

20

primera cohorte

**MAESTRÍA
INTERDISCIPLINAR
EN TEATRO
Y ARTES VIVAS**

09



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA
SEDE BOGOTÁ

RECTOR

Moisés Wasermann Lerner

VICERRECTOR DE SEDE

Julio Esteban Colmenares Montañez

DECANO DE LA FACULTAD DE ARTES

Jaime Franky Rodríguez (2006 - 2010) Rodrigo Cortés Solano (2010 -)

DIRECTOR DEL CENTRO DE DIVULGACIÓN Y MEDIOS

D.G. Alfonso Espinosa

**COORDINADOR ACADÉMICO MAESTRÍA INTERDISCIPLINAR
EN TEATRO Y ARTES VIVAS**

Rolf Abderhalden Cortés (2007-2009) Víctor Viviescas (2009-2010)

COMITÉ EDITORIAL

Rolf Abderhalden Cortés // Sylvia Jaimes // Eloísa Jaramillo // Ximena Vargas

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN La Silueta ediciones

ISBN 978-958-719-651-1

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Derechos Reservados

2010

©



REINIGIAR.ORG

...tomas Las Flores
...tomas La Primavera ~ Pablo Neruda
...OTICA

III Encuentro Internacional de Artes Vivas

del 11 al 15 de mayo de 2009
en el Teatro de la Universidad Nacional de Colombia
Bogotá, Colombia



+ INFO: www.divulgacion.unal.edu.co



PROFESORES INVITADOS A LA PRIMERA COHORTE (2007-2009)

PRIMER SEMESTRE (2007) Daniel Canogar (España) * Emilio García Wehbi (Argentina) * Michelle Kokosowski (Francia) * Francesco Scavetta (Italia-Noruega)

SEGUNDO SEMESTRE (2008) François Bucher (Colombia-Alemania) * Jean-Frédéric Chevallier (Francia-México) * Ileana Diéguez (Cuba-México) * Bruno Mazzoldi (Italia-Colombia) * Juan Navarro (España) * Bruno Tackels (Francia) * Diana Taylor (Estados Unidos)

TERCER SEMESTRE (2008) Ileana Diéguez (Cuba-México) * Pierre-Henry Magnin (Francia) * Rosa Michella Oriolo (Italia-Colombia) * Juliana Reyes (Colombia) * Miguel Rubio (Perú) * Malcolm Smith (Estados Unidos)

CUARTO SEMESTRE (2009)

Jurados de tesis internacionales: Dominik Borucki (Alemania-España) * Ileana Diéguez (Cuba-México) * Emilio García Wehbi (Argentina) * Rodolfo Obregón (México) * Serge Ouaknine (Francia-Israel) * Miguel Rubio (Perú) * Bruno Tackels (Francia)

Jurados de Tesis nacionales: Mercedes Angola * Ricardo Arcos-Palma * Jaidy Díaz * Libia Stella Gómez * Javier Gutiérrez * Bruno Mazzoldi * Gustavo Parra * Dioscórides Pérez * Zenaida Osorio * María Isabel Rueda * Paolo Vignolo

INTEGRANTES MITAV PRIMERA COHORTE MAESTRÍA INTERDISCIPLINAR EN TEATRO Y ARTES VIVAS (2007-2009)

DOCENTES Rolf Abderhalden * Heidi Abderhalden
* Roberto García * Javier Gutiérrez * Francisco
Montaña * Jose Alejandro Restrepo * Carlos Rojas *
Víctor Viviescas * Adriana Urrea

ESTUDIANTES Juan Carlos Aldana * Cristhian Ávila
* Mónica Bueno * Alejandro Cárdenas * Paola Chaves
* Fabio Correa * Manuela Di Folco * Sylvia Jaimes *
Alejandro Jaramillo * Eloísa Jaramillo * Rosario Jaramillo
* Carlota Llano * Dora López * Lorena López * Liliana
Martín * Sofía Mejía * Mauricio Navas * Zoitza Noriega *
Eduardo Oramas * Guillermo Pedraza * Takeshi Pedraos
* Claudia Ramírez * Eduardo Ruiz * Carlos Sepúlveda *
Claudia Torres * Jaime Torres

COORDINADOR Rolf Abderhalden

ASISTENCIA DE COORDINACIÓN
Ximena Vargas





CONTENIDO

//MAESTROS Y ESTUDIANTES

M DE MITAV *Rolf Abderhalden* **12** *JORNADA DE LIMPIEZA *Alejandro Cárdenas* **23** *VOCAL BUCAL *Sylvia Jaimes* **29** *FELICITACIONES *Eduardo Oramas* **35**
*FUEGO *Takeshi Pedraos* **41** * LA RETRETA *Claudia Ramírez* **47** * EN LA CUERDA FLOJA *Jaime Torres* **53**

EXPERIMENTUM VITAE *Adriana Urrea* **60** *LA CAMBIANTE *Paola Chaves* **71** *EN ESTE PAÍS YA NO COCINO *Alejandro Jaramillo* **77** *COLUMPIO DE VUELO *Carlota Llano* **83**

TEATRALIDAD, ARTE Y POLÍTICA *José Alejandro Restrepo* **92** *NO ES LO MISMO DINAMARCA QUE CUNDINAMARCA: HAMLET O EL DIÁLOGO ESPECTRAL *Juan Carlos Aldana* **103** *MUERTE NIÑA *Mónica Bueno* **109** 9.4.48 *Fabio Correa* **115**
*PSICODÉLICOSOLDADODADODEBAJA *Mauricio Navas* **121** CONCIERTO PARA CUERPO *Eduardo Ruiz* **127**
*AMBIENTE FAMILIAR *Claudia Torres* **133**

DESTERRITORIALIZACIÓN DEL TEATRO *Víctor Viviescas* **140** *BREVIARIO DE UN SUICIDA / INSTALACIÓN ESCÉNICA PARA PLANO SECUENCIA *Cristhian M. Ávila* **151** *HOMO SACER *Carlos Sepúlveda* **157**

ANOTACIONES SOBRE EL TALLER DEL CUERPO *Heidi Abderhalden***164** *LAS CARDINAL *Eloísa Jaramillo***167**
*IN-ÚTERO *Dora López***173** *TRAFIC-ANDO *Lorena López***179** *LA FLOR DEL MAL / CONTRA INTELIGENCIA DOMÉSTICA *Liliana Martín***185** *INTENTOS DE CONTACTO *Sofía Mejía***191** *CARTOGRAFÍAS PARA OTRO JARDÍN *Zoitsa Noriega***197**

ROBERTO GARCÍA**204** *LAS CIUDADES INVISIBLES, EL HABITANTE -BOGOTÁ *Manuela Di Folco* **207**
*ENTRE NOSOTROS LA FOLIE *Rosario Jaramillo***213**
*ENTRE LOS DIEZ Y OCHOS *Guillermo Pedraza***219**

SOBRE LA ESCRITURA EN EL LABORATORIO DE LA MITAV *Francisco Montaña***228**

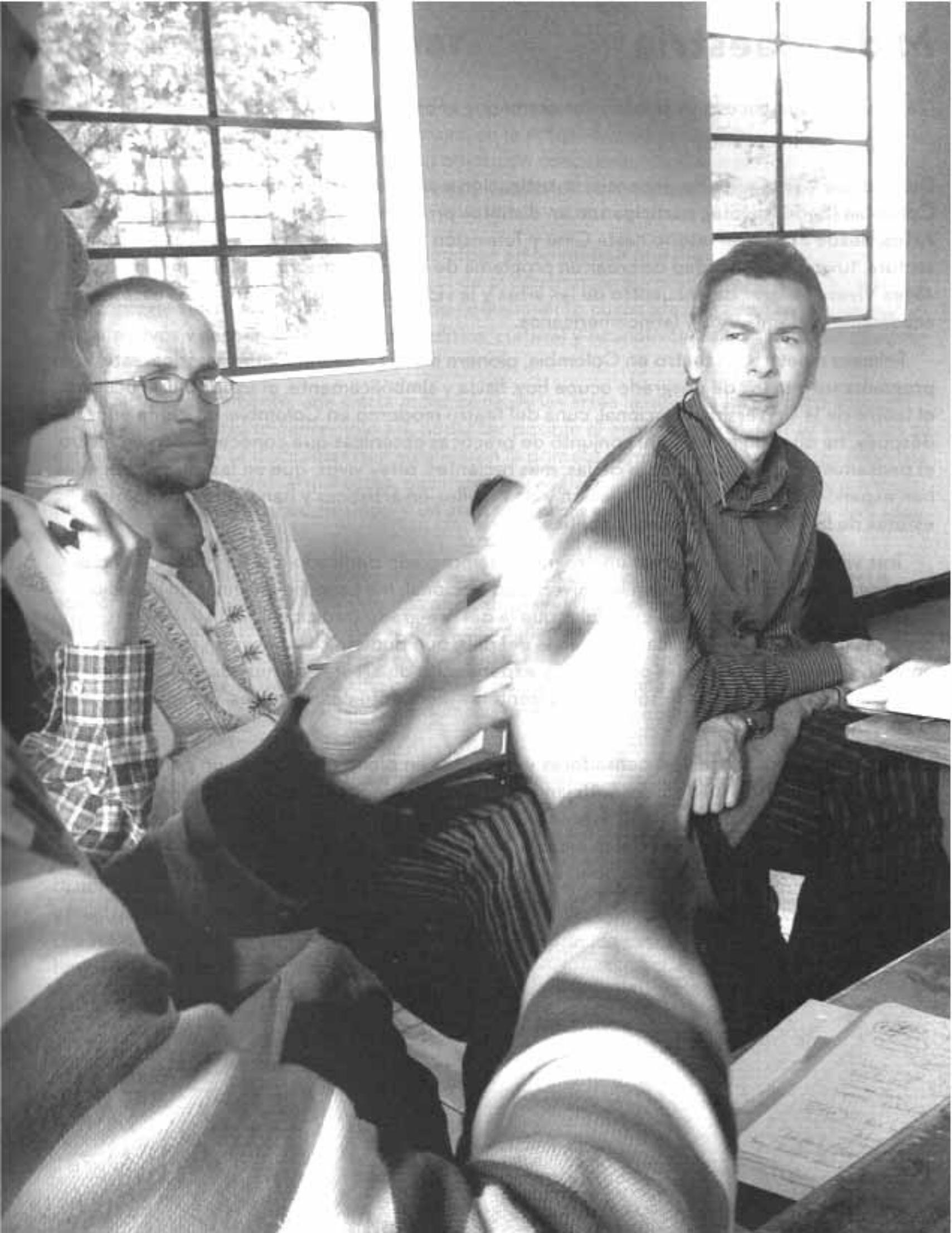
//PROFESORES INVITADOS

BOGOTÁ, AGOSTO DE 2009 *Bruno Tackels***232** *Ileana Diéguez**236** *ELOGIO DE LO EXTRAORDINARIO *Emilio García Wehbi***237** *UNA MAESTRÍA INDISPENSABLE *Miguel Rubio Zapata***240**

//PROGRAMA

MAESTRÍA INTERDISCIPLINAR EN TEATRO Y ARTES VIVAS **244**





M de Maestría

"El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte"

Robert Filliou

Después de veinte años de docencia, investigación y creación en la Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá), participando en distintos programas curriculares de la Facultad de Artes, desde el Conservatorio hasta Cine y Televisión pasando por Artes Plásticas y Arquitectura, tuve la oportunidad de crear un programa de Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas: un lugar de encuentro de las artes y la vida hasta ahora inédito en los escenarios académicos colombianos y latinoamericanos.

Primera maestría en teatro en Colombia, pionera en su género en Latinoamérica, este programa *sui generis* de posgrado ocupa hoy, física y simbólicamente, el espacio que ocupó el teatro de la Universidad Nacional, cuna del teatro moderno en Colombia: cuarenta años después, he querido articular al conjunto de prácticas escénicas que conocemos como *teatro*, el pensamiento y los dispositivos de las, más recientes, *artes vivas*, que en las últimas décadas han expandido los límites de la creación y de la reflexión artísticas y han contaminado otras esferas de la vida social, cultural y política.

Tras varios intentos por crear un programa de pregrado dedicado a la formación de actores, directores y dramaturgos en la Universidad Nacional, me propuse imaginar un espacio académico de otra naturaleza curricular que la del pre-grado tradicional, ya existente en distintas universidades públicas y privadas del país, que pudiera convocar -sin reducir, sin unificar, sin homogeneizar- las preguntas y experiencias de artistas de muy diversas disciplinas que, como yo, han transitado solos en las fronteras -conceptuales, formales, disciplinares- de la creación artística.

Con un equipo de artistas, pensadores y docentes en pleno ejercicio de un pensamiento-creación -Heidi Abderhalden, José Alejandro Restrepo, Adriana Urrea y Víctor Viviescas, acompañados por Ximena Vargas, asistente de la coordinación académica-, y la asesoría de aliados de otras universidades del mundo, la MITAV se gestó durante el nuevo milenio como programa de Magíster y abrió sus puertas en 2007 a un cupo de treinta estudiantes.

/ de Interdisciplinar

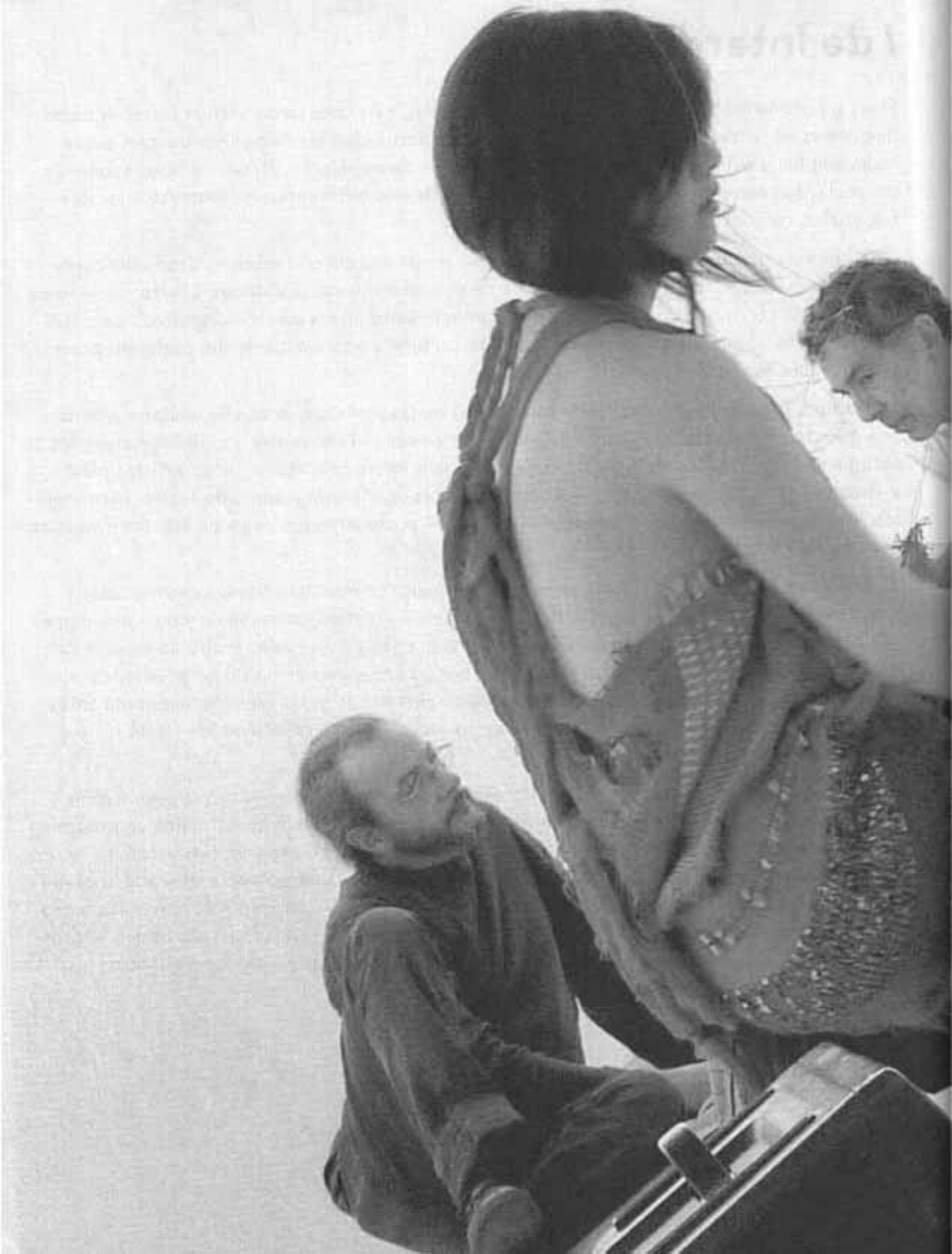
Si en la historia moderna de las actividades humanas, estas buscaron afirmar su saber como disciplinas trazando claras líneas fronterizas, en la actualidad las disciplinas buscan, sobre todo, ampliar y expandir los límites de su objeto de conocimiento, atravesar otros saberes y proyectar sus campos de acción en cuerpos y contextos heterogéneos, sean estos locales, regionales, nacionales o globales.

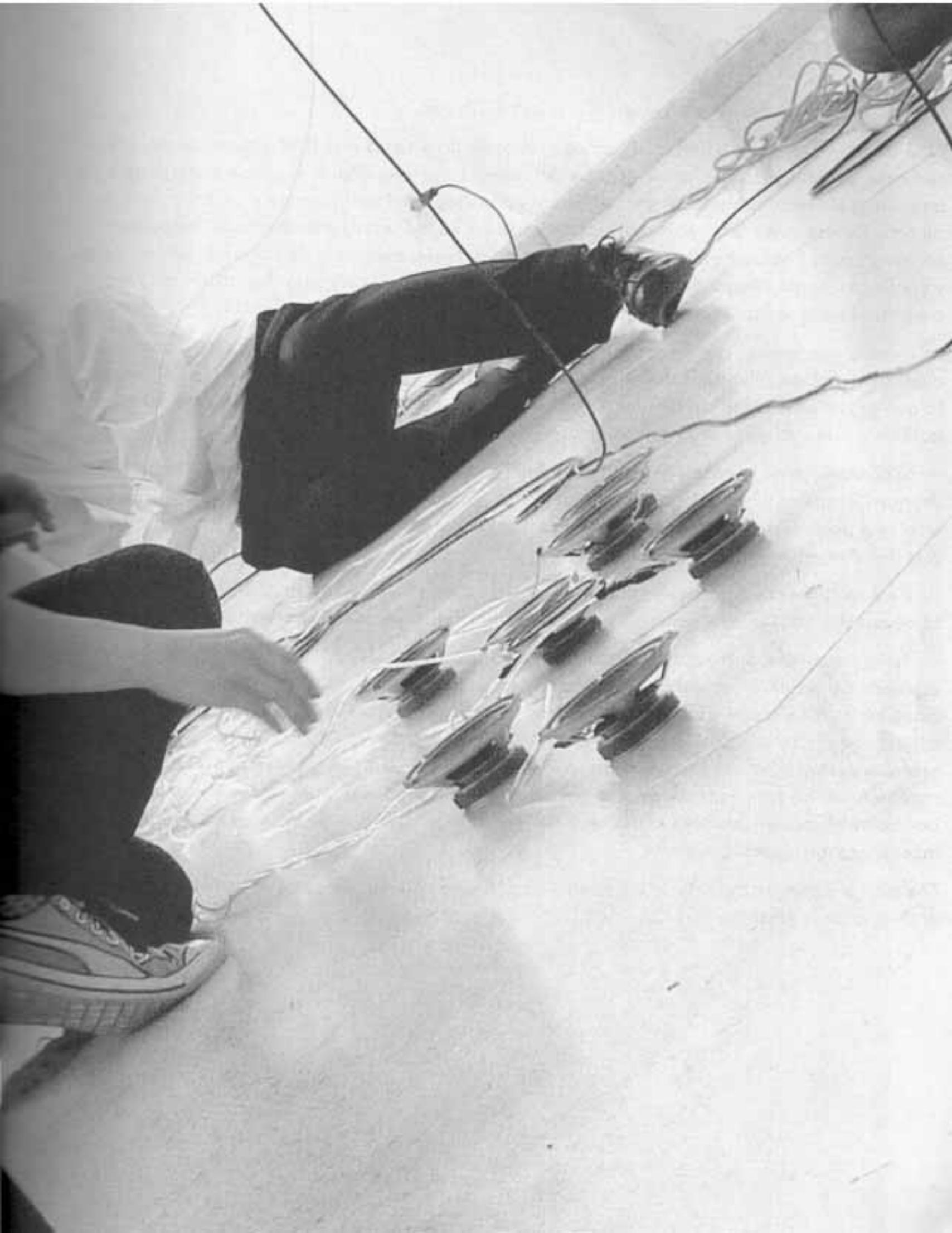
La forma disciplinar ha ido indisciplinándose en un mundo que dibuja y desdibuja continuamente países y fronteras y que no cesa de producir nuevas realidades. El arte, la ciencia y la tecnología son modos de producción de conocimiento cuyos efectos cognitivos, perceptivos, afectivos y sensoriales atraviesan, política, cultural y económicamente, cualquier producción humana, empezando por el deseo.

Ha sido, precisamente, una cierta indisciplina de las artes la que nos ha incitado a pensar una maestría *in(ter)disciplinar*: solo así, podía ser posible el encuentro y el diálogo entre los 26 estudiantes de las 14 disciplinas que culminaron la primera cohorte -actores, artistas plásticos y visuales, antropólogos, arquitectos, bailarines, coreógrafos, directores de teatro, escenógrafos, literatos, marionetistas, músicos- y un grupo de profesores-tutores y de artistas invitados, nacionales y extranjeros.

El equipo fundacional de profesores que ha puesto en marcha conmigo este proyecto académico ha emprendido, durante dos años, un viaje artístico, pedagógico y humano impredecible para todos: los interlocutores que acompañamos a este audaz grupo de estudiantes -que apostó dos años de sus vidas para participar en una experiencia sin antecedentes- asumimos plenamente el riesgo de una pedagogía no certificada, pues no experimentada antes, inventando sin cesar estrategias y metodologías, individuales y colectivas, de movilización, confrontación y experimentación.

Adoptando como premisa fundamental el pensamiento-creación -la investigación de la mano de la creación pero enteramente desde el cuerpo y el deseo- construimos un programa cuyo objetivo principal es la producción de acontecimientos, de experiencias estéticas, no de retóricas. Para ello buscamos la movilización del deseo hacia una potencia vital que le permita conectarse con la vida y el pensamiento. A veces con éxito, a veces sin él, con entusiasmo y frustración, intentamos reactivar esa capacidad de conexión con las fuerzas vitales, imprescindible en el acto de pensamiento-creación, pero reprimida casi siempre en nosotros tras tantas y tan distintas formas de colonización.





T de Teatro

El poder escribe la Historia, también la historia del teatro.

Qué teatro, o mejor, qué teatros estamos proponiendo en esta maestría que pretende, precisamente, problematizar la forma singular del término como categoría legítima, hegemónica, de un teatro –el teatro dramático– para abrazar la pluralidad del teatro como arte, como formas de arte, *formaciones*, laboratorio de cuerpos, de voces, de textos y texturas, de imágenes y sonidos, como tiempo de experiencias y relaciones, como escenario de contradicciones, caos y conflictos, como campo de fuerzas, potencias y puntos de fuga: como dispositivo de presencia y montaje, poético-político, de pensamiento-creación.

Hemos querido así, no negar sino rescatar la actualidad y potencialidad de este complejo dispositivo (q̄šatron) en tanto que lugar de visión “desde donde se ve el espectáculo”, en tanto que experiencia sensible de un cuerpo pensante, y en tanto que acontecimiento estético y político de una subjetividad en tensión con una comunidad.

Si consideramos la pregunta que han hecho, cada uno a su manera, Hans-Thies Lehmann, Jacques Rancière y Nicolas Bourriaud sobre el lugar del espectador de hoy en el teatro como arte, qué posibilidades le estamos abriendo a esta “paradoja del espectador” y qué dramaturgias del encuentro podemos ofrecer?

Pero también qué teatros inventar, aquí, ahora, en este lugar, en esta región, en este momento de nuestra historia, en un mundo devorado por la industria cultural del entretenimiento?

Tales preguntas, entre muchas otras, han sido abordadas, *encarnadas*, en los distintos espacios de la MITAV: el laboratorio de proyectos (columna vertebral del pensamiento-creación); los seminarios de poéticas (aparato de visión de la Maestría) y los talleres (de cuerpo, espacio, imagen y sonido) pero igualmente en talleres intensivos impartidos por artistas y profesores invitados, nacionales e internacionales y, finalmente, –a través de formas muy heterogéneas– en los procesos y las obras gestadas en esos procesos y presentadas públicamente por los veintiséis estudiantes como tesis de grado de la MITAV, al término de dos años de incesante interrogación.

El espacio potencial del arte se encuentra en la tensión que existe entre el tiempo del sujeto y el tiempo de la Historia.

Heiner Müller

A de Artes

Asimismo, la apertura y desarrollo de una línea de investigación en Artes Vivas, Performancia y Política ha permitido estimular la investigación de problemáticas particulares que el mismo programa de la MITAV ha destacado a través de sus distintas asignaturas durante los cuatro semestres. Paralelamente a la apertura de esta línea, la creación de una plataforma de investigación dentro de la cual se han coordinado hasta la fecha actividades investigativas y se han gestionado recursos para la investigación -el Observatorio de Artes Vivas, Performancia y Política en Colombia- ha ofrecido estímulos y becas a estudiantes que han participado en distintas convocatorias de investigación de la MITAV.

Las publicaciones de estos procesos de pensamiento-creación se han hecho gracias a la creación de los Cuadernos de la MITAV, de los cuales se han publicado cinco en esta primera cohorte: artículos, ensayos visuales, bitácoras, de investigadores y estudiantes

Para completar las actividades de reflexión, difusión y proyección de la MITAV en el contexto académico nacional, hemos realizado en estos dos años dos seminarios Internacionales de Artes Vivas (Seminario de pre-apertura y Seminario de Clausura de la 1ª cohorte). Con la asistencia de artistas, docentes e investigadores nacionales e internacionales, estos seminarios han convocado a un gran número de participantes y han tendido un puente entre la comunidad académica y el público de la ciudad. Asimismo, la MITAV ha tejido alianzas de colaboración y de intercambio académico con importantes instituciones internacionales (Academia Experimental de Teatros de Francia, Universidad de Paris 8, Universidad de Cuenca, Universidad de Alcalá de Henares, Universidad Autónoma de México UAM y el Instituto Hemisférico de Performace y Política de la Universidad de Nueva York) donde ha sido ampliamente difundida y reconocida como una Maestría pionera en su campo.

Actos de puesta en tensión del hacer y del acontecimiento a través de una forma, de la ejecución del gesto y de la realización de la forma so pena de su destrucción: abandono de un teatro muerto de la *representación* por un teatro vivo de la *presentación*; abandono del espectáculo y hasta del espectador para el advenimiento de una disciplina de si mismo... esta lista abierta de renunciaciones y de cuestionamientos -de las disciplinas y de los géneros, pero también de las formas y de los cuerpos mismos- jalona la historia de las prácticas de la performancia y esclarece algunos de sus desafíos, cuyo alcance político y crítico no debe ser evacuado: liberarse de las convenciones para abrirse a la creación por la experiencia; llevar a cabo la promesa estética de una no-jerarquía de los gestos y las palabras; abrir un espacio y un tiempo compartidos donde la igualdad de los signos sea sostenida por la solidaridad de los participantes; poner en acto las relaciones del arte y de la vida, experimentar sus umbrales y sus límites.





V de Vivas

En rigor, la obra de arte no contiene la más mínima información. Sin embargo, existe una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia”.

Gilles Deleuze

¿Artes vivas? Acaso existen artes muertas, me preguntan con cinismo los artistas. Abundan, como los muertos en vida, respondo con certeza. Por mi parte, se trata obviamente de una provocación, seria y necesaria en el contexto del teatro y del arte contemporáneo de nuestro país.

Con los aportes hechos en las últimas décadas por los *Estudios de Performance*, los *Teatros post-dramáticos*, las *Estéticas relacionales* y las *Prácticas de lo real*, por un lado; por el *Pensamiento archipiélago*, el *Cuerpo vibrátil*, la *Antropofagia*, los *Escenarios Liminales* y otros modelos de pensamiento, por otro; pero sobre todo por las prácticas de miles de artistas en el mundo que han desestabilizado los sistemas convencionales en vigor para escapar no solo a los registros de las disciplinas artísticas sino también para resistir a sus marcos normativos, he encontrado en las *Artes Vivas* (que he traducido literalmente del término anglosajón “Live Arts”) un posible espacio de agenciamiento de múltiples dispositivos para el pensamiento-creación.

Una no-categoría, demasiado vasta e indefinida para serlo, liberada de medios, de técnicas o materiales privilegiados, de soportes específicos, que nos permita movernos con sensibilidad, humor e inteligencia, por el mundo de la *teatralidad*, la *performatividad* y la *horrenda realidad*.

“La especificidad del arte como modo de producción de pensamiento consiste en que las transformaciones de la textura sensible se encarnan, presentándose en vivo. (...) Pensar este campo problemático impone la convocatoria a una mirada transdisciplinaria, ya que están allí imbricadas innumerables capas de realidad, tanto en el plano macropolítico (los hechos y los modos de vida en su exterioridad formal, sociológica) como en el micropolítico (las fuerzas que agitan la realidad, disolviendo sus formas y engendrando otras en un proceso que abarca el deseo y la subjetividad)” afirma Suely Rolnik.

Concebida como espacio geográfico más no como territorio, la MITAV aspira a ser un espacio *heterotópico*, tal como lo ha descrito Michel Foucault: un país sin planeta, una historia sin cronología, una ciudad sin país, un corredor, un espacio *absolutamente otro*.

Rolf Abderhalden Cortés

Bibliografía:

Dewey John, *l'Art comme expérience*, Editions Gallimard, Paris, 2010.

Butel Yannick, *Essai sur la présence au théâtre*, L'Harmattan, Paris, 2000.

Michel Foucault, *Dits et écrits 1984, Des espaces autres en Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris, 1988.

Kaprow Allan, *Pinpointing Happening*, en *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, 2003.

Lehmann Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag Der Autoren, Frankfurt, 1999.

Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique Editions, Paris, 2008.

Rolnik Suely, *Geopolítica del chuleo en arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Brumaria, Barcelona, diciembre, 2006.

Diéguez Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires: Atuel, 2007.

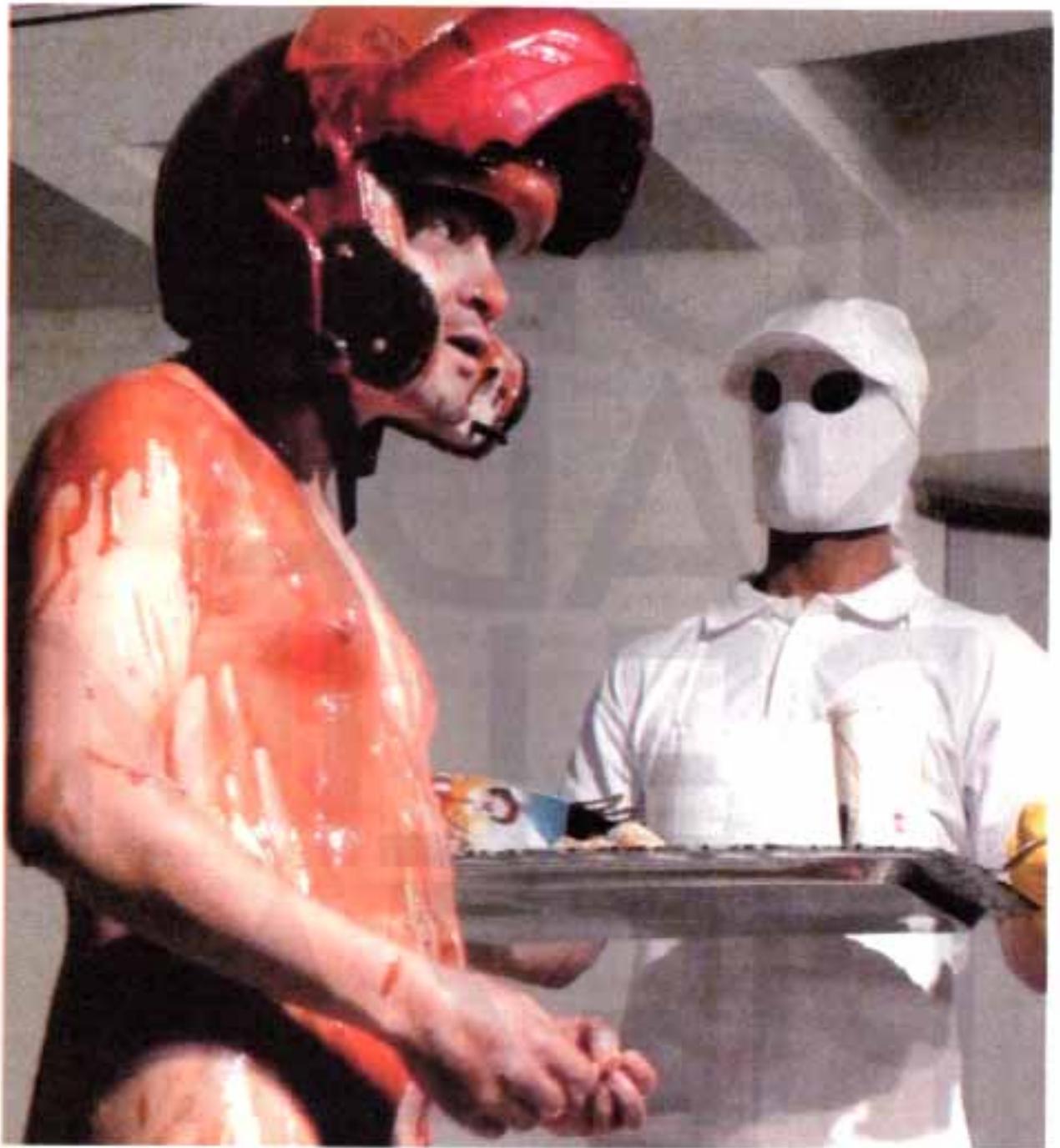
Sánchez José A., *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, S.L. Visor Libros, Madrid: 2007.

ROLF ABDERHALDEN CORTÉS Gestor de la MITAV y Coordinador académico de la 1ª cohorte (2007-2009). Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Fundador y co-director de Mapa Teatro.

Artista transdisciplinar. Egresado de la Escuela de Altos Estudios Sociales y Pedagógicos de Lausanne, Suiza, con título en Arte Terapia y de la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq en París. Especialización en Escenografía (LEM-Escuela Superior de Bellas Artes de París). Magister en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Candidato a Doctor en Arte de la Universidad de París 8. Profesor y conferencista invitado de las Universidades Libre de Bruselas, Cambridge, Yale, Paris VIII, Cuenca y Alcalá de Henares.

Medalla al Mérito Universitario de la Universidad Nacional de Colombia.

Caballero en la Orden de las Artes y las Letras de la República francesa.



JOR
Alejandro Cárdenas
NADA
DE LIM
PIEZA

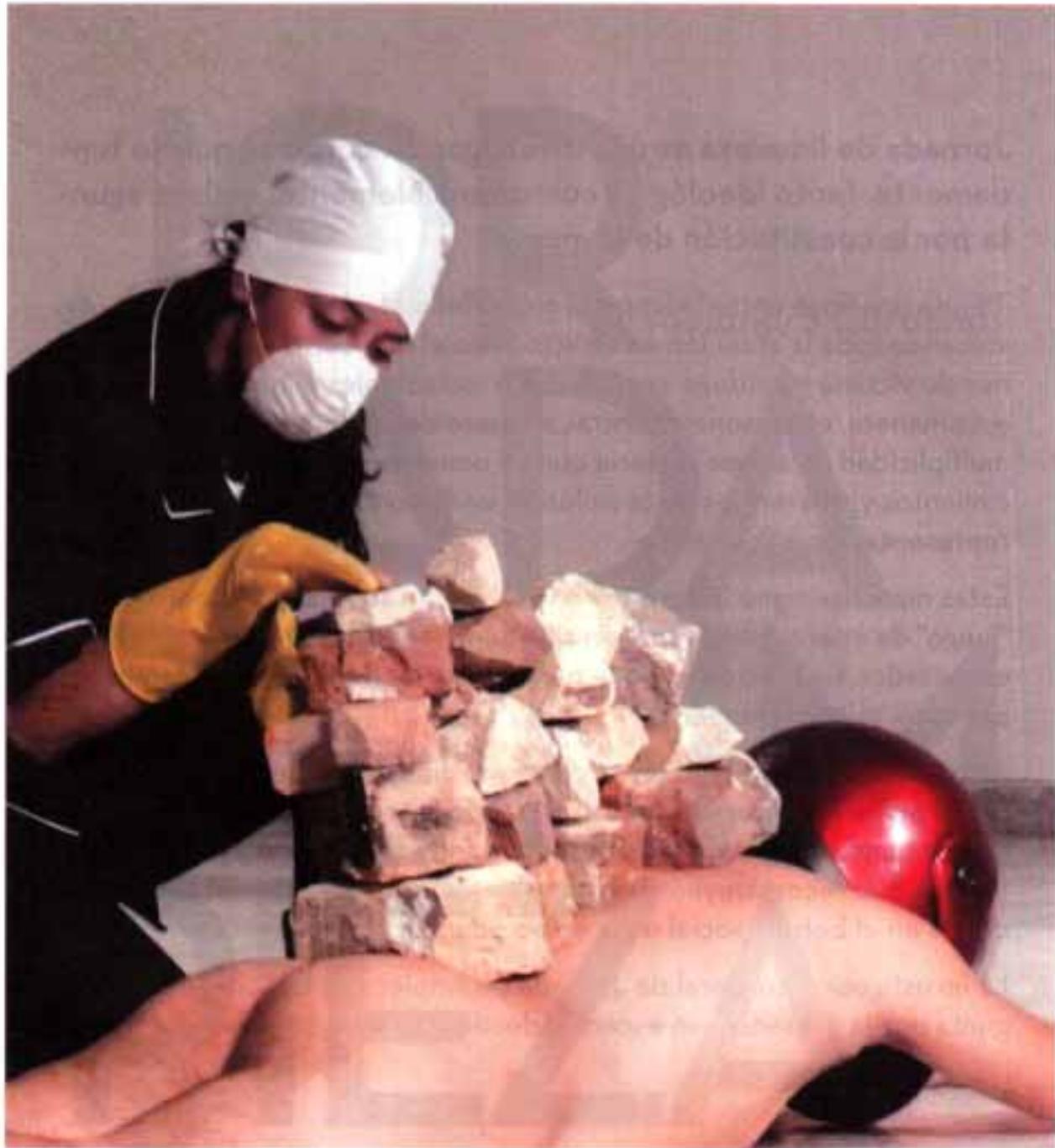
Jornada de limpieza es una investigación corporal que se fundamenta, tanto ideológica como sensiblemente, en la pregunta por la constitución de la mugre.

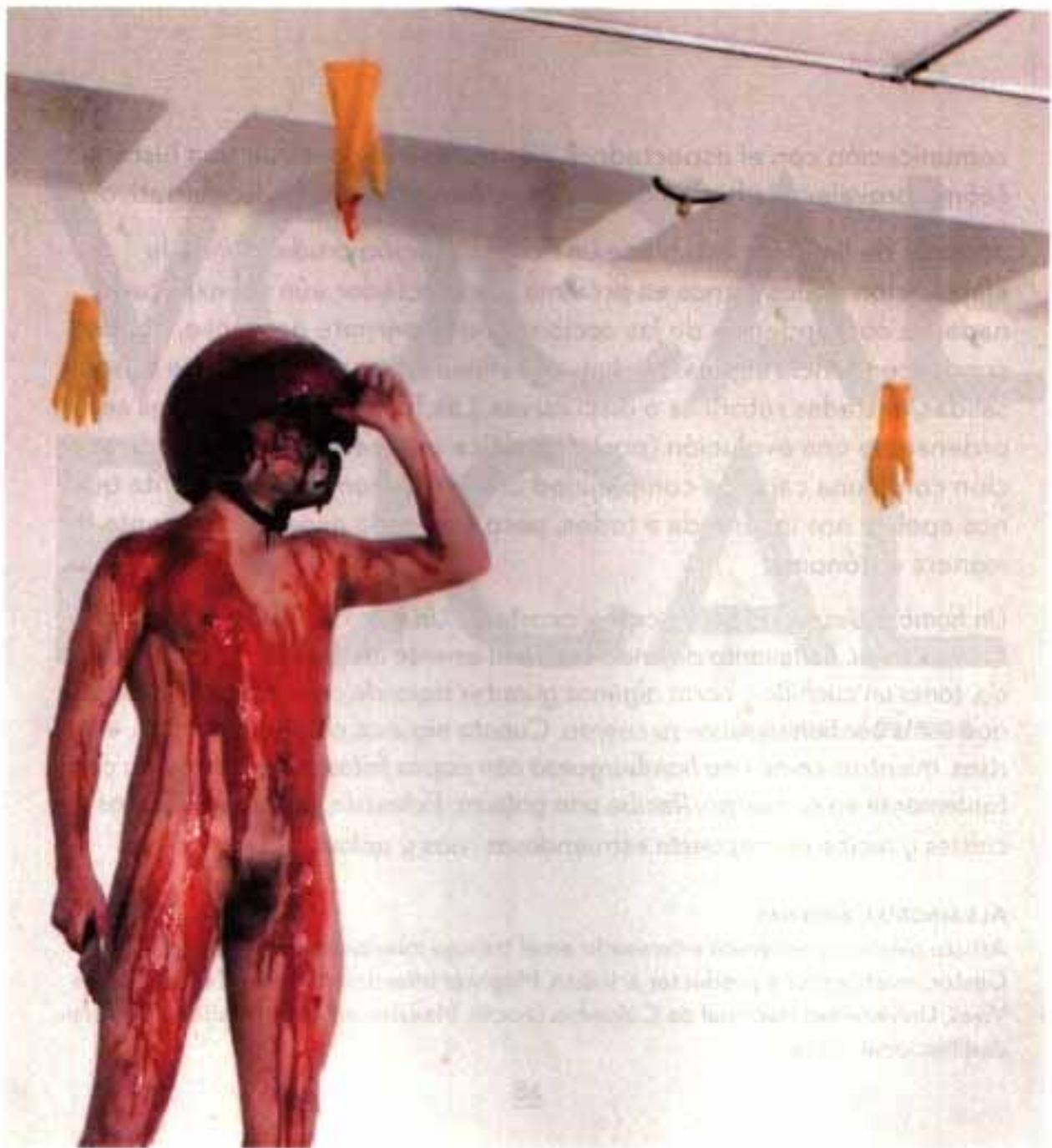
Tiende una línea entre la limpieza física (intima) y la limpieza social, volcando toda la atención en un sujeto en el que conviven las pulsiones de víctima y verdugo como fuerzas indisolubles e inseparables. De esta manera, el personaje central, siempre desnudo, se enfrenta a una multiplicidad de signos-materia que se ponen en relación con acontecimientos y referencias de la violencia en Colombia, sin llegar a ser su representación o ilustración.

Estas materias-signo lo agreden o le dificultan sus acciones, pero en un "juego" de intercambio, también agreden, preocupan y/o divierten al espectador. En todo caso, no le permiten estar inmune: lo contaminan por asco, miedo o humor.

Jornada de limpieza también recorre y redibuja una meta-pregunta por la política y el capitalismo, explorando la tensión entre un mundo de consumo y un mundo de opresión, donde fascinación y horror son fuerzas que reconstruyen nuestra subjetividad incesantemente, ubicándonos en el bolsillo social de la comodidad.

La investigación corporal de Jornada de limpieza es también una pregunta por la presencia en escena: ¿desde qué lugar se establece una





comunicación con el espectador?, ¿es necesario construir una historia?, ¿cómo prevalece la fuerza de la sensación sobre el impulso narrativo?

Jornada de limpieza establece una comunicación cruda, donde la elaboración de los signos es próxima al espectador aún sin explicarle nada. La contundencia de las acciones no le permite descanso, no hay condescendencia alguna. No hay un refinamiento abstracto que busque salidas/entradas retóricas o discursivas. Las fuerzas y sensaciones se ordenan en una evolución (pos) dramática que permite releer cada acción como una capa de complejidad creciente, como una pregunta que nos apela y nos incomoda a todos, pero que cada espectador monta de manera autónoma.

Un hombre desnudo, con un casco, acostado. Un muro de piedras o de escombros sobre él. Se levanta dejando caer lentamente las piedras. Una vez erguido, toma un cuchillo y corta algunos guantes dejando caer la salsa de tomate que estos contienen sobre su cuerpo. Cuenta algunos chistes, pide risas, exige risas, mientras come una hamburguesa con papas fritas que embadurna constantemente en su cuerpo. Recibe una golpiza. Exhausto, cuenta los últimos chistes y recibe en respuesta estruendosas risas y aplausos.

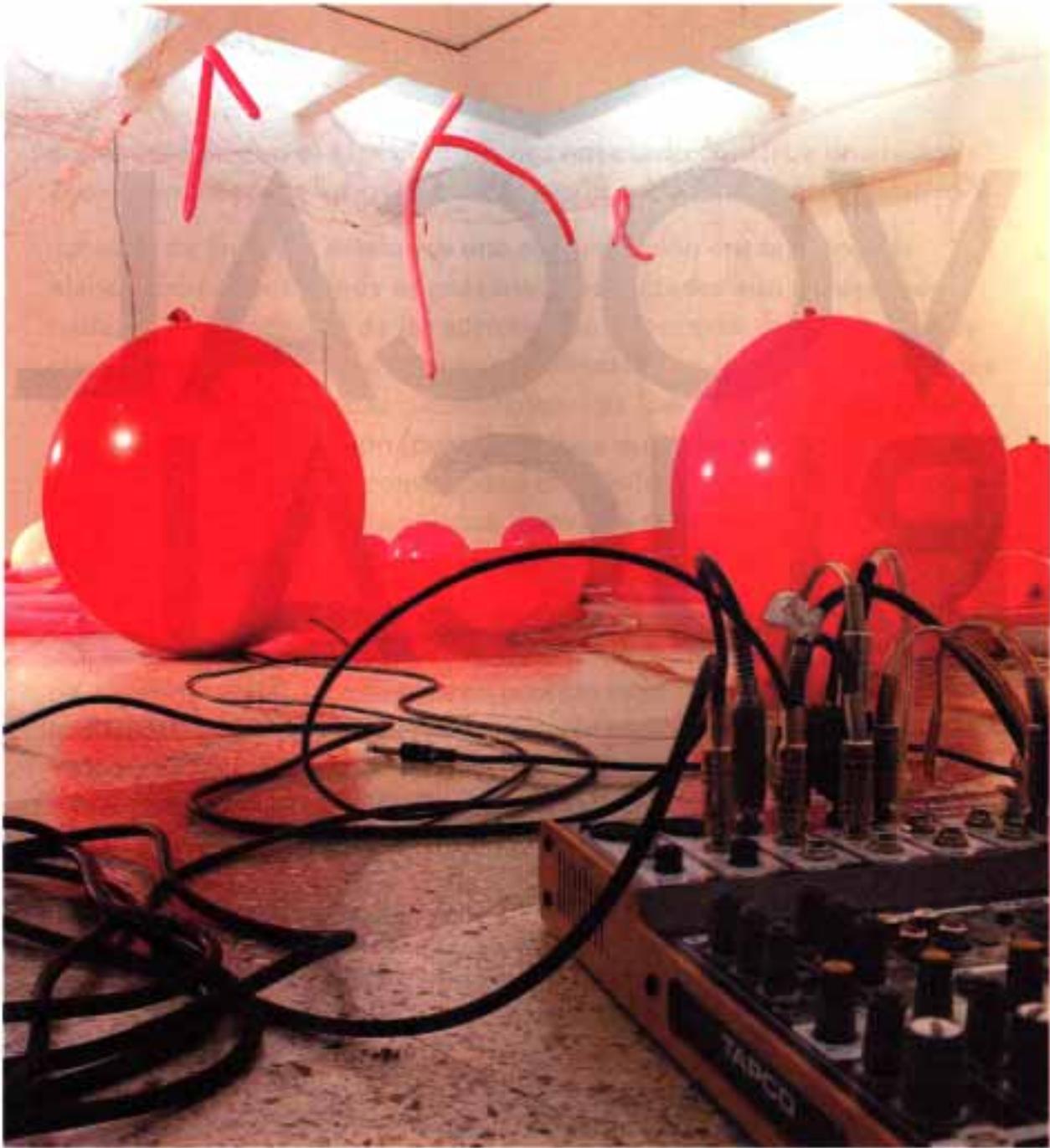
ALEJANDRO CÁRDENAS

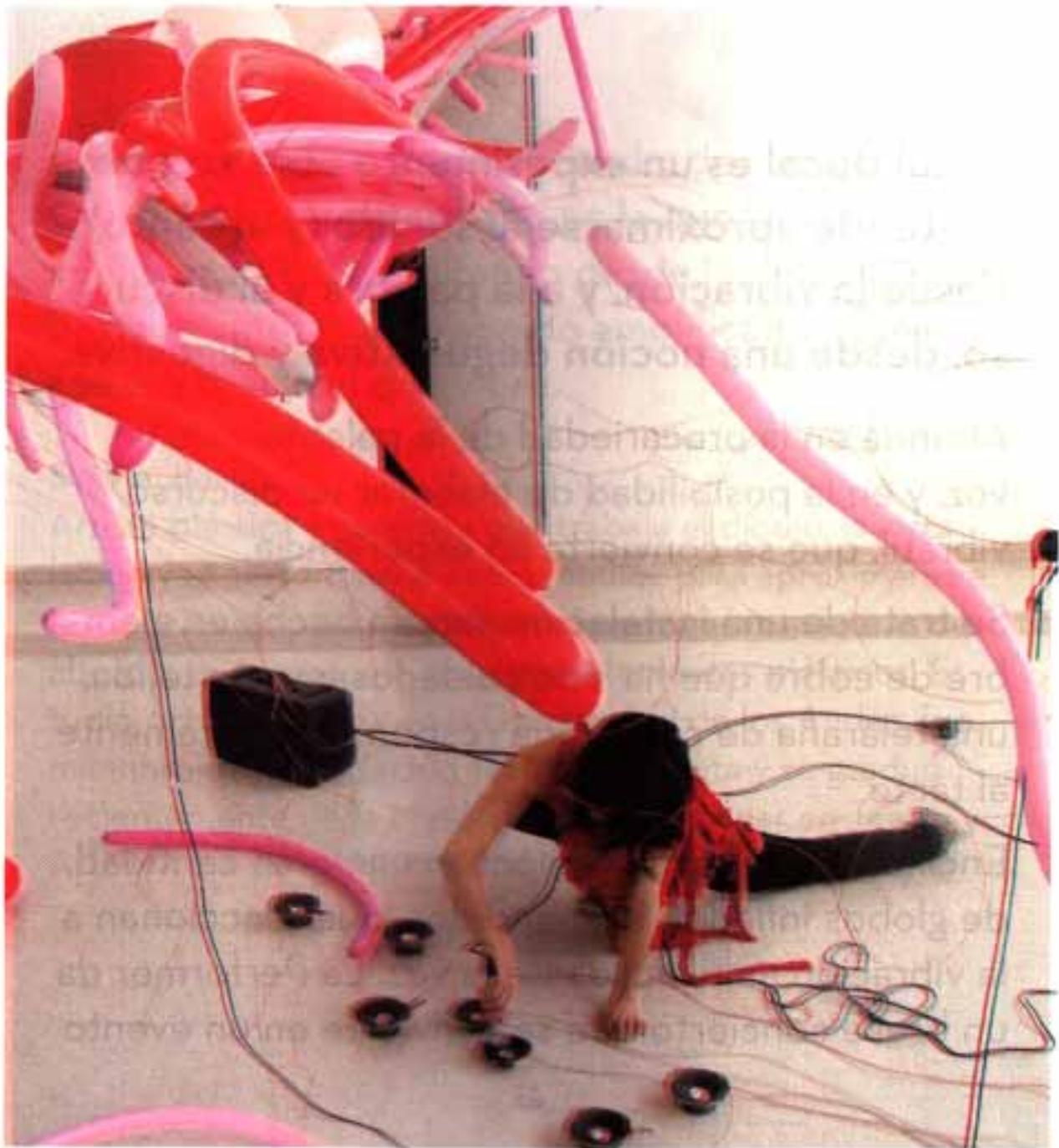
Artista plástico y escénico interesado en el trabajo interdisciplinar.

Gestor, investigador y productor artístico. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Maestro en artes plásticas. Universidad Nacional, 2006

VOCAL BUCAL

Sylvia Jaimes





Vocal Bucal es un experimento abierto que pretende aproximarse al sonido (y al canto) desde la vibración, y a la palabra y al discurso, desde una noción degustativa y digestiva.

Ahonda en la precariedad de la palabra y de la voz, y en la posibilidad de elaborar un discurso vibrátil, que se convierta en experiencia.

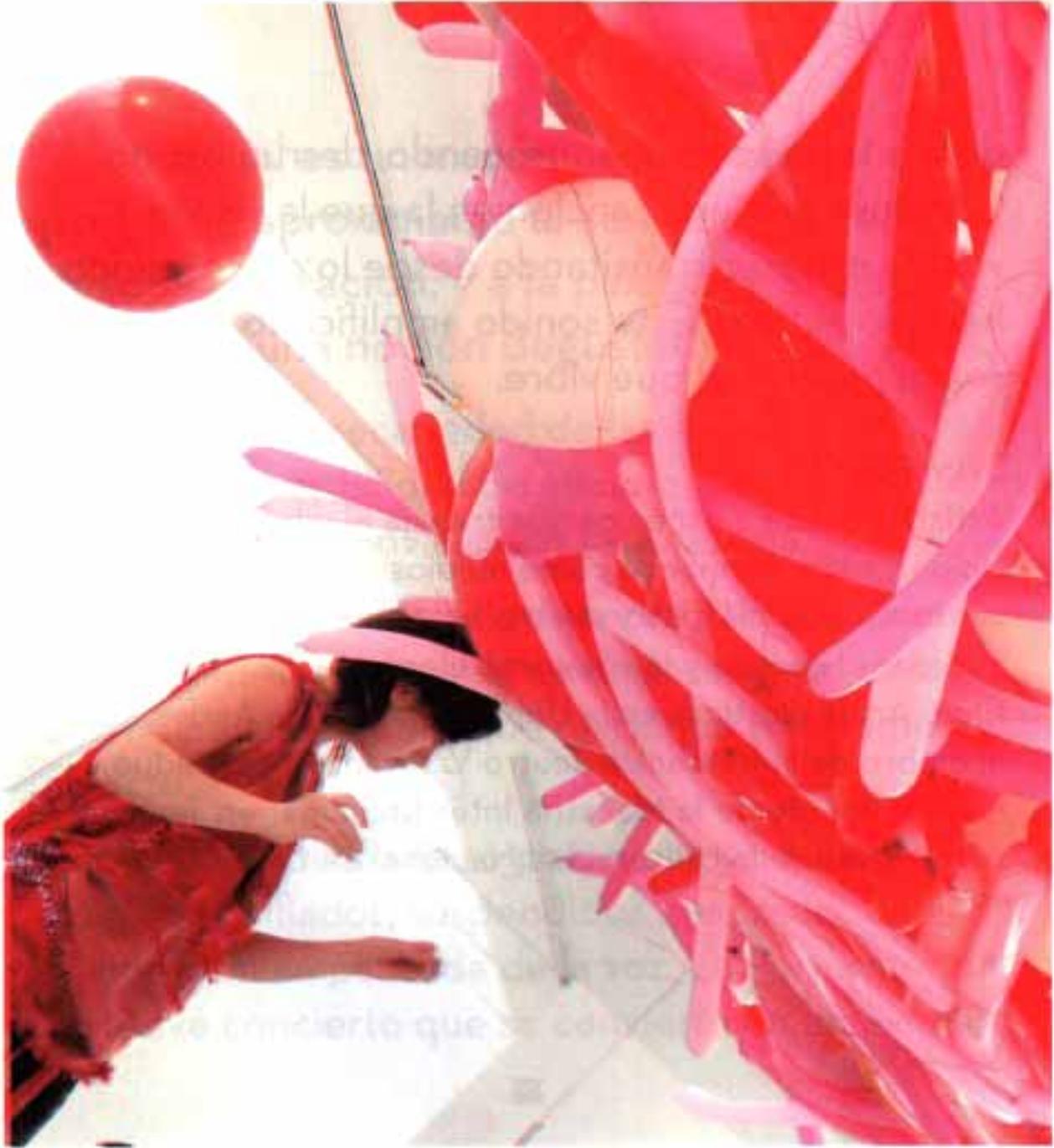
Se trata de una instalación sonora hecha en alambre de cobre que ha sido cuidadosamente tejida, una telaraña de cobre que responde sonoramente al tacto.

Encima de la telaraña se posan una gran cantidad de globos inflados, suspendidos, que reaccionan a la vibración amplificada de la voz. La Performer da un breve concierto que se convierte en un evento

donde todo se va desboronando, derrumbando. Concluye con una canción en la que la voz se vuelve materia, transitando desde lo dulce y lírico hasta lo gutural. Este sonido amplificado hace que sea el espacio el que vibre.

SYLVIA JAIMES

Artista plástica y escénica que trabaja el dibujo, la instalación y el performance como medios para aproximarse a la experiencia plástica y al otro. Investiga las maneras de abordar el cuerpo y la voz como elementos plásticos. Estudió Artes plásticas en la Universidad de los Andes, fue miembro de la fundación Teatro Varasanta y se graduó recientemente de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia.





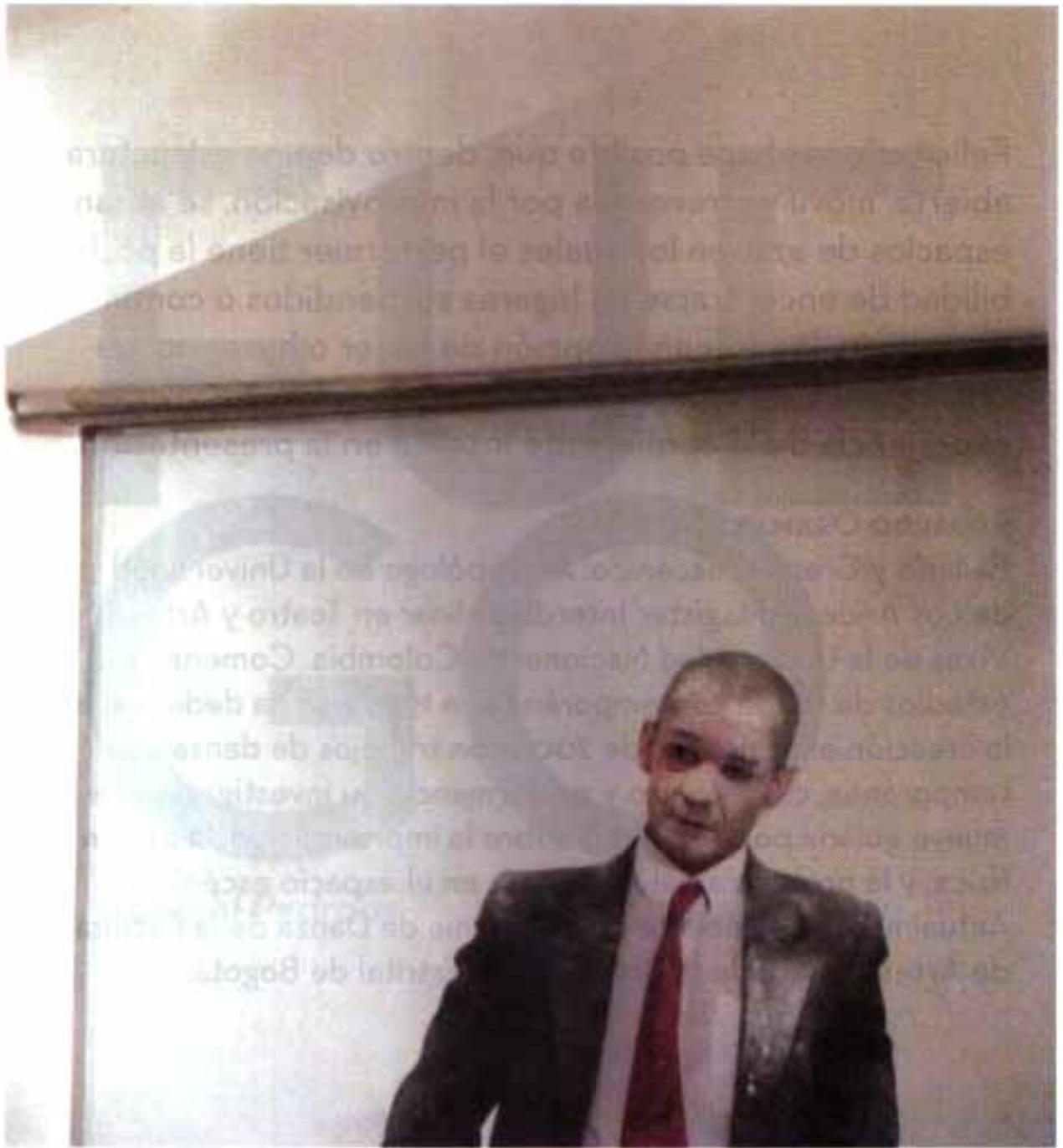
FELI
CITA
CCIO
NES

Eduardo Oramas

Felicitaciones es un performance que parte de una investigación acerca de la acción física y la improvisación. Se sitúa en medio de una pregunta por la presencia del intérprete en escena y explora alternativas distintas a la dramaturgia narrativa acercándose a terrenos como el del fragmento, el collage o el inventario.

Los puntos de partida de este proceso creativo fueron, por una parte, la ebriedad, entendida como el gran espectro de cambios corporales que afectan al cuerpo al consumir diferentes sustancias, y por otra parte, el vicio, entendido como repetición de una acción que involucra intensidad y produce desgaste. De esta manera, Felicitaciones propone la realización de pautas físicas de fuerte intensidad inscritas en una dinámica de repetición, donde se hace necesaria una actitud corporal entrenada y vigorosa y la constante escucha al devenir mismo de la acción.





Felicitaciones hace posible que, dentro de una estructura abierta, móvil y atravesada por la improvisación, se abran espacios de azar en los cuales el performer tiene la posibilidad de encontrarse en lugares suspendidos o contingentes que le ofrecen la opción de hacer o hacer no, de crear en el momento, de actualizar lo posible, de vivir una experiencia de lo contingente inscrita en la presentación.

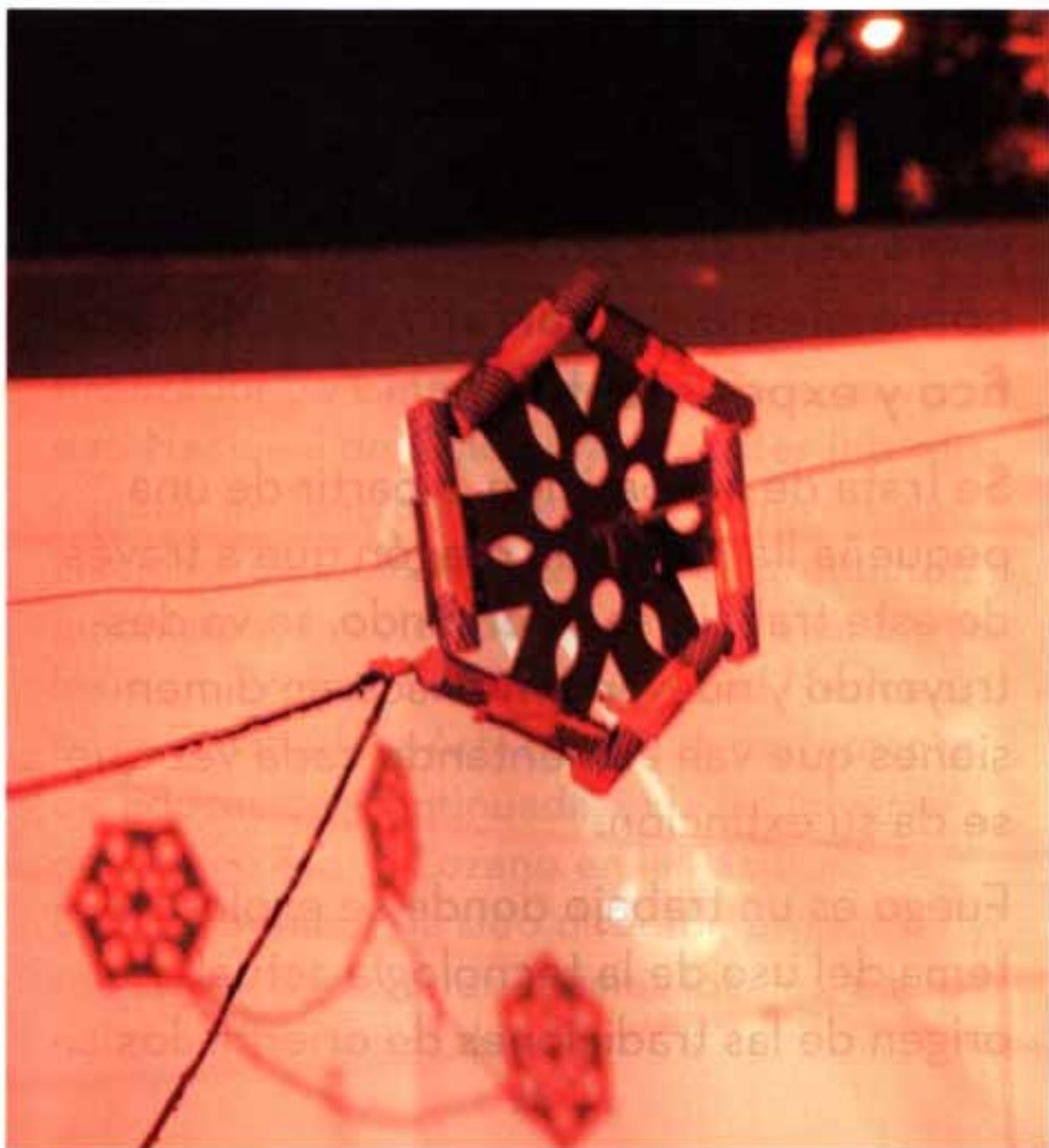
EDUARDO ORAMAS

Bailarín y Creador escénico. Antropólogo de la Universidad de Los Andes y Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Comenzó sus estudios de danza contemporánea en 1995 y se ha dedicado a la creación escénica desde 2005 con trabajos de danza contemporánea, circo, teatro y performance. Su investigación se mueve guiada por preguntas sobre la improvisación, la acción física, y la presencia del intérprete en el espacio escénico. Actualmente es docente del programa de Danza de la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital de Bogotá.

**FUE
GO**

Takeshi Pedraos





Fuego es una obra en donde se explora la puesta en escena del fuego como elemento narrativo, escenográfico y experimental.

Se trata de la aparición, a partir de una pequeña llama, de un dragón que a través de este trabajo se va creando, se va destruyendo y nuevamente nace en dimensiones que van aumentando cada vez que se da su extinción.

Fuego es un trabajo donde se explora el tema del uso de la tecnología actual, y el origen de las tradiciones de oriente, los

robots, la destrucción del templo, la pólvora y el ciclo de las cosas.

TAKESHI PEDRAOS

Realizador de Cine y Televisión de la universidad Nacional de Colombia. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Es productor, guionista y director de actores para cine y televisión. Profesor de la Univesidad Nacional, en la Facultad de Artes, en el departamento de Educación Continuada, y de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en la Facultad de Diseño Gráfico. Ha sido director, productor y realizador para varios canales locales, nacionales e internacionales.





LA RE TRETA

Claudia Ramírez

Para “La retreta” la escritura ha sido el eje articulador. Escritura como forma de comprensión del mundo y como creación del sujeto. Escritura como descubrimiento del vacío, como su señalamiento.

Su primer paso fue la escritura de textos contundentes, vacilaciones entre la poesía, la confesión, la narración y la invitación a la puesta en escena. En ellos, el lector asiste a un mundo de una violencia simple y llana, amoral. Sexo y violencia aparecen en una dimensión que podría pensarse como descorporeizada, lo cual es un imposible, pues en los dos espacios es precisamente el cuerpo el que actúa y recibe.

La autora transita por los más diversos temas y situaciones sin tener ningún escrúpulo al tratarlos: mutilaciones, abusos, incompreensión, guerrilla, pobreza, prostitución, todos aparecen renovados y vigentes frente a la mirada casi virginal que los convoca y que los introduce en el universo donde gravitan. Este eclecticismo demuestra que en esta escritura, el único eje articulador es precisamente la mirada de la autora (¿de que otra forma podría ser?), que también sonríe y que nos invita a hacerlo apoyada en un dominio remarkable del poder extrañador de la palabra. El humor en sus textos es el resultado del regodeo de la autora sobre el lenguaje, de su sentido profundo de la oralidad, en últimas, de su impresionante capacidad de oír.

Y es, desde el oído que esta actriz-escritora empieza a desarrollar su espectáculo de cabaret musical. Recuperando su propia tradición musical,





Claudia empezó a componer canciones. Sus textos, fragmentos de oralidad, se convirtieron pronto en rancheras. La musicalidad presente en ellos está llena de ecos. Al escuchar sus canciones, hay un momento inicial en el que nos asalta la sensación de que todo eso ya lo hemos oído. Pero un instante después, apenas empezamos a introducirnos en el mundo que nos ofrecen, empezamos nuevamente a descubrir la particular y única mirada de Claudia sobre el mundo.

Un vestido remendado que hace una clara alusión a los vestidos de 15 años y de las primeras comuniones, una botella de tequila que la cantante se bebe y comparte con el guitarrista y parte del público durante el espectáculo, una hilera de bombillos colgados de cualquier manera, una montaña de sal y un limón partido sobre la mesa, y su voz que juega con completa libertad por donde ella quiere, dejándonos asistir a un lugar intermedio entre el relato y la canción, ecos de otras rancheras, ecos de mil voces, nada más que fragmentos del camino que Claudia ha recorrido y que convoca con su presencia. En este espectáculo no hay nada definitivo, nada terminado de construir. La Retreta, compuesta por ocho textos y nueve canciones, no sólo comprende el mundo como la posibilidad de usarlo para recomponer un enunciado a partir de sus partes, reconstituyendo así la idea de originalidad y autoría, sino que nos ofrece el sentido de tránsito que está implícito en la actividad del reciclaje. Es decir, con sus formas inconclusas, nos habla de un mundo que no se termina y que convocado en la escena, nos habla sobre todo de la libertad, concepto que transcurre con desenfado desde el principio hasta el final.

CLAUDIA RAMÍREZ

Actriz, egresada de la Escuela de actores del Teatro Libre. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009).

**EN LA
CUERDA
FLOJA**

Jaime Torres



Art. 112

Cesari

Wolff

Carroll

Carroll

Carroll



El trabajo como actor me lleva a preguntarme por la presencia escénica en la experiencia creativa de hoy.

Desde esta perspectiva he querido detenerme durante la maestría para indagar por ella en el espacio teatral, reflexionando sobre lo que es ser actor en escena hoy. Intuyo que, pese al paso del tiempo, a las nuevas propuestas en el teatro, a las innovaciones que se plantean en su praxis, la vida en el escenario debe surgir y ésta la propicia el actor gracias a la presencia del espectador.

El cuerpo, la voz y el espacio son la materia de mi trabajo: materia que me lleva a la reflexión sobre la presencia escénica. ¿Qué le sucede a mi cuerpo, a mi voz y al espacio cuando estoy allí: en ese lugar que llamamos escenario? Cuando me encuentro en la cuerda floja. ¿Estoy presente? Estar presente, estar absolutamente presente, no es posible como tal. Desde esta aseveración comparto la concepción del grupo de investigación Proyecto 3 cuando afirma:

Un actor totalmente presente (no existe, es un decir...), totalmente en el "te hago presente del presente", "te doy en presente el presente", se vuelve hueco. Estar presente, hacer un presente, es dar y habitar el hueco de la presencia.¹

1 CHEVALLIER, Jean-Frédéric y otro. Coloquio Internacional sobre el gesto, teatro contemporáneo. La Investigación en Proyecto 3. UNAM, México, 2004. Pág. 80

Es así como asumo estar presente a la experiencia de dar sentido. Indago, entonces buscando el vaciamiento, el hueco. Quiero decir con ello que me dispongo a un estado que posibilite que esa materia (espacio, cuerpo y voz) tenga resonancia viva en el espectador. Trabajo el texto: "Para un funámbulo" de Jean Genet, como material pedagógico que me lleva a indagar sobre la palabra y su presencia en el espacio.

Hoy surgen nuevos interrogantes, nuevas motivaciones para indagar sobre mi trabajo de actor. He movilizado la mirada de actor con la que llegué. El siguiente paso es asumir un texto dramático: Lady Macbeth de William Shakespeare. Así, estaré una vez más en la cuerda floja.

JAIME TORRES

Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Actor de teatro con experiencia en Cine y TV. Formación permanente en artes escénicas. Experiencia en el montaje de obras de teatro en construcción colectiva. Su pregunta por el actor está ligada a la pasión que le estimula a recorrer un camino del espacio teatral: el escenario. El espacio, el cuerpo y la voz son las materias permanentes en su trabajo. Materias que lo llevan a la reflexión sobre la presencia escénica en la experiencia creativa de hoy. Actualmente está vinculado al grupo de teatro Tecal. De igual manera prepara un trabajo inspirado en un texto de William Shakespeare para recorrer la cuerda floja que atraviesa su ser actor.



Experimentum vitae

Atravesados y entrecruzados

Durante dos años, treinta y un personas permanentes, y diez esporádicas, participamos en un *experimentum vitae*: la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Cuarenta y ocho meses para que veintiseis personas, al cabo de los mismos, entregaran a la comunidad artística y universitaria, 'obras', que habían sido sometidas a múltiples miradas y diversos dilemas y retos. Cuarenta y ocho meses de puesta en abismo.

Este laboratorio de creación-investigación se configuró como una apuesta pedagógica que puso en riesgo a cada uno de los integrantes del grupo y a sus roles respectivos. "Maestros" y "estudiantes" vimos confrontados las disciplinas, prácticas y técnicas con las que habíamos llegado. En el laboratorio se dispersaron y concentraron nuevos saberes y preguntas; soledades y colectivos. Hubo explosiones e implosiones. Aparecieron voces nunca oídas. Cuerpos nunca sentidos. Discusiones y búsquedas sobre el neutro, la presentación y la representación, el performance, la corporeidad, el sonido, la voz, lo relacional, el gesto, las técnicas. Nuestros corpus teóricos y nuestros cuerpos orgánicos fueron expuestos al máximo de volatilidad, vibratilidad, voltaje y reverberación. Podría decir, que de este laboratorio salimos todos atravesados y que el *experimentum vitae* vigorizó la presencia creadora de quienes en él participamos y nos remitió a lugares inesperados. Unas vez recibidos con alivio, otras con angustia.

La materia prima privilegiada de este *experimentum vitae* fueron los proyectos que traían los estudiantes, con su estela de la ruta creadora ya emprendida por cada uno de ellos. Como bien dice Peter Sloterdijk, "[d]etrás de cualquier comienzo propio" se esconde "un comienzo extraño mucho más antiguo." O, en otras palabras, hay que ser comenzado para comenzar. (2006, 63) Esto significaba que la potencia de cada inicio estaba en las marcas que sus múltiples inicios habían dejado en esta travesía.

El reto metodológico más desafiante para mí, proveniente del campo de la filosofía, consistió en desplazar el seminario sobre poética al ámbito del laboratorio de creación. Decidí entrar allí de la mano de Walter Benjamin, quien llegó para convertirse en cómplice y escucha importante del proceso de mutación que sufrió cada proyecto dentro de este espacio¹. La oreja de Benjamin posibilitó que cada quien se arriesgara a adoptar nuevos oídos, es decir, escuchara otra vez y de manera atenta lo vocálico²,

1 Además del laboratorio de creación, la MITAV cuenta con dos estrategias pedagógicas más: los talleres y los seminarios. Los tres espacios lograron crear articulaciones que potenciaban cada uno de ellos.

2 Ver Adriana Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*.

lo sonoro, lo acústico. Esa insistencia en lo sonoro que aparece en "El narrador" del pensador alemán se emparentaba bien con el cuerpo vibrátil de Rolnik³. Ambas, sonoridad y vibratibilidad, remiten a la relación con los otros desde una tensión corporal pre-lingüística, que reconoce el aliento y las marcas que el lenguaje puede dejar en una vida. Ambas nos instalan en un espacio político por excelencia, donde la singularidad de cada cuerpo se pone en acción al encontrar su propia voz y escuchar las otras voces que surgen de otros cuerpos singulares. Este lugar no semántico de la voz es lo que Adriana Cavarero llama lo vocálico que privilegia la singularidad que cada corporeidad en devenir le imprime a la voz. Así, lo vocálico es un concepto más amplio que la oralidad, ya que ésta se ubica en el lado musical de la palabra en contraposición a la dimensión semántica de la misma. En la dimensión corporal de lo vocálico, en su presencia, reside su potencial político. Ahora bien, el hecho que la voz sea primordialmente sonido, aliento, y no lenguaje, no obsta para que aquella no esté destinada a los otros, casi siempre en su dimensión de palabra. El destino de la voz son los otros. La voz es, entonces un asunto relacional, que requiere de nuevas escuchas, que no reduzcan a insignificancia la corporeidad de la voz.

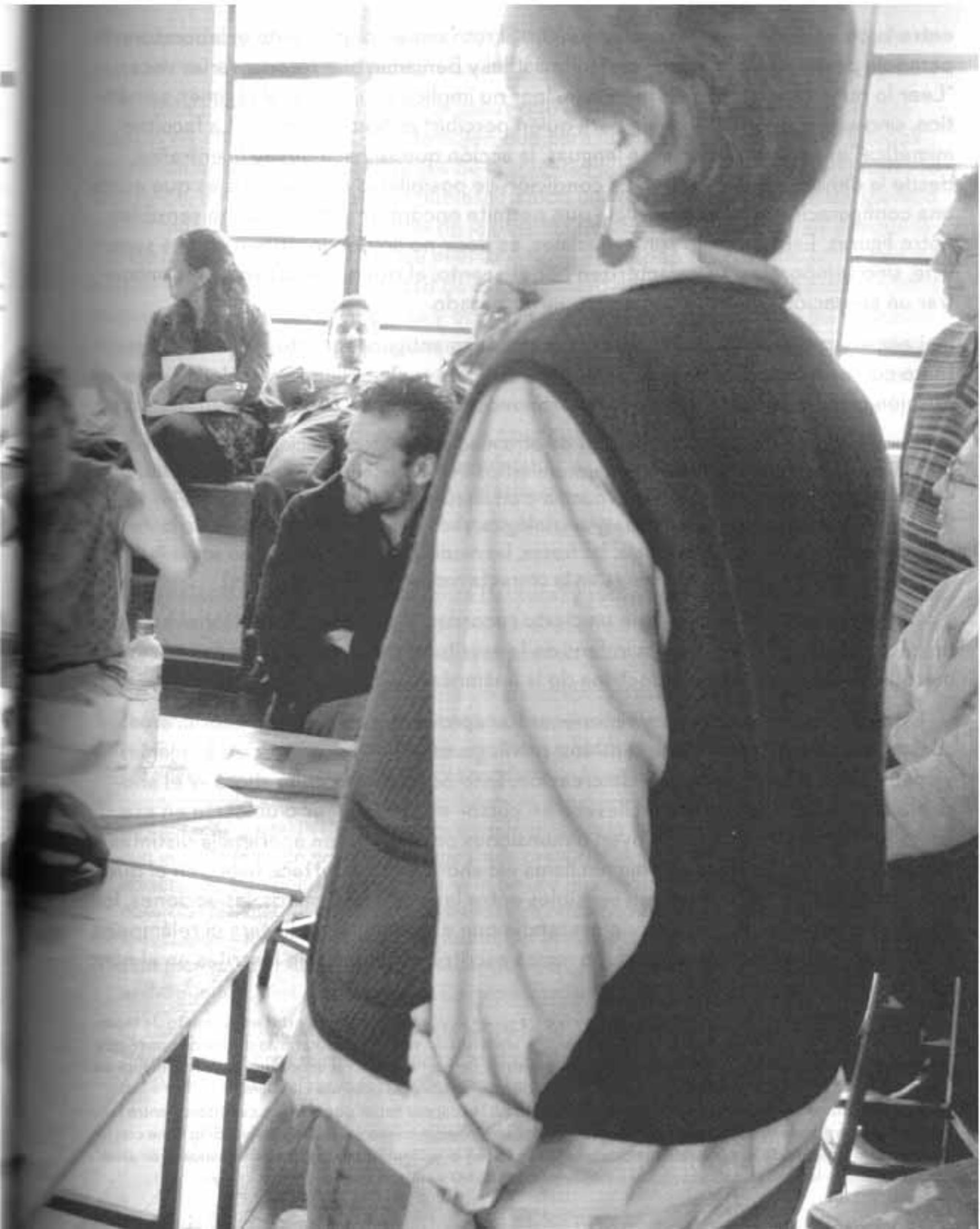
Privilegiar lo vocal sobre lo semántico permite escuchar "vibración de una garganta que tiene carne". El oído penetra el interior de los cuerpos, su vitalidad más profunda se hace escuchar en otros cuerpos, abriéndose al campo de lo relacional. En una primera instancia, la voz que se deja oír comunica su singularidad empírica y material, luego viene el significado específico de lo que se dice. El reto que la voz le impone a la palabra es el de la pluralidad distintiva.

Walter Benjamin entró al laboratorio para potenciar la singularidad de cada voz y la pluralidad distintiva del grupo. A partir de su pregunta por la posibilidad de la experiencia y de su relación con los objetos⁴, se abrieron entonces seductores -entiéndase en su acepción etimológica- diálogos entre cada proyecto y su singular historia, y

3 En el primer seminario de poéticas, había tenido la oportunidad de trabajar teóricamente este concepto elaborado por la pensadora brasileña, Suely Rolnik, que define así: "un cierto estado del cuerpo en el que sus cuerdas nerviosas vibran la música de los universos conectados por el deseo; una cierta sintonía con las modulaciones afectivas provocadas por esta vibración; una tolerancia a la presión que tales afectos inusitados ejercen sobre la subjetividad para que ésta los encarne recreándose, volviéndose otra." Éste produce entonces: "una singularidad impersonal; un todo abierto, disperso en las múltiples conexiones del deseo en el campo social y que emerge entre los mundos agenciados. Entre tanto, la subjetividad regida por un principio identitario-figurativo consiste en la personalidad de un yo, individualidad amurallada, sujeta a sus vivencias psíquicas y comandada por el miedo de perderse de sí."

4 Varios fueron los textos trabajados: Dirección única, "Doctrina de la semejanza", "Sobre la facultad mimética", "Metafísica de la juventud", "Experiencia y pobreza", "El narrador", "El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia", "El cadáver como emblema", "Los cuerpos de los dioses en el Cristianismo", "El luto en el origen de la alegoría", "Los terrores y las promesas de Satán", "El límite de la absorción meditativa", "Ponderación misteriosa", *Infancia en Berlín*, Dirección única, "Sobre algunos temas de Baudelaire", "Convolutio N" en *Libro de lo pasajes*.





entre la constelación creadora allí reunida. El reto era empujar desde el laboratorio la paradoja propuesta por Hugo von Hoffmsthal y Benjamin que retoma varias veces: "Leer lo nunca fue escrito". Entiéndase: leer no implica aquí entrar al régimen semántico, sino acompañar a Benjamin para quien percibir⁵ es leer. Y leer en "La facultad mimética" es un leer previo a las lenguas, la acción que se hace desde la entrañas, desde la danza, en las estrellas. La condición de posibilidad de la lectura es que exista una configuración en una superficie que permite encontrar semejanzas-no sensibles entre figuras. Éstas no sólo son espaciales, es decir no sólo se inscriben en una superficie, sino temporales: se caracterizan por el acento, el ritmo o la cadencia. Es encontrar un sensación presente con un recuerdo pasado.

Leer, en griego *anagnosis*⁶, significaba en griego antiguo "«el acto de reconocer» tanto como «el acto de leer»" (Cuesta, 2004, 25), lo cual implicaba no sólo la reproducción oral de un texto escrito "o su pronunciación ante un auditorio" (25), sino la

revivificación de las palabras «mudas» de otro mediante la declamación, o ya el reconocimiento analítico, conmemorativo, encomiástico de la excelencia literaria -prosódica, rítmica, lingüística, retórica- de un poema o un discurso. Puede decirse que para los griegos leer era, en tanto práctica gramatológica, reconocer en los caracteres de la escritura los sonidos, las palabras, las frases, las modulaciones, tonales y, en suma, la energía estética y vital que emerge en la correcta recitación de un texto.(25)

Como reconocimiento supone un cierto recordar "y un hacer despertar al habla, o un hacer que hable de nuevo lo in-fans de la escritura" cuya ejecución más o menos metódica está vinculada a la doctrina de la *anámnesis*. (Cfr. 25)

Esta vinculación entre leer y reconocer fue aprovechada en el laboratorio, en el cual se leía un texto en ambos sentidos, privilegiando el de reconocer en Benjamin y en los otros su propio trabajo de creación. Esto porque sólo en el ahora -y el ahora era la creación que cada cual llevaba en curso- es posible leer o ubicarse en ese límite borroso, donde se ven y oyen dimensiones ontológicas en apariencia distintas y contradictorias. Es lo que Benjamin llama «el ahora del despertar», fugaz, en el que se re-conocen las semejanzas no sensibles entre las cosas, los gestos, las acciones, los sonidos. El espacio del laboratorio pretendía que a cada quien le llegara el relámpago, que "hace legibles las imágenes de lo nunca escrito: imágenes sólo inscritas en el *nunc*

5 Aquí podría entrar en conflicto con Rolnik para quien lo vibrátil sólo puede estar en el ámbito de la sensación y lo semántico en el ámbito de la percepción. Me abstengo de entrar a elaborar esta distinción por cuanto en el ámbito del laboratorio nos movimos en ambos registros. De hecho Rolnik reconoce que es precisamente en la tensión entre percepción y sensación donde surge la potencia creadora.

6 Como bien lo señala José Manuel Cuesta Abad, No parece haber pues ningún parentesco entre la palabra griega para leer, *anagnosis*, con *logos* (o *legein* o *lexis* o *lectio* o *lesen*), razón o palabra. Si lo tiene con la *anagnósis* o agnición de la que habla Aristóteles en la *Poética* y que identifica como "reconocimiento dramático". (Cuesta, 2004, 25)

de su aparición fulminante” (Cuesta, 2004, 28)⁷, en este caso su obra por-venir, rememorando su obra ya comenzada.

En este contexto, era importante saber que leer era reconocer-se en su propia historia de creadores, sabiendo también que para lo que debía venir todas y todos aparecían un poco como los héroes de la tragedia que sufren de «opresión muda» (o supresión, o represión), como si hubiese habido un retorno a lo in-fans. Este silencio no era más que una consecuencia de la pérdida del lenguaje, que oprimía porque la voz de los actos o gestos de cada miembro no era del todo reconocida por quien los estaba creando, ni por la totalidad de la comunidad experimental en la nos encontrábamos. Así, a lo largo de cuarenta y ochos meses, el laboratorio creaba las condiciones para que los relámpagos, y sus respectivos truenos, para salir del estado in-fans, recuperando a través de cada cuerpo, la singularidad de la voz que aún no era reconocida por la comunidad a la que pertenecíamos. (Cfr. Cuesta, 2004, 33) Cada ejercicio del laboratorio anunciaba la nueva obra que aún no lograba configurarse. Sólo hasta que cada quien logró leer, reconocer, lo que nunca antes había estado escrito en su propia historia, pudo encontrar el «tiempo-ahora» de su propia expresión. A su vez esto que llegaba era algo que lo hacía una-y-otra-vez-por-enésima vez, pero en un ahora nuevo.

Esta relación entre reconocimiento (lectura) y recordar nos lleva a decir que el laboratorio permitió que el ahora-presente-presencia que se estaba buscando exigiese un remontarse a un-no-ser-aún, que siguiendo a Cuesta, es un duelo.

Así el pasado reclama tácitamente su consumación, “es ese no-haber-sido que el presente lleva en sí (...) como el germen de un (re-) nacimiento aún por venir. En este sentido, la ética de la rememoración -personal e histórica- está trabajada por el duelo. Un duelo cuyas raíces más profundas conducen a la primera infancia. (...) Así como la rememoración histórica de un pasado remoto nos reporta la experiencia imaginaria de un entonces respecto del que somos así aún-no-sido, la memoria personal nos comunica con el pasado de un nacimiento cuyo límite preinicial se sitúa en la anterioridad de un no-ser-aún. Esta prioridad negativa es la de una muerte anterior que, al confluir después con el límite futuro de otra posterior, nos relaciona con lo 'antepasado' del tiempo. El recuerdo -ilusorio o no, pero necesario, del inicio como nacimiento y pasado histórico está marcado por el duelo del no-haber-sido-aún. Pues el inicio de la historia es también el del duelo. (Cuesta, 2004, 35-36. Cursivas en el original)

El silencio de la infancia, que en esto se asemeja al del héroe trágico, es el de quien no tiene aún palabras que expresen la novedad a la que insta en cada momento el inicio. (...) Pero la novedad esencial (...) se retrae en un instante inicial (...) regresa de pronto a

7 Esta noción de la lectura como agnición puede llevar a establecer la relación entre la tragedia aristotélica y la historia benjaminiana como muy bien lo ha logrado Cuesta Abad en el texto ya citado, pero que no es el caso tratar acá, pues el pensador alemán entró en escena como un posible detonador del relámpago.

... la creación.

... y que salir de la ingenuidad que el pasado y la historia
... inmodificable, y en que potencia esto es posible en el
... te, y esto da a la reflexi

... de cómo se cuenta el presente.

... descreacion, es el lugar en donde lo que fue, es
... considerar cuando se puede volver a unificar lo que fue
... o que pudo haber sido y lo que no fue.

... la creación siempre se piensa en positivo y se abandona
... contingencia.

... e puso el ejemplo del trabajo practico con canogar, en
... onde se decia yo queria pero no fue sino salio tal cosa

... o importante es que me potencia para poder crear, para
... mantener su potencia se debe pasar por lo que puede y es

... ejercicio post creación
... Es una reflexion posterior, pues de ser durante destruy
... la creación.



la memoria como un acontecimiento del pasado para el que todavía 'no ha habido', 'no hay presente'. La instancia originaria de la novedad sería así in-estancia de origen: la cesura, el hiato o la ausencia de un-instante-ya-siempre-sido-como-aún-no-sido. El tiempo histórico se inicia, pues, a contratiempo. (Cuesta, 2004, 37. Cursivas en el original)

En la continuidad del laboratorio, la expresión aparecía en la irrupción, surgida de repente de la yuxtaposición de "vestigios micrológicos del pasado en -constelación con -el presente." (Cuesta, 2004, 79) ¿Y qué otra cosa es el duelo si no una re-colección de restos del pasado, despojos, para hacer relampaguear la presencia borrada que pone en presencia de nuevo la vida, la que quedó recluida en la memoria y la que interpela en el presente.

Se empobrece la lectura de lo nunca escrito cuando ésta se reduce a un encontrar semejanzas en el ámbito de lo sensible, el cual tiempo y espacio están previa y definitivamente marcados; cuando los eventos se leen-escuchan-ven, bajo el paradigma de la inscripción y no bajo el de configuración. Potenciar la lectura-experiencia obligaría a desplazarse del paradigma de la inscripción -de la fijación del pasado en o de la ubicación de objetos en el espacio- hacia el paradigma de lo transitorio e irruptivo.

El leer como lo he mencionado hasta acá implicó entonces abordar ante todo la dimensión no semántica del lenguaje, lo vocálico de Cavarero y lo que Sloterdijk llama aliento, o el lenguaje espiritual y material de los hombres y las cosas, dimensión que excede el ámbito de lo semántico. Una relación corporal con el lenguaje y la lectura para sacar de las lecturas escritas (las de Benjamin, pero la de los demás autores que se leyeron en la Maestría en las diferentes instancias de la misma) el aliento que les insuflara el propio para que irrumpiera la expresión. Esta transferencia de alientos operaba como una traducción de lo mudo a lo vocal, a lo semántico y viceversa.

De este *experimentum vitae* irrumpieron siete constelaciones que a expongo brevemente:

1. Excavaciones: En ellas se buscaron marcas inscritas en la memoria del cuerpo; se rastrearon trazas en cartas, cajas de recuerdos; se develaron relaciones familiares en conflicto y se descubrieron identidades frágiles. Aquí se ubican los trabajos de Sofía Mejía, "Intentos de contacto" Claudia Torres, "Ambiente familiar"; Eloísa Jaramillo, "Las Cardinal"; Liliana Martín, "la flor del mal- contrainteligencia doméstica"; Claudia Ramírez, "La retreta"; Dora López, "In -útero"; Paola Chaves, "La cambiante"; Mónica Bueno, "Muerte-niña".
2. Indignaciones: Las propuestas de Carlos Sepúlveda, "Homo sacer"; Juan Carlos Aldana, "No es lo mismo Dinamarca que Cundinamarca: Hamlet o el diálogo espectral"; Alejandro Cárdenas, "Jornada de limpieza"; Mauricio Navas, "PsicodélicoSoldadoDadoDeBaja". Alejandro Jaramillo, "En este país ya no cocino", expusieron la rabia, la impotencia, la desaparición, los desplazamientos y la destrucción que el ahora de nuestro país genera en los ciudadanos de esta no-nación llamada Colombia .

3. Reconstrucciones: Un intento por develar el pasado insiste en hacerse presente en el tiempo-ahora de Benjamin fueron las apuestas de Fabio Correa, "9.4.48"; Guillermo Pedraza, "Entre los diez y ochos";
4. Entierros: Carlota Llano, "Columpio de vuelo"; Rosario Jaramillo, "Entre nosotros La folie" hicieron otra vez el duelo por sus hermanos.
5. Paisajes: Sylvia Jaimes, "Vocal bucal"; Zoitsa Noriega, "Cartografías para otro jardín"; Takeshi Pedraos, "Fuego" crearon paisajes sonoros, visuales, para poner en juego tradiciones múltiples.
6. Corporizaciones: Eduardo Oramas, "Felicitaciones"; Eduardo Ruiz, "Concierto para cuerpo"; Jaime Torres, "En la cuerda floja" expusieron sus cuerpos al nudo.
7. Paseantes: Lorena López "Trafic-ando"; Manuela di Folco, "Las ciudades invisibles. El habitante, el viajero -Bogotá-", viajaron por la ciudad para encontrar sus múltiples densidades.

En cada una de estas constelaciones quedó una marca de Walter Benjamin que puede leerse en los textos que acompañan cada trabajo y que invito a consultar.

Adriana María Urrea Restrepo

Bibliografía

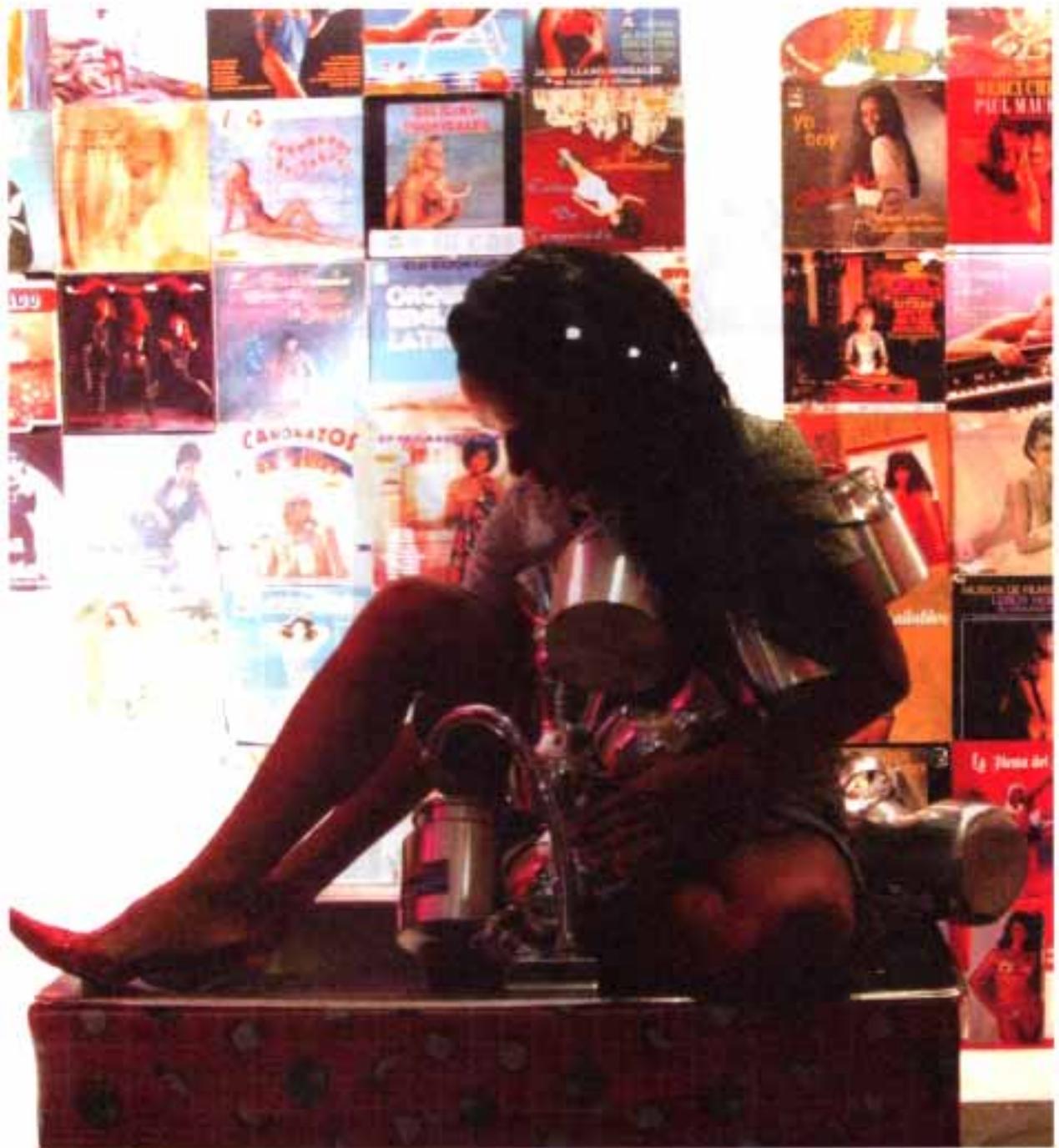
Cavarero, Adriana. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. (Tdr: Paul A Kottman). California: Stanford University Press. 2005.

Cuesta Abad, José Manuel, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Abada Editores. Madrid, 2004.

Rolnik, Suely, "Más allá del principio de identidad. La vacuna antropofágica", en <http://caosmosis.acracia.net>. Consultado por última vez en febrero de 2007.

Sloterdijk, Peter, *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Pre-textos, Valencia, 2006

ADRIANA MARÍA URREA RESTREPO Filósofa y candidata a Doctorado de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá en la que indaga la Poética de la Relación de Édouard Glissant y el universo del escritor cartagenero Roberto Burgos Cantor. Ha combinado su vida académica con el trabajo en el mundo de las artes, la cultura y editorial desde el sector público y privado. Fue fundadora de la primera agencia literaria que hubo en Colombia, La Bicicleta Invisible, y Subdirectora de Fomento a las Artes y las Expresiones Culturales del antiguo Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Su trabajo teórico se ha desarrollado en el contexto de la Estética, la Filosofía del Arte, la Filosofía Política y la relación Filosofía Literatura y es miembro fundador del Núcleo de Estética de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente se desempeña como profesora de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana, como profesora en la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia y como asesora de proyectos editoriales y culturales.



LA
Paola Chaves
CAMBI
ANTE

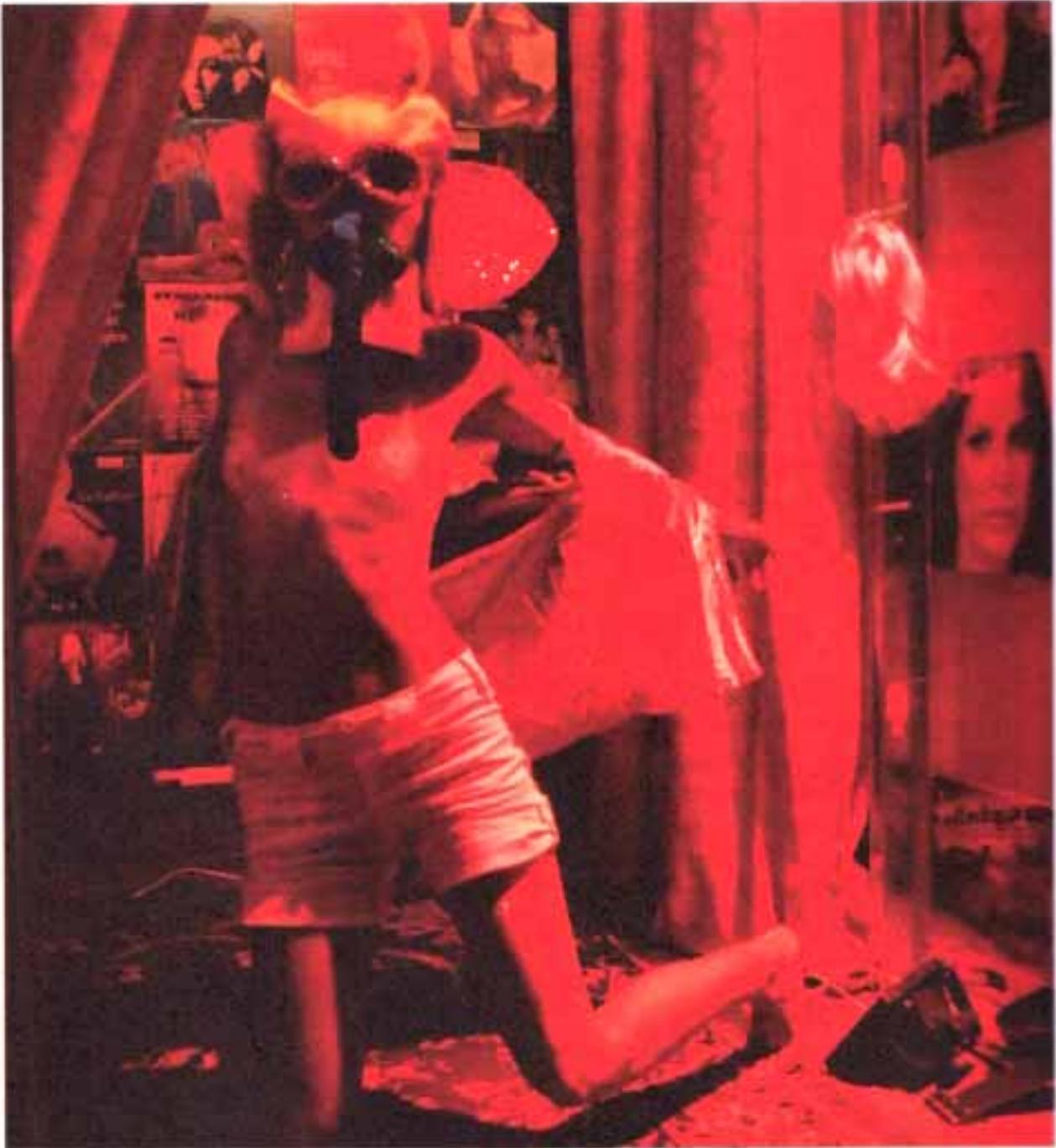
Soy delgada, trigueña, tengo 30 años y el pelo crespo, color negro azabache. Me metí en una vitrina que construí. La vitrina como metáfora de la casilla, del encasillamiento, de eso que no nos deja ver más allá de lógicas binarias, de percibir a la mujer como ama de casa o como prostituta.

Si bien estos estereotipos existen, es obvio que también experimentamos infinidad de matices entre ellos. Lo que hice adentro de la vitrina fue visibilizar algunos de ellos y, a su vez, reproducirlos para asumirlos con humor y de-construir sus clichés.

La vitrina estaba ubicada en un lugar de paso, en donde las personas pasaban para ir de un lugar a otro. Sus paredes interiores estaban tapizadas con carátulas de discos de acetato, con una cantidad de mujeres de otros tiempos: en bikini o semidesnudas. Estas carátulas son un encuentro con el pasado y no se han desprendido de mí. Esta vitrina se convirtió en un lugar de encuentro de imágenes del pasado, del presente y del futuro. Adentro, había también un tocadiscos y un lavaplatos. El interior se caracterizaba por sus colores, luces, texturas y temperatura. Era un pequeño mundo propio. Lo único que me separaba del exterior era un acrílico transparente.

A través de seis cuadros, me transformaba de una extraña ama de casa a una coqueta prostituta, pasando por otras imágenes de mujer: como una





esquizofrénica bailarina de música country, una rara marimonda y una posada modelo de carátula. En uno de los cuadros señalaba a un hombre del público y le hacía señas para que entrara a la vitrina. Adentro le indicaba en donde sentarse y yo me sentaba cerca. Le contaba, mirándolo a los ojos, algo muy importante. Él, me hacía preguntas y yo le contestaba. Desde afuera no se escuchaba lo que hablábamos. La gente se preguntaba: ¿Qué le estará diciendo? ¿De qué estarán hablando? Al salir le hacían preguntas, él no decía mucho, guardando el secreto que quedó entre los dos.

PAOLA CHAVES

Bailarina colombiana. En el 2002 se graduó como antropóloga de la Universidad de los Andes. Su entrenamiento en danza contemporánea lo ha realizado principalmente en Dance New Amsterdam (Nueva York) y en la Fundación Danza Común (Bogotá). En Nueva York trabajó con artistas interdisciplinarios como Khang Nguyen y Fabrice Covelli entre otros, y compañías de danza y teatro como Moving Theater y Dzieci. En el marco del Centro de Experimentación Coreográfica (proyecto de la Universidad Nacional, el antiguo IDCT y la Fundación Danza Común) dirigió la coreografía "Un mismo cuarto" que se presentó en el Festival Cuerpo Cristal del teatro la Libélula Dorada en el 2006. Del 2005 al 2008 formó parte de la compañía Danza Común, como bailarina intérprete. Acaba de terminar la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente trabaja como artista investigadora en el proyecto Sostenibilidad y Gestión de los Escenarios de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

EN, ESTE
PAÍS YA
NO
COCINO

Alejandro Jaramillo





Sin cocina me tengo que mostrar al mundo de otra manera, como quedé después de la despedida: un cuerpo rodeado de objetos mudos. Una mirada que ya no ve sino el vacío.

El montaje parte de mi pregunta por la transformación de la relación con el acto de cocinar de una persona obligada a cambiar de país. El hallazgo de objetos heredados en mi casa, me impulsó a unir la memoria de la cocina deliciosa, divertida y variada, con un espacio donde la preparación del alimento es una experiencia mecánica, una cadena de producción cuyo desenlace es un acto caníbal.

*Me tengo que poner mi cuerpo como si fuera un vestido que no me casa.
Los pies me duelen, el hombro izquierdo traquea, la piel tiene erupciones,
me sobran pedazos.*

Este traje no parece el mismo que me quité antes. Mi cuerpo ha cambiado con mi huida.

*La espalda está tensa, hay un abultamiento en la parte inferior derecha,
las muñecas duelen al empuñar las manos, los dedos hormiguean.*

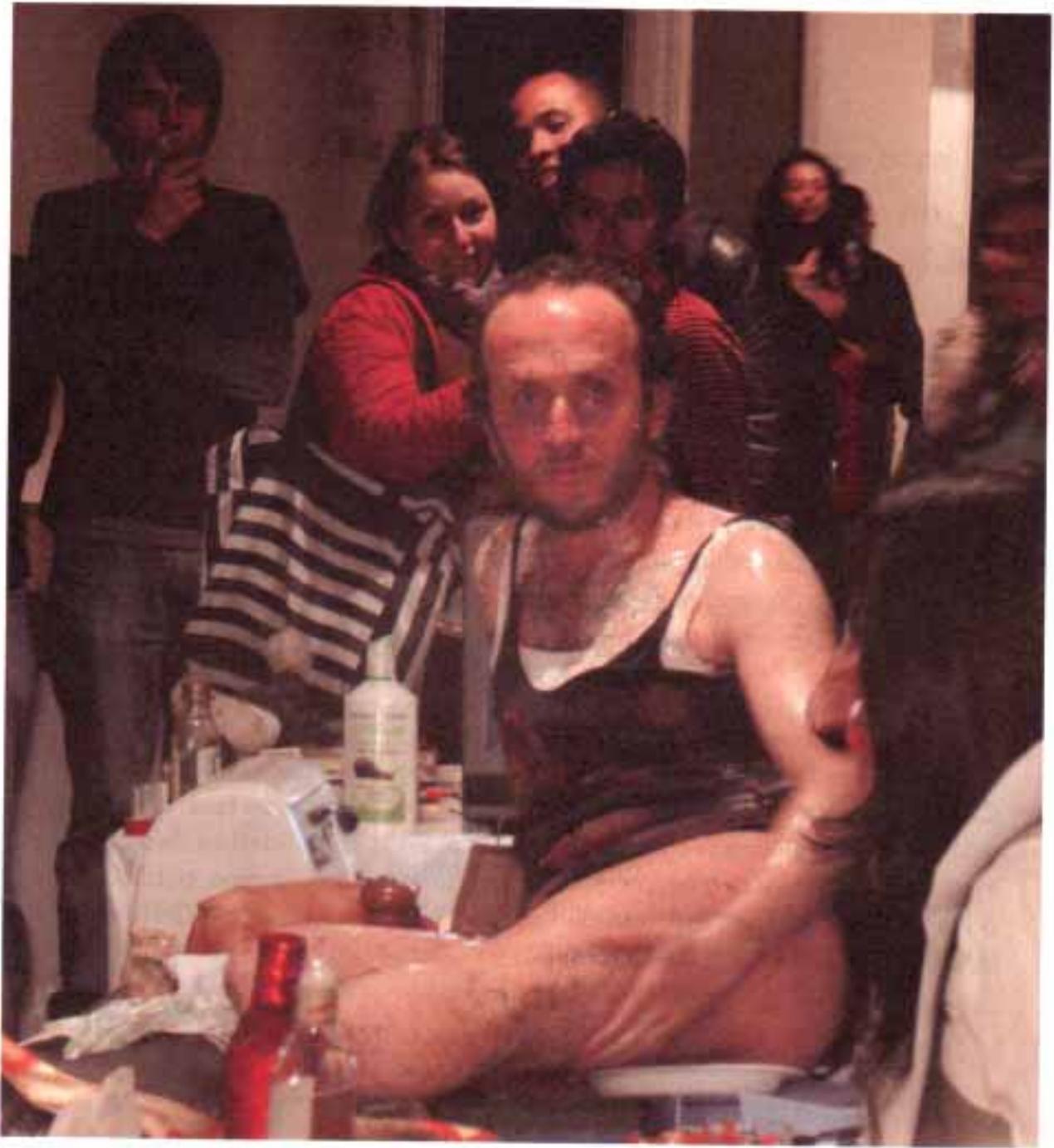
Algo pasa con mi lengua, no retiene la humedad.

Tengo peladuras en la boca.

*Tengo alergias y asma.
Se me cae el pelo.
Manchas en las mejillas.
He engordado diez kilos.
Mis encías sangran.
Principios de prolapso intestinal:
Heces con manchas rojas;
Una verruga en la nariz.
Me arden los ojos.
Yo me estoy alistando para el sacrificio.
Yo voy a ser ofrecido en este altar.
Yo voy a desaparecer, voy a ser comido.
Me debo convertir en receta.
En una suma de ingredientes.*

ALEJANDRO JARAMILLO

Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Investigador y creador con experiencia en teatro y en realización de televisión cultural y educativa. En la actualidad se dedica a la investigación sobre la relación del cuerpo con espacios íntimos, públicos y privados. Trabaja en el Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura de la Universidad Nacional de Colombia.





CO
LUM
PIO DE
VUELO

Carlota Llano

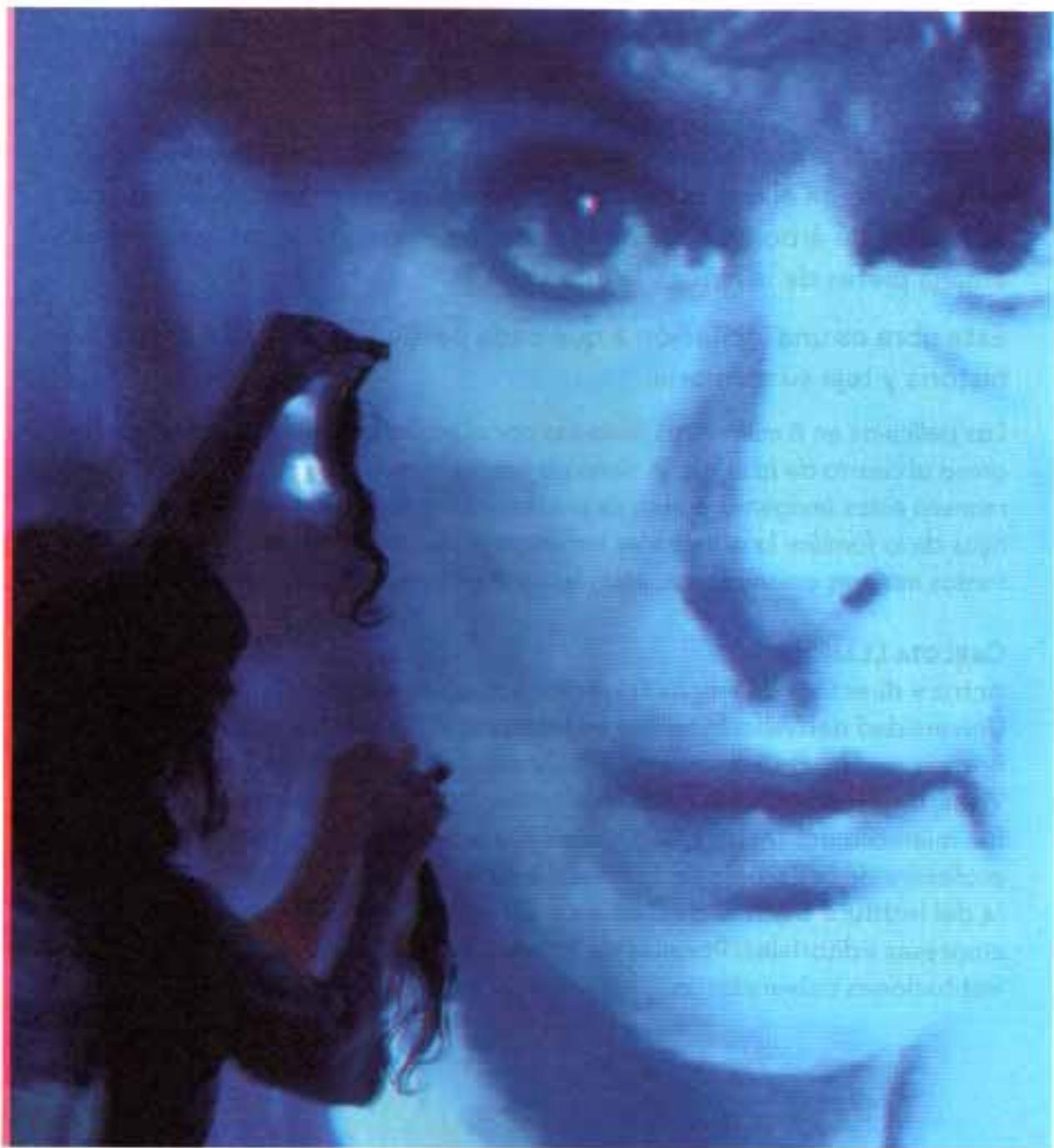
Un concierto en el Valle montañoso.

Una caja de latas viejas de películas familiares en 8 milímetros filmadas por el padre, con la textura irreplicable del paso del tiempo, fue el punto de partida para este viaje por el pasado, el presente y el futuro.

La edición de estos videos, la composición de temas musicales con su propia voz, piano en vivo, cantos y mezclas sonoras, y la presencia viva de Carlota quien interactúa con sus recuerdos, su familia y sus objetos encontrados en el presente, nos llevan en un viaje intemporal, en donde la memoria familiar nos descubre los momentos de intenso gozo y alegría de vivir, el dolor de los episodios oscuros de la madurez y la búsqueda de un estadio de serenidad. Tres dimensiones temporales que se entrelazan en ese hilar memoria que activan la presencia viva de Carlota y los distintos lenguajes y planos con los que se relaciona.

Esta nueva obra de Carlota Llano se desplaza de la memoria del país a su memoria familiar, y tiene esa singularidad y universalidad simultáneas que le da al impactante material de la pieza el sello de lo auténticamente personal.





Ella nos recibe con su presencia y su voz grabada, y nos introduce en un triángulo en el que la base se reserva para las imágenes, el espacio se puebla de árboles, acciones y notas en vivo y grabadas, y el teclado emana piezas de la niñez y la edad adulta.

Esta obra es una incitación a que cada participante hile su propia historia y teja su memoria.

Las películas en 8 milímetros filmadas por el padre provocan a la artista el regreso al cuarto de la infancia, lleno de juegos, zozobras y gozo. Pero de igual manera estas imágenes ponen de presente la ausencia de uno de los siete hijos de la familia; la artista vive entonces el ineludible duelo que, al igual que tantas mujeres colombianas, atraviesa por el asesinato de su hermano.

CARLOTA LLANO

Actriz y directora de amplia trayectoria. Licenciada en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Magíster en Interpretación Actoral en Londres como becaria de The British Council. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Durante veintiún años fue miembro del Teatro Libre, donde fue actriz, directora administrativa y profesora de la Escuela de Formación de Actores. Subdirectora de Cultura del Instituto Distrital de Cultura y Turismo 98-2000. Gerente de varias empresas editoriales. Por más de 25 años, ha sido profesora en diversas instituciones universitarias.





Teatralidad, arte y política

Samuel Weber¹ plantea que el teatro no es un medio, el medio es la *teatralidad*. Partiendo de esta premisa podríamos analizar toda una serie de propuestas performativas fuera del mundo de las artes escénicas. En este nuevo espacio caben manifestaciones como la política (*Teatro de los Acontecimientos*), la guerra (*Teatro de Operaciones*²), la religión católica (*Theatrum Sacrum, Liturgia, Autos, Misterios, Moralias*), la filosofía (*Theatrum Philosophicum*³), los medios de comunicación y la micro-política (*Home Theatre*). En vez de caer en algún tipo de anacronismo, observamos cómo el teatro y sus efectos se conectan con todas las manifestaciones contemporáneas de la Sociedad del Espectáculo. Cabría pensar entonces cuales son los efectos políticos de la teatralidad y cuales los efectos teatrales de la política.

El carácter relacional del espacio escénico tiene esa cualidad física y visual que permite y provoca un encuentro entre las miradas. Este encuentro varía con el tipo de teatralidad y de teatro. En el teatro clásico, desde la penumbra, el público es quien ejerce la distancia y la visibilidad. El actor no ve a los ojos del público. Su mirada va dirigida a la cuarta pared. Esta asimetría de las miradas hace del escenario teatral un espacio privilegiado para el sacrificio (junto a la corrida de toros, el circo o el peep-show). ¿Qué relación hay entre sacrificio y teatro? Además de la tensión entre presentación y representación ambos comparten un dispositivo pensado para la exposición. En *El Origen de la Tragedia*, Nietzsche insiste en que espectáculo y espectador se necesitan uno al otro. El carácter relacional del espacio escénico tiene esa cualidad física y visual que permite y provoca un encuentro entre las miradas. Este encuentro varía con el tipo de teatralidad y el tipo de teatro. Pero no se trata solamente de la representación del sacrificio. El espectador, secretamente, ansía presenciar el sacrificio real. Como el funámbulo de Genet, el actor debe saber que el público lo juzga y aguarda su caída. Observando a la famosa equilibrista Camila Meyer, dice el funámbulo: “¿Y tú, me dice él, que hacías? -Miraba. Para ayudarla, para saludarla porque había llevado la muerte al borde de la noche, para acompañarla en su caída y en su muerte.”⁴ Mucho antes, Schiller en *Del Arte Trágico* se preguntaba porqué sentimos tanta fascinación por lo horrendo, por un teatro del horror. “Es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo triste, terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible (...) Sin embargo, anima al espectador, con más o menos fuerza, un deseo curioso de prestar vista y oído a la expresión de su sufrimiento (del condenado a la tortura)”⁵.

1 Samuel Weber, *Theatricality as medium*. Fordham University Press, New York, 2004.

2 La “Operación Jaque” (2008) es un perfecto manual de teatro de la representación.

3 “Pensar se repite con aplicación sobre un teatro(...)Y cuando el azar, el teatro y la perversión entran en resonancia, cuando el azar quiere que entre los tres haya esta resonancia, entonces el pensamiento es un trance”. Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*. Cuadernos Anagrama. Barcelona 1981, p.41.

4 Jean Genet, *Le Funambule. Oeuvres Complètes*. Gallimard, Paris, 1979. p.18.

5 Citado por, U.Eco, *Op.Cit.*, p.220.

Una mirada diferente, directa y recíproca, se da en situaciones como el performance o el streap-tease. Aquí las miradas se cruzan y se sostienen (puede operarse un efecto petrificante, *Efecto-Medusa*), abriendo un espacio político para la confrontación (no violenta) entre el público y el performer. Relaciones de las miradas que permiten la circulación de sentido, la "transitividad" en términos de Levinas o el encuentro con el "destino" para Rilke⁶. En su texto *Sobre el teatro de marionetas*, Kleist refiere la historia de un esgrimista que se enfrenta a un oso amaestrado. Todos los ataques del esgrimista son repelidos fácilmente por el oso. No solamente estaba en juego la rapidez instintiva del animal sino también otro factor decisivo, su mirada fija: "No era solo que el oso parase mis golpes como el mejor esgrimidor del mundo (...) Con los ojos fijos en los míos, como si en ellos pudiera leerme el alma, estaba allí de pie, la zarpa levantada y pronta, y cuando mis golpes no iban en serio, él no se inmutaba".⁷

Hay miradas que matan. Para Lacan hay un tipo de mirada maléfica responsable del "mal de ojo", capaz de llevar enfermedad y muerte: "El ojo del diablo es el *fascinum* (hechizo, encanto) es el que tiene el efecto de detener el movimiento y, literalmente, matar la vida. Es precisamente una de las dimensiones en las que el poder de la mirada se ejerce directamente".⁸ Benjamin detecta otra mirada muy distinta, una que está habitada por la espera de una respuesta. Sentir el aura de un fenómeno es concederle el poder de levantar los ojos; cuando nos sentimos observados levantamos la mirada.

SACRIFICIO -Variación No.1-

Ningún documento escrito da cuenta de la conversación que tuvo Dios con Abraham antes de que procediera al sacrificio de su hijo. Según Derrida, Dios pudo haberle dicho: "Pero ante todo, sin periodistas!"⁹. Solicitud iconoclasta que apela a la confidencialidad y al pacto secreto. Cualquier traición hubiera hecho del sacrificio un evento creíble porque los medios lo certificaron, lo hicieron tele-visible, visto a la distancia. Y si hablamos del sacrificio de Isaac es porque en efecto alguien filtró la información.

SACRIFICIO -Variación No.2 -

Kafka¹⁰ propone una variante al sacrificio de Isaac: Abraham no acude a la cita con Dios. No porque haya dejado de creer, no porque no crea en la necesidad del sacrificio sino porque no se considera digno por su aspecto repugnante y por la suciedad de su hijo. No están "presentables" para un rito que será visible, tele-visible, del que todo el mundo hablará. "Presentable": traído al Presente de la transmisión en "vivo y en directo", traído al presente de la Presentación.

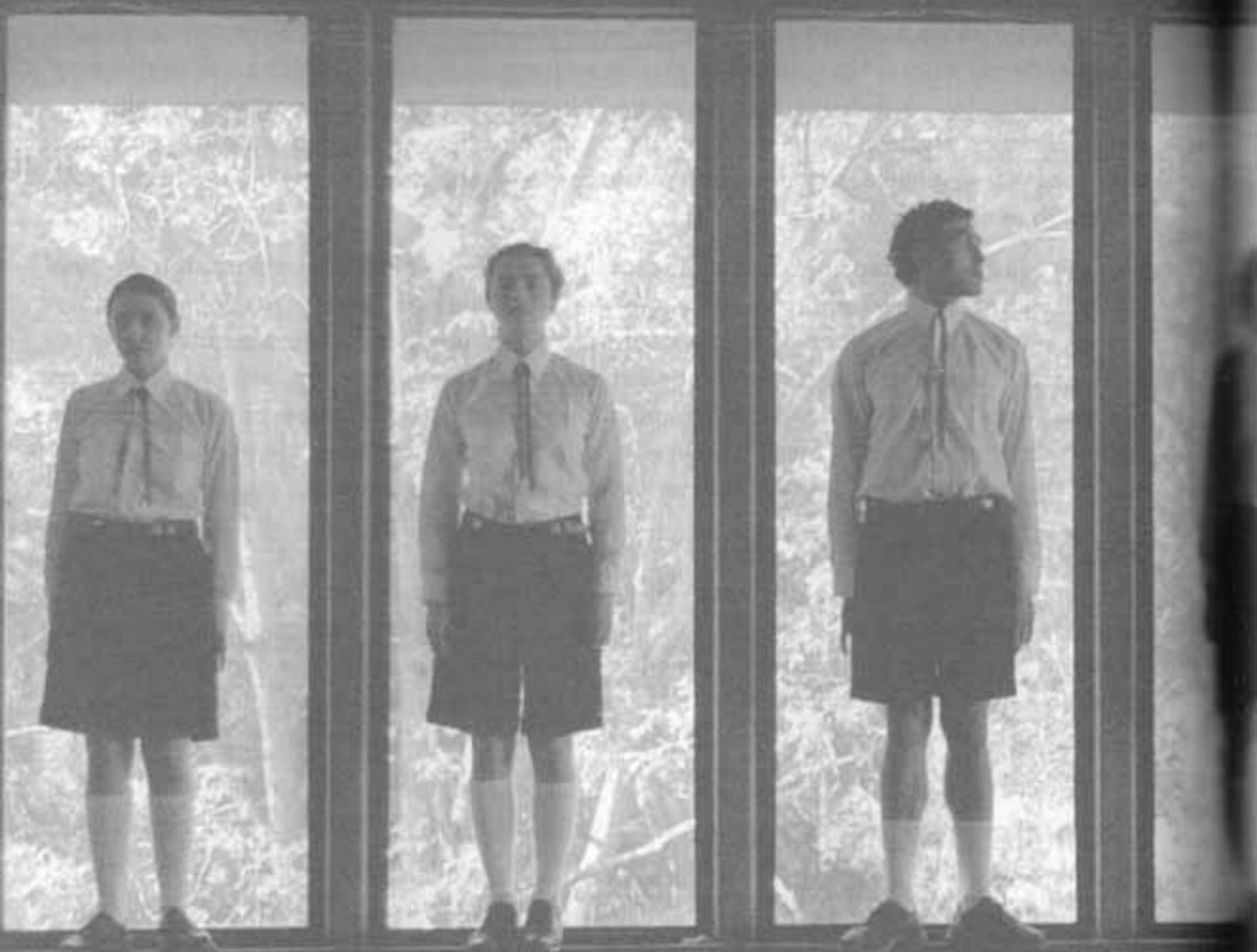
6 "Esto se llama destino: estar de frente y no más que eso y siempre enfrente". Elegías de Duino. Octava Elegía, Monte Avila Editores, Caracas, 1986, p.81.

7 Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas*, Revista Eco, Bogotá, 1962, p.10.

8 Lacan, citado en Hal Foster, *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001, p.144.

9 Derrida, "Surtout pas de journalistes!", Editions de L'Herne, Paris, 2004, p.35.

10 Citado por Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, Anagrama, Barcelona, 1989, p.216.





La teatralidad tiene otra esencia importante: la repetición. La repetición de lo visible, de lo audible y de lo performado por los cuerpos en escena. No se trata de una repetición de lo idéntico. Cada presentación y cada ensayo¹¹ son distintos siendo la misma obra. La repetición no solamente es un problema formal (diseño, repetición de motivos...) se trata de una fuerza que tiene que ver profundamente con estructuras y movilizaciones de la historia y de la temporalidad misma. El carácter teatral y repetitivo de la historia según Marx se manifiesta así: los eventos de la historia del mundo suceden dos veces, una vez como tragedia y otra como comedia. Observaba Marx: "La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos....cuando se disponen a crear algo nuevo, los espíritus del pasado toman prestados los nombres, las consignas de guerra, los ropajes para representar la escena de la historia universal".¹² La performatividad actoral de los políticos es una especie de eterno retorno de citas, de citabilidades: el presidente Chávez se cita como Bolívar, Bolívar se cita como Napoleón, Napoleón se cita como un emperador romano.¹³

En la repetición, no de lo idéntico sino de la diferencia, se encuentran en un mismo escenario historia, política y teatro. Siguiendo a Deleuze (Repetición y Diferencia), esta diferenciación es importante para distinguir dos tipos de teatro: el teatro de la representación, dialéctico, de la simple generalidad y del falso movimiento (Hegel) y el teatro de la repetición, no-dialéctico, de fuerzas puras, de la crueldad (Nietzsche). La representación de los conceptos en lugar de la dramatización de las ideas produce un teatro de generalidades reflejadas, mediatizadas, filtradas, donde los eventos son forzados a hilvanarse uno tras otro, como cuentas de rosario. El teatro de la repetición por el contrario se basa en las fuerzas puras y directas en acción, sin intermediarios. Aquí los eventos coexisten en diferentes tipos de constelaciones y simultaneidades.

Todo teatro que se proclame heredero de Artaud debe ser político, no en el sentido pedagógico de una visión moral del mundo sino como fin del teatro y de la política de "la representación", como fin de la "representatividad" y de la "democracia representativa"

11 Es interesante anotar que en francés, al "ensayo" de una pieza de teatro se le dice "repetition".

12 Karl Marx, El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte, Medellín, Editorial Oveja Negra, 1974, p.23.

13 Bolívar es un extraordinario caso de "teología-política", figura moldeada teatralmente según el proyecto ideológico. El historiador venezolano Germán Carrera Damas (El culto a Bolívar, Universidad Nacional, Bogotá, 1987) reseña que existen cantos populares que hablan de Bolívar como la tercera persona de la Santísima Trinidad. El culto a Bolívar se constituye en "una segunda religión", con características santas de inmortalidad, "hijo legítimo de la Iglesia Católica y con pleno derecho a la bienaventuranza celestial". Otro caso despertó la ira santa: la resurrección del artículo que Marx escribiera sobre Bolívar en 1857, para una enciclopedia norteamericana. Marx lo califica como poco menos que un dictadorzuelo latinoamericano. El dirigente comunista Gilberto Vieira, escribe un folleto en 1942 en defensa del héroe de la patria diciendo que cuando Marx escribió el artículo, "no era muy marxista que digamos". (Vieira, Dos enfoques marxistas. Ediciones Nuestra America, s.f. p.16.)

entendida como suplencia y delegación de los derechos y acciones políticas a otros¹⁴. En el nombre del Padre, en el nombre del Hijo, en el nombre del Espíritu Santo, en el nombre de la Patria, en el nombre de la Raza, en el nombre del Equipo.... Como el Leviatán de Hobbes, un gigante compuesto de hombres corrientes, una multitud de hombres se convierten en una persona única y poderosa cuando son representados. La representación política es ante todo representación teatral donde las personas son figuras (figurines) jurídicas que constituyen el público espectador. Esta pasividad de los representados se parece a los espectadores del teatro tradicional descritos por Brecht: sentados todos juntos, adormecidos pero con sueños agitados, con los ojos abiertos pero sin ver, petrificados contemplan la escena como embrujados, fascinados.

Si como dice Carlyle en *El culto de los héroes*, la Historia es la historia de los grandes hombres, entonces estamos frente a una gran puesta en escena, una narración de gestas individuales fundamentalmente dramáticas y melodramáticas, escenario de guerras y batallas, de buenos y malos, héroes y villanos. Equiparándose a otros géneros literarios, la historia precisa de realismo (Efecto de lo real lo llama Barthes, asunto de efectos y efectos especiales) en su escritura, esto es coherencia según un tiempo lineal y teleológico, lógica en los acontecimientos (presentación, nudo y desenlace) y prestancia moral; se trata de una dramaturgia aristotélica. ¿Pero será ésta la Historia, o solo se trata de la escritura de la Historia? Umberto Eco se pregunta porqué pensamos que la vida se parece más a *Los tres mosqueteros* que al *Ulises de Joyce*.¹⁵ ¿Porqué pensamos la Historia más como una producción hollywoodense que como una película de Tziga Vertov por ejemplo? No solo la Historia la escriben los vencedores sino que lo hacen según modelos literarios primero, cinematográficos luego.¹⁶

14 Derrida Jacques. *La escritura y la diferencia*, Anagrama. Barcelona. p.336. "En nombre de..." Dios, la Patria, el Padre, todas son modalidades de la representación, abuso de lenguaje y abuso de confianza. Un ejemplo paradigmático ocurrió el 21 de Agosto de 1989, durante el entierro de Luis Carlos Galán, candidato a la presidencia. Su hijo dijo en el discurso: "...y quiero pedirle al Dr. César Gaviria, en nombre del pueblo y en nombre de mi familia, que en sus manos encomendamos las banderas de mi padre y que cuente con nuestro respaldo para que sea Ud. el presidente que Colombia quería y necesitaba. Salve usted a Colombia." ¿En nombre del pueblo? No es que se necesite de un referendo o algún tipo de consulta popular que no dejan de ser estrategias de los totalitarismos, se trata simplemente de otra de las imposturas y usurpaciones de la democracia "representativa".

15 Umberto Eco. *Obra Abierta*, Planeta-Agostini. Barcelona. 1984. p.222.

16 En un aviso de prensa se invita a un taller de técnicas cinematográficas así: "**Haga de su vida una vida de película. Dictado por Gustavo Nieto Roa. Quien comparte los principios de la producción cinematográfica que aplicados a cada persona permiten ser y tener lo que desea en la vida. Algunos temas son: Cómo hacer un guión para su vida. Cómo ser el director, productor y actor en la película que es su vida. Diferencia entre una película de éxito y una de fracaso**". El diario *El Tiempo* (2008), promociona una separata de historia diciendo: "**La historia, uf! Ese chorrero de fechas... ¿Es eso, no? Pues no! En mis páginas te traigo miles de años de cruentas batallas, gloriosos imperios, monstruosos monarcas y mucho más. Conoce a los instigadores, agitadores y dioses de la Antigua Grecia. Vete de compras por un mercadillo medieval. Celebra las victorias de los próceres suramericanos. Sigue de cerca la evolución de la segunda Guerra Mundial desde el búnker de Churchill. Prepárate para un animado viaje al pasado. Si me lees harás historia!**"





Benjamín, en el epílogo de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1939) plantea la relación entre política y estética de una manera muy clara y didáctica. Para él, el fascismo busca la estetización de la política, a lo cual el comunismo debe oponerle la politización de la estética. La estetización de la política, Benjamín la vive y la crítica en su momento histórico. Desde el Futurismo italiano en la primera década del siglo XX, se percibe una apología del aparato guerrero como fuerza constructora de Nación y como fuerza estética. La estetización de la política, en aquella época y hoy en día, tiene que ver con todos los espectáculos masivos, monumentalismos en obras públicas y arte, movilización de masas y embriaguez colectiva alrededor de ídolos (música, deporte...). Para el nacional-socialismo hitleriano, el arte y la propaganda deben llamar a las multitudes y para esto deben apelar al sentimiento y a las sensaciones, no a la razón.

Benjamín ve un potencial peligro en el cine como el medio más seductor para manipular conciencias y percepciones. Deleuze se refiere al catolicismo del cine como ese relevo técnico en la canalización y manipulación de las experiencias sinestésicas después de la catedral gótica. Debord más tarde hablará de la transformación policial de la percepción y de la concreción del capitalismo en imagen y su aspiración permanente a convertirse en espectáculo, en una reconstrucción de la ilusión religiosa. En el caso del capitalismo contemporáneo, como en la época del nacional-socialismo, se movilizan de esta manera toda una serie de pasiones colectivas, de espíritu gregario, de espíritu de cuerpo, de identificaciones y empatías que derivan en pseudoconceptos aglutinadores potencialmente fascistas como "Equipo", "Partido", "Patria", "Raza" etc..

Todos los espectáculos multitudinarios tienen una puesta en escena audiovisual, un sensorium, una cualidad sensorial capaz de fascinar. "La técnica de la hipnosis no sería más que un efecto de esta técnica fascinadora en la que el espanto desembocaría en la obediencia de la víctima, o, como mínimo, volvería a sumirla en comportamientos infantiles, catalépticos, pasivos, subyugados."¹⁷ Algunos autores se han referido al proyecto hitleriano como un proyecto fundamentalmente teatral. Un teatro fundamentado en conmover al público, en buscar la identificación con los héroes, en propiciar experiencias mágicas y no críticas, discursos moralizantes y "con actores cercanos al párroco" como decía Benjamin¹⁸. Esta función identificatoria se vale de imágenes, símbolos, figuras, relatos. El arte debería exaltar la familia, el cuerpo sano, el heroísmo, el culto a los héroes y a la muerte heroica. Para el fascismo los recursos teatrales y la teatralidad son herramientas conscientes y fundamentales para su proyecto político. Por eso necesitaba a su servicio de grandes escenógrafos y arquitectos (Albert Speer), escultores (Arno Breker) y cineastas (Leni Riefenstahl). Aquí se logra cristalizar todo el sentido teatral del espectáculo: reflectores, música, coros, sorpresas...una concreción del arte total (Gesamtkunstwerk). Obra de arte total que moviliza sus fuerzas míticas para lograr también la totalización, el totalitarismo en la identificación como patria, raza y proyecto político. Aquí también

17

Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, Editorial minúscula. Barcelona.2005,p.87.

18

Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht*. Taurus. Madrid, 1999, p.27.

los personajes y sus papeles son fundamentales. Bertolt Brecht reseña que Hitler había tomado lecciones de actuación: dicción y emisión de voz, silencios y manejo de tensiones, como también técnicas para caminar en la escena según la circunstancia y la necesidad, ya sea majestuosamente o despreocupadamente ¹⁹.

La propaganda fascista parte de la idea de que para ser popular es necesario adaptarse a la capacidad intelectual del menos inteligente (entre mayor sea la muchedumbre, menor nivel), dada la marcada tendencia al olvido de las masas, es menester limitarse a unos pocos puntos ojalá en forma de gritos de combate, "quién quiera ganarse a la masa tiene que conocer la llave que abra la puerta de su corazón".²⁰ (COLOMBIA ES PASIÓN). La emoción colectiva es un rasgo esencial de todo proyecto fascista. Para el famoso desfile de Nuremberg, Hitler indicó que "debe ejecutarse exactamente con la misma solemnidad y ceremonia que la misa católica". Esto confirma la profunda filiación entre lo teológico y lo político, como problemas de teatro y de representación²¹. Ambos operan en una escena de jerarquías verticales, representantes que mediatizan la experiencia, libretos a seguir y público pasivo. Así como el poder puede analizarse desde los postulados del teatro, el estado podría verse consecuentemente como una escenografía (triple y cartón-paja) o como un diorama (simulación y espectáculo).¹

José Alejandro Restrepo

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO Trabaja en video-arte desde 1987. Su campo de acción abarca videos monocanal, video-performance y video-instalación. Expone regularmente en el país y en el extranjero. Su actividad incluye la investigación y la docencia. Algunas de sus últimas participaciones incluyen: "Bienal de la Habana" (1995 y 2000), "23 Bienal Internacional de Sao Paulo" (1996), "The Sense of Place" Centro de Arte Reina Sofía (1998), "Tempo" The Museum of Modern Art, MOMA QNS, New York (2002), "Entrelineas" La Casa Encendida, Caja Madrid (2002), "Big Sur" The Project, Los Angeles (2002), "Botánica Política" Sala Montcada, Fundación La Caixa, Barcelona (2002), "Memory Lessons" Musée du Louvre, París (2002), "We Come in Peace..." Histories of the Americas, Museo de Arte Contemporáneo de Montreal (2002), The Hours, Irish Museum of Modern Art, Dublin (2005), 52 Bienal de Venecia (2007).

19 Bertolt Brecht. Escritos sobre teatro. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires.1970, p.160. Hitler fue el primero que hizo una emisión radial en estereofonía (1931).

20 Adolf Hitler, Mi lucha, Luz ediciones modernas, Buenos Aires, s.f., p.66 y ss. "Más de la mitad de esta batalla se está produciendo en el campo de batalla de los medios de comunicación, estamos en una batalla de medios de comunicación y en una carrera por ganarnos las mentes y los corazones", sostenía Donald Rumsfeld, Secretario de Defensa, de EE.UU en 2006.

21 Carl Schmitt llamó lo "teológico-político" a la constatación que detrás de todo aparente secularismo hay un principio teológico. Ya antes lo decía Kierkegaard: "Lo que tenía un aspecto político y creía ser político, un día se descubrirá como movimiento religioso".



NO ES LO
MISMO

Juan Carlos Aldana

DINAMARCA

QUE

CUNDINA

MARCA:

HAMLET O EL DIÁLOGO ESPECTRAL

No es lo mismo Dinamarca que Cundinamarca: Hamlet o el diálogo espectral se origina a partir de dos fragmentos: uno referente a la aparición del espectro del padre en la obra Hamlet de William Shakespeare; el otro, el reciente artículo de prensa sobre masacres paramilitares perpetradas en el contexto del conflicto armado en Colombia, Armada de machete y palas, Pastora excava de fosa en fosa en busca de su hija. Estos textos convergen en el diálogo que establecen el espectro y el vivo, motivado por una situación de un hecho violento.

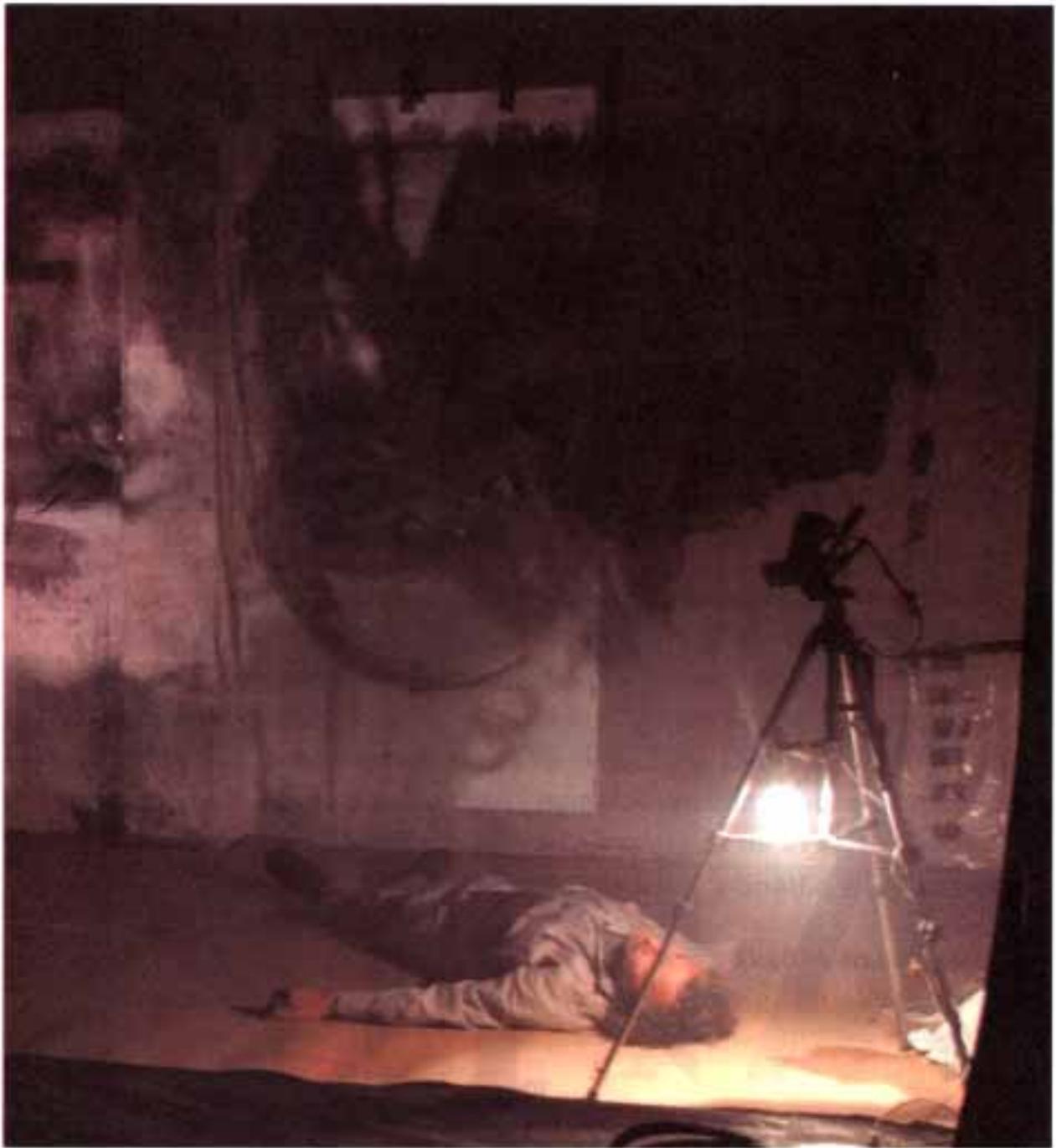
Yo.

La escena no solamente abría la historia de un acontecimiento, sino que albergaba mi condición de vida. Era yo frente a YO Hamlet, era yo frente a millares de espectros, era yo pintor y era yo simplemente.

Mi cuerpo entró en diálogo con los videos, mediante una intervención pictórica donde se accionaban textos, borrones, chorriones y dibujos. La acción que realizaba mi cuerpo sobre la escena era la de pintar. Era yo en presencia, ejecutando lo que he hecho durante toda mi vida: pintar.

Pero, debo aclarar, que mi acto de pintar no me representaba o representaba un pintor. Mi presencia no representaba a nadie, no soy





yo, no soy Hamlet y menos el espectro. Mi naturaleza no es la de un personaje, simplemente soy el operario de un dispositivo escénico. Lo acciono y soy el impulso, la fuerza que se conecta a otras fuerzas. Soy la palanca que gira la rueda, soy el accidente y soy la fuga.

Mi cuerpo en escena abrió un canal nuevo de producción de sentido, aglutinaba los otros lenguajes, los atravesaba, los subordinaba a su presencia. La acción del cuerpo sobre los otros lenguajes, que por sí solos son pasivos y formales, potenciaba una actividad netamente performática, viva.

Hamlet y Pastora

No es lo mismo Dinamarca que Cundinamarca... es un instrumento para una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones. La historia de Hamlet cursa la historia de los vencedores, Pastora cursa la historia de los vencidos y de los olvidados. Una política de la memoria, no es acaso la historia de los vencidos: las víctimas que en su espectralidad reclaman justicia. Aunque eternamente el verdugo se sirva en su plato su víctima...debemos resistir para que no se siga repitiendo, y, sobre todo, para que no se olvide.

JUAN CARLOS ALDANA

Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009).

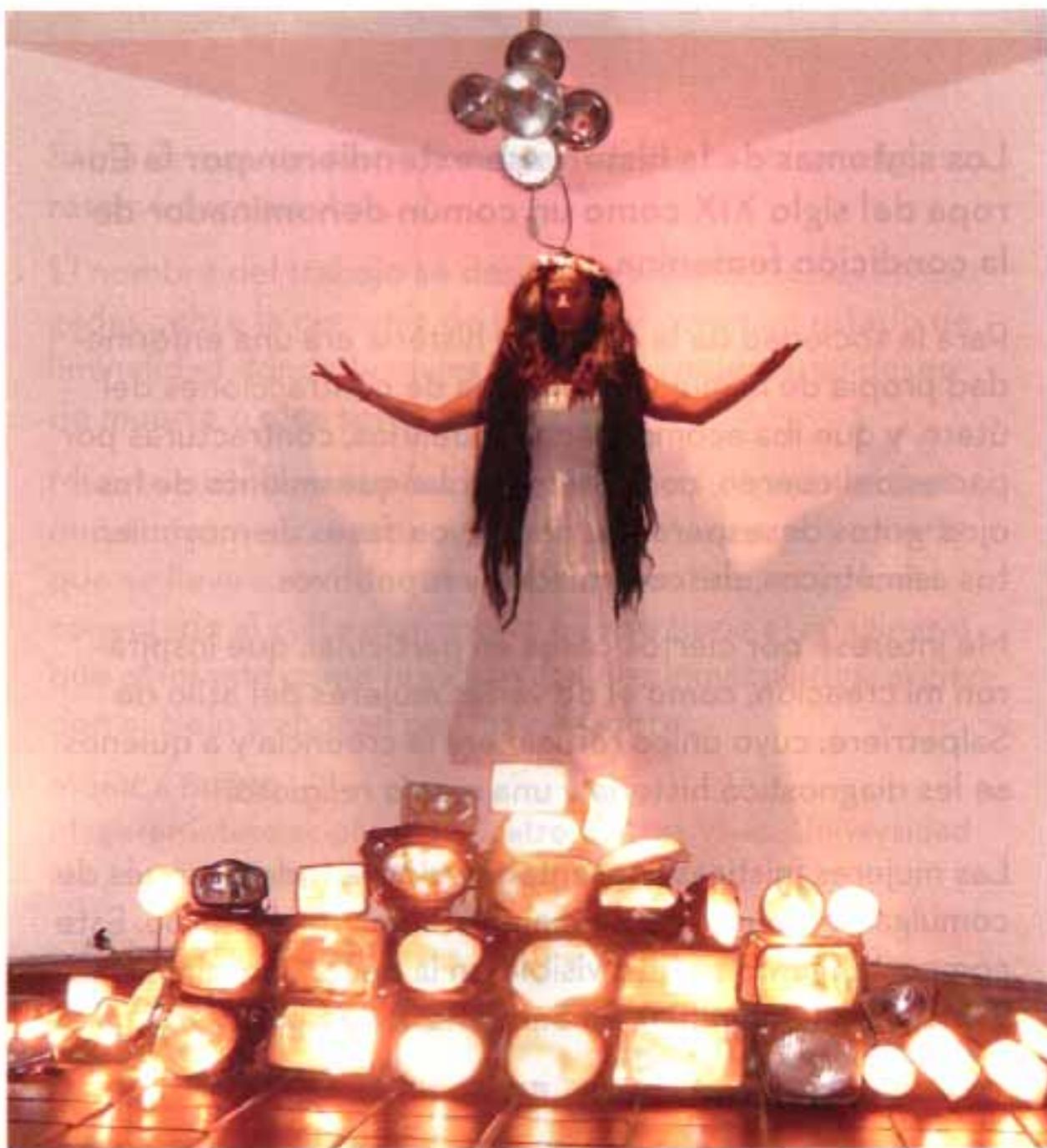
MU

Mónica Bueno

ERTE

NINA





Los síntomas de la histeria se extendieron por la Europa del siglo XIX como un común denominador de la condición femenina.

Para la sociedad de la época, la histeria era una enfermedad propia de la mujer, que partía de contracciones del útero, y que iba acompañada de delirios, contracturas por partes del cuerpo, convulsiones, blanqueamiento de los ojos, gritos desesperados, desmayos, fases de movimientos asimétricos, descontrolados y repetitivos.

Me interesé por ciertos casos en particular, que inspiraron mi creación, como el de varias mujeres del asilo de Salpêtrière, cuyo único refugio era la creencia y a quienes se les diagnosticó histeria y una *manía religiosa*.

Las mujeres místicas presentaban -sobre todo después de comulgar- ataques que se manifestaban en el cuerpo. Este comportamiento se hizo visible en la beata Jerónima Nava y Saavedra (Colombia), en Santa Rosa de Lima (Perú), y en

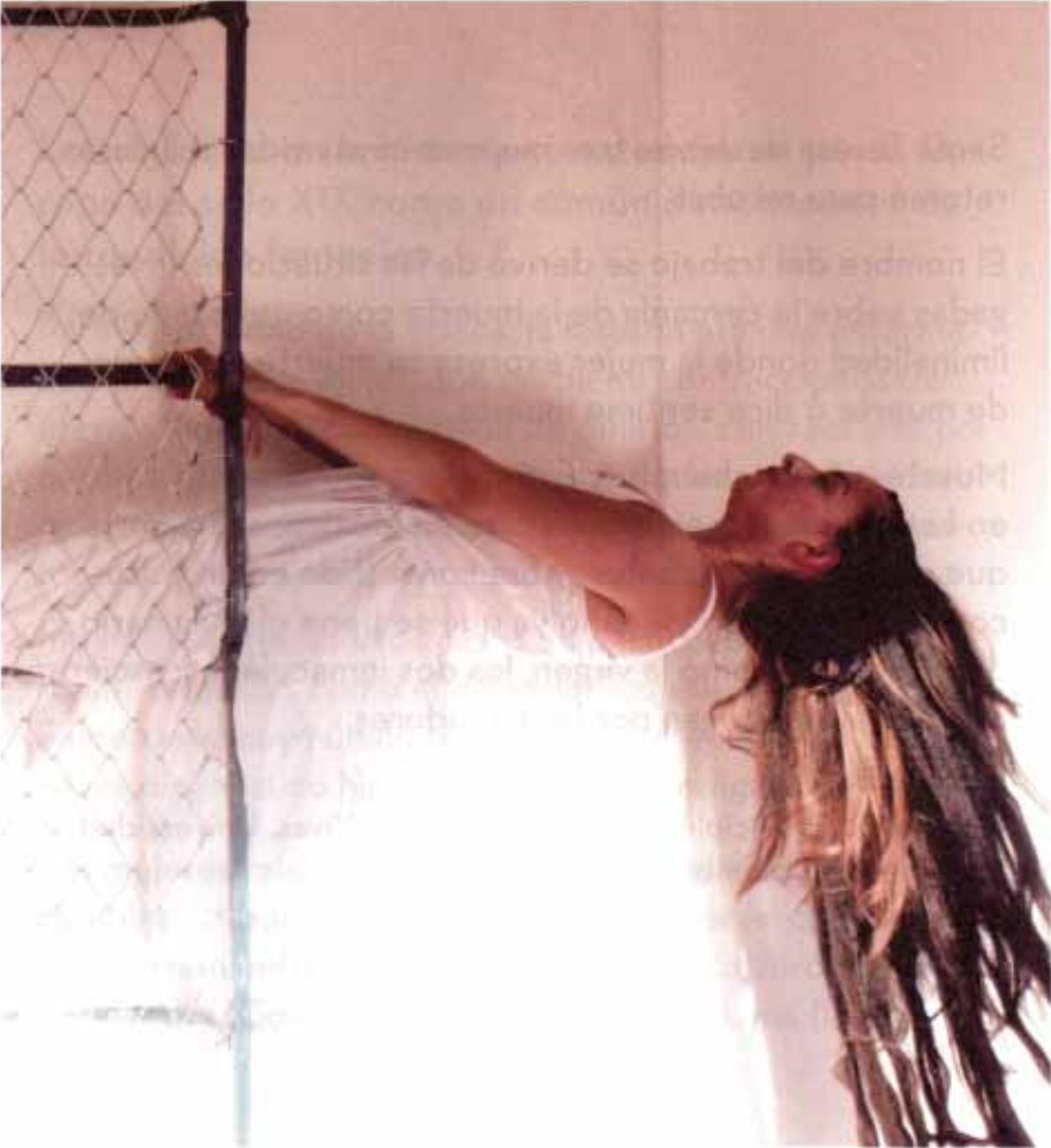
Santa Teresa de Jesús; tres mujeres cuyas vidas religiosas retomé para mi obra.

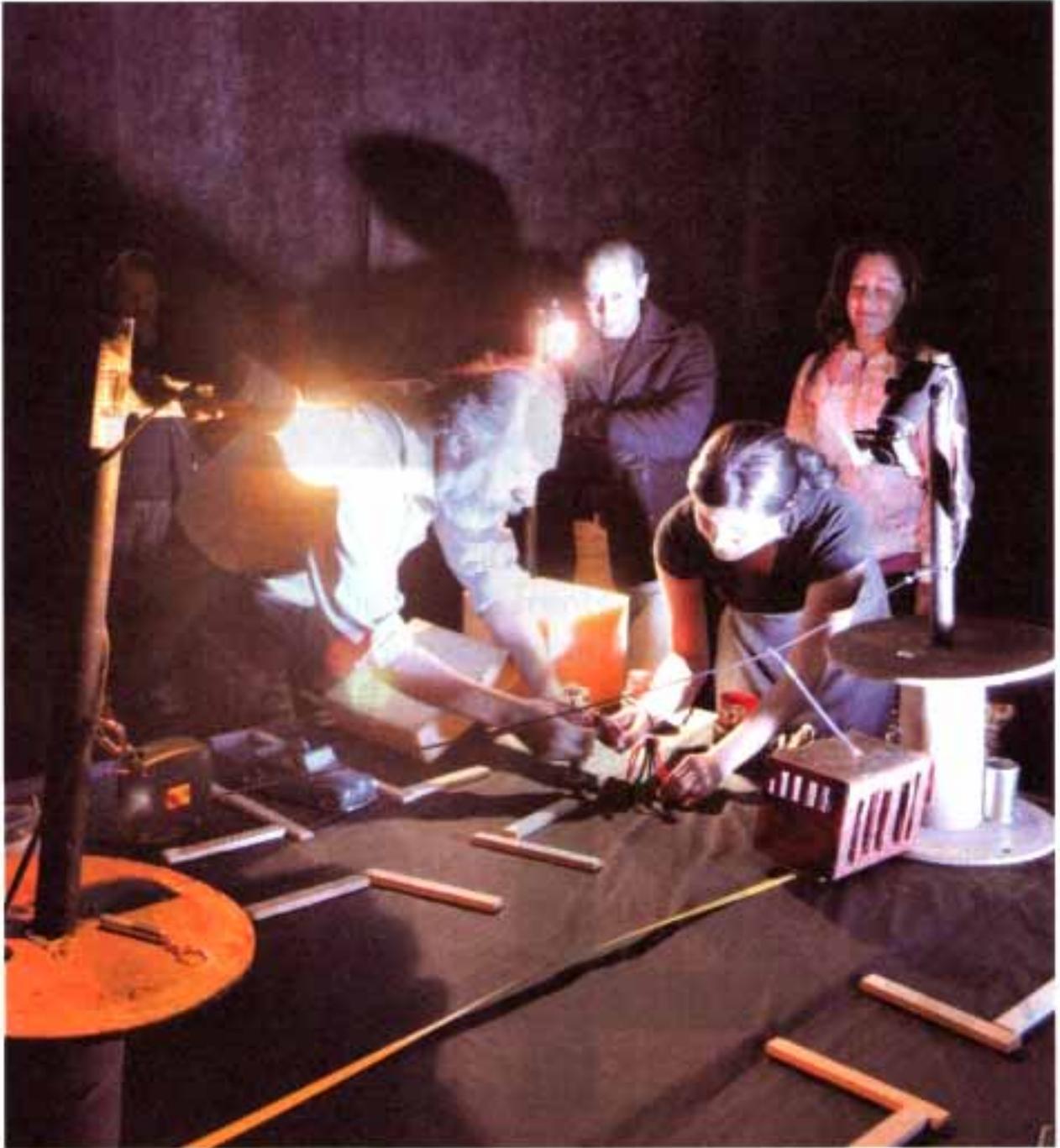
El nombre del trabajo se derivó de las situaciones investigadas sobre la cercanía de la muerte como un estado de liminalidad donde la mujer expresa su muerte, su deseo de muerte ó dice sentirse muerta.

Muerte-niña también fue el nombre popularmente dado en Latinoamérica, especialmente en México, a la muerte que se lleva a los infantes, y fue convertido en un culto conectado al culto mariano ya que se tiene el imaginario que el infante como la virgen, los dos immaculados, ascienden al cielo y abogan por los pecadores.

MÓNICA BUENO

Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009).





9.4

Fabio Correa

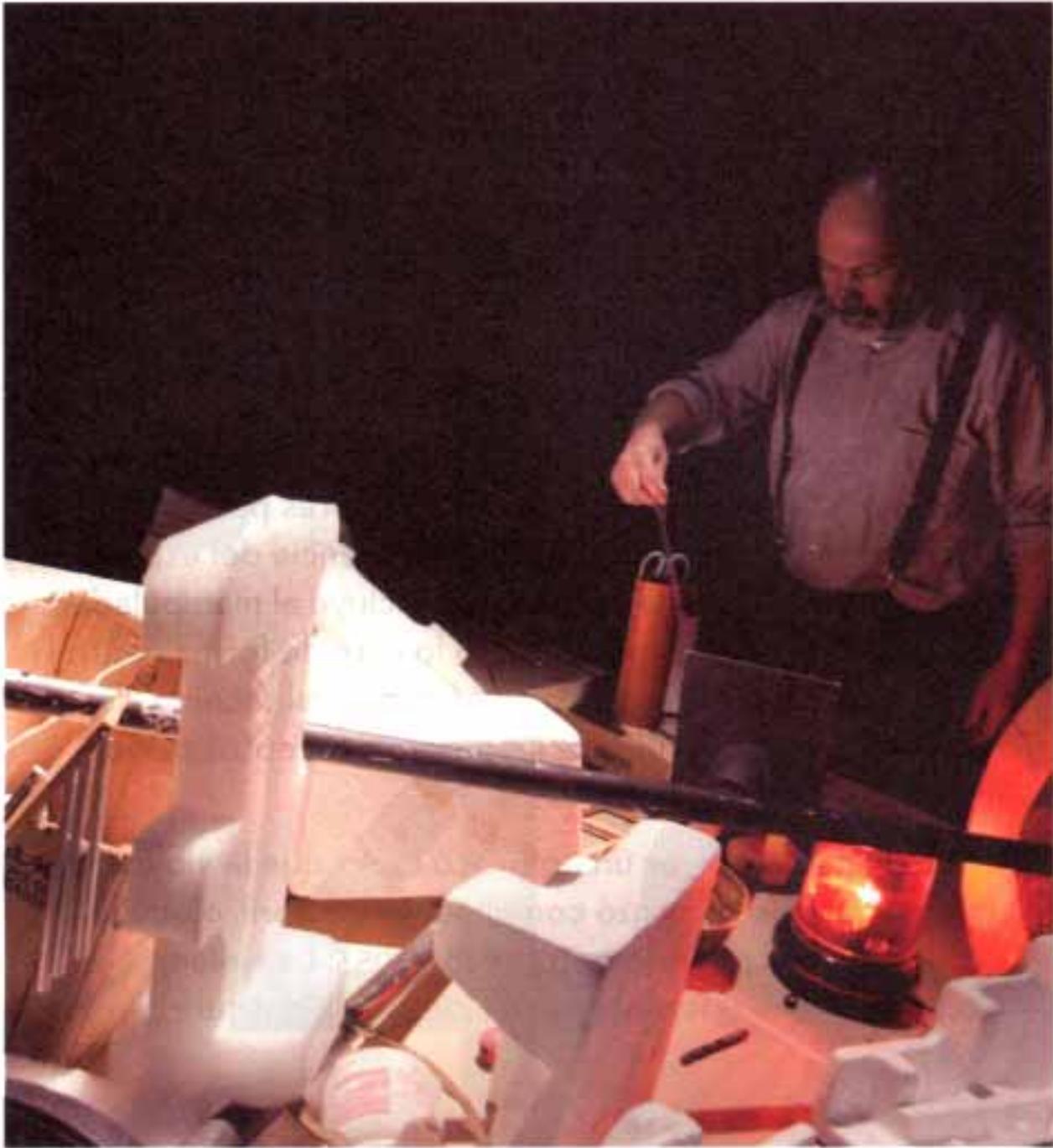
.48

La propuesta de 9.4.48 trata el desbordamiento social, tomando como punto de partida el caos que se desata el 9 de abril de 1948 en Bogotá, Colombia.

La puesta en escena está realizada mediante la animación de objetos, en tres mesas: en la primera, la ciudad cotidiana; en la segunda, el caos y en la tercera, la reflexión.

Explora el desarrollo de un teatro de títeres para adultos; propone un espacio circular a diferencia del espacio tradicional a la italiana o de frente; incluye al manipulador como cuerpo en la narración y no lo mira de forma neutral como se acostumbra; incluye lo técnico, y al técnico, de forma integral y, por último, incorpora conceptos performativos en la puesta en escena.

Cabe destacar que es un equívoco creer que la violencia en nuestro país comenzó con el nueve de abril, o que la violencia es un período entre 1948 y 1953. La violencia en Colombia tiene diferentes picos desde el “descubrimiento





de América” hasta llegar al momento presente. El desbordamiento que se desata durante el bogotazo es lo que este proyecto llama a la atención.

9.4.48 o el desbordamiento consta de varios relatos para que el lector lea uno, cualquiera o todos.

FABIO CORREA

Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). A los quince años se inicia en el arte de los títeres con el grupo el Alacrán bajo la dirección de Carlos José Reyes, realizando durante cuatro años teatro de títeres y actores. Posteriormente viaja a la Argentina donde trabaja durante dos años bajo la dirección de Hugo Herrera. A su regreso al país funda el grupo Paciencia de Guayaba el cual dirige desde entonces vinculando la problemática social y la política a la obra de arte. La obra 9.4.48 contó con una de las ayudas en la creación dramaturgica de Iberescena 2008-2009.

**PSICODÉ
LICOSOL
DADODA
DODE** *Mauricio Navas*
BAJA





El tema de la guerra y la violencia es algo que parece inherente al aspecto más autodestructivo de la naturaleza humana y que hoy en día está a flor de piel, acentuado por los medios audiovisuales. *Psicodélicosoldadodadodebaja* es un recorrido por varias etapas de un personaje que se visualiza en los espacios de la guerra: la infancia, la juventud, la adultez y la posterior decadencia del guerrero.

Todos estos niveles son atravesados y movilizados por el juego, desde el juego del niño hasta el juego de la actuación misma. "To play, Jouer"... Actuar es Jugar: jugar con un personaje, con un rol, con un texto, con otros actores, con el público, con todos los elementos que participen de la acción. El motor de mi creación es el juego, juego que busca un placer interactivo, creativo e interpretativo. Dispositivos como el collage, el entrecruzamiento, la fragmentación, la hibridación y el inventario entran en juego con el proyecto: juguetes, materiales de desecho, imágenes de videos, películas, series de televisión, canciones, sonidos, uniformes, textos, etc., que se transforman en mecanismos para la acción.

En el permafance el soldado da la cara, es retador y mira de frente. Su mirada es cínica y severa, casi agresiva, pero también deja entrever los conflictos internos que lo están destrozando: el soldado pasa de ser víctima del delirio, a asumir su responsabilidad de victimario y de la devastación que en él ha causado la barbarie. La guerra es la peor expresión de la barbarie, en cuyo vientre se suelen engendrar los más bajos instintos, las miserias

humanas y el abuso de poder. En la guerra no hay vencedores, sólo hay vencidos; el trauma del horror causado intenta ser conjurado por la vía del ritual, un juego ritual que por su construcción simbólica, opera a modo de un acto de sanación, reparación y despedida.

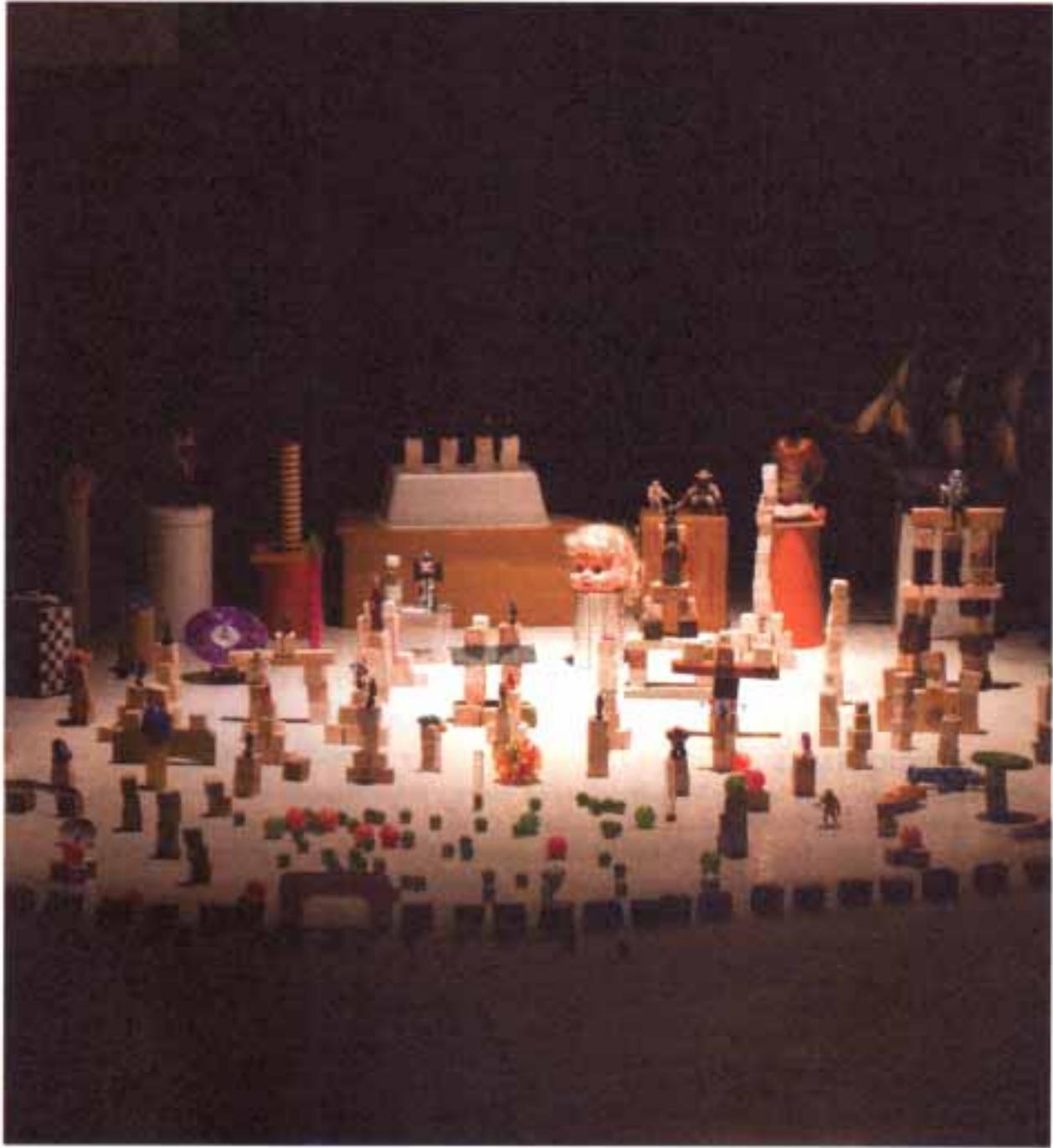
Esta experiencia en la Maestría me ha abierto nuevos caminos creativos, nuevas maneras de articular, expresar y transponer las problemáticas que quiero trabajar en próximos proyectos artísticos. Aunque ha sido un ejercicio muy motivador también me ha generado muchas dudas, contradicciones y conflictos, que me interrogan en mi labor artística.

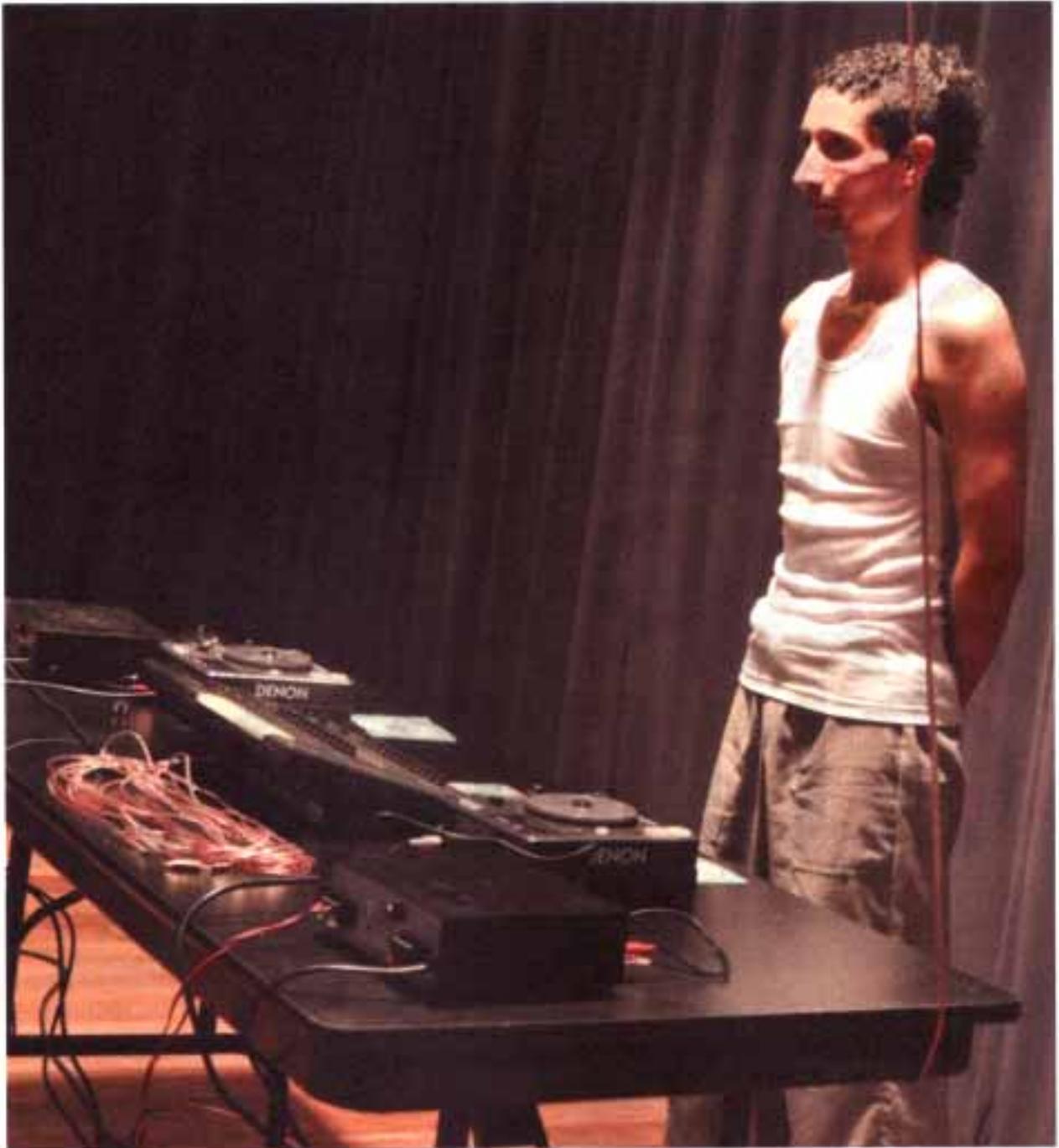
"... el arte sería capaz, inconscientemente, abandonado a su propio impulso de juego, de encarnar el sufrimiento del hombre moderno y hacer traslucir en él, al modo de un negativo fotográfico, cierta promesa utópica de felicidad... ¿Algo más serio puede estar en juego?"

Theodor W. Adorno.

MAURICIO NAVAS

Artista colombiano. Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Maestro en Artes Escénicas con énfasis en actuación, egresado de la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB-Universidad Distrital, Bogotá 1996. Amplia experiencia como actor en más de veinte montajes teatrales, desde teatro clásico y contemporáneo, hasta performance, video arte, televisión y cine. Actualmente es director del grupo de teatro de la Universidad Católica de Colombia.





**CON
CIERTO
PARA
CUERPO**

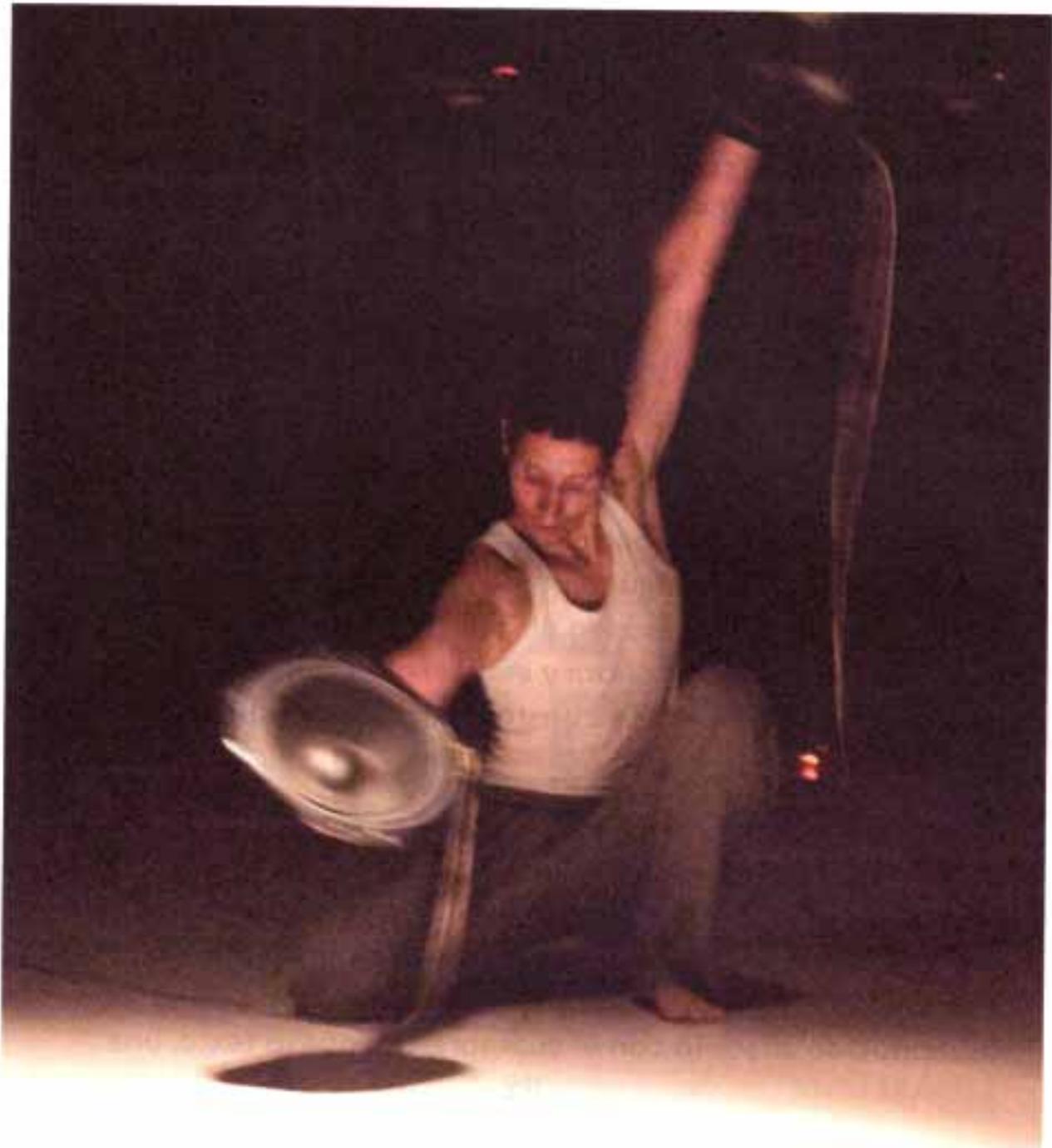
Eduardo Ruiz

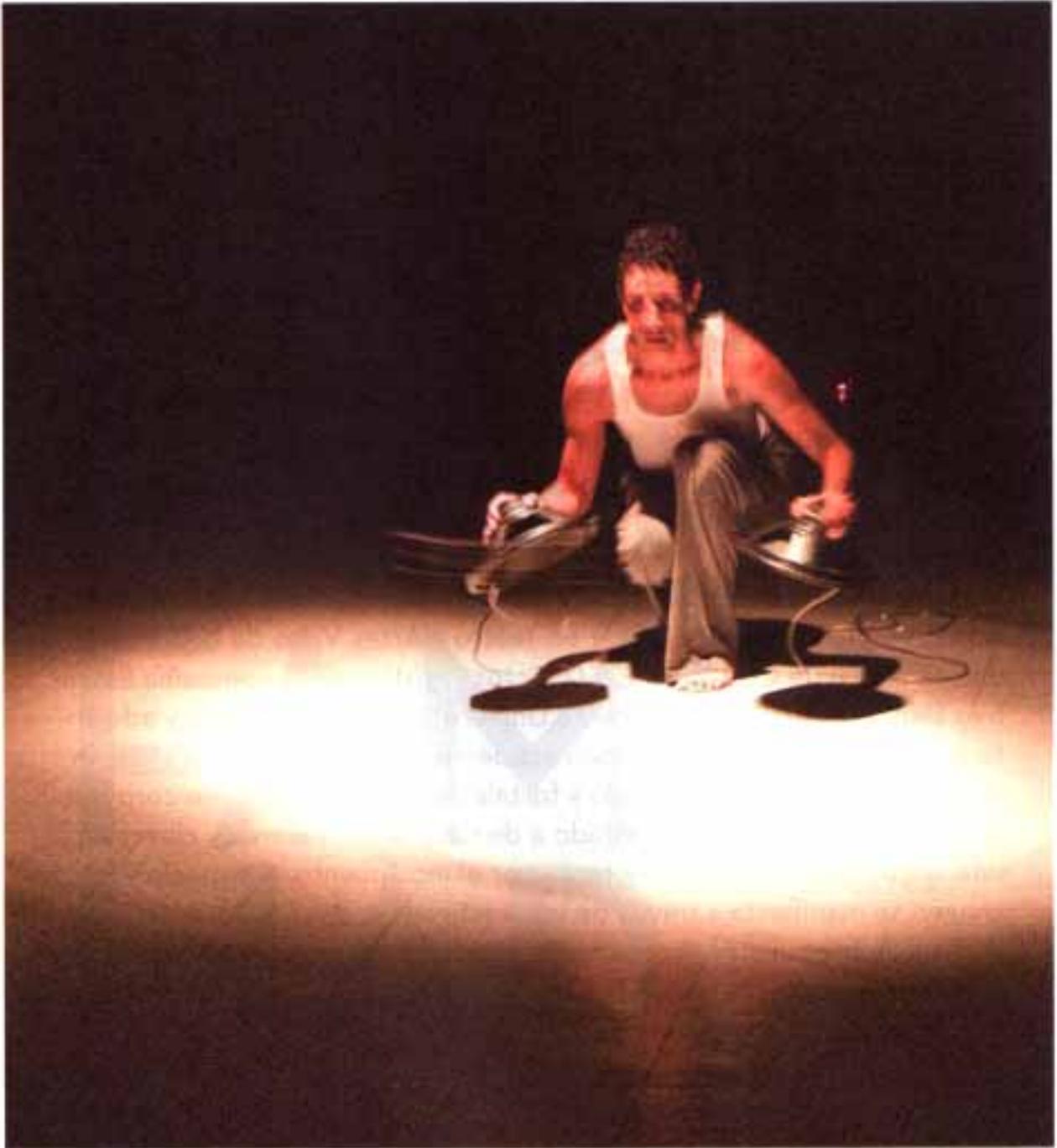
***Lo esencial está en cada pliegue,
en la capacidad de ir abriendo y exponiendo la propia realidad.
Walter Benjamin***

Concierto para cuerpo propone la exploración de una escritura escénica corporal desde la articulación de diversos lenguajes artísticos y su respectivo tránsito por el cuerpo, mi propio cuerpo.

Este soliloquio es un espacio para la escucha. No posee personajes, no trata de ningún tipo de historias, no toca temas trascendentales. Es más bien un acontecimiento *in situ* que se inserta en la memoria sonora y en la exploración de estados corporales, permitiendo la construcción coreográfica y musical en vivo.

A partir de una serie de pautas concretas, diseñadas y organizadas en el interior del espacio de presentación, se desarrolla esta propuesta de escritura corporal que se escribe a cada momento pero que está destinada a no terminarse. Cada espacio particular, cada instante de presentación devela un desconocido alfabeto con el cual surge un nuevo texto, una





nueva coreo-grafía, que, inacabada en su esencia, está destinada a ser una suerte de fragmentos de cuerpo, de memoria, de imágenes, de sonido, de tiempo que se entremezclan para establecer relaciones con el movimiento y la sonoridad de los diversos objetos ubicados en el espacio.

Concierto para cuerpo es una extraña mezcla de sensaciones y emociones que devela una relación simbólica entre sonido/cuerpo/escritura, entre pasado/presente, entre el aquí y el ahora.

EDUARDO RUIZ

Maestro en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea de la ASAB, Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, Co-Director Artístico de la compañía Estantes Danza. Actualmente Docente Universitario, ha propuesto y adelantado un proceso de investigación académica, pedagógica y artística en torno a la búsqueda, desarrollo y fortalecimiento del lenguaje corporal, lo que le ha merecido ser invitado a dictar charlas, talleres y clases en diferentes instituciones. Su interés por el movimiento, el espacio y la imagen se manifiesta a través de la investigación, desarrollo, creación y análisis de propuestas escénicas, inspiradas en el riesgo, la transformación, la evolución y la construcción de un lenguaje corporal escénico.

**AMBI
ENTE
FAMI
LIAR**

Claudia Torres





Los textos de Ambiente Familiar encuentran sus génesis en una esfera íntima. La intimidad de mis padres, la intimidad de mi relación con ellos, de las cosas de ellos que han determinado la persona que soy.

Contienen aspectos de lo inconfesable, lo que en todas las familias, de clase media o de otros orígenes, no debe contarse, jamás debe ventilarse. Esta operación de hacerlas públicas, de ponerlas en frente, pone en valor una relación concreta que yo construyo como artista para manifestar una postura política en un sentido amplio. No sólo me sirven para entrar en un campo de reflexión profunda sobre mi origen. Con Ambiente Familiar edifico una posición concreta frente a esos sistemas sociales de relacionarse con las memorias, las historias privadas. Una posición atravesada por elementos y recursos expresivos que son de mi elección y que no pueden dissociarse del lugar en que me ubico para pensar mis edificaciones.

Mis preguntas con este trabajo se amplían hacia otro interés nodal: los espectadores. Aquí entro en campos como la refracción, la identificación con memorias colectivas e individuales, las entropías históricas, sociales, culturales; incluso el campo de lectura puramente emocional es muy importante para mí.

Yo por ti... Sería capaz de ser la actriz que siempre he querido ser.

Hace algún tiempo le dije esta frase a un completo desconocido, a alguien que estaba sentado entre un público que me presenciaba. Alguien que presenciaba mi presencia. Una celebración por lo anecdótico. Un simple

recuerdo de diario de trabajo que no ocupa más de un pequeño espacio en la hoja, y que resulta una revelación.

Ahora, lo que me resulta estremecedor es haber penetrado finalmente en el territorio del famoso "Yo por ti": Un umbral en el que todo se dispone para que yo transite. Una verdadera caja de herramientas en constante expansión dinámica y misteriosa.

Compartiendo con el público Ambiente Familiar, yo entraba y me movía dentro de esta caja. Expandía y transformaba sus límites. Me equivocaba con pasos en falso, avances de ciega. Pero también afinaba ciertas cuerdas y lograba estar verdaderamente allí, acompañando a la gente con mi cuerpo y mi voz, con todos los otros recursos de que disponía. Los conducía por los hilos de las historias y todo resultaba alineado con exactitud para la construcción de un aquí y ahora sincrónicos para ellos y para mí. Y todas mis intenciones en las construcciones de Ambiente Familiar aparecían. Y los textos se abrían. Y a veces también se cerraban. Mis preguntas ahora son por las razones de estas clausuras en los flujos de comunicación. Entiendo que lo que concebí como cerrado en el proceso, tal vez no lo esté tanto. Y que los misterios de la creación y del azar son infinitas invitaciones para sumergirse y continuar. Conversar, trabajar. Arriesgarse, equivocarse, trabajar.

CLAUDIA TORRES

Vive y trabaja en Bogotá. Actriz egresada de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Su trabajo se ha desarrollado a partir del interés en ampliar los límites de acción del teatro, que es su territorio de partida como disciplina artística. Forma parte del Observatorio de Performance y Política y de la compañía Mapa Teatro.





Desterritorialización del teatro

Territorializar es adscribir una competencia, una actuación, a un territorio determinado. El territorio se asimila a un terreno entendido como un campo o esfera de acción. También, en el mundo de los animales, el territorio es el terreno o lugar concreto, como una cueva, un árbol o un hormiguero, donde vive un determinado animal, o un grupo de animales relacionados por vínculos de familia, y que es defendido frente a la invasión de otros congéneres. El territorio es también el elemento constitutivo de una colectividad, el límite donde es pertinente una competencia. Es, finalmente, una extensión de superficie terrestre -zona o región determinada de una manera precisa- donde vive un grupo humano. El territorio está, pues, determinado por la fijación de sus límites, por la certeza de la superficie que lo constituye, por la correcta asignación de competencias y esferas de acción, por la indubitable correlación entre él y sus habitantes -naturales o legalmente identificados-, quienes lo defienden frente a cualquier invasión de otros congéneres y, con mucha mayor razón, de quienes no son congéneres, no son iguales, exudan la diferencia y la otredad.

La denominación "teatralidades expandidas", que de manera creciente se usa para nombrar nuevas modalidades de la expresión de lo teatral-escénico, puede ser pensada -es decir, yo querría pensarla- como el resultado de una operación -de una serie de operaciones- que des-territorializan al teatro. Teatralidad(es) expandida(s), es un término que es al mismo tiempo un nombre, un concepto, un programa, un conjunto de prácticas. Como es cada vez más recurrida, empieza a denominar la nueva situación del teatro actual. Pero antes de ver las operaciones y el programa que comporta, es fácil ya identificar que en su aparente concreción, en realidad, pone en circulación dos nociones distintas, que retienen nuestra atención. La idea de "teatralidades" desplaza el centro de la noción de "teatro", como un resultado, una entidad estable, a la del medio o la cualidad que es la "teatralidad"; desplaza, además, la concepción unitaria y unitarista -es decir: hegemónica- de una única teatralidad, vinculada a un sólo modo de comprender el acontecimiento escénico, normalmente circunscrita a las posibilidades del teatro dramático. La segunda cuestión es la del calificativo "expandidas", que habla de un estado de dilatación, de ampliación. Expandir significa: extender, dilatar, ensanchar, difundir; todos ellos verbos de la acción de desplazar, mover y poner en movimiento.

Si “teatralidades expandidas” es un nuevo nombre, habría que decir que en la asignación de un nuevo nombre hay siempre una transformación del objeto, con lo cual tendríamos que postular que éste es un nuevo nombre, porque lo es para un nuevo objeto. Si es cierto que nombre y entidad se reclaman de una mutua dependencia, volver a nombrar es volver a inventar, o, al menos, reconocer las diferencias que hacen al objeto-ahora un algo distinto del objeto-antes, es decir un objeto-otro, un objeto-nuevo, un nuevo objeto. Pero si además de un nombre nuevo, esta denominación define un nuevo acontecimiento cognitivo, un objeto mental que se postula como una idea abstracta inferida de muy distintas instancias específicas, que nombra y engloba, subsume, una multiplicidad de acontecimientos, un número plural de nuevas ocurrencias, entonces el nombre se vuelve concepto y la denominación nombra una zona de experiencia y de conocimiento, es decir, hace de una experiencia inédita un concepto. Pero esta experiencia, si es cierto que se caracteriza por su multiplicidad, se construye en la conjunción o en la ocurrencia simultánea de múltiples operaciones, un número plural de maneras de hacer, que, volviendo sobre sí todo el proceso, tendrían como efecto, justamente, des-territorializar el teatro.

Des-territorializar el teatro significa hacerlo devenir “otro que sí”, volverlo a inventar al volverlo a nombrar, moverlo de sí, desplazarlo. Así, la denominación “teatralidades expandidas”, como un todo nos invita a pensar un teatro no unitario, desplazado de su centro y puesto en movimiento hacia la dilatación de sus límites.

Entenderé el teatro como desterritorializado: sacado de la casilla unitaria y unitarista del teatro dramático de representación; puesto en fuga de sí mismo a la aventura de una búsqueda de nuevos materiales y de nuevos actores; y despersonalizado en la asunción de nuevas funciones. *Este teatro “desterritorializado”, lo pienso como un teatro que habita el espacio de tensión que se constituye entre la multiplicidad de sus posibilidades y solicitudes y la singularidad que aspira a seguir siendo su atributo distintivo. Multiplicidad y singularidad, como dos polos de un vasto campo de posibilidades, marcan los posibles caminos del devenir del teatro. Estos dos polos no se encuentran en una relación apacible, sino en una relación dinámica de tensión, de oposición, de permanente amenaza, pero garantizan la movilidad permanente del campo. En la perspectiva que trazan multiplicidad y singularidad, podemos proponer-nos repensar las relaciones del teatro actual con la tradición, las relaciones del*





teatro con otras disciplinas artísticas, el lugar de la literatura, la escritura y la palabra en las prácticas.

El teatro no se define ya, no se define más, en el aislamiento de una especificidad que sea ciega a la interrelación con los demás campos de lo social y de lo cultural, donde queda abarcado el campo propiamente artístico. El campo del arte, para ser fiel a la multiplicidad de prácticas y de interrelaciones que constituye al campo teatral mismo, debe ser pensado y, eventualmente, definido en relación con el campo social, con el conjunto de prácticas y saberes sociales y con el campo de las teorías del arte que se ponen en diálogo con lo político y con lo filosófico. El artista de teatro, construye su especificidad como resultado de un pasar a través del territorio de lo social y lo político que constituyen el entorno en el que se identifica como ciudadano. Y este tránsito impregna la sensibilidad y la experiencia desde las cuales emerge la creación que así, y gracias al tránsito por su condición de ciudadanos, establece el lugar desde el cual formular e interrogar las posibilidades del teatro salido de sí mismo y puesta en fuga hacia otro lugar.

Si esta des-territorialización del teatro se piensa como un llevar de un lugar que es propio a otro que es ajeno o extranjero, es porque el teatro reconoce -y abandona- un territorio que ha sido marcado por la tradición. Teatro de la representación, que sería este espacio sólidamente constituido en el que se afinca el territorio de lo teatral, significa varias cosas. Significa, de entrada, un teatro de la mimesis como imitación, de la acción y por ende, del relato. La mimesis no restringe tanto la autonomía de la obra de teatro, como se suele pensar. Es sobre todo la condición de "mundo otro" la que instaura, la separación del mundo de lo real perfectamente identificado en su distancia. Sí, es probable que el mundo de la representación sea a veces similar al mundo de lo real, pero la energía de la mimesis se invierte, menos que en este parecido, en la clausura de un mundo otro que funciona paralelo al nuestro, pero que no se puede confundir con él. Más bien, la energía de la mimesis se invierte en impregnarle a la representación una lógica, una estructura que responde a la lógica de causa - efecto, que instaura a su vez una lógica del tiempo, de la sucesión, y una teleología de la acción, es decir, su condición de estar orientada hacia un fin. El relato, en el que desemboca la representación mimética, no es una relación de acontecimientos, sino la solidificación de una estructura lógica que organiza el caos, lo dota de sentido y le otorga al proceso un final que está representado

en la transformación del héroe de la acción. Los conceptos de unidad de acción y de carácter del personaje provienen, menos del parecido con sus referentes reales, de esta necesidad estructural de la lógica que inaugura y clausura un mundo en el teatro de representación.

Desterritorializar significa poner en duda la auto-certeza de la representación mimética. Es decir, dos cosas. Por un lado, minar la certeza de la superficie lógica que constituye el suelo de la representación; en segundo lugar desfijar los límites: borrar, horadar, dilatar los límites que cercan -y dotan de su certeza- al territorio. Borrar la certeza tiene que ver con impugnar la lógica de la causa y el efecto y la organización teleológica de los acontecimientos. Significa también impugnar la moral que supone que el esfuerzo de la acción desemboca, necesariamente, en una satisfacción del orden de la transformación o de la obtención de un bien. La lógica de la representación dota de sentido a un mundo que carece de él. Es esta dación de sentido donde reside la ilusión y el engaño. La escritura de lo fragmentario se desenvuelve en variadas modalidades u operaciones, pero tiene como suelo la impugnación de esta aparente lógica de los acontecimientos. En la reflexión del qué pasa con el mundo, la escritura de lo fragmentario se arriesga a dar vueltas en torno de un centro opaco y móvil, es decir, se arriesga a quedar exhausta sin premio de compensación, pero afirma su vocación de negarse a sancionar la sin-razón de lo que sucede con una razón lógica engañosa. Igual ocurre en el nivel del sujeto de esta escritura fragmentaria. Los procedimientos de la fragmentación dan cuenta de que no existe un héroe de la acción. Un héroe fragmentario desposeído de la acción, desvinculado del sentido de lo que hace, habitando en simultaneidad esferas disgregadas de acontecimientos y circunstancias se acerca más a la indigente condición del sujeto que somos, de lo que lo hacía el héroe de la representación.

Pero la desterritorialización que se opera sobre el teatro tiene que ver también con la impugnación de una correcta asignación de competencias y de la circunscripción de esferas de acción estatuidas. Ya veíamos cómo la representación actúa como una máquina ingente de procesamiento de lo que existe para ponerlo en la forma de la lógica. La representación es una máquina de formalización, pero tiene que ver menos con la transformación y operación sobre los materiales, como con la articulación lógica de lo que existe. Si la representación es producción, tiene que ver menos con la artesanía del artista sobre el material-matérico, y más con la teleología del proceso. Conformar, formalizar





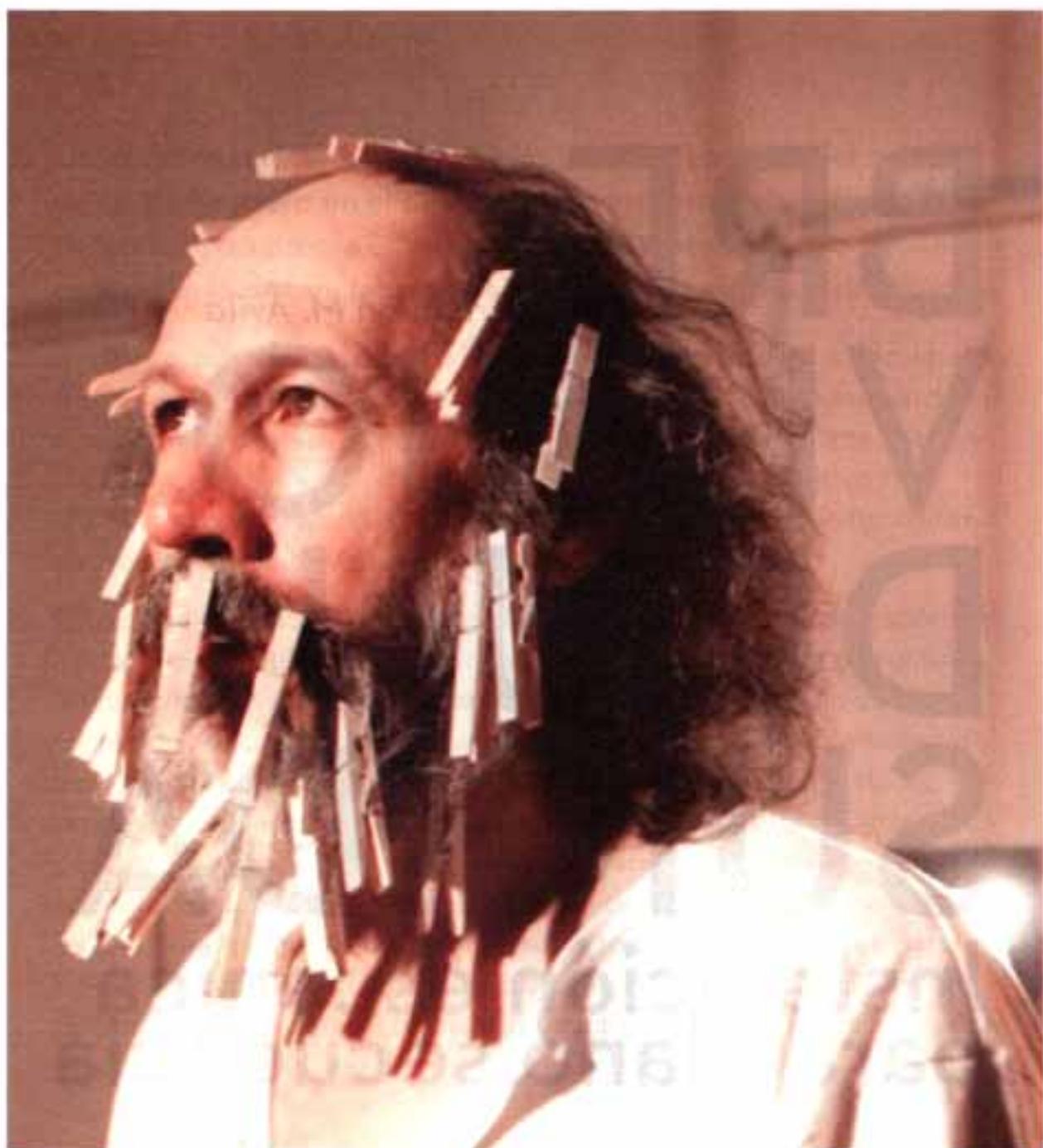
es dotar de sentido, es decir, organizar lógicamente. Desterritorializar el teatro, en este aspecto que nos ocupa, tiene que ver con dejar vacante el régimen de competencia de la composición como formalización. Tiene que ver con suspender la circunscripción de las esferas de acción que le asignan al artista la función del productor: aquel que toma al mundo como material y a los materiales del mundo como materia prima que alimenta la máquina de la producción, es decir, de la dación de sentido. Se abren así caminos para unas operaciones más indiciales, más sugerentes, menos ciertas, pero que, en su propia reserva pueden contener más potencia de nombrar más mundo, de abrir más espacios inéditos para la experiencia, de provocar más situaciones de encuentro. El gesto, el señalamiento, la colección, el inventario, el recorrido, la memoria, el recogimiento de las huellas, de los rastros, la preservación de la ruina, la presencia, el silencio, el mutismo son todas operaciones que abren la posibilidad de nuevos territorios para un teatro que se desterritorializa.

El teatro de representación establece también un firme régimen de funciones y operaciones, una relación reglada entre sus habitantes, que provoca en su comunidad la necesidad de una defensa contra cualquier invasión. En primer lugar, establece una diferencia calificada de función entre actor y espectador, entre creador y consumidor, entre el lugar del actor y el lugar del espectador, y entre sus funciones. De nuevo, la función del espacio escénico de la representación es menos la de ser espejo de la sala, que la de marcar la diferencia y la distancia de los lugares ocupados por actor y espectador, afincar su autonomía, su condición de ser un otro autónomo. Una de las posibilidades de la representación es la de restringir su condición -su destino- teleológico de desembocar en un fin e hiperbolizar, en cambio, su poder autorreferencial de juego de espejos. Esta posibilidad se ha explorado exhaustivamente en las últimas décadas hasta rozar la tautología. La autorreferencialidad ha explorado la auto-contención de la obra, la provocación del asombro por el juego, la sorpresa del juego de puestas en abismo y de auto-reflexión del juego del lenguaje sobre sí mismo. Ha extrapolado también la condición absolutamente heterogénea de la obra de arte respecto de la vida misma, provocando, sin duda, un ensanchamiento del campo de la experiencia, un rasgar los límites de lo decible, de lo visible, de lo experimentable. Pero en este desterritorializarse del teatro en el que quiero pensar, preferiría nombrar otras direcciones en las que se ponen en desequilibrio la separación de las competencias y de las esferas de acción. La irrupción de la vida en el espacio de la obra o de la experiencia artística es una de estas

direcciones. El régimen de representación establece una relación mediada entre la vida misma -tomada como materia prima en su condición de caos y de mezcla heterogénea- y la obra de arte, a través de una batería de técnicas, de oficios, de formas de saber hacer y transformar. Pero, de nuevo, todo ello orientado teleológicamente a construir ese otro de la vida que es la obra de arte. Desterritorializar el teatro significa también imprimirle un movimiento que lo desvíe de su destino de representación. Si al principio mencionaba la circunstancia actual por la cual un artista debe atravesar el campo de las ciudadanías para arribar al campo de su actividad, quería nombrar también esta suspensión de la representación por medio de un dejar surgir la vida misma en su indigente condición. Esto significa que la obra de arte puede habitar el margen de esa línea que separa la obra de arte de lo que no es obra de arte, puede arriesgarse al traspasar el límite e insertarse en las prácticas sociales, provocar la relación más que la observación, en fin, imprimirle a la experiencia estética un impulso que la lleve a nuevos territorios del encuentro y de la experiencia, en la que el principal encuentro es el del artista con el espectador.

Víctor Viviescas

VÍCTOR VIVIESCAS Investigador, autor y director teatral. Es Doctor en Estudios Teatrales de la Universidad Paris III -Sorbonne Nouvelle- y Magister en Literatura de la Universidad Javeriana de Bogotá. Actualmente es profesor asociado al Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, imparte clases en la Carrera de Literatura y en la Maestría de Estudios Literarios y en la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas. Integra el Grupo de Investigación en Historia y Literatura de la Universidad Nacional, lidera el Grupo de Investigación Estética e Historia del Teatro Latinoamericano. Es Coordinador Académico de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia (2009-2010) y director de Teatro Vreve -Proyecto Teatral-.



BRE

Cristhian M. Ávila

VIARIO

DE UN

SUICIDA

**Instalación escénica
para plano secuencia**

Un hombre cuenta a la cámara las posibles razones del suicidio de su padre, pero en el desarrollo de ese proceso, termina por recapitular su propia infancia y de paso, entender que aquellas cosas que lo distanciaban de él, eran justamente sus similitudes.

Por tanto, puede leerse como la confesión pública de un duelo, un esfuerzo de un personaje por entenderse a sí mismo e intentar perdonar a su padre. Un ejercicio escénico contado a manera de plano secuencia que recorre los recuerdos de la infancia en un dispositivo construido como instalación escénica que evoca la casa en que habitaron padre e hijo en distintos momentos de sus vidas.

Esta pieza escénica indaga sobre la construcción y deconstrucción del montaje cinematográfico, fabricando un relato a modo de estructura documental, en donde la cámara -a manera de la narración cinematográfica- busca penetrar la mente del personaje central y desde allí evidenciar las vicisitudes por las que atraviesa. Esta propuesta es, en general, un entramado de varias capas expresivas (texto, imagen, espacio escénico, sonido en vivo, actores) las cuales aportan al espectáculo una reflexión sobre las implicaciones del término fracaso. Es una obra que parte de recuerdos personales del autor que han sido organizados como una falsa biografía, a partir de los objetos y/o documentos que el director ha dispuesto en la puesta en escena para generar una fábula.





Este ejercicio de montaje se fragmenta en cinco grandes cuadros que actúan de manera simultánea pero que adquieren un orden por la manera en que la cámara recorre cada uno de los espacios. El público entonces debe convertirse en un espectador activo, cuya misión es conectar los distintos hilos dispuestos en el escenario y como un arqueólogo, ir descubriendo la vida de un anciano que al final de sus días decide quitarse la vida, y la de su hijo, quien teme repetir sus pasos.

ACTORES: Julián Campos (Padre joven), Fabio Correa (Padre viejo), Martín Fernández (Hijo niño), Mabel Prieto (Madre), Diego Zamora (Hijo - Narrador). Olguer Santodomingo (Empujador 1), Fabio Ovalle (Empujador 2).

CAMARA EN VIVO: Cristhian Avila

JEFE TÉCNICO: Olguer Santodomingo

ASESORIA ESCENOGRÁFICA E ILUMINACIÓN: Guillermo Pedraza

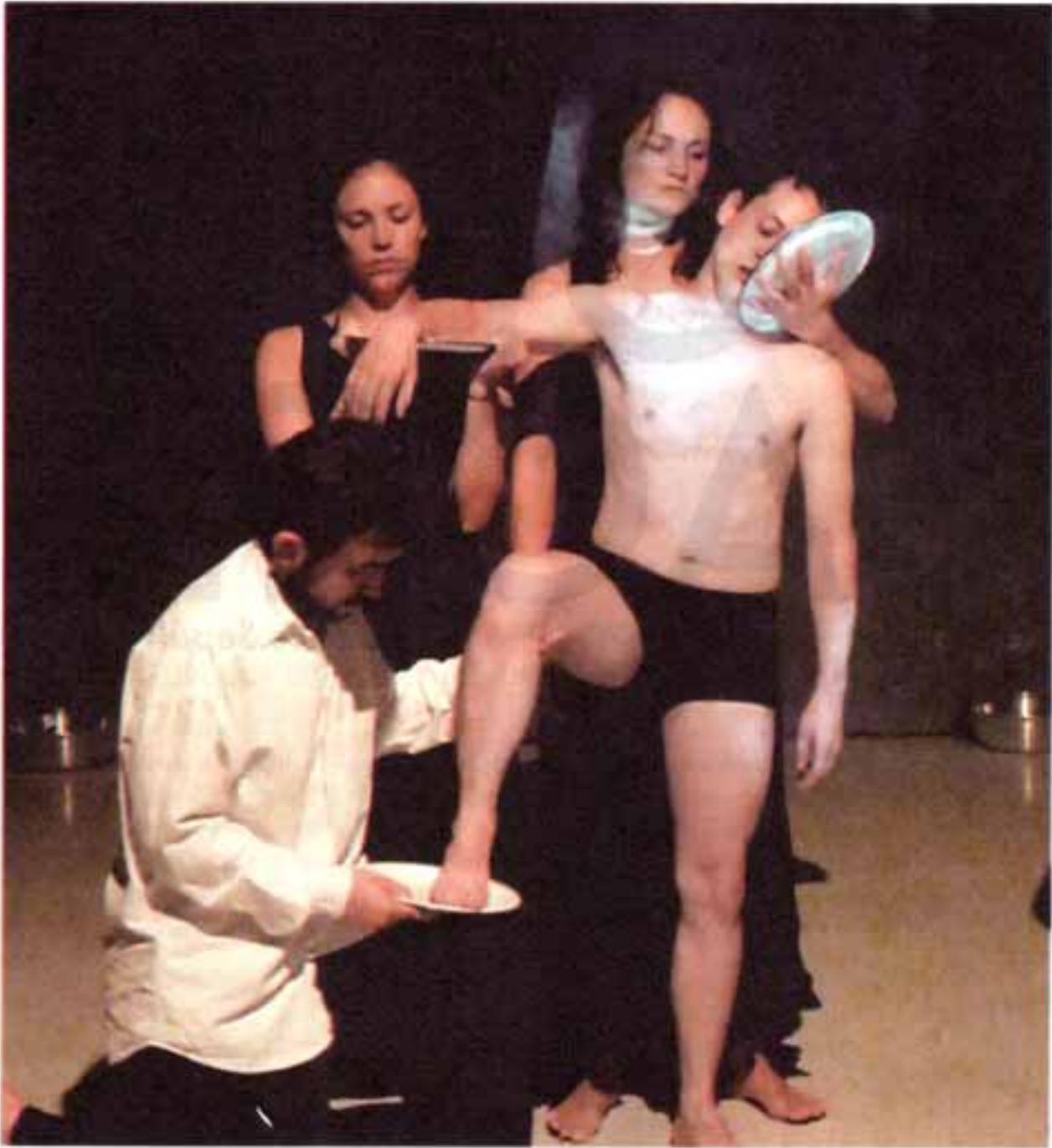
DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN: Cristhian M. Ávila

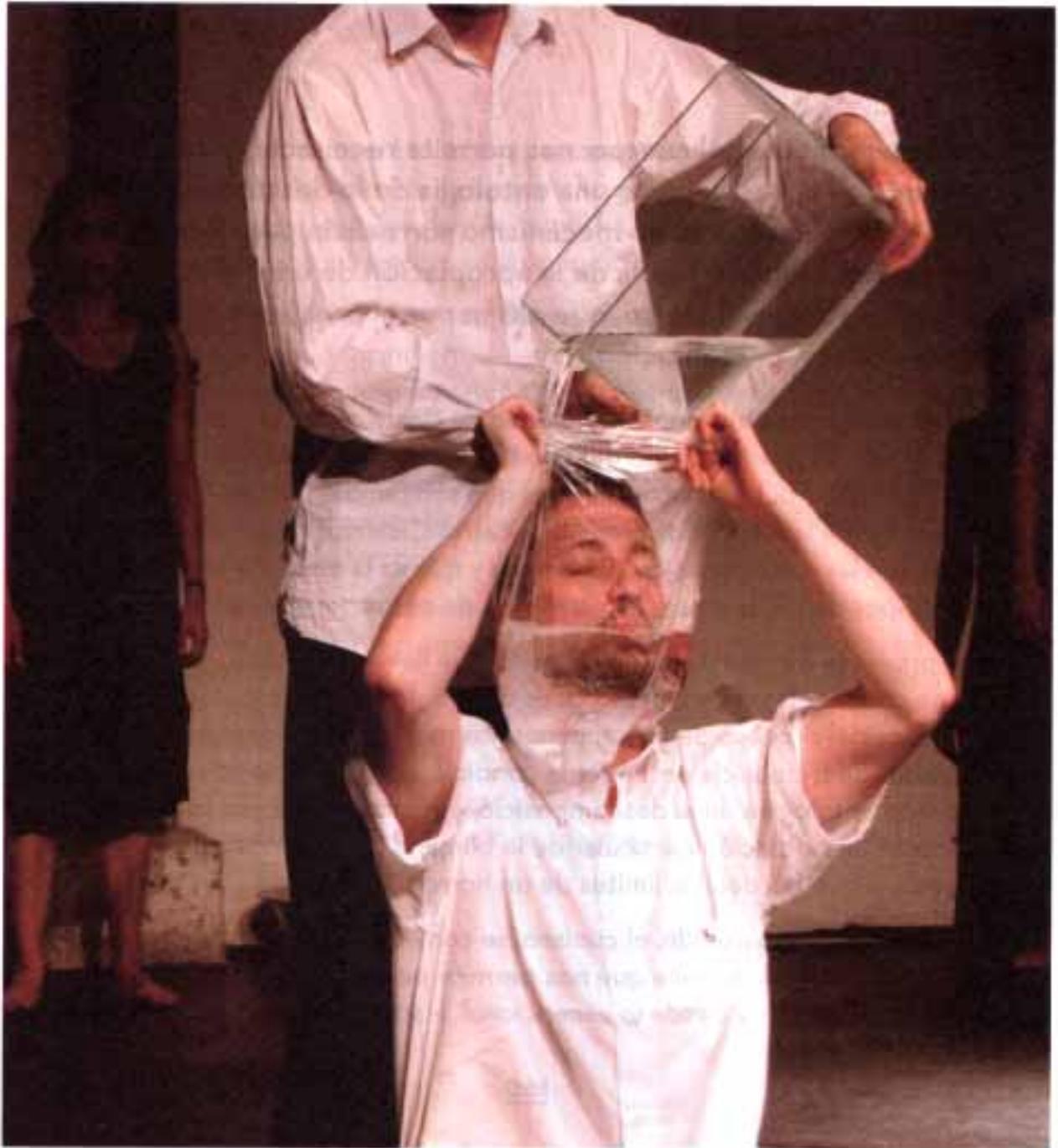
CRISTHIAN ÁVILA

Artista visual y escénico. Realizó estudios de Cine y televisión en la Universidad Nacional de Colombia. Ha realizado varios trabajos documentales, cortometrajes de ficción y experimentales. Director del Teatro Errante y Fundador de la revista electrónica Reflector, especializada en investigación sobre cine y teatro colombiano. Acaba de terminar su Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas con la sustentación del trabajo de grado "Breviario de un suicida".

HOMO SACER

Carlos Sepúlveda





Homo Sacer habla del cuerpo: nos permite reconocer el cadáver como un palimpsesto, como una ontología de lo descompuesto. Habla del testimonio como mecanismo surrealista para pensar la historia de Colombia. Habla de la apropiación de unos elementos teóricos sobre el teatro, que pasan por el problema de la representación-presentación.

Un texto siempre es una enorme cantidad de cicatrices en el cuerpo. Yo no puedo negar las mías, el hecho de haber vivido con un mapa rugoso en el rostro e ir haciendo públicas unas miserias que son también del alma. Enorme problema el de la identidad como una cicatriz. Cicatrices que no se borran porque son las cartografías de la memoria y qué es la memoria sino la única manera -por demás borrosa- de estar vivo, de permanecer en el ser.

En el proyecto de Investigación-creación que llevamos a cabo, no se trataba sólo de conocer los detalles históricos o los enfoques antropológicos detallados del proceso de los crímenes, los muertos y los desaparecidos en Colombia. Se trataba de entender la condición de colombianidad como una condición ontológica de la descomposición, que implicaba por lo menos reconocer una situación particular de lo humano que vivimos a diario en este país, y que bordea los límites de un horror.

La víctima, el desaparecido, el *cualsea*, se convierte en una categoría ontológica, una categoría teórica que nos permite pensar el ser desde las orillas, desde las márgenes y desde lo excepcional. Hacer un teatro en la ontología

de la ausencia, un teatro de sujetos *cualsea* es hacer un teatro sin personaje teatral, distante también de la tragedia como la definición aristotelizante de hombres mejores que los demás hombres; muy al contrario es poner los ojos en una dramaturgia menor, en una pseudo dramaturgia.

Denominamos a todo este proyecto Homo Sacer, tratando de dejarnos influenciar por Giorgio Agamben. El homo sacer consiste en una figura del derecho romano que considera que la vida humana sea-cual-sea, es sagrada.

Tratemos entonces de poner algunos acentos: Dramaturgia del descuartizamiento, El Testimonio como Palabra Poética, La des-personalización de la dramaturgia, Las geografías del cuerpo y La puesta en escena como disponibilidad espacio temporal.

Aunque este texto lo escribo yo, es necesario decir que se sostiene en una práctica diaria de encuentro con otros cuerpos que dialogan escénicamente todos los relatos y todas las narrativas: Beatriz Carvajal-Paola Ospina-Sirley Martínez- Patricia Alfonso-Jorge Iván Rico-Jorge Acuña-Giovani Covelli-Javier Campos-Juan Camilo Ahumada-Lina Bautista.

CARLOS SEPÚLVEDA

Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009).





Anotaciones sobre el taller de cuerpo

El cuerpo es el primer espacio de conocimiento, el lugar donde se produce y se descubre el mundo, la materia donde donde la vida acontece. Es el punto de convergencia del mundo y del individuo, el intersticio donde se ponen en juego las relaciones de interioridad y de exterioridad.

Las acciones son las frases que construye el cuerpo: el gesto es su alfabeto. A través de las acciones aprehendemos, a su vez, el cuerpo. El movimiento que le imprimimos constituye la gramática que nos permite leerlo.

- La *experiencia* es el fundamento del trabajo corporal realizado en la MITAV: ir y venir del cuerpo en movimiento descubriendo algo dentro de sí que se proyecta fuera de sí.

El conocimiento como experiencia.

- "La toma de conciencia a través del movimiento": una técnica creada por el neurofisiólogo israelí Moshe Feldenkrais y adoptada por mi propio cuerpo, es el vehículo de transmisión y el eje de esta experiencia, desarrollada a lo largo de dos años en los distintos talleres y laboratorios, individuales y colectivos, de la MITAV.

- La *autoimagen*, la imagen que cada ser humano construye de su propio cuerpo, determina lo que pensamos pero también lo que hacemos y cómo lo hacemos.

El movimiento, la sensación, el sentimiento y el pensamiento son los componentes de la acción humana.

La autoimagen se constituye en la interacción de estos cuatro elementos. El método

Feldenkrais busca ampliar a través del movimiento -de la conciencia del movimiento-, el campo de acción del cuerpo y por lo tanto de la sensación, del sentimiento y del pensamiento.

El conocimiento del cuerpo en los actos de repetición propios del teatro, el conocimiento del cuerpo en las acciones imposibles de duplicar del *performance*: en ambos casos, el conocimiento como acción, es decir, como sensación, sentimiento, pensamiento y movimiento, integrados, permite al ser humano crear pensamientos-formas y trascenderlas en sus múltiples y posibles metamorfosis.

Metamorfosis: la capacidad del hombre para la metamorfosis es uno de los mayores enigmas. Elias Canetti trae desde muy lejos una pieza del folclor bosquimano para sondear su esencia.

"Los bosquimanos perciben desde lejos el venir de gentes a la que no pueden ver ni oír. También tienen el sentimiento de que se acercan animales de caza y narran los signos en su propio cuerpo por los que reconocen esta aproximación. Por ejemplo:

Un hombre le dice a sus niños: *Presten atención, me parece que el abuelo se acerca pues siento el lugar de la antigua herida en su cuerpo*. Los niños atentos perciben un hombre a lo lejos. Le dicen a su padre: *Allí viene un hombre*. El padre les contesta: *Aquel es su abuelo, el que viene allí. Yo sabía que viene. He sentido su venir en el lugar de la antigua herida*.

Lo que aquí ha sucedido es de una grandiosa simplicidad. El viejo, que es el abuelo de estos niños, estaba por lo visto muy lejos. En determinado lugar de su cuerpo tiene una herida. Este lugar es exactamente conocido por su hijo adulto, el padre de los niños. Cuando el hijo piensa en su padre piensa en su herida. Sin embargo es más que un pensar. No sólo se imagina la herida, el exacto lugar del cuerpo en el que estaba: la *percibe* en el lugar correspondiente de su propio cuerpo. Apenas la siente supone que su padre, al que no ha

visto durante un tiempo, se aproxima. Siente que se aproxima porque siente su herida. Se lo dice a sus niños. La sensación en su cuerpo no lo ha engañado.

Un animal especialmente importante para el bosquimano es la gacela. Muchos presentimientos se refieren a todos los movimientos y características posibles de la gacela.

Tenemos la sensación en los pies, percibimos el crujir de sus patas en el matorral. Esta sensación en los pies significa que las gacelas se acercan. No es que se les haya oído crujir. Aún están demasiado lejos. Tenemos la sensación en la cara debido a la raya negra sobre la cara de la gacela. Esta raya negra parte del medio de la frente y se extiende hasta el fin de la nariz. Al bosquimano le sucede como si tuviera la raya negra sobre su propia cara. Tenemos una sensación en los ojos; por las marcas negras sobre los ojos de la gacela.

Uno siente un golpetear en sus costillas y dice a sus niños; *Parece que viene la gacela, siento el pelo negro. Tengo la sensación-gacela. Este pelo negro la gacela lo tiene en sus flancos. El golpetear en sus propias costillas significa para el bosquimano el pelo negro en los flancos del animal.*

Para el bosquimano un sueño es una cosa que engaña. El presentimiento, la intuición, es lo que habla con la verdad.

La sensación en su cuerpo no lo ha engañado.

Heidi Abderhalden

HEIDI ABDERHALDEN Co-fundadora de la Fundación Mapa Teatro, en la que ha participado como actriz, codirectora y productora desde 1985.

Desde 1981 siguió en Europa su formación profesional de teatro en el Théâtre de Vide Poche en Laussane - Suiza, así como en el Atelier-Théâtre Serge Martin, en la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq y en el Taller de Formación Teatral de Philippe Gaulier, en París - Francia. Fue discípula de la coreógrafa Monika Pagneux.

En 1993 inició su formación en el Método de Autoconciencia por el Movimiento de Moshe Feldenkrais y acreditada en 1997 por la Asociación Accord Mobile del Método Feldenkrais.

Es realizadora de piezas las radiofónicas "Simplemente Complicado" de Thomas Berthardt; "Historia de Amor" de Jean Luc Lagarce, y "Diario de Adán y Eva" de Mark Twain.

Ha realizado trabajos de docencia en las Universidades del Rosario y Nacional de Colombia y en la Escuela Nacional de Arte Dramático y en la Academia Superior de Artes de Bogotá.





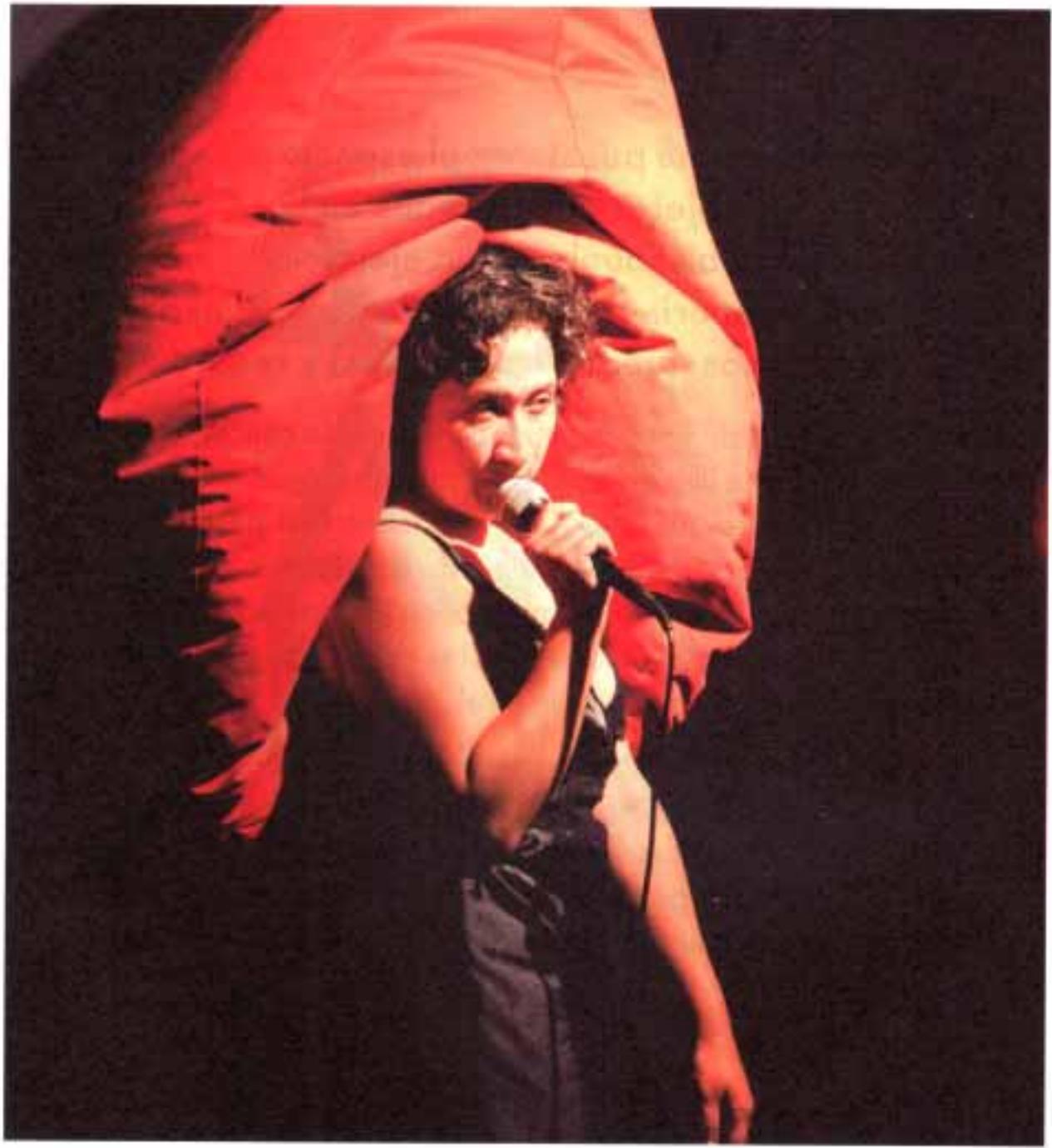
LAS CARDINAL

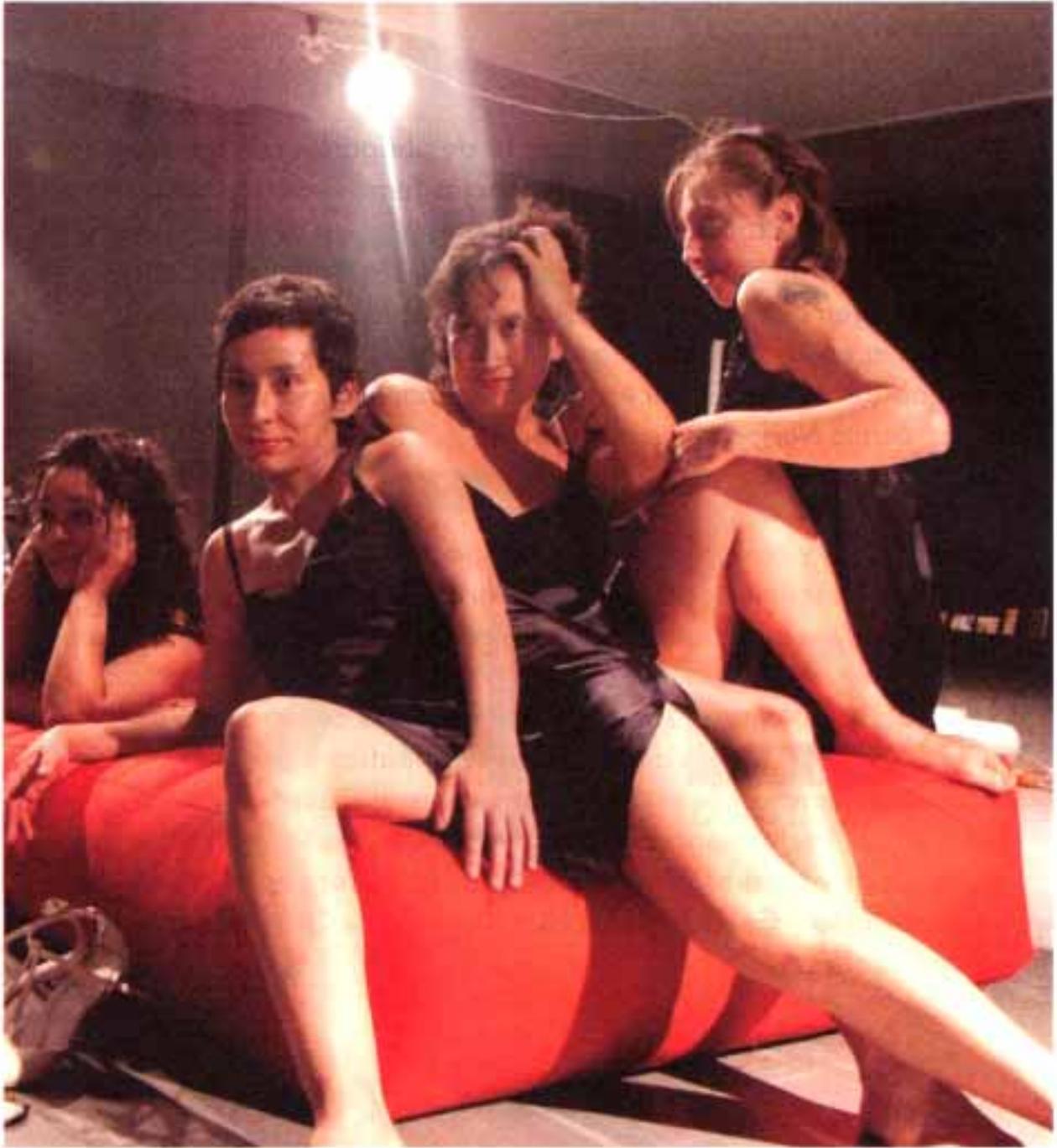
Eloísa Jaramillo

Las Cardinal es una puesta en el espacio creada a partir de unos objetos encontrados en la cajita de recuerdos de una bisabuela. Es un ejercicio micropolítico sobre la memoria familiar, sobre cómo ir al pasado (del que sólo nos quedan fragmentos) y recordar.

El hallazgo inicial de esta investigación fue una cajita de mi bisabuela materna llena de objetos, que por algún motivo -sin duda trascendente- ella guardó y yo encontré. A partir de ellos, y en una labor de arqueología de los afectos, construí una serie de cuadros de movimiento, en los que aparecen diversas maneras de acercarse a estas memorias y que están hilvanados en una estructura espiral.

La palabra aparece aquí como elemento sonoro y permite articular inventarios, boleros, viajes, tarjetas postales, correspondencias manuscritas y toda una serie de dispositivos que van de lo íntimo a lo público, que permiten regresar al cuerpo como un mapa que activa el pasado y que invita al vaivén de ocultar y develar.





En un lugar íntimo, construido a partir de abrigados colchones rojos regados por el espacio, cuatro presencias femeninas, en combinaciones negras, transitan a través de una constelación de cuadros escénicos. A partir de audios pregrabados y de otros elementos en vivo, se construyen el Inventario, la Opereta Sentimental, la Variación para llorar en el colchón (o de la Ginecología), el Postre de ciruelas y el Cabaret íntimo. En escena y trasescena: Eloísa Jaramillo, Sofía Mejía, Zoitsa Noriega, Claudia Torres.

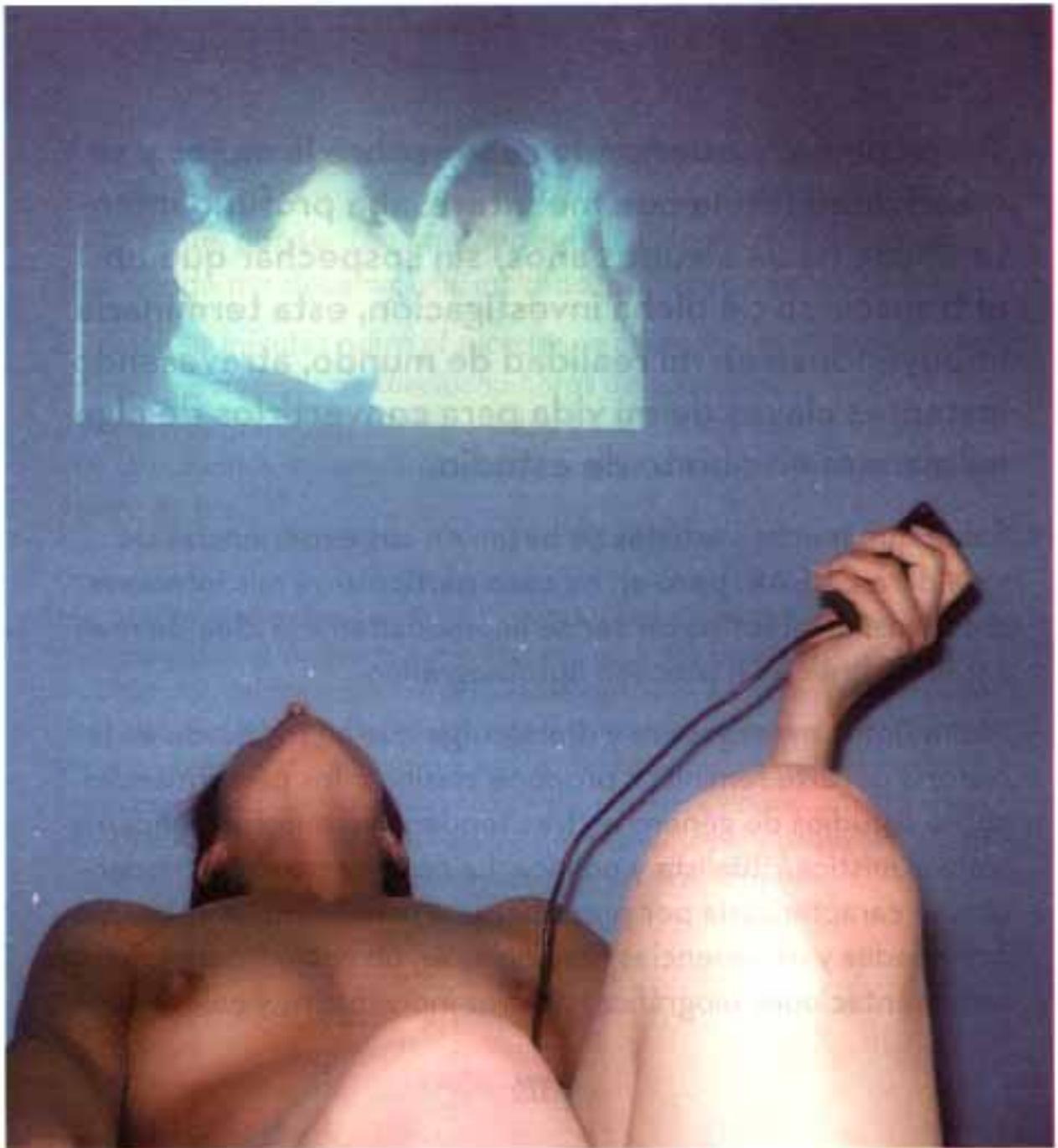
ELOÍSA JARAMILLO

Investigadora y creadora, dedicada especialmente a la creación de trabajos escénicos e interdisciplinarios. Literata egresada de la Universidad de los Andes. Profesora certificada del Sistema Biodanza. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Su trabajo se ha desarrollado dentro de la exploración de las dimensiones terapéutica y pedagógica de las artes escénicas y la escritura. Pertenece al Observatorio de Artes Vivas, Performance y Política y al Colectivo Proyecto Cadorna. Actualmente trabaja como artista investigadora en el proyecto Sostenibilidad y Gestión de los Escenarios de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

**UN-
UTE
RO**

Dora López





Todo comenzó queriendo saber sobre la mujer y su creatividad (tema que me interesaba profundamente desde hacía algunos años) sin sospechar que en el transcurso de dicha investigación, esta terminaría imbuyéndose en mi realidad de mundo, atravesando instantes claves de mi vida para convertirlos de alguna manera en objeto de estudio.

Sabía que muchos artistas se basan en sus experiencias de vida para CREAR, pero en mi caso particular ni mis intereses creativos, ni mi forma de ser se acomodaban a la idea de realizar una obra en un proceso autobiográfico.

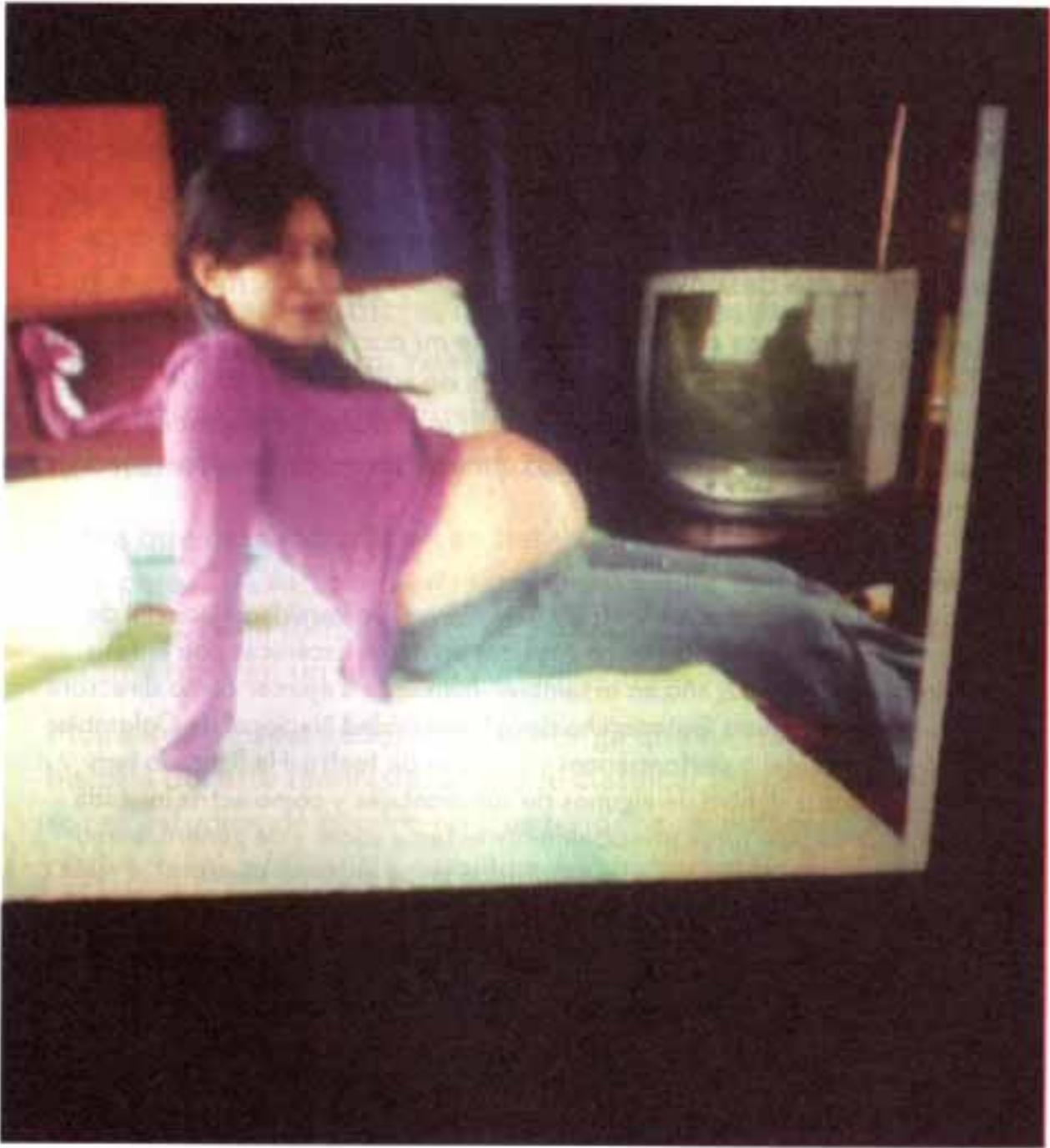
Moirá Roth, investigadora y dramaturga que ha trabajado en la historia del arte feminista, propone clasificar los performances sobre estudios de género en tres tendencias: autobiográfica/narrativa, mística/ritualista y política. La primera de estas tendencias se caracterizaría por proponer una mirada crítica sobre las actividades y experiencias femeninas en un conjunto de relato y representaciones biográficas a la vez individuales y colectivas.

Y es lo que en última instancia llevé a la escena, un momento en mi vida, tal vez el más significativo de todos, que atravesó mi realidad y que, por ser tan contundente, transformó todos los espacios donde me desenvolvía, incluido, por supuesto, mi proyecto.

Durante 30 minutos narro el suceder de mi parto, las incidencias más íntimas y dolorosas de dieciocho horas de sufrimiento donde la vida y la muerte fueron las protagonistas en la historia de un nacimiento, que, por decisiones erradas, pudo terminar en tragedia. Afortunadamente no fue así.

DORA LÓPEZ

Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Pregrado como Maestra en Artes Escénicas con énfasis en Dirección del 2002, año en el también comienza a ejercer como directora de teatro con el grupo Gutapercha de la Universidad Nacional de Colombia. Ha dirigido en total 6 performances y 10 obras de teatro. Ha figurado también como actriz dentro de algunos de sus montajes y como actriz invitada en otros. Es de su interés principalmente el tema social y de género, enfatizando las relaciones del ser como individuo en su entorno social.





TRAFIC- ANDO

Lorena López

Trafic-ando es un proyecto de teatro ambulante que se realiza al interior de una buseta de servicio de transporte público, ruta Galán.

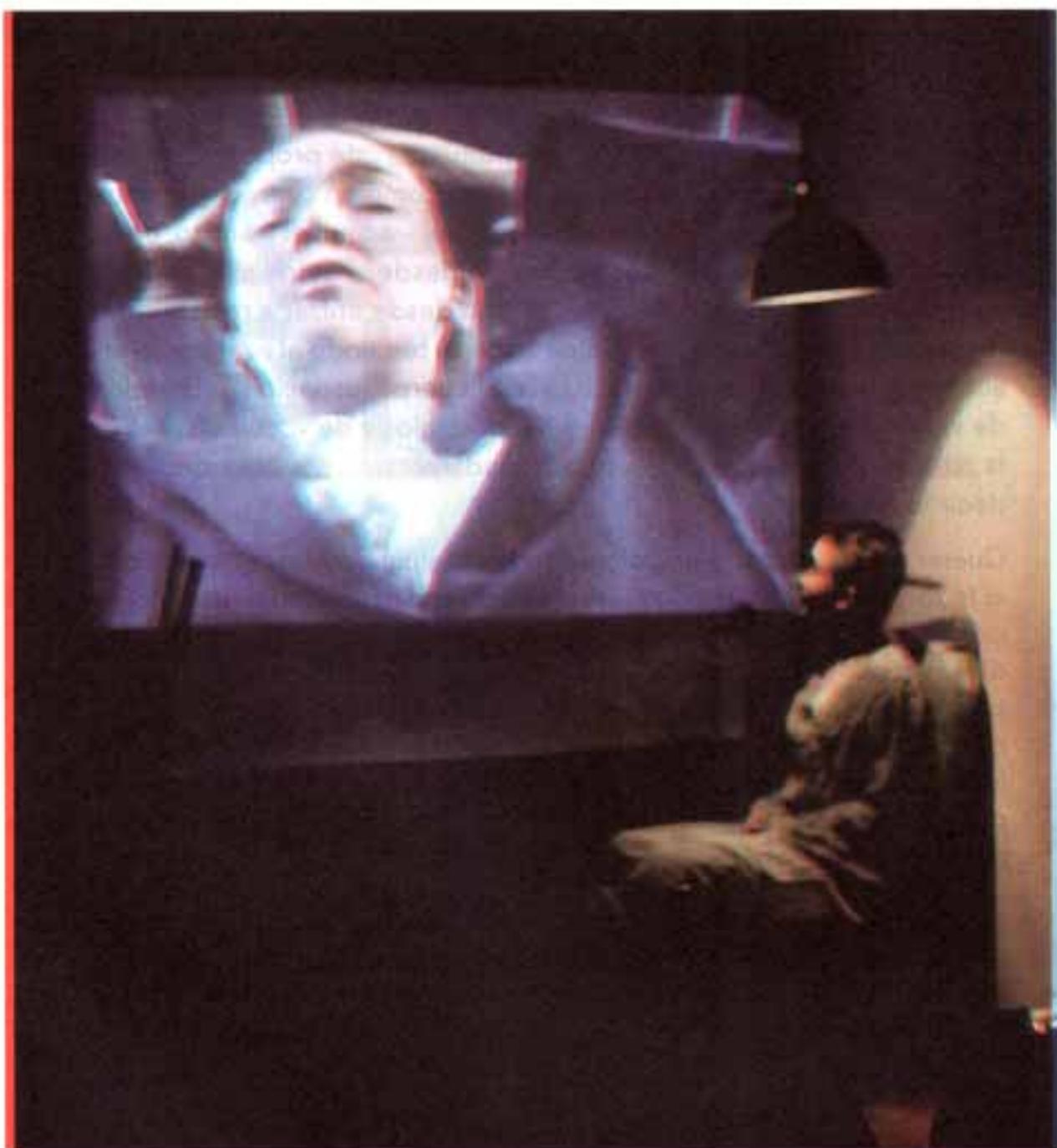
Está enmarcado en la necesidad de una actriz que se transporta en una buseta para ir de su casa al trabajo y viceversa. Durante el recorrido, la actriz se transforma en Sonia, personaje de Tío Vania de Anton Chejov, y simultáneamente, hace un auto registro con una cámara de video marca sony.

Trafic-ando es el cuerpo de una actriz que está metido con otros cuerpos, pasajeros de la cotidianidad, en otro cuerpo que se mueve, que se desplaza, que huye, que se desbarata, que corta, que produce tétano, que a veces huele feo, que quiere llegar rápido, que lleva muchos cuerpos embutidos como rellenas, a los que les falta el aire, les agobia el calor; cuerpos que viajan incómodos, cuerpos que empiezan a entrar en una comunión íntima.

El cartógrafo vagabundo deberá ir marcando el recorrido de esos viajes en su piel, en sus vísceras, para que sienta la travesía por ese mar de cemento de la ciudad que finge estar en diálogo con la quietud, con lo inmóvil, con lo estático de una vida que no pasa, que no anda, que se vara, que no fluye, que es agua podrida.

El planteamiento de esta aproximación al espacio de la buseta como un espacio teatral, girará en torno a cuatro ejes fundamentales: Tratar de





repensarse más desde el espacio, como fuerza que propone maneras inusitadas de relación, el espacio pensado como un cuerpo que construye el recuerdo y la memoria en el movimiento, en el tránsito, en las conexiones. Descolocar el teatro no solo desde el acto físico de tratar de prescindir del lugar determinado, sino desde entrar a revisar otras maneras de abordar el ejercicio de hacerlo teniendo al azar como el autor que establecerá la dramaturgia. El cuerpo, espacio contenedor de vida, de experiencia, de sabiduría, designios y de voces silentes y la palabra en su desgaste, en su búsqueda para contar lo incontable y decir lo indecible.

Querer ubicar un teatro ambulante en la buseta y desplazar con esa acción el teatro, siempre ha estado presente como una necesidad desde la condición de actriz, que no puede acceder directamente a un espacio llamado así, en donde pueda realizar un proceso de creación. Por eso hay que buscarlo en otra parte, donde haya personas que tal vez contengan el imaginario de grupo, de cómplices desconocidos. ¿Qué queda? Sólo los sueños y la fantasía de poder construir teatros imaginarios en algún lugar de la vida, desde la soledad de una presencia elegida y acompañada al mismo tiempo por seres pasajeros.

LORENA LÓPEZ

Estudió teatro en la ENAD, se ha desempeñado como actriz en obras como: La Siempreviva, Demonios, Tío Vania, Platonov, Opera de Orfeo y Eurídice. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009).

LA FLOR DEL MAL

CONTRA *Liliana Martín*
INTELIGENCIA
DOMESTICA





Esta obra es una creación artística de una titiritera de La JUTI (Juventud Titritera), atravesada por el performance, la instalación y las nuevas dramaturgias teatrales.

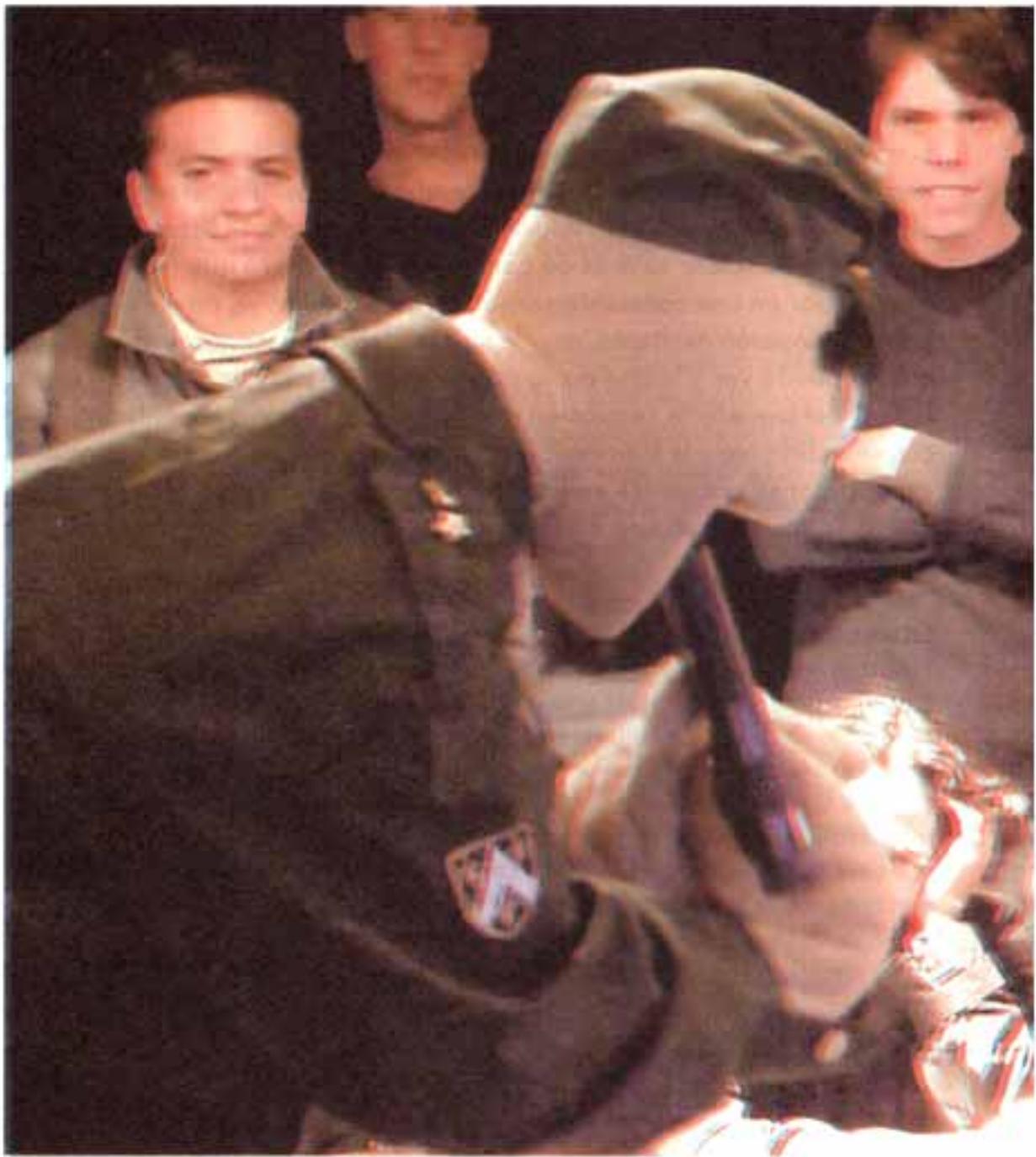
Persigue un valor político, desde la observación, el seguimiento y el espionaje familiar, doméstico y personal, enriquecido por aportes filosóficos, teatrales, plásticos, poéticos y titiriteros. Es una irónica reflexión de los aparatos de control y poder del estado colombiano y de las repercusiones contradictorias que alcanza al interior de un hogar como cualquier otro, dentro de la sociedad actual de este país.

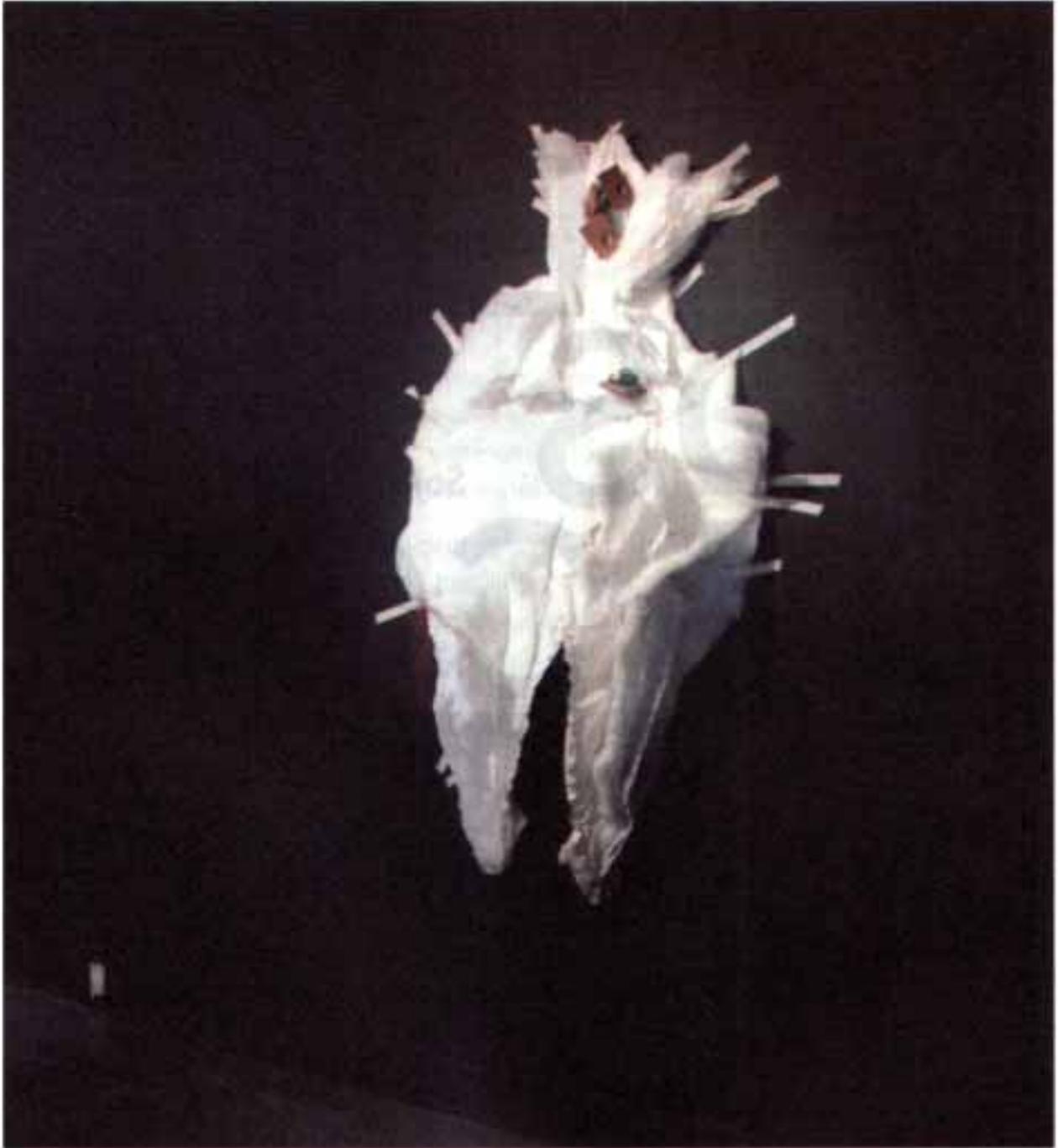
La obra es una Video-instalación que explica el manual de un arma de fuego de manera sistemática: sus partes, sus técnicas de uso, de mantenimiento y de limpieza, en el espacio doméstico y cotidiano de una sala de visitas donde el espectador cómodamente observa. Rápidamente el público es sorprendido por elementos que descolocan esta realidad inicialmente planteada. Una mujer en corsé y liguero, desde un lugar que está entre el deseo y la amenaza, ofrece su cuerpo, que es un objeto sonoro, donde se esconden conversaciones que dejan entrever la contradicción política viva en este espacio. El audio está presente todo el tiempo, permitiendo que por momentos sea de escucha personal o general según los silencios del video y los acercamientos puntuales a cada uno de los invitados a esta sala.

Simultáneamente esta imagen se complementa y se descompone disparatadamente, con la aparición de un títere que encarna irónicamente el poder, el control, la amenaza, el miedo, la policía y el estado. El títere animado por esta mujer adquiere valores de comicidad y de peligro que mantienen al espectador en una constante sensación de expectativa, riesgo e interés. Es una composición excitante, donde se mezclan lo obsceno y lo perverso, lo que se puede ver y lo que no, lo que se escucha y lo que se puede espiar, lo real y el juguete, la seducción y el secreto, el regalo y la contrainteligencia, el testimonio y la traición. Se abre allí un desequilibrio en la relación y el espectador se encuentra en una zona de confusión, en un caos atrayente que lo seduce y lo atrapa, con una dosis de banalización del mal servida en la mesa con café.

LILIANA MARTÍN

Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Titiritera de vocación y corazón desde 1999, pedagoga de profesión, fundadora de la Corporación cultural Materile y miembro del colectivo La JUTI (juventud titiritera). Ha realizado la mayor parte de su práctica creativa e investigativa dentro del Arte titiritero y teatral en la ciudad de Bogotá. A partir de su formación dentro la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas ha iniciado un proceso de enriquecimiento de su práctica artística con la exploración de nuevos lenguajes como el performance, la instalación sonora y el video.





INTEN
TOS
DE CON
TACTO

Sofía Mejía

Diez muñecos elaborados en papel y tela provistos de mecanismos que permiten su activación efímera; un espacio de instalación que es a su vez habitación y museo; una mujer (yo) medio sado, medio enfermera, que se dispone a interactuar con ellos y diez acciones, son los componentes de este *performance - acción - instalación*.

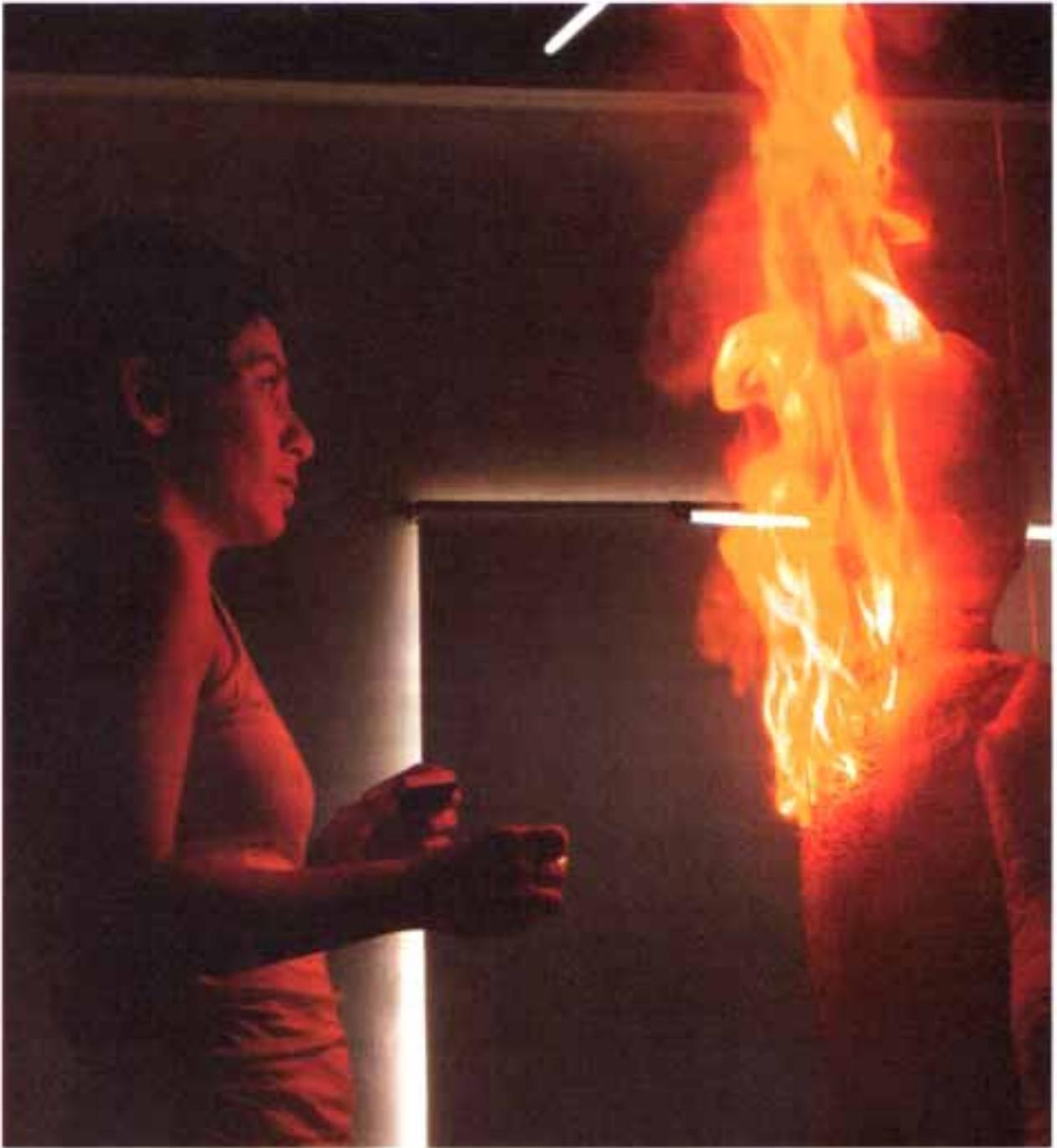
La obra que se sitúa en la intersección entre la danza, la escultura, la instalación y el performance, propone un ejercicio reiterativo que se ocupa a través de gestos, pequeñas acciones y movimientos, entrar en contacto, tocar, provocar, incidir y afectar la naturaleza matérica, constitutiva de los muñecos.

Se trata entonces de las relaciones humanas, de la imposibilidad por acceder al otro, por poseerlo, por entenderlo, por comprenderlo. ¿Qué hacer entonces cuando el deseo sigue pulsando hacia lo imposible, cuando a pesar de que el otro ha dejado de ser accesible, la necesidad de una respuesta sigue estando presente?

Me invento entonces un muñeco, lo creo, lo recreo, le pongo un nombre (aunque este tienda al anonimato), lo vacío, lo como, lo beso, lo maltrato, lo quemo, lo exprimo, lo miro, lo manipulo, lo hago chillar, sonar, le hago sentir un dolor que es el mío, el personal, le doy mi aliento de vida, lo transformo, lo vulnero, y aunque siga inerte y a pesar de su inactividad, obtengo mi respuesta.

Pobre del otro, pobre del inmóvil, pobre de la sinrazón por la que se ve atacado, pobre por su naturaleza, pobre aquel que se deja y no protesta.





La aguja, la pulla, el tacón agudo, la incisión, la herida que no sangra, el hueso que no se cierra, la quemadura que no sana, las lágrimas que no cesan, la voz que no llega, la ausencia que persiste, el músculo que no aguanta, la disección que no tiene reversa, la vida que no llega, que se agota a la mitad, que no alcanza, constituyen las materias y los actos a los que recurro para dar cuenta de lo imposible y lo irreversible, lo irremediable de las relaciones.

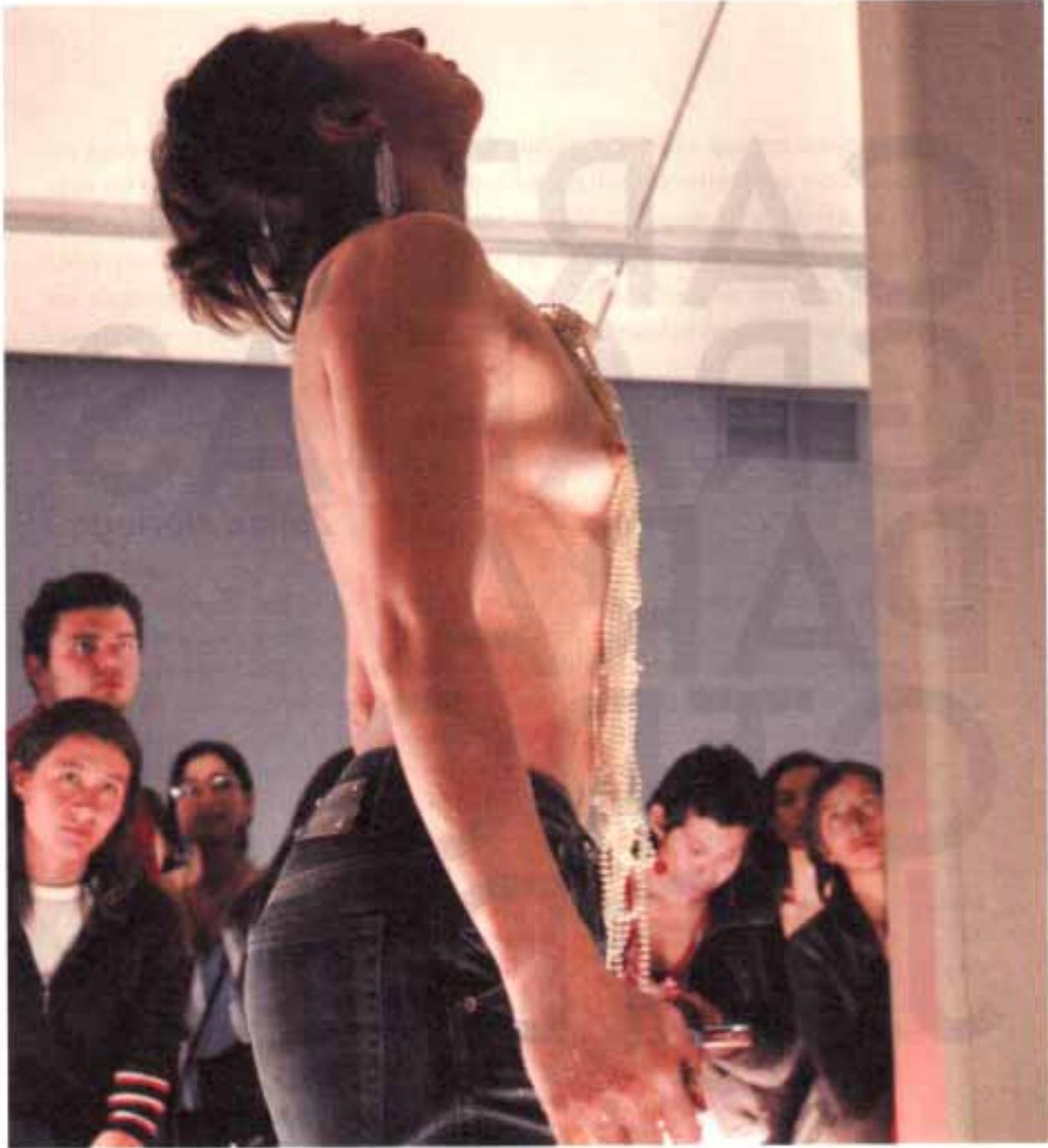
Los muñecos son transgredidos, violentados, afectados enfrente de un espectador que es invitado a observar de cerca estas acciones que lo involucran como testigo y cómplice y que le permiten desde la barrera generar empatías y rechazos, encuentros y desencuentros.

SOFÍA MEJÍA

Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Directora artística, bailarina, coreógrafa y profesora de danza contemporánea de la Fundación Danza Común; ha trabajado como docente de danza en la carrera de danza contemporánea de la Facultad de Artes ASAB de la UDFJC y de la asignatura Acciones y Sonido en la Carrera de Artes Visuales de la Universidad de los Andes. Ha participado en varios proyectos de investigación y formación como el programa Formación de Formadores del Ministerio de Cultura, el grupo de formación de danza contemporánea de la Universidad Nacional, el proyecto Visitas al Performance en Colombia a cargo del Observatorio de Artes Vivas, Performance y Política de la Universidad Nacional y el Ministerio de Cultura. Fue bailarina de la compañía Utopía de México y ganadora de la beca de Creación 2007 de la SCRD. Estudió danza contemporánea en la Fundación Danza Común y Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia. Sofía se encuentra interesada en propuestas interdisciplinarias que pongan en relación el cuerpo, la danza y las artes plásticas.

**CARTO
GRAFÍAS
PARA
OTRO
JARDIN**

Zoitsa Noriega





***Cartografías para otro Jardín* reúne una serie de acciones donde el cuerpo, a través del contacto, la manipulación y la organización espacial de diversas materias, se da a la tarea de crear dibujos, grafías o gestos de escritura de sentido afectivo, que pretenden abrir su comprensión (la mía y la del espectador) hacia una multiplicidad de direcciones.**

En sus inicios, el desarrollo de esta propuesta surgió a partir de algunas intuiciones respecto a formas posibles de extender, articular, visibilizar y transmitir unas determinadas sensaciones corporales a materias e imágenes de tipo orgánico. De esta manera, lo que primeramente existió en el taller de trabajo fueron elementos como ramas, plantas, y dibujos y fotografías de animales; poco a poco, la presencia de mi propio cuerpo, así como la necesidad de incluir materias no orgánicas (objetos domésticos, prendas de vestir, aparatos eléctricos y electrónicos, etc.) fueron construyendo una variedad de acciones relacionadas entre sí por dicha intensión articuladora - trasmisora de materias y sensaciones.

Junto con la noción de *cartografía*, como posibilidad de especialización y movilización para un conjunto de intensidades (cuerpos y

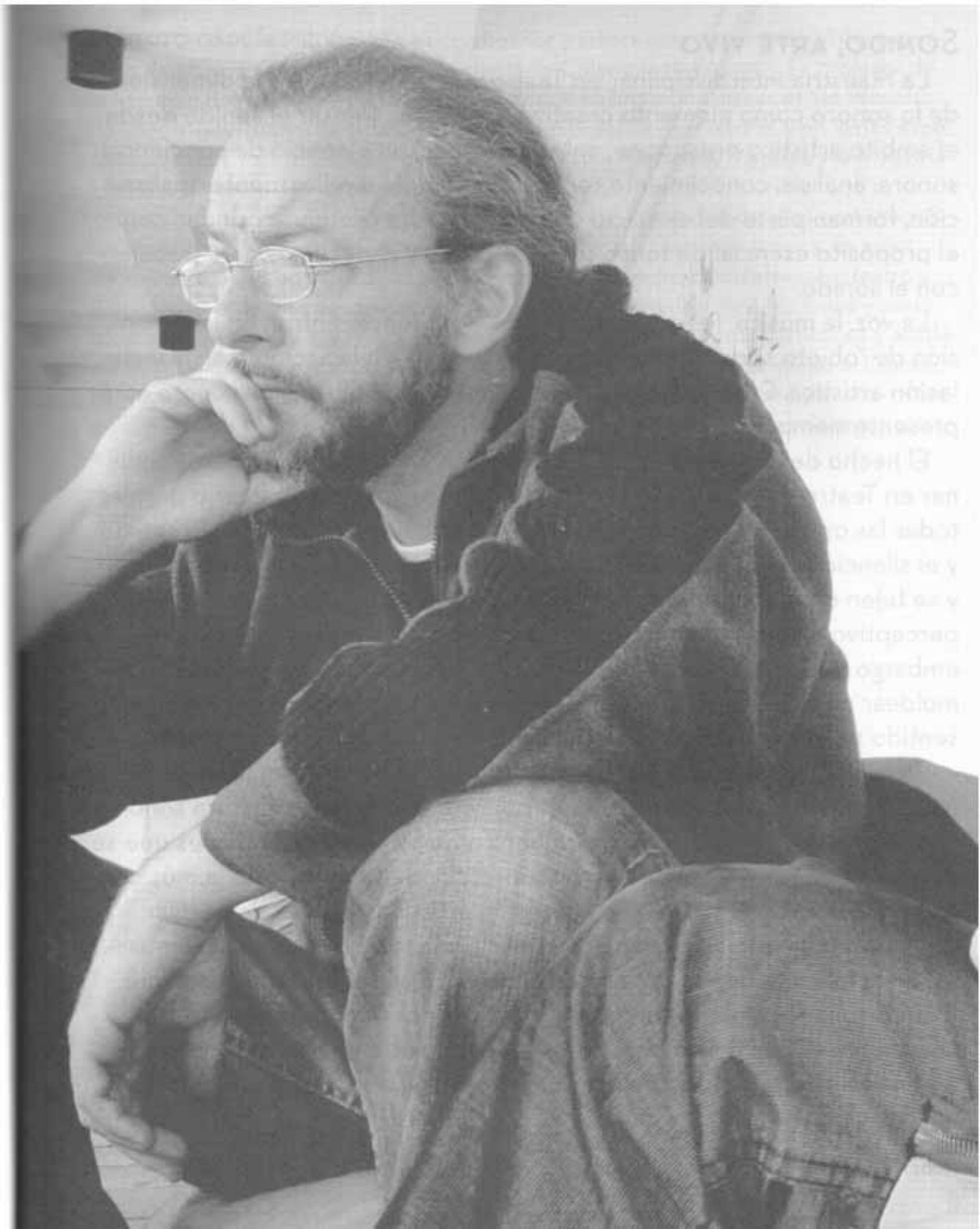
afectos), el concepto de *antropofagia* (Rolnik, 2006) abrió paso a la incorporación física de algunos de los referentes performáticos más importantes de la investigación realizada; así, las figuras de Joseph Beuys, Tamasaburo Bando y Laurie Anderson entre otras, se introdujeron a *Cartografías para otro Jardín* a través del trabajo de apropiación y distorsión efectuado sobre las mismas.

Durante el proceso de creación y gracias a la experiencia de su presentación pública, la potencia de este trabajo se ha ido confirmando respecto a una forma particular de implantación geográfica, una concepción de lo corporal-escénico como geografía realizable desde lo preformativo. La acción aquí propiamente dicha, es la localización y el trazado de signos sobre un paisaje, así como el trayecto que debe ser ejecutado para ir de uno a otro de sus puntos. Cada signo emergente sobre dicha geografía, es un tipo de flor extraña que encuentra espacio para abrirse al mundo.

ZOITSA NORIEGA

Artista plástica, bailarina y performer. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Realizó su formación y trabajo creativo en danza contemporánea con la Fundación y Compañía DANZA COMÚN. Actualmente es profesora del Taller de Cuerpo de la Especialización en Educación Artística Integral de la Universidad Nacional de Colombia. Sus intereses de investigación, producción y pedagogía artística, apuntan hacia las posibilidades de construcción de subjetividades - críticas a través de la acción/reflexión performativa.





SONIDO, ARTE VIVO

La Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas abre la dimensión de lo sonoro como elemento creativo de trabajo. Pensar el sonido desde el ámbito artístico presupone, antes que nada, un ejercicio de conciencia sonora; análisis, conocimiento teórico, manejo de medios, contextualización, forman parte del ejercicio que esta cátedra pretende brindar, con el propósito esencial de tener criterios claros y específicos para trabajar con el sonido.

La voz, la música, los efectos, el ruido y el silencio entran en la dimensión de "objeto sonoro" en el propósito teatral, en la acción o en la instalación artística. En mayor o en menor medida esta dimensión sonora está presente siempre.

El hecho de abrir este espacio académico en la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas remarca en la necesidad de abarcar o perfilar todas las opciones posibles al interior del trabajo performativo. El sonido y el silencio acompañan el trabajo con el cuerpo, la imagen, el espacio y se tejen de manera substancial con las ideas y los conceptos. A nivel perceptivo ofrece la dimensión de lo transparente o lo invisible y sin embargo debe entenderse como materia plástica, como la posibilidad de moldear el aire. Esta cátedra profundiza en la conciencia sonora y en este sentido se plantea desde el reto de ampliar un lenguaje muy limitado.

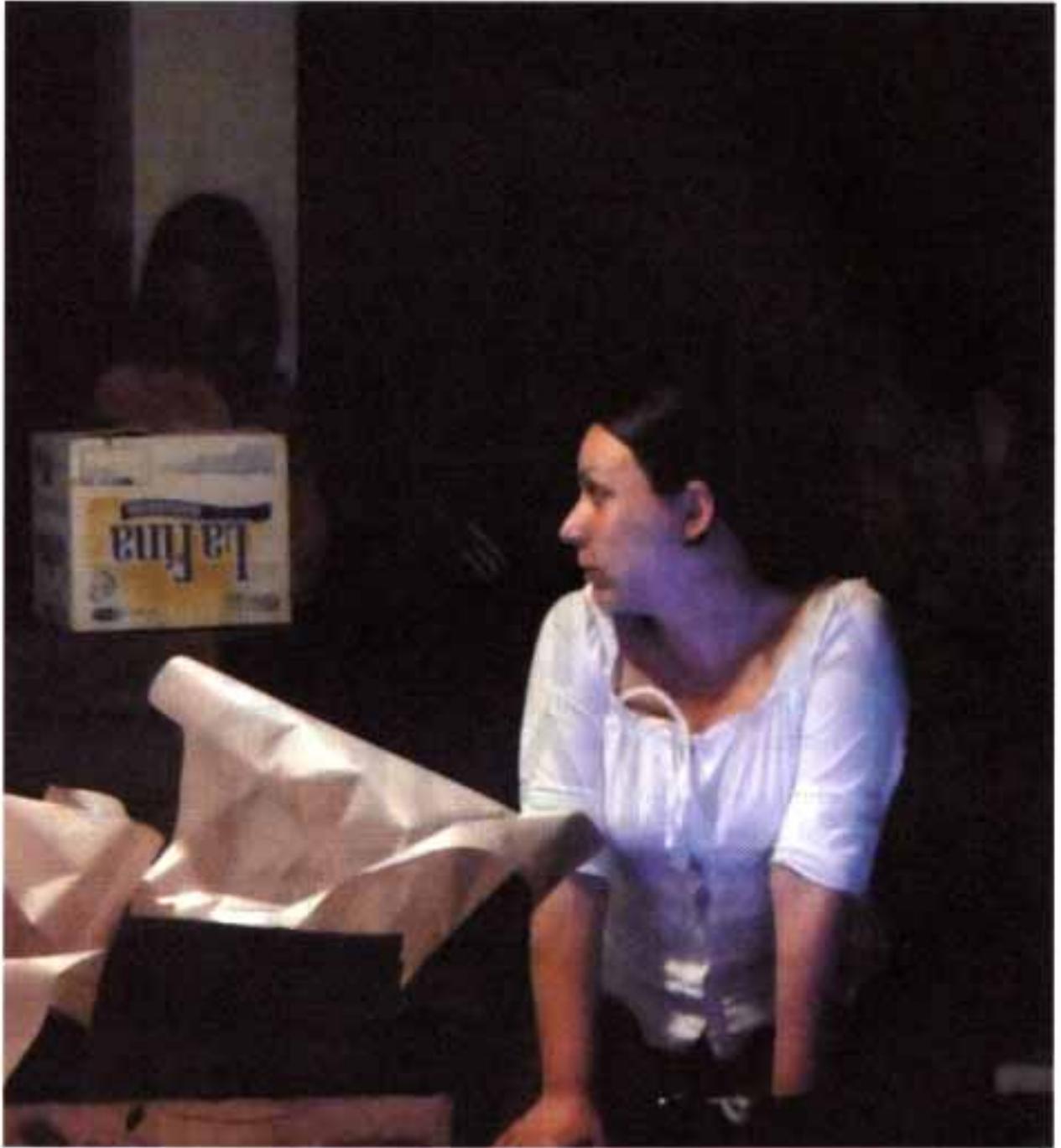
En las últimas décadas se han acuñado términos que dan fe de la dimensión artística del sonido. Paisaje sonoro, arte radial, escultura sonora, acción sonora o instalación sonora, son formas expresivas actuales que se enmarcan en el concepto de arte sonoro, donde también está la música. Son formas amplias y libres de expresión artística, difíciles de perfilar, que muy a menudo se cruzan con el performance o el teatro. Sin embargo, en la mayoría de casos, se hace de manera superflua o inconsciente. Desafortunadamente lo sonoro se suele dar por hecho o se menosprecia con frases como "ver para creer" o "todo entra por los ojos" cuando en realidad el sentido de la escucha, táctil al aire, viene cargado de información.

Roberto García Piedrahita

ROBERTO GARCÍA PIEDRAHITA es compositor y artista sonoro; adscrito al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia desde 1993. Es profesor de la Facultad de Artes de esta Universidad, donde ha impartido clases en las escuelas de Cine y Televisión y de Artes Plásticas, además del Conservatorio, y en varias especializaciones y maestrías, como la Maestría en Artes Plásticas y Visuales y la Maestría interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas.

Sus obras han sido interpretadas en varios países, la mayoría de ellas pertenecientes al género de Música Electroacústica, Experimental y Live-electronics. Es autor de varios trabajos de sonido y música incidental para radio, cine, televisión, teatro y títeres, y en el ámbito del arte sonoro ha presentado instalaciones, acciones y esculturas sonoras. Desde 1987 ha trabajado en la promoción de eventos artísticos y académicos relacionados con música y arte sonoro, vinculando otras disciplinas artísticas; ha trabajado también en proyectos sociales de reconocimiento al arte y a los artistas en el contexto colombiano. Su interés por la escucha ha motivado trabajos musicales e investigaciones en paisaje sonoro y contaminación acústica.





**LAS CIUDA
DES INVISI
BLES, EL
HABITANTE,
EL VIAJERO
-BOGOTA**

Manuela Di Folco

La obra, nacida de una investigación alrededor de las percepciones de los habitantes sobre Bogotá (ciudad) y sus vivencias, llegó en su primera etapa a la puesta en espacio del recorrido sensorial de la creadora.

El espectador accede a una instalación sonora y plástica al centro de la cual se encuentra su artífice recibiendo sus invitados, envolviéndolos en resonancias y en cuentos de la ciudad ya conocida y lista para ser explorada cada día.

Es la narración de una urbe que nunca se acaba, que nunca deja de contarle a quien la atraviesa y a sí misma. Es el relato de la experiencia de una habitante y viajera del territorio urbano. La pulsión de un viajero va hacia la exploración, y la despedida del habitante hacia la nostalgia que penetra la obra.

El ambiente es una cita al enésimo trasteo que la creadora organizó para decirle hasta luego a esta tierra, de la cual en realidad nunca se despide. La artista antes de llevar a la escena su recorrido ha caminado con cajas en mano la ciudad intentando empacarla, empacar cada esquina, cada evento.

Los espectadores son recibidos en el espacio del trasteo, un tapete invadido de cajas de mil tamaños llenas de sonidos. Entre ellas, los presentes pueden sentarse como niños en torno al abuelo a escuchar cuentos. En este caso no hay abuelo que cuente historias de otros tiempos, sino una viajera con las historias de su presente. Vale la pena citar "El Narrador" de Walter Benjamin, en el cual se llaman en causa dos tipos de narradores: el viajero y el sedentario. En este caso, una mercante de cuentos llegada





de otra tierra viene a contar a los habitantes historias locales de cada día. Como Marco Polo, llegado desde Venecia al lejano oriente contaba al Emperador de los Tártaros sobre su tierra que él no poseía porque no conocía.

El espectador se sonríe de la forma de contar, de las observaciones de esta viajera, o se fastidia o se sonroja. Sale de la obra como saliendo de un bosque de sonidos, los comentarios remiten a la sugestión de *"Sueño de una noche de medio verano"*.

El espectador sale del mundo interior de la artista como saliendo de un sueño y queda la pregunta sobre la relación que ella ha tenido hasta ahora con la ciudad... ¿Amor? ¿Odio? ¿Fascinación? ¿Fastidio? Salen algunos dudosos y otros agradeciendo la puerta abierta de un mundo íntimo.

No parecen fastidiados del relato de un extraño, a los que asistieron, la investigación antropológica resultó tan delicada y respetuosa, que parece casi que la creadora se haya hecho "antropologizar" por los habitantes de la ciudad y no lo contrario.

MANUELA DI FOLCO

Egresada de la carrera en Teatro y Artes Escénicas de la Universidad La Sapienza en Roma, Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia (2009). Investigadora, gestora cultural y creadora italiana radicada en Colombia. Ha trabajado en varios proyectos interculturales. Sus investigaciones y creaciones se han orientado hacia el teatro sensorial y la narración como motor generador y vehículo de experiencias para el espectador reubicado EN la escena. Actualmente realiza un trabajo de investigación etnoantropológica sobre la ciudad y la percepción de esta de parte del habitante y del viajero que la atraviesan. Trabaja la instalación plástica y sonora como escenario para el espectador.

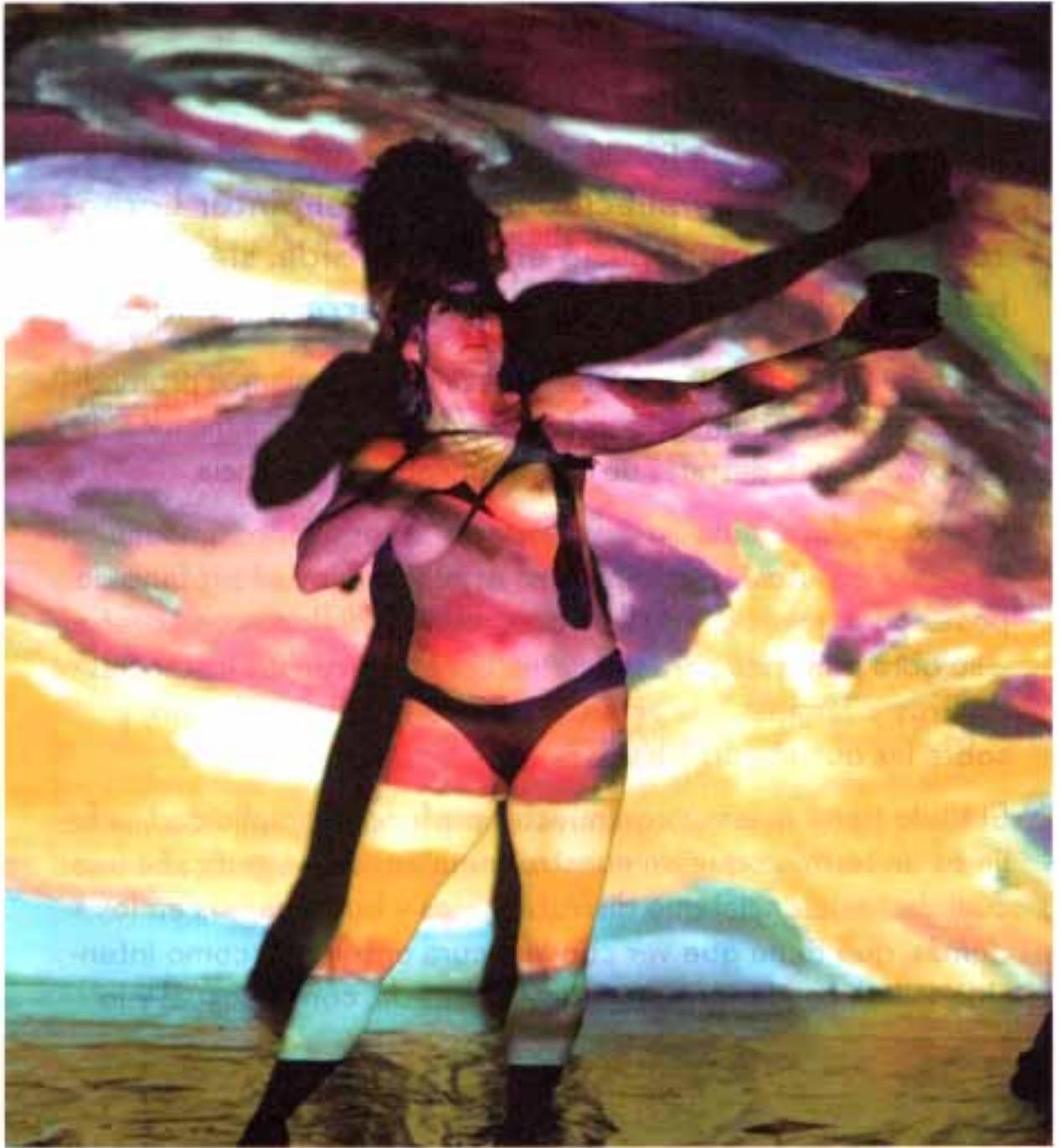
ENTRE

NOSO

TROS

Rosario Jaramillo

LA FOLIE



Entre nosotros LA FOLIE surge de mi necesidad de conversar con mi fallecido hermano, el pintor Lorenzo Jaramillo, quien murió en 1992 de sida, siendo un hombre joven en la cúspide de su carrera artística.

Único hermano, mayor, con quien me unen sentimientos profundísimos de amor y admiración y con cuya obra pictórica me identifico hoy, aún más, después de esta entrañable experiencia.

Evento performático en cuyo espacio-tiempo (aproximadamente de 20 minutos) se cumple una especie de ritual profano de posesión a través del cual invoco, revivo y dialogo con Lorenzo y su obra pictórica para entrar en contacto con las instancias de Eros y Tánatos que están latentes en nuestra relación, y sobre las que me urge hablar.

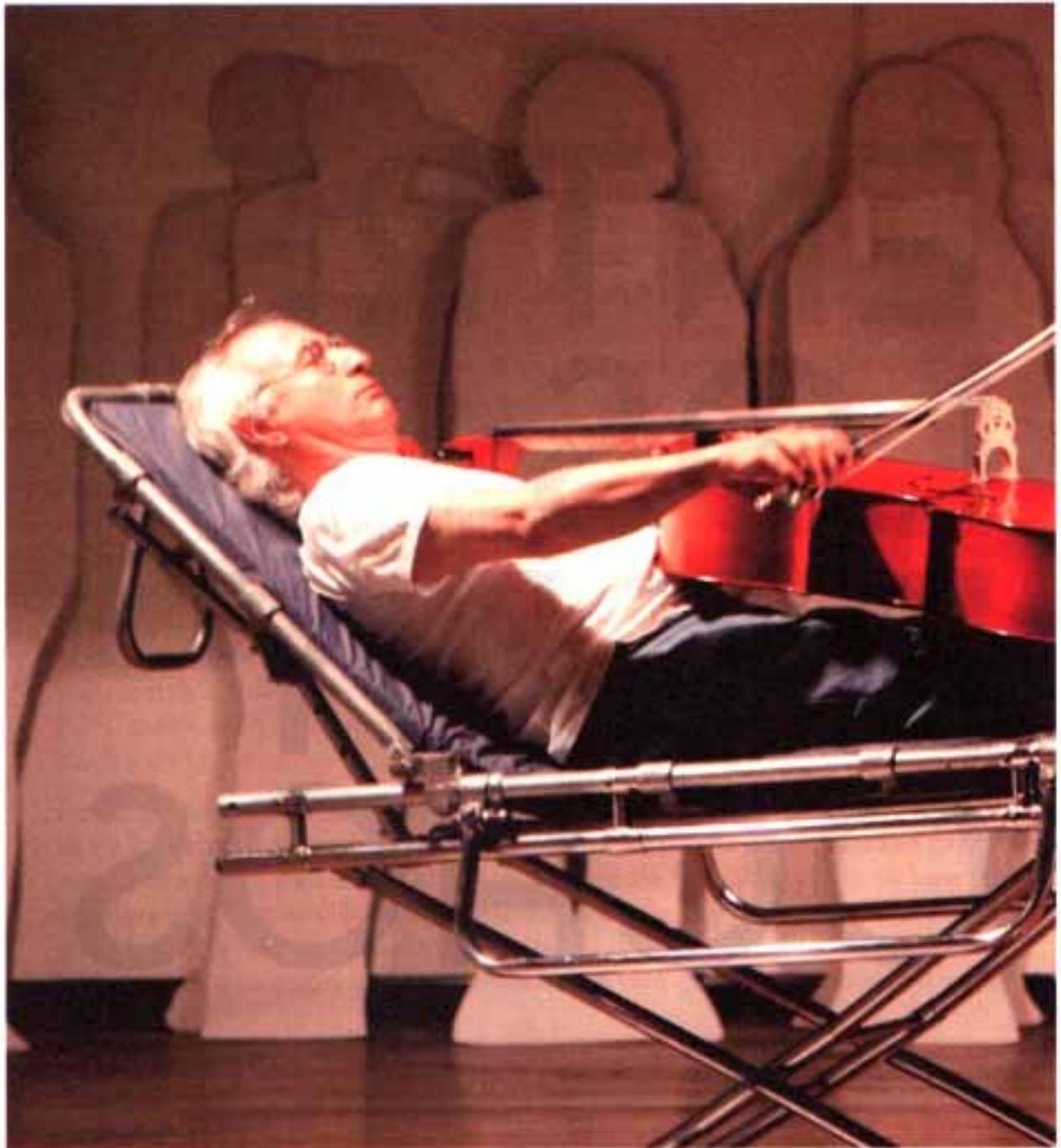
El título tiene que ver con nuestra profunda complicidad. la folie es un término que en nuestro metalenguaje significaba una cualidad existencial que disfrutábamos y buscábamos en los demás, que tiene que ver con la locura entendida como intensidad vital, con la sensualidad y la fantasía, con lo sexual y lo

erótico, con el demonio y el duende, con la fiesta y el baile, el riesgo y lo desaforado; en suma, con el complejo y no siempre tan evidente placer de vivir creativamente. Ser wild one nos divertía y había que poseer la folie para tener una percepción del mundo que nos hiciera vibrar. Haber vivido junto a Lorenzo marcó mi vida y este poema escénico es una forma de expresar lo inexpresable en palabras, a través de la folie.

ROSARIO JARAMILLO

Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia (2009). Formación de actriz en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Especialización en voz escénica en la Universidad Distrital-ENAD. Ganadora de la beca Unesco -Aschberg 1999, residencia artística en Darpana Academy of Performing Arts en la India. Participación en numerosos montajes de teatro dramático bajo diferentes directores. Participación en obras de danza-teatro con Athanor Danza, bajo la dirección Álvaro Restrepo. Profesora de actuación y habla escénica en la Escuela del Teatro Nacional.





**ENTRE
LOS
DIEZ Y
OCHOS**

Guillermo Pedraza

Entre los diez y ochos busca incursionar en el campo del teatro musical, dentro de una tendencia decididamente enmarcada en lo contemporáneo.

El formato utilizado tiene relación con la lírica escénica, aunque podría tomarse también como una especie de cantata que lo acerca al género del oratorio, pero que al mismo tiempo, en lo teatral, plantea una puesta no convencional, dada la superposición de lenguajes visuales mezclados con situaciones dramáticas variadas.

Basado en vivencias de juventud acaecidas en el entorno del autor, respecto del barrio, el vecindario, la familia, la universidad y el movimiento estudiantil con sus alcances sociales, que se evocan desde un conjunto de actividades y situaciones emplazadas a finales de los años setenta, y que fueron plasmadas en un texto escrito a manera de ensayo, la obra plantea el desarrollo de un tema que permita la elaboración de un relato escénico, expresable a través de la cita y el recuerdo distante de un personaje real (CM) quien vivió y murió por esos años y que, como ausente, se torna el centro de la pieza.

Las experiencias compartidas en momentos de especial significación durante una atareada y difícil adolescencia, transcurrida en una ciudad capital cualquiera de un país como el nuestro u otro de la región, y que incluyen la referencia a episodios reales de la vida cotidiana y universitaria, son tratadas en la obra dentro de una narrativa que muestra diferentes niveles y formas de expresión, utilizando música en vivo cargada de polifonía y sen-





timiento, imágenes con sutiles y contrastantes cambios de color, luz, textura y movimiento, así como también la presencia física de actores-cantantes y músicos que pueblan un espacio, por demás irreal.

La obra aborda aspectos espontáneos y de la cotidianidad como la amistad, la solidaridad y la entrega, alternados con situaciones excepcionales como la lucha reivindicativa del movimiento estudiantil de entonces y las consecuencias en lo personal, así como otros episodios que evocan incluso el llegar hasta la muerte.

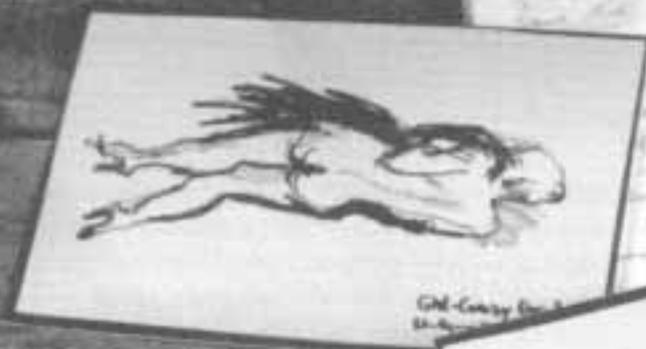
VOCES: Edna Arenas, Rosa Helena Toro, Lina Marcela Garzón, Diana Domínguez, Alexander Duque, David Augusto Rivera, Juan Esteban Escovar. PIANO: Diego Alexander Claros. VIOLONCHELO y GUITARRA: Guillermo Pedraza. VIDEO: Cristhian Ávila. CONTROL DE LUCES Y ASISTENCIA DE MONTAJE: Javier Suárez. DISEÑO (Iluminación y escenografía): Guillermo Pedraza. TEXTO y MÚSICA (original): Guillermo Pedraza.

GUILLERMO PEDRAZA

Arquitecto, con estudios de música en el Conservatorio de Música y Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia (2009). Cursó programas en diseño para teatro y producción técnica teatral en California State University (Hayward, USA). Director de Producción Escénica de la Compañía de la Ópera de Colombia y de la Compañía Colombiana de Ballet de Colcultura. Jefe de Producción y Director Técnico del Teatro Colón de Bogotá. Docente de la Escuela Nacional de Arte Dramático: docente en Artes Escénicas de la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital. Gerente de Música del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Coordinador de la Red Nacional de Teatros, Coordinador y Docente del proyecto Diplomados en Escenotecnia, y Consultor Teatral para el Programa Salas Concertadas del Ministerio de Cultura. Escenógrafo, diseñador de iluminación y productor técnico en diversos montajes de teatro y danza. Compositor de música para teatro, banda sonora para cine y temas para agrupaciones de música popular en varias producciones.



Handwritten notes on a piece of paper, likely a page from a sketchbook or notebook. The text is written in cursive and is mostly illegible due to blurring and the angle of the page. Some words like "the" and "and" are visible.



Girl-Crazy Overture
L.A.



Girl-Crazy Overture
L.A.



Girl-Crazy
P. 15



Girl-Crazy
P. 15



Girl-Crazy
L.A.



Girl-Crazy
P. 15



Sobre la escritura en el laboratorio de la MITAV.

Una de mis primeras impresiones sobre el laboratorio estuvo ligada a uno de los ejercicios. Una de la estudiantes, de frente a todos los asistentes, reconoció que se ruborizaba. Es más, entendí de ella, que el rubor dotaba de sentido su vida. Su manera segura, casi sobrepuesta de ofrecer lo que se proponía, introdujo en mi percepción la primera palabra. Silencio. Benjamin en su ensayo sobre el lenguaje humano, conduce su reflexión hasta asegurar que la naturaleza padece, por obra de la caída del lenguaje paradisiaco, de un triste silencio. Este estado de las cosas se debe a que, a pesar de ser parte del lenguaje divino, del lenguaje de los Nombres que se caracteriza, brevemente, por la feliz coincidencia del nombre con la cosa, de manera que el Nombre coincide con la creación; a pesar de esto, digo, la naturaleza ocurre en el mundo de las palabras, es decir, en el del lenguaje humano donde la palabra se remite a la exterioridad y establece un vínculo signico, hermenéutico con la cosa. Al dejar de crearla, sólo puede conocerla. Se oponen entonces dos campos: Nombre-creación y Palabra-conocimiento. En este mundo de opuestos, la naturaleza, al ser parte de la creación y en consecuencia lenguaje, pero al estar muda, silenciosa, es triste.

Seguramente empiezo a escribir esto para no caer en la tristeza muda.

El laboratorio se articula a partir de reflexiones teóricas sobre parte de la obra de Benjamin, particularmente la que tiene relación con el lenguaje y la creación. En ese campo es de vital importancia el concepto de escritura como manera de la creación. En la escritura, que forme o no parte del desarrollo propio del proyecto, se reconoce un camino relacionado con la creación, este es el acercamiento por medio de las palabras al fulgor de alguna verdad.

La idea de que la obra encarna alguna verdad no es ajena a la escritura, es más, en esos términos podría distinguirse la buena de la mala escritura para no ir muy lejos, pero esta misma idea adquiere para mí proporciones novedosas cuando el concepto de verdad (sensación podría decirse también) se atraviesa con el cuerpo.

Siempre he tenido una noción intuitiva de la relación de la escritura con el cuerpo. Mi escritura ocurre distinto de acuerdo con determinadas condiciones corporales. El ejercicio físico, por ejemplo, implica ciertos ritmos al cuerpo, a la energía corporal que posteriormente se transmiten al ritmo textual, se convierten en energía escritural. ¿Pero cómo establecer esta relación por fuera de mi experiencia personal?

Esa verdad que aparece en el cuerpo y que posiblemente no sea nada distinto a lo que podría llamarse el fulgor del instante, el sentimiento de lo sublime, la permanencia de la infancia en nuestro tiempo adulto, en fin, es algo escaso.

Conducir a los participantes en el laboratorio a encontrar los caminos para expresar esa verdad, es la tarea del laboratorio y de las dinámicas que surjan en él. El papel de la escritura, la encuentro como uno de los elementos adicionales a los diversos caminos de experimen-

tación que tiene lugar aquí, sin embargo, y dado que se trata de un tipo de escritura poética, aunque no necesariamente dramática ni narrativa, sino más bien que sirva al experimento formal general, la experiencia escritural es muy difícilmente conducible. ¿Hacia dónde y por qué camino conducir o propiciar una experiencia de escritura desatada, digamos? Una respuesta inmediata es que cualquier intento por escribir implica precisamente el ejercicio mismo de escribir, el acto físico, la condición de las manos y el papel, el instrumento. Así, casi cualquier acontecimiento que propicie la escritura se convertiría en parte de esa estrategia.

A tal respecto, he recordado numerosas veces la idea de Kant sobre lo sublime: mostrar lo inmostrable, aquello frente a lo que las facultades de la imaginación se quedan reducidas e impotentes, sin que a pesar de esto, su presentación (en términos de Kant) deje de ocurrir ni su consecuente placer y dolor. La mezcla de placer y dolor de que habla, pareciera poner la idea de lo sublime en un espacio ajeno a la moral. Este sentimiento que para Lyotard atraviesa lo que él llama la estética de lo sublime, a la cual dedica una particular atención, reconociendo en ella la estética del arte contemporáneo, hace referencia a una experiencia enmudecedora y en consecuencia innombrable. "Nadie sabe escribir", empieza su libro sobre la infancia, "cada cual, y sobre todo el más grande, escribe para atrapar por y en el texto algo que él no sabe escribir. Que no se dejará escribir, él lo sabe"¹.

Escribir se convierte en un acto paradójico. Al mismo tiempo nace de la conciencia de su imposibilidad e insiste tercamente en el intento de conseguirlo, de nombrarlo.

Así, nombrar lo innombrable, es el camino de cualquier escritura que no se plantee la aplicación de un esquema de escritura resultado de la tradición, es decir de una escritura que vaya más allá de los géneros, de las formas, que ansíe, tal vez, escapar del lenguaje.

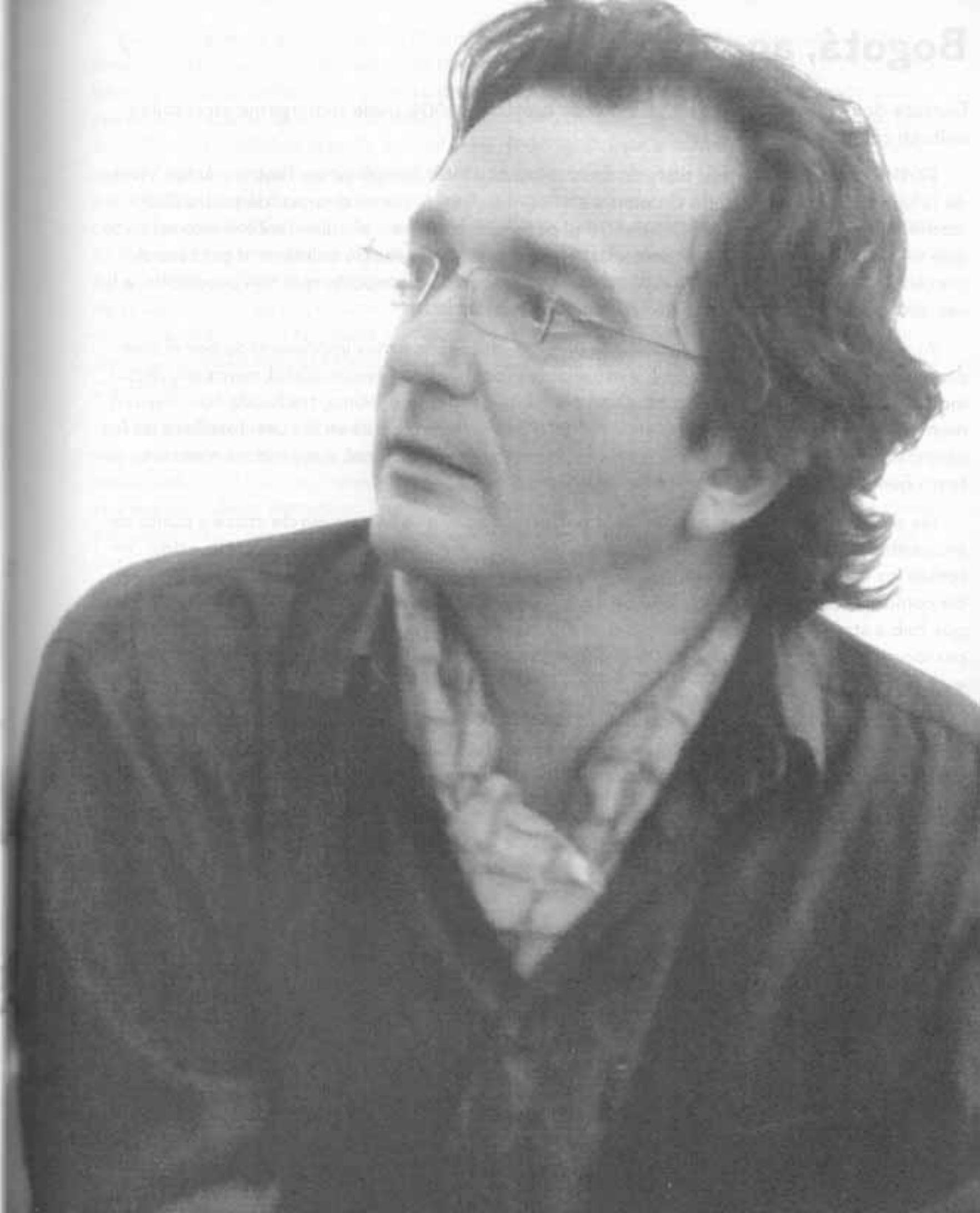
Describir lo indescriptible, se convierte en el trabajo fundamental del acto escritural. Describir pues obras, procesos de obras, que permitan dar vueltas alrededor de la luz, para que en el contorno, sea ella la que aparezca, es una manera de, no sólo ejercitar la mano, sino experimentar la imposibilidad de dar cuenta de ese gesto verdadero, de ese momento de la experiencia del que surge el sentimiento de lo sublime. Es decir se trata de escribir para mantener o indicar el silencio que obliga lo que llamamos una experiencia verdadera.

Francisco Montaña Ibáñez

FRANCISCO MONTAÑA IBÁÑEZ Escritor, investigador y guionista. Cursó estudios de guión de cine en el instituto internacional de cine de Moscú, es licenciado en filología e idiomas de la Universidad Nacional de Colombia, especialista en televisión - libretos de la Universidad Javeriana y magíster en Historia del Arte, la Arquitectura y la Ciudad en la Universidad Nacional de Colombia.

Actualmente es profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia en las áreas de cine y estética. Es fundador y director del Observatorio Latinoamericano de Historia y Teoría del cine. Ha realizado trabajos investigativos en el campo de los medios y sus relaciones con la infancia y la juventud. Sus últimas novelas son: "No comas renacuajos", Babel, Bogotá, 2009, "La muda", Random House Sudamericana, Bogotá, 2010.





Bogotá, agosto de 2009

Durante dos semanas, del 28 de julio al 8 de agosto de 2009, pude sumergirme en el tejido cultural colombiano.

Participando como jurado de tesis de la «Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas», de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, dirigida por el director de teatro Rolf Abderhalden, pude medir desde adentro el potencial creativo y el importante vivero artístico que se desarrolla en Colombia. Este Master experimental acaba de culminar el proceso de presentación de las tesis de los estudiantes de su primera promoción que han producido, a la vez, un trabajo artístico y un texto teórico.

Al asistir a la totalidad de los trabajos presentados, quedé muy impresionado por el compromiso intelectual y artístico de los estudiantes (político, por decirlo todo), cuyos proyectos individuales responden, realmente, a una pregunta candente e íntima, traducida con mayor o menor eficacia en el medium universal del arte performativo. Pues en la cuasi totalidad de los casos, los estudiantes se despojan de la forma teatral convencional, apoyándose menos en el texto que en el espacio para escribir su gesto performativo.

Ha sido precisamente el campo de la performance el que ha servido de cruce y punto de encuentro a estos aristas, jóvenes y menos jóvenes, -un número significativo, entre estos, "retoman los estudios" para prolongar su trayectoria profesional-. Sirviéndose de la performance como marco genérico, cada uno de ellos ha logrado hacerle un lugar a las otras disciplinas que había atravesado anteriormente. La calidad de las entregas, pero también la fuerza de las personalidades que componen este grupo, son una prueba de la gran promesa que contiene esta audaz iniciativa académica de la Universidad Nacional.

Más que una formación que daría reglas o principios para desarrollar un acto creador, la Maestría es, sobre todo, una formación para aprender a plantear problemas fundamentales en arte, como lo resume justamente uno de los profesores de la MITAV.

Para mejor entender las apuestas científicas, pedagógicas y artísticas de esta formación, me parece esencial aproximarse concretamente a los distintos trabajos y leer sus textos: de qué otra manera aprehender los procesos que se buscan en este precioso marco, a la vez libre y riguroso?

Hay que subrayar el carácter atípico, y absolutamente excepcional de esta nueva formación universitaria, que no conoce absolutamente ningún equivalente en Francia, donde las actividades prácticas y teóricas están cuidadosamente compartimentadas, repartidas en "escuelas de arte" para la práctica y en "departamentos de estudios teatrales" para la investigación y el saber teórico. Considero pues esencial defender una iniciativa así (que va a proseguir este año con una nueva cohorte de estudiantes) e incluso de reflexionar sobre esta como un posible modelo para nuestras universidades francesas...que bien necesitan encontrar una nueva vitalidad...

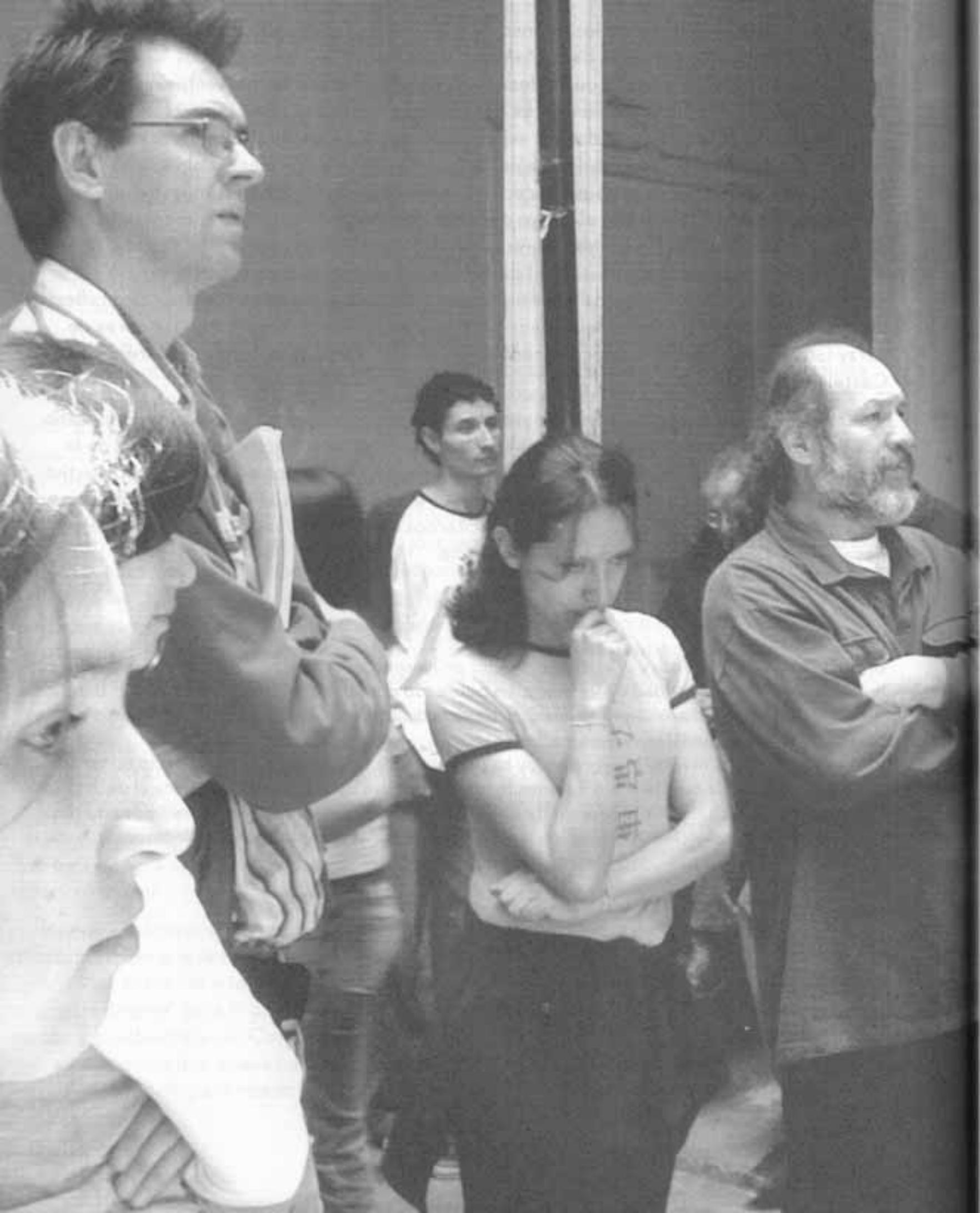
Quisiera evocar igualmente los intensos y apasionados intercambios que pudimos sostener, frente a las dos cohortes de la Maestria, en el marco del Seminario del "II Encuentro Internacional de Artes Vivas", que se desarrolló paralelamente a las presentaciones públicas de los trabajos de los estudiantes, en el Museo de Arte de la Universidad Nacional (un increíble éxito público: más de dos mil espectadores...). Este encuentro internacional, que invitó a numerosos artistas e intelectuales de la escena latinoamericana, del Perú a México, pasando por Argentina, se propuso hacer viva la memoria de los grandes maestros de la escena europea del siglo XX, con el apoyo del Archivo de la Academia Experimental de Teatros de Francia (depositadas en los tres Centros de investigación del continente, Bogotá, Buenos Aires y México, bajo la responsabilidad de "aliados", presentes en este encuentro). A partir de proyecciones de documentos visuales de una gran rareza, pudimos construir una reflexión común, entre los protagonistas europeos y los latinoamericanos, basados en las obras de Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Anatoli Vassiliev, el Living Theatre y Romeo Castellucci.

Estas reflexiones sobre la herencia viva de estos artistas, de una parte y otra del océano, nos llevaron a territorios en apariencia inesperados, los de la memoria colectiva, los de la responsabilidad ética del artista frente a la violencia del mundo, los de las respuestas artísticas que éste debe encontrar. Tales debates, vivos e inteligentes, son suficientemente escasos para que deban ser mencionados y para incitarnos a multiplicar las ocasiones en que se desarrollen, tanto en Colombia como en Francia.

Bruno Tackels, París

BRUNO TACKELS: Ensayista y dramaturgo. Doctor en filosofía, enseña estética e historia del teatro contemporáneo en la Universidad de Rennes 2. Ha publicado dos libros de ensayo sobre Walter Benjamin "Pequeña introducción a Walter Benjamin", y "La obra de arte en la época de Walter Benjamin" y la biografía de este autor: "Una vida en los Textos".

Es redactor de la revista "Mouvement", y ha participado en este marco en el proyecto editorial "Cultura pública" que cuenta con diferentes fondos de archivo de los cuales se destaca el de Jack Lang (4 volúmenes publicados). Es productor de emisión y cronista de varios programas radiales en France Culture. Dirigió la colección "Ensayos" en la editorial Solitaires Intempestifs.





Espacios de cruces

Son escasos los espacios para desarrollar estudios de posgrado en el campo de las artes en Latinoamérica. Pero no es sólo por ello que considero a la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas como un proyecto único, un lugar en el que hubiera deseado estar si regresara en el tiempo.

Tres aspectos me atraen profundamente en la concepción de este proyecto:

- el que no responda a la producción en serie de modelos académicos.
- el alentar y casi privilegiar la práctica artística para consolidar las experiencias y procesos formativos.
- el reunir profesionales -pienso en los estudiantes como en los docentes- interesados en dialogar con el lugar y tiempo en el cual viven.

La inter o in/disciplina -recordando las palabras de Rolf en el acto de presentación pública de los trabajos de la MITAV- ya no sé si es una opción o una ineludible salida ante el hartazgo de las taxonomías que sustentan los programas de estudio y los manuales para mirar y digerir el arte.

Creo que como nunca necesitamos espacios de cruces, donde se desborden o se horaden los marcos o lentes desde los cuales miramos. Por eso el proyecto de la MITAV es oxigenante y necesario, no sólo en lo que a miradas estéticas se refiere, sino y sobre todo, por atender los tejidos éticos que sostienen las experiencias artísticas; mucho más allá de los problemas de morfología y corrección moral que tan eficazmente domesticar el pensamiento.

Más allá de las muchas razones por las cuales creo en este extraordinario proyecto y en cada una de las personas que lo han concebido y sostenido, agradezco las entrañables experiencias, los aprendizajes y afectos que me propició.

Ileana Diéguez. México

ILEANA DIÉGUEZ

Profesora investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), unidad Cuajimalpa, México, DF, integrada al Cuerpo Académico "Expresión y Representación" del Departamento de Humanidades. Doctora en Letras (2006), con estancia posdoctoral en Historia del Arte, UNAM, apoyada por el CONACYT (2008-2009). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha impartido seminarios en los Posgrados de Historia del Arte, y en Letras, de la UNAM, y en los Posgrados de Estudios de Arte, y Letras de la Universidad Iberoamericana. Ha sido profesora invitada en el Programa de Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, y en el Programa de Pós-Graduação em Teatro en la Universidade Do Estado de Santa Catarina, UDESC. Fue Coordinadora de Investigaciones del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli y Vicedirectora de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe. Es Miembro Fundadora de la Cátedra Itinerante de la Escena Latinoamericana. Ha organizado y coordinado los procesos de investigación de varios talleres escénicos en diferentes países, y curado varios encuentros internacionales.

Elogio de lo extraordinario.

Haber sido parte de la experiencia de formación de los alumnos de la Primera Cohorte de estudiantes de la MITAV ha sido para mí una experiencia extraordinaria.

Y utilizo la palabra extraordinaria en varias de sus acepciones.

Primero, porque una Maestría de estas características, en donde el pensamiento y la puesta en práctica de las artes dinámicas se cruzan con la reflexión crítica, el trabajo con el cuerpo, y la idea de lo político en el arte -político como sustantivo, no como adjetivo-, es algo fuera de lo común, no sólo en Latinoamérica, sino que me aventuraría a decir que en todo el mundo. Nada hay parecido a esta Maestría. Y ese rasgo de excepcionalidad me parece fundamental cuando se trata de la educación artística.

¿Qué utilidad tiene formar artistas que repetirán como loros fórmulas, procedimientos, métodos que son lugares comunes, y que pronto serán absorbidos por la práctica globalizada, que hace que el lenguaje artístico sea "esperantizado" en nombre del mercado internacional?

El cuerpo docente de la Maestría propone, en cambio, un artista singularizado, subjetivado, que pueda dar cuenta de su paso por el mundo a través de una perspectiva propia. Esto -la producción de un artista emancipado, como lo llamaría Rancière- es una de las principales características de esta Maestría. He aquí el primer rasgo de lo extraordinario: *que está fuera de lo ordinario, de lo común.*

Segundo, el hecho de haber formado parte de este cuerpo docente como profesor invitado ha generado en mí un cambio, una modificación importante. Y es que desde hacía un buen tiempo estaba desestimulado con la práctica de la enseñanza artística, porque estaba harto de su encorsetamiento, mediocridad, y hasta diría mendacidad. Lo había comprobado no solo en la Argentina, sino en diferentes países de América y Europa. Pero mi participación en el año 2007 produjo un feliz quiebre en mi perspectiva. Comprendí que el secreto era combinar el deseo de aprender y enseñar, con una gran dosis de creatividad, mirada crítica, desparpajo, independencia y autonomía. Me lo estaba demostrando la experiencia de la MITAV. Y recuperé entonces el entusiasmo, o sea la esperanza.

Va entonces una nueva acepción de lo extraordinario: *que está fuera del orden.* Es que creo que para ser un artista cabal hay que estar fuera del orden, fuera de la ley.

Por último, esta Maestría -a la que le auguro una larga y prolífica vida- ha sido para mí (y creo compartir mi entusiasmo con los demás docentes) extraordinaria, en un sentido más coloquial, pero que no deja de ser otra acepción del término: ahora como una expresión de júbilo, es decir *fabulosa, o maravillosa, o fantástica.*

Necesitamos más sucesos extraordinarios en nuestras vidas, como el de esta MITAV.

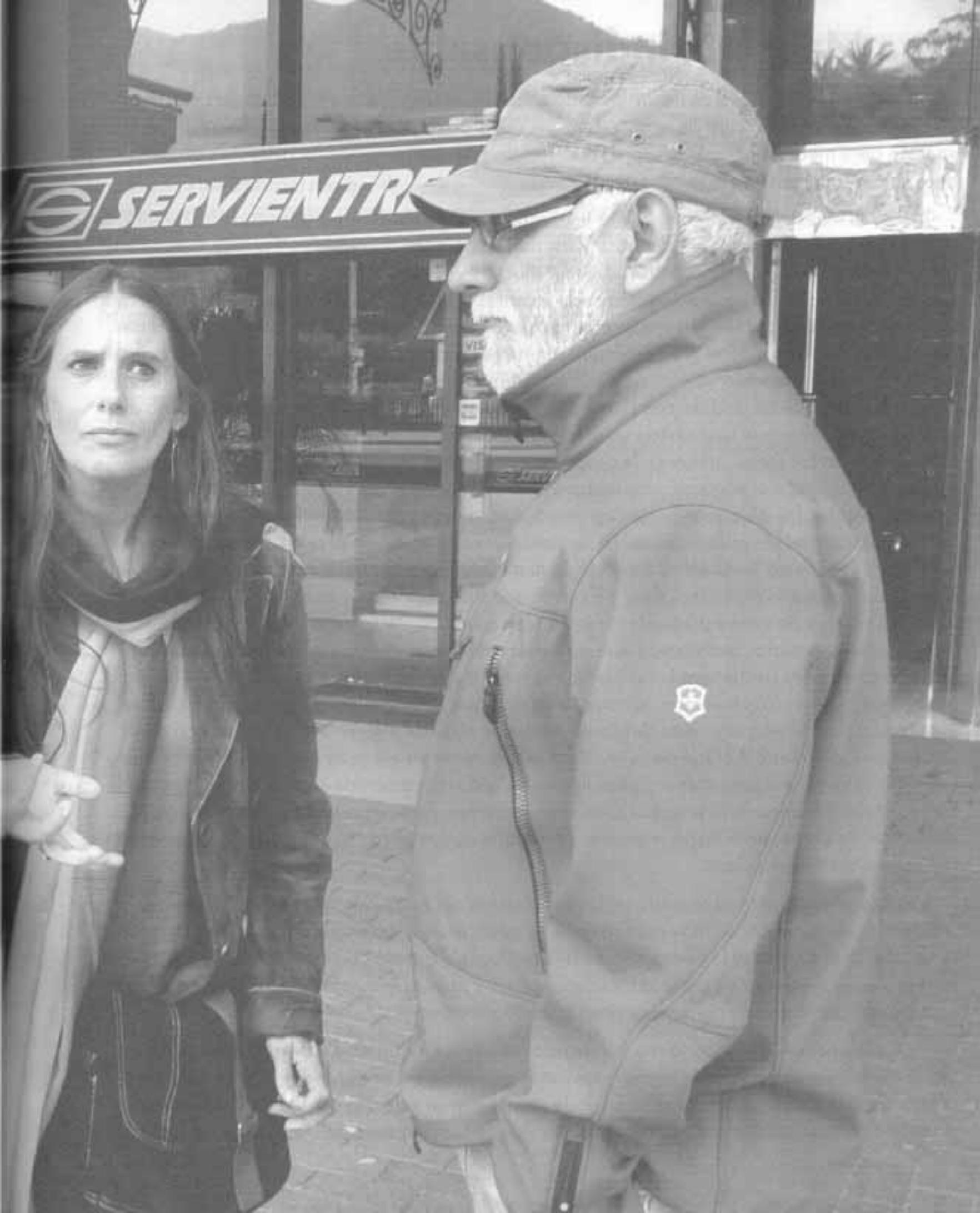
Emilio García Wehbi, Buenos Aires

EMILIO GARCÍA WEHBI

Titiritero, actor, dramaturgo, director, docente y artista visual. Es uno de los fundadores del grupo El Periférico de Objetos, con el que realizó las obras "Ubú rey", "Cámara Gesell", "Máquina Hamlet", "Zooedipus", "Monteverde Método Bélico", "La última noche de la humanidad" y "Manifiesto de Niños". Además dirigió "Proyecto Museos IV - Cuerpos Viles: Museo de la Morgue Judicial", "Bambyland", "Moby Dick", "El matadero", "La balsa de la medusa", y las intervenciones urbanas del "Proyecto Filoctetes", realizadas en diversas ciudades del mundo. Sus obras se presentaron en festivales y teatros de Alemania, Suiza, Polonia, Bélgica, México, Perú y Colombia. Obtuvo, entre otros, los premios Arlequín Bienio 93-94; Ollantay 1993, otorgado por el CELCIT; el A.C.E. por la trayectoria (1999); y los Premio Teatro del Mundo (1998 y 2000).

ATUR





Una Maestría indispensable

Llegue a la maestría como profesor invitado a los pocos días que los médicos en Lima me dieran la bienvenida al club de la hipertensión. Fui a Bogotá con mi paquete de pastillas, mi aparato para medir la presión y sobre todo con un gran susto, nunca he padecido de nada pero ya me tocaba, el tiempo pasa.

Visitar la maestría fue precisamente eso, acusar recibo del tiempo transcurrido. Bogotá fue siempre para mí el lugar para encontrar a los maestros, a los entrañables Enrique Buenaventura y Santiago García a quienes fui a buscar muchas veces. Ir a Bogotá era ir a encontrarme con lo nuevo, un teatro que antes que nada levantaba su derecho a inventarse; llegar ahora a la maestría es para mí también ir a buscar lo nuevo; no lo novedoso, sino lo necesariamente renovador, y esto ha sido el gran estímulo que he recibido, por eso cuando pienso en la maestría lo primero que siento es nostalgia por los intensos momentos vividos en las dos breves oportunidades que he podido compartir con los estudiantes y profesores; pienso, como dije una vez en público, que la maestría es el lugar donde yo hubiera querido estudiar, eso es totalmente cierto. Tengo presente la polémica que desató un video de Romeo Castelucchi, presentado durante el segundo encuentro internacional de artes vivas, y claro, es evidente que las posturas frente a este polémico creador no pueden ser sino polares y apasionadas, posiblemente igual de polémicas serán las confrontaciones de los procesos creativos en la maestría. Un espacio de libertad como el de la maestría que apuesta a la contaminación y el riesgo que implica lo multidisciplinar no puede ser sino polémico, y cuando digo libertad pienso en los rostros de esos estudiantes que ejercen plenamente su derecho a vivir intensamente su presente creador, asumiendo que no tienen que llevar consigo la carga de un pasado artístico que no les pertenece totalmente, me refiero a la necesaria y sana distancia frente al teatro que hicieron sus maestros sin que eso signifique dejar de lado la necesaria y curiosa indagación por saber, como dice Grotowski: "somos hijos de alguien". Y ¿quienes son ese alguien en Colombia? Y ¿Qué de la irradiación que hicieron los teatreros colombianos hacia Latinoamérica? De alguna manera ellos lideraron la construcción de una instancia identitaria llamada teatro latinoamericano, esa zona que ahora nos parece un tanto inaprensible, difícil de definir, de ubicar en nuestra memoria y biografía de teatreros, saber que de allí venimos es indispensable tenerlo claro.

Esa experiencia está expresada en las propuestas escénicas en las que nos sentimos reflejados, así como en los movimientos que se generaron, el interesarnos por los procesos creativos llevo a generar la necesidad de una pedagogía que se corresponda. La maestría es también una manera de dar continuidad a viejas y nuevas inquietudes, pero sobre todo a incorporar a las nuevas y complejas preguntas de este tiempo.

Nos entrenamos en responder a los tiempos sombríos a que aludía Bertolt Brecht, entonces el mundo estaba polarizado y nos movíamos en medio de dos grandes interpretaciones de la historia, dos sistemas. Ahora se nos vende una aparente sola posibilidad de cara al proceso global y se nos crea la necesidad de ser parte de ese todo a como de lugar o quedarse fuera.

Que ser contemporáneos no nos quite la sensibilidad por ver lo que sucede en nuestra aldea. Veo que los estudiantes de la Maestría, por los resultados de los primeros egresados, son sensibles a su tiempo y a su comunidad y están integrando de manera orgánica lo personal a lo social, no veo otro camino en este momento de crisis de representación sino partimos de nosotros mismos.

Si con algo esencial me quedo de ese proceso vivido desde mediados del siglo pasado, es con el ejercicio del teatro como un espacio de creación, pues nuestros viejos maestros nos enseñaron a inventar. Esa ha sido la elección fundamental. Y me alegra comprobar que en la Maestría existe una opción renovadora desde el ámbito académico.

Miguel Rubio Zapata, Lima

MIGUEL RUBIO Egresado de la Facultad de Ciencias Sociales, especialidad de Sociología de la Universidad Particular Inca Gracilaso de la Vega. Miembro fundador (1971) y Director del Grupo Cultural Yuyachkani.

Postula un teatro de creación e investigación a partir del material que los actores proponen, produciendo obras que dialogan con la realidad histórica y social del Perú.

Ha participado en numerosos Festivales Artísticos, Talleres Pedagógicos, Encuentros y Conferencias nacionales e internacionales. Ha dictado Talleres en la Universidad de Río Piedras, Puerto Rico; del Massachusetts Institute of Technology (MIT) de Boston, Estados Unidos; y del Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba; Universidad de Bologna, Italia; Universidad de Londrina, Brasil, Universidad Nacional de Colombia.





PROGRAMA MAESTRÍA INTERDISCIPLINAR EN TEATRO Y ARTES VIVAS

Título ofrecido MAGÍSTER INTERDISCIPLINAR EN TEATRO Y ARTES VIVAS

La Maestría interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas constituye el primer programa de posgrado de esta índole en Colombia y Latinoamérica.

La Maestría, dirigida a creadores provenientes de cualquier disciplina con experiencia artística profesional, instauro un espacio de reflexión sobre las nuevas condiciones de concepción y realización de la obra teatral contemporánea a través de un proceso de investigación-creación.

El contexto general de las artes del siglo veinte constituye el marco referencial de la maestría en Teatro y Artes Vivas: a partir de este marco -conceptual, formal, operativo- se podrán poner en perspectiva las temáticas más relevantes y las preguntas planteadas por las nuevas formas de teatralidad y de performatividad en los últimos cincuenta años en el mundo occidental, en Latinoamérica y en nuestro país, en particular.

Al incluir el fenómeno de las Artes Vivas a esta Maestría, estamos adicionando a la noción tradicional de teatro un conjunto de pensamientos y de prácticas artísticas que han sido el fruto de las múltiples hibridaciones de las artes escénicas con otras disciplinas como las artes plásticas y visuales, la música, la danza, el cine, la arquitectura y el diseño, así como la literatura, la filosofía y la antropología, entre otras.

Objeto de estudio

El campo expandido de las Artes Escénicas; teatralidad y performatividad en las Artes Vivas.

Objetivos

- * Enriquecer la producción artística en el país, ampliando la noción de Teatro a la luz de las nuevas teorías y prácticas contemporáneas.
- * Preparar nuevas generaciones de creadores e investigadores a las condiciones de máxima profesionalización inscritas en la especificidad del teatro y de las artes vivas y de la investigación que las nutre.
- * Concebir y desarrollar un proyecto artístico, entendido como un corpus de experiencias y conocimientos.
- * Gestar nuevos procesos de investigación-creación en el área del teatro y las artes vivas: problematizar modos, modelos y prácticas en el teatro y las artes vivas.

Requisitos de admisión

(Resolución No. 131 de 2005, Consejo de Facultad de Artes).

El aspirante deberá cumplir con el proceso de inscripción y el calendario de la Dirección Nacional de Inscripciones de la Universidad Nacional de Colombia.

Consultar www.admisiones.unal.edu.co

Proceso de selección

Ensayo

El aspirante deberá presentar un texto donde exponga sus motivaciones para ingresar al programa de maestría exponiendo su trayectoria y experiencia artística. (3 a 5 páginas)

Anteproyecto

El aspirante deberá exponer el posible proyecto de tesis que desea desarrollar durante los dos años de Maestría. (3 a 5 páginas)

Entrevista

Los aspirantes que aprueben un primer proceso de selección que evalúa la hoja de vida, el ensayo y el anteproyecto, serán convocados a una entrevista individual y/o grupal, con un grupo de docentes del programa.

Prueba de idioma extranjero

El aspirante deberá demostrar su capacidad de leer y comprender textos del área de conocimiento en un idioma diferente al español.

Perfil del aspirante

El programa está dirigido a personas con título profesional en cualquier disciplina, con experiencia artística, interesados en someter su experiencia a una rigurosa confrontación teórico-práctica a la luz de las prácticas artísticas contemporáneas, desde una perspectiva global, local y singular.

Perfil del egresado

El profesional egresado estará en capacidad de incorporar, sintetizar y articular una complejidad de experiencias prácticas y de herramientas técnicas y teóricas para el análisis crítico, la investigación, el desarrollo y presentación de proyectos personales de investigación-creación.





Estructura del programa

Nombre de la asignatura	Créditos	Obligatoria	Prerequisitos
Seminario de Investigación I	4	Si	
Seminario de Investigación II	4	Si	Seminario de Investigación I
Seminario de Investigación III	4	Si	Seminario de Investigación II
Proyecto de Tesis	12	Si	
Tesis	24	Si	Proyecto de Tesis
Componente de libre elección	12		

Contenido del programa

La Maestría interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas está configurada por una estructura triangular, constituida por tres ejes que atraviesan el programa:

Proyecto de Tesis

Constituye el espacio académico en el cual el estudiante plantea una pregunta, identifica una problemática y desarrolla una intuición, articulando conocimientos y experiencias adquiridos anteriormente y problematizados durante su formación en los dos otros espacios académicos que le ofrece la maestría (el taller y el seminario). Este espacio académico tiene por objeto la gestación e instauración de una poética personal, a través de la formulación de un proyecto de investigación-creación, el cual será desarrollado durante la tesis.

La Tesis consiste en la realización y en la presentación en vivo, de carácter público y ante un jurado, de un proyecto de creación, desarrollado durante los cuatro semestres del programa. El proyecto puede ser un trabajo de actuación, de performance, de puesta en escena, de coreografía, de escenografía, de acción plástica o de intervención urbana, entre muchas otras opciones posibles, y deberá estar acompañado de un texto escrito en el que se plasman los planteamientos y reflexiones teóricas que han permitido el desarrollo de la creación como proceso investigativo.

Seminario de investigación

Es el espacio académico en el cual el estudiante confronta sus conocimientos a las grandes preguntas y posturas de los más importantes creadores e investigadores del teatro y de las artes vivas del siglo veinte y veintiuno. Es un espacio de formación e investigación teórica dedicado al estudio de las poéticas y poéticas teatrales y de las formas de presentación del arte teatral contemporáneo.

Durante el seminario se indagarán preguntas transversales a los proyectos de los estudiantes, se analizará y discutirá la bibliografía propuesta y se construirán hipótesis que serán puestas a prueba en el espacio de Proyecto de Tesis.

Componente de libre elección

Está compuesto por diversos talleres de herramientas técnicas. Es un espacio académico en el cual el estudiante desarrolla y perfecciona las herramientas técnicas necesarias para su formación como investigador-creador. Estas herramientas pueden ser tanto de índole física (el cuerpo, la voz, el movimiento), como tecnológica (el sonido, el espacio, la imagen en movimiento). La metodología del taller está basada en la experimentación de los elementos mecánicos, dinámicos y dramáticos del cuerpo en el tiempo y el espacio. El estudiante podrá optar por los talleres ofertados por la Maestría u otras asignaturas que ofrecen los diversos programas de posgrado de la Universidad Nacional de Colombia para cumplir con los créditos del componente de libre elección.

Líneas de investigación

La Maestría cuenta con una línea de investigación en **PERFORMANCIA Y POLÍTICA EN COLOMBIA** que busca suplir la escasa investigación que se ha realizado en el país sobre la existencia de lo performativo como forma artística y también como instrumento de activismo y como objeto de estudios teóricos, utilizando como plataforma transdisciplinar el Observatorio de Performance y Política en Colombia.

Igualmente, se están adelantando gestiones para abrir una nueva línea en **DRAMATURGIAS Y ESCRITURAS ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS**, la cual indagará los nuevos modos de construir narrativas desde el trabajo escénico mismo, por fuera de la dramaturgia tradicional, produciendo otras modalidades de "escritura".

Cuerpo docente

Gestor del programa y Coordinador académico

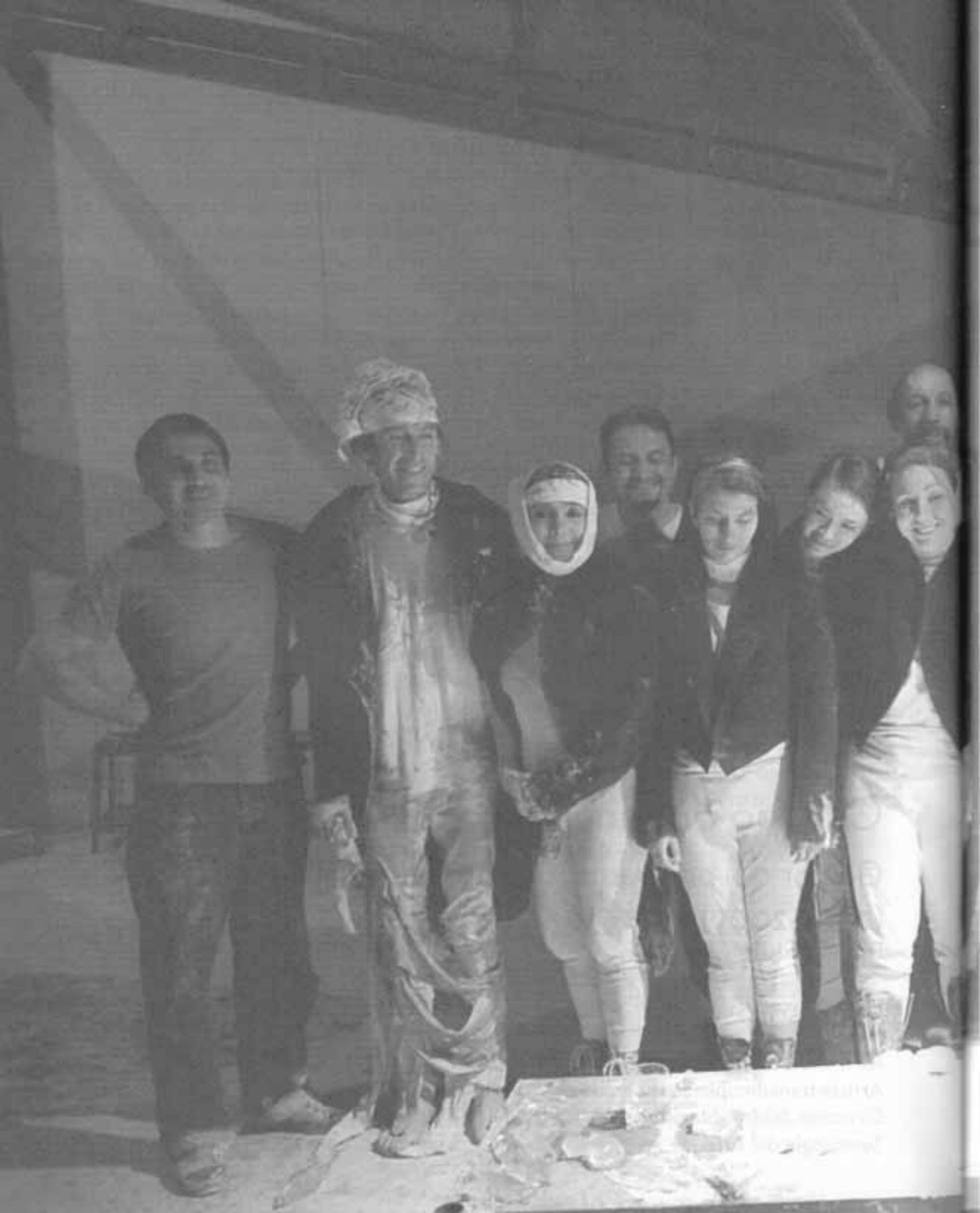
(2007-2009)

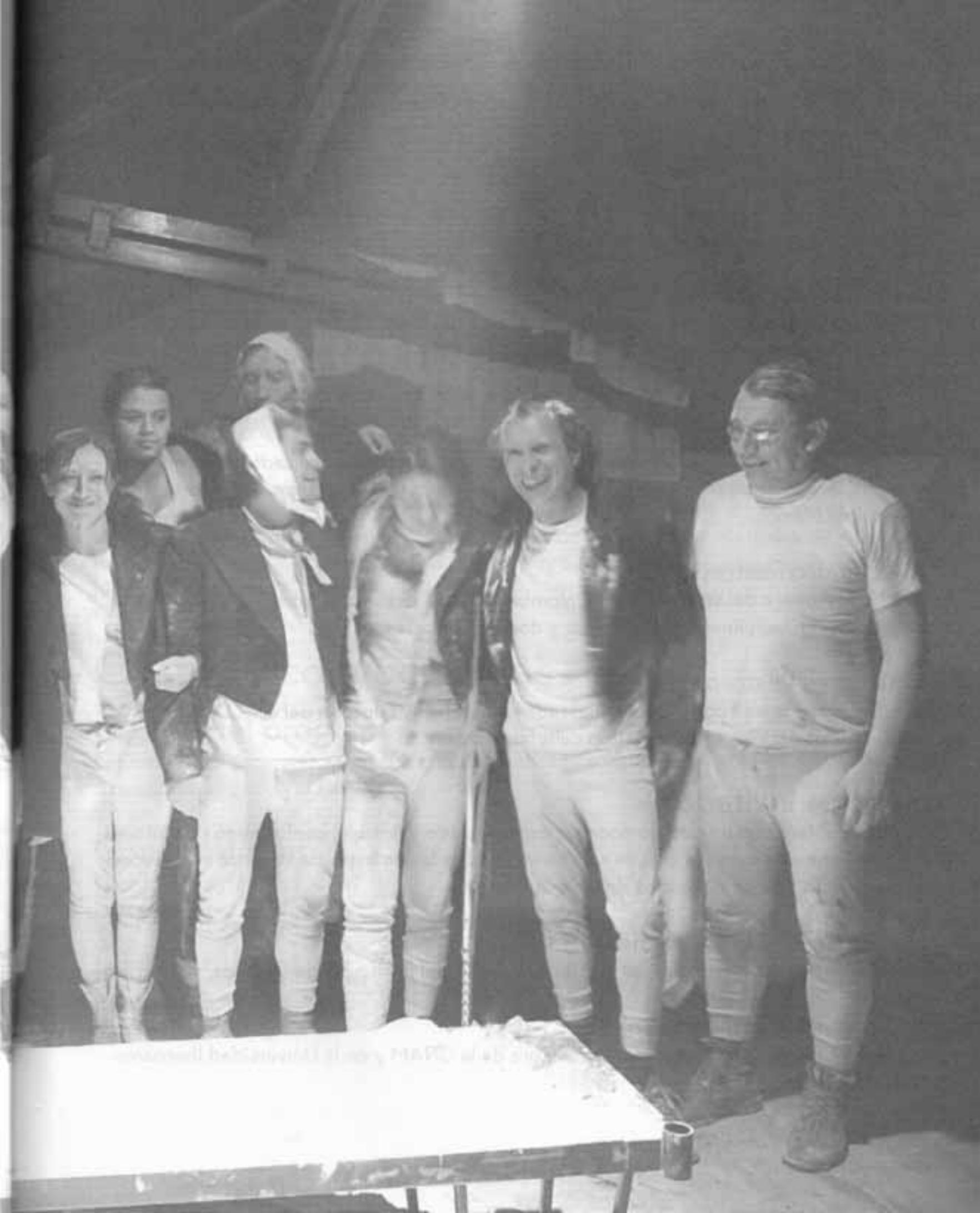
Rolf Abderhalden Cortés

Profesores

Rolf Abderhalden Cortés

Artista transdisciplinar. Pregrado en Arte-Terapia y Teatro. Especialización en Escenografía y Dirección teatral. Magister en Artes Plásticas y Visuales. Doctorando en Estética, Ciencia y Tecnología del Arte.





Víctor Viviescas

Dramaturgo, Maestría en Literatura y Doctorado en Estudios Teatrales. Docente e investigador.

Sus obras han sido traducidas al francés y al portugués. Dos veces ganador del premio Nacional de Dramaturgia.

Francisco Montaña Ibáñez

Escritor y guionista. Magíster en Historia y Teoría del Arte. Director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia.

Roberto García Piedrahita

Artista sonoro y compositor electroacústico, profesor del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y promotor de la actividad cultural en temas relacionados con las artes electrónicas y los nuevos lenguajes.

Heidi Abderhalden Cortés

Actriz, dramaturgista y directora teatral con estudios en Teatro, especializada en Técnicas del Movimiento. Directora de Mapa Teatro. Dos veces ganadora de los premios de radio-teatro de la Bienal de México.

José Alejandro Restrepo

Video-artista. Pionero del video-arte en Colombia con una larga trayectoria en la investigación artística interdisciplinaria. Investigador y docente en artes

Adriana Urrea Restrepo

Filósofa, Doctoranda en Filosofía. Especializada en Estética y Filosofía del arte. Diseño de políticas públicas para las artes y gestión cultural. Editora.

Profesores invitados

El programa contará con un cuerpo docente especializado y flexible, conformado por tutores externos nacionales y extranjeros que serán invitados cada semestre de acuerdo a las necesidades planteadas por los proyectos de los estudiantes.

Emilio García-Wehbi (Argentina)

Artista transdisciplinar e investigador teatral, Fundador del Periférico de Objetos.

Ileana Diéguez (Cuba-México)

Investigadora teatral. Post-doctorado y profesora de la UNAM y de la Universidad Iberoamericana de México.

Michelle Kokosowski (Francia)

Profesora del Departamento de Estudios Teatrales de la Universidad de París VIII. Fundadora de la Academia Experimental de Teatros de Francia.

Miguel Rubio (Perú)

Artista transdisciplinar e investigador teatral. Fundador y director del grupo Yuyaskani.

José Sánchez (España)

Investigador de las artes, Profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha. Director del aula de danza de la Universidad de Alcalá. Director del grupo de investigación ARTEA y editor del Archivo Virtual de las Artes Escénicas.

Diana Taylor (USA)

Investigadora del Performance. Profesora del Departamento de Performance Estudios de NYU, directora del Instituto Hemisférico de Performance, NY.

Horarios

La Maestría programará las asignaturas ofertadas los días martes y miércoles de cada semana, de 9:00 a.m. a 1:00 p.m. y de 2:00 p.m. a 6:00 p.m. Sin embargo, los estudiantes podrán inscribir asignaturas electivas en otros horarios.

Costos y convocatorias

Costos del programa

Los costos del programa se establecen según la asignación de puntos fijada anualmente por el Consejo Directivo de la Facultad de Artes.

Convocatorias

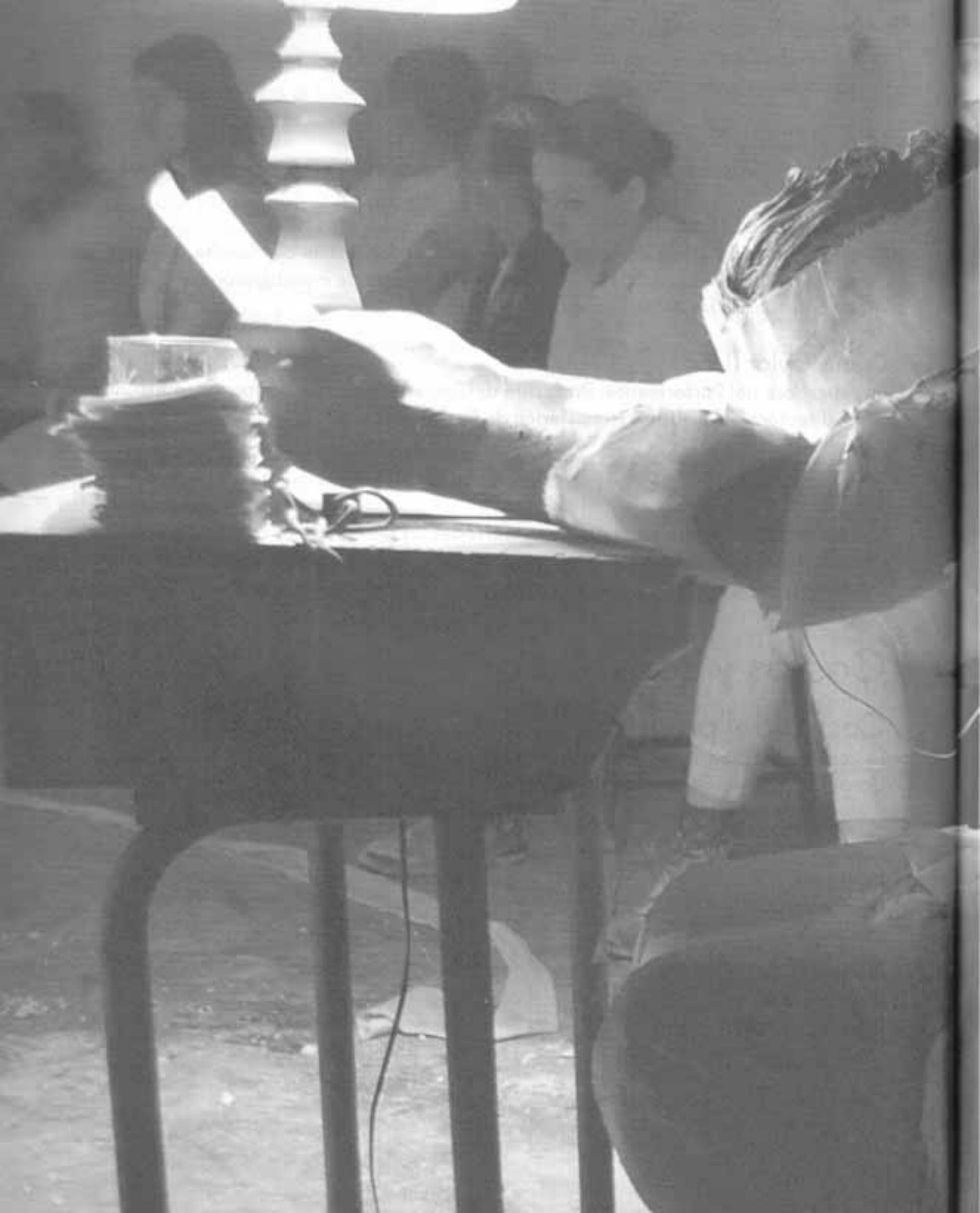
I semestre 2011

I semestre 2013

Iniciación de curso

II semestre 2011

II semestre 2013





Informes

Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas

Ciudad Universitaria, Carrera 30 No. 45-03

Edificio Sindu, oficina 208

Bogotá D.C., Colombia

Teléfono: 316 5000 ext. 12264

www.facartes.unal.edu.co/mteatro

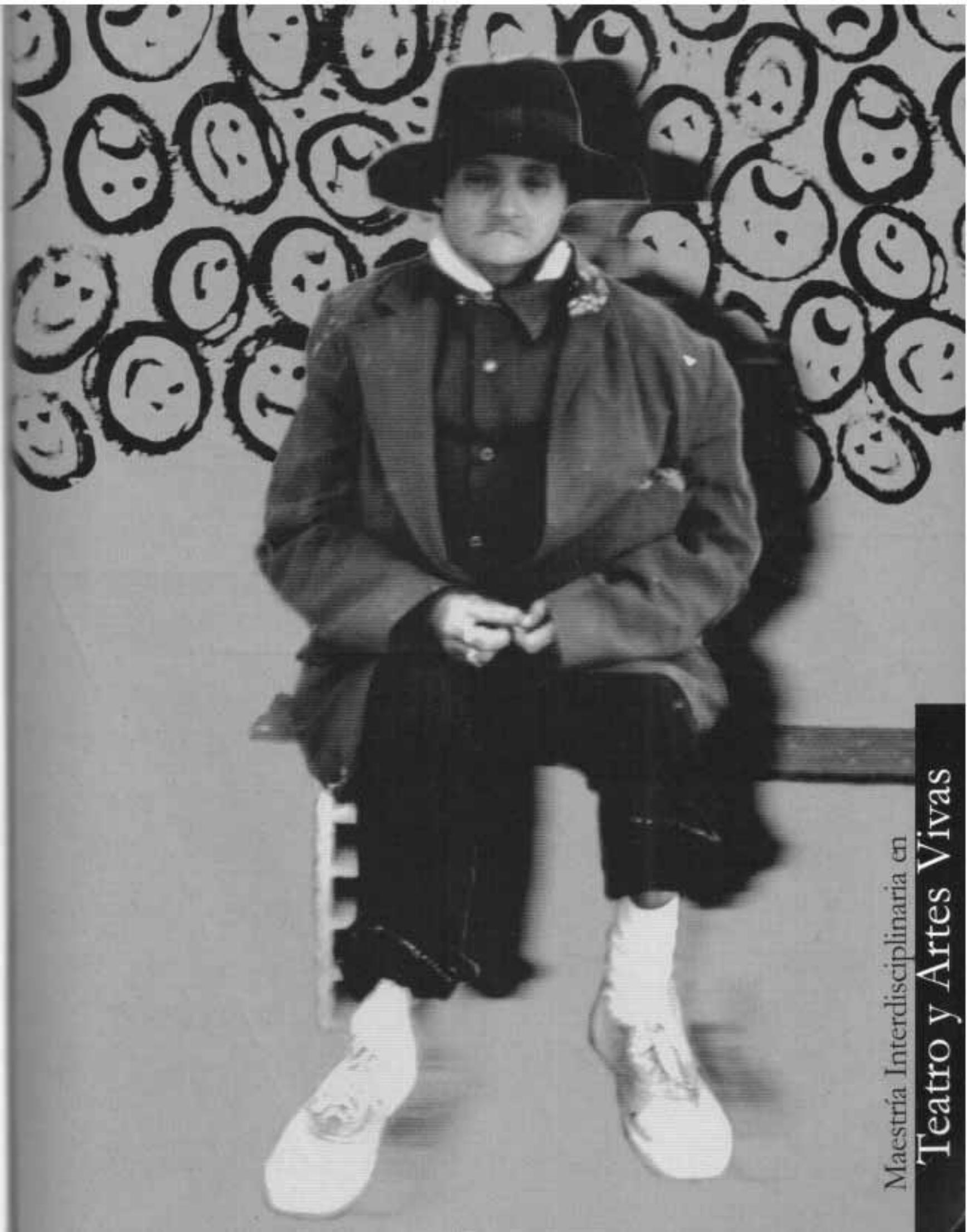
correo electrónico: maeteart_farbog@unal.edu.co

Registros fotográficos:

Estudiantes de la MITAV, Fred Solís, Mauricio Arango, Jenny Fonseca,

Emilio García-Wehbi, Carlos Lemoine, Mauricio Maldonado,

Serge Ouaknine, Diego Taborda, Ximena Vargas



Maestría Interdisciplinaria en

Teatro y Artes Vivas

2007