

**INVESTIGACIÓN CUERPO PRESENTE**  
**— ESTADOS ALTERADOS DE PRESENCIA —**

## **Índice**

Prólogo

1. Introducción
2. Antecedentes
3. Categorías
4. Sobre los puentes que se trazan entre técnicas y visiones o la incorporación de muchas historias en un solo cuerpo
5. Metodologías de trabajo
6. Sobre las transformaciones de la técnica y la pregunta
7. Reflexión general
8. Palabras finales
9. Bibliografía
10. Anexos

## **o. Prólogo**

En lo que sigue se encontrarán una serie de paisajes de pensamiento contruidos a partir de la investigación Cuerpo Presente- Estados alterados de presencia. Nuestra intención en un principio consistía en responder a la pregunta “¿cuáles son las posibilidades de agencia de los estados alterados de presencia en relación con el cuerpo-memoria habitado?” de manera en que los distintos temas progresaran de uno a otro en una secuencia fluida y sin fisuras. Sin embargo, la naturaleza de la investigación nos llevó a reconocer la imposibilidad de construir un texto semejante. Los hilos que unen un tema con otro en la memoria se relacionan viajando de un lugar a otro y regresando, como en una red o una micorriza, y buscar constituirlos en una línea recta sería arrancarlos de su naturaleza. El hecho de la investigación como un trabajo colectivo, además, significa una polifonía y la voz general que la construye pretende dar cuenta de ello. Tocamos muchos temas (presencia, cuerpo-memoria, tradición, técnica, ética, creación) desde puntos de vista filosóficos, antropológicos, teatrales y empíricos. Construimos un camino que siguió las huellas tipificadas en los cuerpos de los investigadores, en el trabajo previo del Teatro de la Memoria, y en los maestros que nos han legado sus propias investigaciones de manera directa y a través de otros cuerpos o de sus escritos. No pretendemos con este texto dar respuestas cerradas a ninguna de las preguntas que nos hemos formulado. Los mismos puntos fueron tocados una y otra vez desde distintas perspectivas constituyendo poco a poco marcos que permitieran evocar de ellos pensamiento. Con algo de fortuna los lectores de esta investigación podrán atrapar esos marcos y usarlos para navegar los paisajes que proponemos.

## **1. Introducción**

Cuerpo Presente, laboratorio integral para las artes escénicas, es un espacio de formación-investigación en artes escénicas que, desde 2018, se ha desarrollado usando metodologías de laboratorio. Establecido sobre la experiencia pedagógica del Teatro de la Memoria y con el semillero de formación del Teatro de la Memoria que opera desde el 2016 como antecedente, Cuerpo Presente propicia un espacio de formación dialógico donde los integrantes indagan y aprenden sobre la presencia y la energía en escena desde una perspectiva de investigación y creación. Sus bases técnicas se fundamentan en los principios de Antropología Teatral, disciplina que estudia los principios pre-expresivos del actor-bailarín bajo una perspectiva transcultural, y se encuentran con la sabiduría de técnicas teatrales provenientes de Oriente y con una perspectiva somática en busca de la integración de cuerpo, mente y emoción para la creación escénica. Mediante un trabajo práctico con ejercicios físicos, energéticos y vocales y junto a una reflexión experiencial y dialógica, los participantes incorporan una serie de prácticas físicas extra-cotidianas; modos de usar el cuerpo, la energía y el pensamiento con el fin de construir un ser en escena vivo y presente, al mismo tiempo que capaz de conectarse con estadios profundos de su inconsciente, explorar distintas facetas de su energía y abrir los canales de la sensibilidad y la percepción de sí mismos y de lo que los rodea. A través de esas prácticas, Cuerpo Presente investiga, forma y dialoga con artistas en torno a preguntarse sobre la presencia, lo extracotidiano y la energía del artista escénico.

En sus ediciones anteriores, Cuerpo Presente estuvo dirigido a comprender e incorporar la técnica “Cuerpo Sensible”, desarrollada por el maestro Carlos Simioni (Brasil) a lo largo de más de 40 años de trabajo. Para la edición 2021, se escogió un grupo de investigadores que ya había estudiado las bases de dicha técnica, con el fin de dedicar un espacio únicamente a la investigación. El grupo de investigación, se ha venido reuniendo desde hace un año con ese fin. Este documento es el registro de las experiencias, hallazgos y preguntas que han resultado de ese proceso.

A continuación, haremos una descripción de la pregunta que sirvió de catalizador para llevar a cabo la investigación:

**Premisa:** Gran parte del trabajo del actor sucede a puertas cerradas: el momento de preparación velado a los ojos del espectador, la parte oculta del ritual, el entrenamiento. Dentro de las Artes Escénicas de occidente el entrenamiento ha sido tradicionalmente entendido como una búsqueda funcional en que la presencia es aquello que el actor necesita tener para pararse en un escenario. De esta necesidad han surgido muchas técnicas pedagógicas para formar actores hábiles. Sin embargo, en esas búsquedas, los fundadores de las vanguardias teatrales (Copeau, Meyerhold, Decroux, Grotowski y Barba) han encontrado un jardín escondido de trabajo sobre La Presencia. El entrenamiento se convierte en un espacio íntimo donde el actor explora sus paisajes interiores, modos de comportarse y relacionarse; explora cualidades de la energía, esquemas corporales, etc. Se trata de un espacio-tiempo no escénico y habitual en el trabajo del actor donde puede entrar en conexión con sus fuentes creativas y sensibles a través de metodologías psico-físicas que alteran la presencia cotidiana. Se configura, así, como el lugar donde el actor se trabaja a sí mismo, se encuentra con su pozo interno y propicia los eventos creativos que, luego, alimentarán la puesta en escena.

Para el actor, la funcionalidad del entrenamiento está en aprender a construir una presencia escénica extra-cotidiana, una tecnología que le permita involucrar cinética y emocionalmente al espectador y “hacerlo vivir la experiencia de una experiencia” (E. Barba) junto a él. El poder catártico de la acción no depende tanto de la historia, la trama y el aparato espectacular como de la capacidad del actor para generar empatía y resonancia en el espectador, para movilizar sus afectos. Para lograr eso, el actor necesita poner a danzar su mente-cuerpo en ritmos que rompen con el normal funcionamiento del tiempo-espacio y así involucrar al espectador en un mundo-fuera-del-mundo, en donde la ficción se hace una experiencia veraz.

En el entrenamiento el actor busca transformar los esquemas corporales cotidianos del cuerpo mediante técnicas extra-cotidianas que instalan una manera de pensar paradójica y permiten entrar en un estado límite de la atención. Los nuevos esquemas corporales contruidos permiten superar los automatismos del cuerpo

cotidiano para dar paso a la presencia ampliada o presencia total. Se trata de un tipo de presencia en que desaparecen las dicotomías ser-estar, adentro-afuera, cuerpo-mente. En ella suceden acciones colectivas e individuales en que ocurre una conexión con memorias energéticas profundas, que dilatan los cuerpos, voces y espacios. El cuerpo realiza acciones extra-cotidianas, potentes, comprometidas, la voz emite sonidos imprevistos y se desdibujan los límites de la propia identidad, que se funden en la energía de un cuerpo colectivo. Esa dilatación del cuerpo, permite habitar el tiempo-espacio siendo el propio cuerpo, energía y pensamiento y, al mismo tiempo, otros en potencia; agua, nube, o fuego. Entonces ya no somos sólo un cuerpo sino cuerpo-memoria: un cuerpo consciente en su percepción de la materialidad del humano animal y su recorrido evolutivo, y de las memorias-imagen personales, familiares, culturales e históricas que completan el mundo a través de la interpretación.

En ese estado, el actor aprende a modelar su cuerpo para modelar las leyes normales del mundo. Aprende a dilatar su tiempo interno para crear un tiempo fuera del tiempo (el tiempo de la escena). Aprende a observar su conducta para liberarse de los automatismos de la vida cotidiana y construir acciones plenamente conscientes. Aprende a modificar sus tensiones y transformarlas en intenciones precisas que comunican. Aprende a accionar y a reaccionar. El potencial de conocimiento que acumula en su cuerpo tiene mucho que enseñarnos sobre la construcción de ciudadanos integrales que puedan responder activamente frente a los retos que una sociedad moderna, industrializada y tecnologizada está imponiendo sobre los cuerpos.

**Preguntas problema:** La presencia y la manera como la ejercemos, son el fundamento de la relación que existe entre el cuerpo (el yo) y el entorno que lo rodea (los otros). ¿Alterarla significa cambiar las relaciones que el ser teje con su entorno? ¿Encontrar técnicas de alteración de la presencia permite resignificar mi estar en el mundo? ¿Qué papel desempeña allí el cuerpo-memoria? ¿Puedo, en un proceso de autopoiesis, acceder a una energía expandida? ¿Estos procesos, qué implicaciones tienen en el actor que los ejecuta y en el espectador que los observa? ¿Cómo se documenta el conocimiento que de allí surge? ¿Pueden entrar en diálogo con otros conocimientos? ¿De qué modos?

**Pregunta de investigación:** ¿Qué posibilidades de agencia tienen los estados alterados de presencia habitados en relación con el cuerpo-memoria?

Sin embargo, la investigación usa la metodología de investigación-creación. Lo que eso implica es una relación entre los trabajos prácticos, creativos y teóricos que dialogan constantemente entre sí y con las preguntas de investigación. Esa relación construye y reconstruye los caminos de investigación, ponen en cuestión las preguntas mismas y desbordan los planes concebidos para desarrollarlas. Los investigadores debemos estar dispuestos a superar nuestros propios juicios, pre-concepciones y deseos, y a adaptarnos a aquello que, en efecto, surge de la investigación: del diálogo entre la práctica, la creación y el pensamiento.

## **2. Antecedentes**

### **2.1 El contexto Teatro de la Memoria**

*Por: Daniel Ortiz*

El ejercicio de ubicar históricamente el surgimiento de un grupo teatral requiere observar y tejer la multiplicidad de sucesos artísticos, políticos, económicos y sociales que le atañen directa o indirectamente. La decisión de Juan Monsalve y Lavinia Fiori de crear el Teatro de la Memoria en 1989 se ancla en su impulso creador, en prácticas que se posicionaron en el mundo teatral del siglo XX (Artaud, Grotowski, Barba) y en intuiciones que los llevaron a escudriñar en tradiciones artísticas, en el conocimiento ancestral y en prácticas sagradas. Estos antecedentes serán una escritura en red de los sucesos que rondaron, atravesaron e incumbieron la formación del Teatro de la Memoria.

El Acto Latino empieza a trabajar en 1967 en un momento donde el teatro universitario en Colombia estaba en auge y con un impulso que no recuperaría sino hasta 1972 con el festival de Teatro de Manizales. Acto Latino, donde Juan Monsalve fue director y dramaturgo, se encuentra en su nacimiento con el Teatro La Candelaria, La Mama y El Libre, agrupaciones con una trayectoria y una práctica establecida y reconocida en el pequeño medio teatral colombiano de la época. Es en 1969 que aumenta la visibilidad del Acto Latino por su trabajo en calle y por obras suscritas en el esplendor del teatro político, que se consolidaría en esa época gobernada por el Frente Nacional, y que le daría a Colombia fama mediática al punto de considerar su teatro como uno de los mejores de Latinoamérica. Si bien en las décadas del 60 y 70 el estudio y la formación en el hacer teatral sigue siendo una práctica autodidacta y de experimentación interna de los grupos, aparece un esfuerzo, un impulso por profundizar e investigar realmente sobre la práctica teatral, que se ve reflejada en la reapertura de la ENAD y su Centro de investigaciones teatrales. Ese enfoque de estudio, de pensar e investigar el teatro se alinearía con los intereses de diversos creadores, entre los que se encuentra Juan Monsalve, quien decidiría enfocar su atención en el oficio del actor y en la práctica teatral como medio para crear conocimiento y experiencias; no sólo retórica.

30 años antes del nacimiento de Acto Latino, Stanislavski estaría en la última etapa de su vida y de su investigación con el método de las acciones físicas. En él cuestionaba el trabajo directo con la emoción que hasta un punto había sido fundamental para sus postulados. Stanislavski sienta las bases y las preguntas sobre el oficio y la ética del actor en occidente, su perspectiva trae la problemática de la preparación y la técnica, y ubica la actuación como un arte y una disciplina sistematizable. Las dinámicas de creación donde prevalecían el autor y su texto se transformaron en unas donde era el director y su visión de las actuaciones la que constituía el evento escénico. Juan Monsalve, que tres décadas después ya estaría haciendo teatro, bebería al igual que el resto del teatro colombiano y latinoamericano, de las investigaciones de Stanislavski. En la práctica no sólo intentaría aplicar lo técnico en términos de atención, relajación muscular, sí mágico y caracterización, sino que reconocería y traduciría en el ensayo los principios éticos rigurosos que el ruso expone en su texto “Ética y disciplina” y que después encontraría nuevamente y con una tenacidad incluso mayor en Jerzy Grotowski.

En 1980 el Acto Latino empieza a dividirse en dos y una de sus vertientes, la de Juan, empieza a construir una manera de hacer propia, más anclada en el trabajo del actor, la construcción poética y la trascendencia de la práctica teatral, en contraposición a la influencia que la metodología de creación colectiva y el teatro de panfleto estaba realizando en el Acto Latino. En la entrada a los ochenta ocurren tres hechos casi en simultáneo: el estreno de la última obra de Juan con Acto Latino *Blacaman*, el inicio de las negociaciones de paz entre el estado y las guerrillas y la creación de la ISTA (International School of Theatre Anthropology), laboratorio al que asistirá Juan como invitado y donde se encontrará con Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y maestros orientales de China, Japón, India e Indonesia. En el ISTA se abrirá y se reafirmará para él un espectro antropológico investigativo sobre las fuentes escénicas y las raíces étnicas en una fuerte conexión con Asia.

Juan, en una crítica al movimiento teatral imperante que según él funcionaba por un lado como “tribuna política” y, por el otro, se había olvidado por completo de su origen sagrado, decide posar su mirada y su estudio en las propuestas Grotowskianas. En concordancia con la idea del *actor santo*, Juan empieza a ubicar el trabajo del actor en un rigor y una disciplina de entrenamiento donde se procuraba el desprendimiento de las máscaras sociales y la activación de lo que Grotowski

llamaría el ***cuerpo-memoria***, para que así cada intérprete se acercara a una especie de estado donde su totalidad cuerpo, mente y espíritu se comunica y acciona con sinceridad. En los entrenamientos intensos de Juan, sus largas caminatas, sus horas de Yoga, sus límites cardiovasculares y en su repetición incesante de partituras, palpita la idea o la búsqueda de otro modo de percepción; uno donde los instintos lo acercaban a lo desconocido. La acción estructurada que interviene el estado de cuerpo le servía como un vehículo para alcanzar una “elevación” o “plenitud” en donde lo creativo se manifestaba y donde el ojo agudo del director debía pescar para configurar en signos la experiencia.

En 1989, en la punta de una década narcoterrorista para el país y en uno de los años más sangrientos de la historia de la violencia en Colombia, Juan y Lavinia Fiori deciden crear el Teatro de la Memoria. La unión de Lavinia Fiori, antropóloga de la Universidad Nacional y la Universidad de los Andes, con Juan, fue la conjunción perfecta para iniciar un proceso de investigación en las prácticas rituales de pueblos indígenas y culturas orientales que enriquecerían sus perspectivas del hacer y la transformación desde el oficio teatral. Las excursiones del Teatro de la Memoria hacen recordar *el teatro de las fuentes* que Grotowski haría casi 20 años antes, un proyecto donde el polaco poseía el mismo impulso de Juan, o la misma certidumbre, de que en esos códigos ancestrales se podían rastrear unas maneras propicias para la construcción de su actor en un teatro sagrado. La visión de este tipo de teatro para Juan era la búsqueda por la unidad entre hombre, naturaleza y los dioses; espíritu, cuerpo y mente; cotidianidad y ficción; actor y espectador. En la unidad contenida en el presente, en ese cuerpo total, se abre la posibilidad de contactarse con el misterio, con lo que no se sabe y no se es, y es en ese instante donde es posible descubrir elementos de acción libres de condicionamientos socioculturales.

Ya entrados en la década de los 90, Colombia con una nueva constitución y mientras ocurre un exterminio sistemático de la UP, Juan viaja junto a Lavinia durante un año a la Amazonía colombiana para conocer las comunidades Yukuna y Tikuna de la región del río Apaporis, donde estudian no sólo sus estructuras rituales sino también sus maneras de concebir la vida y su comportamiento en sociedad. Por supuesto sus prácticas rituales, sus mitos, sus teatralidades, fueron también objeto de estudio que después quedaría publicado en *El Baile del Muñeco*. Esta experiencia sería fundamental para que después Juan montara, junto a Beatriz Camargo, *Flor de*

*Sangre* inspirándose en técnicas y estéticas de las comunidades con las que había compartido saberes en las amazonas. Y si bien las piezas como *Flor de Sangre* no narraban la coyuntura social y política como otros grupos, el Teatro de la Memoria fue siempre profundamente político por su sentido ético, por asumir el arte como camino de vida no subyugado a las necesidades del mercado, por su impulso de hacer visible lo invisible y por su disposición a la escucha de los otros.

Juan, continuando con sus búsquedas, ve en las danzas tradicionales de la India como el Kathakali, en las artes marciales chinas y en las danzas Balinesas (en las que se convierte en discípulo del gran maestro I Made Djimat) una capacidad para capturar información en sus configuraciones técnicas. Juan reconoce que en oriente la técnica y el movimiento formal no se separan del pensamiento, la sensibilidad y la espiritualidad, pues son en sí la expresión dinámica de una cultura estructurada en signos corpóreos durante siglos de transmisión y repetición. El aprendizaje y ejecución de los estructurados, y muchas veces extrañados, movimientos orientales requiere de la consciencia de estar trabajando con una energía que va más allá de la propia naturaleza física. El estudio práctico le permitió a Juan descubrir la capacidad de estas tradiciones para abrir y desdoblar el inconsciente. Es acá donde el **cuerpo-memoria** vuelve a asomarse como principio del *Performer*, pues el conocimiento universal en potencia de ser revelado ya reside en la oscuridad de cada cuerpo y solo sale a la superficie cuando quien ejecuta con precisión la técnica psicofísica logra acceder a una disposición extra-cotidiana de su propia energía y permite la entrada de aquello que no es sólo su yo.

La antropología teatral, que observa los principios comunes en las tradiciones teatrales del mundo es un nodo en el que Juan se articula con Eugenio Barba. Se encuentran primero en su nomadismo, en la impermanencia geográfica, segundo, en su fascinación por oriente y los encuentros multiculturales, y tercero, en el trabajo técnico actoral que Juan y el Teatro de la Memoria toma de Barba para poder trabajar en la creación de lo que él llamaría “*experiencias de experiencias*”. La pre-expresividad que clasifica las tensiones y distensiones del cuerpo-mente en principios técnicos (alteración del equilibrio, oposición, incoherencia coherente, omisión y absorción, equivalencia y temperaturas de energía) fue leída por el Teatro de la Memoria y aplicada para sus entrenamientos a modo de indicaciones de trabajo para actores y actrices.

Grotowski, Barba, Juan, se encontrarían todos en mayor o menor implicación en Artaud, en su radical posición por reencontrar un sentido místico y religioso del teatro. Para Juan, al igual que para Artaud, la poética debe contener en sí el misterio divino y el teatro es medio para compartir aquello desconocido, por eso Artaud indica para su teatro la liberación de una percepción primera del mundo, propone alterarla desde los elementos psicofísicos con los que cuenta el actor y no con artificios que simulen la catarsis, sino más bien serla y propenderla a los espectadores. El teatro por el que todos estos hombres trabajaron tiene un lugar definido en las comunidades y pretende responder a las necesidades que otros espacios ya no pueden suplir; de allí su carácter sagrado. El actor, quien es medio y canal, celebra el teatro para sí mismo y para los otros en un ejercicio continuo de transformación para transformar

## **2.2 El contexto del pensamiento**

*Por: Felipe Cristancho*

Uno de los atributos más interesantes de *El Banquete* de Platón es la manera literaria en que nos muestra que el amor es un rumor. En últimas, leemos de un traductor que Platón escribe que Apolodoro le cuenta a su amigo que habló con Glaucón acerca de los discursos que le dijo Aristodemo habían pronunciado Agatón, Fedón y otros en torno a Eros y que, entre ellos, Sócrates habló de lo que Diotima le había dicho. El libro entero es un ejercicio de memoria de Apolodoro, una acción suya de reconstruir los discursos, traerlos al presente; religar el tiempo. En *El banquete*, Sócrates concluye que el amor es un daemon, una unión entre lo mortal y lo divino. Se trata de un misterio, en el sentido religioso de la palabra, en el cual uno se inicia y sigue un camino de ascensión que culmina en la Idea de unidad. Ese camino supera el cuerpo, la individualidad, la nación, etc. y religa justicia, belleza y sabiduría.

Esa idea es previa a Platón y si uno sigue su huella se encuentra con una religión muy popular del sur de lo que ahora es Italia y entonces fue La Magna Grecia, llamada "Orfismo". Esa religión nos habla ya del nacimiento originado en un crimen que debe sanarse, del ciclo vida-muerte-vida y, en fin, otros pensamientos base de nuestras actuales culturas. Lo interesante aquí es que el profeta de esa religión es Orfeo: Orfeo

el músico/poeta, Orfeo el mediador. Al fin y al cabo es hijo de Grecia y Tarcia, de un Titán (Dionisio) y un mortal, fue al inframundo por amor y regresó, fue iniciado a través de la búsqueda del Vello de Oro y es sabedor de la cruel verdad de que a Eurídice no se le puede levantar el velo porque desaparece. El Orfismo, nos cuenta Hipólito, hablaba de una mujer que muere hacia el inframundo y lleva en su boca las palabras de Orfeo: “encontrarás dos fuentes: la del olvido y la de mnemosine (la memoria). Es la segunda la que te guiará lejos del frío Tártaro.

*El Banquete*, en fin, ocurre cuando Apolodoro es aún un niño y el personaje lo que hace es recordar lo que Aristodemo, que sí estaba presente, le cuenta. Los distintos elogios a Eros (que, recordemos, es el Titán primordial responsable de la unión entre Urano y Gea) que el libro relata tienen lugar durante la celebración de un triunfo de Agatón; había escrito una gran tragedia. El libro termina con Sócrates convenciendo a Agatón y Aristófanes (el comediante) de que tragedia y comedia son dos caras de una misma realidad<sup>1</sup>; de nuevo en Orfeo.

La idea de ascender hacia el misterio da origen, en la Edad Media, a lo que conocemos como hermetismo. Se trata aquí de una filosofía que pone en relación la magia, la astrología, la ficción, el arte y el conocimiento. En ella, el conocimiento (la Idea platónica) no puede ser adquirido de manera directa, sino que debe ser mostrado a través de velos. El conocimiento, así, sólo puede ser adquirido por aquellos que tengan la capacidad de descifrarlo, por los iniciados, los Orfeos. Giulio Camillo, en su *Idea del Teatro*, propone la idea del Anfiteatro; una estructura que guarda todos los conocimientos en diferentes espacios y al que se tiene acceso a través de la ficción.

La idea de que la verdad sólo puede ser alcanzada a través de velos es una que sigue vigente en nuestro pensamiento. En la historia reciente hemos construido dos grandes conjuntos, aparentemente opuestos, de aproximaciones al mundo. Por un lado, una serie de pensamientos cuyo objetivo es describir la realidad tal cual ella es, de manera objetiva y certera. Por el otro, un conjunto de pensamientos que pretende trazar el límite de lo que podemos comprender en el lente que utilizamos para

---

<sup>1</sup> Cabe recordar que ambas palabras, tragedia y comedia, surgen de las fiestas a Dionisio y son la canción del sacrificio y del desfile respectivamente.

comprenderlo. Entre ambos conjuntos, se ha construido una gran brecha. La realidad, dicen los unos, es una serie de hechos concretos de los que podemos dar cuenta de manera objetiva. La realidad, dicen los otros, no es algo que podamos comprender si no a través de los lentes que usamos para verla. Por un lado, tenemos un conjunto de pensamientos realistas y por el otro uno de pensamientos trascendentales.

El antropólogo Ernest Becker, en su libro *Escape from evil*<sup>2</sup>, describe esa brecha como un resultado de la separación que históricamente hemos realizado entre la naturaleza biológica y la naturaleza simbólica de la humanidad. Nuestra naturaleza biológica, concreta y constituida de hechos puede ser descrita a través de proposiciones que responden a la lógica científica. Nuestra naturaleza simbólica, sin embargo, ha sido construida a través de una serie de relaciones sociales complejas entre cultura y religión cuyo objetivo es crear sentido.

Al mismo tiempo, el fuerte impacto que tuvo el estructuralismo de Saussure y su forma de comprender el lenguaje como una red de significantes dio origen a dos maneras post-estructuralistas de comprender nuestra posibilidad de acercarnos a la verdad: la hermenéutica gadameriana y la deconstrucción. La primera, sostiene que todo aquello que puede ser comprendido es lenguaje. El sentido, en ella, se construye a partir de la dialéctica, del encuentro entre aparentes opuestos que, en un vaivén perpetuo, terminan por construir nuevas maneras de comprender el mundo, trascender los límites del lenguaje y ampliarlo. La deconstrucción, por su parte, sostiene que esos opuestos son de inicio inexistentes. En ella, todo lo que podemos conocer está formado de huellas, de la presencia de aquello que está ausente. En ese sentido, todo significativo contiene ya a su opuesto y la contradicción es sólo aparente. Ambas visiones parecieran opuestas pero ¿hay un camino entre ambas?

El lenguaje estético no pretende dar respuestas cerradas a las preguntas que se formulan, sino trascenderlas. “Veo con claridad que todas estas expresiones sin sentido no carecían de sentido por no haber encontrado aún las expresiones correctas, sino que el no tener sentido es su misma esencia. Pues lo que quería hacer con ellas era ir *más allá* del mundo, es decir, más allá del lenguaje significativo

---

<sup>2</sup> Becker, Ernest. *Escape from evil*. Ed. The Free Press. Londres. 1985

[*significant language*]. Toda mi inclinación, y creo que la inclinación de todos aquellos hombres que han tratado alguna vez de hablar sobre Ética o Religión, ha sido la de ir contra los límites del lenguaje.”<sup>3</sup>, dice Wittgenstein en su famosa conferencia sobre Ética, y es justamente en ese sentido que el lenguaje estético es trascendental.

Trascendental no significa metafísico. Cuando hablamos de un lenguaje que va *más allá* de lo significativo hacemos referencia a formas de comunicación activas y vivas. La vida, en su sentido biológico, se constituye en la relación perpetua entre un ente y el ambiente en que se encuentra. La experiencia teatral, que como nos recuerda Grotowski tiene su esencia en la relación entre actor y espectador, ocurre en la percepción material de los movimientos energéticos entre el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador. La percepción es una acción que depende de las capacidades motoras tanto del espectador como del actor<sup>4</sup>. Se trata, entonces, de un movimiento de vaivén, de un ir y venir entre el actor y el espectador, en que ambos son activos y desaparece la dualidad entre sujeto y objeto. En ese mismo sentido, el pensamiento teórico y el entrenamiento se encuentran en un diálogo que constituye caminos de construcción del uno y del otro. Las preguntas formuladas en el reino de la estética se entablan en esa relación.

---

<sup>3</sup> Wittgenstein, Ludwig. «[Lecture on Ethics](#)». *The Philosophical Review*, vol. 74, nº 1, enero de 1965, pp. 3-12.

<sup>4</sup> Esto se explica más adelante en la sección XX.

### **3. Categorías.**

*Por: Felipe Cristancho*

En los procesos de investigación subyace siempre un riesgo doble. Por un lado, fácilmente se pierde de vista el objetivo mismo de investigar, se pone de frente una conclusión prejuiciosa y se trata de llegar a ella por cualquier camino que parezca posible. En ese caso, se porta quien investiga como el perro que persigue su propia cola y desperdicia la vida tratando de convencer a otros de que está convencido de algo. Por otro lado, se desmaterializa el investigador y asciende sobre una nube imaginada a una cierta posición que le indica verdades abstractas, ideas reservadas para los dioses. En ambos casos se peca de soberbia, y el pecho hinchado impide asombrarse del milagro de la sencillez. Quien investiga está obligado a observar ese doble riesgo con la actitud de un funámbulo y caminar sobre la delgada línea que separa ambas tragedias. Es a esa línea, que contiene los hechos materiales y su interpretación al mismo tiempo que divide la impenetrable objetividad de la ingenua mentira del deseo, a lo que llamamos verdad. Todas las ciencias, ya tengan el foco puesto en la lógica o en la poesía, están obligadas a responder a la realidad de un mundo material que vemos con nuestros propios ojos. Nosotros, que nos hemos embarcado en la tarea imposible de usar el lenguaje escrito- de naturaleza duradera- para tratar de compartir experiencias efímeras, cargamos la responsabilidad del loco, que tiene un pie sobre la tierra y el otro en el abismo.

En la fase teórica de nuestra investigación, en este intento nuestro por traer a la lengua lo que le pertenece al ojo, hemos decidido mirar hacia adentro y hacia atrás. Buscamos nuestro lugar de enunciación, el terreno desde el cual hablamos, para construir sobre él. Esa tierra, sin embargo, es móvil y fluida. Está compuesta de las huellas de pensadores del acto escénico que se transmiten de muchas maneras diferentes y que no están necesariamente enunciadas a través de la imprenta. Por esa razón, decidimos llevar a cabo conversaciones guiadas con 4 miembros fundadores del Teatro de la Memoria (Juan Monsalve, Lavinia Fiori, Brenda Polo y Chona) que nos permitieran comprender cómo entendían el fenómeno de la presencia, qué otros campos del conocimiento lo cruzan, cómo entendían el cuerpo-memoria y qué prácticas desarrollaron en sus investigaciones. Constituimos las categorías

**presencia, Cuerpo-memoria, tradición, técnica, producción simbólica, ética, creación escénica, experiencia sensible, misterio y trascendencia,** con la intención de comprender con mayor precisión ese terreno. Decidimos seguir las huellas del rumor. El equipo de trabajo realizó una serie de conversaciones en torno a una escucha activa y colectiva de las entrevistas realizadas y lo que sigue es un estado del arte construido a partir de esas conversaciones:

El Teatro de la Memoria parece estar de acuerdo con el camino de ascenso propuesto por Sócrates en *El Banquete*. Para Juan, Chona, Lavinia y Brenda, eso se llama trascender. Lo que cambia es el nombre que le dan a la Idea. Juan la llama amor o Dios, Chona la llama vida, Brenda Yo y Lavinia Otro. En todos los casos se trata de un misterio que se alcanza a través de cierto tipo de arte escénico y que, en el Teatro de la Memoria, se ha buscado en la **tradición**; el lugar donde religión y arte escénico no se han separado (**producción simbólica**).

Lo que la noción de **cuerpo-memoria** ha construido en la historia del Teatro de la Memoria es la posibilidad de incorporar, carnalizar, y por eso posibilitar la **trascendencia**. Si el cuerpo guarda en su singularidad la verdad, la belleza y la justicia universales (si somos hijos de los titanes y los mortales como Orfeo) entonces es posible el camino hacia el **misterio** y el camino está en el cuerpo. Hay que recuperar el cuerpo, reconstituirlo en su lugar de modo singular de la vida, aunar en él pensamiento y alma para hacer parte de/ser el **misterio**.

**Presencia:** la acción orgánica, trascendente, verdadera y bella se convierte así en la acción simple que carga/revela los 4,000 millones de años que tiene la vida; la acción **presente**, la que religa el tiempo, extra-cotidiana y poética.

Es claro que esa acción requiere la misma precisión con que la vida que trata de presentar se mueve. Superar la individualidad sin perder la singularidad, construir puntos de vista relativos que no sean relativistas, sacrificar el dulce espasmo que generan las validaciones, la ilusión de saber, el espejismo de significar, son cosas aterradoras y muy difíciles (dice Juan). Solo se puede superar el espíritu pasajero de la época actual (y religar el tiempo) a través de arduo trabajo **técnico**. La **técnica** es el camino a la libertad soberana, el vehículo que lleva a la no-acción que es actuar

“siendo puro aliento”. La **técnica** construye los hábitos responsables del ascenso, de su posibilidad.

Tanto Lavinia Fiori como Juan Monsalve hablan de la ficción como un aspecto fundamental del Teatro de la Memoria. **La creación escénica** en ellos permite una nueva relación con la **trascendencia**. En ella, existe un tiempo que no es lineal, una relación de juego con el otro y lo otro que permite la coexistencia entre la memoria universal y la singularidad de un cuerpo, un espacio en que conviven el santo y el mortal. El rumor del amor, de lo divino, de la memoria universal, se escucha en momentos de trascendencia en el mismo cuerpo que flaquea, se lesiona y se ríe de su propia finitud. El punto central es el hilo que une, la **memoria**, no la meta y no el fracaso. El juego, el gozo, la farsa, la ficción, el daemon del Teatro de la Memoria ha investigado la **tradicción** como un gran banquete de juegos y técnicas para construir un lazo cósmico y vital propio. Ha escuchado el rumor del amor, se ha iniciado en su **misterio** y lo comprende en su naturaleza de juego.

#### **4. Sobre los puentes que se trazan entre técnicas y visiones o la incorporación de muchas historias en un solo cuerpo**

*Por: Sofia Monsalve*

Hay algo de misterioso en la manera como el conocimiento práctico se incorpora. Muchos estudios desde la psicología cognitiva, las neurociencias y los estudios somáticos, han abordado los procesos de cómo un cuerpo aprehende una información, la hace propia, repetible y modificable. Y sin embargo algo del proceso entre la subjetividad y objetividad de la información recibida, y los procesos de construcción y deconstrucción identitaria sigue siendo misterioso. ¿Qué hace que una técnica se convierta en una tradición? ¿La estandarización de la información? ¿la completa apropiación e individualización de la información? ¿La descolonización de mi propio ego dentro de la técnica misma? Me veo en la necesidad de hablar en primera persona.

Cuando me preguntan de dónde viene lo que mi cuerpo sabe y de dónde vienen las maneras que uso para transmitirlo, los confines entre subjetividad y objetividad se borran completamente. Es más, se borra mi propia identidad: la de Sofia Monsalve con su historia particular, porque en mi cuerpo aparecen todos los rastros de los maestros que nos han precedido. Hay huellas lejanas en el tiempo y en el espacio, y no puedo dejar de asombrarme por los saltos cuánticos que la información ha hecho hasta llegar a mi cuerpo, de 1,59 mts de estatura y 56 kilogramos de peso, blanco de piel, mediterraneo de formas, negro de pelo y boyance de razgos. “Este cuerpo que ha dejado de ser sólo mío”.

No se me malinterprete: no considero que la información salte mágicamente llegando a encarnarse, cual proceso de transubstanciación a un elegido mesías. No, estamos hablando de una historia concreta de intercambios, influencias, interpretaciones, malas traducciones, equívocos y eureka<sup>5</sup>. Sin embargo, hay algo que se desarrolla en un espacio sin fronteras y en un tiempo no lineal, justamente

---

<sup>5</sup> que E. Barba se ha encargado de trazar en sus monumentales obras como “los cinco continentes del Teatro”, en “El arte Secreto del Actor” o en numerosos artículos que, con una historiografía particular, trazan la genealogía de las búsquedas teatrales de las vanguardias hasta nuestros días.

porque dichos viajes vuelven a conjugarse en un cuerpo subjetivo marcado por una historia tan lejana como reciente. El cuerpo aculturado se encuentra con el cuerpo inculturado y reinterpreta la información, haciéndola propia. O parafraseando a Barba: una cosa es lo que se sabe y otra cosa es lo que yo sé.

Lo que yo sé, sin embargo, no se limita a mis maestros más próximos puesto que sus propios cuerpos han sido atravesados por informaciones que, exponencialmente, se conjugan y reinterpretan en el tiempo y en el espacio. En mis prácticas, puedo reconocer las informaciones que, desde hace milenios, se mantienen vivas en los actores-bailarines asiáticos. Informaciones que viajaron a Europa y se encarnaron en mediterráneos contemporáneos se mezclaron a su vez con técnicas de itinerantes saltimbanquis e intelectuales de la palabra; cuerpos vueltos a mezclar en los cuerpos de polacos exiliados, quienes buscaron las fuentes del teatro en las ondulaciones de columnas vertebrales de afro descendientes haitianos; informaciones que aprehenden nórdicos, codificados previamente con diseños corporales ideados matemáticamente en los escritorios de las academias de ballet o en las excéntricas visiones de la pantomima, el mimo corporal y la danza moderna; informaciones que luego se transmitieron a cuerpos latinoamericanos que a su vez portan la afro-díspora en su memoria y se encuentran con cuerpos de la selva o de las altitudes andinas que danzan y cantan a la tierra, a la luna y al sol.

La trazabilidad del camino se hace borrosa y se convierte en huella. Mi cuerpo, hoy, está lleno de huellas. Puedo narrar la genealogía más próxima, pero el misterio de cómo estas memorias-cuerpo nos habitan, es aquello que comenzó a entrecruzarse en el momento en que empezamos esta investigación.

Las primeras prácticas de entrenamiento sobre la presencia escénica, de las cuales recuerdo poco, tienen raíces en mis primeros años de vida. Es difícil saber cuándo fue la primera vez que entrené, así como es difícil separar la técnica del proceso de formación en la vida que tuve junto a mi primer maestro: mi papá, Juan Monsalve. Hoy, casi 30 años después de los primeros entrenamientos, reconozco cómo mi cuerpo ha realizado puentes entre los distintos maestros (conocidos y desconocidos), conjugándose en saltos no siempre lógicos ni lineales.

No siempre sé si lo que enseñé lo aprendí en Bali, o si es la manera como Iben modificó la información de Bali en mis propias partituras; no sé bien qué, de mi manera de conducir un entrenamiento, proviene de Juan o de Iben, de Roberta o de Ana; o si en cambio se inspira en la manera en que Eugenio crea un ambiente de trabajo en sala. Es difícil separar los flujos de energía que me enseñaba Iben, a las reacciones kinestésicas presentes en los bullerengues que bailaba de niña; o los movimientos ondulares y explosivos tan presentes en las danzas de los orixás, del flujo de extroversiones e introversiones de la Danza del viento. Aún así, no podría decir que mi manera de enseñar es sólo mía, tampoco podría decir que este cuerpo que habito (o que me habita) es sólo mío.

Los puentes que se trazan en un territorio sin fronteras y en un tiempo a espiral no dejan avenidas, sino rastros, huellas en la arena: evidencia presente de un pasado remoto que marcó un territorio en constante devenir en futuro.

Después de un decenio en Dinamarca, en el seno del Odín Teatret y junto a mi maestra Iben Nagel Rasmussen, regresé a Colombia con la intención de retomar el Teatro de la Memoria, fundado por mi padre y al borde del olvido. En ese momento, mi identidad profesional estaba profundamente conectada a las maneras específicas del Odín Teatret y mi entrenamiento fue el desarrollado en el marco del Grupo Internacional de Investigación Teatral - Puente de los Vientos (Bibliografía artículo Puente de los Vientos). En ese entonces, me mantenía separada de lo que había aprendido con Juan y estrictamente arraigada a mi identidad odiniana.

Sin embargo, enseñar fuera del contexto del grupo danés y con la libertad adquirida al ser actriz sin casa, freelancer y sin nombre, empezaba a mostrar nuevas posibilidades en las prácticas del entrenamiento que, extrañamente, resonaban con las memorias lejanas del Teatro de la Memoria. ¿Encontrar mi propio camino no era sino volver sobre las huellas de mis maestros? Tengo que confesar que no fui consciente de este proceso sino hasta varios años después. En mi discurso, seguía manteniendo una fuerte separación ideológica, técnica y estética frente al camino de mi padre. Hay cosas que te habitan así tu no lo quieras. En la libertad que me posibilitaron los primeros “semilleros de formación” y los “laboratorio de

investigación” con jóvenes bogotanos comencé, sin saberlo, a ciegas y sin vocabulario, a buscar caminos sobre la energía que iban más allá de la técnica.

A principios del 2017 y después de haber tenido la oportunidad de observar brevemente el trabajo que Carlos Simioni había estado desarrollando con el APA (ver anexo – artículo Sofia sobre el APA) me fui durante un mes a Brasil con el fin de trabajar intensivamente con Simioni sobre su técnica Cuerpo Sensible. Regresaría dos veces a lo largo de ese año y la experiencia produciría un cambio profundo y radical. Luego Simioni vendría a Bogotá en cuatro ocasiones en el marco del proyecto “Cuerpo Presente” desarrollado por el Teatro de la Memoria desde el 2018.

El trabajo de Carlos Simioni se origina bajo la guía de Luis Otavio Burnier. Simioni, su alumno, aunque pocos años menor que Burnier, participa en la fundación de Lume Teatro, un grupo de investigación creado en el contexto universitario de la Universidad Estatal de Campinas (SP). Como pocos grupos en el mundo, dedica sus 45 años de existencia plenamente a la investigación-creación teatral. Burnier, después de un periodo de formación directa con Etienne Decroux, vuelve a Brasil y traza metodologías para la investigación desde la práctica que marcan el trabajo de Simioni hasta muchos años después de la prematura muerte de Burnier. Simioni, atraviesa distintas técnicas, maestros y entrenamientos: desde el trabajo sobre el mimo corporal desarrollado con Burnier hasta el trabajo sobre el Clown desarrollado con Nanni Colombaioni y el Butoh con Natsu Nakajima, además de diversas danzas rituales y populares de origen afrobrasileño y el entrenamiento del Puente de los Vientos. Todo esto desarrollado en un riguroso contexto de investigación donde los descubrimientos sobre las técnicas del actor y los procesos creativos vienen constantemente sistematizados y puestos a dialogar con investigaciones académicas.

Fue en el 2009, la primera vez que participé en un encuentro con el grupo fundador del Puente de los Vientos<sup>6</sup>, que conocí a Carlos Simioni. El amor fue a primera vista. Simioni, hoy con 60 años, es un ser de luz discreto, callado, jocoso con una mirada que irradia amor y serenidad y con un humor sutil, fino y afilado. Su cuerpo, en el entrenamiento, irradia energía, luz y vitalidad, y sin embargo no se despliega en operaciones técnicas complicadas. En escena es pura esencia humana, transparencia

---

<sup>6</sup> Desde que los grupos se unieron

que va más allá de la técnica. Mi fascinación por su trabajo hizo que, sin pensarlo mucho y de manera completamente intuitiva, lo buscara para desarrollar un proyecto de formación apenas hubiera regresado a Colombia. Respondía a la necesidad de mantenerme activa en las búsquedas de técnicas y perspectivas de trabajo y conectada con un ambiente de investigación (que me permitiera no aislarme ni perder el rigor una vez fuera de los circuitos del Odín). No tenía idea de la magnitud de lo que me iba a encontrar.

La técnica del Cuerpo Sensible que desarrolla Simioni, se origina en el 2012 dentro del contexto del grupo Patuanu y el Atelier de Pesquisa do Ator que Simioni conduce junto con Stephane Brodt. Dicha técnica (que tendremos la oportunidad de describir detalladamente en el capítulo sobre las metodologías) traza una ruta única de caminos corporales para activar las cadenas musculares del cuerpo en tensiones específicas. Una vez activados estos ‘esfuerzos’ se expande la percepción psicofísica creando un cuerpo sensible y un estado del ser y, aunque no se expresa estéticamente en el marco de ninguna de las tradiciones que he mencionado, las contiene todas. Es la búsqueda por la presencia pura que contiene en sí misma todos los principios tan explorados por las técnicas escénicas.

Parecería que estoy haciendo un gran viaje de algo que no es más que un paseo por la casa de familia: Simioni, el Odín, Grotowski, Barba, Iben Nagel, Juan Monsalve pertenecen a una línea específica de hacer teatro, uno podría decir que están trabajando sobre lo mismo. Y aún así, los distintos cuartos de la casa de la abuela pueden contener el mundo entero.

Para mí, las deconstrucciones parecían, en ese momento, radicales. Al irme al Odín negué a mi padre, al volver a Colombia negué al Odín, al encontrarme con Simioni negué todo lo que había aprendido previamente y al volver a Colombia de nuevo reencontré a mi padre en Simioni y a Iben en los principios fundantes del trabajo, a Grotowski en las preguntas profundas que surgían sobre el cuerpo-memoria y a Barba en la sistematicidad de la investigación. Encontré a Decroux en el trabajo del equilibrio, y encontré al pensamiento zen en la no-acción, el Butoh en la ausencia. Encontré las imágenes del renacimiento y las iconografías hinduistas en las configuraciones de mi cuerpo, cantos ancestrales de las selvas amazónicas y gemidos

tibetanos en mi voz, encontré la lechuza, el águila y el reptil. De repente lo que estaba separado se reunía.

El encuentro con Simioni permitió, por primera vez en mi carrera de actriz, hacer de mi cuerpo un territorio de-colonizado, un territorio fértil de exploración con una vida propia y con un historia por ser escuchada. Por primera vez pude ir más allá de mi ser cotidiano y reconocer mi territorio como una entidad libre, una entidad virgen, pura, autónoma y no por eso separada de mí.

En el trabajo del cuerpo sensible encontré el cuerpo-memoria y unas nuevas-viejas rutas de creación a partir de él.

### **Sobre la trascendencia en los estados alterados de presencia**

En el teatro de la Memoria, el entrenamiento siempre ha sido un espacio de búsqueda por la trascendencia. Pero de qué tipo de trascendencia se trata es algo que fluctúa con los tiempos y los propósitos. Desde el hecho concreto de trascender en una técnica, hacer algo de manera más precisa, conseguir resultados o habilidades incorporadas con maestría, hasta encontrarse en conexión con el mundo al punto que los límites del yo se difuminan, llegando a una conexión con un tipo diferente de consciencia.

Cuando entrenaba con mi padre, en ese pasado del que conservo pocos recuerdos, siempre estaba presente la palabra sagrado. Las prácticas que realizamos, estaban inspiradas en lo que Juan había aprendido de los maestros orientales, de Grotowski y Barba en una mezcla por lo menos ecléctica, aunque no siempre purista y precisa. Juan, como ya se pudo evidenciar previamente, buscaba el misterio, la conexión con lo divino, el trance y el éxtasis, ya fuese mediante prácticas meditativas, o mediante el consumo de psicoactivos y plantas de poder o ya fuese dentro del entrenamiento para la escena. Pero claro, todo esto si llegaba una niña de 6 años era bajo una simple actitud de 'respeto' y 'compromiso' en el espacio de trabajo, poco más.

Cuando fui consciente de mi entrenamiento, es decir cuando empecé a practicarlo fuera de los contextos puramente familiares (a los 16 años), mi atención se dedicó completamente a la adquisición de habilidades. Entraba en la sala negra y vacía del

Odín Teatret con el propósito de saltar más alto, de dar botes y volteretas con mayor precisión, danzar más coordinadamente y ser capaz de repetir exactas partituras. Y sin embargo, en esos primeros tiempos del entrenamiento, siempre había algo que sucedía que escapaba a los objetivos técnicos. Una sustancia de la imaginación que se materializaba en la sala y en mi cuerpo y donde ya no había experiencia de división entre el hacer y el pensar, entre el reaccionar y el accionar. Unos años más tarde, cuando empecé a formarme con el Puente de los Vientos, comenzó a aparecer una nueva necesidad: la del flujo... un “algo” que sucede cuando estás en plena presencia, donde la vida se manifiesta por una sucesión continua de acciones, sin brecha de duda, ni estado cotidiano de conciencia. Ahí, sin embargo, la atención estaba puesta en incorporar a tal punto la técnica, para poderse liberar de ella, trascenderla y fluir hábilmente en la producción de acciones físicas, ritmos y dinamismos en el espacio y en el tiempo. La idea de que la técnica hay que trascenderla para llegar a la verdadera información que contiene, no es algo nuevo. Los maestros reformadores del teatro nos hablan constantemente de este proceso. Y si bien esto está presente en el Odín, el foco del entrenamiento se mantiene en la técnica como habilidad concreta - no virtuosa- y como posibilidad de mantener la atención del espectador conectada con la acción.

Apenas llegué a Colombia, la necesidad de entrenar y “mantener” mi trabajo como actriz se tradujo en dos cosas: como ya dije, seguir aprendiendo con personas como Simioni y enseñar. Desde los primeros meses de haber regresado a Colombia, abrí un laboratorio independiente de entrenamiento en Bogotá. Compartía, con pequeños grupos de alumnos las técnicas del Puente de los Vientos y poco a poco fueron abriéndose caminos en donde me liberaba de la técnica e improvisaba ejercicios provenientes de otras tradiciones y técnicas. Cosas que había aprendido no sé en dónde, amalgamados en un flujo continuo que buscaba tanto desarrollar habilidades, como encontrar esa trascendencia del cuerpo convertido en sustancia pura de la memoria y la imaginación. La necesidad por trascender en el trabajo, por tocar límites que expandieran mi consciencia, se hacía presente en sala e inconscientemente lo buscaba en los espacios pedagógicos.

Entonces comencé a explorar con flujos espaciales de movimiento y relación continua, una especie de danza libre donde el participante corría, saltaba, realizaba

frases de movimiento con inicio-nudo y desenlace. Poco a poco, en las transformaciones de estos flujos empezaba a aparecer la evocación de imágenes, recuerdos, estados y sensaciones corporales que se manifestaban a través de las acciones y los movimientos, transformando la energía del actor sin la mediación del pensamiento racional y consciente.

Hablar de consciencia es complejo cuando abordamos el trabajo sobre la presencia. La razón es que incluye una contradicción en términos. La conciencia está tan presente que puede ausentarse. O dicho en otras palabras: aparece otra conciencia, libre de los automatismos personales, de las máscaras sociales y las configuraciones culturales del cuerpo. El cuerpo empieza a hablar y la mente acallada, empieza a revelar paisajes sensibles. Tengo que reiterar que este proceso sucedía sin que yo fuese consciente de él. En mi discurso el trabajo aún estaba profundamente inscrito en la adquisición de habilidades y enfocado hacia la precisión técnica. Las manifestaciones sensibles, imaginarias y emocionales eran algo que ocurría pero de lo cual no se hablaba. Eran el misterio que le daba vida a todo y, como buen misterio, era mejor no nombrarlo.

Luego llegó el trabajo del Cuerpo Sensible. Mi primer acercamiento a la técnica, como ya lo mencioné, fue breve pero muy intenso. Dejó impregnadas huellas profundas en mi manera de trabajar, pero no me atrevía a transmitirla hasta no dominarla. Me aventuré, en ocasión de una visita de Carlos Simioni, a compartir con unos cuantos estudiantes recurrentes el camino de las capas, el campo y el portal. Entonces comencé a desarrollar una nueva manera de enseñar: la de la intuición. Poner mi cuerpo en trabajo y conducir las sesiones de entrenamiento guiada por las necesidades que él me va poniendo. Tratar de abrir totalmente mi atención con el fin de estar inmersa en mí y al mismo tiempo en plena conexión con lo que le sucede a los otros participantes/estudiantes. Comencé a encontrar la posibilidad de narrar lo que me estaba sucediendo, en el mismo instante en que sucedía y de escuchar qué es eso que mi cuerpo estaba queriendo hacer para resolver un problema técnico o encontrar un camino sensible. Era un espacio nuevo para mí en el que podía tanto trabajar como guiar.

Cuando finalmente pudimos contar con la presencia de Carlos en la sala, el camino se reveló preciso. La metodología es tan concreta que casi parece una receta. Primero esto, luego aquello, seguido de tal y cual operación y sin embargo la técnica misma escapa a una petrificación. La técnica comenzaba a sugerir preguntas y caminos distintos, como por ejemplo el uso del canto y la producción de sonido libre, o la total libertad de realizar acciones y relaciones en el espacio y con los otros. Mis propias intuiciones comenzaban a manifestarse en la manera específica como mi cuerpo interpreta la técnica.

A cada venida de Carlos realizamos un encuentro previo para retomar el trabajo y nuevas preguntas surgían. ¿cómo lidiar con las fuertes emociones que aparecen dentro del trabajo? ¿cómo fijar partituras sin perder la apertura? ¿cómo nos podemos relacionar en este estado? A su vez, Carlos llegaba con los avances ocurridos en sus propios grupos de trabajo y compartía nuevas terminologías. Es así como surge y se establece el grupo de investigación de Cuerpo Presente en Junio del 2021 y desde entonces hemos estado desarrollando la técnica, sus posibilidades de agencia y sus caminos creativos que son objeto de esta investigación.

Mi papel en la guía de este espacio fluctúa entre un dentro y un afuera. A veces plena participante de las sesiones otras conduciendo sólo con mi voz, en otras como observadora externa. Lo fundamental del proceso ha sido aprender a escuchar, resonar y tener la capacidad de intervenir sin imponer, proponer sutiles cambios y dejar que la marea colectiva siga su curso, sistematizar núcleos de acción, fijar trayectorias espaciales. Pero todo esto desde una disposición plenamente comprometida de mi cuerpo, dispuesta a entrar en una imagen, o memoria sin miedo a soltar la panorámica colectiva. Entender mis propias imágenes para poder relacionar las imágenes producidas por el grupo de investigación y finalmente poder componer una estructura dramática y espectacular en la cual estas imágenes vivan. El resultado de este proceso es “Susurro de dragón” una obra teatral de creación colectiva surgida del trabajo con la técnica.

Lo que se hace claro, religado y transparente es que el cuerpo-memoria es un espacio sin fronteras y con un tiempo profundo que conjuga pasado y presente. Las informaciones son la lectura, de una lectura, de una lectura y el origen es difícilmente

trazable a una sola cepa o a un sólo creador. Somos fragmentos fractales del conocimiento y nuestro cuerpo sapientemente contiene toda la información necesaria como huellas que hay que saber rastrear. Entonces la dialéctica entre el rigor y la libertad, entre la intuición y la confianza, se hacen fundamentales para poder trascender la técnica y escuchar los susurros del cuerpo.

## 5. Metodología de trabajo

*Por: Leonardo Useche*

### 1. Metodología de trabajo

La investigación de Cuerpo Presente se ha desarrollado paralelamente en múltiples frentes a través del trabajo nuclear en torno a dos componentes principales, el de la investigación práctica y el de investigación de orden sistemático y reflexivo.

En consecuencia, la producción creativa e investigativa ha tenido a grandes rasgos dos tipos de espacios de interacción y accionamiento:

En primer lugar, los comprendidos por momentos de entrenamiento e incorporación de la técnica, en dónde se busca la profundización desde el cuerpo. Y en dónde, en la etapa final de las 2 últimas fases, se posibilitó la creación y composición con miras hacia un interés espectral. En el segundo tipo de espacios, se hace referencia a las acciones encaminadas a reflexionar, escribir, indagar y alimentar con discursos escriturales interdisciplinarios lo encontrado en la práctica. Aquí también se formularon preguntas y cuestionamientos que permitieron la trazabilidad y evolución de la información propuesta.

A lo largo del proceso los investigadores han emitido propuestas de maneras de operar (estructuras, acciones y contenidos de las sesiones), analizan bibliografía, desarrollan la conceptualización y guían el trabajo práctico. El *grupo del laboratorio*, un equipo que empezó siendo de 15 integrantes y que al momento lo siguen constituyendo 11 de esos artistas del Teatro de la Memoria, provienen de distintas disciplinas y corrientes formativas dentro del campo de las artes escénicas, llevan a cabo los ejercicios y producen los materiales que alimentan la investigación (bitácoras, material creativo, reflexiones, etc.). Estos últimos, interpelan de manera práctica y en sus propios cuerpos las preguntas-problema.

Este lugar de la investigación se realizó sobre tres ejes:

- **Cuerpo Sensible:**

Conjunto de ejercicios desarrollados por Carlos Simioni (Brasil) en el marco del Laboratorio de Investigación para el Actor (Atelier de Pesquisa do Ator). Mediante estos ejercicios, se distribuye en varias capas de energía las tensiones que adquiere el cuerpo en el momento en que se encuentra con un equilibrio precario (justo antes de caer) desde la más lejana al eje del cuerpo hasta la más cercana. A través de este trabajo preciso y técnico de desplazar el peso del cuerpo en diferentes capas y de retener esa energía generada en cada una de ellas, se organiza una topografía muscular y espacial ubicando distintos grados de activación energética. En esa activación se construye un campo de acción sensible y dilatado donde las acciones y movimientos surgen desde un estado de presencia alterado, pre-reflexivo y no completamente intencionado. A partir de este estado se elaboran acciones físicas y vocales.

- **Voz/canto:**

Acciones relacionadas con el canto grupal y la construcción de atmósferas sonoras, donde las cualidades vibratorias de la voz (sus resonadores, dinámicas y frecuencias) se convierten en el sentido mismo del canto. El canto colectivo y la construcción de atmósferas sonoras a través de la palabra y del paralenguaje, sirven como vehículo hacia un estado alterado de la presencia en resonancia con las fibras sensibles de los participantes, capaz de generar un compromiso emocional y energético.

- **Diálogo:**

Al finalizar cada sesión se abría un espacio de diálogo en el que se compartían experiencias, imágenes, sensaciones y reflexiones. A partir de esas conversaciones construimos planes de trabajo en relación con la evolución de las necesidades e intereses de los participantes. Sabíamos así, si era necesario profundizar sobre bases técnicas, buscar repeticiones de imágenes colectivas, buscar maneras de organizar el espacio, etc.

Con el objetivo de lograr un registro conceptual de la investigación, y de fortalecer los procesos de incorporación de la técnica, cada miembro del grupo laboratorio llevó un registro autónomo de sus experiencias. Además, se tejió un diálogo entre los investigadores para encontrar puntos comunes, diferencias y fundamentos que

surgen desde el trabajo práctico. Al mismo tiempo, se realizó un trabajo de conceptualización con base en las experiencias, el diálogo y las bibliografías propuestas planteando cruces conceptuales con otras disciplinas. En un ir y venir constante, las propuestas conceptuales regresan al trabajo práctico y al diálogo con la experiencia.

El trabajo teórico, llevó a la construcción de una serie de conceptos comunes en el grupo del laboratorio, algunos propios de “Cuerpo sensible” y otros que resultaron de la apropiación de dicha información en nuestra investigación. Compartirlos nos permitió una mejor comprensión del trabajo y seguramente nos seguirá permitiendo una fluidez en los discursos y una consistencia metodológica entre quienes se acercan a la investigación. En consecuencia, como fruto de esa concentración de la información, compartimos el siguiente glosario:

### **Glosario de trabajo**

- **Brazo abdomen:** Se trata de la consciencia de la relación entre el abdomen y los brazos. En este ejercicio se mueven los brazos desde el abdomen usando la imagen de una banda que genera resistencia. En el sentido más biomecánico, el brazo abdomen constituye una acción de tensión dinámica, que bajo la técnica del cuerpo sensible debe ser “abierta” es decir, que no debe generar tensiones estáticas, sino que debe conducir a la circulación y la disipación de la energía en todo el cuerpo.
- **Capas:** Llamamos capas a la intensidad de la fuerza muscular que el cuerpo aplica en estados de desequilibrio. El cuerpo es sacado de su eje y llevado al punto de desequilibrio que se sitúa justo antes de caer. En ese momento, el esquema corporal hace fuerzas en todos los músculos que buscan mantener el equilibrio. Esas fuerzas son mapeadas y se traen al eje. Lo que resulta, es un tipo de tensión dilatada con dirección hacia adentro. Trabajamos en principio con cuatro capas, es decir, con cuatro intensidades de esas fuerzas. Cada capa tiene un tipo preciso de activación muscular y se pretende percibir los sutiles cambios entre una y otra. En fases posteriores de la investigación, el número de capas; y en consecuencia, la consciencia sobre la intensidad de la fuerza, se amplió incluso hasta llegar a la décima capa. Este trabajo de capas se realiza

hacia adelante, atrás, arriba, abajo, lado izquierdo, lado derecho y hacia adentro.

- **Campo:** El mismo proceso de las capas se repite, pero esta vez, mientras que el cuerpo físico regresa al eje, el cuerpo energético se mantiene en la posición y no regresa del todo, direccionando las fuerzas de tensión hacia afuera y proyectando la expansión y dilatación de la energía corporal. Como si una corteza se separara del árbol y en el medio se pudiera reconocer toda la savia que lo nutre, la sustancia del árbol está tanto en la corteza que se separa como en el tronco, y esa relación se mantiene gracias a la savia que los sigue uniendo. Llamamos campo magnético a la energía generada por la tensión entre las fuerzas musculares que están dirigidas hacia afuera. Trabajamos, en principio, con cuatro campos, es decir, con cuatro intensidades de dilatación. Igual que con el trabajo de capas, llevamos posteriormente ese trabajo de dilatación a mayores distancias y se realizó hacia adelante, atrás, arriba, abajo, lado derecho, lado izquierdo y hacia adentro.
- **Palancas:** Una vez el cuerpo ha mapeado las capas y los campos, es capaz de recordar las sensaciones musculares. Las palancas son mecanismos físicos eficaces para construir esas fuerzas sin tener que hacer todo el proceso del desequilibrio. Las palancas se convierten en los motores de la acción tanto del cuerpo físico como del campo. El movimiento, en distintas direcciones, aplica esas fuerzas convirtiéndose en un movimiento total, ayudando a alimentar la energía que se va desgastando del campo y de las capas.
- **Aurora Boreal:** Llamamos aurora boreal a los movimientos de energía y los lanzamientos de vectores que no incluyen un movimiento corporal. Que suceden como producto de la emanación energética del campo y que se visualizan como estelas de luz oscilando en torno al cuerpo como fruto de la circulación de la energía.
- **Cuerpo total:** Llamamos cuerpo total al estado de percepción ampliada en que la atención se dirige a la totalidad del cuerpo, una especie de alineación

expandida. En él desaparecen las dicotomías mente/cuerpo, cuerpo/emoción, afuera/adentro, individuo/colectivo.

- **Portal Primario:** Llamamos portal primario a un estado de percepción ampliada del cuerpo total. En él, se exploran los esquemas corporales y la pre-comprensión del cuerpo. Es un estado sutil de contemplación de los movimientos genuinos y pre-reflexivos del cuerpo. Se caracteriza por una sensación de abandono ante el cuerpo en donde se le permite el movimiento de un modo no intencionado.
- **Portal de Trabajo:** Llamamos portal de trabajo al estado de percepción ampliada del cuerpo total en que aparecen la intención y la voluntad. En él, a diferencia del Portal Primario, los movimientos, acciones, imágenes, sonidos, etc., son voluntarios, aunque no-totalmente-intencionales.
- **Semillas:** Las semillas son estímulos psico-físicos que ponemos en el portal de trabajo con la intención de descubrir/crear acciones, imágenes, sonidos, etc. Permiten accionar en ese estado de sensibilidad ampliada. Pueden ser tan sencillas como “mover la mano derecha” o tan complejas como “ser fuego” y sus desarrollos de cierta manera son impredecibles: plantamos una semilla pero no tenemos plena seguridad de cómo va a germinar o de cómo se va a desarrollar.
- **Portal Denso:** Llamamos portal denso a un estado de percepción ampliada del cuerpo total en que la energía emanada por los campos constriñe el cuerpo, una sensación en la que la energía intensa se concentra y parece apretar la musculatura y con ella, la producción sensible se torna pesada y la calidad de la energía se densifica.
- **Portal hacia adentro:** Llamamos portal hacia adentro al estado de percepción ampliada en que las fuerzas de los campos en estado de cuerpo total son dirigidas hacia adentro, en lugar de hacia afuera, hacia el espacio. Los vectores energéticos se apuntan hacia el centro del cuerpo y el

pensamiento y allí aparece una vibración corporal interna muy fuerte que propicia una exacerbación de la imaginación y la memoria.

- **Caminata limpia:** Llamamos caminata limpia a un estado de percepción ampliada del cuerpo total en que la imaginación y la memoria son aquietadas, lo que permite un desplazamiento por el espacio sin mayor condicionamiento expresivo y un estado de cuerpo, abierto y tranquilamente expandido; no implica ningún esfuerzo de emanación sino una intención de soltar.
- **La luz de la voz:** Llamamos luz de la voz a la sensación corporal interior del sonido que no se exterioriza, se abre un canal vocal que no se manifiesta en el exterior pero que se percibe internamente.
- **Resonancias:** Llamamos resonancias a las memorias corporales que aparecen por fuera del espacio de trabajo por el ejercicio de la activación sensible.

La operatividad conceptual expuesta anteriormente se logró a lo largo de las múltiples etapas de la investigación, constituyendo avances importantes para la apropiación y en algunos casos transformación de la técnica de base. Este trabajo fue posible debido a la repetición y a la reflexión permanente de la funcionalidad evolutiva de las herramientas técnicas y de las formas en las que resonaba en el colectivo en los diferentes momentos de encuentro y bajo las distintas intencionalidades (profundidad técnica, composición, transformación, etc.) Metodológicamente el trabajo se dividió en una serie de momentos, cada uno integrada por actividades específicas que posteriormente decidimos agrupar en cuatro fases para posibilitar un mayor y un mejor seguimiento del proceso. Esas fases son:

### **5.1 Primera fase**

Estuvo constituida por varias etapas. Entre el 1 de junio y el 24 de junio de 2021 trabajamos de un modo intensivo, nos encontrábamos 6 días por semana, durante 3 horas cada sesión con la intención de ahondar en el trabajo práctico. Allí, incorporamos, profundizamos y afinamos las técnicas y los principios básicos de trabajo. En ese momento empezaron a surgir las preguntas individuales de los investigadores y el trabajo se enfocó en el espacio como contenedor y conector de los distintos sistemas vivos que lo habitan.

Entre el 28 de julio y el 29 de septiembre nos encontramos con una intensidad de 4 horas semanales. En ese período, se profundizó en el trabajo individual y durante las sesiones se buscaron dos cosas principalmente: hacer un mantenimiento de las técnicas (repetirlas para que la memoria corporal no se desgastara) y explorar de manera libre en el portal primario y el portal de trabajo sobre la relación y la conexión entre los cuerpos. Durante todo este período, una sesión consistía en: entrar en circunstancia de trabajo a través de acciones individuales para cada investigador a manera de ritual personal, de manera que le permitiera concentrar la totalidad de su atención; posteriormente se accionaba para constituir la relación orgánica con el ritmo y el espacio, se repetían secuencias de tensegridad (descritas en un fragmento posterior del presente escrito), y se pasaba a la activación técnica del Cuerpo Sensible: a saber capas, campo, portal primario, portal de trabajo, voz/canto y un espacio final de diálogo (también desglosados de manera más detallada en un momento posterior del documento).

## **5.2 Segunda Fase**

Esta fase, está comprendida por la llegada de Carlos Simioni a Colombia. Él viene como invitado del Teatro de la Memoria para acompañar el desarrollo de espacios de profundización en su técnica. Ese acompañamiento tiene dos momentos importantes: el intensivo en Bogotá y el intensivo en Villa de Leyva.

El primer momento, situado entre el 28 de agosto y el 3 de septiembre, se abrió con encuentro de bienvenida en el espacio La Barca, en el que le presentamos a Simioni y a un limitado grupo de personas, un entrenamiento con base en su técnica, dirigido y desarrollado completamente por nosotros (el grupo de investigación). Por primera

vez tuvimos la oportunidad de compartirle presencialmente la forma en la que la estábamos aplicando las herramientas ofrecidas a Sofía y a algunos miembros del equipo con anterioridad, hablamos sobre las reflexiones de índole conceptual y sensible que se habían configurado hasta el momento, y las preguntas y descubrimientos que habíamos tenido como parte del ejercicio de profundización autónoma. Simioni, por su parte, dio su consideración sobre el trabajo presenciado y sobre los diálogos que habíamos sostenido.

En los días siguientes, trabajamos en la sala de ensayos con una intensidad de 8 horas por jornada, periodo en el que Carlos nos compartió los desarrollos y actualizaciones que había tenido la técnica del “Cuerpo Sensible” hasta el momento y que en gran medida se habían dado por la práctica reflexiva personal a través de los encuentros con su grupo de trabajo brasilero, pero también con los grupos del mundo a los que ha viajado para practicar la técnica. Nos instruyó en herramientas de trabajo desde la voz y desde el cuerpo que hasta ese momento eran nuevas para nosotros, como el brazo abdomen, el portal denso, el portal hacia adentro, la caminata limpia y la luz de la voz; así mismo, compartimos pesquisas y maneras de acercarnos a ellas con miras a posibilitar la movilización de conocimiento y la profundidad investigativa.

El segundo gran momento, que en parte sirvió como conclusión del primer intensivo pero que tuvo una naturaleza distinta, fue la residencia desarrollada en Savitri, una sala de ensayos de Villa de Leyva, Boyacá. Tuvo lugar entre el 4 y el 6 de septiembre de 2021 y fue una residencia de 3 días en los que además de tener espacios específicos destinados para la práctica de la técnica del Cuerpo Sensible, compartimos momentos de convivencia, charlas cotidianas y experiencias de vida que enriquecieron aún más el conocimiento y la relación. Allí tuvimos más momentos de juego y de investigación conjunta, Simioni nos compartió mayor información sobre las fuentes corporales y espirituales que nutrieron la configuración de su técnica, como la danza butoh, el mimo corporal dramático o el candomblé, y que sirvieron para un entendimiento más profundo de la diferencia entre la “vieja manera” de interpretar (condicionada por un principio de representación y de impostación que él considera forzado) y la “nueva manera” (caracterizada por una mayor presencia del impulso orgánico y de la reacción viva). También se aventuró a explorar con nosotros para tratar de encontrar nuevas cosas,

nuevos matices y contrastes que eran alentados por las características particulares de este grupo y del espacio en el que nos encontramos. Esta fase tuvo como culminación, un extenso momento de portal en el que se motivó la aplicación de todas las herramientas conocidas hasta el momento, momento que estuvo vestido por una interacción con la luz y la oscuridad física que hasta el momento no habíamos explorado.

### **5.3 Tercera Fase**

Luego de una corta pausa y descanso después de la intensidad de la fase anterior, en este periodo se hicieron un par de sesiones virtuales (8 de septiembre y 10 de septiembre) para reflexionar sobre los procesos ocurridos hasta la fecha y para declarar inquietudes y necesidades que abordar en la siguiente etapa de la investigación. El equipo tomó la decisión de estudiar más a profundidad las posibilidades y los principios de agencia dentro del universo técnico. Ya en el espacio de ensayo, que se dio con una intensidad de 1 sesión semanal de 4 horas (comprendida entre el 15 de septiembre y el 29 de noviembre), se hicieron más potentes las preguntas por la composición, por la transferencia y repetibilidad de la información orgánica ocurrida a partir del Cuerpo Sensible y por la construcción de narrativas dentro del ejercicio de portal y sus posibilidades de demostración.

El trabajo de las etapas anteriores dejó los principios técnicos muy claros y activos, de manera que las sesiones cada vez se centraron menos en el entrenamiento técnico y más en la exploración con las semillas. Esta fase hizo más ideal el entorno para probar la posibilidad de aclarar la naturaleza de estas mismas semillas y estudiar las potencias de relación entre ellas, con otros cuerpos, con el espacio, con el tiempo, con el sonido, etc.

Surgió una inquietud por el direccionamiento escénico y también por el liderazgo de algunas acciones dentro de las sesiones, se alcanzaron a probar algunas dinámicas como el hecho de que en determinados momentos otras personas distintas a Sofía proponían las estructuras por las que se pasaba y activaba las indicaciones, así como se habilitó expresamente la posibilidad de salir del portal ocasionalmente para asumir una acción de observación y posterior compartimiento de lo observado; pero

esta exploración no tomó demasiado tiempo ni profundidad dado el interés creciente por el paso hacia el plano escénico. Esto último fijó la necesidad innegable de tener una observadora externa de manera más frecuente, quién haría las veces de lector y de garante de que la experiencia del cuerpo sensible no se quedara de alguna manera atrapada en un lugar de lo hermético-inaccesible, sino que las estructuras, acciones y calidades energéticas creadas tuvieran un lugar de construcción narrativa.

Se hizo un estudio de las bitácoras para determinar algunas recurrencias en imágenes, sensaciones, intuiciones, calidades, sonidos y se trató de volver sobre ellas, hallando una facilidad en la posibilidad de recordarlas. Esos procesos de activación de la memoria corporal y sensible, evolucionaron en un proceso de sistematización de las semillas y de pruebas con la organización de estructuras construidas a partir de la unión secuencial y la agrupación de semillas de una misma persona o de personas distintas para la conformación de cuadros (que se asemejan a escenas y que parecían estar dotados de narrativas y polaridades específicas).

La unión de esos momentos, ayudó a construir entre otras estructuras, una individual. La premisa de trabajo fue abordar una pregunta que siguiera activa y tratar de responderla a través de la presentación pública de un momento construido por semillas. Una de las características enunciadas por la mayoría de personas fue que esas estructuras nunca fueron rígidas pero que sí tenían un desarrollo estable.

Con el paso de las sesiones, las dinámicas de prueba llevaron al equipo, en cabeza de dirección de Sofía, a construir una macroestructura a la que se le denominó “el salchichón” haciendo referencia a un gran fragmento “compacto”, con un tránsito por las semillas fácilmente reconocibles que estaban atravesadas, alimentadas y en parte conducidas por algunas canciones y atmósferas sonoras pero sin una mayor necesidad de construcción de sentido narrativo. Este trabajo se presentó en una muestra abierta el día 29 de noviembre de 2021, a él acudieron invitados específicos a quienes se les dio la oportunidad de hablar sobre lo percibido y de alimentar el proceso con las reflexiones suscitadas, entre los comentarios recibidos, destaca el hecho de la exaltación a la alta carga de energía, a la intensidad sensible y a la ausencia de necesidad por entender “la historia que se quería contar”.

#### **5.4 Cuarta fase**

Esta fase que se desarrolló entre el 18 de enero del 2022 y el 12 de abril del 2022, tuvo una intensidad de entre 2 o 3 encuentros semanales, cada uno con una duración de entre 3 y 4 horas. Inició con un primer encuentro virtual para determinar y delimitar los objetivos de la presente fase y fijar el interés compositivo mucho más claro. Se llegó a un consenso entre los deseos y necesidades particulares que culminó con la decisión de enrutar el proceso hacia la producción de obra. Para tal fin, se fija una necesidad, y es la de revisar nuevamente las bitácoras para hacer un proceso de organización, esclarecimiento y sistematización categórica de las semillas obtenidas como fruto de las sesiones de laboratorio y exploración.

Para la organización de tal matriz general, se solicitó llevar al espacio los nombres de las semillas, con una corta descripción, y una claridad sobre los universos a los cuales pertenecían. De tal proceso, surgieron una serie de categorías que se considera engloban de cierta manera las semillas de todos los investigadores: Animus, Anima, Lo Natural, Lo sagrado, Tánatos, Pathos, Lo cómico, el pensamiento/las ideas. Estas etiquetas incluyeron una serie de semillas (a veces compartidas) que daban una sensación de pertenencia y que configuraban un panorama común sobre el cuál poder operar intuiciones de dirección y composición escénica. A grandes rasgos, las categorías mencionadas hacen referencia a:

- **Animus:** se refiere a las semillas con una carga energética fundamentalmente masculina, un arquetipo de energía pesada, robusta, fuerte, terrenal.
- **Anima:** se refiere a las semillas cuya carga energética es fundamentalmente femenina, figuras nobles de calidades sutiles, de fuerza de lo femenino, lo intuitivo.
- **Lo natural:** se refiere a las figuras pertenecientes al universo de la naturaleza, a lo animal, a lo vegetal, a la materialización consciente y concreta de la vida.
- **Lo sagrado:** hace referencia al contacto con el universo de la divinidad, con el universo del misterio, con la representación de dioses y diosas.
- **Tánatos:** contiene las semillas que poseen una carga energética equiparable con los arquetipos de la muerte.
- **Pathos:** Que delimita las semillas caracterizadas por poseer una carga de sufrimiento y dolor intensos, imágenes o esbozos de historias relacionadas con el padecimiento.

- **Lo cómico:** Agrupa las semillas jocosas, con una carga energética más jovial, agradable, risueña, paródica.
- **El pensamiento/las ideas:** dentro de todas las categorías fue el universo menos visitado y hace referencia a las semillas con un sentido aparentemente más pragmático, más racional y con mayor estructuración del pensamiento.

Luego de la elaboración de esta cartografía física (cuya versión en digital puede consultarse como anexo) y de la posterior clasificación de todas las semillas, empezamos una etapa de pruebas en las que esa matriz hacía las veces de un menú de ingredientes que se iban poniendo en el campo de juego (el espacio) para ir identificando qué sentido/sensación/ significado arrojaban.

Posterior a esa identificación, se fue tejiendo un sentido colectivo abrazador, sin buscar que este fuera plenamente limitante y se construyó la dramaturgia específica para el mismo. Una dramaturgia que, según lo encontrado en las reflexiones de los espectadores, posibilita la construcción de sentidos múltiples y de polifonías variadas.

La última versión de este episodio escénico, constituyó un espectáculo integrado por escenas que se construyeron a partir de la interacción de múltiples semillas y que dentro del ejercicio de la composición, se vistió con gestos y rasgos performativos desde el área de la distribución espacial y de la composición lumínica.

Se hicieron 3 ensayos con público limitado y específico en el que se recogieron testimonios en grabación de voz de quienes presenciaron; y en el último de ellos se presentó la versión de pre-estreno de la pieza, con una participación de alrededor de 30 espectadores, con de cambio de espacio, vestuario y luminotecnica y a. De este último momento que tuvo lugar el 12 de abril de 2022 a las 9pm, se extrajeron percepciones de los espectadores a través de escritos en papel, información que sistematizamos y logramos analizar en un punto posterior del presente escrito.

### **5.5 Quinta fase- fase transversal**

Una fase que ocurrió de manera paralela a las otras cuatro fases, que consistió con encuentros inicialmente de 1 vez por semana y posteriormente de 2 veces por semana, con una intensidad de 4 horas por sesión.

Como parte de ella, tuvieron lugar los encuentros de un equipo más pequeño de investigadores, cuya función era intensificar las reflexiones obtenidas a través de las distintas acciones y etapas del proceso.

Una de las acciones más claras, fue la construcción del estado del arte que, por debido a la naturaleza de la investigación y su búsqueda por la memoria, se alimentó no sólo de fuentes teóricas propias de la literatura universal de las artes, sino también de los repertorios vivos de la historia del Teatro de la Memoria. Se realizó una serie de entrevistas a los fundadores del Teatro de la Memoria que, tras procesos de escucha activa y discusión, sirvieron para sentar el territorio desde el cual se lleva a cabo la investigación.

En red con el trabajo práctico y teórico antes descrito, la investigación está atravesada por un proceso de conceptualización en torno a la presencia, y específicamente a los estados alterados de ella. El equipo investigador, alimentado por la bibliografía propuesta, construyó un estado del arte de los conceptos clave para la investigación: Presencia, cuerpo-memoria, estados alterados de presencia. Haciendo uso de las distintas experiencias del equipo de trabajo, de sus creaciones y producciones artísticas y narrativas, y apoyado en el material conceptual ya existente, el equipo investigador sistematizó en conceptos capaces de dialogar con distintas disciplinas los saberes producto de la red colaborativa descrita anteriormente. El análisis holístico de la investigación-creación propuesta, ha permitido la construcción de reflexiones en torno a las posibilidades de agencia de los *estados alterados de la presencia* en distintas áreas de la vida humana, ya sean políticas, éticas, estéticas o epistemológicas.

La propuesta de investigación desde las artes entendida bajo la mirada de Ligia Asprilla, es con la que nos hemos estado guiando, dado que está atravesada por la necesidad de sensibilizar el discurso tradicional de la investigación, dándole relevancia al ejercicio creativo-experiencial dentro del universo de la construcción teórica del conocimiento. Esta perspectiva nos ha propuesto un enriquecimiento de las prácticas artísticas a través de la valoración de las subjetividades, la incorporación del pensamiento intuitivo y una constante renovación de los lenguajes crítico, analítico, narrativo y poético.

Tal postura discursiva enuncia lo investigativo como una de las tantas formas de la creación y, en esa medida, sitúa el acontecimiento creativo como finalidad nutrida por el conocimiento acumulado en las prácticas culturales y por los contextos de la cotidianidad de los hacedores y de los receptores de la información. Lo que ha posibilitado un carácter ético artístico de naturaleza transdisciplinar y ha sentado bases para rescatar el lugar de lo sensible en los espacios epistemológicos, metodológicos y conceptuales del panorama académico.

El método de investigación holística planteado nos ha permitido entender los eventos desde un punto de vista múltiple e integrador y ha orientado los procesos hacia una comprensión contextual de las interacciones. Esta metodología propugna la concepción de cada realidad como un todo, un tejido en red cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales, brindando un terreno más sólido para las estrategias colaborativas.

## **6. Sobre las transformaciones de la técnica y la pregunta:**

*Por: Sofía Monsalve*

El proceso del grupo de investigación de Cuerpo presente se sucedió en diversas fases de trabajo y, como cualquier trabajo orgánico, a veces estas fases no se pueden separar netamente sino que se suceden en una secuencia que retorna mientras avanza, vuelve sobre presupuestos anteriores y da saltos en direcciones inesperadas. Cada una de estas fases, confirmaciones y nuevas perspectivas de trabajo que se concluyeron en lo que hoy es nuestro resultado creativo, metodológico y analítico de la investigación, se pueden hoy encuadrar en cuatro fases de trabajo. A continuación describiré los hallazgos y evoluciones que surgieron de la investigación, permitiendo el uso de la primera persona y enfocando la escritura partiendo desde mi rol de guía y observadora del trabajo, alimentando este texto con las reflexiones de los actores/investigadores, el investigador Juan Monsalve y otras fuentes.

Sobre fases precedentes, es decir las anteriores visitas de Simioni a Bogotá o mis encuentros personales con él y la técnica, no hablaré en este escrito debido a su desordenada frecuencia y a que el grupo de personas mutó mucho hasta configurarse como el grupo actual. Sin embargo, estas fases fueron fundamentales en la posibilidad de comprender y apropiarse de la técnica, hacerla mía para poder luego interpellarla. Valga decir, además, que el diálogo con Simioni fue constante y sus apreciaciones fundamentales para el presente desarrollo.

### **1ra fase: el portal primario**

*Seguramente es la fase de la cual me cuesta hablar más.*

Es el inicio de la investigación como la conocemos hoy. El presupuesto estuvo en convocar a un grupo de personas que hubiesen pasado a través de la técnica previamente<sup>78</sup> y que quisieran ahondar sobre “los estados alterados de presencia”. Cada miembro fue convocado con la invitación a hacerse una pregunta de investigación personal para ir alimentando de manera colaborativa la pregunta

---

<sup>7</sup> Se adjunta en anexos la Carta de invitación al proyecto donde se leen los presupuestos

<sup>8</sup> al espacio entraron dos personas que no la conocían, pero que tenían un entrenamiento que les permitía relacionarse con ella sin grandes problemas.

común por la presencia y sus estados *alterados* y durante tres semanas de trabajo diario matutino, intentar indagar dentro de la técnica y en resonancia con las preguntas.

*“¿Es la atención el campo fértil en que crece la memoria?  
¿Hay algo en esta técnica que pueda servir para construir-se una sabiduría humana?  
¿Qué aprendo del campo frente a mi deseo y mi tiranía?  
¿Hay verdad o mentira en el campo?  
¿Es cuestión de permitir?  
¿Si no yo, quién comanda mis movimientos?  
¿No estoy o no entiendo?  
¿Dónde se pone la atención en los estados alterados de presencia?  
¿De dónde sale la imaginación? ¿Cuál es su sustancia?  
¿Aparece la imaginación sólo como conceptos?  
¿Las imágenes necesitan nombres?  
¿En qué momento deja de ser propia una imagen?  
¿Qué relación corposensible hay con cada nivel de capas o campos?  
¿Qué papel desempeña la voluntad en la construcción de nuestros imaginarios?  
¿Nos engañamos para construir narrativas de nosotros mismos que deseamos?  
¿De dónde salen las memorias que tenemos?  
Construimos imágenes ¿solos, en grupo o ambos?  
¿Nuestra memoria nos pertenece?  
¿Qué relación hay entre los sueños y la imaginación?  
¿El tiempo es espacial?  
¿Tiene este trabajo posibilidades para el espectáculo?  
La repetición del trabajo ¿requiere nombrar?  
¿Qué cambio energético ocurre si entramos todos al portal al tiempo?  
¿La canción es semilla o palanca?  
Descolonizar el cuerpo es ¿matar al tirano? ¿dominarlo? ¿matar al autor?  
La memoria ¿me pertenece? ¿Es materia mía? ¿del mundo? ¿de ambos?  
¿Debemos buscar la repetición?  
¿Cómo participar de los espacios sensibles? ¿Qué atención se necesita para intervenirlos?”*

Felipe Crstancho, Extracto de Bitácora 17 de junio del 2021. Documento “Preguntas” (Drive)

Mi punto de partida personal era el de soltar la conducción y la guía del grupo y permitir un espacio horizontal y colaborativo. Permitirme trabajar dentro de la técnica sobre mis propias necesidades y escuchar las preguntas que el grupo se hacía para buscar maneras de responderlas desde el mismo trabajo. Era mitad del 2021 y si

bien algunas actividades presenciales se habían restablecido, seguíamos viviendo bajo la regla de la virtualidad, los cuerpos estaban sedientos por el contacto, la presencia y la interacción, las preguntas sobre *el encuentro* estaban profundamente vivas.

Los primeros encuentros de esta fase estuvieron dedicados a retomar la técnica de las capas y el campo. Inmediatamente comenzaron a suceder cosas nuevas, como la aparición de la voz o la necesidad de relación espacial. Prontamente empezamos una exploración profunda sobre el *portal primario* que concluyó con una fuerte revolución íntima y personal. De esta primera fase, surgen los siguientes componentes que resultarían fundamentales para la investigación futura:

*Arquitectura invisible:* Yo venía de explorar el *flujo espacial* y energético en el taller El Encuentro y tenía muy presente la necesidad de mover las acciones. Usualmente, cuando enseñaba o practicaba la técnica del Cuerpo Sensible notaba que la estructuración espacial sufría pocos cambios, al mantener el foco en el propio cuerpo. Si bien este cuerpo en trabajo ‘emana’ energía en el espacio, la conciencia geométrica y las relaciones espaciales que se crean no están estructuradas ni son objeto de atención particular (al menos en las primeras fases de la técnica). Cuando empezamos el trabajo, comencé a sugerir que se trasladaran las capas y el campo, moviéndolas no sólo en el propio cuerpo sino también en el espacio. Poco a poco se iba creando una *topografía* de cuerpos y caminos invisibles. Rutas que comenzaban a contener un movimiento significativo: *partir el espacio a la mitad*, crear espirales, diagonales, encontrar los puntos cardinales etc. Estas rutas, sesión tras sesión, se volvían como caminos a los cuales, una vez abiertos, el cuerpo volvía una y otra vez a recorrer.

Más adelante, cuando llegó y se instauró el trabajo sobre el portal profundo, esta topografía fue fundamental para poder situar imágenes como en una cartografía. Sucedió de manera orgánica que ciertas *semillas* brotaban regularmente en un espacio y con una trayectoria determinada. Al día siguiente dicho espacio, seguía conteniendo la memoria de lo acontecido previamente. Entonces, el espacio se cargó de memorias. Recuerdo un comentario de un integrante, que describe cómo una vez abierto un camino espacial las trayectorias seguían sucediéndose en esas

configuraciones, una y otra vez, como si fuéramos termitas que iban trazando surcos en la vieja madera. El espacio se volvía denso, consistente, parafraseando nuevamente a Barba.

Lo que fue inesperado para mi, era que la densidad del espacio no estaba dada sólo por una cualidad de movimiento del cuerpo del actor, sino que se ‘cargaba’ con una particular imagen asociativa. En ese punto reside esa imagen, en aquel esta otra. Los compañeros comentaban como, a veces, bastaba sólo visitar ese lugar para que la semilla hiciera su efecto y se encarnara la imagen o la acción en el propio cuerpo. Sin darnos cuenta estábamos construyendo ese *anfiteatro de la memoria* del cual hablaba Giulio Camillo, y yo, sin darme cuenta, estaba reencontrando la información fundacional del Teatro de la Memoria. Meses después lo entendería. Una relación con el espacio inevitablemente creaba una relación con los otros cuerpos en la escena.

#### *Relación:*

Hay una característica del trabajo sobre Cuerpo Sensible y es que tiende a abrir mucho la propia percepción pero puede llegar a ensimismar al actor dentro de sus propios procesos sensibles. Respondiendo a esta intuición, comencé a proponer un juego relacional en el espacio, previamente a entrar *en trabajo*. Siempre inspirada en la relación con el flujo de movimiento, el juego y la respuesta kinestésica. Sucedía entonces que, una vez entrados *en portal*, la respuesta kinestésica quedaba impregnada en todos nosotros. Así, el estado de profunda sensibilidad al cual se llega por medio del *portal* se convertía en una sensibilidad resonante y compartida. Sin buscar una relación explícita, y respondiendo a los impulsos cenestésicos, los cuerpos comenzaban a reaccionar frente a los otros cuerpos. Hay que anotar que dentro del trabajo del campo y del portal, el contacto físico es profundamente problemático. La misma apertura sensible y la percepción del campo magnético del actor hace que el contacto piel-con-piel vuelva a cerrar la percepción hacia lo ‘tangible’ y disuelva la percepción. Existía contacto pero siempre mediado por ese espacio de tensión energética que se crea entre los cuerpos y, hay que señalar, nunca era un contacto buscado, planeado ni ideado. Era un contacto resonante, como las ondas del lago o los remolinos del viento.

*“Quitarme la cabeza  
Que las manos no sirvan para lo que sirven  
Que las piernas duelan y sean piedras, no piernas  
Que la boca se abra para recibir moscas  
Que reciba arena, agua y aire  
Que la boca reciba a lo otro  
Que la boca se seque porque ahora es caverna  
No hay lengua que valga cuando a la fuerza se han filtrado entre mis metálicos dientes*

*Seguramente estaba soñando, seguramente estaba a punto.*

*Los ojos se iban a ir  
...  
Se fueron  
Pensé que no los iba a alcanzar a agarrar porque eran muchos, muchos volando  
Un espacio de ojos  
Y yo: Ciego y torpe.  
Torpe por lo ciego y ciego por exceso de ojos*

*No me toquen  
Solo no me toquen  
Solo*

*La decisión es romper  
Ahora que este cuerpo mío me fue robado  
Ahora que no tiene valor alguno  
Lo único que queda es trocearlo y regalarlo, dárselo a las otras nopersonas...”*

Daniel Ortiz. Extracto de Bitácora. Junio del 2021 (Drive)

Maravillosamente ningún participante parecía ser interrumpido por los impulsos externos, sino que estos eran propulsores. Una vez introducido el trabajo de las *semillas* propuse que cualquier miembro pudiese verbalizar la imagen o semilla que estaba trabajando, inevitablemente, esta terminaba por impactar a los otros cuerpos en el trabajo. Creando una especie de sinfonía de acciones, individuales pero conectadas.

Valga decir que los procedimientos, en un estado de sensibilidad y percepción tal, se rehúsan a ser regulares y esquemáticos. Esta investigación, como ya se ha dicho

previamente, sigue el rastro de huellas en la arena, que aparecen y desaparecen. Las regularidades comienzan a asomarse hasta que podemos llamarlas rasgos o categorías, pero no por ello devienen reglas constantes. Eso mismo sucedía con *la relación* de los cuerpos y las imágenes en el trabajo.

*Canto:*

“VOLVER

*para vivir un infierno colectivo  
...en un mismo espacio , un mismo aire....  
nunca fue tan necesario!*

*Ahora las dis-tensiones del campo llegan con más potencia que nunca, sin tensión no hay distensión.  
Gratitud al infierno!*

*Es por esto que me convengo de que la VOZ también merece esta experiencia infernal para poder  
contrastar con el proceso de Portal. También ella necesita ese lugar incómodo, desgarrado,  
triturado, para experimentar la liberación y la apertura.*

...

*LA VOZ también entra en Portal, es guiada por fuerzas superiores a lugares inesperados, llegó una  
canción cuya melodía no pude hacer, pronunciaba su letra(el molde) y por más de que intentaba  
hacer la original, se convertía en otra melodía.”*

Valentina Blando. Hace 10 meses. Padlet Virtual

Desde las primeras veces que me aventuré a transmitir y guiar un colectivo de trabajo sobre Cuerpo Sensible tuve la impresión y la necesidad de incluir la voz y el canto. Tal vez sería por el miedo al silencio o por la necesidad de crear un ambiente envolvente y protector que contuviera la grupalidad, aún cuando el trabajo era profundamente individual, o quizá porque en mí el acompañamiento de sonido siempre ha sido fundamental dentro del trabajo, así que desde el principio me atreví a dejar que la voz apareciera en forma de gemido o simple sonido (sobre todo durante el trabajo de las capas y con el fin de liberar la respiración). Poco a poco, ciertas canciones fueron surgiendo en el espacio.

Es imposible ignorar el canto, así como cualquier sonido presente en la sala, aún si es en pleno respeto de la acción individual. Es una resonancia que permea todo el espacio y 'marca' una ruta. Así mismo, cada canto trae una información (sonora, textual, vibratoria y expresiva) que inevitablemente afecta de manera particular a todos los integrantes, abriendo singulares paisajes evocativos.

Los cantos que surgieron inicialmente en esta fase, fueron cantos de tradición, melodías que han recorrido las generaciones, los paisajes y las musicalidades de diversos territorios latinoamericanos; cantos que aprendí directamente de alguien, no de una grabación. Esto trae implicaciones precisas. El sonido carga una memoria que resuena en el espacio compartido.

Mucho habría de decirse al respecto, pero me temo que se escapa a las extensiones de este artículo. Es obligatorio mencionar que los cantos de tradición en relación al trabajo energético del actor ha constituido un campo de investigación ampliamente abordado por el Workcenter de Thomas Richards y Jerzy Grotowski desde sus orígenes, así como por el Teatr Zar en Polonia, el grupo Gardjenitza o por Song of The Goat, así como muchísimas otras realidades sudamericanas que indagan las cualidades vibratorias del canto y sus implicaciones en la presencia del actor. Pero, valga la pena decir, que la aparición del canto en nuestro trabajo de Cuerpo Presente fue eso: una aparición y no una idea conceptual previa del trabajo, ni siquiera un búsqueda explícita. Me atrevería a decir que fue una resonancia de esa memoria que el trabajo sobre la presencia trae y que responde a una perspectiva que no contempla divisiones entre la vibración del sonido y la de la energía, que enraiza la voz en el cuerpo y la producción de musicalidad en la acción. La voz, pura expresión del alma, se hace canto y el canto se desintegra en sonido, en gemido, risa o llanto, a su vez es motor de acciones que resuenan cinéticamente en el espacio y en los otros cuerpos. El canto es relación.

Es así como, poco a poco, fuimos dejando la voz en libertad en el trabajo y se fueron componiendo tejidos sonoros vibrantes que se acompañaban de melodías conocidas o 'inventadas/descubiertas' en un proceso de atenta y sutil escucha. Los cantos se volvieron semilla colectiva y una de las herramientas fundamentales en las siguientes fases del trabajo.

## **Portal primario, descolonizado y profundo**

¿Por qué es tan difícil hablar de esta parte del trabajo?

Dentro del trabajo propuesto por Carlos, siempre había una fase, después de capas y el campo, en la cual se soltaba todo control sobre la acción (ver metodología) y se entraba en un trabajo que llamamos Portal Primario. Aquí el control consciente y egótico se suelta y se pasa a una escucha de la necesidad de acción del cuerpo. Muchas veces, este trabajo se traduce en una profunda introspección, permaneciendo un largo tiempo en estado de quietud, o realizando pequeños movimientos. Es así como se entra en un estado de sutil percepción del propio cuerpo, no como materialidad, sino como ... algo de lo cual es imposible hablar. Para mayor comodidad, lo llamaremos misterio.

Este espacio de misterio, fue el objeto de indagación durante toda la primera fase del trabajo. La propuesta, surgió de la necesidad de algunos integrantes por visitar este lugar de manera más profunda, “quedarse ahí” decían, sin imponer una ruta técnica clara y establecida que procurará resultados concretos, sino que pudiese indagar este lugar sin querer fijarlo y sin pensar en su componente “escénico”. Era la pregunta por escuchar aquello que este lugar quería revelarnos sobre nosotros mismos.

*“En el portal...  
la simpleza y belleza del vacío  
me entrego y confío en esa nada.  
En aquella nada donde está ese todo  
o esa totalidad del ser  
en el que no soy, ni mi cuerpo,  
ni mi mente.  
  
un estado de éxtasis sin pretender  
ni presumir algo.  
solo estado. Solo estar.  
estar, estando.  
Respirando.*

*Donde la respiración, es significado”*

Esta necesidad/pregunta, hizo que durante las tres semanas intensivas del inicio, entráramos *en trabajo* después de un calentamiento y la preparación y nos ‘entregáramos’ al portal durante una hora o más. Lo que comenzó a suceder en este espacio de descolonización, fue tan importante como difícil de explicar.

Tengo que volver a la primera persona: para mí, activar la sensibilidad sutil del Cuerpo Sensible de Carlos y realmente dejar que sucediera ‘lo que tenía que suceder’ fue la puerta de entrada a un proceso de revolución profunda, en donde por primera vez encontré una verdadera unión entre la acción y el pensar, entre el yo y mi cuerpo, entre mis necesidades del ego y las necesidades de las partes más vulnerables y profundas. Pero de esto no tengo prueba, sólo testimonio. Puedo decir que durante estas tres semanas de trabajo intensivo los sueños, las intuiciones, las emociones y la energía estaban a flor de piel. Aparecían en explosiones continuas de extrema felicidad, extremo dolor, extremo amor y una gran comprensión del tejido vital que nos rodea. Tengo, también, el testimonio de que todos los integrantes de ese espacio, que se dieron la posibilidad de re-ligar la vivencia psíquica, las expresiones corporales reprimidas, los sonidos más ocultos y profundos, las imágenes más aterradoras, así como las más hermosas, pusieron su cuerpo al centro y él les/nos reveló el universo entero.

**Maestra de Ceremonias:** Y fui mi padre y fui mi madre, mi abuela y sus abuelas. Fui raíz, fui reptil, serpiente. Fui el agua, el alga y la bacteria. Fui el mundo: la luciérnaga y la estrella. Se deshizo antes mis ojos la mortal esfinge y conmigo el monte se irguió monte y el río, río.<sup>9</sup>

*(...)Durante el laboratorio vino recurrentemente la idea del flautista de Hamelin y la frase “la música amansa a las fieras”. Por un lado, creo que es eso, y por el otro creo que no solo puede calmar o aletargar, tal vez la música también despierte a las fieras.*

*(...) En el primer laboratorio de Cuerpo Presente, pude comprobar, el poder de la voz y el canto para operar: Terminábamos una meditación en acción, muy fuerte, la gente gritaba, muchxs lloraban, estábamos con los ojos cerrados, pero se podía sentir que había un dolor en el espacio que necesitaba*

---

<sup>9</sup> Este texto hizo parte de la dramaturgia de “Suspiro de dragón”, pero quedó por fuera de la versión de pre-estreno que al momento de escribir este documento es la última.

*salir. De golpe una chica empezó a cantar, un bullerengue, ella empezó a cantar y el espacio cedió. La gente comenzó a calmarse, y se podía percibir cómo su voz iba entrando en cada hueco del lugar, entre los cuerpos, el piso, las paredes. Era una serpiente acariciando los cuerpos y las almas de quienes estábamos allí. (...)*

Ayelen Garcia. Extracto de bitácora 2021 (Drive)

*“Entonces se manifestó una manera de componer que se escapa a las maneras tradicionales de atención y escucha, se empezó a componer pensando en un cuerpo energético colectivo, se acabó la respuesta kinestésica (para mi pesar) y empezó una oleada de energías. El levantar de un dedo, un cambio en la mirada, una palanca en una pierna tiene la contundencia de un terremoto y transforma todo a su paso. Una técnica que afecta y transforma, inevitablemente. “*

Daniel Ortiz. Cuestionario, septiembre 2021 (Drive)

Comencé a preguntarme ¿Es éste un espacio terapéutico?, ¿qué pasa si traigo a un observador? ¿qué pasa si estructuramos?

Lo que ocurría en este espacio sigue siendo, para mí, un misterio: podría narrar lo que hacían los cuerpos o como se veían, podríamos narrar lo que cada uno veía y sentía en sus semillas, pero eso dejaría de lado lo que realmente estaban evocando y las improbables relaciones sutiles de significados, fuerzas y resonancias que brotaban durante el trabajo. Podríamos hacer el intento de hablar de la imagen, pero esto, a su vez, quitaría su condición de materialidad de sensación y se transformaría en pura idea o fantasía. Frente a la imposibilidad del lenguaje, me atrevería a afirmar que la diferencia entre imagen y vivencia está en la encarnación. *Soy* el cuerpo/dragón, el cuerpo/demonio, el cuerpo/madre, el cuerpo/tierra; no las represento, ni las narro, ni las contemplo o quizás ¿todas al mismo tiempo?

Dichas sensaciones, en las fases sucesivas, se dejarían fijar en algo repetible y nombrable. Es a partir de estas primeras exploraciones que surgieron los siguientes materiales de trabajo que llamaríamos arquetipos, pero hasta este punto, lo que acontecía seguía siendo un misterio y, no casualmente, nos conducía inmediatamente al terreno de las *supersticiones*. Cada uno carga las propias y estas son fundamentales para cualquier trabajo que se relacione a lo inmanente. Nuestro

espacio de la primera fase estuvo lleno de supersticiones: un altar en donde cada uno ponía sus santos para que nos protegieran de las malas energías, procedimientos físicos y mágicos para ‘abrir’ y ‘cerrar’ el espacio, honor a ciertos dioses, encarnación de ciertas imágenes, encuentro con memorias y dolores remotos, memorias de otras vidas o arquetipos de santos, brujas, vírgenes y dioses etc. No quiero dejar de nombrar este fenómeno puesto que fue fundamental en el trabajo, pero diseccionarlo en el contexto de una investigación es casi una contradicción en términos. El misterio no se investiga, si acaso se observan y analizan las condiciones que lo permiten o las consecuencias que trae en el trabajo.

A un cierto punto, y guiada por una necesidad (supersticiosa) de protección del espacio y del grupo, le pedí a mi padre que viniera. Él, con sus 70 años de existencia y sus 50 de trabajo en el teatro, entró en el espacio y jugó con nosotros. Nos acompañó con su luminosa presencia y potenció la búsqueda en esos terrenos misteriosos. Al cabo de frecuentar varias sesiones y rompiendo un silencio de la pluma de casi 5 años, mi padre volvió a escribir y nos regaló este escrito:

### **2da fase: Visita de Carlos - nuevas herramientas**

La venida de Carlos representaba, en lo personal, un reto enorme frente a mis propias inseguridades. Hasta ese momento, yo había dejado que la técnica se ‘hiciera sola’ y que fuese el grupo y las preguntas personales de cada integrante, los que guiarán el trabajo sin mayor intervención. Pero el riesgo de que este se volviera un trabajo puramente autorreferencial, íntimo y personal estaba siempre presente. Me asaltaba la pregunta: ¿esto puede ser escénico? ¿Qué es lo que comunica? ¿Es este trabajo capaz de generar en el espectador algo equivalente a lo que vivíamos nosotros al interior? También aparecían dudas sobre si yo estaba conduciendo correctamente la técnica o si al contrario estaba permitiendo que se perdiera en un ejercicio genérico de ‘improvisación’ o en una catarsis colectiva.

En un par de ocasiones, y respondiendo a las preguntas que surgían del trabajo, invitamos a algunos amigos para mostrarles tanto el trabajo técnico como el espacio

de *portal primario libre y descolonizado*. Las respuestas de los cómplices eran profundas, si bien escapaban a un entendimiento racional se sentían “interpelados”. O al menos estos fueron los testimonios que nos compartieron al final de las sesiones abiertas. Pero las preguntas tanto sobre la técnica como su capacidad comunicativa seguían siendo problemáticas en el trabajo.

El primer día de la llegada de Carlos mostramos el trabajo. En la intimidad de mi casa y ya en una conversación franca me dijo que no todos estaban trabajando dentro de la técnica y parecía un puro ejercicio de improvisación - “Hay que tener cuidado en que esto no se convierta en un ejercicio expresivo”... excepto con los cantos. Los cantos, le parecía, que sí surgían de un lugar de resonancia profunda. La advertencia fue efectiva y muy importante. Era claro que el peligro de que este se volviera un *trip* totalmente íntimo y personal y que no pudiese comunicar nada era evidente. Nuestro objetivo seguía siendo el arte y no la terapia. El portal primario, parafraseando a Simioni, era como un bebé y había que enseñarle a caminar muy cuidadosamente.

Con la presencia de Carlos se introdujeron nuevas terminologías para mi desconocidas (ya que se habían desarrollado en los últimos encuentros del APA) y otras, ya conocidas, se afianzaron y se transmitieron a quienes no las dominaban. Pero lo esencial es que dentro del grupo apareció clara la necesidad escénica del trabajo. Fue así como la pregunta se direccionó a ¿cómo podemos estar en escena desde esta presencia alterada? y ¿cómo pueden usarse todas las imágenes y acciones que surgen del portal en una estructura espectacular?

Dicha nueva/vieja necesidad redireccionó el trabajo a una búsqueda por *matrizar* las acciones y formas corporales que surgían. Siempre trabajando desde un lugar *en portal*. Sucede entonces que se recupera la agencia dentro de este estado alterado de presencia y entonces se puede beber de estas profundas fuentes.

*“La visita (de Carlos) permitió reconocer otros lugares de viaje que se pueden emprender por la misma técnica, posibles utilidades directamente aplicables en la creación artística, precisiones técnicas y conceptuales, avances de la técnica en la experiencia de Carlos, preguntas sobre las afectaciones emotivas y sobre la importancia de la desidentificación con las imágenes, el compartimiento de otras rutas energéticas e imaginativas encontradas por el equipo y hasta el momento desconocidas para Carlos.”*

Leonardo Useche. Cuestionario de investigación. Septiembre 2021 (Drive)

*“Esta es la verdadera desidentificación con el trabajo. Aquello que hago puede no pertenecerme. Y esto es buen consuelo. Entre otros, poder habitar esas aberraciones, esas sombras, a través de una búsqueda humilde y consciente es lo que caracteriza como honesta esta técnica. (...) esto solo hemos podido reflexionarlo con Carlos.”*

Daniel Briceño. Cuestionario de investigación. Septiembre de 2021 (Drive)

### **3ra fase- la decisión por la composición y una primera estructura**

Cuando finalizó el periodo con Carlos el grupo de investigación había sufrido un revolcón. Con Carlos se había identificado “la vieja manera” y “la nueva manera” de accionar en la escena, llegando a una mayor agencia sobre la ‘nueva manera’. Surgió entonces un debate sobre la conducción del trabajo, sobre si este debía estar en manos de un agente externo que pudiese ordenar el material es decir si debía tener un director o si todos podrían conducir el trabajo dejando que el flujo colectivo se articulara orgánicamente creando estructuras permanentemente cambiantes. Surgieron propuestas de que algún integrante estuviese rotativamente como observador y que se aventurase a guiar el trabajo. Dichas propuestas no tuvieron la posibilidad de desarrollarse. Frente a la manifiesta voluntad, de una gran parte del grupo, por hacer de este ejercicio algo escénico surgió la figura de dirección “externa/interna” puesta bajo mi responsabilidad, con el fin de poder fijar y tratar de construir algo escénico que dialogase con algún tipo de dramaturgia<sup>10</sup>.

Comencé a ‘salir’ del trabajo, aún permaneciendo *en portal*, lograba permanecer en un estado menos profundo de manera que pudiese anotar los movimientos grupales, las resonancias y concomitancias de los cuerpos.

*La experiencia de observar:* desde las primeras fases del trabajo abrimos la posibilidad para que, si algún integrante se salía voluntaria o involuntariamente del trabajo, pudiese acompañar desde el lugar de la observación. La reflexión sobre esta acción trazaba dos generalidades que hoy podríamos poner dentro de los hallazgos más importantes: 1) el haber realizado el trabajo físico (capas, el campo y el portal)

---

<sup>10</sup> siempre haciendo uso de la definición de dramaturgias de Barba... organica, narrativa y evocativa.

activa la respuesta neuronal y muscular de una manera tan potente que aún simplemente en el rol de observador se activan claramente las tensiones musculares y la dilatación de la percepción. De este modo la observación se vuelve participante aún desde la inmovilidad o desde una situación no-representacional. Es muy difícil observar sin implicarse muscularmente desde la silla. De los estudios desde las neurociencias, sabemos que esto es una característica intrínseca de la respuesta espejo neuronal que cualquier acción verdadera desata, pero una vez realizada la experiencia del trabajo físico la respuesta se hace inmensamente más potente. Sin embargo, dicha respuesta no se expresa únicamente en la tensión muscular, sino que es capaz de activar también el estado de profunda dilatación perceptiva del Cuerpo Sensible, en nuestros términos se activa el portal aún sin uno estar ‘dentro del trabajo’. Este rasgo de la ‘observación participante’ sería fundamental para mi rol de directora durante las siguientes fases del trabajo ya que me brindaría la herramienta de la observación-participante-resonante mediante la cual era posible componer escénicamente de una manera específica que describiré más adelante. 2) La segunda característica es que aún siendo un “espectador desprevenido”, los lugares de la tensión se activaban y la percepción del espectador se hacía participante, involucrada de manera neuronal sin pasar por la mediación racional o de comprensión. Dicha afirmación podemos sacarla de frases como “no se porqué, pero me siento implicada” o “me dan ganas de participar con ustedes” o “me viene bruxismo y todo al verlos”, que los cómplices observadores nos comentaban. En esa respuesta resonante es como si se pudiese hablar a capas más profundas de la conciencia

En esta fase surge entonces la necesidad de *matrizar* las semillas, es decir generar estrategias para volver sobre ellas. Sobre este proceso hay otra reflexión importante para el trabajo y toca el delicado equilibrio entre forma y contenido.

Como actores tenemos la capacidad de estructurar formas y repetirlas, pero sabemos que el gran problema del actor (y desde dónde surgen todas las vanguardias actorales Grot, Stanis, Barba etc) es ¿cómo mantener viva la acción?, hacer *como si* fuese la primera vez que la hago, reaccionar *como si* no supiese lo que va a acontecer a continuación. “En esta simbiosis entre la espontaneidad y la disciplina de la que habla Grotowski se esconde el secreto para que las acciones cuando son repetidas, vuelvan a cobrar la vida del momento originario. Esa es, precisamente, una de las claves del oficio del actor. La capacidad de hacer y vivir algo que yace como un diseño

de movimientos y de palabras. Se trata de buscar una complementariedad de contrarios que los diferentes maestros del pasado siglo han plasmado desde diferentes ópticas. Así, Meyerhold habla de vida/mecánica, Stanislavski de reviviscencia - acción física y Barba de partitura/organicidad. En realidad, todas ellas definen diferentes formas tradicionales de teatro oriental (...)”<sup>11</sup>

Al fondo de esto está la constante tensión entre espontaneidad y forma del comportamiento restaurado. Las técnicas extracotidianas son aquellas que reestructuran las leyes de la vida cotidiana bajo nuevas formas de organización para luego re-interpretar la vida (organicidad la llamaría Grot) que naturalmente se desarrolla bajo nuestros ojos con su particular sinergia y armonía. Es por esto que repetir una acción, en teatro, es algo de lo cual se han ocupado los grandes reformadores del teatro y sigue siendo el quid de nuestro oficio. Cuando comenzamos a acercarnos a la *matrización* de las semillas nos enfrentamos al dilema de cómo “fijar” sin matar la vida.

La respuesta estaba directamente en la técnica del Cuerpo Sensible y en un paciente entrenamiento sobre esta. La *semilla*, si se estaba en *estado de portal* y si se había realizado el trabajo muscular previo que despertara el cuerpo total, una vez llamada a la acción (ya sea porque externamente se nombraba o porque internamente se invoca) tenía su propio camino de volver a la forma. La forma de las semillas, entonces, se traducía en una precisa configuración corporal, junto con un estado de sensibilidad específico y un imaginario concreto (¿la verdadera acción física?<sup>12</sup>). Pero no era siempre totalmente igual. En ocasiones podrías llamarla, pero no llegaba y forzarla en su forma externa implicaba matarla. De este proceso fuimos aprendiendo que lo importante, al inicio, era no imponer, sino dejar que la semilla “brotara”<sup>13</sup>. La ‘nueva manera’ de accionar sobre la técnica, permitía un estadio de portal menos profundo que daba espacio a este diálogo armónico entre lo que ‘yo quiero’ y lo que mi ‘cuerpo/portal’ hace frente a esa voluntad del ego. Todo esto frente a las necesidades escénicas de estructurar el comportamiento restaurado.

---

<sup>11</sup> Borja Ruiz., El arte del actor en el siglo XX (2012) p.376

<sup>12</sup> El debate sobre esto es grande y ameritaría un buen diálogo entre Stanislavski y Grotowski.

<sup>13</sup> Como Carlos siempre ha indicado en su proceso de transmisión.

Durante casi tres meses de trabajo regular (ya no de manera intensiva, sino una vez por semana) empezamos a probar distintas formas de crear una estructura de trabajo que pudiese ser repetible. Para esto, se propuso que cada integrante viniera con una estructura escénica que respondiera a la pregunta individual de trabajo. Cada integrante escogió algunas de sus semillas recurrentes y las compuso en un ejercicio que se ‘mostró’ a los otros compañeros. La elección individual de usar textos, músicas, o de componer estructuras más o menos libres; la elección de improvisar según parámetros determinados o la de tener una partitura articulada, etc... fueron hechas por cada uno desde su lugar de artista escénico. Fue una manera de apoderarse de la técnica y ponerla a jugar. De estos ejercicios, surgieron estructuras individuales, repetibles que puse en relación al espacio y a los movimientos grupales que acontecían. Decidimos que las canciones serían el hilo conductor y fijamos algunas semillas en puntos del espacio y en momentos específicos. También propuse algunos textos extraídos de las bitácoras de cada uno. Armamos un primer ‘salchichón’ o estructura espectacular que fue presentada a un grupo de cómplices espectadores a finales de noviembre del 2021. El ejercicio de mostrarlo fue revelador y gratificante.

El grupo quedó feliz del proceso y con la certeza de que había un camino para conducir la técnica hacia la creación. Los espectadores tenían reacciones como:

*“Espectador 3: No lo puedo decir, me desestabilizaron. Un viaje desde mi infancia hasta que llegué acá. Era como un ‘Jardín de las delicias’ de El Bosco. Cada uno contaba su propia historia y a la vez éramos parte de un todo. Yo también.”*

*Extraído de la Bitácora de Felipe Cristancho*

#### **4 fase- Composición, montaje**

Habiendo concluido el 2021 con la presentación del “salchichón” y con el nuevo mapa de ruta para la investigación, retomamos el trabajo después de las vacaciones navideñas. El grupo se reunió nuevamente durante 6 horas semanales distribuidas en dos o tres días. El objetivo de esta cuarta fase era el de empezar a indagar de manera más profunda sobre los contenidos de las semillas y tratar de descubrir una

posible narrativa que lo acompañase. Paralelamente, la investigación teórica se hacía más intensa y comenzó el proceso (compuesto sólo por el grupo de investigación) de elaborar el “estado del arte” haciendo un recorrido por la construcción teórica, simbólica e histórica del Teatro de la Memoria. Esta búsqueda comenzó a hacerle preguntas cada vez más intensas a la técnica. Como ¿por qué se activaban los imaginarios que se activaban? ¿porque las imágenes que surgían y las acciones tenían una tal carga simbólica?, ¿por qué todo tenía un tinte trascendental, sagrado y mágico? y esto, ¿qué nos estaba develando sobre la “esencia humana”? La perspectiva del hermetismo de Giulio Camillo, las búsquedas por el ritual, por la raíz sagrada, por la experiencia extrasensorial, las preguntas sobre el espíritu y por el papel trascendente del arte, habían sido la fuente primordial para la fundación del Teatro de la Memoria. Las mismas preguntas estaban brotando en el grupo de integrantes (jóvenes y sin precisa relación con estas temáticas) de la investigación y, si bien yo había tenido cercanía a estas preguntas, también me había alejado de ellas. Pero hay caminos que te devuelven al inicio.

Yo me encontraba en un momento bastante febril de mi vida. Me sentía asaltada por imágenes cada vez más densas, antiguas, cada vez más mágicas y trascendentales. Sentía, durante las sesiones de trabajo, el peso de la historia de mi padre y sobre ese peso, el de la historia de Grotowski, de Artaud, de los chamanes que accionaban *dentro* del misterio operando en las oscuridades profundas del alma... y todo esto me llevaba a una profunda contradicción. Honestamente, no me sentía lista para enfrentar un proceso creativo de esta portada. Tenía miedo que se banalizara en una narración ‘inteligente’ pero vacía, tenía miedo de que el resultado fuese una radicalización de la experiencia, es decir que fuese incapaz de comunicar la tangibilidad de la misma; que se volviera aproximada, new age y/o conceptual. Volvía al espacio de trabajo y la técnica me recordó su propia concreción, la honestidad de la técnica. No, no nos habíamos contado un cuento, pero al mismo tiempo nada de esto podría encontrarse en el terreno de lo objetivo. ¿O si? era este el famoso ¿objective drama? sabíamos la técnica, sabíamos el camino y había llegado el momento de observar sin miedo ni asco las profundidades que nos habitaban, y aferrándonos a los procedimientos del laboratorio, empezamos por sistematizar.

*La cartografía:* En mi surgió la necesidad de poder ordenar esas imágenes bajo algún tipo de lógica que me permitiese acceder a ellas. Intuitivamente (después entendería el valor conceptual y simbólico de esta elección) pedí que armáramos un mapa. Se creó una *cartografía de arquetipos*<sup>14</sup>. Cada uno debía traer todo el material que lograrse recopilar (sus semillas, textos, y algunas reflexiones) con el fin de que yo pudiese tener una vista general. En momentos anteriores cuando compartíamos reflexiones sobre el trabajo, notábamos que existían ciertas correspondencias en las imágenes/semillas individuales; que ciertos núcleos comenzaban a formarse en el imaginario individual y que estos tenían coincidencias entre los participantes. Como si el trabajo abordara unos territorios específicos y orgánicamente estos comenzaran a surgir; o mejor, como si existiese un terreno de lo misterioso que, a lo largo de la historia, se ha representado bajo ciertos arquetipos (imágenes complejas, llenas de detalles y características que permiten una existencia multidimensional) y volvía a manifestarse de manera tangible en nuestros cuerpos e imaginarios<sup>15</sup>.

Fue así como empecé a recibir post-its con los nombres/códigos/criptaciones de las semillas de cada participante, recibía el nombre y una breve descripción de la imagen, anotando a lápiz si la imagen era estática, si se desplazaba, si era rápida o lenta y una aproximación de que representaba para el actor. Fuimos identificando unos universos específicos dentro de los cuales comenzamos a situar las semillas: Animus, Anima, Lo Natural, Lo sagrado, Tánatos, Pathos, Lo cómico, el pensamiento/las ideas. La elección de estos universos respondía a las similitudes y correspondencias que tenía cada imagen singular.

De manera muy delicada, casi entre susurros, cada uno se acercaba al mapa y me compartía aquello que podía/quería develar sobre cada una de sus semillas. Yo anotaba rasgos claros que permitieran luego identificarla y, eventualmente, volver a ella. Recuerdo mi atención especial a no ‘disecionar’ la semilla, no preguntar mucho, no querer saberlo todo sino lo suficiente para que la semilla se tornase en huella para la composición. El proceso era complejo y de mucha implicación emocional y energética (al menos así lo sentía en ese momento) porque requería que

---

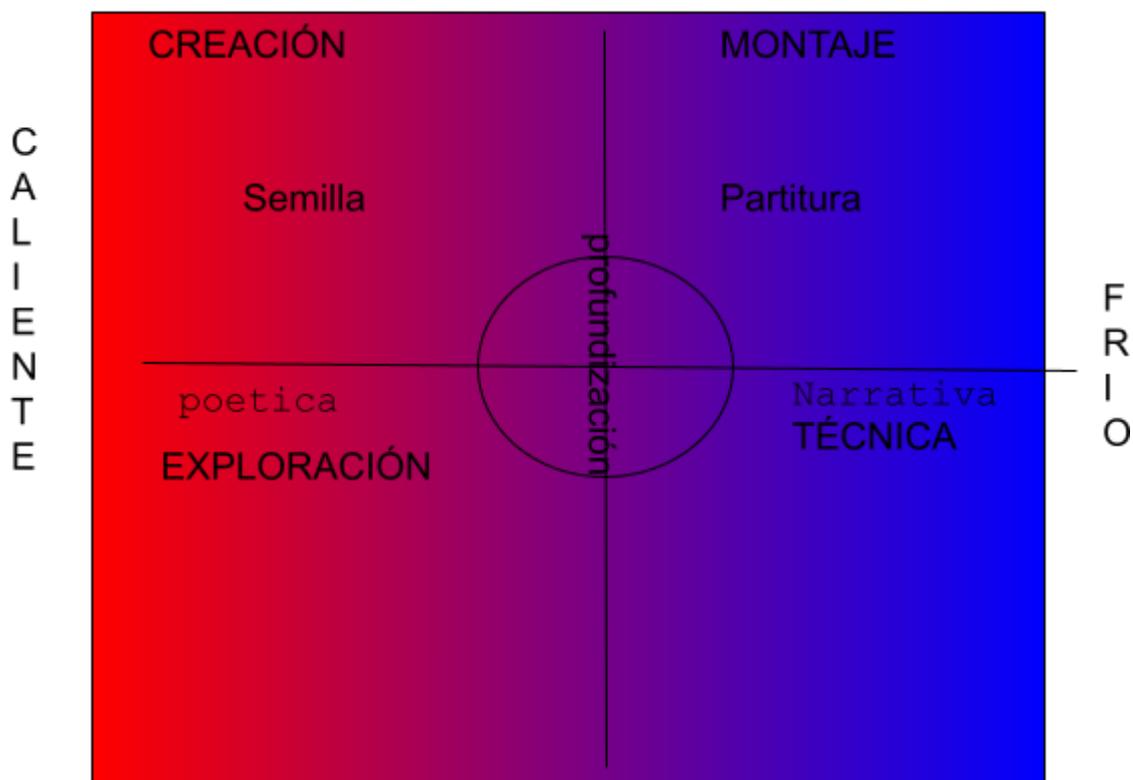
<sup>14</sup> la razón por la cual lo llamamos arquetipos

<sup>15</sup> Si bien habríamos podido indagar este trabajo desde una perspectiva Junguiana, y si bien estos descubrimientos parece algo que el psicoanálisis ha teorizado profundamente, nuestra ignorancia accionaba como prueba. La experiencia que aquí tratamos de describir, inspirándose en estas terminologías es eso: experiencia. Cuando sucede en tu propio cuerpo, todo es descubrimiento.

los actores se abrieran, develaran. Nos requería poner en palabras algo que era irreductible a la representación, puesto que incluía un conjunto complejo y articulado de sensaciones, imágenes, recuerdos, evocaciones, tensiones musculares, formas de la acción en el espacio y cualidades de energía que atravesaban el propio cuerpo, etc. Era un *algo* multidimensional, que contenía toda la vida. La reducción de esta complejidad a una palabra (o así fuesen millones de palabras) nos arrojaba en el terreno de la imposibilidad del lenguaje... ¡Pero nos entendíamos! yo preguntaba cosas simples que no indagaban mucho sobre las motivaciones, tratando de entrever la esencia de cada imagen y sus posibilidades narrativas, aun manteniendo su misterio.

Cuando vi la cartografía armada no podía creerlo. Era verdad que los arquetipos retornaban, que los mitos, por muy personales que fueran, se volvían colectivos; que los imaginarios culturales atravesaban fronteras. En la cartografía aparecían vírgenes, shivas danzantes, derviches alados; aparecían reptiles, serpientes, tortugas, dragones, demonios, medeas, ariadnas, madres o dictadores; o acciones como “todo está en mí” o personajes como “el afilador de cuchillos” o el “demonio sufi”, la mujer gallina, el huevo cósmico. Los hilos invisibles, el tejido, ariadna y el minotauro, el cordón umbilical. Los mitos del retorno. Nacer de nuevo y en ese nacimiento recorrer la historia de la vida como la ontogénesis presente en la filogénesis. y ese “eslabón perdido” que pertenecía al misterio y que desde la oscuridad nos habitaba.

Antes de pensar en componer una nueva estructura escénica me pregunté cómo podríamos operar y profundizar sobre (y con) estos arquetipos/semillas y desde qué perspectiva íbamos a llamarlo “profundizar”. Durante una reunión terminé anotando algo así en mi bitácora de trabajo:



En este gráfico podemos identificar que existe el trabajo técnico y el trabajo de exploración y que estos dos se pueden aplicar en usos distintos de composición: uno narrativo y otro creativo. La exploración desde la técnica produce, en un primer momento una semilla (caliente) que luego, una vez desarrollada *horizontalmente*, se transforma en partitura (fría) repetible y estructurada. Pero cada semilla y/o partitura tienen un potencial de profundización *vertical*: elaborándolas no en su narrativa, sino en su complejidad técnica y poética, así como en su capacidad evocativa y sensorial internas. Identificamos una profundización técnica (trabajando sobre los detalles estructurales de una semilla) pero también una profundización sensible (la potencia y profundidad de lo que implica internamente).

Desde estas reflexiones metodológicas empezamos procesos de profundización vertical y horizontal. Durante varias jornadas, cada participante escogió una semilla propia y la “profundizaba” escogiendo un sentido (vertical u horizontal).

*profundización sobre los territorios*: durante un tiempo, y respondiendo a la necesidad de no entrar tan directamente en la composición, permitiéndonos navegar más en el terreno de la exploración, jugamos a activar todas las semillas de un territorio. Permitir que todos activaran semillas referentes al terreno animal, por

ejemplo. Yo observaba y comenzaba a anotar planimetrías, encuentros y posibilidades significantes. Los actores se daban la libertad de profundizar en sus dos coordenadas.

*Juego de dados.* Empezó para mí un interesante proceso de improvisación desde la dirección. Un juego de cartas donde iba “lanzando” semillas individuales, viendo qué desarrollos surgían en la concomitancia de distintas semillas conviviendo en un espacio. Las exploraciones en este terreno fueron amplias: durante bastantes sesiones nos dedicamos al juego de cartas libre, “lanzando” semillas y dejando que estas interactuaran en el espacio. Las problemáticas de espacio aparecieron nuevamente y establecimos mecanismos que lo “limpiaran” para que otro actor pudiese dejar florecer su semilla y construir una o dos relaciones. Noté que, si bien los espacios plenamente colectivos eran muy potentes para la mirada, resultaba muy difícil construir una narrativa porque todos los cuerpos estaban lanzando líneas evocativas distintas. Al tener sólo dos o tres cuerpos trabajando activamente, los espacios de resonancia eran más amplios y se podían intuir significados. En otros momentos, el encuentro era casual y afortunado, entonces reconocía la semilla que habitaban y trazaba un punto en el espacio para identificar el tipo de relación espacial de la cual surgía.

Cada integrante tenía su “repertorio” de semillas a las cuales podía acceder tanto en su forma compositiva como en su imaginario y cualidades energéticas, y yo, desde la dirección, empezaba a jugar a los dados, lanzando semillas en el momento y componiendo encuentros en vivo y en directo. Para esto, se requería de mí, un tipo especial de atención e intuición. Al inicio tenía muchísimo temor por irrumpir en el espacio con mi voz y mis comandos, muchas veces era tan delicada que los actores no me escuchaban<sup>16</sup>. Yo me esforzaba por mantener siempre un trabajo de campo activo, pero me tenía que resistir a entrar totalmente en portal e ingresar en el espacio escénico siguiendo una acción. En una jornada de dos horas ininterrumpidas, y con la ayuda de un integrante quién se dedicó a escribir, compusimos los cuadros esenciales de lo que, unas semanas después se transformaría en “Susurro de Dragón”. En esa sesión encontré lo que Barba llama Núcleo.DESARROLLAR

---

<sup>16</sup> creo que es de las pocas veces que he sido delicada y la única en donde no se me haya escuchado

Pero aún no había una línea narrativa específica, pues aún debíamos descubrir la historia que podíamos contar. En este punto entró la visión de Felipe Cristancho con el cual comenzamos uno de nuestros procesos de escritura dramática que tiene como resultado el texto “Suspiro de Dragón” que adjuntamos en los anexos.

El proceso de composición y montaje no está terminado, y sin duda será una nueva etapa de la investigación, ya que el camino hasta aquí recorrido nos deja muchas nuevas preguntas.

## 7. Reflexión general

*Por: Felipe Cristancho*

En la época en que surge el Teatro de la Memoria, y que sigue siendo un importante marco conceptual de nuestro pensamiento, el mundo occidental está siendo transformado por las nuevas maneras de comprender el lenguaje. Hölderlin y sus propuestas del pensamiento poético, Heidegger y su rechazo a la objetividad, Gadamer y su juego, Derridá y su de-construcción, entramados con Grotowski y su búsqueda de sacralidad, Artaud y su *Esprit* y Barba y su cuerpo dilatado, dan origen a un terreno en el que el lenguaje teatral está siendo re-construido y alimentado por las búsquedas que tradicionalmente pertenecían a la antropología, la filosofía y la psicología. En un mundo cuyo camino parece dirigido a la desmaterialización, a la desaparición del contacto, al ensimismamiento y a la satisfacción del deseo inmediato como único sentido de la vida, surgen pensamientos reaccionarios que tratan de construir sentidos materiales, relacionales, amorosos, joviales y profundos; entre ellos el pensamiento teatral del Teatro de la Memoria. Su participación en el proyecto revolucionario de construir sentidos que mantengan la sacralidad de la materia, que conserven el valor de la singularidad sin caer en individualismo y que comprendan la relatividad de la vida, sus acciones, hechos e interpretaciones sin caer en el relativismo, lo condujo a preguntarse por la Memoria, por la posibilidad de traer al presente las relaciones entre el pasado y el ahora. Debido a su oficio, el Teatro se preguntó a través del cuerpo.

Ya en los antecedentes mencionamos una tensión filosófica que atraviesa la época en que realizamos esta investigación: la brecha enorme que existe entre la vida simbólica y la vida biológica. Esa fisura entre las cosas, las acciones y los signos que las representan ha generado una terrible confusión. La apuesta de Artaud, que odia a los poetas que olvidan el origen fonético de sus palabras y reducen su poesía a pomposidades imaginarias y abstractas, consiste en recordar el *Esprit*; la unión entre cuerpo y mente. “Si nuestra vida carece de magia”, dice, “es porque escogemos observar nuestros actos y perdernos en consideraciones acerca de sus formas imaginadas en cambio de ser impulsados por su fuerza”<sup>17</sup>. La vida que está

---

<sup>17</sup> Artaud, Antonin (1958). *The theater and its double*, New York: Groove press. Traducción nuestra.

en el centro de lo vivo y que ninguna forma puede alcanzar es, para él, aquello a lo que el teatro se dedica. El teatro es capaz de renovar la vida, haciendo del hombre un maestro de lo que no existe, capacitado para hacerlo existir. Si algo es cruel en esa comprensión, es sólo la simpleza que la sustenta. Es un hecho crudo: no existe la escisión entre cuerpo y mente. Si la hacemos, es sólo por una razón económica, por un modo de administrar nuestros pensamientos, sensaciones, emociones, percepciones, etc.

Nuestra experiencia ordinaria nos hace pensar que la manera en que percibimos el mundo es pasiva. Así, el sentido común dicta que hay un mundo exterior que a través de nuestros sentidos percibimos y que nuestra razón organiza. Vemos una silla con nuestros ojos, esa información llega a nuestro cerebro y pensamos “es una silla”, por ejemplo. Sin embargo, diferentes estudios científicos y filosóficos<sup>18</sup> han permitido comprender que es imposible separar la forma en que los fenómenos *aparecen* de lo que *son*, y que nuestra percepción del mundo es, en todo el sentido de la palabra, una acción. La primera experiencia descrita es una experiencia representativa. Se trata de un trabajo de definición que generaliza una experiencia perceptiva y tiene grandes utilidades para la manera como construimos conocimiento. La ciencia o la matemática, por ejemplo, funcionan a partir de esas abstracciones y, gracias a ello, somos capaces de volar en aviones o comunicarnos a través de ondas que lanzamos desde nuestro celular para que reboten en un satélite en el espacio y aparezcan en el celular de alguien con quien queremos comunicarnos. Sin embargo, en el momento de la percepción, cuando comprendemos un fenómeno presente, notamos cada detalle de aquello que percibimos, su complejidad y organicidad, no su abstracción. Nos fijamos en el color de la silla, su textura, el tipo de madera del que está construida, su olor, la particular forma en que sus patas responden a la gravedad para permitirle sostener el peso, etc. Cuando pensamos objetivamente, pensamos en inhibir nuestra mirada. Sin embargo, en la experiencia estética la mirada es parte fundamental del espectáculo.

---

<sup>18</sup> Véase, Maturana, Humberto y Varela, Francisco. (2003). *El árbol del conocimiento*. Buenos Aires: Lumen/ Editorial Universitaria., Wittgenstein, Ludwig (1999). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Ediciones Atalaya., Merlau-Ponty, Maurice. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Editorial Planeta., Sofia, Gabriele. (2014). *Las acrobacias del espectador*. México D.F.: Paso de Gato y Artezblai.

La absurda separación entre forma y contenido desliga la civilización y la cultura del cuerpo, jerarquiza las abstracciones y genera cuerpos confundidos y acostumbrados a la confusión. La cultura resultante de esa separación parece haber olvidado que ella misma es una forma en que la vida se ejecuta. Parece asumir que civilización significa una separación de la naturaleza, una mirada objetiva que uniforma la verdad, la ética y la estética, y que sólo puede ser construida a partir de la abstracción. La desmaterialización de la vida sólo puede culminar en una cultura de representaciones, en la que no hay hechos ni acciones ni realidad; sólo existe la ilusión. Un teatro que se adhiere a esa cultura se enjaula en sus límites, se acostumbra a la representación de pensamientos y es incapaz de tocar el verdadero espectáculo de la vida.

El teatro debe hablar sobre el gran drama, el drama primordial y arquetípico, y materializarlo. La separación entre lo simbólico y lo biológico ha generado la sensación de que los mitos pertenecen a la civilización y están separados de nuestra vida “real”. O sirven para sostener la cultura, o son sostenidos por ella, pero siempre ejercen su poder sobre la vida abstracta e imaginada que está de aquel lado de la brecha. Sin embargo el mito, como la teología, la ética o la estética, es capaz de hablar de aquellas relaciones que son comunes a todas las singularidades humanas. Con todo, no se trata de que los mitos tengan un significado definitivo. No se trata aquí de la construcción de experiencias teatrales desde una “filosofía del mito”. Al contrario, lo que ocurre es que la unión entre el símbolo y el cuerpo, la materialización del mito, otorga la posibilidad de construir pensamiento.

Es necesario aclarar que el pensamiento no se reduce al lenguaje. Aunque es cierto que en occidente hemos construido una relación muy fuerte entre pensamiento y escritura, las filosofías surgidas del postestructuralismo han sido capaces de señalar los límites de esa relación. La propuesta de Gadamer, por ejemplo, en *Verdad y Método* es que “el lenguaje es aquello que puede ser comprendido”. Esa comprensión resulta del juego relativo entre la historia y los movimientos internos del lenguaje mismo. El concepto de juego, como lo define Gadamer, consiste en un vaivén sin mayor objetivo que su propia perpetuación, que no tiene meta alguna en ninguno de sus extremos. El lenguaje, y la comprensión que él es, se constituye así como una autopresentación cuyo carácter absorbe la dualidad entre sujeto y

objeto. Wittgenstein, que como se dijo en los antecedentes de esta investigación propone que el lenguaje tiene unos límites que no le permiten hablar de experiencias ontológicas, comprende el lenguaje como la serie de reglas que permiten el juego. En ambos casos, lo que podemos ver es que el lenguaje nos permite una interpretación del mundo que resulta comprensible, pero que no es ni la única forma en que el mundo se presenta ni la más importante. Lo que nos permite el estudio lenguájico<sup>19</sup> de los mitos es comprender sus estructuras, sus reglas internas, para poder re-interpretarlas. El pensamiento que allí surge es, en ese sentido, una dilatación de las estructuras míticas que permiten la autopresentación del sentido, la aparición de una comprensión ontológica que no puede transmitirse por las palabras.

En “Palabras sobre el mimo”, Ettiene Decroux comparte una imagen poética que nos permite comprender un principio fundamental del trabajo del actor: “El espíritu sólo llega a ser transparente cuando se filtra a través de una roca”<sup>20</sup>. ¿Qué quiere decir allí el espíritu? ¿Qué es eso que requiere transparencia? Desde un punto de vista biológico todos los sistemas vivos son abiertos en el sentido en que se encuentran en una relación constante con el ambiente que habitan. Es sólo a través de la relación constante entre un ser y su ambiente que el sistema vivo puede mantenerse así. La vida, biológicamente hablando, existe como constante movimiento entre los distintos sistemas que la componen. Si uno quisiera definir el teatro<sup>21</sup> encontraría que sólo puede existir en la relación entre el actor y el espectador. El arte teatral, la experiencia estética que él es, sólo existe como esa relación. El espíritu, como lo entendemos en ese verso de Decroux, no es más ni menos que la vida misma que atraviesa y transforma a todos los participantes de la experiencia teatral. El cuerpo, que es la herramienta del actor, él mismo, es la roca que transparenta y encauza la vida para concretar la experiencia.

Lo que comparten, en última instancia, el actor y el espectador en la experiencia teatral es *energía*, y la energía es materia. Si al principio de esta reflexión

---

<sup>19</sup> Usamos esta palabra en cambio de lingüístico para enfatizar que no nos referimos aquí a los estudios meramente gramaticales de la lingüística.

<sup>20</sup> Decroux, Ettiene. (1962). *Palabras sobre el mimo*. Nueva York. “Mis predisposiciones”

<sup>21</sup> Véase, Grotowski, Jerzy. (1977). *Hacia un teatro pobre* (6<sup>ta</sup> ed.) México D.F.: Siglo xxi editores, s. a. P. 49

hablábamos de la percepción es porque en la experiencia estética se revela un principio suyo que nos permite comprenderla de un modo más preciso. Karl Marx, pionero de la corriente de pensamientos que llamamos materialismo, “incluso habla de los sentidos como ‘teóricos en su praxis inmediata’. A lo que se refiere es a que, igual que en la reflexión teórica, los sentidos son capaces de relacionarse con los objetos por ellos mismos, más allá de sus fines funcionales. El modelo para esto es estético. Asumimos generalmente que ver algo de manera estética es verlo de manera contemplativa; pero para Marx la verdadera oposición no está entre lo práctico y lo estético, sino entre esas dos y lo instrumentalista o utilitarista. Respetamos las cualidades específicas de las cosas, que es el territorio de lo estético, cuando las usamos para los fines prácticos para los que fueron diseñadas.”<sup>22</sup> Así, la experiencia perceptiva estética del arte teatral no involucra esencialmente las abstracciones que de ella podamos hacer (por ejemplo, que la trama de Romeo y Julieta revela el poder del amor para resignificar el mundo, o que la movilización de los afectos producto de la Ópera de los Tres Centavos tiene la capacidad de construir mejores ciudadanos) sino que se recoge en la percepción material de los movimientos de energía que intercambian los cuerpos de los actores y los espectadores. En resumen, el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador se comunican a través de acciones y en la experiencia de esa comunicación por sí misma encontramos lo estético.

Como hemos dicho, la percepción es una acción. Lo que se sigue de eso es que nuestra percepción está profundamente condicionada por nuestras capacidades motoras. “Como sostenía Varela, esta percepción no es ninguna ‘representación mental’ de un objeto determinado, sino que cada percepción es, esencialmente, el resultado de las interacciones pasadas y presentes con el ambiente. Por tanto, existen ‘cadenas de actos motores’ que se activan, no sólo en relación con un determinado *objetivo*, sino también ante la visión de un objeto que ‘ofrece’ posibilidades determinadas de acción”<sup>23</sup>. Si nos encontramos en una situación en la que sea necesario saltar un muro, por ejemplo, lo que percibimos no es sólo la

---

<sup>22</sup> Eagleton, Terry. (2016). *Materialism*. Londres: Yale University. P.62. Traducción nuestra.

<sup>23</sup> Sofia, Gabriele. (2014). *Las acrobacias del espectador*. México D.F.: Paso de Gato y Artezblai. P. 80

altura del muro, sino el esfuerzo que debemos hacer para saltarlo. Así, un cuerpo atlético y acostumbrado a saltar muros (como el de una persona que se dedique al Parkour) percibirá el muro de una manera distinta de como lo haría una persona sedentaria y con sobrepeso. Experimentos neurológicos llevados a cabo por M. Costantini, G. Committeri y C. Sinigaglia<sup>24</sup> han reforzado con evidencias empíricas este modo de describir la percepción del espacio.

Si bien el cuerpo tiene memoria y la información de sus movimientos y acciones queda almacenada en los músculos, las acciones, para que sean reales, necesitan intención. Lo que en efecto ocurre en el *estado total de presencia*<sup>25</sup> es una dilatación de la percepción tanto de los procesos orgánicos del propio cuerpo (respiración, flujo sanguíneo, variaciones térmicas, producciones hormonales, etc.) como del entorno (los sonidos, el viento, la temperatura, las texturas, los movimientos de los otros cuerpos, etc.). Primordialmente, ese estado de atención particular permite percibir que el cuerpo en sí mismo es una unidad. La separación mente-cuerpo se nos revela allí como una separación representativa del tipo que revisamos al principio de esta reflexión (en el que la percepción consiste de una serie de datos brutos recibidos por el cuerpo que la mente organiza). Lo mismo ocurre con otras experiencias humanas que relacionamos con nuestra imaginación y nuestra sensibilidad (el espíritu, las emociones, el ánimo, las pasiones, etc.). La atención también puesta en el entorno permite observar y registrar el intercambio constante entre los distintos sistemas que habitan un ambiente, la conexión que entre ellos existe, y asimismo produce la posibilidad de actuar de manera voluntaria sobre esa conexión.

Para que la roca, el cuerpo, sea capaz de filtrar el espíritu de un modo que lo haga transparente, el actor debe esculpirla. El trabajo de *Cuerpo Sensible* consiste en

---

<sup>24</sup> Véase M. Costantini, G. Committeri y C. Sinigaglia, “Ready both to your and to my hands: Mapping the Action Space of Others”, en PLoS ONE, 6(4): e17923, 2011; M. Costantini, E. Ambrosini, G. Tieri, C. Sinigaglia y G. Committeri, “Where does an object trigger an action? An investigation about affordances in space”, en Experimental Brain Research 207, 2010, pp. 95-103; P. Cardellicchio, C. Sinigaglia y M. Costantini, “The space of affordances: A TMS study”, en Neuropsychologia 49(5), 2011, pp. 1369–1372; Marcello Costantini y Corrado Sinigaglia, “Grasping Affordance: A window onto social cognition”, en Axel Seeman (coord.), Joint Attention: New developments, mit Press, Cambridge, 2011; Marcello Costantini, “Dall’azione all’interazione: il ruolo dello spazio”, en C. Falletti y G. Sofia (coords.), Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni, Bulzoni, Roma, 2012. Referencia tomada de Sofia, Gabriele. (2014). *Las acrobacias del espectador*. México D.F.: Paso de Gato y Artezblai. P. 80

<sup>25</sup> El estado alterado de presencia en que mente, cuerpo y emoción actúan juntos.

reconocer y rediseñar los *esquemas corporales*<sup>26</sup>. En ese trabajo de rediseño atento y voluntario se genera un modo de presencia *extra-cotidiana*, una presencia escénica, ampliada en relación con los modos cotidianos del *esquema corporal*.

David Hume, una de las figuras más relevantes de la filosofía de la percepción, habla de este modo: “Nada posee un mayor influjo en el aumento y disminución de nuestras pasiones, en la conversión del placer en dolor y del dolor en placer, que el hábito y la repetición. El hábito ejerce dos efectos originales sobre el espíritu, produciendo facilidad para la realización de una acción o concepción de un objeto y después una tendencia o inclinación hacia él, y según estos dos podemos explicar todos sus restantes efectos, por muy extraordinarios que sean.”<sup>27</sup> En ese mismo tratado, Hume define la costumbre y la separa del hábito: “llamamos costumbre a todo lo que procede de una repetición pasada, sin un nuevo razonamiento o conclusión.”<sup>28</sup> La técnica “Cuerpo Sensible” permite reconocer y reestructurar los *esquemas corporales* y *colectivos* a los que estamos acostumbrados. Permite, entonces, habituarse a ellos, habitarlos. Debido a la visión representacional de nuestra percepción (en la que el cuerpo recibe estímulos brutos que la razón organiza) hemos reducido torpemente la memoria a una facultad que simplemente almacena datos. Pensamos, por ejemplo, que la memoria es simplemente aquello que nos permite recordar las capitales de los países de Europa Oriental o las fechas de los cumpleaños de nuestros seres queridos. Sin embargo, la memoria es también, como la percepción, una facultad activa. Ella se alimenta de nuestra percepción y nuestra imaginación y convierte nuestras ideas y percepciones en nuevas ideas y percepciones. No corresponde sólo a la materia sutil del pensamiento abstracto, sino que reside en la totalidad del cuerpo. La memoria es causa y a la vez efecto del hábito.

La búsqueda por el mito estructural, por el drama primordial humano del que hablamos más arriba, es una búsqueda por la memoria común que ocurre en la singularidad. La decisión metodológica de llamar arquetipos a los resultados de las semillas, ocurre bajo la influencia de Jung. “El arquetipo representa esencialmente

---

<sup>26</sup> Un esquema corporal es la manera en que el cuerpo responde por diseño y hábito a una situación.

<sup>27</sup> Hume, David. (2001). *Tratado sobre la naturaleza humana*. Edición electrónica: Libros en la red. Traducción de Vicente Viqueira. P. 308

<sup>28</sup> Ibid. P.89

un contenido inconsciente,” dice “que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada consciencia individual en que surge”<sup>29</sup>. El mito es una forma de arquetipo colectivo que, al hacerse consciente se interpreta. El momento de hacer presente el mito aúna toda la historia y sentido común que en él habitan con el momento actual de quien lo presenta. Su significado, así, se renueva y autopresenta a través de una estructura que se lo permite y que no lo estatiza. El mito en acción se recuerda.

Es evidente que la repetición de los distintos estados musculares le permite al cuerpo recordarlos para repetirlos. El cuerpo se acostumbra a las fuerzas y cualidades de movimiento con los que trabajamos y puede, cada vez con mayor facilidad y sin necesidad de recorrer todo el camino, alcanzar los distintos *estados alterados de presencia*. Aquí aparece un aspecto fundamental del cuerpo-memoria: la práctica de los conocimientos técnicos teatrales pertenecen a la historia del teatro, a su memoria. Cualquier técnica que se estudie, incluso si lleva un nombre, es producto del trabajo de grupos inconmensurables de gente. “Cuerpo sensible”, decíamos hace un momento, es una técnica desarrollada por Carlos Simioni. Tal vez sea más preciso decir de la técnica que es desarrollada por toda esa gente que llamamos Carlos Simioni, pues su cuerpo y su trabajo incluyen la memoria de todos aquellos que le han permitido desarrollar la técnica: Luis Otavio Brunier, Iben Nagel Rasmussen y el Puente de los Vientos, la maestra de butoh Natzu Nakajima, Ettiene Decroux (o toda esa gente que llamamos Decroux), el grupo Lume Teatro, etc.

Si el proceso de exploración a través de “Cuerpo Sensible” permite descubrir al tiempo que crear, es sólo porque en ese *entrenamiento* la imaginación y la memoria se asocian para producir acciones poéticas. En el cuerpo están presentes todas las memorias individuales de cada persona, sus experiencias, asociaciones y percepciones del mundo. También están presentes sus memorias colectivas, su lenguaje, su cultura, sus memorias familiares, etc. y sus memorias genéticas, la manera en que la tecnología del cuerpo está dispuesta para encontrar comida, trepar, nadar, los reflejos de supervivencia, etc. Todas estas memorias y la facultad de la imaginación se presentan de manera vívida en el *entrenamiento* llevado a

---

<sup>29</sup> Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. (1970). Paidós.

cabo en *estados alterados de presencia*. De la realidad de esas imágenes que aparecen, la fe que en ellas se tenga, y la honestidad con que cada uno se relacione con sus imaginarios-memoria dependerá la veracidad de las acciones que lleve a cabo. Si es cierto que el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador se comunican a través de acciones, sólo las acciones honestas del actor serán capaces de comunicarse con el espectador.

Por otro lado, la relación entre los distintos tipos de memoria y la imaginación, en el *estado alterado de presencia*, obliga al actor a encontrar y crear nuevas imágenes inesperadas incluso para él. En la conexión y acción simultánea de todas las memorias, el cuerpo, la mente, las emociones, etc., el actor que profundiza y descubre al mismo tiempo supera los niveles superficiales de representación propios de la cotidianidad. Además, supera sus propios imaginarios al ampliar, haciendo uso de la totalidad de su cuerpo-memoria, las posibilidades de acción y las cualidades de sus creaciones. El actor que trabaja sobre el Cuerpo Sensible, en fin, religa a través de su acción el drama humano colectivo, el mito o arquetipo, con su singularidad, su consciencia y materialidad concreta.

El *estado alterado de presencia* se comporta entonces como un estado de unificación entre mente y cuerpo, memoria e imaginación. Lo que en él es *alterado* es el lugar en que está enfocada la atención y por ello la percepción. Transformar la percepción significa transformar la forma en que se concibe el mundo. En ese sentido, el *estado alterado de presencia* es capaz de reimaginar, reinterpretar y religar los modos en que nos relacionamos con el mundo. La comprensión de ser una singularidad que contiene la colectividad representa la posibilidad de agenciar sobre el propio conocimiento desde un punto de vista que evite las constricciones que son origen de estados mentales indeseables, como la ansiedad y la depresión. La apertura de atención que significa, resulta en las variaciones constantes que hacen parte de una vida sana, en la resignificación del deseo de armonía y en la adopción de la contradicción como parte natural de la vida, pues significa la posibilidad de elegir una atención que no se restringe obsesivamente a un solo punto de vista.

En esa misma vía, la construcción de la identidad propia se ve también afectada. Si es cierto que en ella están las memorias colectivas que han culminado en la singularidad

que es, es también cierto que su naturaleza es relativa. No se sigue de aquí un relativismo; no quiere decir que cualquier cosa sea cierta sobre quién se es. Lo que significa, es que la identidad comparte la característica que tiene el misterio de ser autopresencia, de ser acción presente. La construcción de identidad, así, obtiene el foco ya no de ser, sino de estar siendo. Su lugar es el de la acción-memoria. El yo como una mente que habita un cuerpo deja de ser una idea plausible. En efecto, el yo se compone de la totalidad y la mente se hace cuerpo que piensa. La idea de la eternidad identitaria, i.e. la identidad metafísica, pierde su fundamento y da paso a un vitalismo que sacraliza la construcción permanente de sentido.

El hecho de que la escisión entre mente y cuerpo sea una confusión implica una manera de existir en el mundo que sacraliza la materia. Lo que eso significa es que concreta las relaciones éticas y estéticas en acciones presentes y no en imaginarios utópicos, al mismo tiempo que desmonta la perspectiva de la materia como un instrumento. Las ciencias naturales obtienen una perspectiva más completa cuando se relacionan con la vida del cuerpo concreto y se convierten en pensamientos cuyo valor supera la capacidad de abstracción reservada para los genios. La trascendencia resulta ser entonces un estado de atención particular, que involucra el cuerpo entero, la memoria, y la imaginación, en que la vida misma se revela como el milagro en acción que es.

Sólo me queda invocar un verso de Alberto Caeiro: *Tú no me cambiaste la naturaleza. Para mí la naturaleza sigue siendo idéntica, pero mejor.*

## **8. Unas palabras finales**

Para nosotros esta investigación continúa abierta. No sólo porque la naturaleza de las investigación-creación es volver a sí misma, preguntarse qué trata de decir y decirlo de nuevas maneras, sino porque para llegar a conclusiones más certeras es necesario llevar a cabo una temporada de “Suspiro de dragón”. En el momento en que se publica este escrito, la temporada está planeada. Eso significa que este artículo será alimentado por ella para encontrar su cierre.

## 9. Bibliografía.

- Artaud, Antonin (1958). *The theater and its double*, New York: Grove press. New York.
- Badiou, Alain. *Being and Event*.
- Barba, E. (1999). *Canoa de Papel - Tratado de Antropología Teatral* . Biblioteca Teatro Laboratorio
- Barba, E., & Savarese, N. (2012). *El arte secreto del actor*. Artezblai.
- Becker, Ernest. (1985). *Escape from evil*. The free press. London.
- Burnier, L (2001) *A arte de ator*. 2ed. - Editora da UNICAMP.
- Castaneda, C. (1998). *Magical Passes: The Practical Wisdom of the Shamans of Ancient Mexico* (First Trade Paperback ed.). Harper Perennial.
- Decroux, Etienne. (1962). *Palabras sobre el mimo*. Nueva York.
- Derrida, Jaques. (1978). *Writing and Difference*. Londres: Routledge London.
- Eagleton, Terry. (2016). *Materialism*. Londres: Yale University.
- Gadamer, Hans-Georg. (1977). *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Grotowski, Jerzy. (1977). *Hacia un teatro pobre* (6 ta ed.) México D.F.: Siglo xxi editores, s. a.
- Grotowski, J., & Salata, K. (2008). Reply to Stanislavsky. *TDR* (1988-), 52(2), 31-39. Traducción al castellano por Anna Caixach de la versión inglesa de Kris Salata.
- Hume, David. (2001). *Tratado sobre la naturaleza humana*. Edición electrónica: Libros en la red. Traducción de Vicente Viqueira.
- Jung, Carl. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.
- Jung, Carl. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Jung, Carl. (2012). *El libro rojo*. Elhildariadna. Buenos Aires.
- Fiori, Lavinia y Monsalve, Juan (1995). *El baile del Muñeco*. Bogotá D.C.: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Maturana, Humberto y Varela, Francisco. (2003). *El árbol del conocimiento*. Buenos Aires: Lumen/ Editorial Universitaria.

- Merlau-Ponty, Maurice. (1993). Fenomenología de la percepción. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Mircea, Eliade. Mito y Realidad.
- Nietzsche, Friedrich. (1996) El origen de la tragedia. (15 ta ed.) Madrid: Alianza Editorial.
- Sarduy, Severo. (1969). Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires: Editorial Suramericana
- Sofia, Gabriele. (2014). Las acrobacias del espectador. México D.F.: Paso de Gato y Artezblai.
- Sontag, Susan. *Artaud*.
- Schechner, R. (2020). Performance Studies: An Introduction. Routledge.
- Schechner, R., & Wylam, L. W. (2013). The Grotowski Sourcebook. Taylor & Francis.
- Varios.(1989). Las rutas del Teatro. Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Wittgenstein, Ludwig (1999). Investigaciones filosóficas. Madrid: Ediciones Atalaya.

## 10. Anexos.

### Dramaturgia de “Susurro de dragón”

#### 1. Renacer

**Maestra de Ceremonias:** En esta casa está contenida toda mi memoria.

El día en que murió mi padre soñé con una mesa. Sobre ella un libro, un dragón y un reloj.

Cuando del reloj cayó el último el grano de arena, el dragón se acercó a mi oído y dijo:

**Isla Tortuga:** Abre el libro, en él está contenido el conocimiento.

**Parteras:** Recordé que nacía de nuevo. Parí una tortuga nadando en un mar de leche: sobre su lomo todos los árboles, todas las águilas y todas las serpientes. Parí el cielo que abrazaba una montaña. Parí el violín y la madera. Parí a todas mis abuelas; los soles y las semillas. Parí un abismo dentro de mi pecho y hallé el océano infestado de luciérnagas que ahora yace entre dos glóbulos de mis arterias.

#### 2. Aparición de los arquetipos

**Maestra de ceremonias:** La noche guarda un misterio y mi corazón lo sabe. A veces, cuando cierro las cortinas de mis ojos, soy capaz de verlo. En ocasiones lo oigo entre los susurros del viento. El día en que murió mi padre, de sus ojos se alzó un león alado y me hizo su mortal pregunta:

**Isla Tortuga:** El río era río y el monte era monte. Ahora que el río ha dejado de ser río, y el monte ya no es monte ¿qué es el río y qué es el monte?

**Maestra de Ceremonias:** En busca de la respuesta emprendí el viaje. Seguiría mis propias huellas hasta alcanzar el horizonte:

**Mariposa:** En los extremos

Despertamos nuestros instintos

Como dragones del cielo

Y velamos la noche

Como búhos...

El corazón resiste el sueño

Y, los golpes del metal en las manos

Y deja el tibio cansancio

En la fuerza de los huesos

Sin pensar la vida me transcurre

Y me supera cálculos inciertos

Y se alegra de sorprenderme

Entonces doy gracias a Dios

Por darme luz, y amor y esperanza

Para vivir a ciegas...!

Entonces doy gracias a Dios, por darme luz para caminar a ciegas

Y amor, esperanza, para sobrevivir al mundo

Y a mis propias penas

Y a mis propias penas...

**Felipe:** La palabra religión viene del latín *Religare* que significa unir de nuevo. Pienso en esto y pienso en mis músculos que se desgarran y se reconstruyen. Pienso en esto y

pienso en mis cicatrices, piel re-ligada y llena de memoria. Pienso en esto y pienso en mi corazón roto y remendado (a veces con oro y a veces con cinta de enmascarar).

### **3. Profecía**

**Daniel:** Ahora que este cuerpo mío me fue robado

Ahora que no tiene ningún valor

Lo único que queda es trocearlo y regalarlo

**Maestra de ceremonias:** Allí estaba; el velo que se extiende en el límite del universo. Traté de removerlo estirando la carne de mis brazos, alargando los huesos de mis manos. Casi lo alcanzaba, casi lo tocaba, pero seguía a unos centímetros de la punta de mis dedos. Escuché entonces las palabras de la fortuna:

**Adivino:** Tres desiertos crecerán en tu alma y tres habrás de cruzar. Un desierto de humo, un desierto de sal y un desierto de nieve. Morirán los dioses de carbón y de metal y verás que quien se aleja de su casa ya ha vuelto.

### **4. Destrucción**

Tejido musical.

**Huevo:** Cuando cada fibra de mis músculos se estruje, ordeñen hasta la última gota de identidad, no tendré miedo de ceder. El gesto de mis pesadillas me impregnará y sabré sonreírle. El espacio sideral me tendrá a flote y no sentiré frío. El fondo del mar me engullirá pero no me ahogará.

### **5. Desierto espejismo**

**Maestra de Ceremonias:** La niebla que ahora me enceguece es un aburrido anhelo de paraísos. Llegué a una islas afortunadas, pobladas sólo por personajillos sin fondo ni fortaleza, cobardes, hipócritas y vanidosos. Este mundo es codicioso, estúpido, aburrido. ¿Alma mía? ¿Dónde estás alma mía? ¿A dónde te fuiste? A Eco la castigaron quitándole su propia voz, obligándola a repetir palabras que le son ajenas. Narciso, que sólo seguía su eco, murió perdido en su propio reflejo.

**Dama 1:** ¿Dónde estás, alma mía? Yo estoy aquí, buscándote.

**Dama 2:** Buscándote

**Dama 1:** ¿Eres tú? ¿Dónde estás? Ven a mí.

**Dama 2:** Ven a mí

**Dama 1:** No puedo ir a ti si no te encuentro. Aquí sólo veo vendedores de humo. No te escondas

**Dama 2:** No te escondas

**Dama 1:** No soy yo quien se esconde, sino tú.

**Dama 2:** Tú

**Dama 1:** ¿Yo? ¿Es esa la palabra que despeje las nubes grises y me ilumine? Yo.

**Dama 2:** Yo

**Dama 1:** ¿Tú? ¿Yo? Tú y yo. ¡Ese es el signo! El lugar dónde soy significativa.

**Demonio noble japonés:** Ni significado, ni significativa. Lo importante es insignificante; una transparencia.

## **6. Desierto Carencia**

**Maestra de ceremonias:** Camino perdida en mis misterios, no los comprendo. Ante mis ojos el humo se cristaliza, se hace sal. ¿Por qué ansío otra parte, otro día? Me siento agotada, vacía. En mi piel reseca todas las semillas se marchitan. ¿Dónde está el río? ¿Dónde nace el agua? Soy la carne sedienta, pura sal, carencia.

**Deseo:** He tenido antes el secreto. Lo recuerdo. ¿Dónde está el secreto? ¿Tienes tú el secreto? ¿Tienes en tu lengua mi misterio? Dame tu lengua y comprenderé el mundo. Estoy vacío, sediento. El mundo está lleno de maravillas; son mías, me pertenecen. Tú eres una maravilla. Te traigo de regalo mi destino: tómallo, acéptalo, al fin y al cabo eres mi destino, mi punto final. Dame de comer tu carne, dame de beber tu sangre. Quiero morderte con los ojos, arrancarte el dolor a pedacitos. Pasa tu lengua por mi lengua, escucha mis palabras penetrar tu oído. Quiero digerir tu hambre, masticar tu sombra, comerme tus secretos, tu memoria, tu futuro olvido. Dame, dame, dame, que estoy vacío.

**Pastora:** Lo que buscas está más cerca de lo que parece. Las sustancias están en la tierra y en el mar. Escucha las palabras inaudibles de la tierra. Los maestros las usan más de lo que usan las palabras audibles. Tú mismo eres una palabra de la tierra. Rompe las cadenas que te atan. Libérate del ojo del tirano, desnúdate de las quimeras.

Nadie puede crecer por alguien más, nadie. Nadie puede entender ninguna grandeza que no le sea propia, que no le indique su propia grandeza. Sigue conmigo el camino hacia tu propia fuente.

## 7. Desierto Olvido

**Maestra de Ceremonias:** Hacía frío. Quise calentarme las manos, pero no recordaba cómo. La nieve crujía con cada paso. Apenas la oía, como si alguien más pusiera mis pies y cargara mi peso. Mis huellas no dejaban rastro en la nieve. La tormenta del olvido lo borraba todo y yo... viendo pasar la vida frente a mis ojos mientras la sangre se me congela.

**Hambre:** Mi mente es un laberinto silencioso que le sirve de teatro a mi agonía. Si le pregunto al girasol “¿por qué creces?” El girasol simplemente guarda silencio. Si le pregunto al ave por su canto el ave simplemente canta. Si le pregunto a mi mente por qué esto y no aquello, me responde un monstruo hediondo y sin semillas. Yo, que he navegado el río Neva y escalado el Himalaya. *Deconstrucción de esa oración.*

## 8. La lucha

**Maestra de ceremonias:** Entre los árboles encontrarás dos fuentes. La primera es del olvido y la segunda de la memoria. Elige de cuál de ellas beberás.

**Fábula:** Antes de que las historias pertenecieran a los hombres, corría entre los astros una leyenda: Cuentan que el universo consistía de dos gigantes flotando en un inmenso y negro olvido. Cuentan que uno se llamó Cielo, que el otro se llamó Montaña. Un día la Montaña quiso alcanzar al Cielo y el Cielo abrazó la Montaña. Nació entonces La Memoria y llenó de grietas al olvido.

## 9. La Memoria Biográfica

**Monje:** Mi abuelo Miguel fue policía. Cuando ya estaba muy viejito, en una charla entre él y yo en el fondo de la casa de la familia, me contó que espiaba comunistas. Su trabajo era charlar con la gente joven y grabar las conversaciones, con un grabador que ponía debajo de la mesa.

Pienso en esto y recuerdo que mi abuelo siempre tuvo grabadores.

Mi papá era comunista y militante sindical. Mi bisabuelo paterno era republicano. Mi bisabuelo materno era fascista. Mi papá, comunista, enterraba libros porque los habían prohibido. Cuando fue a sacarlos, ocho años después, solo quedaban un par de libros de Lenin y "Veinte poemas de amor y una canción desesperada", de Neruda.

Mi abuelo Miguel también fue sacerdote. Con todo y eso, siempre fue mi persona favorita en el mundo. Una navidad, me enojé con él porque empezó a cenar mientras todas las mujeres seguían trabajando en la cocina y le grité - ¡Policía y cura tenías que ser! -. Me gané el reto más grande de mi adolescencia.

Mi abuelo hacía el mejor guiso de mondongo del mundo. Nos esperaba todos los mediodías con sopa cuando mi mamá no estaba. Tenía una espada, que le habían dado cuando se graduó en la escuela de policía. Y una foto de ese momento, con el General. Fue boy-scout hasta los 82 años, que hizo su último viaje en carpa a Paraguay. Cuando yo estudiaba inglés me decía "la inglesa de los huesos" y cada vez que volvía de las clases de violín era su "violinista en el tejado". La noche antes de que muriera, fui al hospital. Me estaba por ir, y me dijo, - ¿No te quedas a darme la cena? -. Yo no quería, no podía, no nada. Pero no le iba a decir que no. Le dije a la señora que lo cuidaba que se fuera y me quedé. Lo último que recuerdo es que miró al señor que estaba en la cama de al lado y con orgullo, le dijo: - Esta es mi nieta mayor.

**Valentina:** Non voglio. No, da sola no... non voglio. No. Dovè la mama? No, la zia no. Non voglio la zia. Io voglio la mama. No, la nona no. No.

**Mujer embarazada:** ¿Qué fue primero, el huevo o la gallina? ¿Ocurre la noche a causa del día? Yo soy el siervo que lleva el mensaje sin saber qué dice. En mí se encuentra contenida toda posibilidad, toda potencia, toda semilla. Yo soy la madre, soy la abuela, soy la tía. Todas las maravillas están en mí, y yo estoy en todas ellas. Incluso estoy en ti.

## **10. La epifanía**

**Valentina lee la carta:** La noche guarda un misterio y mi corazón lo sabe. A veces veo en mis manos las manos de mi padre y mi voz es la suya. Un oscuro terror me toca. Entonces me revelo espejismo, carencia, olvido. A veces oigo en mi voz la voz de mi abuela y en la noche sueños sus sueños. A veces son mis ojos los ojos de mis tatarabuelas y veo con ellos paisajes que nunca he visto. A veces mi columna es la columna de un reptil antiguo, que haya vivido 30000 años antes de que yo naciera. A veces me limpio de mis juicios, de mis deseos, y recuerdo. Aparece en mi cuerpo vivo la memoria antigua de la vida. Cargo en cada átomo el secreto de las plantas, las palabras inaudibles de la tierra.

**Maestra de ceremonias:** Se deshizo antes mis ojos la mortal esfinge y conmigo el monte se hizo monte y el río, río.

## **11. Liberación**

(Canción protección)

## **12. La abuela Yupanki (La memoria de la piedra)**

La partícula cósmica que navega en mi sangre

Es un mundo infinito de fuerzas siderales.

Vino a mí tras un largo camino de milenios

Cuando, tal vez, fui arena para los pies del aire.

Luego fui la madera, raíz desesperada.

Hundida en el silencio de un desierto sin agua.

Después la forma humana desplegó sobre el mundo  
la universal bandera del músculo y la lágrima.

Yo no estudio las cosas ni pretendo entenderlas.

Las reconozco, es cierto, pues antes viví en ellas.

Al amparo de un cosmos que camina conmigo  
florezco en violines porque fui la madera.