afirma su grandeza frente al mundo y elige la muerte como salvación (Maglia y Cabrero, 2005, p. 10).

En la segunda, la aparición de la posibilidad de evitar su sepultura para que su cadáver sea comido por perros y aves de rapiña, lo cual lo haría desaparecer del imaginario colectivo, lo que implica su absoluta desaparición espiritual, su olvido para las nuevas generaciones:

Indudablemente, se constituirá en un espíritu tutelar y en un guardián para los valientes, pero esa condición sólo la podrá ejercer si posee un sepulcro y un lugar donde puédase practicar los ritos de conmemoración. Así, negarle el sepulcro sería privar a las futuras generaciones de un personaje paradigmático. (Guerrero, 2002, p. 99)

Puesto que el cuerpo no puede permanecer indefinidamente en la tierra, puesto que la muerte fisiológica no puede ser combatida, los héroes buscan permanecer en el mundo de otra manera, más sutil pero más duradera y halagüeña: permaneciendo en la mente y las bocas de los demás hombres, de las generaciones venideras, a través del renombre que le procuren sus hazañas, su valor y entrega a un tipo de vida guerrero. (Saavedra, 2007, p. 221)

Leemos el posible olvido como la invisibilización de la violencia en el discurso colectivo, tal como hemos enunciado al principio de este capítulo. Ya no en términos cuantitativos, sino en términos cualitativos, Sófocles presenta el debate sobre la invisibilización. La sepultura de Áyax representa su pervivencia y su configuración como paradigma de la masculinidad inclinada. Esa masculinidad que, como decíamos, se desmarca de la verticalidad inamovible (que en Áyax sería su masculinidad heroica y su pretensión de elevarse como dios) y se inclina por manifestar su vulnerabilidad en su máxima expresión, es decir, a través de la anulación de su propio yo. Áyax, al tomar la decisión de arrojarse contra la espada dejando al desnudo su única parte vulnerable, se entrega de forma femenina ante la espada (símbolo masculino) (Zeitlin, 1990, p. 73) y se sacrifica para expiar sus errores, cometidos por el ideal de héroe masculino y por la ceguera (masculinidad hegemónica) producida por la diosa.

El hecho de que Áyax haya asesinado y desmembrado un rebaño de reses es notable en nuestra interpretación. En cierta medida, Áyax estaba determinado a enfrentar cara a cara a otros hombres guerreros. Sin embargo, su locura lo empuja a destruir rebaños de reses indefensas, vulnerables a su vez. Áyax, el enorme guerrero cuyo escudo no sólo protegía, sino que le representaba, por ser hecho de siete capas de piel de toro recubiertas de bronce, se enfrenta a las frágiles reses, animales sin voz y, al menos en la obra sofoclea, sin respuesta física ante el ataque del héroe cegado. Simbólicamente, podríamos arriesgarnos a leer una desmesura de la masculinidad arrojándose sobre la vulnerabilidad femenina. De manera que, a partir de la masacre, Áyax se despoja de su escudo y, al desnudarse, ahora es simbolizado por las reses que él mismo mató: en otras palabras, su figura es recubierta por la sangre de las reses, por lo cual queda feminizado.

La virilidad desmedida de Áyax es a su vez el síntoma de su propia vulnerabilidad; su exceso de virilidad lo hace vulnerable y se desnuda ante él su máscara de héroe. La ruptura de su máscara de héroe (masculina) como héroe nos brinda la posibilidad de emprender un viaje interior a través de su herida (femenina). Leemos, por tanto, en la segunda parte de la obra, una suerte de vacío que envuelve la solemnidad con la que se abre el debate sobre su sepultura. Es como si su ausencia física se convirtiera en presencia espiritual que recubre la atmósfera de la segunda parte de la obra.

La vulnerabilidad es, pues, la manifestación de la dimensión femenina de Áyax. En primer lugar, es despojado de las armas de Aquiles, por lo cual queda vulnerable ante la sociedad, por no lograr el honor de ser reconocido como héroe. En segundo lugar, Áyax se feminiza al pasar de ser el gran Toro, a ser bañado con la sangre de las reses por su propia mano; este baño simboliza una especie de renacimiento, por cuanto aparece un nuevo Áyax quien, al reconocer su acto destructivo, se desnuda para entregarse a la espada de Héctor y morir "heroicamente" en combate. Su cuerpo inerte se inclina hacia el otro Áyax, el humano: el que se postra ante la tierra. La herida en su único segmento corporal vulnerable nos ofrece un viaje a su interior, en cuyo centro se encuentra el deseo de ser honrado con las exequias fúnebres.

La inclinación de Eurísaces, solicitada por Teucro, hacia el cuerpo de su padre, invierte las órdenes de invulnerabilidad. Este don, ya implícito en la ceremonia de atribución del nombre $\text{Eupu}\sigma\alpha\kappa\eta\varsigma$ –el de ancho escudo– parece decirle: tú no eres vulnerable. El arma caracteriza tanto al héroe que la utiliza como al enemigo que este debe destruir (Maglia y Cabrero, 2005, p. 66).

Áyax, en la primera parte de la obra, intenta elevar a Eurísaces en la verticalidad demostrando su invulnerabilidad, ya implícita en su nombre:

Áyax.— Levántalo, levántalo aquí, que no se asustará por mirar esta carnicería recién cometida, si es que en verdad es hijo mío. Antes bien, hay que adiestrarlo en seguida en las duras costumbres de su padre y asemejarle en su naturaleza. iOh hijo, ojalá alcances a ser más feliz que tu padre y semejante a él en las demás cosas, y no serías un cobarde! (Sófocles, 1981, p. 148)

Sin embargo, vemos que después de la feminización de Áyax, en la segunda parte de la obra, la masculinidad ha quedado inclinada. En primer lugar, Áyax muerto ya no puede hablar: "Tecmesa.— Él me dirigió pocas palabras, de las siempre repetidas: 'Mujer, el silencio es un adorno en las mujeres'" (Sófocles, 1981, p. 139). Ahora es Áyax quien debe mantenerse en silencio ante su destrucción como héroe. Destrucción que, a nuestro entender, lo desplaza como masculinidad inclinada, por cuanto todo se horizontaliza en la segunda parte de la obra: su cuerpo caído ante la tierra, la desaparición de la diosa (vertical), el debate humano (horizontal) y, la segunda orden dirigida a Eurísaces de parte de Teucro como modo de inclinación, que implican cierta disposición horizontal.

De este contexto dos situaciones son realmente insoportables para el héroe: la hipotética presentación ante su padre y el vehemente reclamo de su esposa (si él muere, será esclavizada y también el hijo de ambos). Queda así trazado el escenario que deja la *hibris*: una confusión completa en los vínculos horizontales (los hombres entre sí) y verticales (de los hombres con los dioses) (Calabrese, 2019, p. 18).

Los vínculos entre los humanos se constituyen en la primera forma de inclinación. Con la llegada de Teucro, quien habrá de defender la sepultura de Áyax, Eurísaces debe cumplir una misión fundamental a pesar de su silencio infantil:

Teucro.— Ciertamente en el momento oportuno se presentan aquí el hijo y la mujer de este hombre para cuidar de la sepultura de este desventurado cadáver. iOh hijo, acércate aquí, colócate a su lado y, como suplicante, toca al padre que te engendró! Siéntate implorante, teniendo entretanto en tus manos cabellos míos, de éste y, en tercer lugar, tuyos, tesoro del suplicante. (Sófocles, 1981, p. 172)

En esta imagen, es Eurísaces, el hijo, quien se inclina hacia su padre para protegerlo. En cierta forma hay aquí una inversión de la inclinación planteada por Cavarero (2014) en la cual el cuerpo materno se inclina hacia el cuerpo del recién nacido. La inclinación que se desprende de Áyax,

permite leer que a través de la muerte masculina se produce una forma de inclinación en el niño que se resiste a obedecer el mandato vertical. Se inclina hacia su padre para salvarlo espiritualmente, disponiéndose hacia el otro y desprendiéndose de su propia masculinidad hegemónica:

El guerrero deja, más bien, el puesto a una nueva figura emblemática de la vulnerabilidad como condición esencial de lo humano: si es imaginado en la total desnudez de la piel expuesta, sin pelos como sucede a los niños y a menudo a los viejos, el vulnerable por definición se convierte en efecto en el inerme. (Cavarero, 2014, p. 26)

La transformación de Áyax se da tanto desde el plano de la violencia como desde el plano de la desnudez de lo inerme, es decir, de las dos formas de vulnerabilidad (Cavarero, 2014). La primera fase de su vulnerabilidad nos presenta a un héroe a quien le han sido arrebatadas las armas y las armaduras de Aquiles, una primera desnudez¹¹. En esta desnudez, Áyax mismo se arroja con violencia como salida hacia la restitución de su virilidad. Primero con la muerte de las reses y luego con su propia muerte¹² que produce una inclinación como cadáver y como disposición hacia el otro que está en él mismo, y en la inclinación de los otros hacia él, que ha expuesto su parte del cuerpo más vulnerable y se convierte en herida. Tecmesa, Teucro, Eurísaces y el mismo Odiseo se inclinan hacia Áyax plenamente desnudo hasta de su propia identidad, para que este pueda dejar de elevarse en el plano vertical (en su creencia de estar al nivel de los dioses) y hacerse humano en el plano horizontal (en su disposición hacia el otro); el Áyax de Sófocles se transforma a lo largo de la obra: desde la imagen viril de guerrero hasta el cuerpo vulnerable inclinado hacia quienes le rodean. En otras palabras: en nuestra lectura de Áyax, la genialidad de Sófocles se encuentra en su capacidad de producir una obra en la cual un arquetipo de virilidad (el héroe arcaico) se transforma paulatinamente en un arquetipo de la vulnerabilidad (el hombre inclinado).

^{11.} Vulnerabilidad como desnudez de lo inerme.

^{12.} Vulnerabilidad como teorema de la violencia.

Referencias bibliográficas

- Burin, M. y Meler, I. (2000). Varones género y subjetividad masculina. Paidós.
- Butler, J. (2017). Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea. Paidós.
- Calabrese, C. (2019). *La percepción de lo divino en Sófocles*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Calsamiglia, H. y Tusón, A. (1999). Las cosas del decir. Ariel.
- Carpenter, R. C. (2006). Recognizing Gender-Based Violence Against Civilian Men and Boys in Conflict Situations. *Security Dialogue*, 37(1), pp. 83-103. https://doi.org/10.1177/0967010606064139
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos.
- _____ (2014). Inclinaciones desequilibradas, en Begonya Saez (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Pp. 17-38. Icaria.
- Clark, J. N. (2019). The Vulnerability of the Penis: Sexual Violence against Men in Conflict and Security Frames. *Men and Masculinities*, 22(5), 778-800. https://doi.org/10.1177/1097184X17724487
- Connell, RW y Messerschmidt, JW (2005). Masculinidad hegemónica: repensar el concepto. Gender & Society, 19 (6), 829–859. https://doi.org/10.1177/0891243205278639
- Fairclough, N. (1993). *Discuorse and Social Change*. Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- Fairclough, N., Mulderrig, J., y Wodak, R. (2011). Critical Discourse Analysis. En T. A. Van Dijk (ed.), *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* (pp. 357-378). SAGE Publications Ltd, https://www-doi-org.ezproxy.ucaldas.edu. co/10.4135/9781446289068.n17
- Ferrales, G., Brehm, H., y Mcelrath, S. (2016). Gender-based Violence Against Men and Boys in Darfur: The Gender-Genocide Nexus. *Gender and Society*, 30(4), pp. 565-589.
- Foucault, M. (2005). El orden del discurso. Tusquets Editores.
- Forensis, I. N. (2017). *Forensis, Datos para la Vida*. Obtenido de http://www.medicinalegal.gov.co/docu ents/
- Gorris, E. A. P. (2015). Invisible Victims? Where are Male Victims of Conflict-related Sexual Violence in International law and policy? *European Journal of Women's Studies*, 22(4), 412-427. https://doi.org/10.1177/1350506815605345
- Guerrero B., P. (2002). La caída del héroe: Áyax Telamonio. *Revista signos*, 35(51-52), pp. 93-99. https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342002005100007
- Han, B. (2016). Topología de la violencia. Herder Editorial.
- Hearn, J. (2015). *Men of the World: Genders, Globalizations, Transnational Times*. SAGE Publications Ltd.

- Homero. (2007). *Ilíada*. Traducción del griego de Luis Segalá y Estalella. Galerna. Maglia, G. y Cabrero, M. (2005). *Sintaxis de la decisión trágica. Sófocles, Áyax. Una lectura semiológica*. Universidad Nacional de Colombia.
- INML y CF (2017). *Forensis, Datos para la vida 2016*. Recuperado, https://www.medicinalegal.gov.co/documents/20143/49526/Forensis+2016.+Datos+para+la+vida.pdf
- (2018). Forensis, Datos para la vida 2017. Recuperado, https://www.medicinalegal.gov.co/documents/20143/262076/Forensis+2017+Interactivo.pdf (2019). Forensis, Datos para la vida 2018. Recuperado, https://www.medicinalegal.gov.co/documents/20143/386932/Forensis+2018.pdf
- Panea, J. (2018). Ética y tragedia. El humanismo cívico de Sófocles: Áyax y Filoctetes. *Cuadernos salamantinos de filosofía*, 45, pp. 15-37.
- Saavedra M., J. J. (2007). Las ideas sobre el hombre en la Grecia antigua. *Revista Facultad de Ciencias Económicas: Investigación y Reflexión*, 15(2), pp. 213-234.
- Segato, R. (2008). La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado. *Debate Feminista*, 37, pp. 78-102. www.jstor.org/stable/42625512.
- Sófocles (1981). Tragedias. (Traducción de Assela Alamillo). Gredos.
- Touquet H. y Gorris, E. (2016). Out of the Shadows? The Inclusion of Men and Boys in Conceptualisations of Wartime Sexual Violence. *Reproductive Health Matters*, Vol. 24, Issue 47, pp. 36-46.
- Zeitlin, I. (1990). Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. *Nothing to Do with Dionysos?* Princeton, pp. 63-96.



Parte IV El proceso creativo

El hombre flor

La construcción de una dramaturgia autoficcional y metadramática

Daniel Enrique Ariza Gómez Mariana Ariza Hernández Universidad de Caldas (Colombia)

El presente capítulo da a conocer el proceso realizado para la configuración de la dramaturgia *El hombre flor* que se instala como intertexto entre hechos autobiográficos, la tragedia *Áyax* de Sófocles y los avances de la investigación en torno a las violencias basadas en género (VBG) experimentadas por varones¹. A través de este ejercicio se dará a conocer al lector aquellos elementos que se consideraron esenciales para la escritura de la dramaturgia que bien puede ser considerada como un "carta de navegación" para el equipo creativo que la llevará a escena. Por otra parte, en el capítulo se hablará sobre la relación que *El hombre flor* tiene con el metadrama, como un elemento fundamental que propone un juego contramimético con el espectador.

Introducción

El problema de la investigación, y de esta asociada a la creación artística, ha sido abordado por un número importante de académicos de forma reciente y la razón fundamental para ello ha sido la vinculación del arte—la

Investigación-creación financiada por Minciencias a través de la convocatoria de InvestigARTE, 2019.

creación artística—, a los procesos académicos que se viven al interior de las universidades a nivel mundial. La inquietud por develar la manera en que se ha llegado a la creación, por conocer cuáles fueron los pasos o los detonantes que finalmente hicieron posible que se configurara una materialidad escénica, ha sido una manera, más que de registrar, de lograr una aprehensión de un proceso que el artista —o el equipo de artistas— lleva a cabo al momento en que enfrenta(n) un proceso creativo.

Ese ejercicio de desandar, de dar a conocer el "cómo" se hizo, puede ser considerado como un aporte al conocimiento puesto que la experiencia realizada –en el campo escénico por lo menos– es efímera. En este sentido, lo interesante, más que contar la anécdota, es dar a conocer la metodología empleada, las estrategias utilizadas hasta llegar a la forma final, que, en el caso que aquí nos ocupa, es la creación de un texto (dramaturgia, guion, guía, carta de navegación) y que aparecerá al final de este libro como anexo.

Es por ello que resulta interesante exponer aquí la manera en que una serie de preguntas, encuentros y provocaciones fueron movilizando los detonantes para la escritura del texto que servirá como insumo básico para el diseño de la puesta en escena (segunda etapa del proceso). Al respecto, es importante precisar que el trabajo de escribir una dramaturgia por parte de un director escénico podría ser diferente al que realiza un dramaturgo en tanto que la intención no es convertirse en una obra a ser puesta en escena por otro creador. El propósito se relaciona —de manera estrechacomo punto inicial de la configuración de la puesta en escena por parte del colectivo artístico Andrómeda 3.0², que corresponde al equipo creador de la obra.

Por lo anterior, este capítulo dará cuenta de una serie de ideas, imágenes o acciones que fueron apareciendo a medida que se iba avanzando en una acción escritural previa al montaje. Dicho de otro modo, se puede indicar que el texto dramático se fue construyendo a partir de notas de la dirección, de confesiones del director y de la idea de construir un universo que se configuraría en la puesta en escena, es decir, de la labor propia de un director escénico. Al respecto, se considera pertinente citar a Peter Brook, quien describe la labor del director de la siguiente manera:

Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra "dirigir". La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar

^{2.} Colectivo transdisciplinar de Manizales, Colombia, que se ha destacado por creaciones escénicas que vinculan arte, ciencia y tecnología.

decisiones, decir "sí" o "no", tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero nunca de manera azarosa. (2019, p. 7)

Justamente, las palabras de Brook coinciden con la analogía que establece la filósofa Ana María Rabe, entre el artista y el viajero. Viajero, viaje, navegante, son palabras que movilizan el pensamiento sobre ser creador y, por supuesto, director escénico. Es por ello que puede afirmarse que este capítulo estará dedicado al ejercicio del director/escritor, como creador de la carta de navegación que será llevada ante el colectivo para iniciar el viaje creativo. La dramaturgia anexa al presente libro no es una obra dramatúrgica en un sentido literario estricto.

Como primera parte del proceso, consideramos fundamental justificar la creación de la dramaturgia a partir de la tragedia *Áyax* de Sófocles y su relación con las Violencias Basadas en Género (VBG) experimentadas por varones. Esto es importante porque la obra aparece bajo un proceso investigativo ligado al estudio de las masculinidades y, de manera específica, a cómo han sido vulneradas e invisibilizadas. Igualmente, será necesario precisar la forma en que la tragedia de un guerrero ficcionada por Sófocles cuenta con elementos coincidentes con el estudio que se pretende sobre las VBG.

Posteriormente, el texto se ocupará de la manera en que los estudios tanto de la tragedia de Sófocles como de los estudios de VBG experimentadas por varones, se convirtieron en las puntadas claves para la configuración de la trama de *El hombre flor*. Como puede ser comprensible, el capítulo cobrará mayor sentido al ser leída la dramaturgia consignada al final del libro.

¿Por qué trabajar sobre *Áyax* en relación con las VBG masculinas?

En el año 2018, el colectivo Andrómeda 3.0 conoce la hipótesis –que luego se convertiría en proyecto doctoral de la psicóloga Isabel Hernández³–, sobre la invisibilización de las violencias basadas en género (VBG)

^{3.} Su tesis es el punto de partida del proyecto y es por eso que ella hace parte fundamental del mismo como investigadora.

experimentadas por varones. Una serie de experiencias y datos estadísticos exponían un problema que giraba alrededor de suponer que los varones enfrentan formas de vulneración ligadas a los significados que se han construido sobre la masculinidad. Si bien es cierto que el tema de género ha sido bastante discutido sobre la población femenina, hablar de VBG en hombres se constituyó en una provocación para la creación.

Por la misma época, nos encontrábamos en la relectura de algunas tragedias griegas, entre ellas *Áyax* de Sófocles. Al recorrer cada uno de los pasajes de la tragedia sofoclea, empezamos a notar que había una gran coincidencia entre los acontecimientos del héroe, que finalmente se suicida, y las VBG. Entonces, optamos por hacer la lectura de la obra en clave de masculinidad, detectando, como quedará claro a continuación, que Áyax bien podría convertirse en un arquetipo de varón que experimenta una serie de violencias que se han invisibilizado siempre y que han motivado constantes afectaciones que, en términos de seguridad humana, los varones enfrentan.

Tomar uno de los personajes de Sófocles, como arquetipo de las VBG, podría corresponder a una tarea que excede el estudio de la obra con miras a la puesta en escena. En este sentido, es tomar la obra de Sófocles, tal como lo expone Schlesinger (1950), como ontológica, toda vez que el poeta ha logrado, desde su escritura y, cada uno de sus personajes, hablar de la existencia y naturaleza humana, tal como puede suceder con Edipo, Antígona y, para este caso, Áyax. Una naturaleza que es vista como vulnerable. El gran guerrero, el héroe, es visto, desde esta orilla, como vulnerable, tal como lo son –en su curso de vida–, cada uno de los hombres como se podrá ver.

La evidencia estadística, afirma la psicóloga Hernández, permite observar que los fenómenos como el maltrato infantil –entre los 0 a 10 años–afectan con mayor frecuencia a los niños que a las niñas, igual sucede con la situación de vida en calle, la muerte por causas externas, el suicidio, homicidio, la vinculación al Sistema de Responsabilidad Penal (SRP) y otros de carácter psicológico como los problemas de comportamiento. Todo ello, configurando un contexto que afecta a la mujer y que se correlaciona con la vulneración de los derechos de los niños, adolescentes y adultos varones. Vulneración que se presupone no aparece, ni significa, en el discurso social y menos en políticas públicas para su debida atención.

En este ejercicio de pensar la masculinidad y la invisibilización de sus violencias, empezaron a aparecer una serie de conceptos e interrogantes que dieron pie a la formulación del proyecto en general y, por su puesto

de la propuesta del texto que sería llevado a escena. Como parte de estos interrogantes están: ¿Cómo se visibilizan las violencias de género experimentadas por los varones a partir de la obra Áyax de Sófocles como territorio generador de sentidos?, ¿Quién es y cuál es el significado del guerrero contemporáneo?, ¿Cómo entender, las diferentes presiones sobre el género masculino, relacionadas con la deshonra, la angustia y el temor, que lo llevan a tomar la decisión (como tal vez fue el caso de Áyax) de acabar con su vida?, ¿Es posible que la creación de un texto/puesta en escena se constituya en territorio de reflexión sobre la vulnerabilidad masculina y su invisibilización de la sociedad?

Estas preguntas se convirtieron en ejes sobre los cuales empezó a trazarse la idea de creación escénica y, por ende, la escritura del texto dramatúrgico, siendo lo fundamental, la lectura de Áyax en clave de masculinidad y, más aún, en relación con las VBG. De esta tarea, surgió, en un principio, la formulación del proyecto, pero luego dio paso, como se verá en el siguiente apartado, a una reflexión sobre el sentido que tiene la obra desde la masculinidad, una óptica no explorada hasta el momento. Lo anterior se sustenta en que Áyax ha sido estudiado, según lo explica Nelli (2002), desde diferentes perspectivas: en torno al tema de la justicia (Morales, 2012) o desde una visión política y social (Miralles, 1968; Davis, 1986, Meier, 1988; Nelli, 2002). Pero también se puede decir que la obra ha sido revisada para el estudio sobre el drama antiguo, como en el caso de Ballasch, 1967; Sariol, 1968; Fuentes, 2007 y Saravia, 2009.

El texto dramático como carta de navegación para la creación. La voz del director

Pasarían cerca de tres años junto a Isabel Hernández pensando en el tema sobre la masculinidad en relación con $\acute{A}yax$, durante ese tiempo presentamos diferentes ponencias a nivel nacional e internacional⁴. Con cada nueva escritura o lectura de un texto se hacía claridad sobre el pensamien-

^{4.} Coloquio Nacional de Estudios de Género (Universidad de Caldas, Manizales, Colombia). Ponencia "La tragedia de Áyax para pensar la masculinidad", 2 de noviembre de 2017. Coloquio Internacional de Investigación-Creación en Artes Escénicas (Universidad de Guadalajara, México, 2019). Conferencia magistral "Visibilización de las violencias basadas en género experimentadas por varones a través de la creación escénica de Áyax", octubre 31 de 2019.

to sobre la vulneración y la violencia que se ejerce contra la población masculina. A mediados del año 2019 empecé la escritura de un texto considerado como parte del género dramático –sin serlo en un sentido estricto– que posteriormente sería entregado como primer insumo en pro de la creación para el equipo de Andrómeda 3.0. Este primer texto se convirtió en el origen –idea semilla– del texto –carta de navegación– que finalmente sería aprobado en julio de 2020 para llevar a escena.

Esta carta de navegación/mapa se fue transformando y materializando hasta llegar a la configuración de un universo, mejor sería decir, de un pluriverso polisémico que reuniría tanto a creadores como a espectadores. Dicho de otro modo, lo que interesaba, a medida que se avanzaba en el proceso, era la configuración de un espacio/tiempo/imagen/sonido que sirviera como territorio que habitara/transitara el espectador. Este transitar o habitar un territorio escénico ha sido un leit motiv en los trabajos de Andrómeda 3.0, toda vez que, para este colectivo, la experiencia y vivencia del espectador es y será fundamental. De lo anterior se desprende la imperiosa necesidad por crear propuestas inmersivas e interactivas, que ofrezcan la posibilidad de convertir al espectador en un habitante de las mismas y no sólo alguien que las mira desde la distancia de la butaca. En este sentido, y ya en palabras de Dubatti (2008), la abducción poética que se propone con las obras de Andrómeda 3.0 permite al espectador una posición de simultaneidad entre el adentro y el afuera del acontecimiento poético en el que se preserva "la distancia observadora y es visto por los otros espectadores como parte de la poiesis" (p. 42) y El hombre flor no escaparía a estos presupuestos creadores.

Lo anterior significa que la escritura de un texto dramatúrgico, por parte de un director escénico, se relaciona con sentar las bases del universo que se abrirá al espectador en la puesta en escena y que busca despertar el aparato sensorial del espectador. De cierta manera, aquí hay una fuerte influencia de Sergei Eisenstein, en lo que él llamó el "Montaje de atracciones" (1923). Eisenstein deja en claro que lo más importante de la puesta en escena teatral será la fuerza de la atracción, que deberá provocar un cambio sensorial en el espectador y que ese mismo principio tendrá que operar en un buen montador de cine. El desarrollo de este importante concepto lo realiza a partir de su trabajo como asistente de decoración del Teatro Proletkult para el cual fue convocado y que le permitiría hablar del "Nuevo Teatro", después de una serie de experimentos sobre la modificación de parámetros del espacio y el tiempo mediante la generación de escenas hipernaturalistas. Al respecto afirma Eisenstein (1999):

La Atracción (en nuestro diagnóstico del teatro), es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final. (p. 169)

La sensorialidad del espectador o el choque emotivo que se puede generar en este, es pues una búsqueda continua que hemos logrado con Andrómeda 3.0, entre muchas otras cosas, como ya se dijo, por la inmersión, la interacción y a través de la deslimitación espacio-temporal entre la realidad y la ficción. Un juego en el que pueden coexistir personajes de la fantasía y la vida real y que está atravesado por espacios físicos y espacios digitales/virtuales o de realidad virtual y aumentada (VR y AR). Esto último es crucial en la propuesta escénica, como se podrá ver en el capítulo siguiente, dedicado a la creación audiovisual.

Es por ello que las diferentes versiones de la dramaturgia se fueron construyendo a medida que se iba avanzando en el proceso y, por ello, están más asociadas a guías de acciones, listado de imágenes, o lo que aquí se ha denominado como carta de navegación o mapa sobre el cual se iría levantando el territorio de *El hombre flor*. En este orden de ideas, los textos que se fueron trabajando escaparon siempre al desarrollo de una historia con inicio, medio y fin. Al respecto, interesa la definición que hace Jean-Fréderic Chevalier (2018) sobre lo que es un texto teatral:

No tiene ni más ni menos importancia que todo lo que se presenta ante la mirada de los espectadores. Y, de la misma manera que ahora no es obligatorio recurrir a un cierto vídeo, a una determinada iluminación o a una tal escenografía, ya no es indispensable tampoco que haya texto. (p. 195)

Es así que, bajo esta dinámica y pensamiento, se llegó a la escritura y puesta en común ante Andrómeda 3.0 de dos textos fundamentales: *Hibris* y *El hombre flor*. El primer texto se convirtió en la idea inicial del proyecto escénico y el segundo texto se entregó al equipo como dramaturgia final.

Hibris. La imagen generadora

El 14 de febrero del año 2020 envié a todo el equipo la noticia sobre la financiación del proyecto de investigación-creación por la convocatoria de Colciencias (hoy Minciencias). Fue así que *Hibris* se convirtió en la "idea generadora", como bien la nombra Mauricio Kartum (1998) y cuyo valor

radicaría en haberse convertido en la acción detonadora de los demás textos. Al respecto afirma Kartum: "Llamamos generadora a una imagen que da lugar a una obra. La que genera por entero una obra en particular" (p. 11). Siempre hay algo, una palabra, un sonido, una melodía, una imagen, que permiten la primera aproximación a la idea de la obra. Esto parte más de la intuición, de una sensación que se va despertando y que, en este caso particular (como hacía algún tiempo no sucedía), a partir de una dramaturgia. Ahora recuerdo que "humedad" fue la palabra que le dejó "bailando el cerebro" a Cristóbal Peláez (1996), cuando se enfrentó a la creación de *Los ciegos* de Maurice Maeterlink, quien al respecto de la generación de esta idea, palabra, sonido o imagen primeriza menciona:

Esas imágenes (y sonido) primerizas e involuntarias nos toman a la fuerza. Pero nosotros debemos propiciar el juego: si tratan de escapar las perseguimos, si se detienen las hostigamos, si huyen las perseguimos. Es una verdadera guerra de guerrillas. Esto quiere decir: más lecturas. (p. 4)

A más lecturas invita el director del Teatro Matacandelas de Medellín. Y eso llevaba haciendo un buen tiempo. En ese ejercicio se encontró que, definitivamente, *hibris* tenía suficiente potencia, no sólo por las imágenes que intentaba ver allí, sino por su relación con el héroe trágico Áyax. Justamente, el exceso de orgullo hizo vulnerable al guerrero y lo llevó a la *Ate* o ruina. Es así como *hibris* no sólo se convirtió en la imagen primeriza sino en la provocación para cada uno de los demás creadores y para el despliegue de un texto escrito que ofrecía una perspectiva de ser humano, de hombre.

Para comprender el fundamento del presente apartado, se considera necesario citar aquí las instrucciones del texto dramático escrito bajo el nombre de "Hybris":

Corta introducción (No representable)

El concepto de la *hibris*, castigo impuesto por los dioses por la desmesura y el exceso. Ante esto, existe una vulneración del héroe, ya que se expone al sufrimiento por la obtención de la gloria o de la venganza. Muchas veces, presionado por obtener una u otra. Así se puede entender el "Discurso fúnebre de Pericles" recreado por el historiador Tucídides, en donde no se conmemoran los muertos y sus sufrimientos, sino que se erige un himno a la gloria de la Polis (Loraux 1993 [1981]). ¿Entregar su vida por la patria? Sería una pregunta importante, sobre todo para quienes deben estar al frente del combate o la guerra.

En la tragedia, es el combate entre la libertad y el destino lo que sella el sino de los héroes (Barel, 1987); una "libertad" que puede, en todo momento,

transmutarse en *hibris*. Pero y, a pesar de ello, en ningún caso existe un elogio de la vulnerabilidad o una valorización intrínseca de las víctimas, a lo sumo, los espectadores pueden efectuar un trabajo de catarsis frente al horror de la tragedia.

En nuestro caso, la catarsis del espectador corresponderá a entrar en contacto con un tríptico que muestra 3 facetas simultáneas de un mismo origen: la Hybris de Áyax, que bien podría entenderse como la Hybris del guerrero.

En el centro, está "el guerrero". Es un hombre joven que aparece con un niño entre los 5 y 8 años. El fondo es blanco, se presentan una serie de imágenes relacionadas con el concepto de "catástrofe". El sonido de los textos corresponde a un testimonio (https://www.youtube.com/watch?v=aYh-nXd-wu2A). Durante todo el performance lo único que hacen es trotar. Es como si estuvieran corriendo y dejando atrás la catástrofe. Corren hasta el cansancio, hasta el sudor. Si el niño se cansa, el hombre lo deberá levantar y seguir con él en sus brazos u hombros. Nunca se detiene. Si la luz se apaga igual seguirá sin descanso. Sólo caerá al final de toda la acción.

A la izquierda del guerrero está "la mujer". Podría ser la esposa del guerrero. Es una mujer madura. Ella está haciendo una especie de declaración, tal vez, en una oficina de la fiscalía o medicina legal, aunque esto no es claro, esto debe ser ambiguo. Hace la narración de algunos hechos. Se torna acongojada y quizá confundida. Algunos detalles no son claros, es posible que los repita como si olvidara que ya los dijo, sin embargo, trata de ofrecer una explicación por lo sucedido. Debe sorprender su calma. Mientras hace esta narración, está doblando una ropa sobre el escritorio que tiene en frente. También se pueden ver algunos objetos del hombre de quien habla. Dobla y desdobla, como si no quisiera acabar nunca de doblarla, o también, a causa de su confusión. Trata de hacer los pliegues lo más perfectos posibles. Al lado, quizá en el piso, tiene una bolsa de basura en donde se supone que pondrá la ropa. Al fondo, se alcanza a ver, por una ventana interior, que dentro de ese otro espacio yace un cuerpo humano sobre una bandeja. La imagen no está totalmente iluminada, es más bien un claro oscuro. Debe ser claro que hay dos espacios, el del "cadáver" y en donde está ella.

A la derecha del guerrero está "el hombre/mujer" –figura cambianteque dice un discurso. Es un personaje ambiguo, bien podría ser un hombre o una mujer, de todas maneras, debe ser claro que es un personaje fuerte. Empieza de forma calmada y va tomando fuerza. Por momentos, pareciera que está preparando el discurso ya que se pone de espaldas al público. Con cada giro hacia el frente hay una nueva actitud: por momentos es frío/a y calculador/a, por otros es cándido/a. No es un hombre/mujer fácil de descifrar. Debe recordar el discurso de un dictador, pero también de un sacerdote.

En el tríptico descrito, las acciones corporales se dan de manera simultánea, pero a diferentes ritmos. Tiene que entenderse la idea de infinito, de loop, que nunca se va a detener. En algunos momentos, es posible que haya algunas coincidencias, pero en otros se debe ver que tanto las acciones, como los posibles textos, no tienen sincronía. Los tres espacios, tal como sucede con los trípticos pictóricos, están muy bien delimitados, cada uno de ellos tiene un marco y una iluminación determinada. En términos de sonido o musicalidad, puede decirse que, aunque cubre los tres espacios, es posible que esté diseñado de tal manera que haya también un sonido puntual para cada espacio. Una vez se activa cada uno de las naves del tríptico, debe aparecer la imagen digital de un niño testigo (igual en el que hay un niño con presencia física), que no mira la acción, pero que sí mira hacia el público (está frente a este). Debe aparecer a un lado de los personajes.

El concepto de la *hibris* está definido como un castigo impuesto por los dioses por la desmesura y el exceso del hombre. Maglia y Cabrero (2005) mencionan que la situación que desencadena este exceso de orgullo está relacionada con la no atribución, por parte de los atridas, de las armas de Aquiles, a las que Áyax se sentía merecedor. Este impulso desmedido del guerrero, no sólo lo lleva a ejecutar la venganza contra los mismos atridas, sino al suicidio, dejando desprotegidos y vulnerables a su esposa, hermano e hijo. En este contexto, se podría decir que la *hibris* de Áyax opaca su propia vida. Lo lleva a una acción sangrienta contra otros (masacre) y contra su propio cuerpo al enterrarse la espada. La sangre inunda así el escenario en medio de individuos que inermes ven caer sobre sus vidas la desgracia; por un lado, Áyax al suicidarse y, por otro, Tecmesa, Teucro y Eurísaces que, a partir de la muerte del héroe, se convertirán en esclavos.

Si bien Áyax se cree un guerrero sin los favores de Atenea (ni de ningún otro dios), es interesante que esa soberbia lo lleve a perder la gloria que todo guerrero persigue. Según los griegos, la muerte en el campo de batalla le permitía al guerrero que su gloria se volviera imperecedera. El *Akleios* se convertía en un mandato para el guerrero quien no podía morir sin haber logrado la gloria a través de la lucha. Una heroicidad que tendrá que ser cantada, conocida por los demás hombres, dicho de otro modo, el hombre que muere en guerra será perpetuado, tallado en la memoria de los hombres. En la *Ilíada* Príamo dice: "Yacer en el suelo, habiendo sido a travesado en lid por el agudo bronce, es decoroso para un joven y cuanto de él puede verse, todo es bello" (XXII, pág. 74).

Áyax, a través del suicidio, se aleja así de la *kalos thánatos* –bella muerte–. Si bien es cierto que uno de los propósitos de los guerreros es morir con dignidad, la muerte debe darse por medio del hierro de una espada del contendiente. La trama de *Áyax* cumple de cierta manera con ello, ya que la espada que porta Áyax ha sido regalada por el troyano Héctor (se podría

entender de forma simbólica que es la mano de Héctor la que atraviesa el cuerpo de Áyax). Sin embargo, esto podría interpretarse, en palabras de Zeitlin (1990), tan sólo como un intento de tener una muerte masculina, sin lograrlo de manera efectiva. Zeitlin definirá el suicidio del guerrero como un acto de feminización, toda vez que, como ella lo menciona, no sólo el "Suicide is a solution in tragedy normally reserved only for women⁵" (p. 73), sino que, además, en su discurso final Áyax –engañoso en palabras de Zeitlin– quiere restaurar su virilidad a través de una estrategia femenina, en palabras de ella: "By dying the manly death –heroically and publicly onstage– yet in the woman's way⁶" (p. 82).

Este es el riesgo que corre el héroe, según se interpreta aquí, por la *hibris*, pero también por la acción de la diosa, que es la que lo lleva finalmente al final trágico. Es por ello que bien podría identificarse la acción de Atenea como una emasculación de Áyax. Ella conoce el ser impulsivo y desmedido del guerrero y es por ello que lo arroja a tal situación, en la que incluso sabe que no será sepultado en cumplimiento de la ley, tal como lo recuerda Menelao "no habrá varón tan valiente y tan robusto que honre ese cuerpo con una tumba. Su cadáver arrojado sobre la amarillenta arena de la playa ha de quedar allí para ser pasto de las aves marinas" (Sófocles, 2001).

No morir en el campo de batalla lo convertiría —eso también lo sabía él— en un guerrero sin memoria, alguien cuya muerte se aleja de la gloria. A pesar de ello, y esto es relevante, vuelve a la *hibris*, desatendiendo el destino de todo guerrero. La *hibris* es inevitable en Áyax quien muestra, junto a su virilidad, la vulneración a la que son sometidos los guerreros (de cualquier latitud y tiempo) y que está representada en la obtención de la gloria o la venganza, pero que provoca, en cada uno de ellos, vergüenza, dolor y miedo (acciones vinculadas al género femenino).

De todas maneras, el personaje homérico tomado por Sófocles no es más que un *brotoloigos* (masacrador de hombres), como denomina Homero a Aquiles –guerrero unido a la tragedia de Áyax–. Adriana Cavarero (2009) recuerda que *brotoloigos* es un vocablo compuesto de *brotos* (mortal) y *loigos* (destrucción, exterminio, ruina). A la muerte propia o de otros se ve abocado el guerrero, pero no es una muerte que, como lo dice Cavarero, se limita a "cortar con la vida" (p. 30), es una vinculada al ho-

^{5.} El suicidio en la tragedia está normalmente reservado a las mujeres.

^{6.} Al morir la muerte masculina heroica y públicamente en el escenario, pero en el camino de la mujer.

rror, en la que "Cuerpos destrozados, miembros desmembrados, matanza y carnicería forman parte de su teatro habitual y lo convierten en horripilante" (p. 30).

Ese es el espacio propio de la guerra que afecta a quien la vive. Es en ella, en ese *areópago*, que habitan hombres vulnerables, sin cara, sin nombre. No se puede ser partidario de ninguno de los bandos. Todos generan horror, pero también dolor. Pero vale la pena preguntarse ¿es esto lo que evita Atenea al afectar la mirada de Áyax? En el primer laboratorio que se hizo para la investigación-creación, el investigador Luis Loaiza se preguntaba ¿qué hubiera pasado si Atenea no intercede? La respuesta es sencilla, Áyax hubiera acabado con su propio ejército, con Ulises, Menelao, Agamenón y un sinnúmero de soldados. De hecho, en la primera parte de la obra él sabe y piensa que es así. Al respecto, es interesante conocer la investigación realizada por Vincent J. Rosivach (1975) quien en su artículo "Ajax" Intended Victims" hace referencia, justamente, a contra quiénes fue Áyax, cuáles eran realmente sus víctimas. Al respecto, dice "Ajax imaginó que su asalto no era solo contra unos pocos líderes, sino en general contra el ejército griego?".

Por su puesto, Sófocles utiliza los rebaños como personajes interesantes, toda vez que los convierte en víctimas de su mano guerrera, asesina, vulnerable. La imagen del guerrero, que es, según lo sostiene el mismo Rosivach, enaltecida en la segunda parte de la tragedia, queda en el primer acto, y frente a la masacre de los rebaños y los pastores, minimizada. Es justo este aspecto el que se tuvo en cuenta para esta primera versión de la dramaturgia que, como se puede entender aquí, estaba basada en la *hibris* del guerrero. El hombre enceguecido por el dolor lleva a la ruina a seres inocentes. Es por ello que su acción no es valorada por los generales, por considerarla irracional y determinada por la venganza. Allí está la *hibris*, incluso en el pensar que él mismo podía acabar con todo un ejército.

Sófocles nos pone de testigos ante el horror que causa la guerra y para ello utiliza, como arquetipo, como aquí se puede evidenciar, a Áyax. Es por ello que para la creación dramática nos alejamos del concepto del destino del héroe trágico. No es el destino, la *Moira*, lo que lleva a Áyax a la masacre y a la vulneración de su familia. Es el conocimiento de su condición de guerrero, su furia, su soberbia, lo que empujan al agónico Áyax a la masacre y la ruina de su familia. Allí hay una decisión desde el único marco que

^{7.} Ajax imagined his assault to be not merely on a few leaders, but on the whole Greek army.

se le ofrece, toda vez que un guerrero no es más que un cadáver viviente, manejado por alguien que da la orden y le lleva directo a una muerte encubierta por hermosas y sentidas palabras de quienes gobiernan. Es aquí en donde emerge el texto de Pericles como provocación.

Pericles, gobernador de Atenas, acrópolis en cuya entrada estaba la estatua en bronce de Atenea, hace un discurso fúnebre que rescata el historiador Tucídides y que muestra, de manera clara, el significado de la bella muerte entre los griegos. El texto leído hoy en día es aterrador y no contempla el más mínimo gesto de compasión. Deja al descubierto la vulnerabilidad del hombre. El concepto de vulnerabilidad, en tanto *vulnus*, según lo plantea Cavarero (2009), busca hacer añicos al otro haciéndole perder su unicidad.

El gobernador, con bellas y emotivas palabras, hace una conmemoración a los muertos y sus sufrimientos, al tiempo que a través de sus palabras se erige un himno a la gloria de la Polis, que deja ver de manera clara el destino de quien va a la guerra. En la tragedia griega, es el combate entre la libertad y el destino lo que sella el sino trágico de los héroes. Una "libertad" que puede, en todo momento, transmutarse en *hibris*, como es el caso de Áyax. El discurso centrado en la virilidad, en la entrega por la gloria y el triunfo, lo único que desvela es la vulnerabilidad.

Entonces llegan dos preguntas: ¿Entregar la vida por la patria? ¿Acaso no ha sido ello un engaño que ha vulnerado a los hombres y los ha puesto como carne de cañón durante siglos, mientras a las mujeres no les queda más remedio que la soledad y el llanto? Estos interrogantes nos empezaron a inquietar y nos llevaron a pensar en los guerreros modernos y, más específicamente, en los combatientes colombianos.

No importa un bando u otro. Todos son guerreros que se debaten en campos de batalla. Todos son vulnerables y de ellos no se escribirá una sola silaba. La "bella muerte", el honor de morir en el *areópago* moderno de nuestro país, que se ubica en el Urabá o en el Choco, no existe. La soledad la angustia cubren los territorios e invaden los cuerpos de los que abrazan un fusil. Sin embargo, los políticos, los jefes de Estado o los comandos militares, insisten en que morir en batalla convierte a los hombres en "héroes de la patria". Un poco más del discurso de Pericles.

Sobre este pensamiento se encarnan las voces del presente y también las del futuro. En un futuro que se presenta como una imagen oscura para quienes habitan los territorios de la guerra, para quienes –inermes– lo ven a través de las pantallas de los televisores. Y ¿quiénes están del otro lado del territorio del dolor o de la pantalla? Las viudas, los huérfanos, los que

sobreviven viendo cómo la vida de sus seres queridos se detiene ante la mirada de la Medusa que los deja como piedras en el campo de batalla. ¿De qué sirve llorar ante los caídos?

Es así como se consideró necesario el ingreso al texto/gesto de la voz femenina de Tecmesa. La viuda de Áyax, quien, en términos de la ficción construida a partir del texto, se ubica en el presente (la escena del guerrero está en el pasado y la del hombre/mujer en el futuro). Tecmesa se lamenta por la decisión de Áyax, que fue movilizado, por su vulnerabilidad, al suicidio, dejándola a ella, a su hijo Eurísaces y a su hermano Teucro, en la ruina.

En la dramaturgia, el espacio de Tecmesa sucede en el presente. Se torna acongojada y quizá confundida. Algunos detalles no son claros, es posible que los repita como si olvidara que ya los dijo, sin embargo, trata de ofrecer una explicación por lo sucedido. Debe sorprender su calma. Mientras hace esta narración, está doblando una ropa. También se pueden ver algunos objetos del hombre de quien habla. Dobla y desdobla, como si no quisiera acabar nunca de doblarla, o también, a causa de su confusión. Es la imagen de Penélope que quisiera eternizar ese momento ínfimo.

Es por ello que se consideró dentro del texto la idea de un tríptico que posibilitara la idea de tres cuadros que se superponían y posibilitaban una mirada múltiple sobre el mismo problema asociado a la guerra, la soledad y la *hibris*, y que se vinculaba, de igual manera, a tres espacios –tríptico– en los que se proponía el desarrollo de la acción teatral.

Tríptico que se convirtió en la primera idea expuesta al colectivo y que sirvió para seguir comprendiendo la obra, las VBG, la condición de vulnerabilidad de los hombres. Primer paso que se fue ajustando a través de los laboratorios y que daría espacio a la construcción de *El hombre flor*.

El hombre flor como metadrama

Finalmente, terminamos⁸ una dramaturgia. Después de ir depurando textos, imágenes, trabajo junto a los miembros del colectivo Andrómeda 3.0, llegamos a concretar un texto que sería el que debíamos llevar a escena. Es interesante ver la manera en que todo el camino recorrido, las

^{8.} Se incluye aquí el plural toda vez que se puede considerar que fue a través de los diferentes laboratorios de investigación y creación realizados por el colectivo Andrómeda 3.0, que se fue creando el texto dramatúrgico.

intuiciones, pretensiones e ideas anteriores se consolidaban en un texto que continuaría como carta de navegación (de hecho, en el texto así se menciona).

La obra, configurada como monólogo interactivo, hace posible un mayor acercamiento al estudio de las VBG experimentadas por hombres y, al mismo tiempo, un alejamiento de la tragedia *Áyax* de Sófocles. Esto significa que fue el proceso investigativo, a través de los laboratorios de creación de textos, creación audiovisual, diseño de arte o exploración de sonidos y los diferentes foros sobre VBG, lo que hizo posible la aparición de *El hombre flor*.

A diferencia del texto de *Hybris*, se presenta en *El hombre flor* una dramaturgia lineal que tiene como centro narrativo el monólogo de un hombre que ofrecerá una charla denominada "Emasculación para el mejoramiento". El hombre, que se presenta así mismo como biólogo experto en emasculación de flores, menciona que, justo por esa labor, es conocido popularmente como *El hombre flor*. Lo interesante del monólogo es que, al igual que pasa con dramaturgias como "Sobre el daño que hace el tabaco", el protagonista jamás puede iniciar su charla dado que lo que hace, durante casi todo el tiempo, es hablar de su propia vida en una especia de confesión pública.

Esas confesiones aparecen como un juego entre la ficción y la realidad y están profundamente marcadas por las experiencias relacionadas con la formación de la masculinidad del dramaturgo/director. Dicho de otro modo, el ejercicio dramatúrgico se fue tramando a través de lo autobiográfico, los textos recuperados de la investigación sobre las VBG, algunas narraciones de otros hombres y, por supuesto, la ficcionalidad. La experiencia a la cual invitará al espectador se trata, de esta manera, de un encuentro íntimo, personal y audiovisual. Esto último será relevante por cuanto es la pantalla la que se convierte, como se podrá ver en el capítulo siguiente, en el pensamiento de *El hombre flor*, allí estarán puestos a la vista los sistemas de significado del orden de género, las angustias, tensiones y pensamientos de un hombre, cualquier hombre, que se para ante un auditorio para hablar de lo que ha implicado –implica– la formación de la virilidad.

Por lo anterior, la obra se instala en un universo "autoficcional" y metadramático, donde la autobiografía y la ficción se fusionan, en este caso, como excusa para lograr un diálogo entre la masculinidad, lo masculino

^{9.} Monólogo escrito por Antón Chejov en 1886.

y la violencia de género, pero, además, de la fragilidad, la vulnerabilidad del hombre. En este orden de ideas, la obra permite la visibilidad de un fenómeno poco explorado pero muy sentido por los hombres.

Uno de los elementos sobre los cuales se ancla la propuesta dramatúrgica está relacionado con la sensación metadramática que se proporciona a través de un "juego" de niveles. Estos se dividen en primario y secundario; el primario se identifica con la "realidad a secas" de un hombre como cualquier otro que se presenta como una persona que tiene una serie de relaciones con el mundo cotidiano (con su padre, madre, hijo, etc.). Todo ello vinculado a lo autobiográfico. Por otro lado, el nivel secundario se reconoce como un acto representativo, que a su vez es producto del nivel primario y que se aprecia en la obra, por la manera en que se aborda al espectador que está ante la presencia de un "biólogo experto en la emasculación de las flores".

A pesar de la predominancia del metadrama, es posible considerar la presencia de algunos aspectos que hacen parte de la estructura metateatral propuestos por Lionel Abel (1963). La razón por la cual se inclina más al metadrama y no al metateatro es debido a que muchos autores consideran a este último como, literalmente, una puesta en escena dentro de otra (lo cual no se encuentra en *El hombre flor*), mientras el metadrama es un concepto más amplio y flexible, donde un sueño, un recuerdo o la acción verbal de un narrador pueden ser encasillados dentro de él.

Un ejemplo de estos rasgos metateatrales en la obra es el hecho de que el metateatro sea considerado como la forma en la que se designó el teatro en el que los personajes se revelan a los autores y siguen sus deseos sin importar la predestinación del drama griego. Esto es altamente significativo en la obra escrita y es por ello que se plantea como una "carta de navegación" en la cual el personaje "Hombre" tiene, a través del actor que lo representará, la libertad de ir por diferentes narraciones que vayan apareciendo en el contacto con el espectador, toda vez que el personaje irá motivando al público para que participe de manera activa dentro de la obra en el momento que lo considere pertinente. Esto es importante para dar la sensación al público de estar en presencia de una acción que sucede "aquí" y "ahora" y que no se trata, en su totalidad, de una acción previamente preparada.

Con respecto a lo anterior, se puede apreciar una transgresión a la lógica de los niveles, pues se rebasan las fronteras establecidas entre la ficción y el mundo real. El "Hombre" no sólo pasa del plano secundario al primario bajo un proceso denominado *metalepsis*, sino que, estando en el nivel

primario, acorta la distancia entre el mundo ficticio y el real, a tal punto que el espectador tendrá la ilusión de estar enfrentándose a una persona y no a un personaje.

Con relación a lo anterior, esta interacción permitirá que la ruta de diálogo pueda variar en cualquier momento, lo que dotaría al personaje de un pensamiento propio, de una autoconciencia en su sentido de ser hombre quien representa el significado de ser hombre. De esta manera, se puede decir que el personaje "rebelado" e instalado en un plano de realidad se superpone al plano ficcional y esto deberá movilizar en los mismos dos planos al espectador.

De cierta manera, el texto en algunos apartados tiene cierto vínculo con los *canevá* de la *Commedia dell Arte* italiana:

[...] La Comedia del Arte italiana [...] utilizaba un tipo de texto dramático primitivo denominado *canevá*, en el que se aportaban directrices para guiar las improvisaciones de los intérpretes. Debido a su carácter eminentemente práctico, dirigido a la presentación, estas canevas contaban con una gran presencia de metalenguaje. (Peinado, 2015, p. 54)

Acorde con la tesis de María del Pilar Jódar Peinado (2015), implícitamente se da la idea de que "el metateatro es la forma dramática más acorde con una mentalidad moderna, puesto que cuestiona lo establecido y su fin es replantearse el sistema heredado". Abel (1963) resalta esta característica rebelde, principalmente en Shakespeare en contraste, por ejemplo, con la obra de Beckett. Según él, la obra Shakesperiana es más arriesgada en cuanto a la renuncia al orden preestablecido y establecido, siendo Beckett más sutil, utilizando directamente el metateatro como vehículo para expresar sus ideas "libremente". En este sentido, *El hombre flor* tendría una mayor afinidad con Becket en tanto que es el personaje de "Hombre" quien expresa las ideas que se han ido construyendo a través de la investigación y, al mismo tiempo, las que puedan surgir en su ser hombre, y es por ello que se reafirmaría una variación importante del significado del metateatro acercándose así al metadrama.

Desde el punto de vista de Abuín (1996), el metadrama es una herramienta o modo que sirve para lograr una relación o implicación con el espectador que se encuentra situado en el plano real, pero que es invitado a cuestionar la relación entre ficción y realidad. En tal sentido, el espectador indaga las estructuras ficticias y se encuentra con un doble juego en el que debe explorar, en palabras de Abuín, "la ficcionalidad del mundo real y la realidad del mundo ficcional" (1996, p. 20).

De esta manera, se conserva una de las principales pretensiones de Andrómeda 3.0, como lo es trabajar para la experimentación sensorial y consciente de los espectadores, como ya se había dicho al comienzo del presente capítulo. Al respecto, Abel plantea que el grado de consciencia podría llevar hasta la duda de la existencia del mundo "real"; "[...] It takes a **high degree of consciusness** [la negrilla es nuestra] to become aware that the world cannot be proved" (Abel, 1963, p. 79). En ese orden de ideas, en el metadrama la realidad y la ficción se vuelven prácticamente inseparables (juego en el que pretende instalarse *El hombre flor*), rompiendo así con la ilusión ficcional. Es justo esta premisa la que deberá ser trabajada al momento de llevar a escena la obra, que, desde todo punto de vista pondrá en tensión la relación entre la presentación y la representación teatral.

Referencias bibliográficas

- Abel, L. (1963). Metatheatre: A New View of Dramatic Form. Hill And Wang.
- Abuín, A. (1996). Juego, distancia y público. sobre el concepto de Metateatro. Actas del X simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Universidade de Santiago de Compostela.
- Ariza, D. (2019). Cuerpos digitales, cuerpos virtuales. Investigaciones y creaciones que vinculan las artes escénicas y las nuevas tecnologías de la imagen. Editorial Universidad de Caldas.
- Bettelheim, B. (1998). *Educación y vida moderna. Un enfoque psicoanalítico*. Editorial Sigma.
- Boal, A. (1974). Teatro del Oprimido y otras poéticas. Ediciones La Flor.
- Brook, P. (2019). Cambiar el punto de vista: cuarenta años de exploración teatral, 1946-1987. Alba Editores.
- Cavarero, A. (2014). Inclinaciones desequilibradas, en Begonya Saez (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Icaria, pp. 17-38.
- Chevalier, J. F. (2018). Aportes y tiempos del texto (de teatro). *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, N.º 1, pp. 193-226.
- Dubatti, J. (2008). Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado. Atuel.
- Eisenstein, S. (1999). El sentido del cine. Editorial Siglo XXI.
- Hardy, E. y Jiménez, A. (2001). Masculinidad y género. *Revista Cubana de Salud Pública*, vol. 27, julio-diciembre 2011, pp. 77-88.
- Homero (1951). La Ilíada. Sopena.
- Kartum, M. (1998). Poner un mundo a vivir: el oficio del escritor. *Revista Gestus*. Número especial abril. Centro de Documentación Escénica del Ministerio de Cultura.

- Maglia, G. y Cabrero M. (2005). Sintaxis de la decisión trágica. Sófocles, Áyax. Una lectura semiológica.
- Nelli, M. (2002). Áyax de Sófocles. Tragedia y hegemonía política (en línea). Trabajo de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/2856/-Documento_completo.246.pdf-des.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Morales, E. (2012). Sófocles: Áyax una mirada desde la justicia. En: Actas del VI coloquio internacional competencia y cooperación de la antigua Grecia a la actualidad. La Plata: Universidad de San Juan, pp. 380-392.
- Ovidio, P. (2003). *Metamorfosis*. (Traducción de Ana Pérez Vega). Biblioteca Virtual Universal.
- Palacio, M. (1999). La socialización masculina: ¿un drama oculto del ejercicio del poder patriarcal? En: *Revista Nómadas*. N.º 11, pp. 166-171.
- Peinado, M. D. (2015). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Universidad de Salamanca.
- Peláez, C. (1996). No soy capaz de montar *Los Ciegos* de Maeterlink. *Revista Gestus*, N.º 7, pp. 4-11.
- Rosivach, V. (1975). Ajax' Intended Victims. *The Classical World*, vol. 69, N.° 3, pp. 201-202.
- Ruiz, J. (2015). *Masculinidades Posibles, otras formas de ser hombres*. Ediciones Desde Abajo.
- Saravia, M. I. (2009). Sófocles. Una interpretación de sus tragedias. La Plata.
- Sariol, J. (1968). En torno al Áyax. Boletín del Instituto de Estudios Helénicos, vol. 2, N.º 2, pp. 69-71.
- Schlesinger, E. (1950). El Edipo rev de Sófocles. La Plata.
- Sófocles (2001). Las siete tragedias. (Traducción de Ángel M. Garibay). Editorial Porrúa.
- Verano, R. (2019). A Ítaca desde el Guaviare. Viaje al posconflicto colombiano desde los poemas de Homero. Ediciones Uniandes.
- Zeitlin, I. (1990). Nothing to Do with Dionysos? Princeton Unversity Press.

Sobre la Metodología, hallazgos, relaciones, tensiones y devenires en el proceso de investigacióncreación coreográfica de *El hombre flor*

José Fernando Ovalle Lopera Universidad de Caldas (Colombia)

En este capítulo daré a conocer el proceso realizado en la configuración de la dirección coreográfica para el proyecto escénico *El hombre flor* que se instala como intertexto entre la tragedia de *Áyax* de Sófocles y la investigación doctoral¹ que realiza Isabel Hernández sobre la invisibilización de las Violencias Basadas en Género (VBG) experimentadas por varones. A tenor de lo anterior, el presente escrito da cuenta del proceso de creación que se traduce hacia el lenguaje de la danza. A través de estas líneas presentaré al lector aquellos elementos que fueron esenciales para la escritura de la dramaturgia corporal, desandando los pasos del proceso y reflexionando sobre las ideas primarias y su desarrollo en la configuración de la dramaturgia corporal en el ejercicio de dirección coreográfica.

Para entender el concepto de dramaturgia corporal me apoyaré en las palabras del maestro Álvaro Fuentes Medrano, quien en su texto (2014) *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*, cita a Eugenio Barba refiriéndose al concepto de dramaturgia y su desarrollo en la historia:

Llamamos dramaturgia a una sucesión de acontecimientos basados en una técnica que apunta a proporcionar a cada acción una peripecia, un cambio de dirección y tensión. La dramaturgia no está ligada únicamente a la literatura dramática, ni se refiere solo a las palabras o a la trama narrativa, existe también una dramaturgia orgánica o dinámica, que orquesta los ritmos y di-

^{1.} Ver la parte III del presente libro.

namismos que afectan al espectador a nivel nervioso y sensorial y sensual. De este modo se puede hablar de dramaturgia también para aquellas formas del espectáculo ya sean llamadas danza, mimo, teatro que no están atadas a la representación ni a la interpretación de historia. (p. 51)

Por otra parte, es importante aclarar que el concepto de técnica fue abordado y transversalizado desde la mirada que propone Lucas Condró en su libro Lo singular. Asymetrical-motion (2017). Al respecto dice Condró: "La creación de una técnica sería algo así como la sistematización de una singularidad, y una singularidad sería la posibilidad de nombrar lo que no existe" (p. 10). Es decir, el concepto de técnica estuvo en una relación concomitante entre el entrenamiento y la creatividad, lo primero desde una postura amplia que recoge elementos del ballet, danza moderna, contemporánea y danza contacto, y lo segundo en las posibilidades investigativas-creativas en, y sobre el movimiento, ahí en la potencia expresiva del cuerpo en sus posibilidades singulares, reafirmando lo particular de cada uno de los tres performers/bailarines que participamos en la etapa creativa aunque al final, y por razones de la creación, se decidió que sólo debía estar yo, toda vez que se gestó mi personaje como el alter ego del Hombre Flor, como la encarnación de la violencia masculina, por lo menos en la primera coreografía.

Por otro lado, es importante anotar que este proceso se desarrolló en tiempos de pandemia lo que de alguna forma restringió los encuentros, pero como en la investigación-creación coreográfica el pensar, hacer y sentir están ligados, estas tres acciones no las puedo pensar la una sin la otra; siguiendo lo anterior, nos vimos abocados a trabajar en mi apartamento, yo no podía asimilar un proceso de investigación coreográfica solo desde el pensamiento, es necesario confrontarlo con el hacer, y en el hacer aparece el sentir. En esta triada de pensar, hacer y sentir se configura la coreografía, no solo como el ordenamiento de unas estructuras de movimiento, sino también desde el ordenamiento de unas pulsiones y ritmos orgánicos que se gestan en las oscilaciones y vibraciones del cuerpo que se mueve en el espacio consiente e intencionalmente; no lo puedo entender de otro modo.

La investigación sobre la experiencia artística, para nuestro caso la coreografía que contiene el cuerpo, la danza, el movimiento, el otro y lo otro, se consolida en el hacer fenomenológico-hermenéutico y abordamos la "Acción/interpretación artística" como investigación "Performativa". Desde esta mirada, fue importante la experiencia del encuentro, del convivio y haber infringido algunas normas de la pandemia, y convertir la

pequeña sala de mi apartamento en el escenario para los encuentros fue la única forma que encontramos en ese momento de trabajar. De otro modo no podía ser.

Entendiendo la situación generada por el Covid-19, y los conceptos de dramaturgia, técnica de lo singular y dirección coreográfica, entremos en materia.

Lo primero que me interpeló al conocer el texto dramático que proponía el profesor Daniel Ariza, coordinador del provecto, sobre la tragedia de Áyax (el texto tuvo varias versiones) fue cómo asumir la figura del guerrero Áyax en una relación contextualizada alrededor de las violencias ejercidas sobre los hombres. Fue así que apareció el interrogante: ¿cómo abordar la problemática que tenía que ver con la violencia infligida sobre los cuerpos masculinos desde la danza?, si bien la violencia como tema general ha generado un sin número de producciones artísticas y académicas, en este proyecto dirigir la mirada hacia la humanidad de los hombres implicaría contemplar mi propia vivencia y entender en ella los patrones heredados culturalmente que han configurado cosmovisiones de ser y estar en el mundo como hombre gay. Cosmovisiones y contextos en donde, por más de una vez, me he sentido discriminado en diferentes contextos y espacios –incluso los académicos– en los cuales dar indicios de debilidad puede empoderar al "otro" para que arremeta con juicios y cuestionamientos sobre la pertinencia o no de una lágrima que escapa de mis ojos, bajo el argumento de que somos adultos, profesionales y que no era el espacio. En este sentido, cuando la empatía por el dolor y sufrimiento del otro se pierde, cuando no podemos o queremos entender la fragilidad del otro, cuando el silencio es cómplice y no permite ser solidario, generamos acciones violentas, sin importar que sean espacios académicos o no.

Los hombres no debemos-podemos llorar...

El tema de la violencia, tan en boga en las prácticas artísticas, está lleno de referentes e imágenes; diría yo que hay un amplio espectro de textos, investigaciones, gestos y demás iconografías al respecto. Ante tal vastedad de información y conociendo el texto motivador para este proyecto, me refiero a *Áyax*, la inquietud que rondaba mis pensamientos tenía que ver con cómo asumir dicho tema. Mi interés estaba centrado en trabajar desde una perspectiva alejada de las miradas dicotómicas y, por ello, no hablar de los buenos o los malos o entre unos y otros, sino asumir la creación desde

las contradicciones del humano: hombre víctima y victimario, que se dan en la búsqueda de libertad, poder, honor y afirmación.

Abordar el proceso creativo partiendo de lo anterior y a través de un lenguaje corporal, implicaba pensar en las prácticas de nuestro contexto que generan dolor y sufrimiento, y que se normalizan e invisibilizan. Siguiendo lo anterior y teniendo como insumo la tragedia de $\acute{A}yax$, me cuestionaba cómo abordar la violencia logrando escapar de las imágenes arquetípicas y los lugares comunes cuando se piensa en el hombre guerrero, el hombre asesino, el hombre violento o el hombre víctima en nuestra cultura.

Es decir, pensarse como hombre víctima y victimario, pues si observamos a Áyax como héroe trágico, en él se sintetizan las dos caras de la moneda producto de su contexto y de la historia. Por lo anterior, consideré pertinente preguntarme por la mano que asesina o por el arma o artefacto y el cuerpo que se hiere. En el caso de Áyax, las preguntas por el guerrero, la espada y la conducta suicida adquieren sentido si las pensamos en la actualidad como fenómenos que tienen que ver con la violencia hacia los hombres. Preguntas que se configuran como insumo para la "apuesta" escénica.

Desde esta perspectiva la imagen del suicidio del héroe trágico se presenta detonadora y permite las indagaciones que siguieron en el proceso; así, la primera relación que se entabló fue la acción de empuñar el arma con la mano, o en el caso de Áyax, la disposición de la espada para el suicidio. Entendiendo lo anterior, la acción de empuñar el arma la pondríamos en tensión con la premisa de no tomar el arma con las manos, es decir, negar la acción en su literalidad dramática. Esta decisión sobre el uso del arma contenía las preguntas: ¿Qué arma utilizar? y ¿Cómo utilizarla escénicamente? Así, apareció el machete con todo su valor histórico en cuanto hace parte de nuestra cultura: en Colombia, con el machete se abren trochas y caminos, pero también ha servido para cercenar cabezas y manos en el marco de los conflictos sociales y políticos de nuestro país.

Así, se abordó este objeto como analogía de la espada de Áyax, que para esta propuesta creativa no utilizaríamos en su condición natural –de trabajo o de pelea–, sino que la abordaríamos desde la carga simbólica e histórica que tiene esta arma en Colombia. Cuerpo y machete tenían que presentarse en una relación táctil de independencia y reciprocidad (ver imágenes 1 y 2).

De esta manera, empezamos las primeras improvisaciones con la premisa de no tomar el machete por el mango ni con la mano. En este sentido,

tenía que transitar por diferentes partes de los cuerpos de los *performer/* bailarines. Estas exploraciones me permitieron, como coreógrafo, escapar –de alguna forma– a las imágenes ya conocidas en relación con este objeto y la violencia. El machete, se convertiría en nuestra pareja para danzar, piel y metal se fundirían en una danza de Contacto, en donde no puede existir el uno sin el otro, los dos cuerpos se siguen y huyen al ritmo de sus impulsos y sensaciones, diría yo que como en el tango, "un sentimiento que se baila entre dos".

En estas exploraciones se presentaba el machete en un continuo desequilibrio, buscando relaciones táctiles entre el cuerpo, la piel desnuda -vulnerable²- y el objeto. Fue así, a través de esta danza contacto entre machete-cuerpo, como este artefacto ganaba autonomía y distanciamiento en cuanto a su uso cotidiano como objeto de trabajo y arma con la que se ataca o defiende. Por otro lado, empezó a cobrar gran importancia la imagen del cuerpo, la piel, que se expone –en tanto vulnerable– al filo cortante del machete. Corporalidad y arma (relación sujeto-objeto) se relacionan de una manera dicotómica, en donde cada uno se reafirma en sí mismo desde la autonomía y complementariedad generando un sin número de imágenes que después desarrollamos en movimiento. Estos pensamientos, tensiones, ideas, conceptos, fueron el punto de partida que una y otra vez retomamos durante las improvisaciones y que en el tiempo empezaron a presentarnos un universo de posibilidades quinestésicas, sensibilizándonos en travectos y recorridos sobre el cuerpo en una conciencia táctil de masa, peso, impulsos y dimensiones matéricas del machete en la relación con el cuerpo deviniendo en universos simbólicos y poéticos. A partir de estos hallazgos la imagen empezó a configurar el primer momento escénico para la obra, que he llamado "El hombre guerrero".

^{2.} Ver en la tercera parte de este libro la definición de vulnerabilidad en tanto *vulnus* o piel lisa que, por su vulnerabilidad, exige cuidado.



Imagen 1. Relación cuerpo-machete. Fuente: Vanessa Gañán.



Imagen 2. Relación piel-machete. Fuente: Vanessa Gañán y Alejandra Murcia.

Primer momento escénico: "El hombre guerrero"

Para el desarrollo de este momento escénico fue importante y determinante el encuentro con el texto *Cuerpo, memoria y representación* de Adriana Cavarero y Judith Butler (2014), quienes abordan reflexiones alrededor de las masculinidades y la invisibilización de sus violencias. Este texto me permitió proponer analogías en relación con el cuerpo y el movimiento, alrededor de los conceptos de línea, verticalidad, horizontalidad, perpendicularidad, inclinación y declinación. Las autoras abordan y despliegan estos conceptos, ideas y pensamientos de manera vasta y, en mi necesidad de componer la acción dancística, consideré que debía comprenderlos y realizar una traslación de ellos hacia mi lenguaje. Es decir que me interesaba ir del significado de la palabra escrita al significado y poética del movimiento, y en esta experiencia abstraerlos hacia la danza que partía del juego y la improvisación. Este proceso generó metáforas que configuraron lo que he denominado una "narrativa danzada".

Por lo dicho en el párrafo anterior, considero de gran necesidad en este capítulo, abrir un espacio a los pensamientos contenidos en el texto citado ya que, como lo sostuve, son ellos los que se configuraron como insumo fundamental para la propuesta coreográfica, ya que la danza, por su mismo carácter polisémico, encripta en el cuerpo y abstrae las unidades de sentido y las motivaciones que permitieron el desarrollo de este primer momento escénico coreográfico de "El hombre guerrero". Las citas expuestas a continuación, una detrás de la otra, deben entenderse como una serie de detonantes que fueron nutriendo la poética coreográfica durante el proceso, por eso son importantes y las nombro así:

Nos inclinamos por deferencia, aunque también por preferencia. Por otro lado, la inclinación remite a la flexibilidad como actitud que es preciso adoptar, incluso resolver adoptar, pues no está dada a priori, a fin de establecer el vínculo, de activarlo, de responder a la llamada del Otro. (p. 14)

Mientras que el sujeto moderno, cartesiano y/o kantiano, es representado en la unívoca verticalidad del contundente trazo de la I del "I" (yo); sujeto que, en virtud de esa verticalidad, es y permanece ajeno a la relación. No cabe la relación sin inclinación y, a la vez, la inclinación atestigua la relación (p. 13).

Cuando Arendt advierte que "toda inclinación tiende hacia el exterior, se asoma fuera del yo", nos ofrece un indicio preciso: entender quién es responsable del otro, sobre la escena de la relación primaria, cómo una figura inclinada

cuyo yo, llevado fuera de sí, se asoma al exterior, puede abrir marcos de sentido cruciales, sobre todo si el reto se refiere a la verticalidad egoísta del sujeto. (p. 34)

La verticalidad del sujeto, aquí proyectada sobre la horizontalidad igualitaria de la geometría liberal-democrática, se revela como el paradigma fundamental, en cuyo interior es posible suscribir tanto el yo agresivo, de matriz hobbesiana, como el yo autónomo del racionalismo kantiano. Dicho de otro modo, la verticalidad se confirma como una característica decisiva, fundante e irrenunciable de la configuración moderna del sujeto. (p. 36).

En este ejercicio de pensar la masculinidad y la invisibilización de sus violencias, en clave de danza, desde los conceptos geométricos de Adriana Caverero y Judith Butler, se abordaron entonces las exploraciones en una geometría de la vulnerabilidad: "La geometría canettiana se organiza sobre dos coordenadas fundamentales: la verticalidad del superviviente y la horizontalidad del muerto" (p. 25).

Los pensamientos aquí expuestos iban configurando un entramado de movimientos para los tres *performers*/bailarines desde la improvisación en danza, y para mí en el oficio de dirección coreográfica era motivador traducir los conceptos geométricos a una narrativa danzada; así, en el ejercicio de apropiar, desplazar y abstraer los conceptos hacia la danza se contenía y expandía el sentido, apareciendo en el proceso los cuerpos de tres hombres con los torsos desnudos jugando con la verticalidad, la inclinación y la declinación. En este accionar corporal tomamos conciencia de los tres principios básicos de la pre-expresividad del actor-bailarín ya estudiados en las primeras hipótesis en la Antropología Teatral de Eugenio Barba y que el profesor Sergio Sierra³ retoma en su tesis doctoral *Acciones corporales dinámicas*. *Metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos, inspirada en el principio de alteración del equilibrio* (2015), cuando dice:

3.3. Los principios pre-expresivos: Las primeras hipótesis de la Antropología Teatral nos presentan los principios pre-expresivos a modo de leyes. Dice Eugenio Barba que "si tomamos como campo de investigación el teatro oriental y si analizamos cómo el actor oriental utiliza su cuerpo descubrimos enseguida tres leyes" (1983: 80), la primera es la de la Alteración del Equilibrio, la segunda la de la Oposición, y la tercera la de la Coherencia Incoherente. (pp. 14-15)

^{3.} Profesor del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas.

Siguiendo lo anterior, estos principios pre-expresivos, entendidos como espacios vivos a indagar, se convirtieron en hilo conductor de la alteración del equilibrio de los cuerpos, ligados a una percepción de oposición, con cierto nivel de coherencia, no en una descripción literal de la imagen, es decir un poco incoherente intencionalmente. Así se configuró la estructura narrativa, en tanto se manifiestan los principios pre-expresivos, ellos en sí mismos desde el movimiento, presentando un cuerpo en su físico "estar ahí", deviniendo en juegos de desequilibrio. Así, los principios pre-expresivos fueron adquiriendo categoría de protagonistas en tanto instalaban en el cuerpo una presencia escénica que escapaba a la interpretación de rol o personaje. Desde esta mirada, se trabajó en la configuración de la imagen y en lo que ella puede detonar, en donde los torsos desnudos de los tres hombres y el machete jugaron un doble desequilibrio a saber:

- El primer desequilibrio, entre el *performer* y el machete, se produce al maniobrar, controlar el machete que juega desde la danza contacto sobre el cuerpo del *performer*/bailarín accionando escénicamente.
- El segundo desequilibrio es el que el *performer* realiza buscando salir de la verticalidad de su propio eje, para desplazarse hacia la inclinación.

En este doble desequilibrio se genera una tensión sobre la que se trabajó en este primer momento del proceso, en donde, como puede ser evidente, se exponen cuerpo y machete con toda su carga simbólica en una coreografía que contiene y expande el sentido, generando un nivel de afectación sensorial y comunicabilidad para el espectador, conteniendo en la imagen una riqueza polisémica desde lo que podríamos denominar "Coherencia Incoherente", en palabras de Eugenio Barba, cuando dice:

De estos fragmentos sobre el estudio del equilibrio se desprende que un equilibrio en acción, genera un drama elemental: que la oposición de diferentes tensiones existentes en el cuerpo del actor se presenta para el observador como un conflicto de fuerzas a nivel elemental. Pero para que de un equilibrio con el mínimo esfuerzo se pueda pasar a una explosión de fuerzas contrarias –así nos aparece el cuerpo de un actor que controla perfectamente el equilibrio—, es necesario que el equilibrio se torne dinámico; ni ligamentos ni músculos en acción para conservar la posición erguida. El actor que no está en condiciones de tender a este equilibrio precario y dinámico en el escenario carece de vida: conserva la estática cotidiana del hombre, pero como actor parece muerto. (Barbab y Saravese, 2012, pp. 124-125)

Siguiendo lo anterior y en esta búsqueda de abstraer los concentos geométricos que proponen Cavarero y Butler, me acerqué a la obra artística del pintor Kandinsky e hice énfasis en su texto *Punto y línea sobre*

plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos (1995). Este acercamiento a la obra del pintor y a las ideas de abstracción que propone sobre los conceptos de punto y línea, me permitieron ampliar la mirada en el proceso creativo que dio como resultado las acciones y movimientos ligados tanto a este primer momento escénico como al segundo momento denominado "Hombre Flor", del cual hablaré más adelante.

Antes de seguir con el discurso sobre el proceso creativo me parece pertinente contextualizar al lector sobre algunos aspectos de quiénes somos y las circunstancias que rodearon el proceso de acercamiento al tema que nos convoca y a la configuración de obra.

El equipo creativo de este provecto denominado Andrómeda 3.0 y con el cual vengo trabajando hace unos años, en cabeza del coordinador Daniel Ariza, propone inicialmente un acercamiento al desarrollo del proyecto: por un lado, se realiza una serie de encuentros enfocados a las fundamentaciones teórica y contextual de las violencias infligidas a los varones, y por otro lado, un acercamiento a la creación a través de laboratorios exploratorios, teniendo como detonante la tragedia de Áyax. Estos acercamientos empezaron a desarrollarse a comienzos del año 2020 de forma presencial en las instalaciones de la Universidad de Caldas, pero a mediados de marzo, cuando empezó la pandemia por el virus Covid-19, nos desplazamos a la virtualidad; entonces yo decidí, como lo dije al comienzo del texto, trabajar en mi apartamento, manteniendo encuentros presenciales con los performers/bailarines y con el equipo de Andrómeda 3.0, me encontraba en la virtualidad; así a través de la pantalla cada determinado tiempo cada uno de los creadores-investigadores desde su rol de dramaturgo, diseñadores digitales, dirección de arte, dirección de coreografía, fotografía, escenografía y vestuario exponía sus reflexiones y presentaba los avances desde su disciplina, generando miradas y reflexiones que retroalimentaron el proceso creativo.

Aclaradas las condiciones de modo, tiempo y lugar que se dieron durante el proceso creativo, retomo el discurso y expongo el documento presentado al colectivo Andrómeda 3.0 en uno de esos encuentros virtuales.

Sobre la Verticalidad. El hombre guerrero - Emasculación

Al final de este apartado se presenta una serie de imágenes fotográficas que ayudan a comprender de manera más clara lo aquí explicado.

La línea y la relación con lo vertical

En contraste, es una mirada perpendicular sobre la horizontalidad y que a través de sus acciones se proyecta en el tiempo forjando pensamientos sobre las construcciones de las masculinidades y su propia inclinación, lo vertical cuestionando las miradas hegemónicas sobre el cuerpo varonil; en este sentido, se propone afectar la verticalidad de los cuerpos con la inclinación y los desequilibrios del cuerpo en movimiento, y así devenir en imágenes dislocadoras en la relación del cuerpo masculino violentado y silenciado (ver imagen 3).

El quiebre de cadera de san Sebastián

La vasta iconografía de san Sebastián sirvió de motivación y referencia para asumir el desequilibrio que contienen las imágenes en el quiebre y desplazamiento de la cadera; al observar y transferir la corporalidad de esta imagen al tema que nos ocupa encontramos en la flexión de la cadera otras posibilidades expresivas a poner en contexto (ver imagen 4).

Sobre el grito de Áyax... Ay de mí lay de mí!...

Por eso cuando el dolor le acometía gemía sordamente, sin gritos ni lamentos, como un toro que muge (ver imagen 5). Del texto de Áyax surgió el siguiente pensamiento en una de las reuniones de creación: Dolor, rabia, ira en la dualidad del Héroe trágico Víctima y Victimario. Otro detonante a tener en cuenta es la acción de gritar, que se presenta en el texto de Áyax de Sófocles, cuando Áyax toma conciencia de que ha sido burlado por la diosa Atenea y profiere el Grito: Ay de mí iay de mí!

La acción de gritar, que se venía trabajando ya en el proceso de creación, tomó mayor relevancia cuando Xavier Escribano nos envía su texto "Áyax, entre la gravedad y la gracia" como parte de todo este trabajo de investigación. El texto de Escribano, sin duda, enriqueció la perspectiva de la acción del gritar cuando dice:

En su célebre tratado *De la ira*, el estoico romano Lucio Anneo Séneca, insiste mucho en la monstruosidad de esta pasión y en el efecto deformante que ejerce sobre aquel que ha dejado propagarse por su ánimo el incendio de la cólera. Los pasajes de Séneca describiendo al sujeto airado no tienen desperdicio.

^{4.} Ver la parte II del presente libro.

Inflámense sus ojos y centellean; intenso color rojo cubre su semblante, hierve la sangre en las cavidades de su corazón, tiémblanle los labios, aprieta los dientes, el cabello se levanta y eriza, su respiración es corta y ruidosa, sus coyunturas crujen y se retuercen, gime y ruge; su palabra es torpe y entrecortada, chocan fuertemente sus manos, sus pies golpean el suelo, agítase todo su cuerpo, y cada gesto es una amenaza: así se nos presenta aquel a quien hincha y descompone la ira. Imposible saber si este vicio es más detestable que deforme. (Séneca, 2020, p. 8)

Desde esta perspectiva, la acción de gritar adquiere otros tonos y nos interpela frente al Grito de los hombres violentados y silenciados, pues su dolor, de alguna manera, es también nuestro dolor. Por otro lado, el grito como gesto a desarrollar propone una sonoridad e intensidad, cualidades que nos ayudaron a indagar en el gesto en términos escénicos ampliándolo, exacerbándolo o minimizándolo, poniéndolo en relación con las imágenes en desequilibrio de cuerpo y machete que ya habíamos encontrado. De esta manera, la acción de gritar, además de configurarse como una unidad de sentido en la narrativa corporal, abrió posibilidades frente a lo sonoro, pues en la relación de sonido y grito se articulan y modulan las intensidades expresivas de la acción, desplegando fuerzas que contraen y expanden el sentido.

Entendiendo los anteriores insumos, le propuse a Adriana Guzmán, artista del colectivo Andrómeda 3.0 y encargada de la producción sonora, una reunión⁵ para socializar e intercambiar ideas, presentándole el siguiente documento en forma de guion, que contenía las acotaciones e ideas iniciales, además de compartirle el video de la coreografía, en donde detallo los tiempos en minutos y segundos de la acción del grito a potencializar y otras posibles relaciones e intenciones dramáticas que podemos conectar desde lo sonoro, en términos de intenciones de afectación sobre el espectador.

^{5.} Las reuniones para la creación se realizaban semanalmente, a través de la plataforma Zoom. Para cada una de estas reuniones preparábamos documentos, ideas, vídeos, bocetos, que íbamos compartiendo con el fin de adelantar un proceso que en algún momento tendría que ser presencial.



Imagen 3. La inclinación. Fuente: Vanessa Gañán.



Imagen 4. El San Sebastián. Fuente: Alejandra Murcia.



Imagen 5. El Grito. **Fuente:** Vanessa Gañán y Alejandra Murcia.

Sobre lo sonoro en el accionar del hombre guerrero

Apuntes y especulaciones iniciales en las relaciones de la imagen corporal-danza y la imagen sonora, para así encontrar un punto narrativo-dramático de concomitancia entre estos dos lenguajes en la escena del **Hombre Guerrero** en donde se desarrolla el grito, que como acción escénica tiene diferentes niveles de interpretación y afectación dependiendo de los tiempos de duración, es decir de los tiempos musicales o sonoros, ligada a la acción de gritar. Otro elemento que desde lo sonoro se propone son los testimonios documentados de los hombres víctimas de la violencia en donde la voz y la palabra concretan el sentido, sumando la idea de sonidos metálicos que puede ayudar a configurar lo sonoro de esta escena.

Primer grito, empieza en el minuto 2'40" y va hasta el minuto 2'53". En este video dura 13 segundos, pero quiero desarrollar esta acción en el tiempo a 32", después de los cuales van 16" de una respiración relajada.

Segundo grito. En este momento es solo una leve intención del gesto. En el video empieza en el minuto 2'42", propongo que dure 8".

Imagen de guerrero. Este momento creo se podría potencializar; en el video empieza en el minuto 5'45" y me gustaría desarrollarlo en 8", después viene una respiración que relaja.

Tercer grito, es una intención de la acción de gritar, en el video aparece en el minuto 7'30"y dura 4', después una respiración que relaja.

Cuarto grito, este último grito empieza en el minuto 10'00" y la idea es que dure 16" para terminar con una respiración, momento en el cual agarramos el machete con la boca.

En el momento de esta imagen en donde se juega con un desequilibrio del machete en la mano, que en el video aparece en 11'34", el volumen baja de intensidad para dar espacio a la voz, palabra de los bailarines en una acción participativa con los espectadores presentes en donde a partir de las preguntas: ¿Sabe usted cuánto pesa este machete? ¿Cuánto tiempo cree que me demore en dominar el machete en este juego de desequilibrios? ¿Cuánta fuerza es suficiente para de un solo tajo cercenar un dedo, una mano o una cabeza?; el tiempo de esta acción no está determinado, ya que entra en un juego con el participante, el tiempo aproximado es de 5 minutos, después de esto vamos finalmente a posición horizontal sobre el piso. Muerte.

Imagen final. Muerte que se construye en 1'00".

Nota: los tiempos son aproximados, pueden variar de acuerdo al desarrollo de toda la escena.

Al finalizar el año 2020, y después de casi un año de reflexiones y encuentros virtuales con el equipo creativo de Andrómeda 3.0, y encuentros presenciales en mi apartamento con los dos bailarines, teníamos configurada la coreografía para el primer momento escénico, "El hombre guerrero", que abordaba la violencia, el dolor, la ira desde los desequilibrios y la acción de gritar como hilos narrativos.

Segundo momento escénico: "El hombre flor"

La muerte de Áyax-La flor de jacinto, muerte y vida en un acontecimiento que redime de alguna forma el deshonor del guerrero suicidado, son los elementos fundamentales sobre los cuales iniciamos nuestra exploración para este segundo momento coreográfico. En la creación de esta coreografía exploré el placer, la plenitud y la vida, condiciones inherentes de la existencia humana y cómo estas se trasladaron –metafóricamente– a la espiral, concepto geométrico que contiene el punto y la línea y que, tal como lo menciona Kandinsky (1995) "la espiral es una línea" (p. 86), pero también, es "un círculo que fracasa" (p. 85). Es decir, es una línea que se expresa en un círculo que no acaba, que está en continuo movimiento, en un movimiento fluido.

Esta idea de espiral pensada y trasladada a las cualidades y dinámicas del movimiento en el espacio, me permitieron experimentar y observar en el cuerpo la manera en que la fluidez aparecía con cierta sensualidad. Una sensualidad propia de lo masculino, develando curvas y voluptuosidades en relación con el punto y la línea vertical que se inclinaba, tensionando, de alguna manera, los conceptos hegemónicos sobre masculinidad que propone la rectitud, el estoicismo, como figuras que han introyectado el deber ser hombre. Las anteriores exploraciones se enriquecieron con la imagen de la flor de jacinto que, según la mitología griega, surgió tras la muerte de Áyax y brotó en el lugar donde cayó la sangre del héroe.

A continuación, presento el segundo documento que socialicé al equipo creativo de Andrómeda 3.0 de forma virtual, en donde expongo los adelantos del segundo momento escénico, "El hombre flor".

El punto

"En nuestra percepción el punto es el puente esencial, único, entre palabra y silencio. El punto geométrico encuentra su forma material en la escritura: pertenece al lenguaje y significa silencio" (Kandinsky, 1995, p. 21). (Ver imagen 6).

La curva y la relación con la torsión

Con lo continuo –a partir del desequilibrio– se busca presentar esas otras masculinidades que escapan a la norma y los estereotipos del deber ser hombre para así, en el ejercicio creativo, devenir en voluptuosidades masculinas que en relación con el bucle nos presenta lo femenino habitado desde lo masculino; es así como aparecen sensibilidades masculinas adyacentes, que comparten un punto en común, pero están al margen de la norma, de lo vertical y son el resultado de interacciones entre lo femenino y lo masculino (ver imagen 7).

La espiral de Arquímedes, en la relación con EL SIN FIN, un continuo eterno, hombre flor. Otra curva que encontramos en la galería de Curvas Maravillosas es la espiral de Arquímedes. Esta curva es generada por la combinación de dos movimientos uniformes: uno rectilíneo y otro rotacional, simultáneamente (ver imagen 8).

Después de desarrollar la idea geométrica de la espiral y de la inspiración de lo planteado por Kandinsky como afectación de la verticalidad, surgió la idea de la siembra. La acción de sembrar sobre la que me apoyé para el desarrollo de este segundo momento se presentó como detonante a partir de las fases de desarrollo natural de la flor –en extensión de la flor de jacinto– (germinación, crecimiento, floracion y reproduccion). Cada fase propone un ritmo, una corporalidad y una espacialidad; todo ello debía ubicarse en los cuerpos de los *performers* danzantes. Los gestos expresivos debían funcionar como códigos y símbolos proponiendo una poética en el movimiento que emerge. De pronto se puede esbozar un militar, o un hombre "amanerado", un amante, un hombre que arrulla, abraza o seduce. Porque todo ello somos los hombres, en tanto multiplicidad gestual que no debe ser restringida y que, como una flor, emerge de la corporalidad de manera natural.

Estos gestos se centraron, por ejemplo, en las manos, con las que se pretende poner en tensión frases populares que buscan reafirmar o poner en duda la masculinidad, tales como "a un hijo se debe educar con mano firme y dura", "se le partió la muñeca", "recoja la mano que se le cayó" o "maniquebrado". Todos estos gestos buscaron generar un pliegue narrativo en el hilo dramatico ya que se abordaron desde la yuxtaposición y complementariedad, abriendo así, posibilidades de sentido para el espectador.

El siguiente cuadro sintetiza, de alguna manera, las ideas, analogías, metáforas, sensaciones, y demás pretextos que sirvieron para configurar el hilo narrrativo del segundo momento: "El hombre flor".

Fase de la	Nivel en el	Geometría	Gesto de-	Sensaciones
flor	espacio	propuesta	sarrollado	Imágenes
Germinación	Bajo suelo	Punto	Puño apre-	Ser Semilla en poten-
			tado	cia, hálitos de vida
Crecimiento	Medio	Espiral 30 %	Arruyar.	Ir y volver
		de intencidad	Ofrecer	expandir
Floración	Medio y	Espiral	Chuparse el	Provocar, conquistar,
	arriba		dedo	Eros, sensualidad, vo-
				luptuosidad
Reproduc-	Arriba	Espiral elon-	Elongación	Placer, vida, eyacu-
ción		gada-	crecer	lación, trascender en
		Fálica		los hijos, línea de san-
				gre, la paternidad



Imagen 6. Hombre flor en punto. Fuente: Alejandra Murcia.



Imagen 7. Hombre flor en torsión. Fuente: Alejandra Murcia.



Imagen 8. Hombre flor en curva. Fuente: Alejandra Murcia.

La experiencia de los dos bailarines en el proceso de creación

Teniendo en cuenta que el proceso de creación se realizó junto a dos bailarines, considero necesario (aunque ellos dos no estuvieron en la versión final de la puesta en escena), para dar final a este recorrido por los principios que guiaron la creación coreográfica de la obra *El hombre flor*, reconocer las voces de ellos. Por ese motivo les solicité que escribieran aquellos pensamientos que se fueron elaborando a lo largo de los meses en los que fuimos trabajando en estos dos momentos escénicos. Estos textos hacen parte de una bitácora que construimos a medida que iba avanzando todo el proceso y dan cuenta de un número importante de sentires sobre lo que significó para los tres bailarines trabajar desde su propio ser masculino.

Diario de una epidermis, por Yon César Bobadilla Restrepo

Al principio, el trabajo con el machete se me presentaba huidizo, me generaba mucha incertidumbre cómo íbamos a bailar con algo así. Estaba desconcertado porque al propiciar los primeros contactos con el objeto me comunicaba mucha violencia, sangre, desfogue de energía, saturación de ruidos, chispas sobre el suelo, escenas grotescas y dantescas, etc. La idea de abandonar el arquetipo se me dificultaba mucho, aunque me emocionaba la noción de bailar con algo que me pusiera en riesgo, por más miedo que tuviera a la gran facultad de cercenar que tiene el objeto, de herirme a mí o a alguno de mis compañeros. Para fortuna mía y de todos, solo el suelo fue el afectado con algunas fracturas que fueron producto de las caídas, unas cuantas huellas de su impacto quedaron sobre la baldosa.

Nuestros cuerpos no se entendían uno con el otro: el delgado, pequeño y plano de su forma contrastaba con mi contextura gruesa, grande y con ciertos relieves de mi forma, que imposibilitaba mantenerlo en una posición estable. Su piel lisa, compacta y liviana pugnaba contra mi piel adherente, demasiado frágil y pesada. No comprendía su composición matérica: su peso, sus puntos y modos de equilibrio, su filo apagado con una cinta americana como medida restrictiva para protegernos del peligro que siempre estaba latente al entablar una relación de danza contacto entre el machete y nuestras pieles, nuestra vulnerabilidad.

Luego comenzamos a dejarnos ser y estar en contacto físico, nos brindábamos espacios de comunicación desde el ser corporal, desde la piel que restaura de alguna forma las necesidades de expresión tratando de quebrantar las leyes naturales. Esa otra mirada desde la danza contacto con la tercera ley de Newton, la ley de acción y reacción que dice: "A toda fuerza que se aplique sobre un cuerpo corresponde otra en igual intensidad, pero en sentido contrario". Las primeras improvisaciones comenzaron a reafirmar esta ley con la gravedad: del pecho a la espalda o del hombro a la rodilla. Estas fueron las travesías del instrumento por nuestro cuerpo más difíciles ya que cuesta mantener el equilibrio en forma vertical del objeto. Otro de los factores que lo hacía difícil era su punzante punta lastimando sobre mi epidermis, también fue difícil encontrar el centro en la hoja del machete con mi pequeño músculo lumbrical del dedo índice de la mano derecha, a pesar de ser diestro.

Los caminos que al principio dictaminaba la gravedad, conduciendo el objeto hacia el suelo, poco a poco con mucha insistencia fueron descubriendo dos cuerpos que juegan y dialogan con sus pesos, encontrando que para cada acción ejercida por un cuerpo no existe solo una reacción igual y opuesta en el otro cuerpo. Es posible superar esta ley redireccionando los impulsos, la velocidad, el control de la energía, el traslado del peso de mi cuerpo y también el tiempo suficiente para emplear un desequilibrio en el objeto y crear dicho desplazamiento. Fue entonces cuando se hizo necesario agudizar los sentidos y, en concomitancia con la experiencia vivida, ir registrando los procedimientos corporales estimulados a través de insinuaciones musicales. De alguna manera, estos elementos sonoros nos conectaban en un interés por encontrarnos desde la sensibilidad de toda nuestra percepción háptica para producir movimientos o imágenes de un legendario héroe mitológico a quien llamaron Áyax el Grande, el valeroso guerrero que se enfrentó blandiendo su espada contra los vulnerables corderos. ¿Nosotros éramos acaso esos corderos?

Cuerpo-espacio-tiempo. Por Hernán Darío González Vargas

Áyax, el hombre, ve pasar su vida a través de los ojos, antes de morir. La obra *El grito* de Eduard Münch en relación con la historia de Áyax, me permitió entender la fragilidad en la quietud, como una suspensión del cuerpo y el espacio en el tiempo. Experimentando el posible dolor que sintió Áyax al perder su honor, llevándolo al suicidio, conectando el inicio y fin de la vida misma como una transición. Concibiendo el vacío de la muerte como

punto-semilla e inicio de la acción de la vida, que llevaría a esa partícula tan pequeña a convertirse en un jacinto-hombre flor.

Volver a la semilla a través del movimiento, implicó estudiar la fuerza, energía, equilibrio y tiempo durante el proceso creativo, la escena y la vida cotidiana, como punto de partida para transitar por el hombre flor, mismo que acabaría con su vida en el *hombre-Guerrero*.

Durante los encuentros con el maestro José Fernando Ovalle se abordaron principios técnicos (cuerpoarriba-cuerpoabajo-cuerpoabierto-cuerpocerrado), improvisaciones (oposiciones-encuentros de puntos) y ejercicios (de control-articulación-meditación). Apoyados desde autores como Eugenio Barba, Rudolf von Laban y George Gurdjieff, indispensables para tomar consciencia en la disciplina del cuerpo, el dominio del movimiento y la quietud (suspensión).

En un momento del proceso la crisis generada por el confinamiento a causa del Covid-19⁶, permitió a cada uno asumir el entrenamiento desde sus posibilidades y condiciones, con premisas ya establecidas que ayudarían en el proceso creativo. Vivir a las afueras de la ciudad y tener espacios para practicar diferentes deportes, me invitaron a: 1) observar el piso pélvico como centro del cuerpo, en diferentes ejes (vertical-horizontal) y posiciones; y 2) analizar la dosificación de fuerza y energía. Otorgando al cuerpo posibilidades de relación con el espacio en toda su esfera de movimiento, en torno al desarrollo anatómico-articular-muscular del cuerpo, al servicio de la *semilla-flor*.

Fusionar elementos técnicos del *ballet*, pilates y yoga, ayudaron al fortalecimiento del cuerpo como un todo desde la musculatura más profunda hasta la periférica, con el peso del propio cuerpo. Entendiendo los tiempos que requería la inhalación-exhalación, tensión-relajación, efectivos para fortalecer el equilibrio-fuerza.

Explorar diferentes velocidades implicaría moverme más acelerado o lento que de costumbre, examinando conceptos como cuerpo-espacio-tiempo. Después de tomar consciencia sobre determinados músculos⁷, fortalecerlos y protegerlos para sacar el centro pélvico de su eje, generaría una percepción más atenta del cuerpo (a través de los sentidos) y el mo-

^{1.} El proceso de creación de la obra se realizó en el marco de la pandemia mundial por el Covid-19.

^{2.} Músculos superiores: hombros, brazos, antebrazos. Tronco y pelvis: abdomen, espalda, piso pélvico. Miembros inferiores: Cuádriceps, glúteos, músculos isquiotibiales, músculos de la pierna.

vimiento, en el espacio. También pudo indagarse con más confianza en los principios de oposición a la fuerza natural de la gravedad, el arriba. Explorando el recorrido de la semilla al *hombre flor* en diferentes estados.

Estas disciplinas me permitieron: 1) ser consciente de la fuerza, energía y equilibrio, y su dosificación en el tiempo. Generando desde lo anatómico una serie de movimientos que le dan desarrollo al hombre flor y al hombre guerrero; 2) entender ese vacío que siente Áyax al verse obligado a quitarse la vida por defender su honor; y 3) conectar el inicio y final, como un bucle o espiral de continuidad natural, que nos lleva a experimentar la fugacidad del tiempo, muerte-vida de cada instante, durante el proceso creativo, la puesta en escena y la vida cotidiana.

Es entonces como *Áyax, el hombre*, en un continuo retorno, se presenta sin tiempo, o mejor, actualizando nuestro tiempo.

Conclusiones

Las anteriores reflexiones y descripciones sobre el proceso creativo que se dio en la dirección coreográfica de las dos escenas que se configuraron "El hombre guerrero" y "El hombre flor" se desarrollaron desde mayo de 2019 con los primeros acercamientos, hasta abril de 2021; es importante recordar que gran parta de las exploraciones se realizaron en tiempos de pandemia. Siguiendo lo anterior, las expectativas de resonancia de este proyecto están ligadas a la realidad, pensar en cuántos espectadores vamos a tener, protocolos de seguridad y demás aspectos a tener en cuenta ponen a prueba la capacidad de adecuación de la obra misma, confrontando al equipo creativo de Andrómeda 3.0 y llevando al equipo, en cabeza del coordinador Daniel Ariza, a tener siempre planes en contingencia. Desde mi perspectiva quisiera mantenerme ahí, en presencia escénica, concreta, accionando con los espectadores participantes en esa relación cuerpo machete, cargando uno un bulto de tierra para la escena final llena de color y de vida, no quiero renunciar al efecto de la presencialidad concreta de los cuerpos, no quiero violentar mis ideas, me resisto a tener otro tipo de presencia que no sea la matérica, extraño el convivio como acontecimiento, la poiesis corporal humana y la expectación, tomo y parafraseo estos conceptos del maestro Jorge Dubatti, y ahí me instalo, de pronto con una sensación nostálgica, pero totalmente honesta en mi intención y querer desde la construcción en la dirección coreográfica.

Referencias bibliográficas

- Fuentes, A. (2014). *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*. Escenología. Condró L. (2017). *Lo singular. Asymmetrical Motion*. Continta Me Tienes.
- Cavarero, A. y Butler, J. (2014). Cuerpo memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Buttler en diálogo. Icaria Editorial.
- Sierra, S. (2015). Acciones corporales dinámicas. Metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos inspirada en el principio de alteración del equilibrio. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Barba E. y Savarese N. (2012). El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral. Artezblai.
- Kandinsky, V. (1995). Punto y línea sobre plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Editorial Labor.

La imagen como producción de sentidos, para una conferencia-performática a través de lo simbólico

Alejandra Paola Murcia Santafé Universidad de Caldas (Colombia)

Al iniciar un proyecto de "investigación-creación" nos encontramos siempre frente a una hoja en blanco y tal vez ninguna gran idea; nos encontramos frente al vacío del latín *vacivus*, que literalmente significa "falto de contenido", aquel espacio en el cual no existe nada; pero una hoja en blanco sustenta la posibilidad, la emergencia, la expresión de una idea que se gesta desde la sensibilidad humana, desde la inteligibilidad del sujeto como ser potente que valida sus ideas a través de su expresión. Es importante reconocer que la hoja en blanco constituye una puerta abierta hacia un mundo de posibilidades que se unen paso a paso ante el interés de representar una idea, un imaginario, un concepto ligado a la expresión sensible del ser. No obstante, como toda posibilidad de creación, debe estar acompañada de la provocación que permite dar sentido y significado a la obra, siendo esta última la que establece un puente entre la razón y la sensibilidad humana para permitir la configuración de una idea.

Es así como iniciamos un proceso en la investigación-creación, como una hoja en blanco que desde lo sensible aborda a través del *Áyax* de Sófocles *El hombre flor*, una oportunidad para reflexionar y visibilizar los aspectos relacionados con la caracterización de la masculinidad y su vulnerabilidad, específicamente las violencias de género que experimentan los varones, como lugar de enunciación desde donde realizamos indagaciones y planteamientos para la producción de sentidos a través de lo simbólico.

Recuerdo que en el año 2019, cuando iniciamos la investigación, se propuso trabajar bajo la idea de laboratorios de creación para lo cual es importante citar los lineamientos del programa de laboratorios de investigación-creación del Ministerio de Cultura (2010) que dice:

Los laboratorios tienen como principal objetivo generar un acercamiento entre las prácticas artísticas y pedagógicas, que posibilite la adquisición de herramientas necesarias para la investigación, creación y difusión de productos artísticos: así mismo, buscan fortalecer las dinámicas de la formación artística, sustentándolas en la experiencia, el proceso y la investigación. La definición de arte que prima en la actualidad es una definición ligada a las operaciones y al pensamiento fundamentado en procesos de investigación-creación propios de la especificidad de las artes visuales, procesos que a su vez operan en relación con otros campos disciplinares o toman de éstos herramientas, instrumentos o metodologías. Las dinámicas abordadas en los laboratorios buscan suministrar elementos para que el lenguaje artístico se convierta en acontecimiento de sentido, en conocimiento y construcción del mundo no por vías lógico-predicativas, sino desde un pensamiento creativo y sensible; además intentan generar las condiciones para que lo sensible alcance conexiones no habituales que terminen por redimensionar el mundo, por hacerlo emerger como nunca antes se ha percibido. Esa posibilidad de resignificación no está dada, hay que construirla y pensarla artísticamente. (p. 2)

Estos laboratorios han sido la base para entender, a través de lo sensible y de un diálogo de saberes entre las diferentes disciplinas que conforman Andrómeda 3.0, las construcciones sociales en torno a la masculinidad, para visibilizar la violencia de género experimentada por varones; así, el primer ejercicio que involucraba la percepción de cada uno de los integrantes fue a través de la imagen, partiendo del *Bilderatlas Mnemosyne* (1929) de Aby Warburg, cuyo método se basa en la memoria de las imágenes y las diferentes relaciones o asociaciones que entre ellas se pueden hacer, cada uno expuso su archivo de imágenes basados en la cartografía de su vida o sus experiencias, insistiendo en las conexiones del *Áyax* que en cuanto a masculinidad allí podríamos encontrar. Este no fue el único ejercicio realizado al interior de los laboratorios, ya que a lo largo de la investigación estos fueron y siguen siendo insumo para que el director Daniel Ariza realizara la escritura de la dramaturgia, y para que el resto del equipo elaborara la puesta en escena.

Pensé entonces en el poder de las imágenes, cómo estas adquieren sentido a través de lo simbólico, ¿cómo unirlas a mi Atlas Mnemosyne?, ¿cómo unirlas a las experiencias y a la fragilidad del ser vulnerado?, ¿de ese arquetipo de varón que experimenta las tragedias de las construcciones

sociales? Entonces viene a mi memoria un campo rojo de amapolas-*Poppy field* (1890) de Vincent Van Gogh, un hombre que en medio de su locura nos muestra, a través de su afligida creatividad, panorámicas de campos de amapolas contemplados en aquella época, sólo a partir de sutiles y extraordinarias manchas de colores; estas simbolizan para él el sueño y la muerte de aquella angustiosa enfermedad, pero también se asocian con el opio, esa droga usada por algunas culturas para aliviar el dolor o acelerar el sueño, y más allá con la heroína, curiosa palabra que por un lado se convierte en morfina nublando las funciones mentales y por el otro en una mujer ilustre que protagoniza hazañas que han sido leyendas; simbólicamente la heroína re-presenta entonces la idea del bien y del mal, de la locura y la cordura (ver imagen 1).

Luego en mi indagación encontré que en Occidente se usan las amapolas rojas específicamente en el mes de noviembre, para conmemorar a soldados y personas muertas en la guerra; encuentro aquí una imagen simbólica de la locura y la muerte de Áyax, la locura y la muerte de Vincent, a través de la interpretación del color rojo como símbolo del héroe caído, como lenguaje estético cuyas formas de enunciación se contraponen a la producción de sentidos que nos presenta la obra de Juan Fernando Herrán (ver imagen 2), la cual nos inspira a pensar en las discrepancias políticas que su cultivo y venta conllevan, y lo re-presenta en este tríptico donde confronta la imagen central completamente política (imagen de control) y la judicial (mirada incriminatoria) con los dos laterales en los que desdibuja la producción de la heroína.

Recordemos también que Áyax es solo un pretexto para hablar de la vulnerabilidad del hombre, para visibilizar simbólicamente este ser humano-guerrero, género masculino que podemos encontrar en la mayoría de las imágenes no solo en el ámbito nacional, sino también internacional, para comprender, como sujetos, cómo miramos el mundo, cómo construimos imaginarios colectivos. Recuerdo las palabras de Hernández, en un laboratorio donde nos contaba sobre las cifras de muertes en varones, tanto en niños como en adultos; muertes por violencias del hogar, por suicidios, por la guerra, cifras que nunca tenemos en cuenta por que para los medios de comunicación es mejor mostrar la violencia hacia la mujer que hacia el hombre y eso que se habla de violencia de género; creo que no se ha comprendido bien el término, porque siguen en nuestros imaginarios colectivos reproches al hombre que llora, al hombre que teje, al hombre que cocina, al hombre que en general actúa o realiza labores que debería realizar una mujer. Por esta razón, mi atlas lleva la imagen de mi abuelo

-un hombre guerrero- en su paso por el servicio militar, aquel luchador que tuvo 10 hijos y recurría constantemente a las labores del hogar, un ser franqueable hasta el último suspiro de su existencia (ver imagen 3).

Otra imagen importante dentro de esta búsqueda del atlas en su relación con la tragedia griega del *Áyax*, fue el poema "Ajedrez" de Borges (1974) este simbólicamente reflexiona sobre el juego y en él podemos realizar asociaciones como "tiempo-territorio" el cual se evidencia por medio de un tablero de colores blanco y negro –bien y mal–, donde aparecen dos bandos que se disputan un espacio manipulado por jugadores que combaten a muerte con movimientos específicos, jugadas calculadas y perfectas porque un mal movimiento te lleva al jaque-mate. Todo esto sobre un territorio cuadrado, figura geométrica perfecta y sagrada a través de la historia, del género masculino que transmite firmeza, resistencia, fuerza y estabilidad:

T

En su grave rincón, los jugadores rigen las lentas piezas. El tablero los demora hasta el alba en su severo ámbito en que se odian dos colores.

Adentro irradian mágicos rigores las formas: torre homérica, ligero caballo, armada reina, rey postrero, oblicuo alfil y peones agresores.

Cuando los jugadores se hayan ido, cuando el tiempo los haya consumido, ciertamente no habrá cesado el rito.

En el Oriente se encendió esta guerra cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra. Como el otro, este juego es infinito.

П

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada reina, torre directa y peón ladino sobre lo negro y blanco del camino buscan y libran su batalla armada.

No saben que la mano señalada del jugador gobierna su destino, no saben que un rigor adamantino sujeta su albedrío y su jornada.

También el jugador es prisionero (la sentencia es de Omar) de otro tablero de negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y este, la pieza. ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza de polvo y tiempo y sueño y agonías? (Borges, 1974, p. 813)

Aparecen, además, las fichas que en el juego adquieren una jerarquía dejando a los peones agresores como guerreros y héroes en un nivel inferior, pieza que se elimina en los primeros pasos para despejar, pero si alcanza el otro lado del territorio cambia de forma como la diosa Atenea; en medio de la guerra los soldados son peones, curiosamente la ficha más numerosa en el juego, es quien inicia una partida, pero solo mueve hacia el frente de manera vertical, sin posibilidad de retroceder; la verticalidad representa una jerarquía y una subordinación de quienes se encuentran al final, pero también es la posición del cuerpo humano y la rigidez exigida al soldado en las filas, sin embargo, en algún momento del camino se mueve de forma diagonal para matar, simbólicamente este soldado ha roto las filas y ha ido en contra de las normas.

Luego encuentro la flor de jacinto con una gran variedad de colores, me interesa específicamente la púrpura, teniendo en cuenta que este color se asocia a la tristeza y al mundo de los muertos, viene del griego *Hyákinzos*, en cuya etimología se encuentra la exclamación "ay" –ay de dolor, ay de Áyax, o ay de luto–, la leyenda habla de Jacinto como un héroe:

Jacinto era un héroe laconio, hijo de Amiclas y Diomedes, y cuya belleza hizo que el dios Apolo se enamorara de él. Un día los dos enamorados estaban jugando a lanzar el disco y Apolo quiso presumir ante Jacinto lanzándolo con toda su fuerza. Mientras, Jacinto, que no quiso quedarse atrás, intento cogerlo y el disco le hirió de muerte en la sien. Apolo al ver que no podía curarle ni devolverle la vida, le concedió la inmortalidad transformándole en la flor llamada Jacinto. (Checa, 2020)

Esta flor comienza a tener sentido dentro de la obra cuando Fernando Ovalle nos presenta, a través de su coreografía, el "AY" de dolor, la muerte y la sangre del héroe explorando las condiciones de la existencia humana como hombre que a veces se siente vulnerado por los conceptos hegemónicos de lo que implica la masculinidad.

Es así como nace el *El hombre flor*, una obra que se concibe desde la conferencia-performática, formato de acción artística expandida, que ha tomado auge en el arte contemporáneo; este experimenta con el contexto académico, y a través de lecturas, relatos, entre otros, permite que el actor-*performer* invada al público con un discurso dramatúrgico específicamente para nuestro caso sobre "Emasculación para el mejoramiento".

Entre los primeros artistas que consolidan esta técnica expandida encontramos a Jhon Cage con una obra titulada *Lecture on Nothing* (1949), una partitura no convencional donde cambia los códigos establecidos en la música, no posee pentagrama, el cual queda simbólicamente estructurado con líneas imaginarias donde se circunscribe el texto, las notas cambian por palabras, los acentos por signos de puntuación como la coma, el punto y el punto y coma, desaparece el tiempo que se encuentra representado a través de las notas como la corchea, que equivale a medio tiempo, pero recurre a la idea del silencio colocando la palabra *silence* cada dos páginas en la partitura. Una conferencia sobre nada que toma como recurso la música para convertirse en una obra de arte.

Por otro lado, se debe recordar que el performance como movimiento vanguardista vincula diferentes modos de producción, los cuales para el caso de Andrómeda 3.0 involucran la danza, las artes plásticas, las artes escénicas, el diseño y la música; de alguna manera, este intenta sorprender al público y tocarlo sensiblemente, como es el caso de la artista Marina Abramovic:

El 24 de octubre de 1975 tuvo lugar un acontecimiento notable y digno de reflexión en la galería Krinzinger de Innsbruck. La artista Yugoslava Marina Abramovic presentó su performance *Lips of Thomas*. La artista dio comienzo a la performance despojándose de toda su ropa. Después, Abramovic si dirigió hacia la pared posterior de la galería para clavar una fotografía de un hombre de pelo largo que se parecía a ella y la enmarcó en una estrella de cinco puntas. Desde allí se dirigió a una mesa cercana cubierta por un mantel blanco sobre la que había una botella de vino tinto, un tarro de miel, una copa de cristal, una cuchara de plata y un látigo. Se sentó en una silla junto a la mesa, tomó el tarro de miel y la cuchara de plata. Lentamente empezó a vaciar el tarro de un kilo hasta comerse todo su contenido. Después vertió vino tinto en la copa de cristal y lo bebió a pequeños sorbos. Repitió esta acción hasta vaciar la botella y la copa. Acto seguido rompió la copa con la mano derecha y la mano comenzó a sangrar. Abramovic se levantó, se dirigió hacia la pared

en la que había clavado la fotografía y, de cara a los espectadores, se rasguñó en el vientre una estrella de cinco puntas con una hoja de afeitar. De su carne broto sangre. Entonces tomó el látigo, se arrodilló de espaldas al público bajo la fotografía y se azotó violentamente la espalda. Aparecieron marcas ensangrentadas. Seguidamente se tendió en una cruz hecha de bloques de hielo con los brazos bien abiertos. Del techo colgaba un radiador orientado a su vientre cuyo calor hizo rebrotar la sangre de la estrella de cinco puntas tallada en su carne. Abramovic permaneció inmóvil tendida sobre el hielo, claramente dispuesta a prolongar su martirio hasta que el radiador derritiera el hielo por completo. Tras permanecer 30 minutos en la cruz de hielo sin hacer amague de irse o de interrumpir la tortura, algunos espectadores fueron incapaces de soportar por más tiempo su suplicio. Se apresuraron hacia los bloques de hielo, tomaron la artista, la recogieron de la cruz y la apartaron de allí. Con ello dieron fin al performance. (Fischer, 2011, pp. 23-24)

Claramente Abramovic nos presenta aquí los límites del cuerpo, pero también nos introduce como observadores en la escena del mirón de la que hablaré más adelante, confronta al público frente a la idea de solo mirar sin hacer nada, es lo que nos han inculcado a hacer con las obras de arte "ver y no tocar" o arriesgarse al cambio de mirada, de perspectiva y actuar, convertirnos en partícipes de la historia y buscar una solución a las discrepancias y los cuestionamientos sociales, es clara la provocación que Abramovic causa en el espectador, la impotencia del público que por no ir más allá disfruta de una tortura o castigo, una experimentación de la violencia que se instaura en la sala de exposición, cuestiona al espectador, siguiendo a Fischer entre los postulados estéticos y éticos.

Se utiliza por ende, el discurso y la re-presentación para volver a "presentar"; en *El hombre flor* la "presentación" de su conferencia es entonces la re-presentación de la masculinidad vista a través de la pantalla, interfaz que permite configurar los sentidos de realidad y virtualidad con el espectador, a través de ella intentamos pasar de lo individual a lo colectivo, esta se convierte en la verdad que presentamos al público, la pantalla es facilitadora de la reciprocidad intelectual, en ella se configuran símbolos que interactúan con el *performer*-conferencista a través de diferentes animaciones y experiencias Vj.

Este formato experimental de conferencia-performática, se hibrida entre el *performance* y la pantalla como creación de un espacio que permite cambiar la percepción y la experiencia sensorial del espectador, jugando con las dimensiones, las profundidades y las provocaciones del mundo físico a la representación mental, de los marcos sociales o comportamientos éticos de un individuo o una colectividad.

Por tanto, este ejercicio comienza a transitar por la subjetividad en la mirada de cada uno y forma una amalgama de ideas que van abriendo paso a las diferentes dramaturgias creadas por el director Daniel Ariza; una de ellas en sus inicios proponía tres espacios a intervenir, quizás como el A, B y C del Atlas. En el primer espacio estaba "la mujer", lado izquierdo de la sala, con una disputa frente al entierro y a la velación del Áyax, su estado vulnerado estaría representado simbólicamente por objetos populares de una sala de velación en casa; al lado derecho el "hombre-mujer", representación de lo político, el dios, la norma, la ley. Por último, el "guerre-ro" que cae en vergüenza por la masacre, este ubicado en el centro de la obra llevaría la producción audiovisual, como representación de la ruina, a un espacio-territorio que mi compañero Álex Ortiz y yo denominamos la casa del Áyax la cual sería la carta de navegación del espectador (viajero) que estaría guiado por Atenea como su mentora (ver imagen 4).

Pero a medida que van a pareciendo las diferentes dramaturgias este espacio se ha ido modificando hasta llegar a entender que la pantalla se convierte en el territorio del *Áyax* y, por ende, de la experiencia de construcción social narrada por el conferencista, que será concebido a partir de lo visual, y para ello es preciso aclarar cómo pensamos y jugamos con la imagen, la producción de sentidos y lo simbólico que se ha ido proponiendo para la obra de conferencia-performática; en primer lugar, la imagen es en esencia una estimuladora visual y portadora de sentidos, dice Barthes que de acuerdo con la etimología se relaciona con la raíz de *imitari*, poniéndola en el centro de la representación analógica (la "copia") (2002).

Además, proveniente del latín *imago* (imagen interna), que se usaba para designar la máscara de cera con la que se exhibían los muertos en el *Forum Magnum*, una plaza donde se encontraban todas las instituciones de poder; C. G. Jung como psiquiatra introduce el termino *imago* para identificar las figuras parentales (madre, padre, fraternal) como figuras orientadoras del sujeto en la conducta humana. Simbólicamente podríamos decir que ese *imago* es la imagen interna del Áyax, esa re-presentación mental de aquel ser que en medio de su delirio se siente vulnerado, afectado y termina por suicidarse. Pero también la figura del conferencista que a través de imágenes internas refleja en la pantalla sus pensamientos.

Cuando hablamos de imagen, hablamos de producción de sentidos y para que esto se produzca es necesario un diálogo entre la imagen y el espectador (lenguaje-comunicación), nos expresamos o manifestamos a través de la imagen, pero el sentido real lo da el receptor cuando interpreta o se comunica con lo que en la imagen misma puede ver. Al respecto dice Canga:

Cualquier manifestación artística podría alojarse en el ámbito general de la comunicación, por vaga y flexible que esta sea, y se admitiría entonces que las imágenes más ásperas e intensas de una película pornográfica comunican sensaciones estimulantes, además de acelerar la presión sanguínea, enrojecer la córnea y provocar espasmos musculares. Lo mismo que esas imágenes excesivas que punzan y hieren la sensibilidad, esos ruidos, vacíos y ambigüedades que cuestionan la función comunicativa de los mensajes visuales emitidos por televisión o difundidos por internet. Todo invita a suponer, sin embargo, que el aficionado no busca en ese tipo de escenas ni signos ni mensajes, no aspira a comprender ni a poner en juego su capacidad analítica, sino a disfrutar de unas imágenes concebidas para extremar el goce visual, pues el goce es una dimensión fundamental de nuestra relación con la imagen, que no apela tanto a la inteligencia como a la sensibilidad. Nuestra sociedad también ha dejado hueco para las imágenes que carecen de pretensiones comunicativas y rebasan los límites de la palabra. (2019, p. 16)

No solo hablamos de un goce visual, también podemos hablar del goce intelectual, el cual se da a través de lo simbólico, siendo esta una figura retórica que nos permite expresar una realidad por medio de un concepto diferente, yo lo denomino ideas imperfectas y engañosas, ya que al intentar establecer relaciones de correspondencia, se hace difícil llegar a una misma realidad, por tanto, las lecturas son en la mayoría de los casos subjetivas, dependen del conocimiento y la experiencia de cada individuo, todos podemos saber de qué se está hablando, pero solo si se ha experimentado de cerca o de lejos se produce una inteligibilidad completa en la caracterización de la imagen retórica, Panofsky (1987) lo denomina decodificación, y dice que debe leerse al igual que los jeroglíficos, de esta manera concibe las obras de arte como una compilación de imágenes simbólicas y para interpretar estos simbolismos es necesario la sensibilidad y el conocimiento.

De este modo, pensando en la experimentación de los códigos ya establecidos, se asume la pantalla interactivamente como los pensamientos del conferencista e instalamos aquí la práctica del Vj o *Visual Jockey* como parte de los elementos de la escena que estimulan el estado de conciencia del espectador; esta figura resulta clave para entender la imagen visual presentada al público *in situ* influyendo en su percepción, entendiendo que la figura del Vj se experimenta sobre todo en lugares de ocio, nocturnos y festivos donde el comportamiento social se deja llevar por lo irracional y no por las normas. Jugar con la percepción del espectador es importante, y simboliza el delirio de Áyax cuando confunde un rebaño de ovejas con líderes aqueos, en el Vjing se da la fragmentación o falta de cohesión narra-

tiva, representando tensiones y sensaciones de lo que implica ser hombre, de su formación y la violencia que experimenta, pues al hablar de masculinidad, hablamos, entre otras cosas, de conductas sociales, de códigos establecidos para el comportamiento humano.

Si bien la figura del Vjing solo intenta expresarse y jugar con las sensaciones lumínicas, ópticas e ilusorias que se pueden producir en el espacio, los objetos o las paredes, pensamos en el Vjing como productor de sentidos para la provocación que queremos moldear en el espectador; por ejemplo, al hablar de color, podemos referirnos a una propiedad específica de los objetos, que se instauran en el cerebro de acuerdo a una reacción estimulante, así intervenimos el color en la imagen jugando con la percepción visual. De esta manera, optamos en los modos de producción por la proyección en una sola pantalla, primero para enfatizar en la idea de conferencia, segundo para centrar al espectador en la producción Vjing como parte de los estímulos visuales que lo tensionan entre el mundo exterior y su mundo interior. Pero esta idea del Vjing se aclarará mejor en el siguiente capítulo¹.

Como resultado de lo anteriormente expuesto podemos presentar algunas imágenes que hacen parte de la selección propuesta para la producción visual. Conviene subrayar, entonces, que toda conferencia comienza por la presentación del conferencista, al iniciar la conferencia-performática, el *performer* no se presenta al público, solo emprende su discurso, es así como aparece al inicio de la obra la imagen de un feto. La existencia humana ha sido de gran interés para las diferentes disciplinas, pero también ha sido de gran interés para la compañía Andrómeda 3.0. La existencia se relaciona desde la psicología con el inconsciente y el consciente, como universos importantes en el equilibrio del sujeto, lo que permite situarnos en momentos importantes de la vida, como el nacimiento, pero sobre todo el papel de la "madre" en este proceso, por lo que a lo largo de su performance el conferencista narra anécdotas u acontecimientos que tienen una relación maternal (ver imagen 5).

Volviendo al feto, este se da en una etapa del embarazo donde se puede identificar el género, donde se da un vínculo con la madre a través del movimiento; etimológicamente esta palabra viene del latín *fetus* y se referencia literalmente con la acción de parir. La gestación implica para la mujer un nuevo rol y entendemos la relación madre-hijo como elemento fundante en el ser humano, aquel que inicia la enseñanza del sujeto, le asigna un nombre, le enseña sus primeras palabras y da pautas de compor-

^{1.} Ver el siguiente capítulo de este libro, escrito por Vanessa Gañán.

tamiento social: Di ma-ma, ma-ma, no te subas a la mesa, no te comas eso, te vas a caer, no rayes la pared, estamos hablando los adultos, los niños no lloran, los niños son fuertes. Desde la mirada femenina se da un proceso de transformación y de separación entre géneros, considerando aquí el ser masculino como mano de obra y el femenino para los quehaceres del hogar, en realidad esta separación no la da la madre, la ha dado la sociedad desde el inicio de la humanidad, pero considero en mi labor de madre, que uno intenta criar de la misma forma que fue criado, por tanto, estos conceptos vienen arraigados desde las costumbres sociales (ver imagen 6).

Por otro lado, en la dramaturgia encontramos en palabras del director:

A propósito de ver, ¿sabían que uno no ve con los ojos? Parece una tontería, pero así es. Los ojos sólo son un medio, pero todo está relacionado con el cerebro. ¡El cerebro, gran productor de imágenes!, unas reales otras no tanto. Depende, por supuesto, si ingieres alguna sustancia o si tienes alguna enfermedad o de la manera como te muestren las cosas. (Ariza², 2020)

Es importante entender, entonces, que una cosa es mirar y otra ver; para la acción de mirar tenemos precisamente los ojos como órgano de nuestro cuerpo que se mueve hacia todos lados, todos tenemos ojos, por eso todos somos mirones, es como el *flâneur*, aquel personaje que vaga por las calles sin rumbo alguno, recoge mucha información, se convierte en un mirón, pero es solo eso, un mirón, mirar según el "Diccionario de la lengua española" es "dirigir la vista hacia un objeto", por tanto, enfocamos algo en particular, contemplamos el objeto. Ver, por su parte, requiere de inteligibilidad y sensibilidad, es el acto de ir más profundamente y analizar, por tanto, algo que se produce en nuestra mente, es una percepción intelectual. Aparecen entonces los ojos en escena como proyección de la mirada, muchos ojos van cayendo por la pantalla simbolizando la acción que al mismo tiempo el espectador realiza con sus propios ojos, mirar, subir y bajar por la pantalla.

Aparece, entonces, un juego pictórico de perspectiva en la acción del mirar con la obra del pintor barroco Samuel Van Hoogstraten, sus *peepshows* son un diminuto mundo que replica en su interior un espació tridimensional por donde a través de una mirilla el espectador puede ingresar y conectarse no solo con una habitación, sino también con el mundo de la privacidad al interior de una casa, mediante una perspectiva amórfica forzando al observador a mirar el espacio transformado; hacemos uso entonces del trampantojo, aquella técnica pictórica que engaña la vista para

^{2.} Ver el anexo de este libro, correspondiente a la dramaturgia El hombre flor.

jugar con el espectador de la conferencia performática, introducirlo en el espacio del conferencista, quien a su vez limpia la casa a través de la imagen.

Debemos reconocer la importancia de la imagen y los objetos que simbólicamente se insertan en ella, estos nos hablan para lograr entender su connotación, finalmente es el objeto el que guarda una memoria y nos induce a realizar asociaciones, al igual que las palabras: si decimos naranja podemos asociar la palabra con la fruta conocida por la mitología como la manzana de oro, de origen asiático, que en la Francia del siglo XVI solo se encontraba en la mesa de las familias burguesas por ser una fruta costosa, pero también asociarlo al color conocido en Europa hasta el siglo XVI como amarillo rojizo, el que cambia su nombre con la llegada de los naranjos; de esta manera la tonalidad adopta el nombre de la fruta.

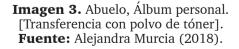
Por tanto, es posible la producción de sentidos por medio de asociaciones simbólicas, unidas a lo histórico-social-cultural del objeto, como dice Barthes, eso dependerá del "saber" del lector, siendo estas el tipo de relaciones que permiten al espectador configurar una idea para ser partícipe a través de sus sentidos, de esta manera la imagen ha tomado un papel importante en el desarrollo de la obra y ha permitido concebir una idea para una producción de sentidos.



Imagen 1. "Poppy field", de Vincent van Gogh (1890). [Pintura al óleo]. **Fuente:** https://artsandculture.google.com/asset/poppy-field/DgEIFHy5TuAC1g?hl=es-419



Imagen 2. "Papaver Somniferum", de Juan Fernando Herrán (1999). [Impresión Hahnemühle]. **Fuente:** https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/2026/triptico-judicial





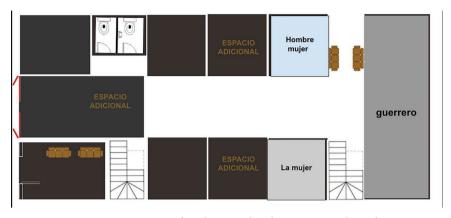


Imagen 4. Imitación-plano Colombo. [Diseño digital]. **Fuente:** Alejandra Murcia (2019).

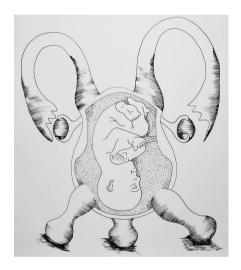
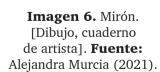
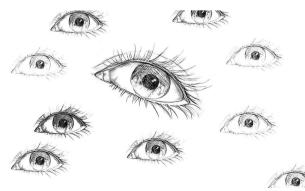


Imagen 5. Feto. [Dibujo, cuaderno de artista]. **Fuente:** Alejandra Murcia (2015).





Referencias bibliográficas

Barthes, R. (2002). Lo Obvio y lo Obtuso: Imágenes, gestos, voces. Paidós.

Borges, J. L. (1974). Obras Completas 1923-1972. EMECÉ Editores.

Canga, M. (2019). Fundamentos de la teoría de la imagen. Síntesis.

Checa, I. (19 de febrero de 2020). Hyacinthus. *Aulaga: Educación ambiental y ecología social*. https://aulagaasociacion.wordpress.com/tag/hyacinthus/

Fischer-Lichte, E. (2011). Estética de lo performativo. Abada Editores.

Ministerio de Cultura de Colombia (2010). Anexo 5. Lineamientos del programa laboratorios de investigación-creación. Recuperado de: https://www.-mincultura.gov.co/SiteAssets/Anexo%205.pdf

Panofsky, E. (1987). Significado en las artes visuales. Alianza.

Warburg, A. (2010). Atlas Mnemosyne. Akal S. A.

Weststeijn, T. (2014). *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627-1678): Painter, Writer, and Courtier.* Amsterdam University Press.

Mi trabajo como Vj en El hombre flor

Vanessa Gañán Gómez Universidad de Caldas (Colombia)

Mi lugar de enunciación

Aunque en este capítulo pretendo describir mi trabajo como diseñadora y Vi de la puesta en escena El hombre flor, considero necesario situar mi pensamiento y mi accionar. Desde que empecé a estudiar Diseño Visual, me interesé por el video, no sólo en capturarlo, más bien en manipularlo, en transgredirlo. Con las herramientas y el fácil acceso que ahora tenemos a ellas, se ha hecho mucho más sencillo. Saber que puedo tomar mi celular y hacer un video en 4k a 120 fps, es algo que hace pocos años habría considerado imposible. Incluso, múltiples plataformas y apps me permiten editar videos, añadir filtros y efectos a mi antojo, claro está sin dejar de lado las cámaras profesionales que ahora son mucho más asequibles y tienen especificaciones que resultan interesantes para producir contenido audiovisual. Por otra parte, siempre he tenido un pensamiento muy "do it yourself" o "hazlo tú mismo", todo esto cobijado por la cultura punk, que, en general me ha llamado la atención por su estética, ideología y libertad de expresión. Sobre esta línea de pensamiento y acción, fui convocada como parte del Colectivo Andrómeda 3.0 a un proyecto que me movilizó profundamente. Hablar hoy de los hombres, pero distanciándolos del prejuicio que los relaciona con la maldad, la violación o la complicidad y mirarlos en su condición de varones expuestos a la masculinidad hegemónica o dominante, me ha resultado de gran interés como diseñadora visual, Vi v mujer. "El patriarcado" por el cual se expresan consignas como "muerte al falo" o "el estado opresor, es un macho violador" son frases que ahora veo extrañas en un contexto en el que he aprendido, a través de este proyecto, que los hombres son también vulnerables. He comprendido que en la diferencia somos iguales, que es adecuado (para hombres y mujeres) llorar, que las formas de vestir no definen la virilidad, que el género es una construcción social que está mediada por las culturas y que ello no implica una sola forma de ser hombre, que más allá de la verticalidad y el estoicismo, está la posibilidad de inclinarse, abrazar y sobrecogerse frente al dolor y el sufrimiento.

Todos y todas hablamos de cómo la mujer ha sido explotada, violada, usada y menospreciada, pero pocos se detienen a contemplar el otro panorama, uno que nos muestra con evidencias que los hombres tienen una alta tasa de suicidio (5 veces más que la mujer) o que han puesto el mayor número de víctimas por muerte violenta en nuestro país. Es por ello que, en mi rol de diseñadora visual, estoy vinculada y comprometida con la visibilización de una situación que ocurre a nivel local, regional, nacional e internacional. A partir de expresar desde dónde hablaré Yo, ahora pasaré a describir mi trabajo en la creación de los visuales para la obra escénica *El hombre flor*.

Mi filiación con el videoarte

La cultura de la creación audiovisual en su constante expansión trae consigo la exploración de nuevos soportes creativos, desde el teatro de sombras chinescas en el siglo II a. C., la ópera, los aparatos generadores de ilusiones ópticas, hasta la creación del magnetoscopio en 1956, el cual permitió generar las primeras señales de video. De ahí en adelante se han producido evoluciones cada vez más rápidas y notorias en la forma de ver y producir imágenes en movimiento. Esto genera nuevas búsquedas de representación, en donde los lenguajes, procesos y técnicas son redefinidos con el fin de acercar al artista a una mejor concepción de su entorno y a una resignificación de su realidad, más aún cuando los avances tecnológicos y digitales posibilitan la experimentación.

Estos avances conducen a la generación de nuevos conceptos y prácticas artísticas en el mundo contemporáneo. Yo, como creadora, me apoyo en estas tecnologías, para ampliar mis herramientas, explorando constantemente nuevas formas de representar la realidad. El desarrollo de estas formas de expresión audiovisual trae con sigo la tarea de lidiar con nuevos

soportes de creación, estéticas, procesos, espacios de exposición y nuevos públicos a quien dirigirse. Gene Youngblood (2001) en su libro *Expanded Cinema* hace un análisis de cómo la percepción y la conciencia se ven alterados o afectados con la expansión tecnológica. El cine expandido transgrede las producciones de cine convencional, las narrativas estereotipadas, la no linealidad en los relatos y la utilización de otras formas de representación, todo esto permeado por experiencias contraculturales desde los años 60, generando reflexiones desde la perspectiva de la narrativa hasta su desarrollo técnico.

La manera de ver y producir contenido audiovisual ha evolucionado de una manera acelerada desde su captura hasta su reproducción, pudiéndose resaltar los siguientes factores: el color, la imagen en 3D, la imagen LCD, plasma, 2k, 4k, las multipantallas. Todos estos cambios suponen una nueva manera de vivir y percibir la imagen en movimiento, con el fin de aumentar la fidelidad de la realidad, pero también de presentar una realidad diferente a través de la incursión de narrativas distópicas. Se pasa del celuloide a la cámara tomavistas y del cine de Meliés y Vertov a imágenes hiperrealistas que se pueden ver ya no sólo en salas de cine y teatros sino en computadores, *tablets* y *smartphones*, es decir, hemos llevado el teatro a la casa, pero también al bolsillo. Todo un universo audiovisual se encuentra contenido en una red que cada segundo construye una nueva interacción, de tal manera que no es posible determinar su tamaño.

Desde el documental *Impresiones de la alta Mongolia* (1976), dirigido por Salvador Dalí y José Montes-Baquer, o *Quadrat* (1981) de Samuel Beckett, la videografía ha contado, cada vez más, con realizadores y apuestas novedosas para la configuración de narrativas. Si bien en un comienzo la Alemania Nazi impuso una forma de ver la televisión y de movilizar las masas, ahora podría decirse que la movilización la puede realizar cualquier persona que cuente con un dispositivo, como bien sucedió con el ingreso al mercado de la *portapak* (1967) que consistía en una cámara con grabadora portátil.

Con este dispositivo análogo se aumentó de manera significativa la experimentación audiovisual con fines creativos, tanto en artistas como en personas del común. Esto supuso beneficios para la industria del arte y el video, como la posibilidad de adquirir nuevos implementos electrónicos a precios favorables para la población en general, pero también trajo como consecuencia una tergiversación del uso del videoarte, llegando a un punto en el cual la masificación de videos no permitió la diferenciación de lo que es y no es el arte del video. Aún hoy ese límite resulta difuso

con el ingreso de los denominados *youtubers* o *influencers* que tienen una alta producción audiovisual y que han llegado a la obtención de premios internacionales.

A pesar de ello, mi convicción y formación me han llevado a considerar que la realización videográfica debe superar la necesidad de una aceptación masiva de los públicos y es, en ese sentido, que mi labor se ubica dentro de lo que se ha denominado *videoarte*. Es decir, mi interés se centra en la experimentación a través del lenguaje visual y, más aún, la producción de este en tiempo real, o lo que se conoce como Vjing. Al respecto plantea Díaz (2004):

Se entiende por Videoarte toda aquella obra en la que total o parcialmente se da la utilización de la tecnología video, bien sea en formato electromagnético o digital, y donde la creación audiovisual presenta una intencionalidad claramente artística. Entendiendo por intención artística toda aquella que añade un contenido experimental, formal, poético filosófico, etc. Extra a la creación audiovisual en sí, mediante la utilización de unos recursos técnicos, narrativos, estéticos, conceptuales, etc. Y no meramente comunicativo, informativo. (2004, p. 60)

Así mismo, Gilles Charalambos, artista y profesor de la Universidad Nacional de Colombia, menciona en su texto *Aproximaciones a una historia del videoarte en Colombia* (2000) que el videoarte se entiende como "las producciones electrónicas, tanto analógicas como digitales que conjugan sonido e imagen en movimiento, apropiadas dentro del área y disposición artística desde sus intencionalidades particulares, procesos específicos y exposiciones públicas" (p. 6).

Mi rol como Vj

El "video-jockey" es un término acuñado a finales de los años 70 en Nueva York, en medio de un cruce cultural entre la música electrónica, el cine experimental y múltiples espacios de confluencia; no tiene un significado preciso o cerrado, pero Pérez (2011) se acerca definiéndolo como "la técnica de producción, realización y mezcla de imágenes y videos a tiempo real. Así también, Vjing como instrumento y técnica para crear visuales/audiovisuales" (p. 379). El Vjing en su esencia es mezcla; mezcla de técnicas, de lenguajes, pero también mezcla de expresiones artísticas del pasado y del presente. "La creación audiovisual de carácter performativo

tiene una plasticidad y una estética que describe una realidad contemporánea, caracterizada por una tecnologización y una masiva asimilación y producción de datos e imágenes" (Magaña, 2005, p. 111). La creación de contenido en tiempo real como manifestación artística supone algo más que la simple remezcla de material visual; dicho material está compuesto de narrativas, escenarios y experiencias audiovisuales que están envueltas en una estética propia donde hay una reconfiguración del soporte creativo convencional; es un espacio, además, donde la tecnología contribuye a la renovación del pensar y hacer tradicional.

De este modo, el desarrollo de estos soportes de proyección trae como consecuencia nuevos conceptos de creación. El videoarte, el *live cinema* y el Vjing son solo algunos ejemplos de corrientes que posibilitan dar un nuevo paso en la creación audiovisual contemporánea, impulsando grandes cambios en la estética visual del arte, el diseño, la fotografía y el cine (Pérez, 2011). Estos cambios están directamente relacionados con la utilización del concepto espacio-tiempo en concordancia con la imagen, el sujeto y el objeto que define la obra.

Lo anterior me ha llevado a cuestionar las maneras de crear, producir y presentar del Vj¹. Mi interés se ha centrado en abordar la manera en que el Vj ha dejado ya de ser quien lanza visuales en una fiesta de manera exclusiva y ha incursionado en variados campos del mundo audiovisual, al punto en que ahora trabaja para puestas en escena, como es el caso del proyecto escénico realizado y del que hablaré en el siguiente apartado y que me acerca mucho más al videoarte. En este sentido, considero necesario precisar que, por lo menos en mi caso, el trabajo Vj se realiza desde mis exploraciones visuales, en las que la imagen fija o en movimiento me permiten, a través de la mezcla en vivo, la configuración de metáforas que buscan la resignificación de la misma imagen presentada y que, tal como lo dice Pérez (2011), "la mezcla parece haberse convertido en un diagnóstico de la contemporaneidad y supone uno de los mejores referentes culturales para definir nuestro mundo contemporáneo y sus distintas formas de expresión" (p. 10).

En la década de los 80 y 90 el término Vj era utilizado para describir a los presentadores de videos de MTV. Poco a poco el mundo del DJing evolucionó más allá de la curaduría de música con especializaciones como scratching, sampling y remixing. Scratching es la técnica de rascar el vinilo

Mi tesis de Maestría en Diseño y Creación Interactiva estuvo relacionada justamente con ello.

hacia adelante y hacia atrás, lo que genera un efecto especial en el sonido. *Sampling*, por otro lado, puede ser definido como tomar una muestra de audio y reutilizarlo en otra composición nueva. *Remixing* es cambiar los elementos de una composición por otros nuevos.

Entonces los Vj comenzaron a realizar estos mismos procesos, pero a nivel visual. David Lublin (2014), de acuerdo a su experiencia como artista, programador y matemático, ha planteado que se pueden establecer siete géneros del Vjing o de las visuales en tiempo real:

- Show visuals/Show de visuales: Este género es por el cual se conoce comúnmente a un Vj. Se identifica principalmente por ser una mezcla de contenidos realizada en vivo en clubes para los Dj's, en la que se ambientan conciertos de bandas o artistas musicales y espectáculos de esta índole.
- *Media remixer*/Mezclador multimedia: un mezclador multimedia está a un nivel más elevado del típico Vj, ya que él mezcla varias formas de creación como la música, las imágenes, el video, o la realidad aumentada para crear composiciones nuevas usualmente para el sector de la publicidad o las instalaciones artísticas.
- Live cinema/Cinema en vivo: un artista del live cinema mezcla historias que contienen elementos narrativos. Dichas historias pueden ser lineales y no lineales.
- Set design/diseño escenográfico: aunque no es nuevo que diversos artistas realicen escenográfías para obras de teatro y otros espectáculos, sí es importante mencionar que con la evolución de la tecnología muchos Vj han migrado a esta categoría para laborar en este tipo de espacios, que suponen una mayor exploración creativa y nuevos retos a la hora de ejecutar procesos. La obra El hombre flor se enmarca en este género de lo que se considera el post Vjing. En el siguiente apartado, hablaré detalladamente sobre esto.
- Digital signage and interactive installations/Señalización digital e instalaciones interactivas: estas personas ejecutan sus visuales en espacios como museos, vitrinas, festivales o galerías de arte. El público, aunque es importante, no es pieza clave en las instalaciones puesto que aquí el artista sólo pretende hacer una muestra de su obra o trabajo, que generalmente se hace con un fin útil.
- Film and music video production/Producción para filmes o videos musicales: en este género, el Vj proyecta imágenes y animaciones sobre la banda o el artista como una especie de diseño escenográfico experimental, todo esto grabado por una cámara para ser posteriormente producido como un videoclip.

Art objects/Objetos artísticos: esta categoría alude a la creación de objetos de arte que incorporan pantallas o proyectores para su uso dentro del Vjing.

Mi trabajo de Vj para El hombre flor

Como se ha podido leer hasta aquí, he realizado un breve recorrido por aquellos asuntos que me hicieron llegar a la propuesta creativa. Destaqué, en primer lugar, el sentido que tiene haberme vinculado como mujer a un proyecto que indaga sobre la vulnerabilidad de los hombres. Posteriormente, a través de dos apartados, abordé lo que ha significado la incursión del videoarte para un artista o diseñador, para luego hablar de la manera como entiendo el rol del Vj. En este apartado final, me ocuparé de desentrañar, desde una perspectiva inmanente, mi producción visual para la creación denominada *El hombre flor* y que corresponde a uno de los resultados del proyecto de investigación-creación trabajado a lo largo de este libro.

Quiero empezar diciendo que mi trabajo estuvo mediado por las dinámicas impuestas por una pandemia sanitaria que empezó en 2020 y que aún hoy, más de un año después, sigue cobrando la vida de cientos de personas, mientras otras tratamos de sobrevivir. Esta situación que nos tocó vivir ha cambiado radicalmente cada aspecto de la producción escénica para la cual nos comprometimos. Desde reuniones hasta ensayos virtuales, ha impuesto retos de toda índole: a nivel creativo, comunicativo y de ejecución; cambios de guion, de modos de producción, de espacios y de soportes, han complejizado el trabajo, incluso ha provocado mucha pérdida de trabajo, toda vez que existe una distancia entre lo producido y probado en casa y lo trabajado sobre el escenario. Con ello quiero decir que el trabajo audiovisual producido para un escenario concreto debe tener dicho espacio de experimentación y que no existen aproximaciones. En un comienzo pensamos que sí se podía, pero fue la experiencia la que hoy me permite decir que el soporte para el cual se trabaja el diseño es definitivo por cuanto la imagen y la mezcla visual se producen en el intercambio entre el dispositivo desde el cual se genera y el contenedor en el cual se reproduce, en este caso concreto, una pantalla de 10 m de largo por 4 m de alto.

En un comienzo, la idea principal de la obra estaba acompañada de múltiples recursos tecnológicos, *Ipads*, *Google Glasses* y otros artefactos convertirían a la obra en una experiencia multisensorial, ubicada en un contexto de guerra, en donde Áyax tomaría el rostro de un soldado colombiano. En esa multiespacialidad ocurrirían diversos sucesos acompañados de efectos sonoros y audiovisuales. Después de varias reuniones y experimentos, decidimos cambiar la idea por otra en la que el espacio físico tuviera más relevancia, dado que, si bien una de las bases de nuestro trabajo como Colectivo Andrómeda 3.0 ha sido la tecnología (como bien se ha afirmado en los capítulos anteriores), no queríamos que fuera el eje central de la obra. Entonces decidimos optar por otra estética. Queríamos realizar una obra interactiva con soportes de proyección modulares, en donde los actores en plena obra pudieran mover y reorganizar dichos módulos, creando así un nuevo soporte de proyección, dependiendo de la escena a desarrollar.

Pero esa idea fue perdiendo fuerza por su complejidad y teniendo en cuenta que debíamos realizar una gira nacional e internacional y, bajo las circunstancias sanitarias actuales, no queríamos tener un número indeterminado de soportes que hicieran más difícil nuestra labor. En este sentido, es importante mencionar que la estructuración de una obra escénica a nivel espacial depende enteramente del sitio donde se vaya a ejecutar, y más aún si se va a presentar en diferentes sitios, ya que esto conlleva cargar y transportar toda la escenografía, utilería, vestuario y demás elementos propios de lo que implica una puesta en escena intervenida por las nuevas tecnologías de imagen y sonido.

Es así como el director de la obra presenta una nueva versión del guion, que, aunque se había considerado como un mapa de navegación, se asumió en la distancia (así viviéramos en la misma ciudad) como el único elemento a través del cual podíamos tener una idea concreta de lo que se quería finalmente. El proyecto ahora se instalaría en un formato de conferencia performática en un espacio totalmente vacío. Todo se reducía a un actor y una pantalla.

Todo al comienzo parecía simple, incluso demasiado simple, por lo cual algunos nos opusimos porque veíamos que el trabajo por el cual se había destacado nuestro colectivo se iba a ver reducido a una acción que no permitía el juego inmersivo e interactivo. Poco a poco nos dimos cuenta de que el trabajo implicaba un nuevo reto. El espacio vacío con una pantalla de proyección ahora me interpelaba como Vj, como videoartista. Es así que ahora el contenido audiovisual se planteaba como interjuego entre el actor o el bailarín (que aparece en dos momentos) y la pantalla.

Es así como la pantalla aparecía como un espacio activo no sólo para la proyección, acción que siempre ha tenido, sino que se convertía en un personaje más. Debía lograr que la pantalla desarrollara, estéticamente, una personalidad. Considero que este es un giro interesante en el uso de la pantalla, toda vez que, en general, las proyecciones las habíamos trabajado desde un sentido metafórico. Llegamos a la conclusión de que la pantalla, en su rol, correspondía a las complejas estructuras del orden de género de *El hombre flor*. Este hallazgo fue rotundo, puesto que debía trabajar desde un aparato psíquico y social que ha determinado las formas de ser y comportarse de los hombres como una extensión de *El hombre flor*.

Dicho de otro modo, la pantalla se había convertido en una extensión de aquel hombre que está ofreciendo una charla de biología y para el que su pensamiento opera desde un régimen de saber poder que lo ha estructurado en su formación como varón. Se podría decir que la pantalla refleja un modo de pensar que se ha insertado en hombres y mujeres y que, por ello, ha sido muy difícil comprender la vulnerabilidad de los hombres y la manera en que estos interactúan con las violencias que permanecen ocultas a la mirada personal, familiar y social.

Teniendo esto en cuenta, es aquí donde se buscan convergencias a la hora de crear contenido y nuevas ideas que den cuenta de dicha investigación. Y es aquí donde aparece el post Vjing reflejado. Recordemos que la presente obra se sitúa en el género de "diseño escenográfico" en donde el Vj se encarga, mediante diversos recursos videográficos, de crear una escenografía que dé cuenta de la narrativa de la obra, en este caso, mediante simbolismos y metáforas de Áyax de Sófocles en conjunto con los pensamientos y sentimientos más profundos del actor/conferencista y, a su vez, generando un juego con efectos visuales y transiciones a tiempo real, reforzado con la iluminación en formas de trama que se proyecta directamente al actor.

Antes que nada, he de mencionar que el *software* que utilicé para esta obra se llama *Resolume Arena*. *Resolume* es uno de los *softwares* más usados a nivel global, debido a su interfaz intuitiva, la capacidad de hacer mezclas en vivo usando *loops*, remix y las demás características utilizadas por los Vj. Permite llevar un control muy preciso de todos los aspectos necesarios para la presentación en vivo, agrupando las ventajas de la mayoría de *videomappers*. Así mismo, permite trabajar con más capas que otros *softwares*, y en una mayor resolución. Es compatible con *After Effects*, usa interfaz *Java* y permite la mezcla de videos en cantidad ilimitada.

Las siguientes imágenes ayudan a reflejar el trabajo realizado. Es comprensible que un texto no permita ver el alcance de la producción audiovisual, ya que es en la presentación, en la confrontación con el público que nace un vínculo entre la imagen proyectada y el sentir del espectador. Cada una de estas imágenes están asociadas a momentos importantes de la presentación escénica y tienen una profunda relación con la acción del personaje. Es decir, hubo un trabajo minucioso entre la performatividad del actor con la proyección de los diferentes visuales (algunos de ellos grabados y otros realizados a través del uso de un controlador midi).

En la imagen 1 se puede observar una relación con el agua. Esta relación se mantiene de manera permanente. El agua es sanación, pero también el agua recuerda a los colombianos que los ríos se convirtieron en cementerios de cientos de hombres víctimas de otros hombres. La imagen se vuelve más potente al presentarse invertida justamente porque hace alusión al hundimiento, a la caída, a una verticalidad que invita al deceso.

Los efectos son parte fundamental en la realización y ejecución de esta obra. Es interesante cómo un efecto puede alterar la perspectiva que teníamos de una imagen para convertirla en otra nueva. Un ejemplo de ello son las flores que presentaré en la imagen 2. En ese momento, El hombre flor habla de su labor, del porqué de su apodo (ver guion anexo al libro) y lo que queremos mostrar aquí es una figura de animación convencional que denote cierto infantilismo. Con la animación de algunas de las fotografías de flores realizadas por Blossfedt en 1965, logramos generar un efecto de transformación que se fue acentuando a medida que en el video de animación se iban incluyendo, a través de la superposción y yuxtaposición, algunas imágenes de niños y hombres. En este caso en específico, El hombre flor está hablando de la importancia de la emasculación de las plantas, pero lo que en realidad se quiere mostrar allí es lo que impone el orden de género: la educación del hombre de manera severa, vertical, estoica y, de no lograrlo, deberá ser sometido a la emasculación (al respecto sugiero leer el capítulo que habla sobre la creación del guion). La vuxtaposición entre flores y niños uniformados genera una imagen inquietante, entre otras cosas por el efecto estroboscópico que se presenta en vivo.

Otro de los casos que me gustaría resaltar en este proceso de creación fue haber tomado la pantalla como lienzo para pintar. Justamente en la escena coreográfica "El hombre guerrero" logré la configuración de una espacialidad onírica tomando como lienzo la pantalla. Generalmente, la pantalla de videoproyección se toma como receptor de una imagen concreta, sin embargo, para este caso lo que se buscaba es que a medida que fuera avanzando la coreografía se fueran configurando diversos universos oníricos; esto permitió que la escena se pudiera instalar en un mundo diferente a lo ya plasmado en la primera parte de la obra, que tiende a ser más

naturalista. La imagen 3 ayuda a comprender mejor lo aquí mencionado (ver imagen 3).

Como se puede apreciar, la utilización de diferentes estéticas, tipos de imagen, uso o no uso del color, y otros recursos, tienen su razón y propósito definido, mediado por la investigación y socialización de cada uno de ellos. Este es un trabajo en conjunto, yo me encargué de crear, mezclar y proyectar lo que todos tenemos en nuestra mente, materializándolo en poesía para la visión.

Como conclusiones de este capítulo cabe destacar que el Vjing es una mezcla de tradición con contemporaneidad y creatividad. Es una labor de hacer y hacerse en el fluir de la música, con herramientas que requieren conocimiento, experiencia, desarrollo y madurez de un estilo que se va transformando constantemente. El paso de la fiesta al videoarte ha sido complejo, pero considero que ha nutrido la escena contemporánea. Por ello juega entre lo que es aceptado y lo que aún está en construcción, siendo esto último su razón de ser principal: es mezcla de técnicas, lenguajes, expresiones artísticas, formas y contenidos que se reciben (la intención no es llegar a la razón) al momento de estar en presencia de ellos, es decir, que están mediados por la emoción del espectador. Esto hace que la producción Vi sea un campo de exploración e investigación. Finalmente, considero que este capítulo se comprende más en conjunto con los demás y con todo un recorrido que tuvimos que experimentar a lo largo del provecto de investigación-creación y que se relaciona con todos los capítulos del libro.



Imagen 1. Mujer acuosa. Fuente: Vanessa Gañán.



Imagen 2. Transformación flores y emasculación. **Fuente:** Vanessa Gañán.



Imagen 3. Universo onírico para el hombre guerrero. **Fuente:** Alejandra Murcia.

Referencias bibliográficas

- Charalambos, G. (2000). *Aproximaciones a una historia del videoarte en Colombia*. Recuperado de: https://issuu.com/gilles0/docs/aproximaciones_a_una_historia del v
- Pérez, B. (2011). El Vj y la creación audiovisual performativa: hacia una estética radical de la postmodernidad. Recuperado de http://eciencia.urjc.es/bitstream/10115/5325/1/Libro tesisBlanca-Final2011.pdf
- Lublin, D. (2014). *Vjing WTF is it?* [Artículo online]. Octubre 1. Recuperado de: http://www.davidlubl.in/blog/2014/vjing-wtf-is-it

Iluminación escénica dinámica. Un giro más en el trabajo de la proyección visual

Fabián Adien Martínez Universidad de Caldas (Colombia)

Introducción

Una vez empezamos a trabajar con el colectivo Andrómeda 3.0 en este nuevo proyecto de investigación-creación, sabía que debía enfrentarme a un nuevo reto que permitiera una relación íntima entre el teatro y las nuevas tecnologías para la escena. Tema en el que vengo trabajando desde hace más de cinco años y con el que tuve un primer desarrollo conceptual con mi tesis de maestría en artes "La Escenografía Audiovisual como aporte a la creación escénica. Investigación-creación a partir de las obras 10 minutos y Yo soy Rivera¹.

Pero cada obra es siempre un nuevo reto y las ideas van apareciendo –progresivamente– cuando llego al escenario. Es allí en donde empiezan a aparecer las ideas sobre las que debo ocuparme con aparatos tecnológicos. Es a través de ellos que voy consolidando una idea para la escena y, en este sentido, generando signo y forma, como bien lo diría Mauricio Kartum en el prólogo del libro de Jorge Dubatti (2009) *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en teatrología*. Es por ello que representó para mí un gran esfuerzo el comienzo de este nuevo proceso de creación ya que sólo pudimos llegar al teatro seis meses después de abordar la propuesta del director.

¹ Tesis dirigida por Daniel Ariza Gómez, investigador responsable del presente proyecto de investigación-creación.

Durante ese tiempo de reuniones a través de una plataforma virtual fuimos consolidando la idea general de la obra y un guion que se presenta al final del presente libro. Pero toda la dinámica cambió al llegar al escenario para poder mostrar una idea que venía pensando tiempo atrás: la creación de una iluminación dinámica. Esta idea está centrada, básicamente, en ofrecer otras posibilidades a la proyección visual. Usar la proyección visual más allá del interés por contar una narrativa a través del uso de una pantalla reflectiva, empezó a generar una expectativa interesante por parte del colectivo que llegaba a los ensayos. Preguntas como ¿qué más se puede lograr con un artefacto de proyección visual para enriquecer la escena?, fueron abriendo un campo propio en la creación escénica de *El hombre flor*.

Por lo anterior, el presente capítulo lo he divido en tres partes. En la primera hablaré, desde la concepción de poética genética de Dubatti², de las influencias que he tenido para llegar hoy a proponer una deriva en el trabajo de la proyección visual en el escenario. La segunda parte estará relacionada con el trabajo que realicé para la producción escénica *El hombre flor*, con el que busco ofrecer un giro más en esta línea investigativa sobre la proyección visual. Finalmente, expresaré una conclusión del proceso investigativo y creativo.

La proyección visual como aporte a la creación escénica

Tal como lo indiqué en la introducción, mi pasión por el uso de tecnología en las puestas en escena se ha visto como una necesidad creativa. Mis primeras incursiones estuvieron relacionadas con re-pensar el trabajo escenográfico. Trabajando en el campo de la producción teatral siempre pensaba que las estructuras escenográficas eran muy pesadas y poco eficientes y que en ello podrían colaborar los avances tanto para la producción de imágenes visuales como el desarrollo de artefactos tecnológicos para su proyección.

Si hacemos un recorrido histórico, podemos decir que ya desde Grecia se pensaba en la generación de escenografía al elaborar artefactos rudimentarios que apoyaran los sucesos representados en escena. Fue así como

Al respecto, ver en el presente libro el capítulo "Poética Genética: propuesta de un modelo teórico-metodológico para el análisis de procesos de creación escénica", de Jorge Dubatti.

aparecieron artefactos ya conocidos como la *deus ex machina* o la máquina de truenos y el prisma triangular *periaktoi*, que era un elemento triangular que giraba sobre su mismo eje con los respectivos dibujos o motivos alegóricos a la acción representada o que hacía juego con el telón de fondo. Sin embargo, hay que precisar dos cosas al respecto. La primera de ellas que esos elementos no tienen una mayor descripción por parte de Vitruvio, tal como lo mencionan Macgowan y Melnitz (2004). Y, en segundo lugar, que el uso de esos aparatos o máquinas para el desarrollo escénico fueron criticados por Aristóteles (1948) en su *Arte Poética*. Al respecto escribió:

De donde consta también que las soluciones de las dificultades han de seguirse naturalmente de la misma fábula, y no como en la *Medea* por tramoya, y en la *Ilíada* la quedada, resulta ya la vuelta. Sí que se podrá usar de arbitrios sobrehumanos en cosas que no entran en la representación, o son ya pasadas, ni es posible que hombre las sepa; o en las venideras que piden predicción o anuncio, porque si bien atribuimos a los dioses el saber todas las cosas, no se sufre ninguna extrañeza en los hechos, sino es que se presupongan a la tragedia, como las del *Edipo* de Sófocles. (1948, p. 34)

En este mismo sentido, Aristóteles también criticó los telones pintados en perspectiva puesto que se alejaba del trabajo propio de los poetas:

La perspectiva es, sin duda, de gran recreo a la vista, pero la de menos estudio y menos propia de la poética, puesto que la tragedia tiene su mérito aun fuera del espectáculo y de los farsantes. Además que cuanto al aparato de la escena es obra más bien del arte del maquinista, que no de los poetas. (Aristóteles, 1948, p. 27)

La deus ex machina o grúa estaban dentro del espacio de la skene y en relación con el proskenion que ha sido definido como el proscenio actual y, en extenso, como el lugar para la representación propiamente dicha. El concepto de profundidad escénica llegaría en el siglo XVI. Vemos que los Médici contrataban o patrocinaban a los mejores artistas de la época para diseñar las escenografías de las obras de teatro y demás festividades. Fue así como Leonardo da Vinci, Sebastiano Serlio y Giulio Parigi, entre otros, contribuyeron a la imagen escenográfica con sus famosas calles vitruvianas.

Leonardo, contratado por los Médici, trabajó como diseñador en grandes compañías. Con su trabajo hizo un aporte importante a la calle vitruviana, la cual es conocida por su profundidad en las líneas, creando una tridimensionalidad de la imagen escenográfica. La calle vitruviana innovó la escenografía dándole otro enfoque al espacio escénico, haciendo que la óptica de la imagen ya no fuera plana sino que se ofrecía al espectador

una sensación de tridimensionalidad. Es Leonardo da Vinci quien –con sus telones que representan una calle vitruviana– creó un *trompe l'oeil*, que ayudaba a configurar un escenario con profundidad.

Bajo esta idea de lograr la ilusión de perspectiva sobre un escenario y, abandonando –de cierta manera– el trabajo pictórico, en el siglo XVII se inventarían los primeros mecanismos que posibilitarían la proyección de imágenes. Estos mecanismos harán parte del decorado y la atmósfera escénica y anunciaban desde ese momento lo que sucedería siglos más tarde con el cinematógrafo. La presentación en un teatro de imágenes en movimiento sorprendería al público y lo harían correr despavorido para no dejarse atropellar de un tren, en 1895. Pero, por ahora, hablemos de los inicios de las proyecciones –han sido muy controvertidos–, que tienen una evidencia de su aparición en el contexto escénico en el poema "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz.

Así, linterna mágica, pintadas representa fingidas en la blanca pared varias figuras de la sombra no menos ayudadas que de la luz: que en trémulos reflejos los competentes lejos guardando de la docta perspectiva en sus ciertas mensuras de varias experiencias aprobadas, la sombra fugitiva, que en el mismo esplendor se desvanece, cuerpo finge formado de todas dimensiones adornado cuando a un ser superficie no merece. [...] (2000, pp. 297-298)

Según se ha estudiado, aunque sin una evidencia concreta, la religiosa se inspiró en los trabajos del sacerdote jesuita alemán Atanasio Kircher, que están descritos en su texto *Ars magna lucis et umbrae* (1645-1646). Uno de los grabados de este texto muestra los intereses de Kircher por establecer una relación entre la religión y la luz. Es evidente allí el uso de

mecanismos ópticos con los cuales buscaba la refracción, pero ante todo, el uso de la luz como un lenguaje, como una sensación que permite ubicar la realidad en conexión con lo onírico. Así nacería –tal vez– la linterna mágica, en la búsqueda de una relación entre la ficción y la realidad, o mejor, de una afección de la realidad a través de la ficción, con el fin de configurar un universo que, como he podido estudiar, instala al espectador frente a una sensación de lo real que no siempre lo representa. Esa idea de la ilusión de la perspectiva, de "engañar al ojo", buscada por los renacentistas, ahora se sentía con mayor claridad con este nuevo invento. Al respecto, escribe Pulido (2021) sobre el poema de Sor Juana Inés de la Cruz:

Darío Puccini, además de encontrar en estos versos oposiciones binarias entre efectos ópticos y efectos acústicos, halla también un vínculo entre las imágenes de Sor Juana con la pintura y la escultura de la época. La "docta perspectiva" puede ser tanto la "dulce perspectiva" del Renacimiento italiano –la perspectiva lineal y el punto de fuga– como la "dudosa perspectiva" de Calderón. La representación luminosa en una pared de cuerpos fingidos y sombras fugitivas, en virtud de la tecnología de la linterna mágica, llevan a Sor Juana a decir que "el mismo esplendor se desvanece". (p. 1)

Ese resplandor efectivamente se desvanecería en una sala oscura a través de diversos juegos o experiencias ópticas, dando origen a lo que se llamaría "espectáculos precinematográficos". De esta manera, junto a la proyección de imágenes y gracias al fonógrafo, se generarían atmósferas que inspiraban terror entre los espectadores. Al respecto, afirma Ariza (2013):

Sin duda alguna estos físicos que habían incursionado de cierta manera en las artes escénicas, buscaban un tratamiento de la realidad, una dislocación de la misma teniendo como principio fundamental la credibilidad. Es decir, no bastaba con crear un efecto óptico teniendo como soporte una pantalla, sino que su preocupación fundamental estaba centrada en provocar un espectáculo que fuera tan real como la realidad misma. (p. 63)

Tal vez ese era el temor que expresaba Aristóteles en su poética. Se había dado el primer paso a través del cual el espectáculo cobraría tanta o más importancia que la poesía expresada a través de un personaje sobre el escenario. De hecho, las narrativas de las veladas escénicas del siglo XVIII se centraban en actos mágicos y no en la tragedia de un héroe. Se pasaría así de un escenario fijo y estable a un espacio de experimentación visual y sonora en el que incluso el héroe trágico representado por un actor de carne y hueso ya no estaría sobre el *proskenion* sino que se vería proyectado en una pantalla.

En 1824 aparecería el taumátropo gracias a John Ayrton Paris. La ruta hacia la producción de espectáculos basados en imágenes en movimiento seguía su curso y en ella se encontrarían los experimentos de William Horner, quien inventó el Zoótropo (1834) y de Étienne-Jules Marey (1877), con su cronofotógrafo, para llegar a los hermanos Lumière, quienes con su primer film, que mostraba la salida de los trabajadores de una empresa, lograron una importante repercusión en el arte que buscaba la relación entre la imagen y el movimiento. Todo ello, más allá de la disputa ocasionada entre los artistas que cuestionaron la relación arte y máquina con la aparición del cinematógrafo y del cine como arte. Al respecto, dice Walter Benjamin (2003): "El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día" (p. 56). Justamente así era en 1936, año en que escribió Benjamin su angustioso ensayo –por su puesto bajo un paradigma centrado en el arte de masas– y seguirá siendo en tanto que los aparatos, percepciones y reacciones están ligadas de manera importante al mundo del espectáculo.

Luego de la invención del cinematógrafo y de las posibilidades "oníricas" –otra preocupación de Benjamin en el texto citado—, aparecen un sin número de artistas que, motivados por la proyección de imágenes en movimiento, hacen que el escenario se vea beneficiado, incluso tal vez como una contradicción al pensamiento benjaminiano, como es el caso de los alemanes Erwin Piscator (escenógrafo) y Bertolt Brecht (dramaturgo y director), quienes hacían uso del video para crear atmósferas en el teatro. Al respecto dice Baigorri (1997): "En 1928, el húngaro László Moholy-Nagy (Bauhaus) creaba en Berlín una serie de escenografías para el 'Piscator Theater' que incluían la proyección de películas. Posteriormente, Brecht también utilizaría la pantalla de cine en un escenario" (p. 74).

Son justamente Piscator y Brecht quienes sentaron las bases para trabajar la proyección como parte de la creación escénica. De esta manera, el teatro toma un viraje porque se apoya en las proyecciones para la generación de atmósferas y provocar con ellas una participación preponderante en la *mise-en-scène*. Al respecto, afirma Iglesias (2008):

Cuando apareció la industria de la proyección se utilizó por los malos escenógrafos para sustituir decorados que crearan ilusión. Los buenos escenógrafos emplearon la proyección como una imagen, y escogieron para ella marcos reconocibles y atractivos. La utilización de la proyección, introducida genialmente por Piscator, convirtió el decorado en un actor más. Presentarlo como

tal es una tarea constructiva de los escenógrafos. Todo lo que haya en el escenario se tiene que transformar cuando entre en escena este actor. (p. 48)

Esto será de gran influencia para mí por cuanto empiezo a reflexionar que el uso de estas proyecciones podría ir más allá de la creación de ambientes y que ello tendría que estar relacionado con la creación de imágenes que provocaran actos reflexivos en los espectadores más que un simple efecto visual. Es así como me acerco a las propuestas de Marcel Duchamp quien, con su arte conceptual, propuso otra mirada motivando a los artistas de los años 60 y 70 para que realizaran instalaciones de carácter performático a través del uso de material tecnológico de tipo audiovisual, creando así lo que se llamó el video performático. El teatro, para la época de los 60, comienza a dejar a un lado la representación e incorpora los *happenings* y el *performance*. Un claro ejemplo fue Robert Whitman, con su obra *Two Holes Water*, quien llenaba el espacio con siete coches que transportaban televisiones y proyectaban videos o imágenes de televisión. Yvonne Rayner para *Carriage Discreteness* "utilizó proyectores de video mientras los performers manipulaban objetos en el escenario" (Abuín, 2008, p. 33).

Durante los años 80, Bill Viola y Gary Hill propusieron nuevas instalaciones a través del video y el cuerpo. El primero desde el movimiento y hacia lo místico y el segundo desde la escultura del cuerpo dejando proyectar en él imágenes que hacían producir una segunda piel (Guasch, 2000, pp. 453-454).

Es interesante notar que al mismo tiempo que se generaban una serie de experiencias artísticas, los aparatos tecnológicos iban desarrollándose también. De tal manera que se había pasado del proyector de cine al magnetoscopio y de este a lo que se convertiría en el artefacto a través del cual hago posibles mis creaciones visuales: El videoproyector. El primer proyector comercial fue fabricado en 1973, conocido como "Video Beam 1000". En 1984 fue construido el LCD, presentando problemas con los píxeles; en 1996 entró un nuevo modelo LCD y en 2000 se creó el LcoS, híbrido entre el LCD y el DLP. Junto a los mecanismos de proyección las herramientas de producción de imagen también crecían, de tal manera que, conectado al videoproyector estaría el computador, e incorporado en este, diferentes programas que posibilitan la creación de imágenes fijas y en movimiento.

El ideal de los griegos de generar acciones efectistas sobre el escenario, la pretensión de los renacentistas de "engañar el ojo" con la aparición del punto de fuga, la incursión de la tecnología visual desde el siglo XVII y los adelantos tecnológicos para la producción y reproducción de imagen, develan los esfuerzos de los creadores artistas y no artistas para la configuración de universos que se instalan entre la realidad y la ficción. Con ello, los esfuerzos de los artistas por configurar imágenes que excedan el efecto y contribuyan al desarrollo de un pensamiento se convirtieron en la base sobre la cual he venido trabajando y haciendo un aporte a la puesta en escena a través de una poética de proyección visual.

El hombre flor. Una aproximación a la iluminación escénica dinámica

Tal como lo anuncié en la introducción, esta nueva creación representaba un giro más de mi labor con el uso de la proyección visual. Si bien había logrado ya un trabajo respecto a la escenografía con obras como 10 minutos (2016) y Yo soy Rivera (2017)³, ahora me enfrentaba al trabajo sobre la iluminación. Igual que como sucedió con la escenografía, es la rigidez del artefacto lo que me ha preocupado siempre. Si en un comienzo pensé en la poca eficiencia de la escenografía, ahora pensaba que la luz podría también tener un dinamismo en la escena.

Como mencioné en el apartado anterior, el trabajo respecto a la proyección ha estado relacionado, fundamentalmente, con la creación de imágenes fijas y móviles que buscan desarrollar tanto una sensación como un pensamiento en el espectador. Lo particular allí es que la proyección está vinculada a la creación de video (asunto al cual se refirieron mis compañeras Alejandra Murcia y Vanessa Gañán en anteriores capítulos de este libro), y tal como lo mostré, el desarrollo ha sido amplio gracias a la multiplicidad de experiencias artísticas a nivel mundial. Con respecto al trabajo de la luz para una puesta en escena, la ruta ha sido diferente y mucho más en América Latina o Colombia, en donde los recursos son limitados.

Contar con un adecuado equipamiento lumínico exige, por una parte, la adquisición de numerosos artefactos (luces, cableados, consola) y, por otra, un espacio para su montaje. Todo ello para crear las atmósferas de cada una de las escenas de la obra. Lo cual, desde mi forma de pensar, es ineficiente. Hay que reconocer, por supuesto, que las luces tipo LED han

^{3.} Al respecto ver Ariza, D. y Martínez, F. (2018), "La Escenografía Audiovisual. Otra forma de intervenir el espacio escénico". En: *Territorio Teatral. Revista Virtual*, N.º 17. Departamento de Artes Dramáticas Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.

facilitado tal labor. Ni que hablar de las luces robóticas que permiten la creación de sensaciones, efectos y atmósferas interesantes, como sucede con la obra de Rafael Lozano Hemmer *Levels of Nothingness* (2009). Una instalación *performance* presentada en el museo Guggenheim de New York, con la participación de Isabella Rossellini. En este trabajo la voz controla una iluminación generada por decenas de luces robóticas, generando una serie de atmósferas y emociones en los espectadores.

Sin embargo, allí no radica mi interés, dado que una de las grandes preocupaciones en mi rol como creador es acercarme a la producción de provocaciones más allá de la sorpresa por la espectacularización de la puesta en escena. Es por eso que me uno a la idea de Sirlin (2005), quien plantea que la luz en el escenario debe potencializar su visibilidad. En este sentido, no es solo que el espectador pueda ver lo que acontece, sino que la luz haga posible ver el objeto en tanto signo y significado, e incluso, con el objetivo de resignificar ese objeto. Por supuesto que esto se ha hecho en disciplinas diferentes al teatro (reconociendo que en la actualidad los límites entre una disciplina y otra cada vez se vuelven más difusos). Al respecto, es importante reconocer los trabajos de James Turrell en los años 70 y 80.

Es sobre este principio que empiezo a jugar con la proyección visual en escena a partir del guion escrito –que debíamos considerar como un mapa de navegación⁴– y del trabajo con el actor en el escenario. Si bien empecé con el equipo de producción audiovisual para la pantalla, luego me dediqué a crear en función del actor y del bailarín. Esta separación empezó a potenciar mi accionar como creador. Debía darle juego a mi imaginación bajo la idea de que no tenía un número determinado de luces para montar en lugares específicos del escenario, sino que ahora tenía un solo proyector a través del cual podía generar todas las luces, colores y efectos que se me ocurrieran. Relajar mi pensamiento y considerar que el artefacto era una herramienta que me podría brindar todas las posibilidades visuales hizo posible que consolidara la idea.

Entonces pensé en la interactividad. El recurso que tenía ante mí debía provocar un juego entre el actor (en extensión el personaje) y la luz. Poder mover la luz al punto que se dirige el actor, crear las formas que impactaran su cuerpo, provocar una sensación visual, todo eso empezó a crear un vínculo cercano con quien oficiaba como *performer*. Debía existir una

^{4.} Ver el capítulo dedicado a la creación del guion.

comunión entre la acción performática y mi trabajo como video-iluminador a través del uso de herramientas de interacción usadas para realizar *mapping*, tales como *Resolume Arena*. Es por ello que propuse al director escénico que debíamos trabajar en una iluminación dinámica, que integrara al personaje en el universo que contenía la obra.

Es así que logro el desarrollo de tres categorías que a continuación voy a explicar y que muestran la manera en que fue trabajada la iluminación a través de la proyección visual: iluminación puntual, iluminación de recorrido e iluminación temporal.

Iluminación puntual

El personaje se ubica en diferentes espacios del escenario y allí aparece la luz. Esto permite, por un lado, la visualización del personaje y, por otro, dejar oscuro el espacio no ocupado. Es esa oscuridad, ese vacío el que potencializa la presencia del personaje sobre el escenario. Lo interesante de esta iluminación puntual es que hace posible circunscribir de manera precisa el área que ocupa el personaje sobre el espacio escénico, ya que no todo el tiempo se hacen proyecciones en la pantalla.

Este tipo de iluminación podría parecerse a lo que se genera con un seguidor o una luz robótica, la diferencia radica, fundamentalmente, en que a través del *mapping* puedo generar una forma específica de luz que puede cambiar de una acción a otra del personaje. Con el seguidor siempre se tendrá una forma estable y aunque se puede cambiar el color de la luz, ello también es limitado, incluso si se utilizara una luz robótica se generaría un ruido que entorpece la poética escénica. Con el uso de *Arena* y la proyección visual se puede generar una infinidad de colores, formas y texturas que hacen posible ver al personaje desde diferentes perspectivas. Es como si tuviera a mi disposición un sinnúmero de reflectores ubicados por todo el escenario (ver imagen 1).

Iluminación de recorrido

Si bien ya habíamos logrado que la luz apareciera de maneras diversas ante la acción del personaje, mi siguiente propuesta estuvo ligada a impactar, en forma de recorrido, el cuerpo del actor. Con ello buscaba una estética psicológica que permitiera recubrir de significados el iluminar de manera parcial alguna parte del personaje. Es así que los ojos, las manos,

el torso podía independizarlos de tal manera que configuraba una especie de montaje de luz sobre el cuerpo.

El *mapping* sobre el cuerpo ha sido ampliamente trabajado por diferentes artistas. Sobre el cuerpo se proyectan imágenes que, de una u otra manera, plagan de sentido la acción. El cuerpo es así transformado en un soporte sobre el cual habita, de manera efímera, una imagen. Bajo esta misma idea de mapeo del cuerpo planteo una variación sustancial y es que no hago una proyección de imágenes sino que es la mirada parcial la que configura las diversas imágenes.

Recuerdo que muchos grupos teatrales han buscado trabajar sobre esta misma idea, realizando una intervención física del reflector. El uso de cuchillas para reflectores elipsoidales o de cartulinas negras en reflectores caseros tuvo siempre la intención de poder puntualizar la luz sobre algún personaje u objeto sobre el escenario. Con el uso de la proyección visual pude lograrlo al punto de que para una de las escenas hago un recorrido lento por el cuerpo del personaje, configurando así una lectura del sentido de la masculinidad dominante.

De esta manera, la luz deja de lado la función de visibilizar al personaje para ofrecer un significado metafórico sobre el cuerpo del hombre y de este las regiones que han servido para establecer un discurso sobre la condición de la masculinidad o, incluso, de su vulnerabilidad (ver imagen 2).

Iluminación temporal

La última categoría está relacionada con las sensaciones que se pueden generar en el espacio escénico. Si bien las dos primeras estaban en función de la actuación, la iluminación sensorial está vinculada, en general, al espacio escénico. Y para ello recurrí, de manera paradójica, a la sombra como enunciación del tiempo.

En el año 2008, el artista visual Peter Greenaway crea la obra audiovisual *The last supper* que consiste en una intervención de la obra pictórica de Leonardo da Vinci que lleva el mismo nombre. Al visualizar esta obra como parte de uno de los laboratorios de creación que tuvimos durante la etapa de montaje, pensé que podrían lograrse algunos juegos sensoriales en el escenario, tales como el paso del tiempo.

El juego de luz y movimiento, o mejor, el tiempo expresado a través del cambio de luz ha sido estudiado principalmente por el cine. Teniendo en cuenta que la propuesta de montaje escénico es un punto medio entre el teatro y el video, consideré que se abría una posibilidad grande para poder

expresar el paso del tiempo en relación con las diferentes situaciones que vive el personaje, sus acciones o pensamientos. En esto ayudó el guión, por cuanto allí se plantean algunas referencias al tiempo pasado o, por lo menos, a las historias de otras personas en relación con el personaje.

Es así como propuse que el paso de la oscuridad a la claridad, a través del dinamismo que imponía la iluminación proyectada y producida por computador, permitía que la luz impusiera, por ejemplo, un ritmo diferente a la acción, al cuerpo. El juego entre luz y oscuridad generada por una trama que se mueve hace posible sentir que el universo ficcionalizado en el que está imbuido la persona, se mueve. Entre la producción de sombra y la emisión de la luz, con un cuerpo en movimiento sobre el escenario posibilita su transformación, de tal manera que el espectador puede sentir dicha temporalidad (ver imagen 3).

Conclusiones

Como se pudo leer aquí, el uso de proyección visual en una puesta en escena teatral es ilimitado. Ya sea su trabajo relacionado con la imagen fija o con imagen en movimiento, se deben generar diversas exploraciones que hagan posible afianzar la relación entre el arte y la tecnología. El recorrido histórico permite leer la manera en que ha existido una preocupación por la innovación a través de las escenotécnicas y es por ello que debemos dejar de pensar en los mismos materiales o artefactos y arriesgarnos a usos diferentes.

Soy consciente de que este camino que he empezado con la iluminación en el proyecto escénico *El hombre flor* es solo la primera estación de un viaje largo, tan extenso como lo ha sido llegar hasta el uso de lo que llamamos las nuevas tecnologías para la escena. Sin embargo, es desde el conocimiento de esa ruta que considero que se pueden implementar nuevas propuestas al tiempo que se requiere tener al frente proyectos que así lo permitan.

El teatro siempre tendrá posibilidades diversas y para ello están las investigaciones vinculadas a procesos creativos, ya que no sólo nos permiten trabajar en la puesta en escena sino también poder divulgar lo que estamos haciendo.



Imagen 1. Iluminación puntual. Fuente: Alejandra Murcia.



Imagen 2. Iluminación de recorrido. Fuente: Alejandra Murcia.



Imagen 3. Iluminación temporal. Foto: Alejandra Murcia.

Referencias bibliográficas

- Abuín, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Revista Signa*, 17, pp. 29-56.
- Aristóteles (1948). *Arte Poética*. (Traducción de José Goya y Muniain). Universidad Nacional de Rosario.
- Ariza, D. (2013). La pantalla como soporte del performance, la *web cam* como máquina de lo visible. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, v. 39, pp. 59-70.
- Baigorri, L. (1997). *El video y las vanguardias históricas*. Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Ítaca.
- De la Cruz, J. (2000). Poesía lírica. Cátedra.
- Dubatti, J. (2009). *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en teatrología*. Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Ferla, J. (2007). El medio es el diseño audiovisual. Editorial Universidad de Caldas. Guasch, A. M. (2000). El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Editorial.
- Iglesias, P. (2008). Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena. *Acotaciones*, 20, pp. 47-82. http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones20/20pablo.pdf
- Macgowan, K. y Melnitz, W. (2004). *Las edades de oro del teatro*. Fondo de Cultura Económica.
- Pineda B. (2021). Sor Juana y la linterna mágica: a propósito de una exposición en la Biblioteca de la AECID. *Recensión* (Número doble), vols. 4-5. https://revistarecension.com/2021/01/17/sor-juana-y-la-linterna-magica-a-proposito-de-una-exposicion-en-la-biblioteca-de-la-aecid/
- Piscator, E. (1976). Teatro político. Ayuso.
- Sirlin, E. (2005). La luz en el teatro. Manual de Iluminación. Instituto Nacional de Teatro.

A manera de cierre

Daniel Enrique Ariza Gómez

Antes de cerrar el libro decidí escribir unas notas finales que para nada buscan ser conclusivas del mismo. Quienes operamos en el universo de la investigación (sea científica o vinculadas a la creación), trabajamos sobre líneas de pensamiento que están plagadas de interrogantes y, por ello, cada investigación lo que provoca son nuevas preguntas que movilizan la configuración de un nuevo proyecto.

La imagen que bien podría acompañar esta idea es la de la espiral que, como lo afirma Kandinsky (1985), al ser citado por Fernando Ovalle¹ en su capítulo sobre la creación coreográfica, es un círculo fracasado. En este sentido, cada proyecto que he emprendido es un nuevo giro sobre el mismo eje (línea de investigación) que va produciendo conocimientos diferentes o ampliaciones de lo que estoy interesado en conocer y, es por ello, que no puedo hablar de cierres absolutos de los proyectos emprendidos.

Por lo anterior, y luego de la realización de la creación de la obra y de la escritura del libro, puedo comprender, por lo menos, tres asuntos:

1. Los procesos de investigación creación se van afianzando, cada vez más, sobre las maneras de hacer de los artistas. Esto es muy importante por cuanto vamos generando nuestras propias metodologías de trabajo. En este caso en particular y como se puede leer en los capítulos dedicados a la creación (parte IV del libro), fueron los foros híbridos, como encuentros entre artistas y teóricos de diferentes campos del conocimiento, lo que fue nutriendo nuestro andar. Es por ello que los capítulos que preceden a la manera como se realizó la creación y que fueron relatados desde una

Ver el capítulo "Sobre la Metodología, hallazgos, relaciones, tensiones y devenires en el proceso de investigación-creación coreográfica de El hombre flor".

perspectiva inmanente, evidencian la manera en que fuimos de la teoría a la creación. De esta manera, esperamos, en resultados posteriores, ver la manera en que la creación nutrirá la teoría, pero seguramente de eso se hablará cuando la obra haya logrado un buen número de funciones y contacto con diversos públicos.

- 2. Cada capítulo del libro evidencia la manera en que fuimos entendiendo los conceptos centrales vinculados a la masculinidad, la violencia y vulneración experimentadas por los hombres. Es así como las partes II y III logran situar un pensamiento al tiempo que brindan las herramientas suficientes para dar cuenta de la manera en que se realizó la transferencia de los pensamientos e ideas a las acciones creativas, desde el texto a la coreografía o al diseño visual de la puesta en escena. Si bien es cierto que el libro se puede leer en cualquier orden, el sugerido por nosotros como autores sería el más indicado por cuanto vamos siguiendo la misma ruta que realizamos en el proceso investigativo.
- 3. Finalmente, es importante mencionar que convocatorias como InvestigARTE de Minciencias permiten que quienes estamos nos ubicamos en el campo del arte, podamos llevar a cabo proyectos que impacten nuestro objeto de estudio y que, al mismo tiempo, podamos divulgar ese conocimiento generado. Este libro es testimonio de ello. De esta manera, podemos pensar que fortaleciendo nuestra labor investigativa en el campo del arte, nos proporcionará el desarrollo de nuevas metodologías y conceptualizaciones beneficiando así los procesos académicos y de creación.

Haber partido de $\acute{A}yax$ de Sófocles² para llegar a El hombre flor, superando las vicisitudes de una pandemia, fue un camino interesante y lleno de interrogantes, afortunadamente no resueltos, que nos despiertan nuevas preguntas y, seguramente, acciones creativas diversas para emprender nuevos proyectos.

^{2.} Ver los tres estudios presentados en la segunda parte de este libro.

Anexo La dramaturgia textual

El hombre flor

Daniel Enrique Ariza Gómez

(UNA GRAN PANTALLA PARA PROYECTAR VISUALES. UN HOMBRE QUE DICTA UNA CHARLA DENOMINADA "LA EMASCULACIÓN PARA EL MEJORAMIENTO". EL ESPACIO ESTÁ VACÍO)

Escena 1. Como hombre soy diferente a la mujer

Visuales:

- Lluvia
- Mujer que se ahoga
- Cifras de violencias experimentadas por hombres

Antes de entrar en materia con nuestra charla el día de hoy les quiero confesar que los días lluviosos, o mejor, las noches lluviosas, siempre me han generado cierto gusto.

Más joven incluso, me gustaba tejer mientras escuchaba el sonido acompasado de la lluvia.

La lluvia ahora me produce resfrío y decidí dejar el tejido a quien corresponde, a las mujeres.

Eso de verse como una mujer tejiendo es como... ustedes ya lo saben ¿no? (SONRÍE). Muchos se atreven a criticar, porque son críticas infundadas, que por nuestra condición de varones tenemos un alto índice de muerte violenta o que por nuestro comportamiento engrosamos el número de internos en las cárceles, y es cierto, pero ¿qué le vamos a hacer? Esa, al parecer, es nuestra condición de varones.

Bien ehh...

Así nos siguen queriendo.

Escena 2: Soy el hombre flor

Visuales:

- Flores, campanitas, se mueven
- Interacción de niños jugando

Pero bueno, ese no es mi tema. Mi tema es la biología y sobre todo las flores.

Popularmente, por mis aprendices, soy conocido como el hombre flor. Al comienzo sentía que era una burla.

La broma no me gusta mucho porque denota en mí cierta...

Pero luego comprendí que era un elogio, sobre todo por mi pasión por la emasculación.

Me encanta ver, observar, la forma como se logra el mejoramiento de todas y cada una de las flores. Algunas hay que emascularlas como una buena medida de producción.

Escena 3: El mirón

Visuales:

• Ojos que inundan la pantalla

Resulta entretenido saber que hay tantas cosas para ver.

Soy, por así decirlo un mirón. Siento pasión por mirar, sobre todo aquellas cosas que no le gustan a todo el mundo.

Pienso que todos somos, en cierto modo, unos mirones.

Nos encanta ver lo que está detrás de la puerta o incluso por la hendija o la cerradura.

Vemos de reojo lo que hacen los demás.

Y entonces nos damos cuenta de una realidad.

Los hombres siempre al frente, fuertes, asumiendo lo que sea por nuestra patria, o por nuestras mujeres. Demostrando de qué estamos hechos. Para que todos vean nuestra rectitud.

Escena 4: La casa

Visuales:

• La imagen de la casa de Samuel Van Hoogstraten. Afectación de la casa.

A propósito de ver, ¿sabían que uno no ve con los ojos? Parece una tontería, pero así es. Los ojos sólo son un medio, pero todo está relacionado con el cerebro. ¡El cerebro, gran productor de imágenes!, unas reales otras no tanto. Depende, por supuesto, si ingieres alguna sustancia o si tienes alguna enfermedad o de la manera como te muestren las cosas. Tengo un ejemplo.

Miren esta imagen.

Se trata del pintor holandés barroco Samuel van Hoogstraten. Muy conocido justamente por sus *peep show*, por sus efectos de perspectiva. Si uno miraba por donde señalaba el ángel la escena cambiaba, se presentaba organizada.

Miren.

¿Se dan cuenta?

La tradicional casa totalmente organizada. Es la perspectiva de cómo debe ser una casa: limpia con buen aroma, todo debidamente puesto en su lugar. Madre me enseñó a hacer un aseo perfecto, aunque sea una labor dedicada a la mujer. Madre siempre hacendosa y tan presta a una gran educación.

Escena 5: Enseñanzas de madre

Visuales:

- La imagen de un TV de los años 80
- Plantas carnívoras devoran insectos. Afectación del color

Ahora que recuerdo que madre.

Mil disculpas, tengo un gran problema, una vez empiezo a hablar no hay quien me calle. Y ahora ustedes se preguntarán qué ando haciendo hablando de madre cuando lo que han venido a escuchar y a ver es sobre flores. Acepto que me he ido por las ramas.

Prometo que después de la anécdota de madre iniciaré mi conferencia. Estábamos plácidamente acostados en la cama de madre viendo un programa de televisión por allá en los años 70. Los dos ya en piyama. De pronto, un ruido en el portón de entrada al garaje de la casa. Madre me dijo: "Métase debajo de la cama".

Madre levantó el colchón y de allí sacó el 38. Había visto, un par de meses antes, a padre limpiando su revólver. Lo hacía lenta y cuidadosamente. En la oscuridad, debajo de la cama, sólo veía los pies en chancletas de madre. Escuché que abrió la ventana de la habitación que quedaba en el segundo piso y preguntó: "¿Quién anda ahí?".

Y de repente se escuchó un estruendo tremendo. Cerré mis ojos, en mi estómago sentía un frío aterrador. Luego, un segundo disparo.

Dijo madre: "iPara que vuelvan!". Los pasos de dos personas me indicaron que salieron corriendo calle abajo. Al salir de debajo de la cama, madre me dijo mirándome a los ojos: "Para que aprenda a ser varón".

Sacó del tambor las cuatro balas y los dos casquillos. Puso el revólver dentro de la mesa de noche, se acostó y me abrazó. Seguimos viendo la película. Desde ese día, me gustan las películas de terror.

El hombre flor se gira de frente a la pantalla.

(INICIA CORTOMETRAJE DEL ESPECTRO Y LA MUJER.

LUEGO INGRESA LA COREOGRAFÍA 1 "EL HOMBRE GUERRERO". VEMOS A LOS OTROS DOS DANZANTES A TRAVÉS DE LA PANTALLA. SE DEBE CREAR UNA ESPECIE DE TRÍPTICO VISUAL)

Escena 6: Enseñanzas de padre

¿Las cámaras son como una especie de espejos que muestran la realidad, verdad? Sólo que, como decía un filósofo, los espejos son infieles, siempre se llenan de imágenes que jamás guardan. Las fotografías y los videos, en cambio, siempre nos traen al presente nuestro pasado. Es como mágico.

Se que había prometido empezar la conferencia. Pero, ¿cómo hablar de madre y no hablar de padre? Me parece injusto, mucho más porque él era y será siempre el jefe del hogar.

Aquí tengo una foto con mi padre que me gusta mirar con gran frecuencia. Si me permiten, la mostraré.

Visual:

• Fotografía de primera comunión

Esta fue el día de mi primera comunión. El día era soleado. Parezco un soldado, pero fue la insistencia de padre. Él quería que me parara derecho, recto, estoico. Padre... practicaba lucha libre. De joven era muy grande y fuerte y quería que su hijo fuera igual, pero algunas veces encontramos otro tipo de fuerza y no sólo en el cuerpo.

Es extraño cómo las imágenes lo pueden llevar a uno a tantas historias. Las fotos terminan convirtiéndose en una forma de testigo. Las fotos nos revelan huellas incluso profundas, que no recordábamos.

Uno debe tener los pies bien puestos en el suelo y cumplir lo que se dice en casa, lo que le enseñan a uno nuestros padres, eso se ha perdido en nuestras vidas, la educación, la buena educación. Hay muchos que creen que la familia ya no es el gran núcleo de la sociedad, pero yo sigo firme, recto con lo que aprendí. Un hombre es un hombre, una mujer es una mujer y punto, iy punto final! A uno lo educan para aprender las reglas del mundo, de la vida. Esas reglas son justamente lo que impide que el fuego, la *hibris*, decían los griegos, se desborde, se descontrole, lo convierta a uno en vulnerable. Debe existir control sobre la desmesura, los impulsos irracionales. iAsí es que funciona todo! Antes, ahora, siempre. Ahora todo es relativo y así es como se ha perdido el orden y, por ello, debemos restaurarlo, enderezarlo, debemos crear una sociedad de hombres que...

Perdón... Ofrezco excusas, creo que me excedí un poco.

Escena 7: La emasculación en flores

Visuales:

• Imágenes de la tradición de la castración masculina. Pueden ser pinturas, esculturas, diagramas. Entre ellas, imágenes de la guerra y las masacres en donde se haya realizado esta práctica. Incluir relatos de hombres. Interesarían imágenes de Abu Gragib. Relatos de las violencias en el Catatumbo y Trujillo. Ver textos al respecto.

Pero entremos en materia. La "Emasculación" consiste, básicamente, en la remoción de los órganos masculinos, anteras, de la flor de la planta que se utilizará como hembra. Hay que quitar los estambres de las flores para hacer una polinización manual. El proceso es simple y requiere ante todo de gran habilidad manual. En primer lugar, se selecciona de la planta madre un botón floral en estado óptimo para la polinización. El botón seleccionado se sostiene con los dedos pulgar e índice de la mano izquierda (HACE EL GESTO CON LOS DEDOS). Con una de las puntas de las pinzas se abre el estandarte por la sutura. Cerrando las pinzas se dobla una parte del estandarte hacia la izquierda, aprisionándola con el dedo pulgar de la mano izquierda. Con la ayuda de las pinzas cerradas, el pétalo ubicado a la izquierda se acomoda debajo de la parte del estandarte que no ha sido tocada; en esta forma, la quilla, la cual envuelve los órganos reproductivos, queda visible. Con una punta de las pinzas, se separan los dos pequeños que constituyen la quilla y se elimina aquel que está situado en la parte superior.

Escena 8: El colegio

Visual:

• Interacción de el hombre flor entre su imagen física y un pregrabado, efecto de distanciamiento. Temporalidad afectada, color afectado. Hay un efecto de *delay*.

Un día iba caminando por uno de los corredores del colegio y allí estaba él, tenía unos guantes de boxeo puestos y estaba junto a su grupo de amigos, que eran compañeros de mi curso. Por muchos recreos él me motivaba a que peleáramos con los guantes, pero yo siempre esquivaba la invitación, ellos siempre me veían como el débil de la clase, el frágil. Sentía una parálisis en mis rodillas y luego un temblor frío que iba subiendo hasta el estómago. Otra vez el mismo frío de esa noche...

Tenía que hacerlo, no había escapatoria (PAUSA). Recordé las palabras de madre, el cuerpo de padre, las enseñanzas de ser un varón, de ser invulnerable, de no dejarme joder, de ser un verraco y una voz en mi interior me dijo que debía hacerlo, que debía probar mi hombría, que eso haría un verdadero hombre. Me puse los guantes, me fui encima de él. Lo golpeaba, lo golpeaba, lo golpeaba, lo golpeaba. Nunca me volvió a molestar. Quedé con una marca, como en forma de anzuelo, en el brazo por un pupitre que tenía un hierro salido. No importó, ya que con ello demostré mi virilidad, fue como un acto de graduación.

¿Qué piensan ustedes de la virilidad de los hombres?

Escena 9: Las violencias en los hombres

Justo el vecino de mi casa de infancia nos enseñó la frase "a las mujeres no se les toca ni con el pétalo de una rosa". Él tenía una tienda. Su familia era de un pueblito cercano a la ciudad y traía huevos y queso campesino. Un día en la mañana llamaron a madre y le dijeron que el vecino, don Alberto se llamaba, se había colgado de una viga de madera que había en la finca de donde traían aquellas ricuras campesinas.

Madre creía que no podrían darle cristiana sepultura por haberse quitado la vida. Madre decía que uno se iba al purgatorio y, por eso, al terminar el novenario llegamos a la casa y me puso junto a la virgen del Carmen y me hizo jurar que jamás debía atentar contra mi vida, porque eso era asunto de los débiles y las mujeres y que padre y ella se habían esforzado

demasiado para que les fuera a salir con esas. Un hombre no se suicida me reiteró, ni siquiera en los momentos más duros de su vida.

Un hombre resiste, lo resiste todo y me contó, una vez más, la historia de la encerrona que había sucedido.

Un día apareció muerto un soldado, al parecer era un cabo y entonces, según cuentan, llegó un grupo de hombres armados, unos decían que era ejército, otros que eran los muchachos. Se llevaron a todos los jóvenes del pueblo y los dejaron en el parque principal. Luego, los empezaron a llamar a uno por uno, tal como un profesor de escuela. El menor tenía 19 años y el mayor nunca llegó a las 40. La oscuridad sólo fue vencida por el brillo de los machetes.

Escena 10: Las reglas duras

Disculpen, creo que no he cumplido con la conferencia, pero va debo salir. Si les parece, al final pueden dejar sus datos y con mucho gusto les enviaré una copia de toda la charla en su totalidad, sin cortes, sin comentarios de mi vida privada y con bastantes ejemplos y videos. No puedo demorarme más puesto que debo ir a casa a partir el pastel junto a mi hijo. Justo hoy cumple 10 años, ya es todo un varón, he sido juicioso en enseñarle cada cosa que me enseñó mi padre. Me hubiera gustado que fuera él directamente quien daba las instrucciones, el hombre luchador que levantaba a sus cuatro hijos con un solo brazo, ahora permanece sentado por una demencia vascular. Madre cuida de él con gran amor. No me gusta mucho que mi hijo lo visite, pensaría que es un hombre débil que se la pasa inclinado durmiendo y comiendo. Ha perdido toda su dignidad de ser hombre, si tuviera fuerza hasta se suicidaría por respeto a su historia, tal como lo hizo Áyax, el grande. El gran guerrero suicidado, inclinado como hembra, dejó de lado sus creencias para convertirse en un parásito, en un hongo que crece entre la mierda. ¡Suicidio! ¿Y dónde quedó la muerte llena de gloria? ¿Para qué tanta preparación en el honor, la rectitud, la virilidad?

¿Saben?

En la *Ilíada*. Príamo dice:

"Yacer en el suelo, habiendo sido a travesado en lid por el agudo bronce, es decoroso para un joven y cuanto de él puede verse, todo es bello". Todo es bello, así es. La bella muerte es morir con dignidad, en el campo de batalla, eso somos nosotros los varones...

Escena 11: La inclinación

Visuales:

• Coro de soldados de arcilla, se están mojando hasta que se derriten. Interacción con la coreografía del hombre flor.

Coro Soldados: Los guerreros sucumben a un mal sin límite: la divina locura los domina. Los vencedores de mil combates, ahora caen inclinados bajo la pesadumbre del destino y han sido arrebatados en sus delirios... es la causa de llanto a quienes los aman. Los grandes hechos de sus brazos antiguos brotados de valor, bellas hazañas a los ojos ingratos de sus antiguos amigos y hoy sus enemigos nada son, ya no valen. La noche y el averno serán sus custodios. Ahora estamos solos, los guerreros han salido ya. Se han ido hacia los dioses por su propia mano. Ahora yacen inclinados por el duro acero de su propia arma.

(APAGÓN)

Los autores

Paola Helena Acosta Sierra

Profesional en Estudios Literarios y Magíster en Política Social de la Pontificia Universidad Javeriana. PhD en Teoría Crítica de 17. Instituto de Estudios Críticos, México, con línea de profundización en estética y filosofía política. Cuenta con una trayectoria de 13 años en docencia y gestión universitaria, en donde ha liderado equipos interdisciplinares y la creación y fortalecimiento de relaciones interinstitucionales a nivel nacional e internacional. Su trabajo investigativo desde el 2005 se ha enfocado en la relación que existe entre el arte, la construcción de paz y las políticas públicas en contextos de trauma social. Su temática de investigación más reciente ha estado orientada a la política pública del recuerdo en Latinoamérica y su relación con los lugares de la memoria. Profesora titular de la Universidad Pedagógica Nacional y editora de la revista (Pensamiento), (Palabra)... y Obra adscrita a la Facultad de Bellas Artes, en donde también dirige el proyecto de Arte y Formación para la Paz e integra el Centro de Estudios de los Conflictos, los Derechos Humanos, la Pedagogía y la Construcción de Paz (CPAZ). Desde 2019 es Coordinadora de Desarrollo Institucional y adelanta actividades de relacionamiento público en la Región Andina para el Instituto de Estudios Críticos 17, cuya sede principal se encuentra en Ciudad de México. Integró la Mesa de Expertos de la Estrategia Cultural y Artística de la Comisión de la Verdad en Colombia.

Jorge Dubatti

Es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Co-coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la UNAM. Ha contribuido a abrir 58 escuelas de espectadores en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, España, Francia, México, Panamá, Perú, Polonia, Santo Domingo, Uruguay y Venezuela. Participa en el Projet ESNA - École du Spectateur de Nouvelle Aquitaine (Francia). Co-coordina la Escuela Internacional de Espectadores de Iberoamérica y el Caribe (EIEC). Ha publicado más de cien volúmenes (libros de ensayos, antologías, ediciones, compilaciones de estudios, etc.) sobre teatro argentino y universal, y artes. Su último libro es Teatro y territorialidad (Barcelona, Gedisa, 2020).

Raúl Rodríguez Herrera

Profesor en la Universidad Anáhuac, México (Facultades de Artes y Comunicación). Profesor en la UNAM (Facultad de Filosofía y Letras). Formación Académica: El Foro Teatro Contemporáneo (Carrera de Actuación); Real Escuela Superior de Arte Dramático (Carrera de Dirección Escénica); Universidad Complutense de Madrid (Máster en Teatro y Artes Escénicas); Universidad Complutense de Madrid (Doctor "cum laude" en Estudios Teatrales). Ponencias: "Trilogía de la Iniquidad. Mecanismos para analizar, exponer y transformar la realidad desde la escena en el marco del Congreso Internacional 'Artes Escénicas y Universidad en el Siglo XXI'"; "El teatro-Documento mexicano contemporáneo. Una alternativa para exigir justicia en el marco del VII Coloquio Internacional de Teatro Latinoamericano"; "Teatralidades contemporáneas, política y sociedad. Relaciones y transformaciones en el marco del Coloquio Internacional 'Investigación

Creación DELTA X - Red Citu"; "Nuevas rutas creativas: Teatralidades y paradigmas escénicos contemporáneos frente al agotamiento de la puesta en escena / Coloquio Internacional de Arte y Sociedad Cuarta Edición"; "Nuevas rutas creativas: teatralidades y paradigmas escénicos contemporáneos y su relación con las transformaciones sociopolíticas", Segundo Coloquio Internacional de Investigación-Creación en Artes Escénicas. Seminarios: Seminario Interdisciplinario Representaciones Contemporáneas en México Instituto Mora; Seminario Cartografías críticas UAM.

Rubén Darío Zuluaga Gómez

Licenciado en Artes Escénicas y Magíster en Filosofía de la Universidad de Caldas. Publicaciones: *La fiesta de los Locos* (2006); *300 estrategias de animación a la lectura* (2010); *La crítica en la comunicación teatral* (2013); *La mímesis en el teatro* (2016); "Cuatro hermanos cuatro autores" (capítulo de libro, 2018). Director la *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* de la Universidad de Caldas. Docente de la Universidad de Caldas.

Carlos Araque Osorio

Actor dramático y director de escena, ENAD; Maestro en arte dramático, Universidad de Antioquia. Antropólogo, Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Voz escénica, Universidad Distrital de Bogotá, y en Ciencias de la Educación, Universidad Antonio Nariño. Magíster en Resolución de Conflictos y Mediación. Doctor en Artes de la Atlantic International University. Fundador de Vendimia Teatro, donde ha dirigido las obras El último juego de la noche, La parábola del trueque, Informe a la academia, La geografía de los nervios, A la deriva, De pelonas tilicas y calacas, El espectro que soy yo, El fallecido ojo de vidrio, Las banderas que migran, entre otras. Docente asociado a la Facultad de Artes de la Universidad Distrital. Asistente de dirección del maestro Theodoros Terzopoulos, grupo Attis Theatre. Dirige el grupo de investigación "Estudios de la voz y la palabra", Universidad Distrital. Publicaciones: Voces para la escena, El teatro está en la Calle, El destino del caminante, Teatro en acción, propuestas pedagógicas, Teatro Poshistórico o en diferencia. Voces para la escena, Ecos de voces sin aliento I y II, Presentar-Representar, Preparación actoral, Teatro poshistórico y conflicto social, Artaud, ese maldito que es él...

Xavier Escribano

Es profesor de Antropología Filosófica en la Universitat Internacional de Catalunya en Barcelona (España). Imparte su docencia transversalmente en la Facultad de Humanidades y en la Facultad de Ciencias de la Salud. Autor de la monografía Sujeto encarnado y expresión creadora. Una aproximación al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty (Prohom Edicions, 2004). Sus principales intereses se centran en la fenomenología de la corporalidad y en la aportación de la reflexión antropológica a las ciencias de la salud. En este campo ha coordinado la obra colectiva Territoris Humans de la salut. Societat, cultura i valors en el món de la salut (Editorial Dux, 2008). Es miembro del proyecto de investigación "Fenomenología del cuerpo y análisis del dolor" y dirige desde 2012 el grupo de investigación en Antropología de la Corporalidad SARX (https://sarx.website/), desde el que ha coordinado y editado la obra De pie sobre la tierra: caminar, correr, danzar. Ensayos filosóficos e interdisciplinares de antropología de la corporalidad (Editorial Síntesis, 2019).

Isabel Cristina Hernández Madrid

Psicóloga de la Universidad de La Sabana, Magíster en Familia de la Pontificia Universidad Javeriana, estudiante del Doctorado en Estudios de Familia de la Universidad de Caldas. Durante 18 años como servidora pública del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, fue asesora territorial en la formulación y desarrollo de estrategias de gestión social integral frente a la prevención y atención de fenómenos como el maltrato infantil, el abuso sexual, la explotación comercial de niños, niñas y adolescentes y la violencia intrafamiliar. Ha asistido a entes territoriales en la formulación y planificación de políticas públicas de niñez y familia. En el ámbito académico, actualmente se dedica a la docencia universitaria en los niveles de pregrado, posgrado y como coordinadora de la Especialización y Maestría en Intervención en Relaciones Familiares de la Universidad de Caldas.

Luis Fernando Loaiza Zuluaga

Profesor adscrito al Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra, de Barcelona (España): tesis con Suma Cum Laude. Magíster en Educación por la Universidad de Caldas; tesis meritoria. Licenciado en Artes Escénicas. Líder de la línea de investigación: "Narrativas y cultura" del grupo de investigación Teatro, Cultura y Sociedad (Categoría B Minciencias). Sus reflexiones e investigaciones giran en torno a las teorías de la dramaturgia y el teatro contemporáneo, la formación actoral, la investigación teatral y las relaciones entre teatro, ciencia y religión. Ha desarrollado proyectos de gestión y de creación independientes con diversas entidades de la ciudad de Manizales, entre las que destacan: Corporación Los Chicos del Jardín, Corporación "caZa retaSos", Fundación Actores en Escena, Colectivo Escénico Rompecabezas y Compañía Maremágnum. Ha publicado cuentos breves y textos dramáticos, entre los que destacan: "Gaudeamus", "Breve evangelio según santa María", "Sueño o la ilusión de estar despierto" y "Mutatis Mutandis" (este último en coautoría con Carolina Carvajal Marín y Viviana Guapacha Grisales).

Daniel Enrique Ariza Gómez

Profesor titular del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Doctor en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas. Máster en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira. Maestro en Artes Escénicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Psicólogo de la Universidad de La Sabana. Coordinador de la Maestría en Artes de la Universidad de Caldas. Profesor Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas. Coordinador del grupo de investigación "Teatro, Cultura y Sociedad" (Categoría B. Minciencias). Miembro del Comité Ejecutivo de la Asociación Internacional de Teatro Universitario (AITU). Miembro fundador de la Red Latinoamericana de Creación e Investigación del Teatro Universitario (CITU). Miembro del comité editorial de Artes, la Revista de la Universidad de Antioquia. Ha obtenido diferentes premios y reconocimientos entre los que se encuentra la Mención de Honor del Premio Nacional de Investigación Teatral del Ministerio de Cultura (2017). Profesor invitado de diferentes universidades en Latinoamérica y Europa.

Mariana Ariza Hernández

Estudiante de séptimo semestre del programa de Historia de la Universidad de Caldas. Hace parte del semillero de investigación "Poder, Cultura y Poblamiento" de la Universidad de Caldas. Co-investigadora del proyecto "Áyax el hombre. Visibilización de las violencias basadas en género experimentadas por varones", financiado por Minciencias. Realizó intercambio académico en la Universität Paderborn (Paderborn, Alemania). Fue asistente de la profesora Sabine Schmitz de la clase "Cuentos de España y Latinoamérica".

José Fernando Ovalle

Docente, coreógrafo y bailarín. Investigador de la Universidad de Caldas desde el año 2011, candidato a Magíster en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira, ganador de dos becas de investigación para coreógrafos de larga trayectoria del Ministerio de Cultura, 2012; "Cinco Experiencias, Cinco Espacios, Cinco Movimientos", 2018; Temperamento tanguero, 2013. Ganador de la convocatoria Interdisciplinartes, 2013. Ha dirigido otros proyectos con la alcaldía de Bogotá y la Secretaría de Cultura de Caldas. En 1997 creó la Compañía Pasos Juntos y su primera obra para espacio no convencional A.C.P.M., desde este año viene investigando en el movimiento y puesta en escena. En 1999 recibe el reconocimiento como nuevo coreógrafo con la obra Mirar, callar y so*ñar*. Ha participado en diferentes festivales nacionales e internacionales. Pertenece al Colectivo Transinterdisciplinar Andrómeda 3.0, que reúne a artistas e investigadores. Pertenece al grupo de investigación Teatro Cultura v Sociedad de la Universidad de Caldas, con el que ha participado en los proyectos "Huellas Digitales", "10 minutos", y, actualmente, en "El hombre flor", a estrenarse en el Festival Internacional de Teatro de Manizales, 2021. Es coordinador del semillero de danza contemporánea "Cuerpo y espacio", con el que organizó el día internacional de la danza durante 10 años.

Alejandra Paola Murcia Santafé

Magíster en estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira. Maestra en Artes Plásticas (Universidad de Caldas); directora del Programa de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas; coordinadora del grupo de Investigación PRACMA (Prácticas Artísticas Contemporáneas, Mediaciones y Archivo). Pertenece al colectivo transdisciplinar Andrómeda 3.0, junto al cual ha participado en investigaciones y producciones como: "Huellas digitales": "10 minutos, performance digital que pone en tensión la relación del cuerpo-máquina en un contexto de una Unidad de Cuidado Intensivo (UCI)", "Sensibilidad visual contemporánea. Practicas circenses proyectadas en un semáforo" (investigación-creación desde las epistemologías del sur). También es coordinadora de proyectos de extensión como el Festival internacional de Arte Contemporáneo, la Proyección Cultural de la Pinacoteca y Rotonda y el Salón de Egresados Gonzalo Quintero. Dentro de sus publicaciones podemos encontrar: "Los bordes de la imagen hibridación cuerpo-imagen en 10 minutos: performace Digital", en la Revista Artescena, 2018 y (2019). "10 Minutos. Performance Digital. Una hibridación cuerpo-imagen-sonido", en Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte, 2019.

Vanessa Gañán

Diseñadora Visual con Maestría en Diseño y Creación Interactiva de la Universidad de Caldas. Videojocker. Interesada por el audiovisual, la animación, la gestión de proyectos culturales referentes al diseño, la investigación del diseño en todos sus campos y la exploración de la imagen en sus diferentes soportes; sobre todo teniendo los recursos tecnológicos como base de inspiración y creación. Con experiencia en realización audiovisual, creación escenográfica de obras y diseño gráfico. Aprendiz de programación web. Actualmente es docente de la Maestría en Artes de la Universidad de Caldas.

Fabián Adién Martínez

Licenciado en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro y Magíster en Artes de la Universidad de Caldas; se desempeña como docente de la Maestría en Artes y docente en la Institución Educativa Normal Superior de Caldas. Actor, narrador oral, director y productor audiovisual para teatro, llegando a crear escenografías audiovisuales para teatro. Ha realizado ponencias como "Teatro y nuevas tecnologías en el performance digital 10 minutos", en el Theatersaal der Mensa en la Universidad de Sarland, Alemania. Ha presentado artículos en revistas como Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte. El artículo titulado: "10 Minutos'. Performance Digital, una hibridación cuerpo-imagen-sonido", de la Revista Colombia de las Artes Escénicas. Y "Llamada, Exploraciones del mundo audiovisual en relación con la escenografía teatral". Ha realizado presentaciones internacionales con la obra *Yo soy rivera* en el marco del Festival Universitario en Europa, con la Asociación Internacional de Teatro Universitario (AITU/IUTA). Presentación en el teatro Universitario Royal de Lieja, Bélgica. Presentación en la Universidad de Saarlandes, Saarbrucken, Alemania. Presentación en la casa Circondariale de Pésaro, Italia (Penitenciadera de Pésaro). Actualmente es investigador en el semillero de investigación de la Universidad de Caldas (teatro cultura y sociedad), miembro del grupo de teatro Andrómeda 3.0 de la Universidad de Caldas, y miembro del comité de currículo de la Maestría en Artes.