

**DEL CUERPO POÉTICO AL CUERPO POLÍTICO:
EL DESPLIEGUE DE LA ACCIÓN SOCIO-POLÍTICA EN UMBRAL
TEATRO, TEATRO VREVE Y VENDIMIA TEATRO EN BOGOTÁ**

LAURA JIMENA SILVA LURDUY

FACULTAD DE SOCIOLOGÍA
UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS

ASESORA: CAROLINA VARÓN CASTIBLANCO

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR A
TÍTULO DE SOCIÓLOGA

2017

“En la vida, la única realidad es la sensación, en el arte, la única realidad es la conciencia de la sensación”

Fernando Pessoa. Plural de Nadie

“La vida da muchas vueltas y nosotros debemos bailar”

Dedicada a quienes viven en cuerpo total el teatro. A quienes creen que son caminos importantes para transformarse a sí y a las sociedades. A mis sueños y sentires. A quienes me impulsaron y creyeron en este desafío durante estos años.

Infinitas gracias a mi mamá, por su amor, esfuerzos y por regalarme este cuerpo. A mi hermana, por el arte, las letras y las emociones que me regaló. A sus andares de mujeres. A mi padre por su resistencia. A mis tíos y tías que fueron amigos y amigas, cómplices, maestros, maestras, y luces de este navegar. A Deivid, por siempre creer en mí. A mi familia por su amor y apoyo incesante, a su historia y humanidad. A quienes me esperaron al salir de los teatros y celebraron con amor, mi amor por el arte teatral. A la maestra Brunilda Zapata por sembrar en mi ser, la semilla del teatro con *“Sueño de una noche de verano”* de Shakespeare. A Bogotá, y Chapinero, a Elis y la Bossa Nova, acompañantes incansables de este camino. A lo que no fue y los elocuentes errores. A los amigos que acompañaron inviernos y se convirtieron en soles. A los girasoles y el infinito particular. A mis personajes de teatro: *Puck, El papel y lo rugoso del alma, Elizabeth, La hojarasca, Aurora e Hildebranda*, y a cada uno de los maestros y maestras con quienes tuve el privilegio de formarme y recordar *“estar en cuerpo presente”*, a respetar la imaginación y a poetizar la realidad y el horror, Hernando Parra, Liza García, Sergio Gonzáles, Juan Carlos Agudelo y Fernando Montes. A la vida, por enseñarme lo verdaderamente importante. Y a cada persona que escuchó este reto, y en este camino, fue un puente para aprender a desaprender.

Finalmente, agradezco a cada uno de los grupos teatrales que hacen parte de este trabajo y a quienes están detrás de sus creaciones: a Umbral Teatro, Carolina Vivas, Ignacio Rodríguez, y cada uno de sus actrices y actores; a Vendimia Teatro y al maestro Carlos Araque; a Teatro Vreve y a Víctor Viviescas. A mi asesora Carolina Varón Castiblanco, por su comprensión y energía de inicio a fin en este reto. Agradezco a la Universidad Santo Tomás, por hacerme crecer como persona, profesional y artista. A la Universidad Autónoma Metropolitana de la Ciudad de México, por permitirme culminar mis estudios en sociología y a la maestra Olga Sabido Ramos por sus letras y lectura final de la investigación.

TABLA DE CONTENIDO

Resumen.....	1
Palabras clave.....	1
Abstract	2
Key words.....	2
1. Introducción.....	3
2. Planteamiento del problema.....	6
2.1 Universos que anteceden el problema. Estado del arte.....	6
2.2 Planteamiento.....	12
2.3 Pregunta problema	18
2.4 Objetivos: general y específicos.....	18
2.5 Se trata de sociología. Justificación.....	19
3. El telón de fondo. Referentes teóricos.....	22
3.1 «Acción política: lo político como práctica y experiencia».....	23
3.2 «Cuerpo».....	26
3.3 «Cuerpo: la interacción social y la construcción de sentidos».....	27
3.4 «El cuerpo y su relación política»	29
3.5 «Teatralidad contemporánea».....	31
5. Diseño metodológico	37
5.1 Metodología cualitativa.....	37
5.2 Enfoque epistemológico.....	37
5.3 Productores e intérpretes.....	40
5.4 Estrategias y técnicas de recolección de la información.....	41
5.4.1 Entrevistas semiestructuradas	41
5.4.2 Observación no participante	42
5.4.3 Análisis de contenido categorial (contenidos de piezas teatrales).....	43
5.5 Estrategias de sistematización.....	46

6. Análisis y resultados

6.1 CAPITULO I: El cuerpo en la teatralidad contemporánea.....48

6.1.1 Cuerpo: recurso artístico y obra de arte.....51

6.1.1.1 Múltiples miradas del cuerpo desde diversas dramaturgias contemporáneas..... 53

6.1.2 Prácticas, imagen y representación del cuerpo.....56

6.1.2.1 El cuerpo: signo, sentido y acción.....56

6.1.2.2 Cuerpo, voz, texto, contexto.....57

6.1.2.3 Experiencia, subjetividad y memoria corporal.....61

6.1.2.4 Metáforas: violencia y fragilidad.....65

6.1.2.5 Del cuerpo-relato al cuerpo-escena.....67

6.2. CAPITULO II: Poéticas del tiempo, políticas del cuerpo..... 71

6.2.1 La dimensión política de la práctica teatral en Bogotá.....71

6.2.2 Un teatro comprometido: públicos y emancipación.....75

6.2.2.1 El legado de Bertold Brecht y Antonin Artaud.....80

6.2.3 Piezas teatrales y acciones políticas.....82

6.2.3.1 «Cuerpo ausente» en *“Donde se descomponen las colas de los burros”* de Umbral Teatro.....83

6.2.3.2 «Cuerpo expuesto» en *“La técnica del hombre blanco”* de Teatro Vreve...88

6.2.3.3 «Cuerpo habitado» en *“La geografía de los nervios”* de Vendimia Teatro.....92

6.3. CAPITULO III: La experiencia política del cuerpo..... 96

6.3.1 El cuerpo como un territorio que habita.....96

6.3.2 Caracterización de las prácticas del cuerpo y la acción política en la teatralidad contemporánea.....97

7. Conclusiones.....102

8. Bibliografía.....108

9. Webgrafía.....114

10. Anexos (instrumentos y matrices).....

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla No. 1. Grupos de teatro. Directores, actrices, actores y obras.....	41
Tabla No. 2. Realización de entrevistas semiestructuradas a productores teatrales.....	42
Tabla No. 3. Grupos artísticos y piezas teatrales.....	44
Tabla No. 4. Ejemplo de sistematización entrevistas semiestructuradas.....	46
Tabla No. 5. Matriz I de sistematización análisis por pieza teatral.....	47
Tabla No. 6. Matriz II de sistematización análisis por intérpretes de la pieza teatral.....	47
Tabla No. 7. Acción política y relaciones teóricas.....	72
Tabla No. 8. Caracterización del cuerpo, la acción política y las figuras políticas.....	98
Tabla No. 9. Representación de la acción política en el cuerpo a partir de las piezas teatrales: <i>Cuerpo ausente, cuerpo expuesto y cuerpo habitado</i>	100

INDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración No. 1. José Luis Díaz, Escena <i>La rebelión</i> en <i>Donde se descomponen las colas de los burros</i> . Foto de Gabriela Córdoba Vivas. En <i>Dramaturgia y presente</i>	59
Ilustración No. 2 José Luis Díaz y Andrea Sánchez. <i>Donde se descomponen las colas de los burros</i> . Foto de Umbral Teatro.....	60
Ilustración No. 3. Carolina Beltrán en <i>Filialidades</i> . Foto de Umbral Teatro. En <i>Dramaturgia de los sùtil</i> (2012)	62
Imagen No. 4. Andrea Sánchez. <i>La que no fue</i> . Foto de Umbral Teatro En <i>Dramaturgia y presente</i> (2017).	64
Ilustración No. 5. <i>La que no fue</i> . Umbral Teatro En <i>Dramaturgia y presente</i> (2017).....	64
Ilustración No. 6. <i>De peinetas que hablan y otras rarezas</i> de Umbral Teatro. Archivo fotográfico personal.	66
Ilustración No. 8. Carolina Beltrán. Josefina, recicladora, un cuerpo que habita la calle de noche. Foto de Umbral Teatro. En <i>Dramaturgia y presente</i> (2017).....	68
Ilustración No. 8. Carolina Beltrán e Ignacio Rodríguez. Josefina y José Asunción Silva.	

Foto de Umbral Teatro. En <i>Dramaturgia</i> y presente (2017).....	69
Ilustración No. 9. Daniel Maldonado y Andrea Sánchez. <i>Donde se descomponen las colas de los burros</i> . Umbral Teatro. Foto de Gabriela Córdoba Vivas.....	83
Ilustración No. 10 <i>Donde se descomponen las colas de los burros</i> . Daniel Maldonado y José Luis Díaz. Umbral Teatro. Foto de Gabriela Córdoba Vivas	85
Ilustración No. 11. José Luis Díaz. <i>Donde se descomponen las colas de los burros</i> . Umbral Teatro. Foto de Gabriela Córdoba Vivas.	85
Ilustración No. 12. José Luis Díaz. <i>Donde se descomponen las colas de los burros</i> . Umbral Teatro. Foto de Gabriela Córdoba Vivas	86
Ilustración No. 13. Sandra Camacho y Leonardo Lozano. <i>La técnica del Hombre Blanco</i> . Foto de Teatro Vreve.....	89
Ilustración No. 14. Nirvana, Fernando Pautt. <i>La Técnica del Hombre Blanco</i> . Foto de Teatro Vreve.	90
Ilustración No. 15. Nirvana. <i>La Técnica del Hombre Blanco</i> . Foto de Teatro Vreve.....	91
Ilustración No. 16. La geografía de los nervios de Vendimia Teatro. Foto de Vendimia teatro.	94
Ilustración No. 17. <i>La geografía de los nervios</i> de Vendimia Teatro. Carlos Araque. Foto de Vendimia teatro.	95

Resumen:

Este trabajo es el resultado de una investigación sociológica que tiene como -sujeto- de estudio el cuerpo y su acción política en la teatralidad contemporánea bogotana. Desde el trabajo de teatristas¹, cuya trayectoria y posición en el campo teatral tanto en el país como en Bogotá, es significativa, planteamos los estudios del cuerpo como motivo de creación y acción socio-política y artística que generan un campo relevante para el análisis de problemas actuales desde la sociología.

El cuerpo entendido como una totalidad que se relaciona con lo político como práctica y experiencia: territorio que habita y es habitado, vehículo de sensaciones, relatos, construcciones sociales, creaciones artísticas; interdependiente de interacciones sociales y culturales, relaciones de poder, significativa y representación de dinámicas y múltiples realidades sociales y políticas concretas. Sostenemos la necesidad por indagar como elemento clave la dimensión política en una sociología desde los cuerpos productores de la práctica teatral a partir de las propuestas estéticas de Umbral Teatro, Teatro Vreve y Vendimia Teatro en los últimos años.

Sobre la línea de investigación «arte, cuerpo, política», el enfoque es comprender de manera exploratoria el lugar que ocupa el cuerpo en la teatralidad contemporánea como práctica y acción política, de manera que se expondrán algunos acercamientos teóricos, metodológicos y analíticos que analizan, reflexionan y profundizan los productos sociales y simbólicos, del cuerpo en torno a acontecimientos actuales sociales y políticos en la ciudad y el país.

Palabras clave: cuerpo, acción política, teatralidad contemporánea, Bogotá.

¹ Colectivos, grupos, compañías, actores, actrices y gremio de las artes escénicas y la práctica teatral.

Abstract:

This paper is the result of a sociological investigation, whose subject is the studies of body its relation with politic action in the contemporary theatricality of Bogotá. From the artistic groups, whose trajectory and position in the theater field both in the country and in the capital is broad, we suggest the studies of the body as a reason for creation and artistic, social and political action that generate a relevant field for the analysis of different social problems.

The body understood as a totality, the first territory of experiences, vehicle of sensations, thoughts, stories, constructions and creations. The zero point of experience and social interaction, denounces, artistic uses, image and representation of dynamics and many social and political facts. As well as, we will leave raised the need that arises from understanding as a key element the political from the bodies, the public, and the esthetic forms of Umbral Teatro, Teatro Vreve and Vendimia Teatro in the last years.

On the line of research «art, body, politics », the approach is to explore in an exploratory way the body's place in contemporary theatricality as practice and political action, expose the theoretical, methodological and analytical approaches, to know the process carried out in the last three years in the sociological field, to analyze the social and symbolic products, recognizing the importance on the place of body as a relevant study to development of narratives around current social and political events in the city and country.

Keywords: body, political action, contemporary theatricality, Bogotá.

1. Introducción

La presente investigación surge de diversas reflexiones en la sociología, la ciencia política y el teatro. En esta tríada de estudio, las indagaciones sobre el papel del arte y particularmente de las artes escénicas han sido horizontales con algunas de las problemáticas sociales y configuraciones políticas actuales. En donde, la indagación por el cuerpo se ha relacionado tanto en su dimensión colectiva como subjetiva, particularmente desde la mirada del teatro contemporáneo, como conjunto de prácticas que escriben y reescriben historias, relatos, memorias, territorios, emociones y afectos a partir de las relaciones e interacciones sociales.

En este sentido, teniendo en cuenta que la práctica teatral contemporánea, reúne perspectivas interdisciplinarias y experimentales en Colombia desde mediados del siglo XX; tiempo en que colectivos y grupos de teatro desarrollaron un trabajo artístico en coyuntura con los procesos sociales, históricos y políticos del país, – lo que generó vertientes teatrales que ubicaron los fenómenos políticos de coyuntura; y reivindicaron el rol del cuerpo de múltiples formas en las obras y las creaciones- , la investigación se enfoca en la comprensión del lugar que ocupa el cuerpo en relación con la acción política de grupos teatrales de amplia trayectoria y reconocidos a nivel internacional, nacional y local: *Umbral Teatro*, *Teatro Vreve* y *Vendimia Teatro*. De manera que se exploran sus procesos de creación y algunas de sus innumerables piezas teatrales, a la luz de las expresiones, manifestaciones e intervenciones de sus productores, cuyo trabajo ha sido permeado por tensiones sociopolíticas que también se relacionan con la manera de manifestar y accionar el cuerpo.

Desde esta perspectiva, se desarrolla la investigación desde el soporte de la sociología del cuerpo, que permite una mirada interdisciplinar de manera teórica y práctica; para generar un diálogo desde la línea «arte-cuerpo-política», entre disciplinas sociales y contribuciones del campo teatral.

En un primer momento, el primer capítulo aborda el papel que ocupa el cuerpo en la práctica teatral contemporánea como recurso artístico, social y político; la reivindicación del cuerpo como obra de arte, objeto y sujeto de la práctica teatral contemporánea. Por lo cual, se explica el desenvolvimiento del cuerpo desde la mirada de cada dramaturgia²: su imagen y representación; la relación como signo, sentido y acción, relaciones con otros lenguajes artísticos, la importancia del contexto en el texto dramático, la relevancia de las subjetividades y la memoria corporal, y la cercanía en los procesos de creación colectiva y narrativas con los fenómenos de violencia en el país expresada a través del concepto de fragilidad.

El segundo capítulo relaciona la acción política de manera teórica con las prácticas del cuerpo estudiadas en el primer capítulo, y dentro de los procesos de creación *“Donde se descomponen las colas de los burros”* de Umbral teatro, *“La técnica del hombre blanco”* de Teatro Vreve y *“La Geografía de los nervios”* de Vendimia teatro. En las cuales, se analiza la dimensión política como práctica y experiencia, y desde la perspectiva de un arte teatral comprometido con sus públicos, independiente y emancipador frente a los acontecimientos que produce. De manera que, se analizan las tres piezas teatrales, cuya relevancia radica en el sentido político hallado en el cuerpo - espacio-superficie-, en el cual, se dejan ver discursos, poderes, conflictos y agenciamientos a través de las dramaturgias³ y los recursos visuales⁴ que acompañan y articulan la investigación y permiten explorar un *cuerpo ausente, un cuerpo expuesto y un cuerpo habitado*.

En el tercer capítulo, se realiza una caracterización del cuerpo y la acción-política a través de las categorías de análisis y los resultados, descubriendo las similitudes y diferencias de los grupos y sus obras. En donde converge la visión del cuerpo como implicación política, un territorio que se habita y en el que recaen figuras sociales representativas, como el desarraigo, la

² Estructura literaria, sentido de la obra, o composición teatral. Guión, libreto o texto de la obra de teatro.

³ Estructura literaria, sentido de la obra, o composición teatral. Guión, libreto o texto de la obra de teatro.

⁴ Imágenes y fotografías que acompañan el análisis de las obras teatrales.

resistencia, la denuncia, la trasgresión, la fragilidad, entre otros, mediante la imagen y representación del cuerpo en la ausencia, la exposición y la habitanza⁵ en los espacios.

Cabe decir que el lector encontrará en la extensión del documento, notas de pie de página que aclaran algunos conceptos propios del teatro, corrientes, autores, críticas y acotaciones. Y también visualizará registros fotográficos que dan cuerpo y acompañan la investigación.

⁵ Acto y acción de habitar un espacio, lugar o elemento socio temporal.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 Universos que anteceden el problema (Estado del arte)

Hablar de arte, es hablar de un conjunto de significados que a la vez está constituido por conjuntos de expresiones, contemplaciones, representaciones, impresiones, revelaciones, creaciones, piezas, relatos, intervenciones, entre muchos otros. Sin embargo, Jacques Rancière afirma que es en la *práctica artística* donde el arte cobra su mayor vitalidad. (Rancière, 2009).

En diferentes momentos de la historia del arte, el cuerpo humano ha sido elemento de diversos usos y significaciones individuales, sociales y culturales, entre ellas, el cuerpo ha sido el vehículo para la manifestación y representación de dinámicas y múltiples realidades sociales y políticas. De allí, los estudios del cuerpo han surgido con el fin de otorgarle reconocimiento a la corporalidad desde las ciencias sociales y las artes. A mediados del siglo XX emergen los estudios del cuerpo, pero el campo no se limita a la teoría social sociológica, abarca otras disciplinas como la antropología, la filosofía, la ciencia política, la medicina, la historia del arte, las artes escénicas, las artes visuales, las artes vivas, entre muchas más; convirtiéndose en un punto de discusión y reflexión que acogerán las disciplinas de las ciencias sociales.

En primer momento, cabe señalar que el estudio del cuerpo en las ciencias sociales y en la sociología no es nuevo, muchos autores de la teoría clásica lo mencionaron en sus teorías, algunos le dieron un desarrollo en profundidad, y en otros fue un estudio complementario de los fenómenos sociales, todo ello desde diferentes miradas y corrientes.

Particularmente, algunas perspectivas teóricas de la acción social y el interaccionismo simbólico muestran convergencias de las relaciones corporales en torno a lo político. Por ejemplo, la investigadora colombiana Zandra Pedraza (2009) en un compilado que reúne Teresa Porzecanski

(2008) describe el cuerpo desde la teoría social resaltando un estudio ausente en el ámbito de la sociología clásica y el lugar que le ha brindado la antropología y los estudios culturales. Así, el cuerpo como categoría es una preocupación emergente, Pedraza (2009) señala:

Desde los años ochenta, el cuerpo es un motivo que ha ganado autonomía y ha fundado un terreno propio en la teoría social. Hay un corpus de trabajos canónicos producidos a lo largo de dos décadas entre los que se destacan los de Turner, Feber, Nadaff y Tazi, Kamper y Wulf, Laqueur, Jordanota, Butler, Shilling. En donde La sociología reivindica algunos de estos autores para fundar una especialidad que bajo el nombre de sociología del cuerpo cuenta con un importante caudal de publicaciones y que se interesa a la comprensión del desenvolvimiento de los debates sobre el sentido de cuerpo y de los temas asociados a él. (Pedraza, pp. 34).

Ahora bien, la autora señala que, si bien las reflexiones filosóficas fueron las que de manera directa aportaron al reconocimiento de los estudios del cuerpo:

Es solo en las últimas décadas que se ha intensificado el poder explicativo del cuerpo y de los asuntos asociados a él, para producir en la teoría social avances que de forma contundente reconozcan el carácter corpóreo de la vida humana y su peso político y social. Tanto la noción de biopoder de Foucault ampliada por Agnès Helles, Giorgio Agamben o Toni Negri, como la teoría de la práctica de Bourdieu, la teoría de la estructuración social de Giddens, la teoría de la psicogénesis social de Norbert Elias o las teorías de la modernidad reflexiva de Scott Lash o Ulrich Beck, acercamientos de la posmodernidad y, sin duda alguna, las teorías feministas y de género, convergen en uno u otro momento en el esfuerzo por comprender y analizar el carácter del cuerpo y producir una crítica de su sentido práctico, político y simbólico (Pedraza, pp. 35).

En este sentido, es preciso mencionar varios autores y autoras que trabajan la sociología del cuerpo retomando bases de la fenomenología como el caso del sociólogo David Le Breton quien expuso en sus libros *Sociología del cuerpo* (2002), *Antropología del cuerpo* (1995) y *Cuerpo Sensible* (2011), una investigación en detalle de la arquitectura histórica, teórica y metodológica del cuerpo y su relación con las artes, en particular con la danza y el teatro. Conceptualizándolo como un fenómeno social y cultural en

el que convergen representaciones, imaginarios, vidas cotidianas, comprensiones del mundo, vivencias, relatos, imaginación y creación. En el mismo sentido, se destaca la importancia del estudio sociológico realizado por Jean Duvignaud (1981), quien formuló una monografía titulada *Sociología del teatro: Ensayo sobre las sombras colectivas*, pionera en investigar la teatralidad en sus formas sociológicas: “*toda sociedad se teatraliza puesto que tiende a exteriorizar los papeles que imponen la trama de la vida colectiva*”, analizando el hecho teatral como hecho colectivo y cotidiano. (Duvignaud citado por María Ángeles Grande Rosales, 2004, pp. 31).

Ahora bien, señalando los estudios que se articulan a esta investigación desde la disciplina sociológica, es posible encontrar los aportes de Olga Sabido Ramos y Patricia Gaytán Sánchez (2008), investigadoras de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, quienes han contribuido de manera significativa al estudio del cuerpo y las emociones a las teorías de la acción social, los sentidos y la percepción, explorando las ausencias sobre el tratamiento del cuerpo en la teoría clásica y resaltando los aportes en la sociología de Ferdinand Tönnies, Augusto Comte y George Simmel, Bryan Turner, David Le Breton, Carlos Marx, entre muchos más clásicos. Las autoras resaltan la importancia de la apertura hacia diferentes miradas y líneas de trabajo sobre el cuerpo en la teoría de la acción que incorpore los estudios de las prácticas artísticas y los acontecimientos políticos.

Así las cosas, para abordar los temas expuestos, es preciso traer en contexto grupos de estudio actuales que abordan la sociología de las emociones y los cuerpos a nivel latinoamericano como el Instituto de Investigaciones la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de Adrián Scribano, que ha aportado significativamente a la orientación metodología, teórica y práctica de los estudios del cuerpo en una dimensión política y social; el grupo de trabajo sobre *Sociología del Cuerpo y las Emociones* de la Asociación

Latinoamericana de Sociología (ALAS) y los estudios realizados por la *Red Latinoamericana de Estudios Sociales sobre las emociones*, escenarios donde se trabajan y articulan algunas investigaciones entre políticas de los cuerpos y las emociones a través de estrategias de indagación cualitativa.

Específicamente en el 2014, la revista RELACES⁶ realiza una serie de reflexiones permanentes, denominadas: “Cuerpos en juego: Acción colectiva, estética y política”, que reúne artículos y reseñas de investigadores de diversos países latinoamericanos, en donde se expone la posibilidad de causar reflexiones sobre los cuerpos y emociones en protestas, movimientos sociales, conflictos como experiencias políticas importantes de analizar, cuestiona categorías como los cuerpos excluidos, cuerpos-ausentes, cuerpos-discriminados, cuerpos-expuestos. Y a la vez, señalando el papel de la corporalidad y las emociones a raíz de la necesidad de una resignificación de la experiencia subjetiva en el ámbito social, donde se pone en juego el reconocimiento de la otredad, la creación colectiva y la autonomía como detonante para la acción política. Por otro lado, para ahondar en el estudio de la teatralidad y su relación política desde el cuerpo, Carla Maliandi⁷ (2015) señala lo siguiente:

Me parece necesario asumir que la concepción que limita lo político en el teatro al tema de la acción militante no fue del todo superada. Todavía existe de parte de un gran sector de la crítica y de la práctica teatral la presunción de que una obra es política cuando su tema está relacionado explícitamente con el ámbito de la política, es decir de lo que comúnmente llamamos *la política*” (Maliandi, pp. 7, 2015).

Por lo anterior, para la autora, es necesario comprender otro punto de vista de lo político desde el teatro independiente -no convencional-, que se arraigó en la experimentación y la búsqueda estética de la teatralidad contemporánea, para hallar su sentido político. De este modo, Maliandi (2015) busca examinar posibles maneras de relación entre la dramaturgia y

⁶ Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad. Editorial Junio, 2014.

⁷ Egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático por el IUNA. En “*Sentido político en la construcción de dramaturgias contemporáneas*”

la política/ lo político a partir de algunas generalidades observadas en las prácticas locales contemporáneas, donde realza la importancia del conjunto de lecturas filosóficas y sociológicas que ponen de manifiesto dicha relación en crisis de lo político, resaltando las lecturas científicas del filósofo francés Jaques Rancière, y encontrando la posibilidad de establecer nuevas relaciones entre arte y política:

En principio Rancière no entiende lo político en el sentido común de posesión del poder, lo entiende como “configuración de un espacio específico” refiriéndose a los modos de organización social. Sólo aquellas prácticas que producen un extrañamiento con nuestros modos de organizar el espacio y habitar el tiempo e implican algún modo de reorganización son políticas. Rancière ve en la política un dispositivo no regulado por los esquemas establecidos de reparto social; un proceso experimental o performático y no teórico o cognitivo. Es interesante entonces pensar también que en este sentido no existiría una filosofía política ni un teatro político sino una experiencia política. (Maliandi, pp. 17. 2015).

Ahora bien, sobre los estudios realizados a nivel nacional es posible encontrar a la *Red de antropología desde los cuerpos* en Colombia de la Universidad de Medellín, el Grupo de estudios sobre *Cuerpo y memoria* de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, el proyecto *Cuerpos para la reconciliación* de Bogotá, y el grupo de investigación de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de *Cuerpo y política*. En cuanto a las publicaciones recientes, se destaca la investigación *El cuerpo en Colombia (2014): Estado del arte, cuerpo y subjetividad*, compilación sobre el trabajo de Nina Alejandra Cabra y Manuel Roberto Escobar, que reúne múltiples lecturas de como el cuerpo se relaciona en el contexto local, lo cual, es un gran avance para el reconocimiento del cuerpo como objeto de estudio en la realidad colombiana.

Ahora bien, en el 2014, surge con el apoyo del Ministerio de Cultura y teatristas investigadores, la investigación denominada *Luchando contra el olvido: dramaturgias del conflicto en Colombia*, cuyo objeto de estudio centró sus esfuerzos en construir y analizar la producción teatral del país, sobre

dramaturgias construidas sobre hechos violentos del país, sus memorias y registros, a partir de una caracterización y descripción de obras de teatro, por grupo, contenido y propuesta artística desde los años ochenta hasta la actualidad. De igual manera, es representativo el estudio de Ana María Vallejo de la Ossa (2016), quien en su tesis doctoral, explora el protagonismo del cuerpo en las escrituras contemporáneas de América Latina, y su papel en la comprensión de estructuras narrativas y textuales, así como en las situaciones histórico-políticas.

Asimismo, se desatacan los aportes a la investigación teatral colombiana de la historiadora Marina Lamus Obregón⁸, quien desde su disciplina ha dedicado varios años a la conformación de una historia teatral contada a la luz de los acontecimientos sociales, políticos y culturales en la voz de teatristas y directores, compañías nacionales, locales y grupos de trayectoria. De igual manera, se rescatan las miradas de investigación de Carlos José Reyes, Sandro Romero Rey, Sandra Camacho, Enrique Pulecio, José Manuel Pardo y Carlos Sepúlveda, así como las investigaciones de la socióloga y directora del departamento de sociología de la Universidad Javeriana, Janeth Aldana, cuyos esfuerzos concentran el análisis del Nuevo teatro en Colombia y la influencia del Teatro de la Candelaria y el maestro Santiago García, así como el desarrollo del teatro político y el teatro contemporáneo en el país.

⁸ En este párrafo me refiero a la vida y obra de las personas que se mencionan, ya que casi toda su producción escrita explora la dimensión teatral en Colombia, aportando a la construcción de una historia e investigación teatral.

2.2 Planteamiento del problema

Durante estos años de aprendizaje en la teoría sociológica, se han descubierto múltiples formas de comprender los fenómenos y las estructuras sociales. Sin embargo, a nivel teórico y metodológico, la indagación por la función social y política del cuerpo se abordó en una menor proporción e importancia a otras problemáticas. De manera que, en la interpretación y conceptualización de la categoría *cuerpo* y su *significación social y política*, tanto en textos como en reflexiones académicas, se identifica una carencia en el cuestionamiento y la profundización de la importancia de su estudio y de su rol en las prácticas artísticas desde la sociología.

En principio, el cuerpo es la relación primaria con el mundo: es un conjunto de órganos, carne viva, tejidos, células y otros componentes biológicamente hablando, pero también es construido por un sentido social y colectivo: las interacciones, experiencias y dinámicas sociales se construyen desde él mismo, de manera que coexiste con subjetividades y formas de interacción social, pues es el lugar donde percibimos, actuamos, transformamos y encarnamos diferentes realidades sociales y nos comunicamos con el mundo. Por lo cual, abordar la corporalidad como problema y reflexión es indagar nuestra condición humana.

En los estudios de la sociología del cuerpo, la categoría *cuerpo* tiene la capacidad de construir y otorgar sentido, pues se transforma en espacio, tiempo y en congruencia social, cultural e histórica. Por esto, se encuentra con fenómenos como por poner algunos ejemplos, la etnicidad, el género, las prácticas culturales, la autonomía, la identidad, la libertad, las relaciones de poder, entre otras formaciones sociales. Por ello, esta investigación se propone indagar dichas relaciones, y busca retornar a estos análisis de estudios sobre el cuerpo, como objeto de estudio importante e imprescindible en las estructuras y planteamientos de la sociología y su relación con lo político y lo artístico. Pues si bien, han sido varias disciplinas

de las ciencias sociales las que han trabajado el cuerpo en las maneras como interactuamos y nos relacionamos socialmente; desde algunos autores clásicos y contemporáneos, también el cuerpo es trabajado permanentemente en las artes escénicas; es la herramienta de trabajo de sus creadores, la materia de trabajo y escenario que expone, representa o encarna realidades sociales y también las más íntimas.

En este orden, el análisis integra un conjunto de particularidades que estudia desde la sociología del cuerpo, la fenomenología y el interaccionismo simbólico. Y se articula con los aportes de ramas de la sociología como: sociología del cuerpo, sociología del arte, micro-sociología, sociología política y sociología del teatro, dado que se sostiene la posibilidad de generar puntos de encuentro desde otras áreas que nutren la disciplina y la teoría social sociológica, especialmente desde la ciencia política, la filosofía y la antropología, desde la base de esta investigación *la sociología del cuerpo*. Por lo anterior, de manera transversal se acogen los soportes teóricos desde autores clásicos como George Simmel (1986), Pierre Bourdieu (1991), Erving Goffman (1971), Cornelius Castoriadis (2006), Jacques Rancière (2009), Hanna Arendt (1997), hasta investigadores contemporáneos como Judith Butler (2002), Chantall Mouffe (2007) Marina Garcés (2013), Jean Luc-Nancy (2003) y Alan Touraine (2007) que han abordado la corporalidad, el arte y las prácticas en torno a lo político de diversas maneras.

En consecuencia, en esta investigación hay una preocupación por el reconocimiento del cuerpo como herramienta de comprensión del mundo social desde una perspectiva socio-política. De manera que, es relevante resaltar la necesidad fecunda por hacer una distinción no excluyente de entender *la política*, frente a *lo político*, la primera entendida como una dinámica de poder, de acción en la esfera pública, de activismo, transgresión e intervención de espacio; y la segunda entendida como campo reflexivo y transformador de realidades sociales. Por ello, el caso de este estudio

sociológico apunta hacia una necesidad de generar encuentros entre estas miradas haciendo la distinción de «la política y lo político» frente al ejercicio de la práctica teatral contemporánea.

Ahora bien, la *teatralidad contemporánea* es un concepto teatral, donde el cuerpo es protagonista, pues requiere la interpretación de las disposiciones y configuraciones en él mismo, en construir y reconstruir a través del proceso creativo sus afecciones y sus relaciones sociopolíticas. A partir de lo anterior, la fenomenología y el interaccionismo simbólico son soporte aquí, pues hablar del sentido de interacción o construcción social, implica hablar de lo sensible e implica hablar de una naturaleza de lo corporal. Entonces, la teatralidad contemporánea reconoce el cuerpo como fuente de posibilidades sociales y raíz de la creación escénica, lo que permite observar diversas configuraciones que recaen en el cuerpo de manera cotidiana y que, se transforman en narrativas y prácticas en el marco de acontecimientos políticos y sociales vigentes que los grupos de teatro *Umbral Teatro*, *Teatro Vreve* y *Vendimia Teatro*, con su trayectoria mayor a veinte años han analizado, poetizado y recreado permanentemente.

De tal manera, hay una preocupación por comprender cómo la práctica teatral ha tenido *diversas lecturas desde lo político y lo social* en el desarrollo histórico del país y en las maneras de obrar colectivamente en los grupos artísticos y sus montajes teatrales entre los años 2014 y 2017. Explorando algunos acontecimientos que han atravesado el país y sus territorios sobre el fenómeno de la violencia, los ejercicios de poder, representaciones y figuras políticas que dejan ver las piezas teatrales y las líneas narrativas. De manera que se investiga cómo los grupos artísticos contienen una relación estética/política desde sus propuestas, que se han posicionado a nivel nacional como propuestas relevantes y ganadoras de premios nacionales e internacionales.

Los grupos de teatro con los cuales se desarrollará la investigación son

Umbral Teatro, Teatro Vreve y Vendimia Teatro. Se seleccionaron luego del estudio de otros colectivos, trayectorias de grupos y puestas en escena, donde se rescata la relevancia de otros grupos como Acto Latino, Teatro Varasanta, Casa del Silencio, entre otros, que también trabajan el cuerpo como origen de sus creaciones, puesto que a nivel nacional y local sobresalen por sus contenidos y un trabajo riguroso de investigación teatral; sus dramaturgias y montajes de alta calidad y su influencia en la historia del desarrollo del teatro contemporáneo colombiano. Por lo anterior, se quiere encontrar diferencias y similitudes en sus maneras de concebir las prácticas del cuerpo, sin el ánimo de comparar sino de integrar los ejercicios teatrales e incluso, de reunir sus propuestas al mismo nivel de importancia.

En 1991 se crea *Umbral Teatro* con la iniciativa de Carolina Vivas (directora, dramaturga y actriz colombiana) e Ignacio Rodríguez (director, músico y actor), a quienes el Teatro la Candelaria y el método de creación colectiva influyeron de forma significativa en sus creaciones. Se consolida *Umbral Teatro* en una época de agitación social, política y cultural en Colombia y Latinoamérica, donde las preocupaciones de sus directores forjaron un hilo de creación que le hablara al país y cuestionara el mismo ejercicio teatral. De modo que, en sus procesos -conformados por teatristas del país-, Umbral quiso sembrar un teatro que hablara sobre acontecimientos de coyuntura en la época, explorando diversos lenguajes teatrales y directores contemporáneos, indagando en los espectadores desde los contenidos de sus obras.

Dentro de sus montajes más representativos, se encuentran: “*Segundos*”, “*Electra o la caída de las Máscaras*” de Margarite Yourcenar, “*Días felices*” de Samuel Becket, “*Filialidades*”, escrita y dirigida por Carolina Vivas, “*La Suite de los Espejos*”, creación colectiva en homenaje a Federico García Lorca, “*La mujer sola*” de Darío Fo, “*Gallina y el otro*”, escrita por Carolina Vivas, “*Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos*”, “*Una Soberana calva*”, “*La ópera de tres centavos*” de Bertold Brecht, “*La Que no*

Fue”, creación colectiva bajo la dirección y dramaturgia de Carolina Vivas, “*Peer Gynt*” de Henrik Ibsen, bajo la dirección de Ignacio Rodríguez y la participación del Colectivo Carretel Danza, estrenada en el marco de los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Bogotá,⁹ “*De peinetas que hablan y otras rarezas*”, su última producción teatral, entre muchas más de sus destacadas obras de teatro.

Teatro Vreve se consolida bajo la dirección de Víctor Viviescas y Fernando Pautt hace quince años en Bogotá. Fernando Pautt, es maestro de las artes escénicas contemporáneas en Colombia, ha generado propuestas teóricas, de investigación y de montajes en torno a la reflexión de la corporalidad como centro de la obra, buscando relaciones históricas, sociales y culturales en Bogotá y Colombia. Víctor Viviescas, actor, dramaturgo y director de la maestría de escrituras creativas en la Universidad Nacional, es ganador de distintas becas y premios nacionales e internacionales en dramaturgia y dirección. Sus obras e investigaciones se han publicado. En el 2016 obtuvo un reconocimiento a sus aportes en el movimiento teatral del país en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Teatro Vreve reúne conocimientos teatrales sobre investigación, dramaturgia y creación, en cuyo quehacer artístico la indagación y reflexión por problemas contemporáneos es fundamental, así como la búsqueda de diversas maneras de afección en los públicos desde lenguajes plásticos y performativos: “El trabajo del grupo se sintetiza en la exploración de los lenguajes escénicos y dramáticos contemporáneos, con privilegio de la dramaturgia propia del grupo y, en menor medida, de otros autores. El concepto expandido de teatro y las posibilidades que brinda de experimentación amplia en lo actoral”¹⁰.

Entre sus obras más reconocidas se encuentran “*Ruleta Rusa*”, “*Los adioses de José*”, “*La técnica del Hombre Blanco*”, “*Dormida/Mujer/Muerta*” y su última obra “*Estados de Vulnerabilidad*” estrenada en el 2016.

⁹ Página del grupo de Umbral Teatro. <http://www.umbralteatro.com/elgrupo>

¹⁰ Página del grupo de Teatro Vreve. http://www.teatrovreve.org/teatro_vreve.html/trayectoria

Vendimia Teatro se origina Bajo la dirección de Carlos Araque (Antropólogo, director y actor. Coordinador de estudios del cuerpo en la Academia Superior de Artes ASAB) y Gilma Mora en 1987, cuyo grupo consolidó un trabajo cercano a los territorios y las comunidades, próximo al teatro de calle y de intervención barrial. “La Fundación Vendimia Teatro ha estado fundamentalmente interesada en los desarrollos del arte escénico, el proceso intrínseco de la creación y especialmente, la relación actrices/actores-público”¹¹.

Entre sus creaciones se encuentran “*A La Deriva*”, “*El Espectro que soy yo*”, “*La Geografía de los Nervios*”, “*De Pelonas Tilicas y Calacas*”: “Las creaciones de Vendimia han buscado posibles identificaciones con la sociedad colombiana y particularmente la capitalina, es así como hemos decidido ser parte de la calle y durante más de diez años hemos sido integrantes y partícipes de movimientos de teatro callejero en Bogotá”¹². Como grupo tienen gran reconocimiento a nivel internacional en diferentes países como Ecuador, Venezuela, Brasil desarrollando procesos formativos, pedagógicos, creativos y de investigación teatral.

¹¹ Página del grupo Vendimia Teatro: <http://vendimiateatr8.wixsite.com/vendimiateatro/quienes-somos>.

¹² Página del grupo Vendimia Teatro: <http://vendimiateatr8.wixsite.com/vendimiateatro/quienes-somos>.

2.3 Pregunta de investigación: ¿Cómo a través del cuerpo la teatralidad contemporánea genera procesos de acción política a partir de los colectivos Umbral Teatro, Teatro Vreve y Vendimia teatro en Bogotá entre 2014-2017?

2.4 Objetivos

Objetivo general: Analizar las prácticas del cuerpo que generan procesos de acción política en la teatralidad contemporánea en los colectivos Umbral Teatro, Teatro Vreve y Vendimia teatro en Bogotá entre 2014-2017.

Objetivos específicos

- Identificar las prácticas del cuerpo en los colectivos Umbral Teatro, Teatro Vreve y Vendimia Teatro en Bogotá entre 2014-2017.
- Describir la acción política en los procesos de creación de la teatralidad contemporánea en los colectivos Umbral Teatro, Teatro Vreve y Vendimia teatro en Bogotá entre 2014-2017.
- Caracterizar la acción política en las prácticas del cuerpo de la teatralidad contemporánea en los colectivos Umbral Teatro, Teatro Vreve y Vendimia Teatro en Bogotá entre 2014-2017.

2.5 Se trata de sociología. Justificación

Queremos sostener esta investigación desde la sociología en su sentido interdisciplinar, pues consideramos que en las ciencias sociales los fenómenos no pueden ser vistos únicamente desde el lente de una sola disciplina, sino tomando los aportes y contribuciones de otros estudios y campos de acción que no se desconectan de las realidades sociales. No obstante, el pilar y rama base de esta investigación es la *sociología del cuerpo* que reúne en sí misma lecturas interdisciplinarias de los fenómenos que indaga. En este sentido, plantear como objeto de estudio el papel de las artes y particularmente de las artes escénicas, así como el papel del cuerpo en ellas, permite ahondar en cuestiones fundamentales pertinentes para la *sociología del cuerpo*. Asimismo, ver la importancia de los asuntos políticos, pues si bien es un campo más estudiado desde la sociología política, también se pueden generar relaciones significativas y profundizar en estos desde la sociología del arte, la sociología del cuerpo, la microsociología, y la sociología del teatro.

Ahora bien, la práctica teatral en primer lugar es un ejercicio colectivo, se origina históricamente en comunidades o grupos que reúnen para hablar de acontecimientos actuales, mediante elementos artísticos y diversas metodologías, proponiendo elementos para representar, cuestionar o manifestar múltiples realidades sociales. En esta medida, indagar en el terreno del arte escénico y sus derivados, implica reconocer su papel en la construcción del tejido social y de narrativas colectivas e identidades nacionales. Por lo anterior, este trabajo se sustenta por varias razones:

La primera razón, se relaciona con recuperar el cuerpo como objeto de estudio relevante y en composición permanente con los fenómenos sociales, igualmente, busca superar la dualidad cuerpo-mente abordada en la comprensión de los mismos, pues al cuestionar esta dicotomía frente a las categorías de análisis que sirven para interpretar la realidad humana y social

frente al accionar escénico, se reivindican objetos que habían sido olvidados o distanciados de los campos sociales y los esquemas científicos como: la corporalidad, los sentidos, las interacciones sociales, y su relación con los alcances políticos.

La segunda razón, reivindica la importancia de los estudios interdisciplinarios, que sobre una línea de trabajo (sociología del cuerpo) puedan dar cuenta sobre el mismo fenómeno desde diferentes miradas, en este caso, desde el cuerpo, la práctica teatral y los estudios en torno a lo político. Pues si bien esta investigación no pretende cubrir todos los campos disciplinares de estudio, si se sostiene desde las lecturas que la sociología del cuerpo explora interdisciplinariamente sobre los fenómenos sociales tomando aportes de la filosofía, la antropología, la ciencia política y la fenomenología.

La tercera razón, es porque esta investigación abre el campo de análisis de los asuntos políticos diferenciados de la dimensión pública, del biopoder y teorías de gobierno, hacia una observación de la práctica y la experiencia como formas de acción y significación política, donde *lo político* no se interpreta en una sola dirección de análisis, sino que abre el campo a una perspectiva contemporánea rescatando el sentido colectivo, del conflicto, de experiencia y la praxis de *lo político* de la sociología.

Como cuarta, porque identificamos una carencia en el estudio del significado de las prácticas del cuerpo dentro de apuestas políticas y miradas desde las artes escénicas y la práctica teatral contemporánea. Pues si bien se encuentran estudios semióticos importantes desde las ciencias sociales, se profundiza más en estos temas desde el campo de investigación teatral. De manera que esta investigación contribuye al campo sociológico desde las lecturas del cuerpo y los hallazgos sustentados desde la misma disciplina.

Como quinta, y última razón, porque consideramos relevante posicionar la creación teatral y la voz de productores culturales: artistas, directores, directoras, dramaturgos y teatristas de nuestro país y ciudad, como

miembros fundamentales de la construcción de significaciones políticas y sociales, de narrativas nacionales y locales, de procesos de visibilización de acontecimientos de coyuntura en el país.

En este sentido, ante un amplio panorama de investigaciones, publicaciones, estudios y desarrollos teóricos, la propuesta de esta investigación busca enfrentar los retos que asume el cuerpo en las ciencias sociales desde un punto de vista artístico, pues hablar de dicho proceso en el campo sociológico, supone la búsqueda del papel social de las artes y de la práctica teatral como dadoras de sentido a la realidad social colombiana y bogotana.

Ahora bien, Bogotá, ha sido el epicentro de actividades culturales y artísticas en el país históricamente hablando, allí se han originado cientos de grupos de teatro, colectivos, gremios, corrientes, y fundadores del teatro en Colombia. Por lo que abordar en esta investigación tres grupos de teatro que durante su trayectoria se reconocen en el campo teatral bogotano como influyentes por sus propuestas, contenidos, directores, actores y actrices, permite profundizar en su accionar y relevancia, de manera que darles voz y entender sus posiciones en estos contenidos es imprescindible.

Finalmente, la investigación realiza una indagación permanente por la dimensión política y social del cuerpo de la teatralidad contemporánea en los grupos señalados, como un conjunto de indagaciones de y desde los cuerpos se propone realizar un desarrollo horizontal a la relación cuerpo – teatralidad contemporánea - acción política, buscando posibilidades de acercamiento teórico y prácticos a la realidad social de la ciudad y diferentes figuras de representación social que se experimentan en el cuerpo. Pues ante las ausencias y cuestionamientos indagados en la sociología, el cuerpo es un elemento esencial en todo objeto de estudio, es la esencia de la práctica teatral y es el “campo de batalla” que enfrenta los significados políticos y sociales.

3. EL TELÓN DE FONDO: REFERENTES TEÓRICOS

Para profundizar de manera teórica los contenidos desde autores y autoras pertinentes, hemos elegido desarrollar por categoría de análisis este marco conceptual. De modo que, en primer momento se aborda la *acción política*, explicando la distinción entre **La política y lo político** en la investigación, y su relación como práctica, experiencia y sentido social desde la perspectiva de Jacques Rancière (2009), las autoras Chantall Mouffe (2007), Hanna Arendt (1997) en torno al conflicto y sentido colectivo; Alan Touraine (2007) para la comprensión del sujeto político y Marina Garcés (2013) para la comprensión del sentido común y el *Impasse de lo político*.

En segundo momento, se abordará la categoría **«Cuerpo»** desde la perspectiva de la fenomenología propuesta por Maurice Merleau-Ponty (1945), el filósofo Jean Luc-Nancy (2003), la socióloga Judith Butler (2002) y el sociólogo David Le Breton (2002). Posteriormente se desarrolla esta misma categoría en articulación con la interacción social y simbólica propuesta por Erving Goffman (1971); y la sociología de los sentidos de George Simmel (1986). Y por último **«El cuerpo y su relación política»** desde la perspectiva de Arlette Farge (2008), y a la par, se complementa este apartado con postulados de autores como Richard Sennet (1997) y Michael de Certeau (1999).

En tercer y último momento, se explica la **«Teatralidad contemporánea»** desde la perspectiva del arte como experiencia de John Dewey (1934), la perspectiva del *arte total* de María José Sánchez (2004). Complementando con autores como Deleuze y Guattari (2006), Jean Duvignaud (1969) y María Ángeles Grande Rosales (2004).

Por último, cabe decir que las categorías mencionadas y su desarrollo teórico no se trabajan de manera jerárquica, separada o excluyente, es

decir, el lector, encontrará en algunas líneas relaciones entre dos o las tres categorías principales, ya que se señalan los apartados más pertinentes y explicativos de los autores y autoras.

3.1 «Acción política: lo político como práctica y experiencia»

A la hora de encontrar relaciones entre lo político, el arte y el cuerpo es relevante hacer una distinción entre lo que se entiende por política y por lo político. De manera que se explorarán encuentros entre la filosofía y la sociología, siendo la postura de la investigación *lo político*, como punto de encuentro entre varios autores y autoras, que comprenden como las relaciones e interacciones sociales se transforman permanentemente en los espacios y la experiencia.

En primer lugar, desde una lectura de *La división de lo Sensible* publicada por Jacques Rancière (2009), «El compartir de lo sensible» desde un lugar armonioso o de disenso nos propone pensar la relación estética y política como un viaje. Rancière (2009) propone entender lo político en el arte, como las “maneras de hacer”, las prácticas desde las cuales emergen configuraciones estéticas que son políticas y son propias del arte. Estas prácticas del arte, surgen de la vida en interacción social, de las formas de sentir, de moverse, de posicionar los cuerpos en los espacios y las estructuras sociales. Rancière (2009) se interesa por los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, que dan lugar a nuevos modos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política y la acción política.

A partir de lo anterior, se trata de darle un espacio y visibilizar las prácticas del arte, el lugar que ocupan, las cosas que se crean y se hacen, que intervienen en la distribución general de las formas de hacer; y las múltiples relaciones del ser-crear en un espacio común. Según Rancière (2009), la división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común “en función del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. (...) Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la

palabra y el ruido”, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia: “La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo desde las prácticas artísticas” (Rancière, 2009, pp. 3)

De tal manera, es a partir de aquí donde pueden plantearse de acuerdo a Rancière (2009) la cuestión de las prácticas teatrales como una división de lo sensible: “las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar político que ocupan y de lo que “hacen” con respecto a lo común, donde son “maneras de hacer” que intervienen en las relaciones de ser y ver el mundo”. (Ranciere, 2009, pp. 4). De tal manera, que imprimen una acción y un significado. En el caso del teatro Rancière especifica lo siguiente:

La superficie de los signos “pintados”, el desdoblamiento del teatro, el ritmo del coro danzante: ahí tenemos las tres formas de división de lo sensible que estructuran la manera como las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de lo común. Estas formas definen la manera como las obras o las actuaciones teatrales “hacen política”, cualesquiera que sean, por otra parte, las intenciones que las muevan, los modos de inserción social de los artistas o la manera como las formas artísticas reflejan las estructuras sociales (Rancière, 2009, pp. 4).

En este orden para el autor, el arte se posiciona en un cambio de lo representativo a lo vital: una experiencia sensible. En el caso del teatro, el señala que existe un paradigma teatral de la presencia: “la *política* se interpreta como relación, la significación del cuerpo del actor, juego de proximidad o de distancia”. (Ranciere, 2009, pp. 4). En este orden de ideas, de acuerdo al autor, la delimitación de lo sensible pensarse las intervenciones políticas de los artistas, “desde las del desciframiento de la sociedad hasta los modos contemporáneos de la acción escénica”. (Ranciere, 2009, pp. 4).

Por otro lado, la propuesta de Hanna Arendt (1997) radica en que la política se construye desde las relaciones e interacciones que los individuos hagan en la vida social, diferente a ser la esencia de los hombres, como han

considerado algunos autores desde -el zoon politikón- Aristotélico. Así para Arendt, la política "*nace entre-los-hombres*" (Arendt, 1997), lo cual es idóneo para la comprensión de lo político desde las prácticas de la teatralidad contemporánea como generadoras de acciones políticas concretas en los procesos creativos. En este sentido la propuesta de Chantal Mouffe (2007) está orientada al reconocimiento de la política, esencialmente por una dimensión antagónica de -lo político- en la vida social, dado que generalmente, se busca conformar la política como algo distante de conflictos -libre y absoluta- en palabras de Mouffe (2007).

No obstante, es allí donde radica el problema en torno a lo político, ya que pensar en lograr consensos simétricos y racionales entre la política, dispersa el sentido de lo político. En cambio, la comprensión «agonista» de la política, en donde el conflicto hace parte elemental y necesaria de la esfera social, permiten ver los verdaderos sentidos y los caminos hacia las verdades de la política. En este sentido, es clave relacionar a ambas autoras, pues coinciden en la aceptación de una categoría de acción política que equivale a procesos de conflicto inherente en el marco de las interacciones sociales. Así, hablar de lo político, implica reconocer en un sentido práctico el antagonismo de dichas relaciones, por lo cual se apela a políticas del reconocimiento que den cuenta de estos procesos antagónicos.

Por otro lado, desde la perspectiva de Alan Touraine (2007) el sujeto político se conforma a través de un principio de diferencia en situaciones sociales multiculturales y en conflicto. A través de la categoría de -Sujeto político-, Touraine evidencia la importancia de reconocernos y autoconocernos para el desarrollo de sociedades más libres y autónomas, desde allí, el desarrollo de lo político se construye mediante las experiencias como un producto social que nace entre personas iguales y diferentes. El autor señala:

Emerge el problema de fondo, el de la alteridad, pero con una dimensión también inédita: el "otro" ya no es únicamente la otra etnia, la otra cultura, otra religión o la otra civilización "no - occidental" o el otro "terrorista"; hoy el "otro" es la masa de excedentes, de excluidos, de victimables por todo el

mundo, las mismas relaciones cotidianas. (Touraine, pp. 20. 2007).

3.2 «CUERPO»

El cuerpo es un conjunto de la experiencia. El cuerpo si bien es físico, también abarca un sentido de totalidad: un conjunto de órganos, un acceso a vivencias, percepciones, sentidos, condiciones, posibilidades, una apertura al mundo, una figura transformada y de transformación. De acuerdo a esto, podríamos desde una mirada fenomenológica situar los planteamientos de los autores Merleau-Ponty (1945), Jean Luc-Nancy (2003) y Judith Butler (2002) para entender el cuerpo desde su materialidad en un sentido del mundo contemporáneo. Por esto, Villamil (2000) plantea que:

La fenomenología es una filosofía que resitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre más que a partir de la actividad (la situación)” (Villamil, 2000, p, 31). “No es concebido como (subjetividad pura) ni como el ser vivo de la filosofía cientista; la auténtica concepción del hombre es la de una realidad integral: un encuentro entre la subjetividad y el cuerpo: espíritu encarnado (Merleau-Ponty), conciencia comprometida (Sartre), ser en el mundo (Heidegger), vida que experimenta al mundo (Husserl), corporeidad anímica (Zubiri). (Beltrán, 2000, p.32).

Ahora bien, Jean Luc-Nancy (2003) toma el cuerpo como un sentido del mundo y una experiencia encarnada, para Luc-Nancy el cuerpo tiene un sentido entre lo político y lo poético: “El cuerpo es una relación con otro cuerpo-una relación consigo mismo. La materia del cuerpo es la materia sintiente. Y la forma del cuerpo es sentir de esa materia” (Luc-Nancy, 2003, pp. 97). En este sentido, si la fenomenología aportó considerablemente al estudio del cuerpo, esta fue reinventada por el constructivismo.

Desde la perspectiva de Judith Butler (2002), quien desarrolló el cuerpo desde una perspectiva de su materialidad y performatividad, especialmente desde la teoría Queer, la autora aportó significativamente a la resignificación de la corporalidad sobre su constitución, proponiendo un análisis al cuerpo como el lugar en el que recaen ciertos discursos que se consideran como una dimensión performativa de las cosas sociales, es decir, lo performativo

maneja una relación significativa con la identidad, lo intersubjetivo y la representación social. Por ello el cuerpo es reproductor y productor de sentidos sociales. El cuerpo no es solo superficie o materialidad física, es el lugar en el convergen poderes, imperativos morales, sexuales, universos simbólicos, acciones, que van mutando entre cuerpo y cuerpo. El cuerpo siempre esta performando cosas dentro del sujeto y frente a los demás mediante su construcción social. Son las maneras de actuación en como el cuerpo es leído de acuerdo a la norma de lo que importa y lo que no. Por lo anterior:

La performatividad no es un “acto singular” porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición. Ese acto no es primariamente teatral; es realidad, su aparente teatralidad se produce en la medida en que permanezca disimulada su historicidad, e inversamente su teatralidad adquiere cierto carácter inevitable por la imposibilidad de revelar plenamente su historicidad. En el marco de la teoría del acto de habla, se cundiera performativa a aquella practica discursiva que realiza o produce lo que nombre (Butler, 2002, pp. 34).

3.3. «Cuerpo: la interacción social y la construcción de sentidos»

Hemos visto como el cuerpo puede tener una dimensión física y de sentido social, y que puede ser expresada a través de un orden simbólico y político como se ve en Butler (2002) y en Jean Luc Nancy (2003), sin embargo, el cuerpo también es construido desde la percepción de los sentidos y las emociones que estudio muy bien el sociólogo George Simmel (1986), y desde una perspectiva en interacción social, de modo que aquí son relevantes las influencias de la micro sociología: el interaccionismo simbólico en la perspectiva de Erving Goffman (1971) y sobre *-la Hexis corporal-* planteada por Pierre Bourdieu (1991), teniendo en cuenta que son perspectivas incluyentes de la categoría cuerpo, se entrelazan entre sí y retoman sus aportes en conjunto.

Los aportes de Simmel (1986) fueron significativos en la presentación y representación social del cuerpo, que estudiará muy bien las formas de socialización con relación a sus sentidos. En primer lugar, el interaccionismo simbólico estudia las figuraciones y sentidos del cuerpo desde un «yo», que puede verse como un producto construido a través de interacciones con otras personas mediante entornos sociales. Por ello, el cuerpo se ubica como vehículo de dichas figuraciones, Goffman (1971) indica el teatro como una metáfora de la acción humana y como un paradigma analítico, resaltando su centralidad en relación con otros, de estar en interacción. Para Sánchez Gaytán (2008), la mayor contribución que hizo Goffman fue: “contemplar que existe una relación de mutua constitución entre el sujeto y la sociedad a través del cuerpo y que ambos se vinculan a través de las categorías de experiencia e interacción” (*Sánchez Gaytán, 2008, pp, 48*). Lo cual logró formular marcos de sentido para el sentido práctico del cuerpo en sus formas sociales.

En este sentido, Pierre Bourdieu (2002) permite desarrollar el concepto de sentido-práctico del cuerpo mediante la acción social. Citado por Olga Sabido (2010b), Bourdieu sostiene la importancia de la fenomenología en la dimensión sociológica, en donde, “gracias a los aportes de Merleau-Ponty y Alfred Schütz, la corporalidad posibilita dar cuenta de cómo la acción de las personas se orienta por un sentido práctico” (Sabido, 2010, pp. 45) en cuanto al cuerpo que diseña, elabora y construye las prácticas sociales, culturales y artísticas. Así, ante la ausencia de un saber sociológico en la fenomenología, Bourdieu (2002) insiste en la necesidad de subrayar las condiciones bajo las cuales el objeto de estudio será socializado y las relaciones entre los espacios sociales.

Dimensión fundamental del sentido de la orientación social, la Hexis corporal es una manera de práctica de experimentar y expresar la opinión que se tiene, como suele decirse, de su propio valor social: la relación que se tiene con el mundo social y el lugar que uno se atribuye en él nunca se declara de mejor manera que por medio del espacio y el tiempo, y mediante el lugar que se ocupa con el cuerpo en el espacio físico... y con su palabra en el

tiempo, por la parte del tiempo de interacción que se apropia y por la manera, segura agresiva, desenvuelta o inconsciente, de apropiárselo (Bourdieu, 2002)

En este orden de ideas, las posturas de Bourdieu (2002) permiten el análisis de la construcción de sentidos a través de la corporalidad, donde mediante el cuerpo existimos con otros en el mundo, el cuerpo como recurso de sentido social en el tiempo y el espacio.

3.4 «El cuerpo y su relación política»

Es importante resaltar que el objeto de estudio de la investigación es generar una relación entre la categoría cuerpo y política en la teatralidad contemporánea, no obstante, es importante resaltar que dicha relación si bien tiene que ver en cierta medida con el biopoder y ha sido aliciente para los autores y estudios mencionados, no será la columna vertebral de la investigación. Por el contrario, se busca una propuesta que posibilite ampliar la mirada a la corporalidad en un sentido político desde el arte, la subjetividad y la interacción social (urbanos, conflictiva y del sentido común), pues hay una condición política del cuerpo que no recae solo en los poderes, sin ser excluyente de los mismos. En este sentido, son varios los autores y autoras que plantean una mirada desde el cuerpo y su relación estético/política, se retoma la perspectiva de Jean Luc-Nancy (2002), la mirada de Arlette Farge (2008), y la situación del cuerpo en la ciudad desde Richard Sennet (1997) y Michael de Certeau (1999).

En *Efusión y tormento*, publicado en (2008) por Arlette Farge, se realiza una indagación sobre la relación política en los cuerpos y la posible existencia de una experiencia política en los cuerpos, la autora señala: “Los discursos sobre el cuerpo son tan rigurosos que han ocultado la realidad política de las practicas corporales o al menos lo que pueden ser las historias de una experiencia política de los cuerpos” (Farge, 2008, pp. 3). En este sentido, Farge (2008) busca dar voz a las prácticas que constituyen la parte sensible de los cuerpos manifestados en lo político como experiencia.

Acorde a lo anterior, en 1997, Richard Sennet sociólogo destacado por su impacto en los análisis sobre la vida cotidiana y la interacción social en las ciudades, conformó una detallada investigación de las maneras en que los cuerpos se desenvuelven en las ciudades occidentales.

Sennet (1997) retoma varios enfoques del cuerpo en la ciudad, desde la influencia que ejerció en él Michael Foucault (1976) y Michael de Certeau (1999), señalando las microfísicas del poder, así como su exploración del cuerpo a través de la sexualidad. Poniendo en relieve la relación social en los cuerpos de los/las ciudadanas: la desnudez, la conciencia corporal, los cuerpos en los espacios, las texturas del cuerpo, el tiempo en el cuerpo, la religión y el poder en los cuerpos, los cuerpos en movimiento. Plantea de manera más urgente la cuestión de qué cuerpos son explorados *“después de todo, el cuerpo humano cubre un caleidoscopio de épocas, sexos y razas, y cada uno de estos cuerpos tiene sus propios espacios distintivos tanto en las ciudades del pasado como en las de hoy”* (Sennet, 1997, pp. 14).

Por otra parte, Amelia Jones (2006) en su estudio histórico-estético del cuerpo de la obra en sentido político, señala que es “el cuerpo lo que vincula inexorablemente el sujeto en su entorno social, es el punto de encuentro de lo individual y lo colectivo, donde converge -lo privado y lo público-, donde cohabita -lo externo con lo interno” (Jones, 2006, pp. 6), donde se pueden hallar los rastros de la ciudad con los de la vida cotidiana. De allí, surgen procesos de auto identificación y reconocimiento a través de las artes corporales y sus representaciones, como referentes sociales autónomos, sin embargo, conectados a una agenda institucional o política, en búsqueda de encuentros y reflexiones vivas, directas y propuestas que dan cuenta de situaciones cotidianas y socioculturales.

En este orden de ideas, las prácticas artísticas se forman y se transforman a través de procesos en interacción social y en el sujeto creador en sí mismo. De tal manera, abordar el cuerpo desde el arte escénico, es profundizar en

modos experienciales del cuerpo donde existen relaciones conflictivas permanentes que se traducen a la luz de diferentes poéticas artísticas para la acción política.

3.5 «Teatralidad contemporánea»

El arte alberga lecturas de prácticas descifrables e indescifrables de la vida cotidiana que Deleuze y Guattari (2006) mencionaron como una efectuación que se encarna en un estado de cosas: objetos, personas y relatos. En este sentido, John Dewey (1954), propone “El arte como experiencia”, donde es posible interpretar la importancia de la emoción, la sensación, la experiencia estética en las prácticas artísticas.

En este sentido, la teatralidad contemporánea surge de una postura de vanguardia en el teatro que vincula la experimentación corporal como motor de creación, y consiste según María José Sánchez (2004) en el escenario principal de acción que pone en consideración el papel del cuerpo. Resulta de relacionar la práctica teatral tradicional con el concepto de arte vivo o arte de la acción, ya que permite extender las miradas en torno al arte y generar vínculos con la investigación con otras disciplinas artísticas. De tal modo, que el cuerpo se indaga respecto a usos, traducciones materiales y simbólicas desde creaciones individuales, colectivas o grupales y se materializan en prácticas.

Lo anterior, permite un diálogo para contrastar miradas del arte contemporáneo con el ejercicio teatral, mediante un diálogo en doble vía: por un lado, el acercamiento a un teatro donde convergen diversas corrientes, técnicas y fines; y, en segundo lugar, propone como punto de partida lo corporal. Ahora bien, a la hora de hablar de teatralidad contemporánea, Víctor Fuenmayor (1997), cuestiona en “*El cuerpo como obra*”, *¿Será que el cuerpo con todos los procesos sensibles es la matriz de todos los actores*

creadores de todas las artes?: “todo eso que llamo cuerpo es la lengua, las imágenes, las gesticulaciones y movimientos de nuestras emociones” (Fuenmayor pp. 52. 1997). De este modo, Fuenmayor (1997) propone el concepto de corporeidad desde una indagación por la esencia biológica del cuerpo frente al proceso de creación para la transformación de un arte que se encarna:

Cuando hablamos de corporeidad hablamos de la transformación de un cuerpo biológico que, desde el momento de su nacimiento, a través del movimiento y de los sentidos (vista, oído, tacto, gusto, olfato) se adapta, se transforma y se conforma como corporeidad. El cuerpo (...) permite construir la imagen de sí mismo (muy relacionada con la identidad), comunicar con los otros semejantes y ser, estar, sentir y expresar en el mundo y para el mundo que lo rodea. La corporeidad no es completamente un cuerpo-cuerpo, sino un juego relacional de cuerpo a cuerpo para construir a partir de impresiones sensorio-motrices el cuerpo propio. (Fuenmayor pp. 7)

Ahora bien, de acuerdo al maestro del teatro colombiano, precursor del método de la creación colectiva¹³, Santiago García (1999), es el cuerpo el denominador común de todas las artes, pues traduce y reivindica modalidades del pensamiento y del conocimiento, en donde, la presencia es fundamental, pues las cosas y los pensamientos pasan por allí:

Hay ciertas cosas que sólo nos pasan, si pasan por el cuerpo. Las conocemos en tanto nos afectan. La razón poética, la razón sensible es inteligencia corporal, conocimiento próximo y por tanto encarnado y singular. Todas las artes nos muestran que sólo tienen valor las ideas con el deseo y fuerza corporal. Se piensa caminando, bailando, viajando, saltando, riendo. “La fuerza del conocimiento no reside en su grado de verdad sino en hacerse cuerpo”, sostenía Nietzsche. (Santiago García, pp. 14)

En este orden de ideas, María José Sánchez (2004) expone la relación cuerpo-teatralidad-interacción desde la importancia de un teatro contemporáneo que desarrollar el cuerpo vivo en escena originado en “los albores del nuevo teatro¹⁴”, y pone en discusión la crisis que enfrentan los lenguajes teatrales y el trabajo del actor en contextos locales:

¹³ Método de creación teatral basado en la construcción colectiva de las obras, que, mediante una relación horizontal entre directores y actores, discute, investiga o crea un elemento teatral.

¹⁴ Movimiento teatral a nivel latinoamericano y colombiano que surge de una posición política en el acto teatral, así como la inclusión de lenguajes y recursos artísticos diversos.

Desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX tanto la teoría teatral como la práctica artística-escénica se ha intentado hacer uso de todos los dispositivos para llevar a cabo un concepto de teatro total, como unión de distintos medios. Inducido por la situación en la que se encuentra el teatro a finales del siglo XIX, así como por las ideas recogidas por Richard Wagner en su teoría sobre la obra de arte total, se produce un impulso hacia un replanteamiento general de la escena teatral entre cuyos teóricos están, Adolph Appia, Edward Gordon Craig, Stanislavski, Meyerhold, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Isadora Duncan, entre otros (Sánchez, pp. 15)

De allí, según lo señala Sánchez, resaltando los aportes de María Ángeles Grande Rosales (2004), podemos reconocer como la teatralidad contemporánea, se enfoca en la perspectiva del *arte teatral como totalidad*, que busca la renovación del cuerpo como lugar vivo y ubicado en el espacio social. Así, haciendo la distinción entre *Artes del tiempo / Artes del espacio*, la autora retoma mediante una estructura dramática las narrativas y cartografías que se imprimen en el cuerpo como *L'oeuvre d'art vivant*, donde el cuerpo se transforma como un escenario conciliador de todas las artes, escenario para la enseñanza, escenario de catarsis sociales y de voluntades políticas.

Ahora bien, la teatralidad contemporánea también coincide con las coyunturas políticas y sociales en las que se desarrolla, bajo la influencia de movimientos y corrientes teatrales como el “Teatro épico” de Bertold Brecht, el “Teatro ritual” de Antonin Artaud, el “Teatro del oprimido” de Augusto Boal, y metodologías de trabajo como la creación colectiva de Santiago García y Enrique Buenaventura en Colombia¹⁵.

De acuerdo a lo anterior, la socióloga e investigadora Janeth Aldana (2008), explora la incidencia del denominado “Nuevo Teatro en Colombia”, que proviene desde los años cincuenta hasta los años setenta del siglo pasado, en donde sostiene la incidencia de las corrientes latinoamericanas en la búsqueda de narrativas propias en la teatralidad colombiana, en las cuales,

¹⁵ Teatro épico” de Bertold Brecht, el “Teatro ritual” de Antonin Artaud, el “Teatro del oprimido” de Augusto Boal, y la creación colectiva de Santiago García y Enrique Buenaventura en Colombia son corrientes y metodologías desarrolladas en el campo teatral que desde diferentes puntos de partida asociación a sus contenidos, relaciones sociales y colectivas.

Se cuestiona el papel del teatro frente a la creación colectiva y las formas autónomas de trabajo corporal, técnico y de exploración dramática, así como la conformación de nuevos escenarios que asumieron una labor reflexiva y crítica de la producción colectiva e individual, y se diferenciaron del teatro comercial o convencional, aproximándose más a un teatro político.

A medida que esto cogió fuerza, el fenómeno del Nuevo Teatro Latinoamericano tomó un nuevo rumbo de acción en todo el continente en trabajo ejemplares como el del Teatro El Galpón de Uruguay, el Teatro Novo de Brasil, el Teatro Libre de Argentina, el Teatro Campesino de Luis Valdez, entre otros”. (Aldana, 2008, PP. 167).

De manera que, la teatralidad contemporánea retoma las influencias más importantes que provienen del trabajo autores como: Constantin Stanislavski¹⁶ (2009) en cuanto al trabajo del actor y el “teatro pobre”¹⁷, Bertold Brecht (1983) y la técnica del distanciamiento, Jerzy Grotowski (1987) con la necesidad de laboratorios teatrales desde el cuerpo, y Antonin Artaud (1996) con la creación de un teatro ritual, influidos a la vez por autores como Nietzsche y Schopenhauer para la indagación por los discursos simbólicos que radican en el cuerpo como razón fundamental para el teatro.

En este sentido, este movimiento se ampara en gran medida en la historia y el teatro social, abriendo un camino una dramaturgia nacional en donde las discusiones en el plano de la estética y la política orientarían la posibilidad de la adquisición de salas propias y la conformación de grupos de teatro contemporáneos en Bogotá y en el país. Asimismo, la actividad teatral, reunió otros campos del conocimiento como los estudios literarios, estudios culturales, con la composición de un teatro experimental en Colombia que empezó a alimentarse con las ideas del trabajo teatral.

En convergencia con la educación, la formación de públicos, las expresiones populares y el desenvolvimiento del cuerpo gracias al legado de maestros

¹⁶ Actor, director y escritor de teatro. Precursor y creador de la categoría de acciones físicas como recurso del actor y la actriz.

¹⁷ Categoría teatral que proviene del trabajo corporal neto del actor o actriz.

como Sakí Sano, Enrique Buenaventura y Santiago García, buscando un repensar la actividad de vanguardia teatral en Colombia (Aldana, 2008).

En este sentido, María Mercedes Jaramillo (1992) plantea que la teatralidad contemporánea: “cambió concepciones como la de actor, director, dramaturgo y público, reflexionó sobre los espacios escénicos, pues adjudicó un profundo y renovado sentido político de la actividad teatral” (Jaramillo, 1992, pp. 40).

En este orden de ideas, se entiende por teatralidad contemporánea aquella corriente escénica que surge a mediados del siglo XX basado en los soportes poéticos del teatro y acoge las corrientes explicadas anteriormente que han surgido como producto de un arte que aboga por el trabajo corporal como medio para la exploración cotidiana individual o colectiva en un determinado espacio local, el medio en donde se materializan y se encarnan las reflexiones que genera. Así las cosas, la teatralidad contemporánea, se alimenta de otras prácticas escénicas como la danza, la creación visual, el performance, la danza teatro, el flashmob, el body painting, el arte situacional, el arte relacional, el happening, el fluxus, el arte conceptual, el arte interdisciplinario, el stomp, teatro experimental, las estéticas relacionales, entre otras, cuyo propósito es dar cuenta en la creación, de la importancia del cuerpo como objeto de estudio y herramienta imprescindible de trabajo.

En esta medida, también busca dar un vuelco a la práctica convencional del teatro que separa público y escena, para integrar en la obra la posibilidad de relaciones sociales e interacciones que alimentan el sentido de la creación. Por lo cual, Santiago García (1999) plantea que la teatralidad contemporánea propone que el cuerpo además de ser una herramienta de trabajo para actores, es un escenario de estudio valioso para la comprensión de relaciones sociales, dinámicas culturales y haceres en el arte, ya que especialmente esta teatralidad, ve con los ojos de lo corporal la concepción de los demás –la alteridad- y los conflictos de la realidad colombiana.

Finalmente, la teatralidad contemporánea en Colombia busca relaciones con sus públicos, y/o manifestar, expresar y denunciar situaciones sociales, pone en cuestión los conflictos que envuelven la realidad social colombiana desde un trabajo de experiencia corporal, lo cual se podrá analizar a lo largo de la investigación.

5. DISEÑO METODOLÓGICO

5.1 Metodología cualitativa

La metodología que se implementa es de carácter cualitativo, debido a que se busca indagar el tema de trabajo desde las múltiples percepciones, construcciones y prácticas continuas de la teatralidad contemporánea y sus corporalidades, esto implica creaciones, sensibilidades y afecciones que difícilmente son posibles de analizar por otra metodología. De acuerdo a lo planteado por Valles (1999), en la investigación, la perspectiva de la fenomenología sociológica como fuente clave para los estudios cualitativos es importante para reivindicar la posición de las subjetividades y la comprensión hacia las particularidades de los fenómenos sociales.

5.2 Perspectiva fenomenológica

El punto de partida epistemológico comprende las bases de la fenomenología, pues el cuerpo resulta un hecho fundamental de estudio y análisis, propuesta por el autor Maurice Merleau-Ponty (1957).

Merleau Ponty (1957) aboga por explorar las maneras de ser en el mundo en relación al cuerpo, la percepción y los sentidos. El autor busca superar el dualismo que separa en unidades la existencia del ser humano, recuperando la importancia del cuerpo humano en un sentido de coexistencia social, inicialmente desde un ámbito filosófico que se expande a las humanidades y ciencias sociales y permite la comprensión de los fenómenos sociales y las subjetividades. Asimismo, influyó ampliamente a otros autores de las disciplinas sociales, Ritzer (1993) plantea que Alfred Schütz tomó la filosofía de Husserl y la transformó en sociología, planteando una fenomenología-sociológica, que ha aportado a innumerables estudios científicos “en el campo de la sociología contemporánea con las de Alfred Schütz, Berger y Luckmann y de la etnometodología en trabajos como el de Garfinkel y el mismo Ritzer” (Valles, 1999, pp. 85).

A través de la obra de Merleau-Ponty como propuesta humanista-científica podemos situar esta investigación retomando sus aportes y contribuciones a la investigación cualitativa y las ciencias sociales. Sampieri (2014), sostiene que los estudios con perspectiva fenomenológica en cuanto a su objeto de estudio se hacen “preguntas sobre la esencia de la experiencia, lo que varias personas experimentan en común respecto a un fenómeno o proceso y en cuanto a la información que proporciona se nutre de “experiencias comunes y distintas, de categorías que se presentan frecuentemente en las experiencias” (Sampieri, pp. 492, 2014)

El autor simplifica la función de un estudio con perspectiva fenomenológica desde cuatro pilares fundamentales:

Se pretende describir y entender los fenómenos desde el punto de vista de cada participante y desde la perspectiva construida colectivamente, se basa en el análisis de discursos y temas, así como en la búsqueda de sus posibles significados. El investigador confía en la intuición, imaginación y en las estructuras universales para lograr aprender la experiencia de los participantes. El investigador contextualiza las experiencias en términos de su temporalidad, espacio, corporalidad y el contexto relacional”. (Sampieri, 2014 pp, 494)

En este sentido, la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (1957), se encuentra familiarizada con las indagaciones en torno a considerar el cuerpo como algo más que un objeto de estudio separado de los fenómenos sociales, entendiendo su coexistencia en los sentidos prácticos donde percepción, cuerpo, y situación social son el conjunto que compone la experiencia humana. Asimismo, el autor señala las inconsistencias que se han generado históricamente tras la separación científica del alma-cuerpo; mente-cuerpo para dar paso al entendimiento de la corporalidad como un totalizante de la realidad, pues, conciencia y cuerpo no son entidades separadas, pues según en palabras del autor: “*tengo conciencia del mundo a través de mi cuerpo*” (Merleau-Ponty, PP., 87, 1957). Por ello, la autora Olga Sabido (2010b) plantea:

Lejos de concebir el cuerpo como un receptáculo pasivo de estímulos del mundo, Merleau-Ponty considera que este no es órgano que recibe impresiones del mundo exterior, sino es un agente que otorga sentido, es decir, damos sentido al mundo a través de nuestro cuerpo. (Sabido, pp. 27).

Lo anterior, comprende que para el fenomenólogo las interpretaciones del mundo se instalan en el cuerpo, pues no se trata de la comprensión de la corporalidad como ente abstracto, sino en cuanto a las prácticas situadas en un tiempo. Así las cosas, a través de Merleau-Ponty pensar la comprensión del cuerpo a través de sus prácticas es idóneo para el análisis de la práctica teatral, las prácticas del cuerpo y los significados políticos. Por ello, Marina Garcés (2013) plantea:

En el contexto histórico de otra guerra, llamada entonces «mundial» pero también global, Merleau-Ponty puso las bases de esta ontología del cuerpo como ontología del nosotros. Desde la propuesta de un nuevo cogito para la filosofía, la afirmación «soy un cuerpo» vino a desterrar las aporías de la filosofía de la conciencia a la hora de pensar la relación con el otro y la experiencia fundamental del nosotros” (Marina Garcés, pp. 47, 2013).

En este orden de ideas, un estudio que toma como punto de partida la fenomenología sociológica, podría analizar en conjunto las prácticas del cuerpo, las experiencias, y las acciones en conjunto de lo político con la teatralidad.

5.3 PRODUCTORES E INTÉRPRETES

La investigación se realizó con tres grupos de teatro en Bogotá, que sitúan sus propuestas y las desarrollan en la ciudad y en otras regiones del país. Además, cuentan con una trayectoria mayor a 20 años en el campo de las artes escénicas y se han posicionado como grupos relevantes e influyentes en propuestas y obras de teatro. En esta investigación se denominan como los productores de las piezas teatrales, los contenidos, y las prácticas corporales. De manera que el siguiente cuadro permite visualizar de manera general el esquema de agentes-productores de cada uno de los grupos de teatro.

Umbral Teatro: Grupo de teatro creado en 1991 con la dirección de Carolina Vivas (directora, dramaturga y actriz colombiana) e Ignacio Rodríguez (director, músico y actor), quienes desde la perspectiva del método de creación colectiva y los estudios con Santiago García y el Teatro la Candelaria fundaron el grupo.

Teatro Vreve - Proyecto teatral: *Colectivo teatral que se consolida en el 2002 bajo la dirección de Víctor Viviescas (director y dramaturgo) y Fernando Pautt (actor e investigador), quienes ha generado propuestas teóricas, de investigación y de montajes en torno a la construcción de dramaturgias contemporáneas de autor y propias.*

Fundación Vendimia Teatro: grupo de teatro que se origina Bajo la dirección de Carlos Araque (Antropólogo, director y actor. Coordinador de estudios del cuerpo en la Academia Superior de Artes ASAB) y Gilma Mora en 1987, quienes consolidaron bajo la figura de fundación desarrollar propuestas escénicas cercanas a un tipo de teatro popular y antropológico.

Tabla No. 1. Grupos de teatro. Directores, actrices, actores y obras.

Colectivo Artístico	Directora/ Director	Actrices/Actores permanentes	Obras de teatro de 2014 a 2017
Umbral teatro	Carolina Vivas Ignacio Rodríguez	Carolina Beltrán Andrea Sánchez Daniel Maldonado Carolina Beltrán José Luis Díaz	<i>La que no fue (2014).</i> <i>Donde se descomponen las colas de los burros (2015).</i> <i>De peinetas que hablan y otras rarezas (2016).</i>
Teatro Vreve	Victor Viviescas	Fernando Pautt Sandra Camacho Leonardo Lozano	<i>La técnica del hombre blanco (2016).</i> <i>Los adioses de José (2015).</i> <i>Estados de Vulnerabilidad (2017).</i>
Vendimia teatro	Carlos Araque	María Fernanda Sarmiento Bonilla Cristina Jiménez Andrea Duarte	<i>La geografía de los Nervios (2015).</i> <i>De Pelonas, Tilicas y Calacas (2016).</i>

5.4 ESTRATEGIAS Y TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

5.4.1 Entrevistas semi-estructuradas

Valles (1999) plantea que la entrevista semiestructurada pone de manifiesto las reflexiones conformadas a través del diálogo y la discusión. Es una fuente entendida como mecanismo para la obtención de información relevante, para los objetos de estudio en donde se escucha y se ponen en consideración las subjetividades y las percepciones de las personas. (Valles, pp. 56). Para ello vale la pena resaltar la importancia de esta técnica, ya que permite un diálogo entre quien pregunta y responde, a través de una conversación fluida y flexible. En esta medida, se realizaron entrevistas por grupo y productores (directora, director, actriz o actor), con un total de siete entrevistas semiestructuradas, diseñados por investigación

previa al grupo¹⁸ y sistematizadas por categorías de análisis¹⁹.

Tabla No. 2. Realización de entrevistas semiestructuradas a productores teatrales.

Colectivo Artístico	Productor/ Productora Director	Productor/ Productora Actrices/Actores
Umbral teatro	Carolina Vivas Ignacio Rodríguez	Carolina Beltrán Andrea Sánchez Daniel Maldonado José Luis Díaz
Teatro Vreve	Victor Viviescas	Victor Viviecas
Vendimia teatro	Carlos Araque	Carlos Araque

*

*Frente a las estrategias de escritura del documento los artistas y productores permitieron evidenciar su identidad cuando se citan entrevistas o recursos propios de la obra.

5.4.2 Observación no participante

Valles (1999) plantea, que también interesa ampliar el foco de atención hacia la utilización de técnica observacionales como parte sustancial de la reflexión metodológica. Fijando un especial interés por comprender desde la observación no participante, las formas de interacción social desde la mirada externa del investigador o investigadores. De tal manera, se construyeron diarios de campo para la observación no participante de las obras teatrales.

Las obras a las que se puedo asistir de manera presencial fueron “De peinetas que hablan y otras rarezas”, “La que no fue” de Umbral Teatro y

¹⁸ Ver Anexo No. 1. Esquema de entrevista semiestructurada por grupo de teatro para sus productores.

¹⁹ Ver Anexo No. 2. Matriz de sistematización y transcripción de entrevistas semiestructuradas por productores y categorías de análisis.

“De pelonas y Tilicas y Calacas”²⁰ de Vendimia Teatro. Las demás obras no fueron presentadas en el tiempo de trabajo en campo, pero se tomaron algunos registros audiovisuales de los montajes: *“Donde se descomponen las colas de los burros”* *“La técnica del hombre blanco”* *“Los adioses de José”* y *“La geografía de los nervios”*. A las demás, se accedió de manera documental²¹.

Acorde a lo que resalta Valles (1999) ante la importancia del diario de campo, se utiliza como instrumento de análisis el diario de campo²² dado que:

La investigación adecuada de cualquier técnica de investigación social requiere un trabajo previo que requiere ser plasmado en un diseño flexible, esquemático en donde quien investiga genere un croquis del escenario participante, preguntándose por las actividades, los usos del espacio, y las actividades de los actores, la representación de roles, buscar las diferencias en las maneras de comportarse, las interacciones, entre otros. Todo ello, a través de la organización y redacción de notas de campo que construyan paulatinamente las diversas reflexiones. (Valles, 1999)

5.4.3 Análisis de contenido categorial: contenidos de piezas teatrales

La siguiente tabla permite evidenciar los grupos de teatro y sus años de trayectoria, así como las piezas teatrales seleccionadas de análisis en el transcurso de la investigación. El número total de revisión de obras es ocho piezas teatrales, no obstante, cabe decir que los procesos creativos que se analizaron minuciosamente fueron tres. La siguiente tabla describe el análisis de piezas teatral por grupo.

²⁰ Revisar Anexo No.3. Registro y diario de campo. Creación personal.

²¹ Revisar Anexo No. 4. Registro documental de piezas teatrales.

²² El diario de campo se acompaña de un registro fotográfico que hace parte del archivo visual.

Tabla No. 3. Grupos artísticos y piezas teatrales.

Colectivo Artístico	Obras de teatro de 2014 a 2017
Umbral teatro	<i>La que no fue (2014).</i> <i>Donde se descomponen las colas de los burros (2015).</i> <i>De peinetas que hablan y otras rarezas (2016).</i>
Teatro Vreve	<i>La técnica del hombre blanco (2016).</i> <i>Los adioses de José (2015).</i> <i>Estados de Vulnerabilidad (2017).</i>
Vendimia teatro	<i>La geografía de los Nervios (2015).</i> <i>De Pelonas, Tilicas y Calacas (2016).</i>

Ahora bien, el diseño metodológico de contenidos se relaciona con el enfoque de investigación cualitativo y el análisis de las categorías establecidas: las prácticas del cuerpo, la acción política y la teatralidad contemporánea. De modo que son herramientas útiles para el desarrollo de la totalidad de la investigación. Es una creación de matrices que permiten un análisis detallado de las piezas teatrales con sus contenidos y el marco conceptual. Teniendo en cuenta algunos aportes de la orientación sobre el análisis crítico del discurso de Teun Van Dijk²³ y la orientación hacia la crítica teatral de Diego Augusto Arboleda²⁴.

El análisis se realizó teniendo en cuenta el diseño de matrices para el análisis de las piezas teatrales. La primera matriz²⁵ permite la descripción y análisis estructural por componente, de las piezas teatrales seleccionadas acercándose al nudo analítico, el análisis de contexto, las posibles relaciones, y diálogos con otras piezas teatrales y apreciaciones sobre el

²³ Pionero en el análisis crítico del discurso. Maestro y pensador de la comprensión lingüística y su interacción social y política. Ha influido significativamente a las metodologías de investigación social.

²⁴ Docente Universidad de los Andes. Estudios doctorales en Teatro y estudios de montaje. Áreas de investigación en estudios culturales e identidad nacional desde la práctica teatral.

²⁵ Revisar Anexo No. 5. I Matriz de análisis de contenido de la pieza teatral.

montaje en general de las obras analizadas. La segunda matriz²⁶ corresponde al análisis de las categorías de análisis desde la acción de los creadores y creadoras de las piezas teatrales, comprendiendo la construcción de personajes, la expresión corporal y la escena-atmósferas de las mismas. Lo anterior permite observar con lupa las categorías de análisis sobre las prácticas del cuerpo y la teatralidad contemporánea para el desarrollo de la investigación.

²⁶ Revisar Anexo No. 6. II Matriz de análisis categorial. Corporalidad y recursos.

5.5 Estrategias de sistematización

El proceso de sistematización se desarrolló en varios momentos. En primer lugar, para las entrevistas semiestructuradas, se diseñó una matriz que diera cuenta de los diálogos y permitiera en cada uno de ellos, plantear un análisis frente a las categorías y las subcategorías. En primer momento se realizó la transcripción de entrevistas semiestructuradas que proporcionaron una división de categorías entre los diálogos por colores, tiempos, las transcripciones, el análisis y las subcategorías.

Tabla No. 4. Ejemplo de sistematización entrevistas semiestructuradas

Sistematización de entrevista

FICHA NO. 1		COLECTIVO ARTÍSTICO:	NOMBRE:	FUNCIÓN:
CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TIEMPO	TRANSCRIPCIÓN	ANÁLISIS	SUBCATEGORÍAS
<i>Cuerpo</i>	[00:05:06]	"También trabajamos con unos asuntos como dice Calvino que te pueden petrificar"	El escenario de creación principal es el cuerpo, es lo que da significado y sentido a la obra. Es la herramienta y el medio para transmitir las necesidades del grupo.	Experiencia Contexto
<i>Teatralidad</i>	[00:12:06]	"Es necesario siempre encontrar un cómo"	En su teatralidad tiene influencias de maestros como Bertold Brecht y los maestros colombianos de la creación colectiva.	Creación colectiva Teatro político Teatro de las memorias Teatro del oprimido
<i>Contemporánea</i>	[00:12:06]	"Desde el punto de vista técnico indagando el testimonio como fuente"	La teatralidad contemporánea tiene que ver con un "hablar de un presente. Quieren dar voz a los territorios"	Relato/Narrativas
<i>Acción</i>	[00:15:06]	"Todo es político, hay alusiones históricas o políticas"	El proceso de creación tiene una profunda relación con el conflicto y la violencia en Colombia.	Conflicto Interacción social
<i>política</i>	[00:20:06]	"Esta obra es un asunto es la limpieza social, pero no hay una gota sangre. Es el procedimiento para ir del horror a la poesía"	Denunciar mediante la palabra de quienes encarnan la violencia, pero desde una mirada de lo poético.	Denuncia Resistencia

En segundo momento, el análisis categorial de las piezas teatrales presentó la siguiente sistematización, allí se pudo desglosar por categorías y nudo analítico los contenidos de la pieza teatral, así mismo se fragmentó la representación del productor-intérprete en la obra:

Tabla No. 5. Matriz I de sistematización análisis por pieza teatral

Introducción	▪ Actores: ▪ Compañía/Grupo teatral: ▪ Síntesis de la obra:	Textos/contenidos de la pieza teatral
Nudo analítico	▪ Acontecimientos: elementos esenciales de la obra en relación al marco conceptual.	
Análisis de contexto	▪ Resumen de argumentos principales. ▪ Generalidades históricas ▪ Perspectiva socio-política	
Comparaciones Relaciones	▪ Relaciones encontradas con otras obras del mismo(a) dramaturgo(a) o director(a). ▪ Diálogos con otras creaciones de investigación.	
Conclusiones	▪ Apreciaciones ▪ Visión crítica y reflexiones sobre el montaje.	

Tabla No. 6. Matriz II de sistematización análisis por intérpretes de la pieza teatral

Comprensión de los personajes:	▪ Aproximación del actor/actriz al personaje. ▪ ¿Cuáles son los rasgos que quiere exaltar? ▪ ¿Qué figuras o representaciones sociales/imaginarios se relacionan a su creación? ▪ Contexto social y político, aproximación al estudio del productor (actor/ actriz).
Expresión corporal:	▪ Desde un plano físico y técnico se reconocen las principales características del intérprete. ▪ Desarrollo de movimientos y prácticas del cuerpo en escena. Naturalismo o movimientos dancísticos relacionales. Uso de la voz, ritmo, respiración.
Escena-Atmósferas:	▪ Asuntos propios del montaje, escenografía, iluminación, relación con el espacio ▪ Estilo artístico próximo a corrientes de la teatralidad contemporánea. ▪ Lenguajes teatrales, otras expresiones artísticas. ▪ Valores simbólicos en la producción.

6. ANÁLISIS Y RESULTADOS

6.1CAPITULO I. EL CUERPO EN LA TEATRALIDAD CONTEMPORÁNEA

“El cuerpo es una envoltura: sirve pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito, contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo”

Jean-Luc Nancy. Indicios sobre el cuerpo.

Este capítulo se enfocará en desarrollar la relación entre prácticas del cuerpo con la teatralidad contemporánea, teniendo en cuenta los resultados de la investigación. Las prácticas del cuerpo son los usos, expresiones, técnicas y recursos corporales que son construidas individual y colectivamente dentro de un contexto social, cultural y político en las teatralidades. Son recursos que se trabajan mediante el cuerpo de los actores y actrices, y dentro de estos recursos, el cuerpo puede ser manifiesto de la obra, de las dramaturgias²⁷, de la escena, así como construido mediante diferentes técnicas y disposiciones de imágenes, representaciones y significados sociales mediante el ejercicio teatral.

La teatralidad contemporánea es comprendida como el conjunto de prácticas teatrales en donde el texto y la estructura dramática se compone de varios lenguajes artísticos rescatando el cuerpo y el sentido social. El lugar de enunciación dramática es transformado desde las escrituras, los contenidos y las acciones, y, donde el cuerpo es visto como elemento esencial de la creación, objeto de estudio, de expresión y reflexión permanente, acompañado de la gestualidad y el movimiento. Asimismo, tiene una apertura permanente con diversas maneras de concebir, escribir y hacer teatro, dado que se alimenta de diversas disciplinas artísticas como la danza, la música y los recursos audiovisuales. Asimismo, comprende una relación estrecha entre sus contenidos y coyunturas sociales, culturales y políticas. De igual manera busca reinventar las experiencias estéticas a

²⁷ Estructura dramática, literaria en forma textual, visual que da sentido a un conjunto de escenas o una obra de teatro.

través de relación con públicos y nuevos espacios fuera y dentro del lugar de teatro. Algunos investigadores y autores del teatro lo han considerado “teatro posmoderno”²⁸ “teatro posdramático”²⁹ “teatro contemporáneo”³⁰ o “teatro total”³¹, pues como se ha dicho sintetiza múltiples prácticas del cuerpo, disciplinas artísticas y corrientes teatrales. De manera que la teatralidad contemporánea será entendida desde la mirada del sociólogo Jean Duvignaud (1966), el teórico teatral Hans Thies Lehmann (2002) y la perspectiva de María José Sánchez (2004). Así, a lo largo de la investigación se harán visibles algunos conceptos propios de la teatralidad contemporánea que podrán ser identificados en este marco conceptual.

Ahora bien, cuando nos referimos al cuerpo, lo hacemos mediante la dimensión artística y su construcción social y subjetiva. Esto es, un arte que se sitúa en el cuerpo mediante los usos, las prácticas y las acciones que manifiesta y encarna a través de acontecimientos, sentidos, y realidades múltiples. Aquí entonces el análisis del cuerpo en relación a la teatralidad contemporánea explora las diversas maneras que ocupa el cuerpo en su “sentido práctico de la acción” en términos de Pierre Bourdieu (2002), en la experiencia de cada grupo artístico. Por lo que, comprender dichas prácticas del cuerpo permite también comprender el *sentido mismo sobre la corporalidad*, pues se exploran las acciones, representaciones, acontecimientos, escrituras donde el cuerpo siempre está en interrelación con la creación artística afirmando disposiciones corporales que también son sociales y políticas. De modo que en este capítulo describir las prácticas del cuerpo trabajadas en la teatralidad contemporánea, permite guiar el recorrido de la investigación, para comprender posteriormente la conformación de acciones políticas desde y de los cuerpos.

En este orden de ideas, en la extensión de la presente investigación se

²⁸ Beatriz Risk: *Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas*.

²⁹ Hans-Thies Lehmann (1999): *El teatro posdramático*.

³⁰ John Dewey: (1934). *El arte como experiencia*.

³¹ María José Sánchez: (2004). *El cuerpo como signo. La transformación de la gestualidad en el teatro contemporáneo*

abordará lo mencionado mediante el trabajo de los colectivos de larga trayectoria teatral en Bogotá: *Umbral Teatro*, *Vendimia Teatro*, *Teatro Vreve*, se busca hacer una relación teórico-práctica del cuerpo y sus conjuntos, en la creación y la acción de sus dramaturgias contemporáneas, contemplando los espacios y los tiempos de las obras seleccionadas de estudio.

En primer momento, en este capítulo se señala la importancia que ocupa el cuerpo en la creación, montajes y escrituras de los grupos artísticos, donde el cuerpo es un recurso que origina la creación de los actores y de directores y directoras, o la columna vertebral del trabajo artístico y en algunos, la misma obra de arte. En segundo lugar, se describe una mirada del cuerpo desde las diferentes dramaturgias que trabaja cada grupo artístico en palabras de sus directores y que aquí se considera pertinente señalar: *Umbral teatro (Dramaturgia de lo sutil)*, *Teatro Vreve (Dramaturgia de los bordes)*, *Vendimia Teatro (Dramaturgia en diferencia)*, pues desde allí, es posible comprender el motivo de los contenidos y la orientación artística de los mismos grupos. En tercer momento, se profundiza en las prácticas del cuerpo a través de la construcción de la imagen y su representación en cada grupo artístico, en donde el cuerpo puede ser signo, sentido y acción, y en consecuencia se describe mediante sus disposiciones, posturas, técnicas y manejos desde cada grupo de trabajo, en donde la voz, el texto y el contexto son los recursos principales que se expresan a través del cuerpo y le otorgan sentido sociopolítico.

Posteriormente, se vislumbra la importancia del cuerpo frente a su construcción subjetiva, en donde la experiencia y memoria corporal es relevante para cada actor/ y actriz y como aliciente principal de las obras teatrales. En consecuencia, la relación entre el cuerpo y las metáforas sobre la violencia y la fragilidad humana en los tres grupos artísticos que mediante el trabajo corporal expresa la relación con el conflicto social y político en el país.

Finalmente, cabe decir que en la lectura se dejan ver fragmentos de las obras, registros visuales y acotaciones de los personajes, así como la voz de directores y directoras que explican los por qué. Particularmente con la obra de Umbral Teatro *“De peinetas que hablan y otras rarezas”* de Umbral Teatro, ya que desde un sentido urbano se plantea una lectura desde el cuerpo como productor de sentidos, que resiste y transforma lo que se considera legítimo de manera colectiva, particularmente en esta pieza teatral.

Por lo anterior, este capítulo abordará en distintos momentos las relaciones entre prácticas del cuerpo y teatralidad contemporánea mediante los hallazgos de un cuerpo-sujeto, un cuerpo-creación, un cuerpo-relato, un cuerpo-practicado; los cuerpos en la vida cotidiana y los cuerpos en la ciudad a través de la manifestación artística desde el punto de vista de sus creadores y creadoras.

David Le Breton (2010) exploró el cuerpo como el componente esencial de la vida una dimensión subjetiva y social e hizo una relación con las artes en la disciplina del teatro y la danza, sosteniendo la importancia de la aprehensión de la corporalidad como categoría sociológica ineludible caracterizada por unas prácticas permanentes:

El cuerpo es la condición humana en el mundo, es el lugar sensible en el que el flujo incesante de las cosas se traduce en significaciones precisas o en una difusa atmósfera, metamorfoseándose en imágenes, sonidos, olores, texturas, colores, paisajes, sensaciones útiles, indefinibles, que surgen de sí mismo o de fuera. El cuerpo es una inteligencia del mundo, que filtra según la simbología que encarna, una teoría aplicada viva a cada instante” (Le Breton, 2014, pp. 37).

6.1.1 Cuerpo: recurso artístico y obra de arte

El cuerpo es la base del hacer artístico y teatral: puede ser signo, símbolo, significado o superficie en las obras y en las dramaturgias, por lo tanto, cobra usos y prácticas diversas y renovadas permanentemente. Se construye como traductor de la experiencia individual y colectiva, pues en

palabras del maestro Santiago García (1999): “*el teatro exige la presencia del cuerpo del actor como ejecutando de las acciones que componen una obra o dramaturgia presentado y pensado para otros*” (García, pp. 12). Sin el cuerpo del actor, un público y un escenario, no hay teatro, esta es la condición -*Sine qua non*- para la existencia de la teatralidad contemporánea, pues es el cuerpo humano, la encarnación de la presentación y representación de la obra, el motor de y principio para la actividad social y la creación artística.

Cuando Jean-Luc Nancy (2010) planteaba en su obra *Corpus* que no se tiene un cuerpo, sino que se es un cuerpo, se encarna y se existe en el mismo, quiere decir que el cuerpo es el acontecimiento propio, tiene un efecto de materialidad, dado que el cuerpo ocupa una relación fundamental con la creación, los contenidos y la metodología de trabajo. Específicamente en las dramaturgias contemporáneas bogotanas, en las cuales, la síntesis y manifestaciones de trabajo se resumen en el cuerpo del actor/actriz, u otros cuerpos (objetos) que son recursos complementarios en las obras, pues ocupan un papel expresivo y de significado permanente, y a la vez, la obra es la experiencia de cada quien, es el sentido de sí y para los demás. Carolina Vivas, directora y dramaturgia de Umbral Teatro sostiene: “El cuerpo son varios cuerpos a la vez: el cuerpo del actor/actriz; el cuerpo y el espacio; y el cuerpo y su contexto: Todo se concentra y pasa por el cuerpo” (Entrevista a Carolina Vivas, 2017³²).

En este orden, la corporalidad puede estar en los escenarios y puede ser el escenario, la obra de arte, el cuerpo como único recurso de la escena podría visualizarse como la esencia de la creación, acompañado de unas técnicas, y prácticas que dan significado al contenido en sí mismo de la obra: “El escenario de creación principal es el cuerpo, es lo que da significado y sentido a la obra. Es la herramienta y el medio para transmitir las necesidades del grupo, acompañados de la técnica y lo vocal” (Entrevista a Ignacio

³² Directora de Umbral Teatro.

Rodríguez, 2017)³³.

6.1.1.1 Múltiples miradas del cuerpo desde diversas dramaturgias contemporáneas.

Las dramaturgias son entendidas como las estructuras narrativas, literarias, que dan sentido al contenido y representación de la obra. Se presentan de formas diversas y se transforman desde el tiempo y el espacio de acuerdo al grupo teatral. En este caso, las tres dramaturgias convergen en hablar un sentido de *tiempo presente y cuerpo presente*, pues si bien, las temáticas y los contenidos no están preestablecidos en los grupos, los fenómenos actuales y los acontecimientos de coyuntura social y política son materializados a través del cuerpo y su sentido en el presente. En este sentido, Jean Luc Nancy (2010) plantea:

Si nosotros nos ocupamos del cuerpo hoy, es porque sentimos, más o menos, -el asunto del cuerpo, de lo que llamamos cuerpo- tiene que ver con cierta suspensión o interrupción del sentido, en la cual estamos y que es nuestra condición actual, moderna, contemporánea (Luc-Nancy, pp. 95).

En este orden, las prácticas del cuerpo en la teatralidad, se transforman de acuerdo a tipos de creación dramaturgia: de creación colectiva, de obra de autor, o de diálogos entre dirección-autor-representación siempre en un contexto actual: “hablar de un presente, no únicamente en el uso de nuevas tecnologías y herramientas visuales. Puede haber una obra contemporánea donde el cuerpo sea el único objeto en el espacio y también lo hace contemporáneo. Los lenguajes y la técnica son un medio para hacerlo posible” (Entrevista a Ignacio Rodríguez, 2017³⁴).

Umbral Teatro denominó a su dramaturgia: *Dramaturgia de lo sutil*, pues se busca de manera poética, mediante el detalle y las palabras hablar de los acontecimientos que aquejan el país, por ejemplo, un componente importante es la fuente testimonial, los relatos y las historias recuperadas

³³ Director Umbral Teatro.

³⁴ Director Umbral Teatro.

con diálogos en los territorios de conflicto, las memorias de los actores, actrices y las propias de los directores: “Lo contemporáneo lo componen los detalles, lo mínimo, lo pequeño, lo poético son el antecedente de conflictos mayores que desembocan en la obra. En donde el papel de los actores, y los directores es condensar y sintetizar, y que logre llegar al público mediante múltiples lecturas” (Entrevista a Rodríguez, 2017). De allí el profundo trabajo con la imagen y su representación corporal. La actriz Andrea Sánchez sostiene:

Tu encuentras la poesía en la dramaturgia, pero no es lo mismo en cuanto a la dramaturgia que vas a ver. Que los colores sean los que son, que todos estemos descalzos, que hayan trabajado con esa indagación audiovisual. Tenemos que saber el cómo, cómo contamos esta obra que muchas familias de Colombia la han vivido. Y el cómo lo construimos de una manera para hablar de estos temas, desde lo más limpio, los elementos artísticos que es lo que tenemos para puyar los sentimientos. (Entrevista a Andrea Sánchez, 2017³⁵).

De manera que la dramaturgia en Umbral Teatro se desarrolla de manera poética desde su estructura dramática hasta la composición de las figuras corporales, son las que dan el cuerpo del cuerpo, se trabajan de formas sutiles, casi imperceptibles, para hablar de problemas que implicarían elementos grotescos y hablarían de la guerra, de modo, que los elementos artísticos son contruidos para contar realidades tan fuertes de maneras poéticas.

Por otro lado, en el caso de Teatro Vreve, según Víctor Viviescas (Entrevista, 2017): el cuerpo consiste en una superficie donde se expone la obra, es el recurso esencial del actor y la actriz, y en cuanto a su dramaturgia *-Dramaturgia de los bordes-* el cuerpo en las obras consiste en darle una presencia al espacio y una relación con los materiales o recursos escénicos. En palabras de su director: “Hay obras que concentran toda su importancia en el cuerpo, o hay obras en las que hay que poner a los actores prácticamente solos en el escenario, prácticamente toda la expresividad del

³⁵ Actriz de larga trayectoria en Umbral Teatro.

actor puesta en el cuerpo” (Entrevista a Víctor Viviescas, 2017³⁶).

Por otra parte, desde la mirada del *Teatro posdramático o poshistórico* a lo que Carlos Araque director de Vendimia teatro planteó como *Dramaturgia en diferencia*, se escribe lo siguiente: “El posmodernismo posibilita que el artista como tal se convierta en obra de arte” (Araque, 2017). Es una propuesta sustentada en la corriente de teatro posmoderno que indagó Hans Thiels Thilemann, en la cual no hay distinción entre cuerpo-obra, cuerpo-mente, cuerpo-vida y que busca efectos de representación corporal en sus públicos. Por lo cual, su director señala

La dramaturgia actual está influenciada por la reflexividad, no significa solo reflexionar sobre sí mismo, sino propugnar por una conciencia inmediata de lo que se escribe para la escena, se hace en la escena, el teatro es cínico, irónico e incluso irreverente. El teatro poshistórico está atravesado por tres grandes dilemas: representación-presentación, reproducción-producción; legitimación-legalización” (Araque, 2013, pp, 35).

En este orden, las dramaturgias se ponen en diálogo con múltiples lenguajes teatrales para dar cuenta de sus contenidos, en donde el cuerpo es la razón fundamental de la escena y la creación, objeto y sujeto de investigación y del acontecimiento. *Dramaturgia de lo sutil*, *Dramaturgia de los bordes*, y *Dramaturgia en diferencia* posicionan la corporalidad como recurso vital propio de sus dramaturgias, en las cuales se reúnen diversas disciplinas artísticas como la danza, el cine, las artes plásticas y las herramientas audiovisuales. Sin embargo, esto se transforma de acuerdo al grupo de trabajo en sus técnicas y adecuaciones en las piezas teatrales. Por lo cual, los lenguajes teatrales son reinventados permanentemente de acuerdo a los contenidos y los recursos artísticos de cada grupo, siempre teniendo en cuenta la relación entre significado, acción y contenido.

³⁶ Director Teatro Vreve.

6.1.2 Prácticas, imagen y representación del cuerpo

“El actor tañe simbólicamente el instrumento de trabajo que es su cuerpo”.

David Le Breton.

6.1.2.1 El cuerpo: signo, sentido y acción.

María José Sánchez Montes (2004), expone la posición del cuerpo como desafío en las dramaturgias contemporáneas, pues resalta la crisis que enfrentan los lenguajes teatrales, el trabajo del actor en puestas en escena enmarcadas en contextos sociales locales; la relación cuerpo-teatralidad-interacción social, relevando la importancia de tendencias escénicas que han buscado el cuerpo vivo en escena como factor tridimensional en “los albores del nuevo teatro” (Montes, 2004). Por lo cual, podemos ver una relación del cuerpo como un dador de sentido, un signo expresivo de la individualidad y la interacción social.

En este sentido podríamos reconocer la visión de Ignacio Rodríguez, director de Umbral Teatro que sostiene:

El cuerpo creador es un signo, está al servicio de un sentido, lo cual cambia de acuerdo a la obra. Pues se requiere una relación distinta con el cuerpo. Lo corporal puede estar en el trabajo en la escena o puede ser una indagación sobre el cuerpo directamente. Puede haber una obra contemporánea donde el cuerpo sea el único objeto en el espacio y también lo hace contemporáneo, en donde, los lenguajes y la técnica son un medio para hacerlo posible (Entrevista a Ignacio Rodríguez, 2017).

Por otro lado, el cuerpo se manifiesta de múltiples maneras en interacción con los espacios, Carlos Araque director de Vendimia Teatro sostiene: “el cuerpo es acción propia, es acción dramática o acción dramatúrgica, siempre significa en el lugar que está” (Araque, 2017), de allí podemos ver como la propuesta artística de Araque se sitúa en un componente posmoderno de la teatralidad contemporánea como signo en ubicación espacial. En su obra, se puede evidenciar el espíritu de su propuesta de

Dramaturgia en diferencia que busca, en palabras del autor:

Recuperar el cuerpo como centro de atención, para ello, se recurre a la fisicalidad, al movimiento vertiginoso, al cuerpo manejado desde la gestic y la kinesis con precisión. Se entiende el cuerpo como algo que significa y sensibiliza. Ya no se trata del cuerpo como depositario de la palabra, sino el cuerpo signo, que maneja un discurso distinto al racional, que significa independiente del texto (Araque, 2013, pp, 35).

De manera que la propuesta de Vendimia Teatro y la dramaturgia en diferencia reivindica la posición del cuerpo como objeto de investigación y creación permanente, el cuerpo y sus órganos, el cuerpo y su acción son las que dan sentido a la práctica teatral y las formas de *estar en el mundo*:

Hay que rehacer el cuerpo, como hay que rehacer el mundo. La normalidad, el bien y la salud son disfraces que cubren la miseria humana. Contra esos disfraces se levanta la enfermedad, la locura, el suicidio, el teatro, afectando la vista, el oído, el olfato, el tacto, para transformar el modo de percibir el mundo. Así rescata la imagen y no la historia, el gesto y no la palabra, el símbolo del universo y no el objeto cotidiano, la creatividad de la forma y no el poder del discurso (Araque, 2013, pp, 35).³⁷

6.1.2.2 Cuerpo, voz, texto, contexto.

Cada creación o montaje tiene una relación distinta con el cuerpo. El cuerpo-el tiempo-el espacio, son relaciones que dan sentido al mensaje de la obra. Particularmente, las prácticas corporales se desarrollan en dos momentos: unos momentos individuales y unos momentos colectivos “es el reconocimiento del mi cuerpo en el espacio, de mi cuerpo consigo mismo, de mi cuerpo frente a otros cuerpos, frente al otro, y frente a lo otro” (Entrevista a Carolina Vivas, 2017). Por lo cual, la dinámica individual y colectiva complementan las teatralidades sobre un trabajo del cuerpo, la voz, el texto y el contexto social de las temáticas.

En Umbral teatro la preparación corporal es necesaria y entendida como un

³⁷ *Dramaturgia en diferencia*. Carlos Araque. Pp. 90.

conjunto entre lo físico, lo musical, lo emocional y lo espiritual, en donde deben construirse unas partituras exactas del cuerpo para narrar y contar las historias. La voz y la música ocupan un papel fundamental. David Le Breton (2010) afirmó: “El cuerpo es el receptáculo del personaje, hay que considerar también el trabajo de la voz, la dicción, la articulación, el ritmo de la elocución, pero la voz es también parte sensible del cuerpo, entre la carne y la palabra” (Le Breton. 2010). Para la actriz e investigadora de las artes escénicas en Colombia Sandra Camacho, en Umbral Teatro “no es solo el texto del personaje lo que cuenta la historia, también lo es la imagen, la música, la luz, las acciones del personaje. Esta descentración del texto como eje del drama es lo que el investigador Hans-Thies Lehmann llamó en los años noventa: recurso posdramático” (Sandra Camacho 2017 en Dramaturgia y presente, pp. 159).

En contraste, en Vendimia teatro, la esencia de la teatralidad consiste en hacer un equilibrio entre el texto y el cuerpo, son las dos herramientas fundamentales mientras que en Teatro Vreve no existen unas prácticas definidas para trabajar el cuerpo. De tal manera, podemos encontrar que las corrientes del teatro contemporáneo se componen de corrientes como “el teatro físico”³⁸, “el teatro pobre”³⁹, y “el teatro posdramático”⁴⁰, sin embargo, hablando de técnicas corporales-artísticas siempre está presente el trabajo de Vsévolod Meyerhold⁴¹, Meyerhold plantea que el oficio del actor consiste en situar su cuerpo, todo su cuerpo tiene que estar presente en el espacio, pues mediante el conjunto de movimientos y gestos representa su condición social, “el actor tenía que ser un artista proletario con conciencia de clase y deberes productivos que hiciera de su trabajo una práctica política” (Dubatti,

³⁸ Corriente teatral que rescata toda la potencia y expresividad desde el cuerpo del actor/actriz, sus movimientos, gestualidad, rostro, peso corporal, entre otros elementos. Toma influencias de las metodologías de trabajo de los autores Jacques Lecoq y Marcel Marceau.

³⁹ Corriente teatral propuesta por Jerzy Grotowsky, que busca profundizar en el trabajo del actor, y rechaza otros elementos escénicos que no sean el cuerpo, el escenario y los públicos. Rescata el trabajo no verbal y emocionales de actores.

⁴⁰ Corriente teatral propuesta por el autor Hans-Thies Lehmann, quien manifiesta un teatro político que se opone a sus formas tradicionales y modernas, así como a las estructuras narrativas rígidas.

⁴¹ Actor y referencia teatral significativa que le dio un centro al cuerpo como recurso del actor/actriz. En su época planteó el teatro como una práctica política que permitía a las personas tomar una conciencia de sí desde una posición marxista.

2003).

Particularmente, en Vendimia Teatro, las prácticas están orientadas desde el entrenamiento de Theodoros Terzoupulos, Eugenio Barba, Grotowsky y las formas propias de entrenamiento del grupo. Como ya se ha visto, el cuerpo tiene una posición esencial, y está en permanente relación con otros elementos que lo componen como la voz, el contexto y el texto dramático, lo cual podría comprenderse como un sentido práctico de la acción corporal a lo que Pierre Bourdieu (2002) denominó *Hexis corporales*:

Todo sucede como si los condicionamientos sociales ligados con una condición social tendieran a inscribir la relación con el mundo social en una relación durable y generalizada con el cuerpo propio -una manera de llevar el cuerpo, de presentarlo a otros, de moverlo, de hacerle un sitio- que da cuerpo a su fisionomía social (Bourdieu, 2002)

Por ejemplo, para el actor José Luis Díaz, protagonista de *“Donde se descomponen las colas de los burros”* el cuerpo fue el recurso vital de la imagen teatral y la representación de los contenidos de la obra:



Ilustración No. 1. José Luis Díaz, Escena *La rebelión* en *Donde se descomponen las colas de los burros*. Foto de Gabriela Córdoba Vivas. En *Dramaturgia y presente*.

“Tuve que acudir al conocimiento que tengo en danza aérea (específicamente en telas) y

teatro físico para la composición de una de las imágenes que luego fue utilizada en la escena llamada *Rebelión*” (Díaz, pp. 178).

En la misma obra, la actriz Andrea Sánchez acota lo siguiente en relación a su personaje:

Estaba trabajando en un terreno desconocido, pero aun así me estaba empapando de la esencia de la obra, de sus sutilezas, de lo que no es obvio, estaba encontrando el lenguaje corporal y emocional de Dolores Corrales en una exploración de imágenes, movimientos, melodías y sensaciones. Tiempo después llegó el momento de leer y conocer el texto, de ponerlo en voz, momento de escuchar a los personajes, entrar en la narración, en la línea de sucesos y, de ahora en adelante, en no desistir para encarnar a este personaje. (Andrea Sánchez, pp. 2017).



“DOLORES: No me recuerde que está muerto, lo tengo claro en cada poro”.

ACTO XV. TRASEGAR. Donde se descomponen las colas de los burros”. (Vivas, Dramaturgia y presente. Pp 147.)

Ilustración No. 2 José Luis Díaz y Andrea Sánchez.
Donde se descomponen las colas de los burros. Foto de Umbral Teatro.

Por lo anterior, el cuerpo como herramienta creativa, tiene un papel fundamental a través de su imagen, como un productor del sentido social, generando un contexto de la obra. En palabras de Jean Luc Nancy (2003) podemos ver como las prácticas del cuerpo en los grupos artísticos recrean una materialidad del cuerpo y una interacción social:

El entre-los-cuerpos es su tener-lugar de imágenes. Las imágenes no son apariencias, aun menos ilusiones o fantasmas. Son el modo en que los cuerpos se ofrecen entre sí, son la puesta en el mundo, la puesta en el

borde, la glorificación del límite y del resplandor. Un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos, todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro, colores, sombras locales, fragmentos, granos, uñas, pelos, tendones, cráneos, costillas, pelvis, vientres, meatos, espumas, lágrimas, babas, fisuras, bloques, venas, penas y alegrías, tu, y yo (Luc-Nancy, 2003, pp, 92).

Por ejemplo, en la construcción de personaje de “La que no fue” Carolina Vivas, sostiene: “Pedí a las actrices que investigaran sobre el contexto histórico en el cual habían crecido sus madres y abuelas, para ir comprendiendo su tiempo, intentar comprender sus acciones (El contexto, Dramaturgia y presente, Vivas, pp. 103). Podemos ver en los siguientes fragmentos de “*La que no fue*” de Umbral Teatro, el trabajo de la subjetividad sobre el cuerpo de la actriz. Su cuerpo es un conjunto de prácticas corporales:

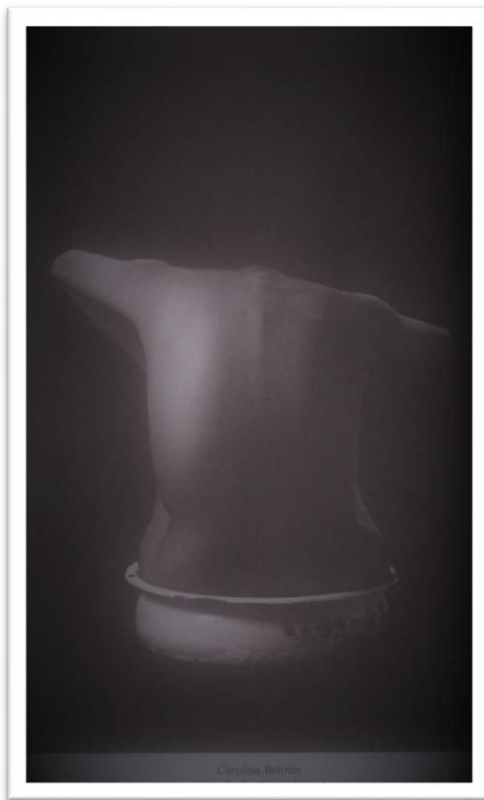
- ALEGRÍA: Posturas, imposiciones, rigidez melodiosa. Ridícula corporeidad y falsos movimientos que aprender. Uno dos y tres. Volar sin ser un ave y fluir como el agua sin ser un..., uno dos y tres. ¡Subir, bajar, reír, danzar!, mis pasos ya no son de este lugar, mis pasos ya no son para criticar. Ahora, imperfecta y feliz me siento, porque no quiero bailar más. (La que no fue. Dramaturgia y presente, Vivas, Pp. 65)

6.1.2.3 Experiencia, subjetividad y memoria corporal

Cada montaje se plantea unas necesidades y unas preguntas que se hace el cuerpo del actor/actriz frente a su experiencia vivida para generar imágenes y representaciones desde el cuerpo, en donde el papel de la subjetividad, la memoria y los recuerdos ocupan un lugar esencial. En este sentido, el cuerpo surge de la construcción de un reflejo del yo con respecto a espacios y semejanzas configuradas socialmente, en donde, existen ciertos usos que reclaman sentidos sociales, económicos, culturales y políticos implícitos para ser entendidos y figurados como mapas y territorios propios. En palabras de Víctor Fuenmayor “El yo individual se armoniza con un yo cultural, es decir, el cuerpo particular llega a encontrar por vías estelares y estilísticas del ser,

el eco universal de los otros cuerpos que se reconocen en palabras, en movimientos, en formas” (Fuenmayor. Pp. 52. 1997).

En ejemplo de Umbral Teatro, su directora sostiene: “Umbral Teatro, ha indagado a fondo la historia como fuente, la crónica el testimonio, quisimos ir en búsqueda de nuevas teatralidades, hallar otras voces y ubicarnos en la riesgosa zona del yo, como fuente de la creación, que me llevó considerar la posibilidad de hacer la presentación de los seres que somos -que creemos ser-, tan complejos como los personajes teatrales” (Vivas, Dramaturgia y presente, pp. 97-99).



La actriz debía construir una imagen teatral desde sus memorias” (Vivas, pp. 101). En el sentido que señala Patricia Pavis, donde “la imagen juega un gran rol en la práctica teatral contemporánea, pues ella se volvió la expresión y la noción que se opone a estas del texto, de la fábula o de la acción” (Entrevista a Carolina Vivas, 2017).

Ilustración No. 3. Carolina Beltrán en *Filialidades*. Foto de Umbral Teatro. En *Dramaturgia de los sutil* (2012)

En este sentido, en la teatralidad contemporánea el trabajo tiene una estrecha relación con la memoria como sinónimo de experiencia, en donde *la memoria corporal y el silencio* están íntimamente relacionados. Pues es el encuentro de los recursos del actor/actriz como individuo y los recursos

creativos del grupo. Por ello, hablar de una memoria corporal, significa hablar de un pasado y un presente en la subjetividad y en la construcción de la dramaturgia. En Umbral teatro hay un trabajo técnico sobre la memoria y los recuerdos del cuerpo, las tragedias y los acontecimientos subjetivos son recursos artísticos. Por ejemplo, en *“La que no fue”*, proceso que surge de “la indagación del yo como fuente de la creación” según su directora, Diana Jaramillo, actriz, describe este acontecimiento de memoria corporal y recuerdo en el proceso de creación:

El recuerdo es tomado en el proceso como unidad significativa, es maravilloso ver como el espectador, sin importar si es colombiano, siente resonancia en estos universos de sentidos, que le permiten navegar, hacer diálogo entre su experiencia personal y la obra misma (Jaramillo, *Dramaturgia y presente*, pp. 80)

Retomando a Santiago García (1998) en sus reflexiones en torno a la función del cuerpo en el teatro contemporáneo señala: *“El cuerpo tiene una memoria, es la residencia de todas las memorias”* (García, pp. 14); *“el cuerpo es un saco donde caben todas las contradicciones de una sociedad, donde se contienen las contradicciones de una cultura, de una historia”* (Bertold Brecht citado por García 1998. pp. 35). Como lo señala el autor, es en el cuerpo donde residen las memorias, el territorio donde se construyen las vivencias, los relatos, los sentires y las construcciones del mundo. Por ejemplo, en *“La que no fue”*, las memorias son el cuerpo de las actrices y el cuerpo de la obra. A su vez es la memoria de una mujer, la memoria de las demás.

-**ANTONIA:** Mi cuerpo pesa...como los malos pensamientos...mi descontento...mi infelicidad, el reflejo de esta masa absurda me deja sin ilusión. Esta maldita perfección que en mi cabeza anida...como los malos pensamientos...Son malos porque si no sería feliz...Ahora aquí, intentando que el miedo no me delate. Siempre que escucho música me siento feliz. Sus manos...mi piel tersa con olor a naranja por el baño del día. Me dejo llevar, escucho su ritmo. Silencio, vacío humo...humo de cigarrillo. El cuerpo pesa y uno se puede salir de

él, mi cárcel, mi soledad...Respiro, sabanas, olor a naranja". (ACTO XI. La que no fue. Carolina Vivas).



Ilustración No. 4. Andrea Sánchez. La que no fue. Foto de Umbral Teatro. *Dramaturgia y presente* (2017).

- “**REINA:** Mi cuerpo se desarma, se desmonta, se descoloca cuando no hago teatro. Es que el teatro es oxígeno, es mi enfermedad y mi medicina, con el puedo jugar a ser yo y las otras”. (*La que no fue*. Carolina Vivas).



Ilustración No. 5. *La que no fue*. Umbral Teatro. *Dramaturgia y presente* (2017).

Por otra parte, en Vendimia teatro la memoria corporal y lo espiritual es muy

importante en el trabajo del actor/actriz, pues se genera una exploración de la memoria teatral, en relación con lo que se forma el sujeto, con su entorno, con su familia, con su ser personal y colectivo. Por ejemplo, en el caso de Teatro Vreve la obra “Los Adioses de José” tiene una profunda relación personal y colectiva con las memorias. Para el dramaturgo Víctor Viviescas

Es una obra sobre la memoria, que pasa por las historias que nos acontecen a sujetos de ficción, pero que podrían ser como cualquier persona en este país. Y como hacer ejercicio de recuperar la memoria un asunto mismo de la obra teatral, la obra consiste en eso, en un señor que no quiere recordar el pasado, y prefiere irse de la escena, pero cada que se va, recuerda un pedacito más y nos termina contando a contrapelo su propia historia. es una situación de recuerdo en un sujeto que termina contando su historia persona. (Entrevista a Víctor Viviescas, 2017).

6.1.2.4 Metáforas: violencia y fragilidad

Ahora bien, el proceso de creación tiene una profunda relación con el conflicto y la violencia en Colombia. El cuerpo ocupa un papel preciso en los temas de la guerra, ya que en él se representan los vestigios del dolor y las violencias corporales: cuerpos-ausentes, cuerpos-expuestos, cuerpos-relatos son algunas de las metáforas que proyectan las imágenes del cuerpo en las dramaturgias y las piezas teatrales.

Relacionando el tema de la violencia, en Teatro Vreve el concepto de fragilidad es asunto de investigación y creación, un cuerpo frágil permeado por relaciones de poder y violencias simbólicas es permanente. El concepto de Fragilidad es la columna vertebral de las obras, para su director, se hablar “En términos de la fragilidad de lo humano, la injusticia y tema de la barbarie en la vida cotidiana” (Entrevista a Víctor Viviescas 2017).

Por otro lado, el trabajo teatral en algunos territorios, zonas de conflicto en diversas regiones del país es una parte importante en Umbral Teatro, hay un trabajo en campo permanente, de recolección de narrativas, acompañado de procesos pedagógicos y un trabajo de memoria desde los cuerpos. Pues en

el grupo, por dentro y por fuera de las obras, el cuerpo es el espacio de síntesis de las violencias de orden político, social y simbólico, los conflictos armados, los temas de la guerra: “La violencia se deja ver como fenómeno corporal física y espiritualmente, por cual el trabajo riguroso del cuerpo deja ver estas evidencias (Entrevista a Carolina Vivas, 2017).

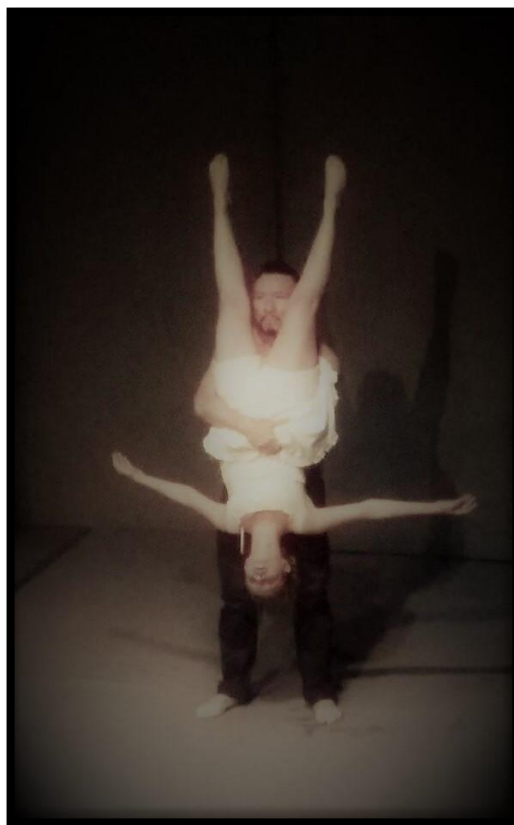


Ilustración No. 6. *De peinetas que hablan y otras rarezas de Umbral Teatro*. Archivo fotográfico personal.

En este sentido, vida y cuerpo son un mismo territorio, de violencias, y fragilidad. Por lo cual, teniendo en cuenta las bases fenomenológicas para abordar el cuerpo como conjunto de la experiencia, es preciso retomar la interpretación de Miguel Ángel Villamil sobre la construcción de la noción de cuerpo (2000), compuesta y transformada por los contextos en donde se sitúa el mismo en el territorio: la realidad del cuerpo con sus vivencias, percepciones, sentidos, condiciones, posibilidades, la realidad del cuerpo

como apertura al mundo, la realidad del cuerpo como ente transformador, entre muchas más. El cuerpo no es el contenedor de cosas espirituales, de subjetividades y construcciones, sino que es su manifiesto, su experiencia, su expresión viva y vivida. En este sentido, el cuerpo es la síntesis de la experiencia vivida, de acuerdo a Villamil (2000) *“me identifico con mi cuerpo en tanto existo mi cuerpo, y en esa medida, coexisto con el mundo: sin mi cuerpo no sería nada, mi cuerpo está situado con el mundo aquí y ahora, y en cuanto al ahora, soy siempre presencia”* (Beltrán, 2000, p.33).

Villamil señala el cuerpo humano como “punto cero” a partir del cual organizamos el mundo, en donde la corporalidad se sitúa en rangos de tiempo y espacio, en sus palabras: *“el hombre habita un tiempo y un espacio humano, es decir, el aquí y el ahora humanos son esencialmente diferentes a las características espacio-temporales de las cosas y las situaciones”* (Beltrán, 2000, p.43).

6.1.2.5 Del cuerpo-relato al cuerpo-escena

Un cuerpo: un alma lisa o arrugada, grasa o magra, lampiña o peluda, un alma con chichones o heridas, un alma que danza o se hunde, un alma callosa, húmeda, caída al suelo” (Indicio 28. Jean Luc-Nancy, 2007).

En este apartado desarrollaremos la importancia de las narrativas que se construyen en los procesos teatrales. Las dramaturgias de las obras y acciones corporales se construyen a partir de relatos, que pueden ser personales, resultados de trabajo en campo con comunidades, escritos literarios colectivos o voces primarias desde los territorios de conflicto, especialmente en los grupos Umbral Teatro y Vendimia Teatro.

En la obra de Umbral Teatro *“De Peinetas que hablan y otras rarezas”*, el cuerpo de la protagonista ocupa un papel fundamental, ya que es lo que le da sentido a la obra, sus rasgos, sus construcciones subjetivas y colectivas, sus memorias son fuente de la dramaturgia como testimonio y relatos. El cuerpo de Josefina, recicladora en Bogotá, protagonista de la obra,

representa el uso de un cuerpo en la ciudad que habita en la calle por su trabajo, y que es la representación del sentido social del desalojo de manera física, simbólica y verbal.



Ilustración No. 8. Carolina Beltrán. Josefina, recicladora, un cuerpo que habita la calle de noche. Foto de Umbral Teatro. En *Dramaturgia y presente* (2017).

El cuerpo de Josefina representa un sentido social regulado por discursos y disposiciones de segregación social en la ciudad. La actriz construye un personaje totalmente corporal que produce el sentido social de la obra junto con sus técnicas, recursos e interacción con los demás personajes de la obra. Por ello, podríamos traer pertinente el postulado de Judith Butler (2002) cuando plantea:

El yo corporal es una proyección de su superficie, lo que podríamos caracterizar como una morfología imaginaria, que no es una operación pre social o pre simbólica, sino que se trata de una operación orquestada mediante esquemas reguladores que producen posibilidades inteligibles o morfológicas. Estos esquemas reguladores no son estructuras eternas, sino que se constituyen criterios históricamente revisables de inteligibilidad que producen sentido” (Butler, 2002).

El cuerpo reclama unos usos frente a los espacios que habita y en los que

se desenvuelve. Cuando Richard Sennet (1997) indagó sobre las formas y los andares de los cuerpos en la ciudad, planteó las cartografías de unos cuerpos protagonistas del espacio público, unas cartografías que recogen su historia mediante andares, vivencias, contemplaciones, en la historia de ciudad y de sus entornos. No obstante, si Sennet lo planteó en las sociedades occidentales, esta propuesta permite esbozar los elementos del cuerpo productos del espacio urbano. De Igual manera, Michael de Certeau (1999) mediante una geografía de las sensaciones y sentidos sociales en el espacio urbano analizó con precisión la vinculación del cuerpo con los mapas contruidos en la ciudad, las calles, los espacios públicos imbricados en el cuerpo de los sujetos ciudadanos.

Hay cuerpos extra cotidianos y cotidianos según las relaciones e interacciones sociales y el arte consiste en representarlos. En la cultura contemporánea, es ineludible no hablar de un cuerpo que transita la ciudad, un cuerpo normatizado, transgredido y resistente con relación al espacio que habita.⁴²



Ilustración No. 9. Carolina Beltrán e Ignacio Rodríguez. Josefina y José Asunción Silva. Foto de Umbral Teatro. En *Dramaturgia y presente* (2017).

⁴² Director Vendimia teatro

Así mismo, es a través del cuerpo que los personajes encarnan los sentidos sociales en sus procesos y los ejemplos señalados de las obras, sin embargo, un personaje no existe como producto de una construcción ficcional, también hacer parte de un sentido personal -practicado- a lo que Pierre Bourdieu (2002) denominó *Hexis corporal*. De igual manera, se evidencia la importancia sobre la construcción dramática de los afectos y las emociones desde el recuerdo y la memoria que proporcionó George Simmel al estudio del cuerpo y la representación del cuerpo en interacción social que se relaciona tanto con el universo simbólico como en un sentido de contexto y acción social desde la perspectiva de Erving Goffman.

Esta obra es un asunto es la limpieza social, pero no hay una gota sangre. Y es una obra absolutamente fantástica, es el procedimiento para ir del horror a la poesía. No me interesa el horror en sí mismo. Es un desarrollo de los lenguajes audiovisuales, la creación de los espacios arquitectónicos. Multiplicidad de espacios representacionales es enorme. Aquí la ciudad se transforma, de la ciudad de hoy a la ciudad de Silva. (Entrevista con Carolina Vivas, 2017).

Para finalizar este capítulo, hemos visto como el cuerpo es el centro de la teatralidad contemporánea, sujeto y objeto de la práctica e investigación teatral. Pudimos hallar coincidencias y diferencias en los tres grupos artísticos desde su trabajo corporal. El mayor encuentro se descubre como pilar en sus contenidos, dramaturgia y lenguajes expresar *un cuerpo presente*, de allí que se desarrollen diversas prácticas y acciones físicas bajo el legado de los autores y corrientes que hablan de un teatro desde el cuerpo.

Las figuras son importantes, es la parte física, cómo se mueve ese personaje, por qué ese personaje tiene las piernas así, ese caminar quiere decir que lleva caminando años en la calle. Y uno empieza a encontrar esas consecuencias que no existen en la obra pero que hacen parte de la carne de ese cuerpo. (Sánchez, 2017)

6.2 CAPÍTULO II: POÉTICAS DEL TIEMPO, POLÍTICAS DEL CUERPO

6.2.1 La dimensión política de la práctica teatral

En este capítulo queremos profundizar de qué manera la acción política es expresada en los procesos teatrales a través del cuerpo. Por lo que, en primer momento, se realiza una interpretación de la acción política articulando el marco conceptual y los resultados de la investigación. Y en segundo momento, de manera específica, se evidencia la acción política en los contenidos de las obras teatrales Umbral Teatro, Teatro Vreve y Vendimia Teatro elegidas por sus descripciones, dramaturgia y acercamiento entre sus directores y actores de la relación sociopolítica en donde el eje central es el cuerpo. A la luz de entrevistas, análisis de contenidos de las obras, y observaciones, se podrá evidenciar como la acción política tiene múltiples formas en su comprensión e interpretación.

El siguiente cuadro describe la acción política desde su perspectiva teórica, en el cual veremos como esta abarca otro conjunto de categorías que la representan (subcategorías), teniendo en cuenta que no son componentes excluyentes, pero pueden tener mayor presencia mayor en algo grupo de teatro que en otro. Asimismo, se realiza una similitud con investigadores de la teoría teatral para una mejor comprensión.

Tabla No. 7. Acción política y relaciones teóricas

Acción política	Autores principales	Autores complementarios	Autores de la teoría teatral
Sujeto político	Castoriadis Alan Touraine	Arlette Farge	Antonin Artaud
Experiencia Agenciamiento- transformación	Ranciere	Víctor Fuenmayor	Hans Thies Lehmann
Denuncia- militancia Guerra- resistencia	Foucault	Mayra Parra Salazar	Meyerhold Bertold Brecht
Acción colectiva Conflicto- Sentido común	Chantall Mouffe Hanna Arendt Ranciere Michael de Certeau	Marina Garcés Jean Duvignaud	Janeth Aldana

Como visualizamos la acción política es comprendida desde diferentes vértices. Primero: la formación del sujeto político, segundo: los grados de agenciamiento o transformación, tercero: la cercanía a la denuncia, la militancia, el activismo, la resistencia o los asuntos de la guerra; y cuarto: la similitud con la acción colectiva, el sentido común y el conflicto. Elementos que reúnen la dimensión integral de la acción política y son expresados a través del cuerpo.

En este orden, la acción política es entendida como una práctica y una experiencia. Es una práctica que se realiza de manera individual y también colectiva, que se vive de manera subjetiva y en un sentido común. Rancière plantea “La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él” (Ranciere, 2007, pp, 41). De tal manera, propone que lo político es

una práctica que se manifiesta en transformación a los espacios sociales entre el espacio y la experiencia humana:

Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y del tiempo desde las prácticas artísticas. (Ranciere, 2009, p. 3)

Ahora bien, la estética es para Rancière “práctica” o “praxis poética”, el autor propone una experiencia sensorial que, en palabras del autor, es la misma política, en donde el arte tiene un lugar propio de enunciación y distanciamiento que lo hace político. De manera general, se podría detallar que algunos contenidos teatrales son políticos más inmediatos, por hablar de un conflicto, de un convencimiento histórico o socio-político directamente. Sin embargo, a lo que se refiere con acción política, como hemos visto en Rancière es una forma de práctica, pues los actos estéticos son configuraciones de la experiencia que posibilitan modos nuevos del sentir y por ello mismo, nuevas formas de acción política: “Me interesa el que se pueda conectar con la vivencia, con lo que se llama “el convivio”, lo experiencia, la poiesis, que es el acto vivo que nos involucra poéticamente a los dos, o el convivio que es una palabra primero sinónimo de banquete, y ahora manifiesta comulgar el emocional en lo sensitivo” (Entrevista a Carlos Araque, 2017).

En este sentido, la acción política va ineludiblemente relacionada con las prácticas artísticas y las formas de estéticas relacionales⁴³: “La política necesita conocer el ámbito artístico, sus sujetos, prácticas y objetos, y a la vez el arte posibilidad modos cognitivos particulares, específicos y diversos de los habituales respecto de los fenómenos sociopolíticos” (Ranciere, 2010,

⁴³ Estéticas relacionales: se entiende con las prácticas artísticas que esencialmente buscan un arte que irrumpe los espacios y hace de los públicos un agente activo en sus intervenciones. Estableciendo recursos de las obras que generan un nivel alto de participación entre creadores y públicos.

pp. 10). Como se ha dicho, Rancière (2010) sostiene que lo político es más visible en las prácticas artísticas, pues son ellas las que reúnen el disenso, la relación entre actores y públicos, la distribución de lo sensible y la experiencia estética: “son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con (las) maneras de ser y (las) maneras de (su) visibilidad (Ranciere, 2009, pp, 10-11). De esto la práctica teatral es potencialmente política por sus maneras de hacer y encarnar la práctica a través de la experiencia corporal.

Las practicas estéticas del arte, tienen su política, sus formas de hacer política, de intervenir mediante las obras u objetos del arte en la repartición de lo sensible, de alterar las redistribuciones de cuerpo, espacios y tiempos o sea sus formas de interrumpir la experiencia sensorial.” (Ranciere, 2009, pp, 10-11).

Por otro lado, para ahondar en la acción política y la configuración de sujetos políticos, podríamos verlo en el sentido de los directores y creadores y los mismos artistas (productores), pues se mantiene un compromiso con los acontecimientos de coyuntura actuales y del país. Se problematiza constantemente los contenidos con la realidad social nacional y local.

Yo creo que todo es político, todo tiene una incidencia de orden social. Y todo lo que tiene que ver con orden social tiene que ver con orden político. Y a veces hay obras que aparentemente no son políticas, y por ser apolíticas, se vuelven más políticas, pero ya depende de la lectura que pueda hacer el espectador. “Un actor debe ser un ser informado, un ser sensible y un ser que se reconozca a sí mismo y se conozca” (Entrevista a Ignacio Rodríguez, 2017)

En el caso del teatro y sus productores, podríamos ver como para Rancière existe

Un paradigma teatral de la presencia —y con las diversas formas que este propio paradigma ha podido adoptar, desde la figuración simbolista de la leyenda colectiva hasta el coro en acción de los hombres nuevos. La política se interpreta ahí como relación entre la escena y la sala, significación del cuerpo del actor, juego de proximidad o de distancia. (Ranciere, pp. 4)

En este orden de ideas, no nos referimos a que hay un teatro político definido o algunas formas específicas de hacer teatro político, nos referimos al ejercicio de acción política que es enunciada, manifestada y expresada a través del cuerpo y la participación. Por ello, la acción política hace una ruptura en la configuración de lo sensible, el orden de los cuerpos y el espacio de acción. Por ejemplo, en Teatro Vreve, su director sostiene:

Esto es político todo. Es la línea que atraviesan nuestro trabajado. En termino formales las trasformaciones de la dramaturgia como las nuevas escrituras, pero en términos temáticos el concepto de fragilidad del sujeto, que se puede ver sonar un poco abstracto, es precisamente porque creemos que la condición del sujeto puede verse en diversos contextos poéticos, políticos y sociales. En mi propia escritura vemos las condiciones historiadadas de ese concepto de fragilidad del sujeto, y esa historización pasa por un proceso de tomar posición política, el teatro de Teatro Vreve es profundamente político (Entrevista a Víctor Viviescas, 2017).

6.2.2 Un teatro comprometido: públicos, emancipación acontecimientos

“El espectador ve, siente y entiende algo en la medida en que hace su poema como el poeta ha hecho como los actores, bailarines o performs han hecho” Rancière.

Cuando hablamos de política vemos como en Rancière hay dos elementos principales sobre la presencia y la práctica, y sobre las cuales se pueden consolidar las obras teatrales. Ahora bien, si bien la acción política puede ser leída desde los artistas y los creadores, es decir, sus productores, también tiene una estrecha relación con los públicos, los espectadores y quienes siempre hacen parte de la obra teatral, pues para los productores, la obra siempre está compuesta de dos elementos principales: el actor y sus públicos.

En el *Espectador Emancipado*, Rancière (2010) propone pensar como problemática la función del espectador, de los públicos y su grado de agenciamiento en la apreciación de las obras, su función activa y potencia crítica. Pues el espectador es quien toma un poder decisivo sobre los contenidos del acto estético, con cierto disenso y/o proximidad,

desarrollando formas de -praxis política- frente a la obra, pues es quien replantea lo escrito, lo dicho, y lo actuado. De modo que los planteamientos de autor cobran vigencia para hacer lectura de la acción política de los cuerpos vivos frente a una audiencia colectiva. No obstante, Para Rancière “hace falta un teatro en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de pasivos” (Ranciere, 2010, p, 11). Lo cual es posible evidenciar en formas relacionales de la práctica teatral cuando toma como participante al espectador o detonante del conflicto dramático.

De esta manera, Para Liliana Cortes Garzón (2008) “Brecht y Artaud proclamaron la necesidad de un teatro sin espectadores, un teatro que se piense como drama, como acción, como una actividad realizada por cuerpos vivos frente a cuerpos vivos, que se base en el poder del acto”, pues a manera de reivindicación de la potencia reflexiva de los acontecimientos político y sociales evidenciados en la obra, es sumamente importante la labor de los públicos. De manera que podemos ver como Brecht y Artaud influenciaron en la posición de los grupos por incluir a los públicos en sus obras, como parte o partícipes de las mismas.

En el caso de Umbral Teatro hay una necesidad de llegar a los públicos, se reflexiona permanentemente por la tarea del artista en el público, un conflicto latente sentido y afectado por todos, generar una afección en los espectadores es muy importante:

Uno trabaja fundamentalmente para tocar el alma del espectador. Si eso no sucede, no estamos haciendo nada. Porque esto es una acción, un acto entre alguien que lee y ve. Pero si yo no conmuevo y no toco. Yo creo que la tarea del artista siempre es conmover, tocar, hacer reflexionar (Entrevista a Ignacio Rodríguez, 2017).

Entre otras cosas, no se reconocen como grupo de teatro político pero sus temáticas, contenidos y representaciones enuncian un sentido político, de denuncia, transgresión, incluso hasta sus formas de creación independiente,

generan una articulación con una acción política.

No es un grupo que hace teatro político, pero si es un grupo que le inquieta hablar de lo que le pasa a esta sociedad. Hablar y denunciar cosas que no se han tocado. En la obra *La que no fue*, por ejemplo, habla de la mujer, de su papel en la sociedad. No está hablando de un teatro político, pero si habla de cosas que nos interesa decirle a la sociedad. (Entrevista a Carolina Vivas, 2017)

Ahora bien, la afección que las obras generan en los públicos es permanente, si bien por parte de sus productores no hay un posicionamiento con el teatro político, o teatro militante, hay una posición de denuncia frente a las realidades del país en conexión con los recursos artísticos que llega a sus espectadores, es un mensaje que efectivamente logra codificarse.

Con las obras nunca pensamos que la obra iba a generar lo que genera. Es decir, Carolina nunca es sorda o muda ante las cosas que hay que decir en el país. Para denunciar. Para poner al Estado presente. Tenemos que ver por qué paso, quien genera eso, sin el ánimo de ser panfletudos, ni militantes, si se trata de hacer una propuesta política clara (Entrevista a Andrea Sánchez, 2017).

Por lo anterior, conmover y llegar a los públicos se logra desde la puesta en escena y el despliegue de la representación del cuerpo en las obras. Sin embargo, también el contacto y la presencia del público es importante, se generan espacios de discusión para hablar con los espectadores, que de manera diversa manifiestan su emoción, posición y entendimiento de la pieza teatral. Así mismo, son el aliciente fundamental de la composición de los productores de las mismas.

Ahora bien, los diálogos con personas que viven realidades frente al conflicto representan la verosimilitud de sus obras. En *Donde se descomponen las colas de los burros* hay un principio de realidad que genera efecto de reconocimiento de la realidad social frente a los fenómenos de violencia.

Desde la primera función la gente llora, en las ciudades uno se encuentra con la emoción. Hacemos foros, donde se habla con la gente, en muchos de

ellos las personas expresan sus relatos. En una función fueron las madres de Soacha, esa función fue dramática. cuando entraron al camerino, le dicen: ¡Gracias porque usted durante esta hora, me devolvió a mi hijo! (Andrea Sánchez, 2017).

De manera que el sentido común comprendido desde los espectadores, es una forma de acción política, ya que los espectadores tienen unas características propias de hacer parte del cuerpo colectivo de la obra y de interacción permanente con la misma. No obstante, apreciando las obras desde diferentes miradas, cada quien traduce o resignifica los contenidos, convirtiéndose en un agente socio-político de la misma, contrario a lo que plantea Rancière al espectador como un miembro pasivo de los procesos

No hay teatro sin espectadores, aunque sea solo uno (...) Ser espectador significa mirar a un espectáculo. Y mirar es malo por dos razones. Primero, es lo opuesto a conocer. Significa estar en frente de una apariencia sin saber las condiciones de producción de esas apariencias o la realidad tras ella. Segundo, mirar es considerado como el opuesto de actuar. Aquel o aquella que mira un espectáculo permanece inmóvil en su asiento, sin ningún poder de intervención. Ser espectador significa ser pasivo" (Ranciere, 2004, pp. 2).

Como hemos visto la acción política puede ser manifestada desde distintos ámbitos estéticos y artísticos. La teatralidad es una consecuencia política y tiene consecuencias políticas desde la experiencia y la práctica en relación a la función del espectador

Me interesa llegar a todos los públicos, pero no me interesa un teatro voyerista. Me interesa un público testigo, quiero hacer un teatro donde el que va se convierta en un testigo de lo que participo. No me interesan las personas como seres anónimos, me interesan los cuatro o cinco que de alguna manera se conectaron con lo vivido, y que tienen una perspectiva, que pueden generar su propia historia a partir de lo que ven, y pueden construir un proceso frente a lo que ven. No me interesa el público como espectador, me interesa el testigo, el partícipe. Siempre nos metemos con el público en las obras. En unas obras hablamos directamente con el público, y en otras, el público está incluido. No nos gusta el teatro de participación de hazmerreir de los demás. Sino cuando el espectador forma parte del suceso, del conflicto, de lo que está ocurriendo. (Entrevista a Carlos Araque, 2017).

Posteriormente, veremos como en las obras de análisis de cada uno de los grupos de trabajo manifiesta desde múltiples miradas la acción política, en donde el orden político y un orden social van estrechamente relacionados, pues aun sin creer que se hace una obra política, puede haber una politización de la obra. De allí, el papel esta fundamentalmente en las lecturas de lo públicos. Los creadores, actores y actrices tienen una conciencia de su función en sí mismos, el escenario, en su entorno y su país. Esta permeado por una realidad que tiene la necesidad de ser indagada.

No podríamos coincidir un arte, si existe, pero no lo practicamos, que desconozca la posibilidad de transformación de la sociedad. Una de las funciones maravillosas del arte es que transforma lo que es realidad. Esa relación, un arte que no quiera buscar otras alternativas, transformar eso, yo creo que es un arte que no existe. Hago un teatro que participa y habla de una comunidad. Ese es un teatro que transforma, que tiene en cuenta la sociedad. Si yo hago teatro, y no me tengo en cuenta como individuo de la sociedad voy por otro lado (Entrevista a Carlos Araque, 2017).

En síntesis, que en esta reflexión la teatralidad contemporánea se considere como una práctica esencialmente política, pero no por la forma de sus contenidos, sino su ejercicio colectivo, de la experiencia y en sentido común. De tal manera que se sostiene la recuperación de lo político en el arte como una acción práctica y encarnada que no solo centra su reflexión, en formas políticas de denuncias, resistencias, poderes y legitimación. Pues sin dejarlas un lado, profundiza en las lecturas reflexivas que puede generar el cuerpo y sus evocaciones en los procesos de creación, donde la subjetividad y lo colectivo se encuentran para otorgar un sentido político. De igual manera, podemos evidenciar como la acción colectiva y la acción política está comprendida por su ejercicio de compromiso con la realidad del país política y social:

Ser comprometidas y comprometidos con el arte como objeto de reflexión, placer e incitación. De esta forma el estudio sobre la misma creación artística es intenso y continuo, la agrupación busca la invención de

imágenes, diálogos, personajes, acciones y situaciones que posibiliten un contacto artístico y sugerente para esta sociedad, que posibilite canales mucho más efectivos que los regulares y en esta vía potencia la reflexión arte-realidad o metáfora-cotidianidad”⁴⁴

6.2.2.1 El legado de Bertold Brecht y Antonin Artaud

Ahora bien, los componentes históricos y transversales del teatro político en las maneras de hacer de los teatristas en Bogotá y Colombia, suponen un legado de Bertold Brecht⁴⁵ (1983) y Antonin Artaud⁴⁶ (1996) como pilar de la creación teatral. La apuesta de Brecht, se basa en el precepto de que el teatro no reproduce o inventa situaciones, sino que las descubre a partir de sus interrupciones, las que generan un distanciamiento frente a la obra y sus contenidos. Las situaciones son siempre escenarios que ocurren habitualmente en el desarrollo socio-político, las que, sin embargo, se muestran en la propuesta de Brecht con asombro o con distancia, una distancia que pretende generar en el espectador conciencia ante lo que se le presente y una posición política al respecto, en el caso de Umbral Teatro y Vendimia Teatro.

Brecht decía: quiero que de mis obras salga la gente reflexionando sobre sí mismo, y reflexionando sobre su propia vida. Ese proceso de la gente reconocerse, es maravilloso, pero eso tiene algo tras, nosotros hemos logrado se ha logrado ir decantando unos procedimientos de trabajo con la comunidad que se van cualificando (Entrevista a Carolina Vivas, 2017).

Asimismo, en los actores, el distanciamiento propuesto por Brecht tiene una función social y política, pues actores y actrices siempre están tomando una postura o posición frente al papel o personaje en representación. Bertold

⁴⁴ Página del grupo Vendimia Teatro. <http://vendimiateatr8.wixsite.com/vendimiateatro/quienes-somos>

⁴⁵ Escritor y dramaturgo alemán destacado en el siglo XX. Cuestiono la función de los públicos en las obras teatrales y fundamentó una vertiente del teatro político basado en su activismo y posturas marxistas, propuso un tipo de teatro que se alejara de las relaciones de poder e ideologías burguesas.

⁴⁶ Poeta, ensayista, actor y director de teatro francés de mediados del siglo XX, originó un tipo de teatro basado en la existencia, rescatando la función del cuerpo y sus órganos, fundando *El Teatro de la Crueldad*. Una visión que buscaba volver a lo primitivo, y a las condiciones culturales y de la existencia para la creación teatral. También cuestionó el papel de los públicos y el oficio del actor.

Brecht pensaba que, en el sentido teatral, la función del espectador debe convertirse en el cuerpo vivo de la obra, un receptor activo y que indague en sí mismo y en la obra misma. Lo que para Rancière se basa en una serie de equivalencias y oposiciones que deben ser discutidas, por lo que las herramientas pedagógicas y reflexivas serán fundamentales, de allí que los grupos de la teatralidad contemporánea contemplen en sus maneras de hacer teatro las influencias del teatro del mismo Brecht, de Artaud y de Augusto Boal, en donde los espectadores y las comunidades son los mismos creadores y creadoras.

“Nuestro público es un circuito reducido de influencia, más que a donde logramos llegar, es a quienes logramos que llegue”. (Entrevista a Víctor Viviescas, 2017). En Teatro Vreve, la acción política tiene una relación con los poderes que recaen en el cuerpo, lo cual se deja ver en cada una de sus obras. El cuerpo es el lugar donde se escriben las relaciones de poder constantemente:

El trabajo nuestro menciona la fragilidad y la fragilidad no es un tema que se puede mostrar solo, sino que lo evidencia en situaciones de injusticia, y la injusticia no es un problema moral, sino un problema de distribución del poder. En “La técnica del hombre blanco” se reflexiona sobre las relaciones de poder, de las maneras de dominar a alguien. Parte de esa situación de fragilidad cuando la leemos en el contexto colombiano, tenemos que vincular esa situación del individuo, respecto del conflicto, entonces uno de los elementos dramáticos que tiene implicaciones políticas es el trabajo con la memoria y el olvido. Es decir, que se cuenta y que no se cuenta”. (Entrevista a Víctor Viviescas, 2017)

Por este sentido, Castoriadis (1999) plantea que la esencia de la política es la libertad: no hay política, pero sin política tampoco hay libertad (se condicionan mutuamente). Pero no hay libertad sin creación, y no hay creación sin imaginación y cuerpo. Esto, más que un juego de palabras son la estructura del pensamiento de Castoriadis, con otros componentes que pueden reflejarse en los procesos creativos de Umbral Teatro, Vendimia Teatro y Teatro Vreve. Entonces, no hay pensamiento de la política sin que

se tome en cuenta la libertad y sin libertad no es posible la acción política. En otras palabras, la acción política, los nuevos sujetos políticos sólo son posibles gracias a la libertad, la corporalidad y la participación. Ahora bien, los asuntos sobre la guerra, la militancia siempre están presentes y aquí es donde entran en juego los tipos de dramaturgia y el desarrollo de las piezas teatrales.

6.2.3 PIEZAS TEATRALES⁴⁷ y ACCIONES POLÍTICAS

Desde la exploración a cada uno de los procesos creativos en los grupos artísticos Umbral Teatro, Teatro Vreve y Vendimia Teatro, se seleccionaron las obras más representativas a consideración para ser comprendidas en el marco de la acción política desde la mirada de la teatralidad contemporánea, de manera que dichas obras abordan los diversos resultados en el abordaje de la misma.

Cabe decir que el libreto teatral es un fragmento de la realización de la obra, pues el texto compone la narrativa y estructura general, pero el desarrollo en vivo de la obra permite vislumbrar otros elementos importantes en cuanto a lo físico, lo audiovisual, lo estético complementado con la interpretación en donde se pueden descubrir estilos, interacciones y técnicas propias de la obra. Así mismo un sentido de dirección y otros campos estéticos que integran la misma. De manera que la obra se compone del texto dramático, de los subtextos, las acotaciones, las acciones, los elementos visuales y auditivos que dan pie a una estructura general.

Para este análisis, hemos considerado la comprensión del personaje, el sentido de la dramaturgia a través de sus autores, la expresión corporal, la interpretación y el nudo analítico de cada obra.

⁴⁷Creación artística que es representada en un espacio y en un tiempo por intérpretes que, a través de un contenido, un guión o dramaturgia desarrollan mediante uno o varios personajes un tema, conflicto o trama para darle un sentido a la escena. En ella convergen varios lenguajes artísticos como la música, la danza, la creación audiovisual, el circo, y otras expresiones artísticas.

6.2.3.1 El Cuerpo-ausente en “Donde se descomponen las colas de los burros de Umbral Teatro”

Donde se descomponen las colas de los burros es una obra que surge en el 2008 en el marco de la beca de creación dramática Iberescena y se estrena el 28 de agosto de 2014 en el Encuentro Iberoamericano de Dramaturgia Punto Cadeneta Punto. Un montaje dirigido y musicalizado por Ignacio Rodríguez Bejarano, beca (2014) a Directores de larga trayectoria de Idartes.

El proceso de creación tiene una profunda relación con el conflicto y la violencia en Colombia. En donde el cuerpo ocupa un papel preciso, el lienzo donde se escriben las memorias del dolor, los recuerdos. La obra se ha trabajado en diversas regiones del país. (Entrevista a Ignacio Rodríguez, 2017).



Ilustración No. 10. Daniel Maldonado y Andrea Sánchez. *Donde se descomponen las colas de los burros*. Umbral Teatro. Foto de Gabriela Córdoba Vivas

Es una problemática a nivel nacional y local que de manera poética logra desarrollar el fenómeno de la desaparición forzada y la violencia rural ejercida en Colombia.

Salvador, hijo de una familia campesina sale a buscar leña y nunca vuelve a su hogar. Su madre preocupada empieza a alertarse por el toque de queda que hay en las noches. Pasan los días y Salvador no vuelve, ante la desesperación de la madre, el padre va en búsqueda de Concepción, la pescadora de los cuerpos que bajan por el río, mediante una negociación el padre lleva el nuevo cuerpo que ahora es de Salvador. Pero la madre sabe que no es el cuerpo de su hijo, y hasta no confirmar que está vivo a muerto, no se desarrollará el conflicto de la obra.

La obra, de manera poética comprende un fenómeno de violencia política en el país y la ciudad. El escenario representa en un lienzo blanco la tragedia de la desaparición forzada. En donde los elementos artísticos permiten desarrollar la figura de un cuerpo ausente por la guerra, (El cuerpo de Salvador) convertido en un cuerpo desaparecido frente a un acontecimiento de guerra, la figura del desaparecido comprende las relaciones entre poéticas y políticas. Allí, el elemento político está implícito en el cuerpo, y en hablar de un fenómeno político en la ciudad.

Es una familia campesina que un día pierde a su hijo. Lo buscan y resulta que el muchacho -como dice el texto- sale un día por leña y no volvió, entonces empieza la búsqueda de esta madre y de estos padres buscando a ver dónde está, no consiguen respuestas, entonces ¿que es mejor callar, olvidar? ¿que el muchacho de pronto está muerto?, entonces la madre no descansa hasta saber que no está muerto, hasta que le da cristiana sepultura, y este padre desesperado va a buscar a una mujer, que está en el río y que saca cadáveres del río, incompletos a veces completos, entonces el hombre va a comprarle un cadáver a la señora y efectivamente hacen la negociación y él le lleva ese cadáver a su mujer. Todo ello el director, quiso contarlo sobre un lienzo blanco, y fue un gran acierto, porque lo blanco es como lo puro, y ese lienzo que es el escenario blanco en donde se cuenta la tragedia. (Entrevista a Carolina Beltrán).



Ilustración No. 10 *Donde se descomponen las colas de los burros*. Daniel Maldonado y José Luis Díaz. Umbral Teatro. Foto de Gabriela Córdoba Vivas

En estas imágenes, la figura de Salvador está presente y ausente al mismo tiempo, irrumpe en un veo detrás de la escena contando lo que significa estar allí, es un cuerpo que desde la perspectiva de Merleau-Ponty (1954) estaría representado en el espacio:



Ilustración No. 11. José Luis Díaz. *Donde se descomponen las colas de los burros*. Umbral Teatro. Foto de Gabriela Córdoba Vivas

El siguiente texto, es el texto de Salvador, quien, en su condición de desaparecido, habla con el público narrando los acontecimientos

Es maravilloso no tener sentimientos propios. Todos me los insufla ella, la dramaturga ¿Recuerdan? Siempre terribles, siempre dolorosos. Pero no importa, no son míos, no siento nada. Si los personajes sintiéramos realmente, el mundo sería doblemente triste. A diferencia de ustedes no existimos a diario, solamente cuando sus ojos nos dan cuerpo. Soy de papel, incluso me han quemado varias veces, pero siempre hay un ejemplar, un último libro, un último lector para renovar mis penas. Ojalá esta obra no se monte, ni se publique nunca. Podré permanecer en el anonimato y nadie se conmovirá con mis lágrimas de tinta. **(Personaje, donde se descomponen las colas de los burros).**



Ilustración No. 12. José Luis Díaz. *Donde se descomponen las colas de los burros*. Umbral Teatro. Foto de Gabriela Córdoba Vivas.

-Ah! Es mi primer sentimiento propio, no lo puedo creer, me estoy humanizando. ¿Qué será lo típicamente humano? Habrá que preguntarle a Beckett. Mientras nadie me encarne, me recuerde o me imagine, simplemente estaré a salvo de ustedes. Conmuévase con su mundo no con el mío. Cuenten sus rabias a mi déjenme en paz. La paz de los libros quemados la que ya no es" **(Personaje, donde se descomponen las**

colas de los burros)

El texto del personaje es sumamente político porque: primero, el personaje representa en relación con su cuerpo y el espacio, el sentido político y social de la obra mediante sus narrativas, técnicas y corporalidades poéticas. El cuerpo del actor es el instrumento que delata, resume y transmite la violencia ejercida en sí. Segundo, hay un efecto de distanciamiento con el público que proponía Bertold Brecht (1983), tercero, hay una intencionalidad de juego y participación con los espectadores entre los contenidos dramáticos y las líneas narrativas, pues mediante esta se expone el personaje indagando su función en el espacio con su corporalidad, y despertando inquietudes sobre los juicios sobre los públicos que este puede llegar a emitir desde la dramaturgia, de igual manera está hablando de un acontecimiento político del desarraigo, la desaparición a la que fue sometido desde su propia carne. Su cuerpo es la máxima expresión de las relaciones de poder, el cuerpo-ausente es la consecuencia de los fenómenos de violencia política y desaparición.

6.2.3.2 El Cuerpo expuesto en “La técnica del hombre blanco” de Teatro Vreve

La técnica del hombre blanco es una obra teatral dirigida y escrita por Víctor Viviescas en el año 2002. Sobre el concepto de teatro contemporáneo Teatro Vreve compone sus piezas teatrales experimentando lo performáticas, la relación plástico-escénica y la presencia corporal en sus montajes.

La Técnica del hombre blanco, se desarrolla en un conflicto en que Korvan, también llamado Roscoe, encierra a Nirvana, un hombre sin identidad, que mantiene escondido en el sótano de su casa contra su voluntad. Agnès, su compañera, que se hace llamar Maggy, sospecha que hay algo que oculta Korvan. En medio del conflicto entre los personajes dentro de la casa, enfrentamientos, Agnès descubre la presencia de un individuo extraño en el sótano. La presencia de este personaje desata la crisis de Korvan y Agnès, enfrentados a la fragilidad permanente de Nirvana, sometiéndolo a violencias verbales y existenciales que el dramaturgo quiso representar como problemas sociales que se resumen en toda la obra.

Con *La técnica del hombre blanco* Teatro Vreve le apuesta a volver a la metáfora y a la construcción de un mundo de ficción en el que se pone en juicio el mundo de nuestras convicciones. Un escenario básicamente despojado es el marco en el que se desarrolla la actuación de Fernando Pautt, Sandra Camacho y Leonardo Lozano, para dar espacio a la palabra, al sonido y al silencio que llena de presencias la escena teatral”.⁴⁸

En “*La técnica del hombre blanco*” el cuerpo y su relación política es permanente. El cuerpo de Nirvana, que es sometido a un encierro contra su voluntad es la implicación del conflicto dramático de la obra. Nirvana, es un hombre sin identidad, cubierto con un traje que le descubre la piel y sin la capacidad de emitir algún sonido. El cuerpo de Nirvana es la implicación política, su figura representa la segregación social mediante la agonía existencial de los personajes que le encierran en el sótano de la casa.

⁴⁸ Página Web de Teatro Vreve: “*La técnica del hombre blanco*”.

En este personaje, que es un actor negro secuestrado por una pareja blanca, retenido, lo desaparecen, lo matan. Ahí había un concepto filosófico muy interesante, este personaje que está siendo el secuestrado, es como el otro, distinto al hombre blanco, y él está despojado de la palabra y luego todas las violencias recaen sobre él. Entonces ahí tiene mucho sentido que él personaje era el cuerpo, porque era una propuesta de hiperpresencia del cuerpo, era fundamentalmente para el sentido temático y filosófico que queríamos explorar en la obra. (Entrevista a Víctor Viviescas, 2017⁴⁹).



Ilustración No. 13. Sandra Camacho y Leonardo Lozano. *La técnica del Hombre Blanco*.
Foto de Teatro Vreve

En un rincón está el cuerpo de un hombre amarrado, tiene un abrigo largo que le queda grande y la cabeza cubierta por un saco de harina” *La Técnica del Hombre Blanco*⁵⁰. Fragmento VI. El sótano. (Viviescas, 2000, pp. 335)

Por lo anterior, la figura del encierro es representativa. El cuerpo de Nirvana manifiesta la relación de poder de los individuos que lo encierra, frente a su condición de fragilidad, un acontecimiento violento marcado por la representación de su corporalidad, que da desarrollo al conflicto dramático.

⁴⁹ Director y dramaturgo de la obra.

⁵⁰ Fragmento de la obra, texto literario.

En palabras de su director:

Aquí aparece un tipo de construcción de un tipo de personaje más físico-plástica que psicológico o sociológica, en la que había un personaje que, si resumía esa propuesta, Nirvana, con una resolución de un conflicto corporal. (Entrevista a Víctor Viviescas, 2017)



Ilustración No. 14. Nirvana, Fernando Pautt. *La Técnica del Hombre Blanco*.

Foto de Teatro Vreve.

Ahora bien, la obra se compone de efectos de incomodidad frente a los espectadores, pues a través de los discursos de poder de Korvan y Agnès manifestados por gritos, abusos verbales, expresiones violentas y disgresiones se desarrolla su actuación, lo cual manifiesta el sentido político del dramaturgo, que en estos personajes ha inscrito “el poder de la palabra” frente “a lo vulnerable de la fragilidad” el cuerpo de Nirvana. En este sentido, los silencios y disposiciones corporales de Nirvana cobran vida, pues son la expresión de la voz posible trasgresora y resistente.



Ilustración No. 15. Nirvana. *La Técnica del Hombre Blanco*. Foto de Teatro Vreve.

Podemos hallar como el cuerpo del protagonista (Nirvana) es la implicación política de la obra, su corporalidad representa los por qué del encierro al que ha sido sometido. Las relaciones corporales son los lazos de poder y del encierro al que se somete su figura, correspondiente a un cuerpo expuesto por su condición corporal.

6.2.6.3 El cuerpo habitado en “La Geografía de los Nervios” de Vendimia Teatro

Como hemos dicho, la construcción del yo es relevante en la relación del cuerpo con la obra. Cuando se habla de un cuerpo situado se habla de las fisonomías, fisiologías y la materialidad de los cuerpos, a lo que Antonin Artaud (1996) denominó *cuerpo-carne* y Deleuze y Guattari (2006) denominaron *Cuerpo sin órganos*. Desde un arte que se encarna o es comprendido en la *materialidad* de los órganos del cuerpo, y los componentes de la corporalidad misma. Está presente la relevancia de Antonin Artaud para la construcción de subjetividades en la práctica teatral, pues fue quien posicionó en el campo teatral la organicidad⁵¹ del cuerpo.

El que apuntó más hacia la sensación y la emoción y la fisicalidad, fue Artaud, porque es un teatro desde el cuerpo. Sin embargo, plantea Artaud que el poder sobre el cuerpo no puede regirlo la sociedad, lo riges tú. En el espectro, hablo de mi cuerpo, desde mi oficio (Entrevista a Carlos Araque, 2017).

En esta obra la construcción del yo frente a los otros (interacción social) es el centro de la obra, el protagonista de la obra, el propio Antonin Artaud, les otorga un sentido personal y colectivo a sus acciones físicas, interrogando desde la narración el sentido de su cuerpo y de encarnar en el mismo. Reuniendo en su cuerpo el principio de reunión de afectos y sentidos para dar forma al personaje que es sujeto, y creador al mismo tiempo.

En este orden, sobre la materialidad del cuerpo Jean Luc-Nancy sostiene:

Un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones. Cabezas manos y cartílagos, quemaduras, suavidades, sueño, respirar, digerir, recuperarse, saliva sinovia, torsiones, calambres, lunares. Es una colección de colecciones, corpus corporal, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma. Aun a título de cuerpo sin órganos, este tiene al menos cien órganos, cada uno de los cuales tira para sí y desorganiza el todo que no consigue totalizarse (Indicio No. 36, Jean Luc-Nancy, 2007).

⁵¹ Elementos biológicos y vitales del cuerpo humano. Antonin Artaud desarrolló el Teatro de la Crueldad, que buscó resignificar el sentido del cuerpo en el teatro, sus elementos configurativos, materia, extremidades, partes y respiraciones.

Por lo anterior, en la obra, el cuerpo del actor, es el cuerpo del actor mismo y el cuerpo del propio Antonin Artaud. Su contenido apuesta a una reconfiguración del cuerpo en sentido subjetivo comprendido en orden social.

En la geografía de los nervios, hablo de mí, de Artaud, y de la sociedad en uno mismo. (Araque,2017). El cuerpo reclama unas necesidades desde fisiológicas hasta sociales y eso genera discursos artísticos y psicológicos. Artaud hablo de los órganos, de la enfermedad, del suicidio. Transformó la sociedad, desde las vísceras, desde el cuerpo que produce cosas. En este sentido, Antonin Artaud es el más corporal de todos los autores (Araque, 2017).

La geografía de los nervios. Acto III: La carne, el cuerpo.

- **Artaud:** “Mi culto no es el yo sino el cuerpo, en el sentido sensible de la palabra cuerpo. Las cosas me atañen en la medida que afectan mi cuerpo, que coinciden con él, que lo conmueven y no más allá. Me atañe y me interesa nada más lo que se dirige directamente a mi carne. Y ustedes hablándome del yo social, del ser en la cultura... Soy hombre de mis manos, mis pies, mi vientre, mi corazón, mi carne comestible y mis vísceras. Me hablan de palabras, de significados, de ideas; pero no se trata de pensamientos sino de la duración de la carne, al lado de la carne está la vida, está el ser humano en cuyo círculo gira eso que llamamos hambre...Que le falte la lengua a mi cuerpo, las ideas a mi mente, pero que no me priven de la posibilidad de entretejer mi cuerpo con otros cuerpos (Araque, 2013, pp, 104)⁵².

⁵² Texto original de la obra. Escrito y protagonizado por Carlos Araque.



Ilustración No. 16. La geografía de los nervios de Vendimia Teatro. Foto de Vendimia teatro.

La geografía de los nervios. Acto IV.

“Y ahora diré algo que quizás asombrará a mucha gente.
Yo, Antonin Artaud, soy enemigo del teatro, siempre lo he sido.
En la medida en que amo el teatro, en esa medida, por esa razón, soy su enemigo. El teatro es un desborde pasional. Un temible traslado de fuerzas de un cuerpo a otro cuerpo. Ese traslado no puede representarse dos veces. Para lograr esto hay que recurrir a un sistema de hechizos particulares. Hay que odiar el teatro, hay que amar el teatro. (Araque, 2013, pp, 106)⁵³

En este aparte, podemos ver como la acción política se rescata desde la mirada de Rancière (2005), pues el cuerpo practicado, es el cuerpo que se habita, las memorias del actor y las memorias de Antonin Artaud *El personaje* se convierte en la carne del personaje. De igual manera, el papel de las emociones y los sentidos son los recursos propios del personaje y el dramaturgo. Podríamos decir como una *geografía de lo sensible* está expresada en “La geografía de los nervios” de Vendimia Teatro.

Un cuerpo productor de sentidos, desde la perspectiva de George Simmel (1986) es un cuerpo productor de las formas de socialización, las formas de

⁵³ Ibid.

los movimientos y la dramaturgia comprende las condiciones creativas del sujeto-creador a lo que Simmel (1986) denominó “intercambios afectivos”.



Ilustración No. 17. *La geografía de los nervios* de Vendimia Teatro. Carlos Araque. Foto de Vendimia teatro.

6.3 CAPITULO III. LA EXPERIENCIA POLÍTICA DEL CUERPO

La imagen y representación del cuerpo en las diferentes miradas de la acción política arrojaron varias características, de manera que es importante ahondar en cómo es posible una caracterización en torno al cuerpo, la acción política y la teatralidad contemporánea para hacer comprensibles las estas características de los cuerpos productores y las piezas teatrales. De manera que esto podría entenderse a la luz de autores como Jacques Rancière (2009) y Marina Garcés (2007), pues para ambos en distintas épocas y distintas miradas lo político está expresado como práctica.

6.3.1 El cuerpo como un territorio que habita

El cuerpo habita un tiempo y un espacio humano, es decir, el aquí y el ahora humanos son esencialmente las características espacio-temporales de las cosas y las situaciones. Villamil (2002) señala el cuerpo humano como “punto cero” a partir del cual organizamos el mundo, en donde la corporalidad se sitúa en rangos de tiempo y espacio, en sus palabras:

Me identifico con mi cuerpo en tanto existo mi cuerpo, y en esa medida, coexisto con el mundo: sin mi cuerpo no sería nada, mi cuerpo está situado con el mundo aquí y ahora, y en cuanto al ahora, soy siempre presencia. (Villamil, 2000)

En este sentido, el cuerpo es la *síntesis de la experiencia vivida*, es el *territorio y lugar político* donde se genera la presencia de estar en el mundo, de interacción social, del ser y estar con otros, y por lo tanto el lugar que se habita: “*Todo lo que se hace en el teatro no es ajeno a tu vida, se vive.*”⁵⁴. A lo que Rancière llama lo político desde el cuerpo y la práctica:

Mundos distintos que implican dos modos diferentes del ser-juntos, dos formas de contar. El primero es un orden de los cuerpos que los distribuyen en lugares y funciones con base a sus propiedades. Se distribuyen los cuerpos respectivamente en el espacio de su visibilidad o de su invisibilidad, de modo que las maneras de ser, de hacer y de decir o no decir remitan exactamente las unas a las otras (Rancière, 2009, p. 8).

⁵⁴ Entrevista a Carlos Araque, director de Vendimia Teatro.

Así las cosas, el campo de la experiencia política implica la transformación de ámbitos de la vida, en los que lo político se experimenta en el cuerpo.

El cuerpo es el lugar político. Si hablamos de territorio, que es donde se generan los conflictos políticos. El único territorio que nos pertenece y que podemos manejar, es nuestro cuerpo. Desde destruirlo hasta volverlo un altar, y lo puedes hacer socialmente.⁵⁵

Por otro lado, la práctica política contemporánea para Mariana Garcés (2013) es comprendida desde una dimensión estructural social y de irrupción, lo cual nos permite comprender los hallazgos entre cuerpo, vida y las características.

Ya sea entendido como creación o como puesta en suspensión, como novedad radical o como disenso, lo político —palabra o acción— es concebido como corte o como desvío, como algo irreductiblemente otro respecto a los modos de funcionar de lo social. Se proponen nuevas gramáticas, se dibujan nuevas cartografías, aparecen nuevos sujetos portadores de prácticas y lenguajes que tiñen el ámbito de lo político y lo contagian de expectativas nuevas que sitúan lo político en un *Impasse*. (Marina Garcés, 2013, pp. 21)

6.3.2 Caracterización de las prácticas del cuerpo y la acción política en la teatralidad.

La siguiente caracterización describe un cruce entre categorías que permite visualizar de qué manera los productores y las piezas teatrales se relacionan a las prácticas del cuerpo abordadas y las miradas de acción política. En este punto, el cruce de categorías permite mostrar cómo son desarrollados elementos simbólicos en figuras sociales y políticas como el desarraigo, la desaparición, la resistencia, la identidad, la segregación, la fragilidad, entre otras. Pues ellas, son el resultado de los conflictos dramáticos que, a la vez, edifican los conflictos reales en la ciudad y el país a través de las obras.

Cabe decir que en esta caracterización han surgido categorías emergentes de análisis como *la memoria* y *las nuevas subjetividades* permanentes en las creaciones y recursos de los productores teatrales. De esta manera, el cuerpo del artista y el cuerpo de la obra se conjugan en estos contenidos

⁵⁵ Entrevista a Carlos Araque, director de Vendimia Teatro.

sociales para desarrollar la siguiente matriz.

Tabla No. 8. Caracterización del cuerpo, la acción política y las figuras de las piezas teatrales.

Prácticas del cuerpo	Acción política	Figuras	Obra
Signo Acción	Sujeto político	Desaparición	<i>Donde se descomponen las colas de los burros</i>
Interacciones simbólicas		Segregación Desarraigo	<i>De peinetas que hablan y otras rarezas</i>
Memoria corporal	Experiencia Agenciamiento-transformación	Desaparición Violencia política	<i>Donde se descomponen las colas de los burros</i>
Violencia corporal	Denuncia Experiencia	Resistencia	<i>La técnica del hombre blanco</i>
	Denuncia Existencia		<i>De pelonas Tilicas y Calacas</i>
Memoria corporal	Denuncia Conflicto	Memoria	<i>Los adioses de José</i>
Subjetividad	Sujeto político	Identidad	<i>La geografía de los nervios</i>
Interacciones simbólicas	Denuncia	Fragilidad	<i>La técnica del hombre blanco</i>

En el anterior cuadro podemos evidenciar como la apuesta de las piezas teatrales y los recursos corporales, permiten encontrar figuras sociales políticas desde la representación como denuncia, resistencias, composiciones de la identidad, experimentadas a través del cuerpo. Las memorias, la desaparición, el desarraigo, la identidad, y la fragilidad son encarnadas mediante productos sociales. Por lo cual, podríamos decir que las miradas de la acción política son múltiples, pero en esta exploración los sucesos y significados sociales tienen un vehículo que transmite el contenido artístico: el cuerpo.

Desde la mirada de sus productores (actores, actrices, directores, dramaturgos y dramaturgas) la representación corporal tiene una implicación política en fenómenos y problemáticas sociales vigentes. Dicho esto, el lugar que ocupa el cuerpo en los espacios y las relaciones socio temporales está vinculado con los lugares de la memoria. Ya que desde los productores, hablar de la realidad social colombiana implica reconocer la memoria como punto de llegada, y es allí, donde el presente trabajo adquiere un elemento importante, pues desde los relatos, las versiones pasadas y presentes, las reflexiones de los acontecimientos de violencia política, corporal y urbana se vislumbran en la corporalidad, lo cual nos lleva a diseñar una caracterización de figuras sociales y políticas que aparecen en los análisis expuestos.

El arte desde aquí no busca ver los fenómenos sociales de lejos, al contrario, busca profundizar en la particularidad, en los seres humanos, con nombre propio, historia. En relación a esto la autora Anne Huffschnid (2013) sostiene “Esta narrativa nos lleva a pensar en la “copresencia de los actores” (Schlögel, 2009: 10) que no sería otra cosa que la “copresencia” de los cuerpos, en el sentido de Goffmann, de interacciones focalizadas (el roce, el intercambio de miradas, la producción conjunta” (Huffschnid,)

Por otro aparte, en los hallazgos del análisis de las piezas teatrales vemos como los resultados arrojan las figuras del cuerpo-ausente; cuerpo-expuesto; el cuerpo-habitado tanto en las líneas narrativas como las figuras del cuerpo del productor o productora.

Tabla No. 9. Representación de la acción política en el cuerpo a partir de las piezas teatrales: Cuerpo ausente, cuerpo expuesto y cuerpo habitado.

Cuerpo-ausente	El cuerpo de Salvador representa la figura de cuerpo ausente en la obra, a través de las alegorías y las líneas narrativas se dejan ver los lazos sociales que se quiebran un episodio de tragedia. De igual manera, el cuerpo ausente del protagonista, en quien recaen los poderes y el fenómeno de la desaparición forzada es el cuerpo que desemboca el conflicto dramático. En palabras de Huffschmid “La representación memorial de lo ausente encarnado en un cuerpo”.	Salvador: “Mientras nadie me encarne, me recuerde o me imagine, simplemente estaré a salvo de ustedes. Conmuévase con su mundo no con el mío. Cuenten sus rabias a mi déjenme en paz. La paz de los libros quemados, de lo que ya no es” (Pág. 129).⁵⁶ Dolores: “Llegó esta comunicación, confirma lo que nos dijeron en la alcaldía. Si autorizan de pronto el martes podemos retirar el cuerpo de Salvador” (Pág. 138) Dolores “Es que no me han entregado su cuerpo, dicen que de pronto el martes” (Pág. 142)
Cuerpo-expuesto	El cuerpo de Nirvana es el <i>cuerpo expuesto</i> a los dispositivos y discursos de poder expresados en la voz de Korvan y Agnes. Su piel y sentidos son expuestos a la irrupción violenta. El cuerpo expuesto ante la figura y jerarquía de poder, recipiente de las violencias, el encierro al que es sometido.	En un rincón está el cuerpo de un hombre amarrado, tiene un abrigo largo que le queda grande y la cabeza cubierta por un saco de harina” La Técnica del Hombre Blanco⁵⁷ Fragmento VI. El sótano. (Viviescas, 2000. pp. 335)
Cuerpo habitado	En el cuerpo de sujeto-creador, el autor y la representación encarnan en el mismo cuerpo. Desde una dimensión existencial el cuerpo es habitado desde materialidad y su relación con el espacio.	“Mi culto no es el yo sino el cuerpo, en el sentido sensible de la palabra cuerpo. Las cosas me atañen en la medida que afectan mi cuerpo, que coinciden con él, que lo conmueven y no más allá”. (La geografía de los nervios)

En este orden, mediante las relaciones **Cuerpo-ausente, cuerpo-expuesto, cuerpo-habitado**, podemos encontrar como el cuerpo se construye como la

⁵⁶ Dramaturgia y presente. Obra: Donde se descomponen las colas de los burros.

⁵⁷ Fragmento de la obra, texto literario.

superficie donde se dejan ver las formas de socialización, los poderes, las resistencias, las denuncias y el objeto propio de la creación teatral. El cuerpo aquí se halla como un significante social y productor de la memoria.

No solo lo hacen en tanto cuerpos vulnerables y victimizados, sino también como cuerpos articulados, actuantes, expresivos y significantes. Son receptores y a la vez productores de espacio, depositario de memorias (del dolor, de límite) pero también dispositivo de experiencia y narración. (Huffschnid, 2013)

El significado de estas figuras artístico-políticas propone vislumbrar la caracterización propuesta de la acción política expresada en el cuerpo, en tanto los productores y las propuestas se manifiestan en *experiencia política*. En este sentido, la autora Anne Huffschnid (2013), escribió

En la elaboración pública de una memoria social y compartida, ésta que concierne a una sociedad en su conjunto, se cruzan distintas corporalidades y sus respectivas dimensiones afectivas: el cuerpo cargado del recuerdo de la violencia, en calidad de testigo; el otro cuerpo dolido por la ausencia que encarna la denuncia; el cuerpo del victimario y también el cuerpo receptor; el que no ha pasado por el dolor en carne propia, el visitante, el lector o la investigadora. En los procesos y lugares de memoria se trataría de conectar entre sí estas instancias en complejas dinámicas de depositar, transferir, trasladar y traducir y generar así un espacio de sensibilización social. (Huffschnid, 2013)

Finalmente, vemos como en los hallazgos de la investigación, las figuras políticas de la representación corporal despliegan un conjunto de dispositivos y prácticas del poder, pero a la vez, son los elementos que trasgreden estos poderes y que dan forma y raíz a la creación teatral, mediante narrativas y significantes corporales.

Yo me siento identificada con la necesidad que ellos tienen de hablar. A mi interesa hablar de lo que habla Umbral, me parece importante. Cuando uno empieza a generar esos puntos de encuentro, se empieza uno a dar cuenta del lenguaje que dice el grupo: que el cuerpo es importante, que las voces y las figuras son importantes⁵⁸.

⁵⁸ Entrevista a Andrea Sánchez, actriz, Umbral Teatro, 2017.

En este orden de ideas, nos encontramos ante un contexto donde el cuerpo es herramienta de creación, también es territorio de denuncias, resistencias, oposiciones, resiliencias y memorias del conflicto⁵⁹. Se vive, se práctica, se representa y se experimenta de formas políticas en la teatralidad contemporánea

7. CONCLUSIONES

De manera transversal en cada uno de los capítulos se responde a la pregunta de investigación, analizando, comprendiendo y caracterizando los resultados arrojados de las múltiples maneras de acción política en los grupos artísticos, lo cual no solo permitió responder a la pregunta de investigación, sino también crear y diseñar rutas de comprensión teórica para las categorías de análisis. Así, las obras seleccionadas de estudio fueron indicadas para indagar la acción política desde diferentes comprensiones de la significación política en las piezas teatrales, ya que cada una de ellas, en su particularidad, desarrolla mediante los lenguajes artísticos, dramas sociales que sin ser los mismos, coinciden en objeto de denuncia social y conflicto, en donde el cuerpo es el recurso esencial para reflejar los poderes, las resistencias y las expresiones subjetivas.

Ahora bien, en el primer capítulo pudimos ver como el cuerpo del artista es inseparable de la obra, es sujeto y objeto al mismo tiempo, el cual puede tener diversas prácticas, imágenes y representaciones que se ubican en una dimensión social y política. Hallamos una corporalidad que está estrechamente ligada con la interacción social, por lo que el cuerpo enuncia un contenido político, una implicación política o una experiencia política. Por ello, la acción política puede ser manifestada desde distintos ámbitos estéticos y artísticos, no únicamente por sus formas o contenidos, sino por su ejercicio colectivo, de la experiencia a nivel de reconocimiento, participación o transformación colectiva.

⁵⁹ Objeto de una investigación futura en la misma línea de estudio.

Asimismo, pudimos evidenciar cómo la acción política a través de la teatralidad contemporánea, busca la recuperación de lo político centrando su reflexión en formas políticas de subjetividades, denuncias, resistencias, poderes y legitimación, que sin alejarse de una mirada de lo público y lo gubernamental, profundiza en las lecturas reflexivas que puede generar el cuerpo y sus evocaciones en los procesos de creación, donde la subjetividad y lo colectivo se encuentran para otorgar un sentido político.

No obstante, la definición de la acción política fue difícil de definir en sus formas teóricas y prácticas, pues dada la distinción de lo *político* y la *política*, siguen existiendo ausencias al estudio de lo político en sus relaciones contemporáneas y los objetos artísticos desde la sociología. De tal manera, la acción política va en diálogo con los procesos de identidad personal y colectiva, ya que como se evidenció, cada grupo de trabajo desarrolla unas maneras diferentes de narrar y estructurar los contenidos en donde el cuerpo ocupa un papel preponderante. Temas como el género, la etnicidad y la apropiación colectiva siempre pasan por el cuerpo e influyen en las maneras de entender la acción política desde la práctica teatral.

De igual manera, son indiscutibles los aportes de las teorías de género a la sociología del cuerpo, para darle un espacio preponderante a las corporalidades como objeto de estudio. Sin embargo, el papel del género no es una indagación permanente en los procesos creativos de los grupos, se mantiene un sentido común de la creación.

Existen brechas para entender una perspectiva de lo político más amplia, lo político en el cuerpo o en la práctica teatral sigue entendiéndose como una dimensión Anatómo-política⁶⁰ o desde la mirada del biopoder que planteó

⁶⁰ Perspectiva que planteó Michael Foucault para observar las microfísicas del poder, disciplinas y condicionamiento en el cuerpo.

Michael Foucault y/o como activismo y militancia frente al sentido teatral. De manera que este trabajo se nutrió de teorías contemporáneas, lo cual permite evidenciar que lo político y la acción política desde el cuerpo puede expresarse en una otras dimensiones subjetivas y colectivas. De manera que las formas de hacer y de entender no se excluyen entre sí, al contrario, se complementan para entender lo político de una manera holística y contributiva al campo sociológico.

Así las cosas, el cuerpo es político, porque se expresa o se experimenta de manera política, o bien es una implicación política, donde recaen discursos, poderes, resistencias, denuncias. De allí, que diversas corrientes teatrales aportaron a la significación de lo político como la búsqueda de la organicidad del cuerpo de Jerzy Grotowski, la conexión con el teatro ritual de Eugenio Barba y las técnicas corporales que posicionó Meyerhold. Cada una de ellas aportó a la reivindicación de un teatro cercano a sus públicos y a realidades sociales y políticas concretas. De igual manera, el legado de Bertold Brecht y Antonin Artaud es indiscutible, la mayoría de las piezas teatrales resultan de un distanciamiento con los públicos y buscan un efecto de realidad en los mismos, así como la resignificación de la materialidad del cuerpo.

Por lo anterior, podemos comprobar que los grupos de teatro se ubican en la teatralidad contemporánea, donde el cuerpo recupera todo protagonismo, y de distintas maneras resignifica la función social del arte con la vida y las experiencias personales, así como los acontecimientos que se padecen colectivamente. Allí, el teatro, la danza, la música y el performance son lenguajes artísticos que siempre van de la mano, dando lugar a un tipo de teatro difícil de clasificar para cada grupo teatral. Asimismo, el hecho de estudiar la práctica teatral contemporánea, si bien pudo generar ciertos retos para su aceptación como campo fundamental de investigación también pudo reivindicarse como dimensión importante de la sociología y

las ciencias sociales, dado pues hay un vínculo relacional con los públicos, que independiente de los lenguajes, procesos y dramaturgias de cada grupo teatral, se acerca a los procesos sociales y políticos de coyuntura.

De tal manera, que la teatralidad contemporánea se articula en un sentido político desde el accionar de sus productores (actores, actrices, dramaturgos, dramaturgias y directores), como ejercicio colectivos, los cuerpos creadores proyectan el papel que se lleva construyendo desde hace casi 70 años en la creación artística contemporánea colombiana, donde la memoria es herramienta imprescindible para la construcción de narrativas nacionales, y el cuerpo se ha configurado como punto de partida y el punto de llegada de la reflexión y la práctica frente a los conflictos que envuelven el escenario colombiano.

Por otro lado, la investigación se abordó desde el estudio de tres grupos de teatro que han aportado considerablemente a la investigación, creación y dramaturgias en Bogotá y Colombia. No obstante, La amplitud y acceso a la información fue más viable en un grupo de teatro. Lo cual permitió desarrollar algunos puntos con mayor énfasis en su práctica en el desarrollo de la investigación y en el análisis de sus piezas teatrales. En los otros grupos por tiempos y acceso a las obras y contenidos se profundizó en algunas partes en menor proporción.

Los aportes de otras disciplinas como la filosofía política, la antropología, los estudios culturales y los estudios de género fueron relevantes en la medida que permitieron reconocer las influencias y apuestas futuras a la investigación sobre las diferentes lecturas sobre el cuerpo. De igual manera, permitieron explorar puntos de encuentro con la sociología y las diferentes ramas de la misma disciplina. De allí que se sustente a lo largo de la investigación su pertinencia interdisciplinar desde el pilar de la sociología del cuerpo en el objeto de investigación.

Ahora bien, las categorías emergentes aportaron significativamente al desarrollo de la investigación: la memoria y las nuevas subjetividades comprendieron muchas de las piezas teatrales y el sentido dramático de los textos, en las cuales, las dimensiones de lo íntimo y lo colectivo no se evidencian como esferas separadas de estudio, sino que se vinculan permanentemente en la construcción, prácticas y representación de los cuerpos productores. De manera que los hallazgos arrojan un número amplio de figuras políticas objeto de una investigación más extensa.

A pesar de ello, son muchos más los colectivos que aportan y sería bastante significativo tener en cuenta sus procesos e investigaciones entre ellos la Casa del Silencio, el Teatro Varasanta, el Teatro R101, el teatro Acto Latino, entre muchos más, desde los cuales se podría ampliar una investigación futura para la construcción de las narrativas locales. Asimismo, las diferencias y similitudes en las experiencias de la práctica teatral dejan diálogos abiertos entre el gremio de las artes escénicas y su relación con la pertinencia en estudio sociológicos.

Ahora bien, esta investigación es el complemento de una investigación previa en el marco de un proyecto realizado de 2015-2016, que buscó explorar las prácticas del cuerpo en el espacio público y su relación política. En la que se realizaron investigaciones, documentales, entrevistas y grupos focales, en donde las categorías de análisis fueron idóneas para la comprensión del objeto de estudio del trabajo actual. De manera que esta investigación tomó aportes de allí, permitiendo un proceso continuo de investigación teórica y práctica sobre la misma línea de trabajo de los anteriores dos años.

En este orden de ideas, la investigación permite tener una visión a futuro para aplicar la importancia de la comprensión sobre el cuerpo y las

corporalidades en las culturas, los fenómenos sociopolíticos, y en los procesos nacionales y de reconciliación. De manera que le apuesta a un desarrollo práctico al trabajo con comunidades, personas e instituciones que quieran generar procesos de comprensión del cuerpo y metodologías en la investigación social que involucren el cuerpo como vehículo de análisis y significación social. Por ejemplo, una de las mayores apuestas futuras de la investigación es aplicar la construcción de *cartografías corporales* para procesos de memoria colectiva, así como para los procesos de reconciliación en el país.

De igual manera le apuesta a la exploración de contenidos artísticos en el campo sociológico como herramientas imprescindibles para la comprensión de fenómenos sociales y políticos, así mismo, este estudio busca contribuir a una cultura política del arte en la sociedad, como vehículo necesario para la visibilización de acontecimientos actuales mediante recursos poéticos. De igual manera, la consolidación de unas memorias donde los relatos artísticos expresan y ayudan a contar lo incontable, lo relacionado con la violencia y el conflicto en Colombia.

Finalmente, esta investigación es producto de inquietudes, indagaciones y proximidades lo largo de los estudios en sociología, en donde a las asignaturas, los trabajos teóricos y prácticos se les asignó este interés. De tal manera, esta investigación se nutrió de espacios académicos mediante el diálogo y presentación de los contenidos de manera teórica y práctica: se presentó a manera de ponencia en el ***II Encuentro Latinoamericano de investigadores*** sobre el cuerpo y corporalidades en las culturas en Bogotá, Colombia en el 2015; en el Congreso de ***Ética, memoria y política*** en el 2016; en el taller “**Corpografías**” propuesto en el Congreso Nacional de estudiantes de sociología 2016 y se presentará en el congreso **ALAS (Asociación Latinoamérica de Sociología)** 2017.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hanna. (1997) ¿Qué es la política? Pp. 45-99. Barcelona: Ediciones Paidós.
- _____, H. (1958). La condición humana. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Arboleda, A, Diego. (2016). *Anotaciones sobre el arte de la crítica teatral*. En: La crítica: artes, medios y tendencias. Omar Rincón. Bogotá: ediciones Uniandes.
- Artaud, Antonin. (1996). *El Teatro y su Doble*. Barcelona: Edhasa.
- Araque, Osorio, Carlos. (2013). Dramaturgia en diferencia: teatro poshistórico. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Bachelard, Gastón. (1993). La poética del espacio. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, Peter L, y Thomas Luckmann. (1995). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourdieu, Pierre (1991) El sentido práctico. Madrid: Taurus.
- _____. (2002) La distinción. Ciudad de México: Taurus.
- _____.(2006). El conocimiento por cuerpos. En: Meditaciones pascalinas Barcelona: Anagrama
- Brecht, Bertold. (1983). El pequeño órgano para el teatro. Granada: Don Quijote.
- Butler, Judith. (2002). Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Buenos Aires: Paidós
- Cabra A, Nina, Escobar, Manuel. (2014). Estado del arte cuerpo y subjetividad en Colombia. Bogotá Humana.
- Calvino, Ítalo. (1976). *Las ciudades invisibles*. Italia: Siruela.
- Castoriadis, Cornelius. (1999). Figuras de lo pensable. España: Universidad de Barcelona.
- Certeau, Michel De. (1999). “Andares de la ciudad” y “Relatos de espacio” en *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

- Chaparro, Jairo. (2000). Significados de ciudad. Bogotá: BLAA
- Deleuze, G, Guattari. (2006). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: pretextos.
- Dewey, John. (1934). El arte como experiencia. España: Editorial Paidós. Recuperado el 29 de marzo en <http://archivos.liccom.edu.uy/Figuras/Dewey,%20John%20-%20El%20arte%20como%20experiencia.pdf>
- Duque, F. (1995). Antología del teatro experimental en Bogotá. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Dubatti, Jorge. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Duvignaud, J. (1969). Sociología del arte. Barcelona: Península.
- _____, J. (1981). Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas. México: Fondo de Cultura Económica
- Elías, Norbert. (1988). Sobre los seres humanos y sus emociones: un ensayo sociológico procesual. La civilización de los padres y otros ensayos. Bogotá: Norma.
- Faryna, Cynthia. (2005). *Arte, cuerpo, subjetividad*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona: Departament de Teoria i Història de l'Educació.
- Farge, Arlette. (2008). *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVIII*, Buenos Aires: Katz editores. Traducción de Julia Brucci.
- Feldenkrais, Moshe. (1980). Autoconocimiento por el movimiento. Ejercicios para el desarrollo personal. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, Michel. (1976). *Vigilar y castigar*. Nacimiento de la prisión. México: Siglo XXI.
- Fogari, Carlos y Scribano, Adrián. (comp) (2009). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde América Latina. Buenos Aires: CLACSO
- Fuenmayor, Víctor. (1999). El cuerpo de la obra, Instituto de

investigaciones Lingüísticas y Literarias. Maracaibo: Universidad del Zulia.

- García, Santiago. (1998). El cuerpo en el teatro contemporáneo. Fundación el libro total. Bogotá: Sic Editorial. Recuperado el 30 de abril de 2016 en <http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=1320,1383,1,1,1320>
- García, Selgas, Fernando. (1994). El cuerpo como base del sentido de la acción. Revista Española de investigaciones sociológicas de la acción.
- Garcés, Marina. (2013). Un mundo común. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Gaytán, S, Patricia. (2010). La contribución del estudio del cuerpo y las emociones a las teorías sociológicas de la acción. Sociológica, año 25, núm. 72. Enero-Abril pp. 139-165.
- Goffman, Erving. (1971). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- González Cajiao, F. (1986). Historia del teatro en Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- _____, F. (1988). El proceso del teatro en Colombia. En Manual de literatura colombiana. Bogotá: Planeta.
- Grotowsky, J. (1987). Hacia un teatro pobre. México, Siglo XXI
- Guber, Rosana. (1994). El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. México: Fondo de Cultura económica.
- Harvey, David. (2013). Ciudades rebeldes. *Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Salamanca: Akal.
- Jaramillo, María Mercedes. (1992). Nuevo Teatro colombiano: arte y política. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Jones, Amelia. (2006). El cuerpo del artista. Editorial Tracey Warr. Extraído en: http://historiaiuna.com.ar/wp-content/material/2012_warr_cap-jones.pdf
- Lamus, O, Marina (1997). “El movimiento teatral en Colombia”. En *Gran*

Enciclopedia de Colombia, Vol. 5. Bogotá: Círculo de Lectores.

- Lamus, O, Marina (2007). *Carolina Vivas Ferreria: entro lo sutil y lo violento*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Le Breton, David (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____. (2011). *Cuerpo sensible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lehmann, Hans. (1999). *El teatro posdramático*.
- Mauss, M. (1979). Técnicas y movimientos corporales. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, p.p. 335-356.
- _____, M. y Hubert, Henri. (1971). Esbozo de una teoría general de la magia. En: *Sociología y antropología de Marcel Mauss*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Mead, George. (1993). *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*. Barcelona: Paidós.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1957). *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de cultura económica.
- Mouffe, Chantall. (2007). *En torno a lo político*. México: Fondo de Cultura económica.
- Muñiz, Elsa (coord.) (2008). *La historia cultural del cuerpo humano en Registros corporales. Serie de memorias. Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades*. México: UAM.
- Nancy, Jean-Luc. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena libros.
- Nancy, _____. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo: extensión el alma*. Buenos Aires: La cebra.
- Nancy, _____. (1996). *Ser singular plural*. Arena Libros.
- Nancy, _____. (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos editorial.
- Negri, Toni. (2002). *Arte y multitud. Ocho cartas*.
- Nussbaum, Martha (1995). *Justicia poética*. Santiago de Chile: Editorial

Andrés Bello. p. 115

- Pedraza, Zandra. (2009). Derivas estéticas del cuerpo. Bogotá: Desacatos. No. 3
- _____. (2008). El cuerpo en la teoría social. En: El cuerpo y sus espejos de Teresa Porzecanski. Bogotá: editorial planeta.
- Merleau-Ponty. (1945). Fenomenología de la percepción. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pulecio, Enrique. (2014). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Secretaria de cultura. Primera y segunda parte. Extraído en:
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo.
- _____, J. (2006). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- _____, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arcis.
- _____, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones.
- Reyes, P, Felipe. (1991). Artaud y Grotowski. Universidad Nacional Autónoma de México. México: Grupo editorial Gaceta.
- Sabido, Olga (2007). El cuerpo y sus trazos sociales. Una perspectiva desde la sociología. Sociología y campo conceptual. México: Siglo XXI. Pp. 221-330
- _____, O. (2010a). El orden de la interacción y el orden de las disposiciones. Dos niveles analíticos de abordaje del ámbito corpóreo afectivo Revista Latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones, sociedad. Núm. 2. PP. 6.17
- _____, O. (2010b). Una reflexión teórica sobre el cuerpo. A propósito de una contingencia sanitaria. Estudios sociológicos Vol. XXVIII. Núm. 84
- Sánchez, María José. (2004). El cuerpo como signo. La transformación de la gestualidad en el teatro contemporáneo. Madrid: Editorial

Biblioteca Nueva.

- Sampieri, H, Roberto. (2014). Metodología de la investigación. Ciudad de México: Interamericana editores. Sexta edición. Pp. 355-531.
- Scribano, Adrián. Encuentros creativos expresivos. Una metodología para estudiar sensibilidades. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora.
- Schütz, Alfred (1995). El problema de la realidad social. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sennet, Richard. (1997). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Simmel, Georg. (1986). Sociología. Estudios sobre las formas de socialización. Madrid: Alianza.
- Sontag, Susan. (1976). Aproximación a Artaud. Barcelona: editorial Lumen.
- Stanislavski, K. (2009). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación, Barcelona: Alba, Colección Artes Escénicas.
- Toledo, Ricardo. (2011). *Tulato, el sentido y el arte*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Extraído en: cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co
- Touraine, Alan. (2007). ¿Podremos vivir juntos?: iguales y diferentes. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Tuberet, S. (1992). Desórdenes del cuerpo. Revista de Occidente. 134-135. Pp.150-153.
- Turner, B. (1989). El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social. México: Fondo de Cultura Económica.
- Turner, Bryan. (1989). El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social. México: Fondo de cultura económica.
- _____ (1994). Los avances recientes en la teoría del cuerpo. Revista Española de investigaciones sociológicas. Madrid, pp 11-39
- Valles, Miguel. (1999). Técnicas cualitativas de investigación: reflexión metodológica y práctica profesional. España: Editorial síntesis.

- Villamil, Miguel Ángel. (2000). Fenomenología del cuerpo y de su mirar. Bogotá: Universidad Santo Tomás
- Vivas, Carolina. (2012). Dramaturgia de lo sutil. Bogotá: ediciones del Umbral.
- _____, C. (2017). Dramaturgia y presente. Bogotá: ediciones del Umbral.
- Van Dijk, T. (2000). El discurso como interacción en la sociedad. En T. Van Dijk (Ed.), El discurso como interacción social (pp. 19-66). Barcelona: Gedisa.
- Viviescas, Víctor. (2000). Teatro. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

9. WEBGRAFÍA

- Aldana, Janeth. (2008). *Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo*. Recuperado el 15 de mayo de 2016 en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/15100/1/9629-16793-1-PB.pdf>
- Alonso, Rodrigo. En torno a la acción. Recuperado en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/la-ciudad-escenario-rodrigo-alonso.html>
- Cornago, Oscar. Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética. Recuperado en. http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/215/cuerpos_politica_sociedad.pdf
- Garcés, Marina. El impasse de lo político. Proyecto de la dimensión política contemporánea. Recuperado en <http://espaienblanc.net/?cat=10&post=582>
- Grande Rosales, María Ángel. (2004). Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas. En: Revista de la asociación de autores

de teatro. Las puertas del drama. Siglo XXI. Núm. 19. PP. 31-33. Recuperado el 5 de Mayo en: https://www.academia.edu/6229021/Jean_Duvignaud._Sociolog%C3%A1da_del_teatro_ensayo_sobre_las_formas_colectivas?auto=download

- Huffschmid, Anne (2013). La otra materialidad: cuerpos y memoria en la vía pública. En Aguilar, Miguel, Angel y Villagrán, Soto Paula. (2013). Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las ciencias sociales. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. México D.F : Miguel Ángel Porrúa. Recuperado en <http://bibliotecas.uchile.cl/documentos/20140717-0226a708034.pdf>
- Jaramillo, C. (2007). Libia Posada. Disponible en http://www.la-galeria.com.co/libia_posada/textos.htm#NEURA
- Maliandi, Carla. (2015). “Sentido político en la construcción de dramaturgias contemporáneas”. Recuperado en: <https://saquenunapluma.wordpress.com/2015/01/15/sentido-politico-en-la-construccion-de-dramaturgias-contemporaneas-carla-maliandiuna/>
- Sánchez Gaytán, Patricia. (2008). La contribución del estudio del cuerpo y las emociones a las teorías sociológicas de la acción. Revista Sociológica. Cuerpo y emociones y teoría sociológica. (72). Recuperado en <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v25n72/v25n72a6.pdf>
- Scribano, A, Cena, Rebeca. (2014). “Pasiones, vivencialidades, sensibilidades, aportes para una crítica social”. En. Revista Latinoamericana sobre cuerpo, emociones y sociedad. (15). 6. Recuperado el 1 de abril en: <http://www.relaces.com.ar/fullissue/RELACES-N15.pdf>
- Política y Teatro. “Algunos elementos para pensar sus relaciones”, en Palos y Piedras. Revista No. 3 de política teatral.