



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y el director del trabajo de grado titulado, *“Los cuerpos del dolor, tortura de mis carnes: La dimensión transformadora de las artes”*, presentado en la modalidad de monografía por el estudiante *Fabio José Alvarado Vargas* (C.C. 1.030.596.334 - Código 2013177031), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

El estudiante presenta una Monografía de carácter notable, con un marco teórico riguroso y un análisis que supera el alcance hermenéutico con una apuesta creativa y dramática atinente a los discursos de los objetivos de estudio de la Licenciatura. Por tal motivo se postula el documento como trabajo de grado Meritorio.

En Bogotá, los veintidós (22) día del mes de febrero de dos mil dieciocho (2018).

Jurado Giovanni Covelli

Calificación: 4,9 Firma:

Jurado Oscar Mauricio Cortes

Calificación: 5.0 Firma:

Director Paola Helena Acosta

Calificación: 4.7 Firma:

Calificación final (Promedio de los tres): 4,86



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL
Educadora de educadores

LOS CUERPOS DEL DOLOR, TORTURA DE MIS CARNES: LA DIMENSIÓN
TRANSFORMADORA DE LAS ARTES

Trabajo de grado

Presentado por:

Fabio José Alvarado Vargas

Código: 2013177031

C.C. 1.030.596.334 Bta.

Tutora:

Paola Helena Acosta Sierra

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes - Licenciatura en Artes Escénicas

Bogotá

2018

AGRADECIMIENTOS

Quiero ofrecer un especial agradecimiento a mi madre, la incansable. La mujer que muy por encima de cumplir su responsabilidad, sigue sacrificándose por ofrecer siempre lo mejor a sus hijos, sin nunca pedir nada a cambio. A ella mi amor infinito y mi alma a su servicio. Además, a mis hermanos, quienes en medio de todo entienden y apoyan el largo camino que he recorrido para llegar y convertirme en lo que soy. Gracias familia.

A mis compañeros de carrera, pues sin sus risas, amistades, muestras de afecto y construcciones de lo que ha sido esta vida en la academia y el mundo del arte, la universidad no hubiera sido la época de cambios y transformaciones que llegó a ser para mí. Y hacer la mención especial a ese grupo de guerreras con las que compartí los últimos semestres, amor infinito para ustedes.

Me gustaría también agradecer a los maestros que han guiado mis pasos y me han otorgado la oportunidad de expandir la visión del mundo gracias a sus visiones. A todos ellos gracias.

A ti, que, aunque no estas a mi lado, siempre has significado mucho y nunca olvido que mucho de este sueño tiene que ver contigo, con tu apoyo, con tu orgullo y confianza en mí. Gracias.

Finalmente, a mi país, al lugar en el que nací y el lugar al que le quiero regalar mi vocación de servicio, pues el retribuirle a la sociedad todo el conocimiento obtenido es el mejor regalo que se le puede dar a un pueblo que agoniza y a sus víctimas, nunca olvidamos, el olvido es para los que no tienen memoria y nos encargaremos de consolidar una tan poderosa que grite fuerte ante la injusticia y la deshumanización. Gracias por su sacrificio.

“El mundo no puede ser tan pequeño como para que no haya más temas de investigación”
Sócrates

“El dolor tiene un gran poder educativo; nos hace mejores, más misericordiosos, nos vuelve hacia nosotros mismos y nos persuade de que esta vida no es un juego, sino un deber.”
Cesare Cantù

“Cuando los ricos se hacen la guerra, son los pobres los que mueren.”
Jean Paul Sartre

“Es bueno copiar lo que se ve, pero es mucho mejor pintar lo que queda en nuestra memoria después de ver algo. Se trata de una transformación en donde la imaginación y la memoria trabajan juntas. Sólo se puede reproducir algo que nos golpeó, es decir, sólo lo esencial.”
Edgar Degas

Modalidad: Monografía adscrita a proyecto de Facultad: Arte y Formación para la Paz.

Tipo de investigación: Analítica.

Tema: Aportes desde las artes escénicas a la consolidación de la paz a través del proceso de des-subjetivación de la percepción que se tiene del Otro¹ desde la otredad, frente a la construcción escénica de los Cuerpos del dolor y los Cuerpos ausentes, a partir del análisis de la dramaturgia Homo Sacer de Teatro de Occidente².

1 Se usa Otro en mayúscula pues se hace referencia a el término filosófico para designar a los individuos que me rodean y con los que inevitablemente establezco una serie de relaciones que terminan por determinar mi construcción como sujeto. Si bien el termino es usado por distintos autores desde múltiples perspectivas, este documento lo aborda desde el trabajo de Jean-Paul Sartre.

2 Si bien la construcción de la dramaturgia es realizada como trabajo de grado del maestro Carlos Sepúlveda, como interés de seguir con su idea de que esta fuera una dramaturgia hegemónica, de la que en ningún momento él se considera el director, ni la cabeza del equipo. Es por esta razón que se denomina como construcción de Teatro de Occidente.

Resumen: El proceso de los acuerdos de paz nos hace pensar en un país que debe estar preparado para el posconflicto y como futuros docentes preguntarnos por nuestro papel como constructores de esta paz desde los escenarios educativos (formales y no formales) en los que nos desempeñemos. Esta investigación busca entender las maneras en que las experiencias vividas por las víctimas del conflicto armado en Colombia, se muestran en la construcción escénica de los Cuerpos del Dolor y los Cuerpos de la Ausencia de manera que presentan las características propias de la vivencia, y como esas representaciones inmersas en el hecho escénico hacen posible el generar procesos de transformación en tanto a la relación con el Otro, estableciendo a su vez aportes a la consolidación de una paz estable y duradera para el país.

Palabras clave: Cuerpo, Dolor, Ausencia, Sujeto, Corporeidad.

Abstract: The process of peace agreements makes us think of a country that must be prepared for the post-conflict and as future teachers ask us about our role as builders of this peace from the educational scenarios (formal and non-formal) in which we play. This research seeks to understand the ways in which the experiences lived by the victims of the armed conflict in Colombia, are condensed in the scenic construction of the Bodies of Pain and the Absent Bodies so that they meet all the characteristics of the experience, and how those representations immersed in the stage make it possible to generate processes of transformation in terms of the relationship with the Other, establishing at the same time contributions to the consolidation of a stable and lasting peace for the country.

Key words: Body, Pain, Absence, Subject, Corporeity.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>1955 - 1968 - 2012</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	LOS CUERPOS DEL DOLOR. TORTURA DE MIS CARNES: LA DIMENSIÓN TRANSFORMADORA DE LAS ARTES.
Autor(es)	ALVARADO VARGAS, FABIO JOSÉ
Director	PAOLA HELENA DE LAS MERCEDES ACOSTA SIERRA
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional. 2018. p. 94
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Cuerpo. Dolor. Ausencia. Sujeto. Corporeidad. Des-subjetivación.

2. Descripción
<p>El proceso de los acuerdos de paz nos hace pensarnos en un país que debe estar preparado para el posconflicto y como futuros docentes preguntarnos por nuestro papel como constructores de esta paz desde los escenarios educativos (formales y no formales) en los que nos desempeñemos. Esta investigación busca entender las maneras en que las experiencias vividas por las víctimas del conflicto armado en Colombia, se muestran en la construcción escénica de los Cuerpos del Dolor y los Cuerpos de la Ausencia de manera que presentan las características propias de la vivencia, y como esas representaciones inmersas en el hecho escénico hacen posible el generar procesos de transformación en tanto a la relación con el Otro, estableciendo a su vez aportes a la consolidación de una paz estable y duradera para el país.</p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> - Agamben, G. (2002) Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. España. Pre-Textos. - Buck-Morss, S. (2005) Estética y anestésica: una consideración del ensayo sobre la obra de arte. Recuperado: (15/03/2017). - Diéguez, Ileana. (2009). Cuerpos residuales, prácticas de duelo. Recuperado de: https://static1.squarespace.com/static/54918f84e4b0b437af2bbcf0/t/54937b58e4b0b8156da021ce/1418951512584/cuerposResidualesID.pdf (19/11/2016). - Diéguez, I. (2013). Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos. Investigación Teatral Vol. 3, Núm. 5. Pg. 9 – 28. Recuperado de: 81 http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/viewFile/951/1751 (10/05/2017). - Foucault, Michael. (Jul. - Sep., 1988). El sujeto y el poder. Revista Mexicana de Sociología, 50, No. 3, 3-20. Recuperado de: http://terceridad.net/wordpress/wpcontent/uploads/2011/10/Foucault-M.-El-sujeto-y-el-poder.pdf (15/11/2016).

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3	

- Freud, S. (1917) Duelo y Melancolía. Recuperado de: <http://albalearning.com/audiolibros/freud/duelo.html> (25/08/2017).
- Fuenmayor, V. El cuerpo: síntesis de las artes. De la corporeidad a la razón sensible. Recuperado de: <http://victorfuenmayorruiz.com/files/arteycuerpo.pdf> (25/02/2017).
- Le Breton, D. (1999). Antropología del dolor. Seix Barral. Barcelona. Recuperado de: <https://es.slideshare.net/banager/libro-lebretonantropologia-deldolor143pgaspdf> (30/05/2017)
- Sartre, J. (1954). El ser y la nada. Bueno Aires: Iberoamericana. Recuperado de: <https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/06/sartre-jean-paul-el-ser-y-lanada.pdf> (28/11/2016).
- Sepúlveda, C. (2009) Homo Sacer. Un proyecto de investigación-creación.

4. Contenidos

La dimensión transformadora de las artes es una investigación centrada en la potencia de las artes en relación a la transformación de los sujetos vinculados o no al conflicto, pero que hacen parte de un Estado que trata de consolidar procesos de paz y perdón, teniendo presente que ha sido golpeado por la violencia durante tanto tiempo.

La primera parte del documento está compuesta por la justificación, la línea de investigación, planteamiento del problema, objetivos y las referencias metodológicas usadas para el desarrollo de la investigación en torno al objeto de estudio que es la dramaturgia Homo Sacer de Carlos Sepúlveda, con el fin de dar argumentos sólidos por los cuales es importante la realización de este trabajo de grado y el impacto que pueda tener tanto en la sociedad, como para la institución universitaria y la academia. En la segunda parte del documento se desarrolla el Capítulo I, en este se realiza la construcción teórica de las tres categorías que serán los fundamentos para el análisis de la pieza dramática. Estas tres categorías se proponen como manera de entender el impacto del conflicto en el cuerpo y como este repercute en las relaciones como los sujetos que hacemos parte de una sociedad.

En el Capítulo II del cuerpo del documento, se encuentra el análisis de la dramaturgia de Carlos Sepúlveda, Homo Sacer cruzado con las categorías de análisis establecidas en el capítulo I al interior del marco teórico. Este análisis demuestra de qué manera los conceptos planteados en el marco teórico están presentes a lo largo de la dramaturgia, demostrando como desde el campo artístico se generan aportes a la construcción y consolidación de procesos de paz.

En la parte final del documento se presentan las conclusiones y las recomendaciones finales, como síntesis de hallazgos, resultados, aportes y utilidades de la investigación, considerando que arrojan una serie de sugerencias importantes tanto para la estructura curricular de la licenciatura, como para la visión en tanto a la formación de los que serán los docentes del posconflicto en Colombia; y la relación de fuentes consultadas que otorgan el sustento teórico a la monografía.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 3 de 3

5. Metodología

Enfoque cualitativo, investigación documental, construcción de categorías teóricas de análisis y análisis hermenéutico de texto dramático.

6. Conclusiones

Uno de los hallazgos más importantes en la construcción de esta investigación se da en la posibilidad de realizar procesos de des-subjetivación por medio del arte, que tengan como objetivo solventar las secuelas que el conflicto ha dejado en la población y el territorio. Como conclusiones de esta investigación llegamos a evidenciar que las acciones escénicas a través del cuerpo inmersas en la dramaturgia Homo Sacer, permiten desarrollar procesos de encuentro e identificación, que apelando a la afectación de lo que Fuenmayor (s.f.) plantea como las huellas primarias, genera puntos de encuentro que cambian la manera en la que se percibe al Otro, y, por tanto, des-subjetivando la percepción en su psiquis que se tiene de este.

Relacionar con la anestésica una de las tantas consecuencias del conflicto armado, nos da la posibilidad de entender el mecanismo por el cual se llega a tener una sociedad anestesiada frente a su realidad y de igual manera, permite plantear propuestas en pro de revertir y evadir estos efectos. Un vivo ejemplo de esto es el desarrollo investigativo que Sepúlveda (2009) realiza en la constitución de su dramaturgia con la finalidad de generar una restitución en las víctimas. Por medio de este análisis se entiende que las implicaciones del hecho teatral van mucho más allá, pues también genera fuertes reflexiones sobre su lugar en el mundo en el espectador que no es víctima.

Elaborado por:

FABIO JOSÉ ALVARADO VARGAS

Revisado por:

PAOLA HELENA DE LAS MERCEDES ACOSTA SIERRA

Fecha de elaboración del Resumen:

15

07

2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	12
JUSTIFICACIÓN	14
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	17
OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	19
MARCO METODOLÓGICO	20
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN	22
CAPÍTULO I:	24
MARCO TEÓRICO	24
1. CUERPO.....	24
1.1. <i>Cuerpo como testimonio</i>	30
1.2. <i>Alteridad – Otredad</i>	34
1.3. <i>Corporeidad</i>	37
1.4. <i>Necroteatro</i>	42
2. DOLOR	48
2.1. <i>Duelo</i>	53
2.3. <i>Ausencia</i>	56
3. SUJETO	58
3.1. <i>Procesos de sujeción</i>	60
3.2. <i>Des-subjetivación</i>	61
CAPITULO II: ANÁLISIS HOMO SACER	62
EL GRUPO.....	63
TRAYECTORIA DE LA OBRA	63
ANÁLISIS DEL TÍTULO	64
ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA.....	65

- CUERPO	65
- <i>Descuartizado como poética</i>	68
- <i>Cuerpo mapeado/Cuerpo viajado</i>	70
- <i>Objeto-personal/Persona-objetual</i>	70
EN LOS TERRENOS DEL CUERPO	73
POR PARTES.....	75
<i>EL SENTIDO DE LOS CUERPOS</i>	75
<i>¿KADAVER?</i>	75
<i>EPÍGRAFES</i>	76
- DOLOR	77
- <i>Poetizar la vida</i>	79
- <i>Des-personalización des-aparecido</i>	79
LA/ELLA/ESA/ESTA/AQUELLA/MÍA/TUYA	80
EVANESCENCIA	82
AMÉN.....	82
DES-NUDADO.....	83
SUJETO	83
<i>El Homo Sacer</i>	83
<i>IN.HUMANIZAR</i>	85
3. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	87
3.1. CONCLUSIONES	87
3.2. RECOMENDACIONES.....	91
4. FUENTES CONSULTADAS	92

Introducción

El presente documento es el informe resultado de investigación que he desarrollado a lo largo de un año y medio de trabajo y que se ejecuta en el marco de la obtención del título de Licenciado en Artes Escénicas. Además, esta investigación da cuenta del compromiso en tanto a mi rol docente para con el país, puesto que nos encontramos atravesando por un momento histórico que tiene unas necesidades específicas y que, desde mí que hacer, busca generar aportes significativos que contribuyan a la consolidación de procesos de paz y reconocimiento.

La dimensión transformadora de las artes es una investigación centrada en la potencia de las artes en relación a la transformación de los sujetos vinculados o no al conflicto, pero que hacen parte de un Estado que trata de consolidar procesos de paz y perdón, teniendo presente que ha sido golpeado por la violencia durante tanto tiempo.

La primera parte del documento está compuesta por la justificación, la línea de investigación, planteamiento del problema, objetivos y las referencias metodológicas usadas para el desarrollo de la investigación en torno al objeto de estudio que es la dramaturgia Homo Sacer de Carlos Sepúlveda, con el fin de dar argumentos sólidos por los cuales es importante la realización de este trabajo de grado y el impacto que pueda tener tanto en la sociedad, como para la institución universitaria y la academia. En la segunda parte del documento se desarrolla el Capítulo I, en este se realiza la construcción teórica de las tres categorías que serán los fundamentos para el análisis de la pieza dramática. Estas tres categorías se proponen como manera de entender el impacto del conflicto en el

cuerpo y como este repercute en las relaciones como los sujetos que hacemos parte de una sociedad.

En el Capítulo II del cuerpo del documento, se encuentra el análisis de la dramaturgia de Carlos Sepúlveda, Homo Sacer cruzado con las categorías de análisis establecidas en el capítulo I al interior del marco teórico. Este análisis demuestra de qué manera los conceptos planteados en el marco teórico están presentes a lo largo de la dramaturgia, demostrando como desde el campo artístico se generan aportes a la construcción y consolidación de procesos de paz.

En la parte final del documento se presentan las conclusiones y las recomendaciones finales, como síntesis de hallazgos, resultados, aportes y utilidades de la investigación, considerando que arrojan una serie de sugerencias importantes tanto para la estructura curricular de la licenciatura, como para la visión en tanto a la formación de los que serán los docentes del posconflicto en Colombia; y la relación de fuentes consultadas que otorgan el sustento teórico a la monografía.

Justificación

El proceso de los acuerdos de paz³ nos hace pensar en un país que debe estar preparado para el posconflicto y como futuros docentes preguntarnos por nuestro papel como constructores de esta paz desde los escenarios educativos (formales y no formales) en los que nos desempeñemos. Pensar en los campos de acción proyectando la educación, como la manera de garantizar el desarrollo de la sociedad en el momento del posconflicto, no sólo hace reflexionar en la inclusión de las víctimas, sino en la pregunta de cómo prepararnos para la reintegración de los victimarios como parte de la sociedad.

Apoyándose en el Proyecto Educativo Institucional –PEI– (2010), la naturaleza de la UPN “busca fomentar las actitudes de respeto mutuo y de conocimiento de otros estilos de vida, de capacidad crítica al analizar situaciones de discriminación e inequidad, de descentración para comprender al otro y lo otro” (p. 11), posicionando al educador como un ser capaz de

³ En lo corrido del siglo XXI se han desarrollado dos procesos de desarme y desmovilización con las Autodefensas Unidas de Colombia -AUC- y las Fuerzas Revolucionarias de Colombia -FARC-, han dado lugar a la apertura de telones de la historia del país, oculta en las filas de estas estructuras armadas ilegales. Las AUC desvelaron frente a las víctimas sus rostros, posturas y crímenes entre noviembre de 2002 y marzo de 2006, bajo un polémico y no consensuado acuerdo liderado por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez. Las FARC, la guerrilla más antigua de América Latina, firmó un acuerdo de paz contenido en siete puntos que conducen al país a transitar hacia un periodo de posconflicto. Para ampliación de la situación política y social actual, véase: Paola Helena Acosta y Juliana Castellanos: *Memorias del pasado reciente: Abordaje de la narrativa testimonial de siete jóvenes desvinculados del conflicto armado en Colombia*. Universidad Autónoma de Zacatecas. 2018.

adaptarse, que reconoce las necesidades de su contexto socio-cultural y que pone su conocimiento y labor al servicio de la construcción de paz, permitiendo que los aportes de este proyecto de grado vayan en concordancia con los objetivos tanto del PEI, como del perfil del egresado, que otorgan insumos y herramientas como respuesta a la responsabilidad que tiene con la sociedad y el país.

Como licenciados, hemos visto en la práctica pedagógica, de forma consuetudinaria, la escuela como una institución encargada de establecer la brecha entre el cuerpo y la mente en los estudiantes, reduciendo la construcción y el desarrollo mental al plano de la racionalidad y enfocado en la productividad como mano de obra, mientras que el cuerpo se desplaza de manera tal en la que se busca anularlo completamente. Este antecedente se repite a lo largo de la vida obteniendo seres que olvidan por completo su corporalidad y peor aún, no conciben la corporeidad como una forma de desarrollo del conjunto cuerpo-mente. Es por esto por lo que se propone una investigación cimentada en el trabajo del cuerpo como territorio de interrelación y de construcción tanto de la subjetividad, como de la intersubjetividad.

Tener en mente este tipo de planteamientos permite que como licenciados tengamos una perspectiva de abordaje de la enseñanza que trascienda el plano de la domesticación de sujetos de manera que respondan efectivamente a un sistema productivo. Si este paradigma de la educación para el trabajo se quiebra, es posible que empecemos a educar sujetos conscientes y críticos frente a el mundo que habitan y la manera en la que se establecen las relaciones con el otro, reconfigurando una serie de principios que resultan ser la herencia de un periodo violento del que somos hijos.

El presente proyecto de grado aborda las distintas relaciones que el cuerpo del ser humano establece, tanto interna como externamente, consigo mismo y los demás, teniendo en cuenta que el arte funciona como un amplificador del sentido e implicaciones de estas relaciones, permitiendo generar en el espectador un proceso de identificación y reconocimiento de su cuerpo y, estableciendo una relación mental con este último, permitiendo el descubrimiento de la corporeidad.

Es importante aclarar que el planteamiento desde el cual se están abordando los conceptos de la exterioridad e interioridad del cuerpo, se trabajan en el análisis que Susan Buck-Morss⁴ realiza a partir del ensayo de Walter Benjamin *Sobre la obra de arte*. En su análisis, establece como sistema sinestésico al conjunto de sentidos que hacen parte de nuestro cuerpo, encargados de captar todo tipo de sensaciones y experiencias, que serán entendidas como experiencias estéticas que devienen en una forma de cognición. Esta cognición es adquirida a través del cuerpo, que actúa directamente sobre la conciencia, estableciendo un vínculo con la memoria.

Para la filósofa es importante caracterizar la piel como una frontera entre lo interior y lo exterior. Es importante entender la condición fundamental de los sentidos que Buck-Morss (2005, p. 174) expone de la siguiente manera: “Los sentidos mantienen un rastro incivilizado e incivilizable, un núcleo de resistencia a la domesticación cultural, lo que hace que guarde una relación de satisfacción inmediata de necesidades que buscan la auto preservación individual y colectiva”.

Las experiencias que, al ser captadas por el sistema sinestésico a través del cuerpo, hacen que se genere una serie de conocimientos que no radican en lo lógico/racional y que actúan en la configuración o desconfiguración del sujeto a través de la experiencia.

Teniendo este antecedente frente al cuerpo, esta investigación surge con el propósito de entender cómo se reconfiguran las concepciones y perspectivas del cuerpo desde la práctica artística, espacio en donde adquiere relevancia pensar en que el “Cuerpo es un estar expuesto desde siempre al otro y a los otros desde la exterioridad, desde su contacto con ellos” (Duarte, 2006, p.3); y pensar en la importancia de abordar el campo de la alteridad-otredad como manera de entender de qué forma se establece la relación con el otro y cómo esta configura la manera en la que percibo a ese otro sujeto.

A partir de lo anterior, se desarrolla la presente investigación que estudia las formas de representación del cuerpo atravesado por una experiencia dolorosa y del cuerpo ausente, permitiendo generar aportes en tanto a la construcción de dichas representaciones, apelando

⁴ Filósofa e historiadora. Estadounidense.

a “revivir los sentidos” (Buck-Morss, 2005, p. 190), de manera que se vislumbre un puente de cómo las artes tienen la potencia para devolver al sistema sinestésico su condición natural, siendo posible captar estos estímulos de manera que conecten con lo que, como sujetos, es nuestra corporeidad y permitiendo que generemos niveles de lectura distintos de lo que es el Otro, generando procesos de transformación en la manera de relacionarnos, aspecto fundamental para el momento histórico en que nos encontramos.

En esa medida, la investigación también busca contribuir a la construcción y consolidación de los procesos de paz desde el arte y los lenguajes artísticos, por su pertinencia como medios que contribuyen al desarrollo de procesos de transformación de los que la sociedad será el campo de acción.

Planteamiento del problema

La importante situación histórica por la que atraviesa Colombia en este momento con los procesos del acuerdo de paz, que pondrían fin al conflicto armado con la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia –FARC -EP– y derivado de lo anterior, el proceso de reflexionar sobre una educación para el posconflicto, nos pone en la tarea de preguntarnos sobre los espacios que deben construirse en pro de la inclusión de los actores del conflicto armado (víctimas y victimarios) en lo social, todo con el fin de reconstruir y fortalecer el tejido social, una re-construcción de la que todos hacemos parte y que no debe tomarse solo como responsabilidad externa (de los actores del conflicto armado)⁵.

Para la consolidación de los procesos de paz se hace importante cambiar la manera en la que nos percibimos como sujetos que hacen parte de una sociedad. Con la implementación de la palabra terrorista después de los atentados a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001, el conflicto armado en Colombia empezó a tomar una carga completamente distinta, que sumando las miles de muertes de civiles en los múltiples atentados realizados en el país, generaron que se creara un constructo social de lo que es el enemigo, constructo

⁵ Si bien, Homo Sacer como construcción dramática y teatral nace a partir de la desmovilización de las AUC (2003 – 2006), es importante abordarla como proceso de construcción y cristalización de la memoria, proceso que es indispensable en el proceso de paz adelantado con las FARC – EP.

que cobija a los ex - militantes de las FARC-EP. Pensando en los procesos de paz y como estos aportan bases para la educación del posconflicto, se hace fundamental pensar en las maneras en que pueda ser transformada la lectura del conflicto como un asunto que no se puede polarizar en buenos y malos, sino como un asunto complejo que lleva a el desarrollo de dinámicas complejas entre sujetos que tienen intereses diferentes, y que la réplica del odio, no ayuda a construir el país en paz con el que se sueña.

Durante mi recorrido por la universidad, me he percatado del interés que he desarrollado en torno al funcionamiento del cuerpo como estructura material del ser, es desde allí como me motivo a indagar frente a la relación que este tiene con los lenguajes artísticos y cómo estos reconfiguran la manera en la que el cuerpo adquiere una carga simbólica y por ende una función distinta. Este planteamiento me hizo preguntarme por: ¿Cuáles eran los aportes que el arte escénico, vinculando el trabajo del cuerpo, podía generar en la consolidación de los procesos de paz? Esta pregunta inicial funciona como la base para iniciar una revisión documental que terminó definiendo el marco teórico de la investigación, como los lugares de interés para el desarrollo del análisis, y que finalmente se complejizó hasta llegar concretarse en la siguiente pregunta general: ¿Cuáles son los aportes de las artes escénicas a la consolidación de la paz a través del proceso de des-subjetivación de la percepción del Otro desde la otredad⁶, frente a la construcción escénica de los Cuerpos del Dolor y los Cuerpos Ausentes?

Desde allí empezaron a desarrollarse las preguntas específicas que guiaron las búsquedas del proyecto. Como futuro Licenciado en Artes Escénicas, tengo la visión del arte como una manera propicia y sensible de establecer procesos de transformación en los sujetos. Es desde esta perspectiva en la que se piensa en la manera en la que el arte y los lenguajes artísticos pueden llegar a ser el medio por el cual se genere una transformación en la percepción del otro, posibilitando formas de relación completamente distintas, en las que no se vea al Otro como un objeto, sino se le dé el lugar como sujeto, de tal forma que se posibilite la consolidación de la paz y la reconstrucción del tejido social.

⁶ El concepto del Otro puede estar fundamentado desde la posición de la alteridad o desde la de la otredad, teniendo en cada una de ellas unas acepciones distintas. Por eso se hace importante que el Otro se toma desde la construcción conceptual nacida de la otredad.

Y es desde estas reflexiones como surgen las preguntas específicas de la investigación, que son: ¿De qué manera el arte realiza abstracciones de la realidad y las pone en la escena, permitiendo unas reconfiguraciones en el cuerpo presentado en el hecho artístico y en el del espectador expuesto a dicho cuerpo? ¿Cómo la historia violenta del país está inscrita en los cuerpos y cómo el reconocimiento de este aspecto por medio de la representación escénica deviene en una cristalización de la memoria y la dignificación de las víctimas generando procesos de des-subjetivación? ¿Funciona el arte como alternativa en la enunciación de la experiencia dolorosa y del testimonio, aun cuando estas no pueden ser comunicadas verbalmente?

De acuerdo con lo anterior se establecen los objetivos de la investigación.

Objetivos de la investigación

- Objetivo general

- Realizar un acercamiento a los aportes de las artes escénicas en el proceso de consolidación de la paz a través de diversos modos de des-subjetivación de la percepción del Otro desde la otredad, frente a la construcción escénica de los Cuerpos del Dolor y los Cuerpos Ausentes a partir del análisis de la dramaturgia Homo Sacer de Teatro de Occidente.

- Objetivos específicos

- Reconocer los tratamientos que la dramaturgia le hace a los hechos reales con la finalidad de llevarlos a la escena.
- Identificar las características de la dramaturgia que permiten reconocer la historia violenta del país a través de los cuerpos inmersos en la representación escénica y que devienen en la cristalización de la memoria y la dignificación de las víctimas generando procesos de des-subjetivación.

- Evidenciar los aportes del arte en la enunciación de la experiencia dolorosa y del testimonio a partir de sus distintas posibilidades

Marco metodológico

Se decide que, como manera más pertinente de dar respuesta a las preguntas que motivan el desarrollo del trabajo de grado, es con una investigación de corte cualitativo, puesto que nos interesa el análisis de los fenómenos que tienen que ver con las percepciones en torno al proceso de construcción de paz, y el análisis de las artes en la educación y en la vida de los sujetos que constituyen este país.

El enfoque cualitativo resulta más que pertinente pues se busca comprender, describir, analizar e interpretar las cualidades de la naturaleza o esencia de los fenómenos que nos afectan de manera alguna, como la forma de tener consciencia de lo que sucede en torno a nosotros y cuál es el campo de acción que tenemos, como Licenciados-investigadores-artistas para el mejoramiento de estas situaciones que se presentan en nuestro entorno. Este argumento se ve apoyado en las posibilidades que presenta Luís Gómez cuando señala que:

La investigación cualitativa, con posibilidades más amplias y posiblemente especulativas permite una mejor adecuación, por ejemplo, en el contexto social, cuando se trata de trabajar con personas, absolutamente diferentes, con rasgos comunes pero no absolutos, con variables intrínsecas sólo evidenciadas a través de las manifestaciones comportamentales, sin posibilidades fenomenológicas de repetición (Gómez, 2011, p. 226).

Es importante aclarar, por una parte, que esta investigación se desarrolla con la intención de comprender, analizar e interpretar los aportes del arte, específicamente del escénico a los

procesos de transformación en los sujetos. Y también decir que esta esta investigación también tiene características de tipo exploratorio, pues busca determinar estrategias dramáticas que permiten llevar a cabo los antes mencionados procesos de transformación.

Para el desarrollo de este documento se realiza una investigación documental entendida como un método basado en la revisión de material bibliográfico y teórico con el fin de detectar y extraer información que resulte importante para el desarrollo de la trabajo de grado que se está llevando a cabo. Particularmente, en esta investigación nos centramos en la revisión documental como primer método, con el que a partir de la relación entre los conceptos de Arte-Dolor-Representación-Consolidación de la paz, se desarrolló un marco teórico con tres categorías: Cuerpo, Dolor y Sujeto, a la luz de las cuales se realizaría, posteriormente, un análisis de tipo hermenéutico.

La hermenéutica, tal y como lo expone Jordi Planella, tiene que ver originariamente con la teoría de la interpretación, el autor hace énfasis en la definición de tres categorías específicas en las que se ha enmarcado el sentido de la hermenéutica y que dan cuenta de las múltiples lecturas que tiene en el mundo de la investigación. Estas tres categorías las define de la siguiente manera:

- Hermeneuin⁷ como decir: hace referencia a la norma de expresar alguna cosa y al estilo como lo expresamos. Un ejemplo sería la interpretación que hace un músico de una determinada pieza. Esta lectura del término se relaciona con la función básica de Hermes, que no es otra que afirmar y expresar.
- Hermeneuin como explicar: esta variante de la interpretación pone énfasis en el aspecto discursivo de la comprensión. Las palabras no sólo dicen cosas, sino que también las relacionan y aclaran. Conjuntamente apunta a la idea de que el significado es una cuestión de contexto y que el procedimiento explicativo proporciona el escenario para la comprensión.
- Hermeneuin como traducir: interpretar significa traducir. La traducción, sin embargo, es una forma especial del proceso interpretativo básico que consiste en comprender. Igual que

⁷ La palabra hermenéutica deriva del término griego hermeneuin (interpretar) y significa, en su sentido originario, teoría de la interpretación (Planella, 2006, p. 4).

Hermes, el traductor es un mediador entre un mundo y el otro. El lenguaje se convierte en un depósito de experiencia cultural (Planella, 2006, p. 4).

Para fines de la investigación nos acogemos a la segunda y tercera categorías que se proponen, puesto que es nuestro interés explicar y traducir como experiencia, de qué manera se generan los aportes a la consolidación de la paz a través del cuerpo, por medio del análisis de una pieza dramática.

De esta manera y al tener establecidas las categorías, se realizó un análisis de la dramaturgia titulada Homo Sacer de Teatro de Occidente, a la luz de los planteamientos realizados en torno al Cuerpo y el Dolor, para entender y explicar los aportes generados a la consolidación de paz por medio del proceso de des-subjetivación, derivado de la categoría de Sujeto, en función de la transformación de las relaciones con el Otro.

Línea de Investigación

En primera instancia es importante aclarar que la línea de investigación Arte y Formación para la Paz se encuentra en construcción y propende por desarrollar y acoger las investigaciones que tengan lugar en la UPN en torno al análisis y el fortalecimiento de los procesos en torno a la búsqueda de la construcción de procesos de paz. Este documento fortalecerá la construcción de la línea de investigación en tanto constituirá una de las sub categorías para el trabajo del arte y la formación en tanto al campo de la estética.

Como país, atravesamos por uno de los periodos más importantes que hemos vivido, ya que la firma de un segundo acuerdo de paz nos ofrece la oportunidad de proyectarnos como una comunidad que día a día trabaja en la construcción de un territorio sin conflicto armado y con justicia social. Como educadora de educadores, el compromiso de la Universidad Pedagógica Nacional –UPN– en torno a la construcción de una paz estable y duradera es un compromiso con la educación de sus estudiantes, y por ende con la educación del país. Bajo este precepto, se presenta el Plan de Desarrollo Institucional –PDI– 2014-2019, que bajo el lema “Una universidad comprometida con la formación de maestros para una Colombia en Paz”, se enfoca en el desarrollo de propuestas que contribuyan a la construcción de la paz desde las distintas perspectivas que pueden abarcar las licenciaturas, aportando desde cada

uno de los campos del saber, la experticia necesaria para transformar los distintos fenómenos y secuelas que el conflicto ha dejado en nuestro país y sociedad. Es desde este punto donde se entiende la importancia del arte a la estructuración de los distintos procesos (tanto de reinserción, como de perdón, etc.) que pueden llegar a ser aportantes en la consolidación de procesos de paz.

Con un PDI que propende generar este tipo de aportes, desde la Facultad de Bellas Artes se plantea la pertinencia de crear un espacio de investigación en pro del desarrollo de propuestas concretas que aporten y desarrollen de manera efectiva estos intereses institucionales. Es así como Paola Acosta (2016) expone que: “Consiente de la importancia de articularse a los lineamientos institucionales, la Facultad de Bellas Artes presenta el proyecto de Arte y Formación para la Paz con el fin de contribuir al desarrollo del –PDI– 2014-2019” (p. 1). De esta forma la presente investigación da cabida a que las monografías que propendan por entender los procesos de transformación social a partir de la obra de arte con miras hacia la consolidación de la paz tengan cabida en la línea de investigación de la Facultad en construcción. Lo anterior ofrece una postura comprometida con la educación para el posconflicto y visibiliza la forma de cómo la UPN se propone colaborar en la consolidación y construcción de los diferentes procesos de paz, dándole soporte suficiente al objetivo del proyecto como lo menciona Acosta (2016), “Es por esta razón que el proyecto de Arte y formación para la paz tiene como objetivo estratégico la contribución a la construcción y consolidación de la paz a través de las artes desde la educación, la investigación y la proyección social en el estado colombiano” (p. 2).

El presente proyecto de grado busca desarrollar un análisis que permita evidenciar los aportes que desde el arte se pueden generar a la consolidación de la paz como un proceso en el que todos estamos involucrados y que no sólo compete a los actores directos del conflicto armado. El entender de qué manera estos aportes del arte pueden ser llevados tanto al aula, como a los espacios educativos no convencionales, permite por una parte posicionar el arte como un área del conocimiento relevante en la formación de sujetos conscientes y críticos; y por otra trabajar en la consolidación de una paz estable y duradera, de la que todos somos los constructores. El proyecto también encuentra su motivación en el perfil del egresado que plantea la UPN:

El egresado de la Licenciatura en Artes Escénicas se reconocerá como un educador en artes, con un amplio sentido de su responsabilidad social en términos de lo pedagógico, lo escénico y lo investigativo. Con altos niveles de competencia para definir problemas, proponer acciones de transformación educativas, trabajar en equipos de formación, liderar proyectos de investigación y desarrollar procesos de intervención socio- culturales que incidan en las comunidades (Universidad Pedagógica Nacional, Lineamientos Licenciatura en Artes Escénicas).

Capítulo I: Marco teórico

En el siguiente capítulo se exponen las categorías teóricas que contienen todos los conceptos desde los cuales se realizó el trabajo de análisis del capítulo II. Estos conceptos apuntan a entender de dónde nacen las figuras de los Cuerpos del Dolor y los Cuerpos Ausentes como construcciones para la escena y por qué es importante definir las en el momento actual. Esta construcción teórica se realizó desde tres lugares fundamentales, que buscan comprender cada uno una parte específica, pero que, con el curso de la investigación se empezaron a tejer en un entramado con puntos de conexión que permiten generar aportes tanto al estudio de la situación vivida, como a el análisis. Los temas principales están definidos por categorías de la siguiente manera: Cuerpo, Dolor y Sujeto, y están planteados principalmente desde los aportes de Ileana Diéguez, David LeBreton, Michael Foucault, Giorgio Agamben, Victor Fuenmayou y Jean Paul Sartre.

1. Cuerpo

Según la Real Academia de la Lengua Española –RAE–, la palabra cuerpo tiene 23 definiciones, entre las que se encuentra en primer lugar: “Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos” (RAE, 2017). Esta definición nos deja claro que cuando hablamos de cuerpo nos estamos refiriendo a una unidad que está delimitada y que es reconocible por los sentidos, pero separando el término

de las definiciones biológicas y centrándonos filosóficamente, el cuerpo humano comprende uno de los mayores problemas en el momento en que busca desprenderse de la concepción de ser un correlato de la mente, el espíritu o el alma (Duarte, 2006, p.2).

Se hace pertinente mencionar que “El cuerpo es escenario, lugar, plataforma o texto en el cual se inscribe una cultura y los imaginarios sociales de determinados grupos; es el producto ‘más largamente decantado, refinado, desmontado y vuelto a montar’ de nuestra cultura” (Nancy 2003, citado por Diéguez, 2009, p.1). Es esta concepción la que nos permite fracturar la idea del cuerpo como correlato, para entenderlo como lugar en el que tanto la cultura como la subjetividad confluyen y le dan el carácter de sujeto a el conjunto cuerpo, mente y espíritu como un todo. Pero también permite entender la relación del cuerpo en la formación de estructuras corporales aún más grandes, como lo son la sociedad, a tal propósito, Ángela Duarte (2006) afirma:

Nancy busca solucionar esta cuestión a través de una reinterpretación del cuerpo desde su pensamiento de la comunidad (del ser-con-otros). Nancy plantea que la comunidad es lo que *nos ocurre* desde siempre, lo que nos sucede, es el hecho de *ser-con-otros* en el mundo (Duarte, 2006, p.2).

Este ser-con-otros ya plantea una relación del sujeto con la comunidad. Esta relación se da por la posibilidad en la que el cuerpo se reconoce como lo que se es, independiente de toda forma inmaterial del ser. Según Duarte (2006), Nancy en su texto *Corpus*, aclara las relaciones que el cuerpo tiene en la construcción de relación con el Otro desde la exterioridad, desde la exposición. De esta relación de términos Duarte deduce que el ser-con-otros de Nancy es además una “comunidad de los cuerpos” definiéndola, desde los términos del propio Nancy como:

Es importante aclarar que esta idea de la ‘comunidad de los cuerpos’ permite pensar que la comunidad para Nancy es una comunidad de las diferencias. Esto en tanto que el cuerpo es aquello que, por definición, se aleja de lo común, de lo mismo y de lo apropiable y se acerca a lo ‘otro’, a lo diferente. De ahí que algunas formas de violencia sean modos de expropiación y reificación del cuerpo y que, por lo tanto, se conviertan en fracturas del ser-con-otros (Duarte, 2006, p.2).

Se puede ver la conexión entre este concepto de cuerpo que maneja Nancy, con los conceptos de alteridad-otredad, como formas de reconocimiento y relación con el otro.

Estos antecedentes del cuerpo dan cuenta de la manera en la que este es parte constitutiva de la individualidad, que a su vez está mediada por una relación con los otros, otorgando a estos últimos el carácter de elementos fundantes que están inmersos en la construcción de este ser, bien sea cultural o socialmente, configurándolo en distintas dimensiones; un aspecto a considerar aquí es que las relaciones con el Otro no se dan de forma en la que lo reconozco como mi igual, sino que, por el contrario, una historia de más de medio siglo de violencia ha hecho que los actos atroces y que anulan al otro como mí igual, abunden y hayan tomado múltiples maneras a lo largo de la historia. Así lo sustenta el informe ¡Basta Ya!:

Los desastres que medio siglo de guerra han dejado en Colombia han sido hasta ahora poco visibles. Muertes, destierros, destrucción y profundos dolores humanos son el legado que dejan los actores armados. La magnitud de los daños que ha producido el conflicto armado se confunde con las otras múltiples violencias que vive nuestra sociedad. Sin embargo, la guerra ha sido estremecedora, y tanto su larga permanencia entre nosotros como su degradación merecen una reflexión (2013, p. 23).

Y empieza a rondar en la cabeza una pregunta que resulta fundamental hacerse y pensar a lo largo de esta investigación y es ¿cuál es el lugar del cuerpo tanto en el espacio escénico, como en la guerra?, puesto que estos son los lugares que nos interesa conectar como los planos a contrastar. Uno de los puntos de conexión más fuertes es que en ambos campos (escénico y la guerra) la mayor parte de la acción recae sobre los cuerpos y es efectuada por los mismos, obteniendo un carácter en el que podemos estar hablando de la materialidad del cuerpo y que puede llevarnos a pensar en lo modificable, lo moldeable, lo maleable. Vale la pena mencionar que el carácter de esta maleabilidad de los cuerpos como material, tiene una finalidad completamente distinta en cada uno de los campos. Por un lado, podemos hablar de la finalidad comunicadora y sensibilizadora de la pieza de arte que usa el cuerpo como medio transmisor y de identificación. Y por el otro lado está la guerra, en donde el cuerpo pierde todo su carácter como contenedor de un sujeto, para pasar a reducirnos a

bultos de carne, material dispuesto para cumplir objetivos, ser eliminado, usado, roto, quebrado, dislocado.

Pensar en las formas de los cuerpos en el espacio escénico y en el de la guerra, nos hace pensar en las posibles maneras en las que el arte como experiencia, haría posible re – presentar y re – significar estos cuerpos del campo de la guerra, de manera tal que sea posible generar un proceso de transformación en los espectadores, apelando a una conexión entre la obra, la realidad y el sujeto que mira.

Durante los más de 64 años de conflicto armado en Colombia se han presentado dos hechos violentos frente al cuerpo que se han repetido de forma sistemática y que han constituido el alma del conflicto como base para la construcción de las concepciones del otro, el Estado, la izquierda política y el enemigo. Se habla que estos dos actos de violencia contra el cuerpo son la masacre, desmembramiento, decapitación, tortura, etc.) y la desaparición forzosa. En el informe ¡Basta Ya! Se explica la utilidad de estos actos así:

Las masacres fueron el método predilecto de los grupos paramilitares para irrumpir en una zona y empezar allí a ejercer un control que casi siempre estuvo acompañado de asesinatos selectivos, desapariciones forzadas y despojos. Las masacres, tanto las grandes como las pequeñas, estuvieron acompañadas de sevicia y tortura. Los cuerpos desmembrados y la exhibición de los cadáveres buscaban generar una reputación temible de los grupos en la población civil (2013, p. 31 y 32).

Al estar enfocados en acciones sobre el cuerpo, los actos de intervención violenta están relacionados directamente con la modificación del concepto que se tiene de este último y que son adoptados por los sujetos que componen la sociedad, ocasionando una distorsión en la imagen de sí mismos y de los demás.

No es un secreto que una de las poblaciones más afectadas por el conflicto en Colombia es la rural y que son ellos quienes más han sentido los efectos de este en sus territorios, pero también en sí mismos. El mismo ¡Basta Ya! Expone una relación de apatía por parte de las ciudades frente a los hechos que ocurren en las poblaciones rurales. Así lo explica:

Las víctimas y sobrevivientes sufren la violencia en medio de profundas y dolorosas soledades. Esto se explica en parte porque la guerra se hizo cotidiana, porque transcurre en la ruralidad del país, y porque la mayoría de quienes la sufren son personas anónimas (2013, p. 18).

Es desde esta población donde se le puede hallar un sentido a lo que en esta investigación se denominan “los actos de reorganización del cuerpo”, actos que tienen por objetivo la anulación total del cuerpo como forma material del ser y que, a su vez, terminan por convertirse en formas de lenguaje.

Ileana Diéguez⁸ (2009) argumenta que la visión que tienen los actores del conflicto de “los actos de reorganización del cuerpo”, esta mediada por una asociación que es meramente propia de la cultura agropecuaria del país con el cuerpo. Esta asociación se presenta por la manera en la que se nombran las partes del cuerpo que, en muchas ocasiones, termina por hacerse con los nombres de las partes del cuerpo propias del animal, ejemplo que cita Diéguez (2009) “Si la cabeza es el “tuste”, según el nombre dado a esa parte en el ganado vacuno, o el estómago es el “buche” y el cuello es el “guacharaco”, según la denominación en el reino de las aves; ...” (p.4. Citando a Uribe, 99). Este tipo de expresiones demuestra la manera en que en la psiquis se contrasta el mundo animal y el humano, al punto en que se hacen paralelos y se cruzan, otorgando sentido a la falta de pudor (hablando desde la moral y la espiritualidad) con la que se llevan a cabo los procesos de dislocación del cuerpo del Otro, pues:

El adelgazamiento de las fronteras entre el mundo animal y el humano que permea a los campesinos colombianos, quienes han concebido sus cuerpos como una estructura que combina rasgos pertenecientes a tres especies de animales domésticos o cercanos al entorno familiar -como los cerdos, las gallinas y el ganado vacuno-, ha propiciado un soporte cultural interiorizado en el modo en que se “textualizan” los cuerpos de las víctimas. La concepción del cuerpo del enemigo como el de un animal facilitaba manipularlo sin ninguna reserva: “Al asignarle al otro una identidad animal se lo estaba degradando para facilitar su destrucción y consumo simbólico” (M.V. Uribe, p. 66, citado por Diéguez, 2009, p. 4).

⁸ Investigadora y docente. Cubana.

El acto de violencia sobre el cuerpo se traduce en una demostración de poder y da un claro mensaje sobre la superioridad del ejecutor en la medida en la que se reduce un ser a carne, mostrando así la necesidad de rematar el cuerpo, ya que la sola muerte no basta y este remate se da a través de la mutilación del cuerpo, de su laceración. Es entonces donde la disposición de estos restos se constituye como un mensaje espacial, que busca reafirmar la ya mencionada demostración de poder y superioridad. En este caso se le haya vínculo con la teatralidad. Diéguez lo plantea de la siguiente manera en su investigación:

La decapitación y el desmembramiento, como partes esenciales del acto sacrificial que deja al enemigo reducido a “un montón de carne”, han sido identificadas con nombres que a la vez constituyen maneras de firmar el acto. Por el modo en que el cuerpo es cortado y colocado en el espacio, se representa un texto de poder que alude a una firma reiterada en la repetición de esas mismas acciones. Los “decires” de esos cuerpos aluden a una metaforología proveniente del mundo de la cacería y la culinaria, organizada en un inventario de cortes y técnicas de manipulación. (Diéguez, 2009, p. 3 y 4).

De esta serie de hallazgos, Diéguez plantea como el lenguaje en torno al cuerpo ha sido modificado de tal manera que el constructo que la sociedad tiene sea completamente distinto. Uno en el que la violencia, la anulación del otro y su reducción material son hechos que se han minimizado, dejándolos en el plano de la cotidianidad y la normalidad, y que afectan directamente la manera de relacionarse y de hacer una lectura del otro como ser. Este análisis busca entender de qué manera el arte (en este caso la dramaturgia) logra poner reversa o anular por completo el proceso planteado antes. La investigadora expone que:

Si la violencia habla en un lenguaje corporal, estas alteraciones de la corporalidad y de la subjetividad –el cuerpo como centro constitutivo del sujeto ha declarado en sus estudios sobre la violencia Wolfgang Sofsky-, implican un extrañamiento de la percepción, fenómeno al que Paul Schilder, ha denominado como “imagen del cuerpo”. Si el cuerpo y el cadáver se han constituido de manera muy explícita en un texto político (M.V.Urbe cit por Blair, 49) y en vehículo privilegiado para la representación de la violencia, habría que preguntarse de qué manera estas modificaciones violentas de la forma y de la naturaleza

humana condicionan cambios en el lenguaje en torno al cuerpo, en la representación y política de las imágenes, como en el propio cuerpo social (Diéguez, 2009, p.5).

Si estas huellas y vestigios de la guerra hacen parte de la cultura y su historia, por ende, hacen parte del cuerpo, y generan que este último pueda ser el narrador de esta historia, de nuestra historia. Entonces el cuerpo ya no es solo el contenedor del alma y adquiere la característica de la narración, se convierte en un cuerpo que testimonia.

1.1. Cuerpo como testimonio

Con la expansión del cuerpo como concepto material, se hace imprescindible hablar de lo que constituye a este como un testimonio vivo, que da cuenta de la historia de un país, ya que este cuerpo es el reflejo no sólo del individuo, sino de la sociedad tal y como lo afirma Diéguez (2009, p.1) al mencionar que “El cuerpo como signo de una comunidad y una cultura – y a su vez, la comunidad y la cultura como signos del cuerpo- abre el régimen de lo político.” La presencia de esta relación entre el cuerpo y la sociedad es clara en esta investigación, pero se desarrolla a través de la definición del testimonio y del testimoniar.

Para la socióloga Elizabeth Jelin (2002, p. 80) cuando se habla del testimonio hay que tener en cuenta que se puede hacer desde dos perspectivas: por una parte, se puede referir al testimonio narrado en primera persona, que es el que hace el testigo que vivió la experiencia y por otra parte se puede estar hablando desde los testigos observadores, que son quienes han estado presentes en el momento de los hechos y que con su testimonio aportan veracidad en tanto a la existencia del acontecimiento y su desarrollo. Tener claro el concepto del testimonio nos permite otorgarle un sentido al acto de testimoniar desde que desde LaCapra (2009, p. 25), se convierte en la herramienta para tener acceso al pasado y a los recuerdos traumáticos, permitiendo realizar una reconstrucción de la historia. Entonces, ¿es el cuerpo una fuente de testimonio sin estar mediado por la palabra?

En el *Homo Sacer III*, Giorgio Agamben (2002, pp. 41-90) como parte de su análisis, expone toda una construcción etimológica a partir de lo vivido en los campos de

concentración nazi (en especial en Auschwitz), para designar a los detenidos que ya habían abandonado toda esperanza de vida, que al ser sometidos al hambre y a las torturas, ya no eran más un hombre, eran un cadáver viviente, se les había quitado la humanidad, esta denominación era la de: el musulmán, que en los testimonios recopilados por Agamben lo describen como:

El denominado Muselmann, como se llamaba en el lenguaje del Lager al prisionero que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, no poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre el bien y el mal, nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad. Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía. Debemos, pues, por doloroso que nos parezca la elección, excluirle de nuestra consideración (Améry, p.39, citado por Agamben, 2002, p. 41).

El musulmán, en los campos de concentración era la materialización de lo indecible, lo que refuerza la idea de que el cuerpo en sí mismo puede llegar a ser una fuente de testimonio que es capaz de dar cuenta de lo vivido, en este caso la experiencia dolorosa, ya que, como bien lo explica Das (2008, p. 47) “Hay saberes que solo pueden comunicarse con silencios, porque es el cuerpo mismo el que está ofreciendo testimonio”.

Se hace pertinente destacar que el trabajo que Agamben realiza con su texto, por una parte, está enfocado a la reflexión en torno al poder de dar y quitar la vida, y la conformación a partir de esta acción de un intersticio entre la vida y la muerte, mientras realiza la recolección de la memoria construida a partir de los relatos y experiencias de los sobrevivientes que, posibilitan la reconstrucción y la exposición de la historia vivida, constituyendo una memoria tangible y siempre accesible. Y, por otra parte, se encarga de llevar a cabo la exposición y dignificación de los cuerpos que hicieron parte de la historia de la Shoá⁹.

⁹ El término Shoá tiene su origen en el hebreo y es utilizado para hablar de lo que comúnmente se conoce como el Holocausto (genocidio de seis millones de judíos a manos del régimen nazi), puesto que su traducción es “catástrofe”. Si bien en español el equivalente que usamos para la Shoá es el de Holocausto, esta palabra tiene un significado completamente distinto, ya que viene del griego (holos=todo, kaustos=quemado) “quemarlo todo”, y que termina por justificar el genocidio. Por esto se decide utilizar el término hebreo.

En Colombia el proceso de recolección de una memoria tangible a través de las artes, se está llevando a cabo, con la intención de que se den las condiciones necesarias del recuerdo para la no repetición y la dignificación de las víctimas del conflicto, llevándolo más allá de un intento del Estado por librarse de su responsabilidad, buscando así invertir lo expuesto por Ordoñez (2013, p. 234) cuando dice que: “La imagen del cuerpo de las víctimas de la violencia política en el país circula de manera constante frente a los ojos de cualquier ciudadano común, sin embargo, la conciencia sobre esta corporalidad es poco perceptible.” Esta sería una de las maneras en las que podemos salirnos de las dos posiciones que se tienen frente al conflicto como consecuencia de que el proceso hasta ahora se esté llevando a cabo, la primera, la de normalizar la violencia y con ella las muertes y, por otro lado, construir este imaginario sobre la imagen del enemigo.

Esta normalización del hecho violento es posible entenderla si se vincula con el proceso anestésico que propone Buck-Morss y que se da por el control que las instituciones de poder han ejercido sobre los sentidos de los sujetos en con el fin de revertir el funcionamiento del sistema sinestésico hasta constituirlo como anestésico. Este control está determinado por la necesidad de inhibir la capacidad de procesar experiencias de manera que se cree una construcción subjetiva de la misma y que es el resultado de una serie de prácticas¹⁰ que tienen por objetivo el lograr el entumecimiento de los sentidos.

Estas prácticas están inmersas en los múltiples mecanismos de control que buscan la sumisión de nuestras subjetividades, y que, encuentra como forma de lograrlo, el bombardeo de los sentidos, de manera que estos se disminuyan al punto de quedar bloqueados y aislados de su función primaria, logrando así que la experiencia no tenga ningún efecto en el sujeto, o bien, tenga el efecto que se quiere que este último experimente. Al tener esta ruptura entre la experiencia, los sentidos y la percepción del sujeto, es como llegamos a un estado anestésico del sistema experiencial, tal y como lo explica Buck-Morss:

El haber sido substraídos de la experiencia se ha convertido en el estado general, ya que el sistema sinestésico está programado para detener los estímulos tecnológicos para de ese

¹⁰ Que para fines de esta investigación resumiremos en lo que se ha nominado como prácticas de intervención del cuerpo y las estrategias desarrolladas como pedagogía del miedo, temas que se explican a lo largo del documento.

modo proteger tanto al cuerpo del trauma del accidente, como a la psique del trauma del shock perceptivo. En consecuencia, el sistema invierte su función. Su meta es entumecer el organismo, matar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de la sinestesia se ha convertido, pues, en un sistema anestésico (Buck-Morss, 1992, p. 71 y 72).

Como si lo anterior no fuera suficiente, es conveniente mencionar que el enfoque de la Ley de Justicia y Paz (ley 975 de 2005) en cuanto a los testimonios se refiere, da mayor relevancia a los testimonios de las personas pertenecientes a los Grupos al Margen de la Ley -GAMIL- por encima de lo que las víctimas puedan decir, y son los testimonios de estos, los que legitiman a la víctima como tal.

Es entonces importante para el objeto de la presente monografía hacer conciencia frente a este cuerpo como testimonio, y la importancia que tiene el arte como constructor de la memoria de una sociedad, así como lo afirma Ana Tiscornia¹¹:

Desde siempre, el arte, aun antes de llamarse arte, ha contribuido a salvaguardar la historia del devenir humano y a construir una memoria colectiva a partir de la exploración del universo complejo de la invención de imágenes; lo ha hecho intencional o inconscientemente, pero invariablemente vinculado a una especulación fáctica en torno a la simbolización (Tiscornia, p. 24).

Reconociendo la labor del arte como constructor de memorias, es entonces que las palabras de Luisa Fernanda Ordoñez¹² (2013), cobran sentido, cuando nos dice que: "... han sido múltiples los intentos de cristalizar la memoria del conflicto armado en Colombia desde la plástica; todos éstos son, a su vez, fragmentos de un cuerpo escindido que precisa de la reconstrucción histórica para ser narrado" (p. 234). Si bien Ordoñez nos plantea la cristalización de la memoria desde las plásticas, esta ha sido una preocupación del arte en general, haciéndole la misma pregunta a cada una de sus manifestaciones, lo que deviene en propuestas que intentan solventar la necesidad de reconstrucción de la memoria de alguna manera. Es entonces dónde este análisis se carga de sentido, pues nos permite entender cómo se generan representaciones de nuestra historia a través del cuerpo, llegando a entender las maneras en las que el otro es completamente anulado, siendo este último el aspecto donde radica la violencia que conocemos hasta nuestros días.

¹¹ Artista visual, docente e investigadora. Uruguayana.

¹² Historiadora. Colombiana.

Es claro que este cuerpo como testimonio tiene un impacto en la sociedad a través de la relación y el reconocimiento del Otro. El análisis de esta relación, arroja respuestas a dos eventos, en primera medida nos remitiremos a las relaciones que se establecen en el conflicto armado (específicamente el colombiano), en donde la anulación del Otro funciona como mecanismo para dar cumplimiento a los objetivos individuales o de un colectivo y, a su vez, da sentido a los objetivos a los que apuntan los procesos de paz, pues en estos se hace énfasis y se tiene como base el reconocimiento del otro, como posibilidad de encuentro y entendimiento, presentándose como solución al fenómeno de la anulación, como el mecanismo de relación entre sujetos.

El cuerpo como testimonio nos está hablando del impacto que el conflicto ha generado en nuestro cuerpo de manera que, este se convierte en un contenedor de lo vivido y de la experiencia, funcionando como transmisor de la historia y la memoria que se configura y se desconfigura de distinta manera, formándonos como sociedad. El entender este tipo de procesos empieza a realizar una configuración de lo que es nuestra memoria, pero también permite que se generen espacios de reconocimiento y relación con el Otro.

1.2.. Alteridad – Otredad

El hablar de la alteridad-otredad se convierte en una manera de comprender las formas en las que se construyen las relaciones con los demás sujetos. Entender estas formas de relación, permite establecer el punto en el que se deforman los nexos con el Otro, de manera que se adquiere una objetivación del sujeto (entendiéndola como la despersonalización del sujeto, el arrancarlo de su condición subjetiva) y por ende se establece una relación de objeto-beneficio.

Para tener claras este tipo de relaciones, entender cada concepto se hace fundamental. La alteridad se define como la capacidad que los sujetos, entendidos como el “yo” o el “nosotros”, tienen de reconocer al “otro” o a “ellos”, posibilitando que se pueda dar una alternación entre los puntos de vista, puesto que, aunque no entiende o posee las mismas costumbres, tradiciones, representaciones y visiones del “otro” o de “ellos”, si se es capaz de ponerse en el lugar de estos mismos. Este lugar posibilita que la perspectiva del otro

pueda ser contemplada no como un lugar de diferencia para el atacar o disminuir, sino como una posibilidad del ser, aunque no sea la misma del “yo”.

En contraposición, la otredad nos lleva a reconocer al otro, pero como algo que no queremos llegar a ser, en algo que es diferente y que no hace parte del nosotros, y que por ende constituye un lugar de separación, en el que no se busca mediar, simplemente se da lugar a la diferencia como un aspecto que divide. La base fundamental de ambos términos (alteridad y otredad) termina por ser el Otro, en mayúsculas, como lo aborda el filósofo Jean-Paul Sartre.

Mediado por la concepción del conflicto, Sartre (1954) nos propone una relación de posesión frente al Otro, ya que gracias a él (el Otro), es posible el poder ser yo. Por ende, el objetivo del yo, es poseer al Otro, en tanto él me hace ser. Sartre (1954) lo expone de la siguiente manera:

Todo lo que vale para mí vale para el prójimo. Mientras yo intento liberarme del dominio del prójimo, el prójimo intenta liberarse del mío; mientras procuro someter al prójimo, el prójimo procura someterme. No se trata en modo alguno de relaciones unilaterales con un objeto-en-sí, sino de relaciones recíprocas e inestables. Las descripciones que siguen han de ser enfocadas, pues, según la perspectiva del conflicto. El conflicto es el sentido originario del ser-para-otro (Sartre, 1954, p.226).

Pensándolo de esta manera, la relación con el otro solo tiene sentido en tanto su función es completar el yo, luego Jean Paul Sartre (1954) profundiza en el tema del Otro, como ser que da sentido, afirmando que:

Soy poseído por el prójimo; la mirada ajena modela mi cuerpo en su desnudez, lo hace nacer, lo esculpe, lo produce como es, lo ve como yo no lo veré jamás. El prójimo guarda un secreto: el secreto de lo que soy. Me hace ser y, por eso mismo, me posee, y esta posesión no es nada más que la conciencia de poseerme. (Sartre, 1954, p.226).

Si el Otro tiene tal poder sobre el yo, lo único que puede suceder a continuación es que también tenga la capacidad de objetivarle y reducirle al plano de los objetos, y es esta reducción la que genera que el cuerpo pueda ser leído por el otro de manera en la que es transgredible, fragmentable, destruible y reconstruible. Desde este punto de vista podemos

leer las prácticas que se dan en el conflicto armado colombiano¹³ en tanto a las masacres y la mutilación del cuerpo humano, planteadas antes. Con base en este planteamiento, y bajo la idea de ser libre, el objetivo del sujeto se modifica, intentando plantarse frente al otro para ser reconocido, ya que:

En este caso, mirar la mirada ajena es afirmarse uno mismo en la propia libertad e intentar, desde el fondo de ésta, afrontar la libertad del otro. Así, el sentido, del conflicto buscado consistirá en poner en plena luz la lucha de dos libertades enfrentadas en tanto que libertades. Pero esa intención debe ser inmediatamente defraudada, pues, por el solo hecho de afirmarme en mi libertad frente al Otro, hago de él una trascendencia-trascendida, es decir, un objeto. (Sartre, 1954, p.235).

Para entender el concepto de trascendencia-trascendida que Sartre utiliza en el párrafo anterior es necesario definir a qué se refiere la trascendencia, que es el hecho de establecer una consciencia de sí mismo, que deviene en una subjetividad para sí. Esta es una de las condiciones iniciales que establece el sujeto para sí, pero que, frente a la exposición y relación con el Otro, se modifica, pues al ser mirado el cuerpo, el sujeto termina siendo objetivado por la subjetividad del que lo mira (Singer, 2006, p. 338).

Planteado de esa manera, empieza a ser un problema la relación que se establece entre sujetos, ya que al querer liberarse y en calidad del hecho de que es el Otro quien le da sentido como ser, el sujeto se olvida por completo que el otro también es, y busca poseerlo como medio de alcanzar su libertad. Como proceso simultaneo, también ocurre que se objetiva al Otro de manera que no pueda ser, puesto que, solo al anularlo como persona, es donde se da validez a la libertad del sujeto.

Es este el aspecto que se busca sea cambiado dentro del proceso de relación entre sujetos, generando preguntas sobre la manera en la que la libertad propia no anula la del otro. ¿Cómo se puede construir una sociedad en la que la búsqueda de libertad no me lleve a la anulación y exterminio del Otro? ¿qué formas de libertad existen en las que puedo conectar con el Otro sin que se den estas relaciones de poder en la que el otro desaparece para darme

¹³ Si bien se nombra específicamente el conflicto colombiano no tiene la intención de desconocer que estas prácticas han sido repetidas (y en algunos lugares aún son vigentes) en todo Latinoamérica y alrededor del mundo. Es imposible dejar reconocer la historia violenta de Kenia, Palestina, Serbia y Ruanda, por nombrar algunos. El reconocimiento y la lucha frente a la violencia en las distintas partes del mundo resultan siendo insumos para investigaciones como la presente.

sentido? Entonces aparece el concepto de corporeidad como medio de afectación entre sujetos.

1.3. Corporeidad

Para empezar, podemos decir que la corporeidad es asumida como la unión de todos los factores que constituyen una entidad, que hacen al ser lo que es. Para definirlo de alguna manera, Víctor Fuenmayor¹⁴ argumenta que: “Se trataría de una conciencia del ser, de un saber del ser desde las prácticas y acciones del estar que rescatan impresiones desde la memoria o conciencia del cuerpo viviente...” (Fuenmayor, s.f, 24). Se hablaría entonces de un cuerpo que es consciente de sí mismo como la unidad compuesta por un segmento material refiriéndose al cuerpo y un segmento inmaterial para designar la psiquis. Visto de esta manera, el cuerpo sería el medio por el cual se hace posible la adquisición de experiencias, que son traducidas por la psiquis, y es a la unión de estos aspectos a lo que se designa como corporeidad.

Según Alicia Grasso¹⁵ (2008), a esta capacidad de adquirir experiencias y procesarlas por medio de la psiquis (procesamiento que es particular en los sujetos), es lo que constituye a los seres humanos como independientes y originales. Este factor es distinto para cada individuo y lo hace asumirse como sujeto en una sociedad, determinados por lo que Foucault (1988) llama las instituciones de poder (la familia, la escuela, el estado, la iglesia), quienes en gran medida determinan unos modelos que debe cumplir el sujeto, y de los cuales no puede salirse, para ser admitido en la sociedad. El inconveniente de estos modelos es que, en una sociedad como la nuestra, están enfocados en la fragmentación del cuerpo y la mente, para posteriormente enfocarse en la anulación del cuerpo. Es importante tener en cuenta que estos factores constituyentes del ser están derivados de los procesos de sujeción¹⁶, que buscan o tienen como objetivo lograr la sumisión de la subjetividad del ser.

¹⁴ Doctor en semiología, coreógrafo, investigador de arte y docente. Venezolano.

¹⁵ Maestra y licenciada en Educación Física. Argentina.

¹⁶ Ver Infra pg. 51

Entonces es posible identificar la relación entre la subjetividad¹⁷ y cómo esta se manifiesta en el cuerpo, teniendo conexión directa con la corporeidad. Esta configuración de la subjetividad del ser es lo que le da a cada sujeto ese elemento de identidad y particularidad del que habla Grasso, pero también se encuentra intrínsecamente conectado con los planteamientos desarrollados en tanto a la constitución del cuerpo como testimonio en esta investigación. Lo anterior se hace presente en lo que, en las palabras de Fuenmayor, se conoce como un cuerpo histórico simbólico, cuerpo que tiene todas las cargas de una historia y de los múltiples procesos de sujeción a los que se ha expuesto el sujeto.

Según Fuenmayor esa es la labor del artista, lo haga consciente o inconscientemente, siempre dejar plasmado su cuerpo histórico-simbólico en la obra de arte, materializando en esta su corporeidad, dándole formas de sentido según lo que siente y lo que significa, por medio de la técnica artística. Esta es la relación que tiene la obra de arte y el artista, convirtiéndose a su vez en el punto de encuentro de la obra y el espectador, en una triada de relación ARTISTA-OBRA-ESPECTADOR, que están transversalmente atravesados por la corporalidad. Para entender esta relación entre el artista, la corporeidad y la obra, Fuenmayor ejemplifica el proceso de la siguiente manera:

Podemos decir que la música es la metáfora del movimiento del propio cuerpo del compositor, una traducción sonora de su temperamento, una imagen múltiple que excita también nuestra corporeidad al escucharla. Y así como en la música, en todas las artes sucede (Fuenmayor, s.f, p. 8 y 9).

Entonces, ¿al hablar del vínculo obra de arte - espectador, se apela a una relación de corporeidades? Sí, pero no es solo un vínculo pasivo en el que el espectador va solo a contemplar la obra, puesto que, también posibilita que este último, re construya su corporeidad a partir de esta experiencia artística. Fuenmayor lo explica de la siguiente manera:

La corporeidad no es completamente un cuerpo-cuerpo, sino un juego relacional de cuerpo a cuerpo para construir a partir de impresiones sensorio-motrices el cuerpo propio. Si tiene relación con la imagen del cuerpo, con la identidad y con la comunicación, es mayormente

¹⁷ Ver Infra pg. 52

esa corporeidad la que expresan los humanos, sobretodo en todas las artes, aunque el arte no aparezca realista o figurativamente no sea una representación corporal (Fuenmayor, s.f, p.9).

Entendida la experiencia artística de esta manera, es pertinente tomar un argumento de Grasso (2008), donde destaca un aspecto importante de la corporeidad que va a ser fundamental para el estudio de las obras artísticas y su relación con los cuerpos y los seres, y que refuerza los postulados de Fuenmayor frente a la obra como contenedora de corporeidad. En esta investigación se propone el término corporeidad expandida en relación con la definición que la autora hace, cuando más allá de hablar de un cuerpo físico que fundamenta a los sujetos, también carga a los objetos o los gestos, teniendo la capacidad de ser representantes de su corporeidad. Así lo expresa Grasso:

Nuestra corporeidad está presente aun cuando nosotros no lo estamos físicamente: un elemento de nuestra corporeidad como una carta escrita con nuestra letra, un reloj pulsera usado cotidianamente, el gesto de arquear una ceja que heredó un hijo, la frase de cariño que nos distingue, una foto o película con nuestra imagen, nos corporizan en el otro aún después de muertos (Grasso, 2008).

Es de esta manera como los objetos adquieren una carga simbólica, y de allí deviene que, en la ausencia del ser, los objetos sean los vestigios que quedan de la persona. Desde esta perspectiva se puede entrar a hablar de dos tipos de objeto-corporeidades, por un lado, se tienen los objetos que pertenecen a los miles de víctimas, que pasan a ser vestigios de ese que se fue y por otro lado tenemos las obras artísticas basadas en el conflicto, que buscan lo mismo, representar y objetivar los vestigios de dicho conflicto. En algunos casos estos límites entre los vestigios de las víctimas y la obra de arte desaparecen y terminan transformándose de lo uno a lo otro.

Fuenmayor asume que la corporeidad puesta en la obra de arte funciona como forma comunicativa, apuntando que: “La corporeidad en el arte es el mensaje de un cuerpo para otro cuerpo, de un imaginario a otro imaginario...” (s.f, p. 4) en donde no sólo se apunta a una comunicación oral o escrita, sino que también se apela al aspecto simbólico en el que los elementos corporales y representativos se encuentran para llegar a ofrecer un sentido polisémico a la pieza.

Entonces, también se puede afirmar que, al igual que como se concibe el cuerpo como testimonio, “La corporeidad tiene que ver con la imagen inconsciente del cuerpo definida como huella estructural de la historia emocional del ser humano” (Fuenmayor, s.f, p. 5) y de esta manera entender que se tiene una historia de la corporeidad basada en la violencia, ya que es lo que se ha quedado como huella y es desde donde las generaciones contemporáneas han construido sus imaginarios de corporeidad. Unos imaginarios que, en gran parte están mediados por lo que representa el cuerpo en una sociedad tan golpeada por una guerra como la nuestra y que nos ha llevado por violaciones, desmembramientos, desaparición y toda una serie de actos en contra del cuerpo biológico.

Para aclarar un poco la razón por la cual la obra artística genera este efecto en el otro, Fuenmayor toma el trabajo de Boris Cyrulnik¹⁸ sobre las etapas de desarrollo del sujeto, en donde explica que:

Toda una parte de nuestro cerebro está dedicada a organizar nuestros comportamientos de supervivencia: respirar, beber, comer defenderse y copular. (...) Estos primeros acontecimientos trazan en el cerebro una vía definitiva que durará tanto tiempo como dure el organismo. A partir de ese nivel elemental, lo innato y lo adquirido se vuelven indisociables, porque la parte profunda del cerebro está modelada por las primeras huellas hasta el punto que numerosas investigaciones califican como “innatas” estas adquisiciones precoces (Cyrulnik, 2004, citado por Fuenmayor, s.f, p. 14).

Es decir, existe un proceso inicial en cuanto a la memoria y los mecanismos simbólicos, que se graba de manera orgánica en el cerebro, a esto se le llamarán las impresiones primeras, experiencias que, como se explica en la cita anterior, se registran tan tempranamente que, aunque son adquiridas, se califican como innatas. Con el desarrollo del sujeto y la adquisición de la forma verbal de comunicación, empiezan a establecerse relaciones de orden secundario en las que interviene la cultura y la sociedad (instituciones de poder), inhibiendo el cuerpo y por ende, condicionando la corporeidad misma. Las huellas secundarias bloquean las primarias. El arte, busca llegar a esas codificaciones iniciales (impresiones primeras) que son las que permiten sintonizar con el pensamiento simbólico. Fuenmayor explica que esto es posible a través de un proceso que él denomina

¹⁸ Psicoanalista y neurólogo. Francés.

como desaprendizaje y que consiste en alejar todo lo que no deja fluir el pensamiento simbólico.

Es desde esta reflexión en la que se sustenta este proyecto de investigación, con el interés de encontrar algunos puntos clave para el abordaje del arte desde la perspectiva transformadora, frente a la que Fuenmayor aporta su punto de vista:

Todo arte supone en su práctica esa acción-afectación-conciencia que hace posible, más que cualquier otra actividad, la exploración de la corporeidad como la vía más eficaz de las transformaciones. Las propuestas pedagógicas, terapéuticas y de integración social debiesen seguir ese modelo más humano y menos traumático que permita de una manera más eficaz lograr las transformaciones deseadas desde las acciones de la conexión expresión impresión-conciencia (Fuenmayor, s.f, p. 27).

Hablar de la capacidad que tiene el arte como reactivador de las impresiones primeras, abre la posibilidad de transformación de la corporeidad del espectador en tanto a pensamiento, construcción y relación de sí mismo y de los demás, generando el espacio para preguntarse por los aportes en su labor para la consolidación de procesos de paz y más importante aún, el poder educativo del mismo.

Según Buck-Morss “La percepción se convierte en experiencia cuando se conecta con la memoria sensorial del pasado” (Buck-Morss, 2005, p.71) y es, precisamente este uno de los lugares de afectación que se busca que el espectador tenga, puesto que de esta manera se invierte la forma de ver el mundo desde el sistema sinestésico. Si lo que sucede con el arte es que tiene inmerso el vínculo de la corporeidad como medio de afectación entre el ESPECTADOR-OBRA, se podría apelar a que este proceso se dé de la forma más primitiva entre los sujetos, generando una afección de las huellas primeras. Esta afección que devendría en la reactivación de los sentidos, por medio de una experiencia colectiva (público/espectador) sería un punto de conexión con la memoria sensorial del pasado. Esta conexión empezaría a generar procesos de des-subjetivación, ya que este despertar de los sentidos llevaría a una percepción de la experiencia artística de manera diferente.

Para efectos de este análisis, se generaría la conexión de las corporeidades en la figura que constituyen los Cuerpos del Dolor y los Cuerpos Ausentes, pues en ellos se encuentran los

postulados de los distintos conceptos acá desarrollados, que aunque está enfocado en el estudio de la dramaturgia, genera aportes que consideramos importantes en pro de la construcción de una experiencia escénica que genere la reflexión entre cómo nos leemos a nosotros mismos, y por consiguiente pensando en cómo vemos a los demás, cambiando las maneras en las que nos relacionamos los unos con los otros, aportando al proceso de transformación del sujeto.

1.4. Necroteatro

Conocer el sentido de unidad entre el cuerpo y la mente que propone la construcción del concepto de corporeidad permite entender que es esta unidad la que busca quebrarse como manera de fragmentar el ser. Esta fragmentación es posible por medio de lo que en esta investigación se propone llamar estrategias violentas, término para designar a las acciones que utilizan medios violentos para el cumplimiento de un objetivo específico por parte de los grupos armados. Todo este tipo de estrategias violentas tuvieron un carácter amedrantador en la población, pues aparte de generar miedo, también se encargan de configurar la manera en la que los sujetos perciben el mundo y lo que pasa en él. Arleison Arcos¹⁹ lo argumenta de la siguiente manera:

En un contexto de miedos absorbentes, la vida de los ciudadanos es cada una y todas juntas una novela completa de violencias, ataques y defensas, en la medida en que las violencias o las amenazas de violencia construyen también la visión del mundo, del entorno cercano y el lejano; ritualizan la sangre, desacralizan la vida, hacen cotidiana y obsesiva la matanza, el matar y el morir y perpetúan con toda su fuerza al miedo como medida de la acción pública (Arcos, 2005, p. 126 y 127).

Este carácter, basado en el miedo como el sentimiento a infundir es lo que permitió la efectividad en la entrega de los mensajes, que tenían que ver con un control de las poblaciones, una complicidad por parte de las poblaciones atacadas. A todo este tipo de

¹⁹ Doctor en Ciencias Humanas y Sociales. Colombiano.

acciones se les engloba en lo que se conoce como las Pedagogías del miedo. Su función queda clara en la explicación de Martha Cecilia Herrera²⁰, cuando afirma que:

Al abordar el análisis de la historia reciente de América Latina y los fenómenos de violencia política a ella asociados [...] para el caso de Colombia bajo medidas de excepcionalidad en el marco de una democracia restringida, tiene que ver con las secuelas de la represión desplegada por el terrorismo de Estado en las subjetividades, expresada, entre otras, a través de la instauración de lo que muchos han nombrado como una “pedagogía del miedo” (Clara, 2008), una “cultura del miedo” (Acosta, 2001; Lechner, 1990; Rubio 2013), una “pedagogía de la sospecha” (Mariño, 2006), o el “miedo a la democracia” (Grupo de Memoria Histórica, 2013a) que penetró de diversas maneras en los intersticios del tejido social y afectó la esfera política y cultural, así como la cotidianidad y las formas como los sujetos se pensaban y se relacionaban, recomponiendo en varios sentidos las culturas políticas y afianzando algunos de sus componentes autoritarios, obturando, de paso, las posibilidades de participación política y el desarrollo del pensamiento crítico y de proyectos emancipatorios... (Herrera, 2016, p. 81).

Como seres conductuales con una larga tradición religiosa, las pedagogías del miedo han sido comunes a lo largo de nuestras vidas (portarse mal ocasionaba la llamada de los padres al colegio, el no hacer caso a los profesores acarrea consecuencias negativas, no cumplir los mandamientos religiosos desataría la ira del Dios sobre nosotros, etc.), pero el conflicto armado y sus victimarios usaron el miedo a la muerte como el vehículo para generar un mecanismo de control efectivo en las poblaciones, que poco a poco fue transformándose al punto de buscar trascender la muerte y llevar el hecho representativo más allá, por medio del re-matar a los sujetos, desconfiguraciones en la organización corpórea, escenificación de la muerte, entre otros. Es importante reiterar que no se desconoce el lugar que han tenido las pedagogías del miedo alrededor del mundo y que muchos son los estudios adelantados en distintos países del mundo frente al tema. Sin embargo, para efectos de esta investigación, centraremos el problema en Colombia, teniendo claro que muchos de los avances e investigaciones en el campo académico se han desarrollado a partir de las vivencias de otros países, no solo latinoamericanos.

20 Doctora en Filosofía e Historia de la Educación. Colombiana.

Una de estas estrategias violentas es la desmembración de los cuerpos, hecho recurrente en el conflicto armado colombiano, pero que en muchas ocasiones se encontraba cargado de una organización en el espacio determinada, en otros términos, escenificación, que tenía como objetivo la entrega de un mensaje cargado de horror. A este fenómeno se le define como necroteatro, término propuesto por Diéguez (2013) y que, para comprender de donde nace la construcción del concepto, es importante entender las reflexiones que Achille Mbembe²¹ hace a partir de los postulados que Foucault plantea cuando habla de soberanía y biopoder. Cuando Foucault propone el término de biopoder, lo hace como una manera de entender las nuevas formas en las que los Estados controlan a los sujetos, que ya no tienen que ver con la idea del poder dar la muerte, sino que por el contrario, se basan en su capacidad para gestionar la vida.

Desde este punto, Mbembe reflexiona sobre el concepto y propone la necropolítica como manera de entender la soberanía que reside en el poder de decidir la condición del sujeto en tanto puede vivir o debe morir. Es entonces como la posibilidad de la vida y el deber de la muerte constituyen los límites de dicho poder.

A partir de las reflexiones sobre este término, es desde donde se desprende el necropoder, entendido como el mecanismo que implanta una serie de controles frente a la vida o la muerte de los sujetos y que analiza la manera en la que se utiliza la muerte como un medio de acceder al poder en múltiples ámbitos, Diéguez (2013) lo expone de la siguiente manera:

Pero es imprescindible considerar el despliegue del sistema de defensa de un país en función no de la protección de la vida, sino de la inserción violenta en espacios sociales para garantizar el poder de perseguir, apresar y ejecutar al enemigo, sin importar el costo de vidas que tal decisión implique (Diéguez, p. 11).

Para llegar a entender completamente lo que es el necroteatro, tomaremos la siguiente definición de la autora:

La diseminación de la muerte y su exposición punitiva ha impulsado las más terroríficas formas de representación. Son esas escenificaciones las que proponemos leer como el despliegue de un necroteatro, esencialmente vinculado al propósito de poner ante los ojos la evidencia espectacular del sufrimiento, la escena aterradora de un necropoder que aniquila

²¹ Filósofo y teórico político. Camerunés.

el cuerpo humano en vida y *post mortem* con propósitos aleccionadores. La escena a mostrar es configurada a la manera de una “naturaleza muerta” donde las disposiciones de las partes definen el discurso; una escena que actúa como punitivo *memento mori* (Diéguez, p. 11)

En otras palabras, Diéguez (2013) propone denominar necroteatro a todas estas prácticas violentas que a través del necropoder buscan la transmisión de mensajes por medio de la fragmentación y reorganización de los cuerpos, con fines aleccionantes y que deben leerse como advertencias y reafirmaciones del poder. Podría ponerse en el plano de la educación haciendo referencia a las pedagogías del miedo, que muy por el contrario de asustarnos con monstruos, lo hace con la muerte como respuesta a la desobediencia a los controles establecidos por los estamentos de poder.

La conexión que Diéguez establece con el teatro y estas formas en las que se presentan las masacres, no tiene que ver únicamente con la exposición de los restos corporales, según ella, se da con la construcción de dar muerte. Y esta construcción no sólo es evidente en lo que ella llama el relato de dolor impreso en el cuerpo, sino en la escenificación en el espacio social no ficcional de lo que ha quedado de este cuerpo. A esta expresión por medio de los fragmentos corporales dispuestos de manera escénica, se suma, como refuerzo, los escritos en carteles y mantas que completan la puesta en escena (Diéguez, 2013, p. 11 y 12).

Se debe tener en cuenta que muchos de estos actos violentos se dan por medio de la presentación de cuerpos atrozmente intervenidos, generando con esto una construcción icónica y vinculada al martirio, que hace que, el mensaje que se espera dar vaya cargado de terror y de esta manera, se genere el trámite de poder a través de la muerte. Es entonces como podemos hablar de “El cuerpo en registro de castigo habla en presente y en futuro: es una advertencia, una siniestra forma de “prevención” (Diéguez, p. 17), esta prevención siempre se dará por medio del terror y buscando su expansión, que es lo que se quiere generar en las personas que son expuestas al “hecho escénico de la violencia”.

Que estos fenómenos sean posibles se da por medio de las dislocaciones del cuerpo, que siempre hablan desde la separación de sus miembros, fortaleciendo y propagando el ejercicio del miedo, Diéguez lo explica diciendo que:

Las escenificaciones de la violencia alcanzan su punto más álgido en los cuerpos, que, como señala Elsa Blair, devienen “vehículo de representación” (2005, 48), pues la violencia habla a través de los actos ejercidos sobre el cuerpo (47). Los cuerpos de la violencia serán siempre cuerpos irreversiblemente dislocados, cuerpos que hablan a través de su descuartizamiento (A. Castillejo, citado por Blair 2005, 50).¹⁰ El texto corporal producido en estas circunstancias constituye el emblema más poderoso para el ejercicio del miedo. (Diéguez, 2013, p. 17).

Esta explicación tiene como centro la dislocación de los cuerpos, que son las figuras que hablan de un cuerpo violentado. Para fines de este documento, muchas de estas formas usadas en las escenificaciones de la muerte son otra forma de entender las representaciones de los cuerpos del dolor, pero de manera inversa, es decir, no hablando de cuerpos fragmentados, dislocados, desmembrados, sino de la posibilidad de reflexionar en la manera de mostrar cuerpos “ensamblados”, como una manera de reflexionar sobre lo que significa esto, creando una conciencia distinta sobre la vida y el Otro. ¿De qué manera es posible hacerlo?

Hablar del Necroteatro nos pone en el lugar de entender cómo las prácticas sobre el cuerpo por medio de la violencia, que se volvieron características en la violencia, adquieren una carga representacional y, por lo tanto, generan una unión con el mundo del arte y más específicamente con el teatro en el sentido comunicador de la puesta en escena. Esta unión está atravesada por una historia y formación del cuerpo, que, como ya lo hemos revisado, está unida al dolor y a las maneras en que este se ha instalado en nuestro cuerpo, de manera que ha moldeado nuestras subjetividades y el sentido del ser-con-otros desde siempre. Entonces, entender el dolor más allá de lo que representa para el sujeto como experiencia, se vuelve fundamental, como un lugar desde el que se pueda hablar del dolor como una de las historias impregnadas en nuestro cuerpo de la que debemos hablar.

Es posible dar algunos ejemplos puntuales de cómo lo que se ha hablado hasta ahora en el documento trasciende al hecho escénico. Empecemos hablando de *La Herida*²², montaje del Teatro de Occidente dirigido por Carlos Sepúlveda, en el que la escena de entrada muestra

²² La Herida, obra de teatro que nace a partir del texto de Georg Büchner: La muerte de Danton. Es creada en el 2013 y cuenta con una beca de investigación-creación.

a un actor desnudo que se lava las manos, y que, después de un momento, se retuerce en una partitura que va dejando evidencia de las manifestaciones corporales del dolor a través de unas imágenes que se proyectan sobre la pared, dejando sus huellas corporales tras cada paso, creando una cartografía que lejos de mostrar una elongación del cuerpo, usa contracciones como medios de expresión de un cuerpo dolorido, fragmentado, que se diluye.

Si queremos remitirnos a formas más generales, podemos hablar del trabajo de la danza *Butoh*²³, en tanto se convierte en una manifestación desde el uso de la corporeidad de lo que significó para la población japonesa el haber sido destruidos por completo, física, anímica, territorial y socialmente. Es así como, después del impacto que les generó el haber visto cuerpos que se arrastraban de entre los escombros después de la bomba de Hiroshima y Nagasaki, Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, proponen esta manifestación como una ruptura al arte japonés, aun cuando recogían mucho de su tradición artística para su desarrollo.

Para referenciar puntualmente un trabajo realizado en la sintonía de la danza *Butoh*, menciono la obra *Columbario*²⁴ de la Compañía residente del teatro Jorge Eliecer Gaitán, propuesta de danza dirigida por Jorge Bernal²⁵, que explora el término de columbario, usado para referirse a un lugar donde los cuerpos se juntan, a tal punto que se funden y se repiten los unos y los otros. Es esta la inspiración para mostrar una pieza que tiene mucho de la técnica del *Butoh* y la danza contemporánea. Esta pieza de danza habla de las fosas comunes y como los cuerpos se enlazan unos con otros y, sin mencionar un conflicto armado en específico los convoca a todos.

Para finalizar, el necroteatro, si bien se refiere a este tipo de composiciones espaciales con los cuerpos de las víctimas por prácticas de intervención violenta del cuerpo con una finalidad comunicativa desde las pedagogías del miedo, también termina convirtiéndose en

²³ Danza japonesa que tiene por creadores a Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, quienes después de los ataques a Hiroshima y Nagasaki (1945) no podían dejar de pensar en lo que había significado este ataque para su país y la posterior ocupación norteamericana, que estaba generando una cierta influencia en el arte del país, es así como en 1950 nace el movimiento *Butoh*, como un movimiento de resistencia cultural, pero también de tradición y espiritualidad.

²⁴ Obra estrenada en el 2017.

²⁵ Bailarín y coreógrafo de danza contemporánea. Bogotano.

insumo de la creación artístico-escénica, como un lugar desde el que se puede explorar tanto la dramaturgia como la construcción de sentido de la escena, pues es evidente que como pueblo colombiano nos es necesario hablar del tema del conflicto de manera que puedan ser comunicadas y compartidas las cicatrices que tenemos como memoria.

2. Dolor

El dolor no puede ser entendido como un padecimiento únicamente atribuible a la condición física de los seres vivos, pues, el paso del tiempo y los diferentes estudios en los campos de la antropología y la sociología plantean dimensiones del dolor que no se habían llegado a contemplar, y que expanden el campo del dolor de manera en la que podemos asumirlo como un concepto que se construye desde perspectivas múltiples como la fisiología, el sujeto, la cultura, la sociedad y hasta la religión. El entender el dolor desde la multiplicidad de perspectivas que aportan las ciencias, lo dotan de unos campos de significación más amplios.

David Le Breton²⁶ (1999) aclara la relación entre el sufrimiento y el dolor de la siguiente manera: “No hay dolor sin sufrimiento, es decir, sin significado afectivo que traduzca el desplazamiento de un fenómeno fisiológico al centro de la conciencia moral del individuo” (p. 12), aclarando la afectación que el dolor tiene en el sujeto y en su manera de percibir el mundo que lo rodea. Es decir que el dolor puede entenderse como una sensación causada por algún tipo de lesión sobre el sujeto que se traduce en un significado afectivo (el sufrimiento), dotando el dolor de una causa o un sentido. Entonces es el sufrimiento el mecanismo mediante el cual el cuerpo le traduce a la subjetividad (psique) la experiencia dolorosa que está viviendo. Teniendo en cuenta lo anterior, se puede asumir el dolor como una experiencia del plano de la corporeidad, ya que como se explica antes, se involucra el cuerpo y la mente en el proceso de transferencia de la experiencia, pero, además, se puede abrir la posibilidad de entender como el sentido que se le da a la experiencia dolorosa desde la subjetividad (psique) a través del sufrimiento, se traduce en una modificación del cuerpo

²⁶ Antropólogo y sociólogo. Francés.

de la persona, asumiendo así una relación distinta tanto con el testimonio, como con el cuerpo mismo, en tanto el cuerpo se transforma en el testimonio.

Lo anterior lleva a pensar en una dimensión del dolor que está estrechamente conectada con la manera en la que este se asume y que permite entender todos los hechos ligados a la funcionalidad del dolor en el conflicto armado. Esta dimensión proponemos llamarla la fractura del sujeto con lo social, y que en palabras de Le Breton es entendida cuando:

El hombre que sufre se retira en sí mismo y se aleja de los otros. La impresión de que nadie lo comprende, de que su sufrimiento es inaccesible a la compasión o al simple entendimiento del prójimo, contribuye a acentuar esta tendencia. El dolor es una experiencia forzosa y violenta de los límites de la condición humana, inaugura un modo de vida, un encarcelamiento dentro de sí que apenas da tregua (Le Breton, 1999. p. 33).

Este planteamiento permite entender de qué manera se dan toda la serie de acciones que devienen del conflicto armado, en donde el cuerpo está expuesto a prácticas violentas (masacres, descuartizaciones, la desaparición forzosa), teniendo como objetivo hacer efectiva esta fractura del sujeto con la sociedad, enclaustrándolo en sí mismo, de manera que no haya campo de acción alguno.

Todo el planteamiento anterior adquiere entonces una poderosa conexión con Veena Das²⁷, su libro “Sujetos del dolor, agentes de dignidad” y más específicamente con su planteamiento del conocimiento envenenado, entendido como la manera en la que las víctimas padecen los efectos de su dolor, puesto que, en muchos de los casos, se lo apropia, dejándolo encerrado en sí mismas, transfiriendo el testimonio al plano de la corporeidad, y es en donde el cuerpo se vuelve el único traductor posible, ya que una de las consecuencias es la inutilidad de las palabras, puesto que estas ya no son suficientes. Das afirma que:

El testimonio se entiende mejor a “través de [las] complejas transacciones entre el cuerpo y el lenguaje” porque en esa relación suplementaria se encuentran los recursos para “a la vez, decir y mostrar el dolor que se les infligió y, así mismo, ofrecer testimonio al daño infligido a la totalidad del tejido social”. Hay saberes que solo pueden comunicarse con silencios, porque es el cuerpo mismo el que está ofreciendo testimonio (Das, 2008, p.47).

²⁷ Profesora de antropología. India.

Lo anterior, puede desembocar en definir lo incomunicable y la manera en la que la carga comunicativa es desplazada al plano corporal. El apartado de cuerpo como testimonio de esta investigación se centró en hablar de la posibilidad del cuerpo como fuente de testimonio, pero este apartado se encargará de develar la relación del dolor, lo incomunicable y cómo se transfiere al cuerpo, de manera que la construcción del cuerpo que testimonia sea posible. Al exponer el dolor como una manera de aislarse de la sociedad, estamos marcando una muerte simbólica del sujeto como ser social, que lo deja con la opción de reprimir la situación al punto de convertirse en lo incomunicable, bien sea por falta de entendimiento o por rechazo de la sociedad, Le Breton lo describe como:

La imposibilidad de nombrar o de comentar las condiciones de sufrimiento que nos vuelven ajenos a los acontecimientos de la vida nos trae la imagen de una muerte inserta en la existencia... El dolor impone una pérdida de uno mismo, es como una pequeña muerte en el núcleo vital del sujeto (Le Breton, 1999, p. 41).

Esta incomunicabilidad del dolor es lo que genera en el relato lo que Das llama zonas de silencio y que da lugar a la metáfora del cuerpo que ingiere una copa de veneno y la retiene en sí mismo, dejándolo en un estado entre la vida y la muerte, pero con el constante recordatorio del dolor y al cuerpo que da testimonio como lugar de enunciación. La metáfora de Das se condensa en lo que ella llama “el conocimiento envenenado” y que Acosta expresa como:

Este conocimiento envenenado sugiere la necesidad de establecer un lenguaje que permita la expresión del veneno con toda su fuerza y la catarsis que de alguna forma permita la restauración o la reparación. Pero es claro que este proceso se da tanto en el plano individual como colectivo a través de una dimensión simbólica que permite la creación de sentido, un sentido en el que lo polisémico, lo metafórico y lo connotativo, que son elementos propios del lenguaje artístico, cumplen una función cultural y psíquica que parece fundamental para integrar a los individuos y para lograr construir un sentido actuante (Acosta, 2012, p. 34).

Tanto Das como Le Breton ofrecen sus visiones de este hecho desde dos aristas completamente distintas, una la del trabajo de filosofía del lenguaje y su relación con la comunicabilidad de la experiencia traumática y la otra netamente desde el estudio antropológico y social de los conceptos elaborados por la medicina y el diagnóstico respectivamente. Por una parte, en el trabajo de Das es claro que las zonas de silencio en el

relato funcionan como apropiaciones del dolor y estrategias de agenciamiento. Estas zonas de silencio se encuentran alrededor de los hechos más brutales. Das trabajo con mujeres que fueron violentadas durante la Partición. Durante este periodo de trabajo se dio cuenta que las mujeres usaban lenguaje indirecto y metafórico para no tener que compartir el momento del rapto y la violación. Cuando estas mujeres eran interrogadas a fondo, exponían los peligros que circundaban el recuerdo y recurrían a la metáfora de una mujer que bebía veneno y lo mantenía dentro de sí (Das, 2008, p.46).

Mientras que para Le Breton:

Las metáforas propuestas al médico o a quienes le rodean, la riqueza adjetiva de las palabras procura aislar con pequeñas pinceladas los destellos de un dolor cuya imagen es la insuficiencia del lenguaje. «Es como si me pegaran cuchilladas» o «me dieran mordiscos». Pero quien formula estas imágenes aproximativas no ha recibido navajazos ni ha sido mordido por un perro. Retoma el empleo de metáforas convertidas en tópicos expresivos que acaban por organizar otra experiencia informable a su manera; recurso a menudo suficiente para alertar al médico acerca del posible diagnóstico (Le Breton, 1999, p. 45).

Por su parte, Le Breton permite entender varios de los condicionantes que constituyen la significación e impacto del dolor como una experiencia humana, que se encuentra mediada por un constructo social y cultural, y que cambia dependiendo el lugar y el tiempo. Lo define así cuando escribe: “En verdad el dolor es íntimo, pero también está impregnado de materia social, cultural, relacional, y es fruto de una educación. No escapa al vínculo social” (Le Breton, 1999 p. 10).

Si la anterior relación entre el dolor y la sociedad es tan estrecha como la propone Le Breton, estaría condicionando al sujeto a percibir, asumir, doblegarse y significar el dolor de manera en la que esté dentro de los límites fijados por su sociedad, ya que, de no ser así, se podría asumir como mentirosa o exagerada la interpretación subjetiva de la experiencia dolorosa. En una sociedad como la colombiana y en general como la latinoamericana, que ha sido fuertemente golpeada por distintas magnitudes de la violencia, es una generalidad encontrar una sociedad anestesiada frente al dolor, puesto que la normalización de los hechos y los testimonios tiene como objetivo la insensibilización de los sujetos. El pensar

estos límites establecidos sobre la experiencia dolorosa, hace reflexionar ineludiblemente en la veracidad con la que se comunica el dolor, ya que esta expresión se ve afectada por los parámetros que se le han impuesto. Este planteamiento adquiere sentido cuando Das explica que:

Y aunque los géneros discursivos modulan ciertas narrativas de dolor de manera efectiva, las víctimas de la violencia hablan tanto dentro de estos géneros como fuera de ellos (AW, 2006); hacen uso de las palabras rotas y del cuerpo mudo; grafican gestos sutiles y construyen ritos propios; componen sitios de memoria y olvidos deliberados; estrategias todas que permiten al sufriente apropiarse y subjetivar la experiencia de dolor, aun así sea dentro de rígidos códigos culturales que pudieron haber sido cómplices en los actos de violencia (Das, 2008, p.45).

Lo que Das expone es la necesidad del sujeto afectado por la experiencia dolorosa de darle un sentido a su dolor y una ineludible búsqueda de identificación, o, por lo menos, de acompañamiento frente al hecho doloroso, así lo expresa Roberto Cueto en el libro de Vicente Domínguez:

Pocas experiencias humanas son tan externas e internas como el dolor: su exhibicionismo adquiere el rango de desesperada petición de ayuda, de participación con los demás; pero es también algo profundamente íntimo, personal e intransferible, algo que solo padece el sujeto y cuya intensidad nunca puede ser comunicada, hacer sentir al otro (Domínguez, 2006, p. 35).

De esta manera es posible atribuirle una nueva relación al dolor y la sociedad en ese complejo entramado de conexiones que tiene, y tendría que ver con que esta necesidad de compañía y/o entendimiento por parte de los que lo rodean, empezaría a arrojar luces en lo que Diéguez denominaría las prácticas de duelo en espacios liminales, y que es lo que permite al sujeto afectado asumir el duelo de forma colectiva y con prácticas que rayan en lo artístico. El arte, como experiencia sensible, funciona como herramienta mediante la cual, la manifestación del dolor, es posible, tal y como lo expresa Acosta (2012) “La pantomima, por su lado, facilita la expresión de lo indecible que solo se puede manifestar a través del gesto y entender a través de la mirada” (p. 56), y es esta concepción del dolor en el arte, en muchos casos, la que termina ofreciendo una posibilidad de tramitar el dolor de manera efectiva (Diéguez, 2013). Pero con el estudio del arte como medio tramitador del dolor la pregunta por el arte como mecanismo de duelo empieza a resonar, siendo este uno de los campos que exploran en este trabajo de grado. Es importante acotar que este tipo de

experiencias que las comunidades crean están completamente alejadas de un sentido artístico de entrada, puesto que es el investigador el que las dota de un sentido para el arte. En sí, las comunidades generan este tipo de espacios y experiencias como una manera de resarcirse, de sanarse, de resistir y de re-existir.

2.1. Duelo

A lo largo de este escrito ya se han planteado puntos de encuentro entre el dolor y el duelo, siendo este último una manera en la que el dolor puede ser agenciado y superado parcial o totalmente. En este apartado se empezará por entender qué es el duelo, definiéndolo como: “El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.” (Freud, 1917). Si bien Sigmund Freud no da mucha información en su definición, si deja ver la pérdida como el fundamento del duelo, pero para llevar más a fondo el entendimiento del duelo como fenómeno, es importante hacer énfasis en las características que este lleva consigo. En tanto a la estructura de sus características, el austriaco afirma:

El duelo intenso, reacción a la pérdida de un ser amado, integra el mismo doloroso estado de ánimo, la cesación del interés por el mundo exterior —en cuanto no recuerda a la persona fallecida, la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso —lo que equivaldría a sustituir al desaparecido— y al apartamiento de toda actividad no conectada con la memoria del ser querido. Comprendemos que esta inhibición y restricción del yo es la expresión de su entrega total al duelo que no deja nada para otros propósitos e intereses (Freud, 1917).

Si bien, la función del duelo está clara como medio por el cual el dolor de la pérdida se aliviana, otorgando una manera de liberarse, se hace primordial entender la función que este lleva a cabo en la psiquis y de qué manera se da este agenciamiento del dolor. Desde el psicoanálisis de Freud, se puede entender:

... el examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado no existe ya y demanda que la libido abandone todas sus ligaduras con el mismo. Contra esta demanda surge una oposición naturalísima, pues sabemos que el hombre no abandona gustoso ninguna de las posiciones

de su libido, aun cuando les haya encontrado ya una sustitución. Esta oposición puede ser tan intensa que surjan el apartamiento de la realidad y la conservación del objeto por medio de una psicosis desiderativa alucinatoria.

Lo normal es que el respeto a la realidad obtenga la victoria. Pero su mandato no puede ser llevado a cabo inmediatamente, y sólo es realizado de un modo paulatino, con gran gasto de tiempo y de energía de carga, continuando mientras tanto la existencia psíquica del objeto perdido (Freud, 1917).

Freud encuentra que el duelo y la melancolía comparten las mismas fases de desarrollo en el sujeto, pero cada una con un carácter y unas afectaciones distintas sobre sí mismo. Lo anterior dota de un carácter liberador al duelo, en el que se carga como proceso de resignación frente a la pérdida del objeto de deseo, pero cuando se habla de la melancolía, el proceso termina con una fase más que cuando nos referimos al duelo, y es la fase en la que la frustración por la pérdida del objeto se desplaza al yo, generando una percepción distinta del sujeto en tanto a sí mismo. A propósito de esta situación, Acosta lo explica de la siguiente manera:

Freud plantea que, ante la pérdida, algunas personas no reaccionan con el duelo sino con melancolía, lo cual se caracteriza por un desinterés profundo para actuar en el presente (reconocida como una inhibición y angostamiento del yo) y una baja autoestima que puede hacer pensar en el castigo, esta última característica, será lo que lo diferencia del duelo (Acosta, 2017, inédito).

Este fenómeno de la melancolía genera que el sujeto esté todo el tiempo reclamándose por el hecho de la pérdida y tratando de justificar a través del empobrecimiento del yo, una pérdida que no entiende bien, de la que no tiene consciencia. Esto se puede entender:

Si se fija la atención se notará que los reproches contra el sujeto mismo, son contra el objeto de deseo que se han reflejado en el yo, los cuales son autorreproches revertidos que generalmente fueron los que intervinieron en la situación de duelo: “todo eso rebajante que dicen de sí mismos en el fondo lo dicen de otro” en tanto que una vez se ha retirado el objeto, la libido, que está libre recae sobre el yo “pero ahí no encontró un uso cualquiera, sino que sirvió para establecer una *identificación* del yo con el objeto resignado (Acosta, 2017, inédito).

El sujeto sabe que perdió algo, pero no sabe qué, y es esto lo que genera que haya esta separación entre el duelo y la melancolía, convirtiéndolos en dos procesos de pérdida completamente distintos, pero que comparten la característica de resolución, puesto que ambos se terminan por resolver después de un largo periodo de tiempo.

De lo anterior hay claridad en dos cosas: por un lado, el duelo es la manera en la que se le dice a la libido que debe eliminar toda ligadura con el objeto de deseo, que en este caso puntual es el ser querido y es esta la razón que nos lleva a tenerlo en mente como el proceso necesario para el agenciamiento del dolor y, por otro lado, sabemos que este proceso de “desligue” se realiza de modo paulatino y lleva un rango amplio de tiempo para lograrse, periodo de tiempo en el cual, sigue presente la existencia psíquica del ser querido. Pero entonces surge una pregunta que realmente empieza a hacernos reflexionar por el lugar del cuerpo en estos casos: ¿Qué pasa si el cuerpo del ser querido no está presente para llevar a cabo el proceso de duelo?

En la complejidad del conflicto armado colombiano es un hecho bien conocido que la cantidad de víctimas que ha dejado es enorme, y muchas de ellas no han tenido la oportunidad de tener un proceso de duelo por su ser querido, ya que sus cuerpos nunca son entregados a la familia. Acosta (2012) nos expone la manera en que se afecta la manera en que afecta a la familia de la víctima, argumentando que:

Los hechos ocurridos en Bojayá no sólo afectaron la vida de los pobladores sino también su muerte, así como se afecta la muerte en el caso de las personas desaparecidas al impedir la realización de las prácticas sociales y culturales que permiten el duelo y la restitución de los espacios asignados a los vivos y a los muertos (Acosta, 2012, p. 58-59).

Esta falta en la realización de las prácticas que permiten que el duelo se desarrolle, es lo que Ileana Diéguez estudia cuando analiza lo que sucede en casos como estos, definiendo que los duelos irresueltos devienen en duelos suspendidos, haciendo que este dolor sea permanente y constante, lo que nos lleva a pensar en una extensión de este tiempo para la superación del duelo que plantea Freud, manteniendo el estado de unión de la libido al objeto del deseo (ser querido), y no permitiendo que el desligue se lleve a cabo efectivamente. Lo anterior es entendible cuando Diéguez expone que “el duelo sobre todo

implica ‘perder a alguien perdiendo un trozo de sí’, en el sentido de que todo muerto se va llevándose un pequeño trozo de los que siguen viviendo” (Diéguez, 2009, p. 3), aportándole al significado del duelo la función de ser un mecanismo para decirse adiós, para asumir el perderse parcialmente en el otro y poder vivir con ello. Pero es entonces cuando vuelve a resonar la pregunta ya antes planteada y que hace pensar en el lugar del duelo sin un cuerpo al que hacérselo.

Es entonces cuando los familiares de la víctima se ven empujadas a buscar la manera de completar este trabajo de duelo, y es entonces que Diéguez (2009) plantea que “Cuando no hay lugar para el cuerpo, cuando no existe siquiera el ‘aquí yace’, los familiares en duelo recurren a prácticas performativas que de manera simbólica o alusiva intentan tramitar el dolor” (p. 1), siendo el arte, en la mayoría de los casos, este medio que, de manera simbólica, genera el trámite de la experiencia dolorosa. Este aspecto del arte como posibilitador de la elaboración del duelo también es señalado por Acosta (2012) cuando expone que:

En efecto, la representación actúa como un medio catalítico por medio del cual se expresa el trauma y se elabora el duelo. Trauma y duelo, en efecto, determinan una relación de contigüidad en la que la representación –es decir, las representaciones por diferentes medios: artísticos, discursivos, testimoniales, interpretaciones al interior de la conciencia, etc.– cumple un papel fundamental para el restablecimiento del equilibrio social e individual (Acosta, 2012, p. 29).

2.3. Ausencia

Hablar de la ausencia como concepto es sencillo, el concepto se nos enseña asociado a la falta de algo o a la pérdida y, en un país azotado por la violencia, se vuelve más “fácil” aun, cuando la mayoría de los muertos que ha dejado el conflicto armado tienen que ver con la desaparición forzosa, trascendiendo el plano de la ausencia de vida de un familiar, por la ausencia completa del cuerpo, evento que hace más difícil el proceso de duelo.

Para el desarrollo de esta parte del documento, se hace importante entender que el problema de la ausencia va a trabajarse desde dos perspectivas específicas. Una que está centrada en

entender la ausencia de los cuerpos como uno de los mayores problemas de este conflicto armado, y por otro lado, las formas en las que se puede abordar la representación de la ausencia, como un aspecto dramático-teatral.

El concepto de ausencia en tanto a la desaparición de personas está definido por el derecho civil como: “Situación de una persona que se encuentra en paradero desconocido, de la que no se han tenido noticias durante un tiempo prolongado y que obliga a adoptar medidas de administración y conservación de su patrimonio” (Enciclopedia jurídica, 2014). Este concepto jurídico frente a la ausencia nos remite a reflexionar sobre la constante pregunta por el paradero y el estado de la víctima en cuestión (viva o muerta). Este estado de incertidumbre es lo que genera que en los familiares de la víctima el proceso de duelo se prolongue, estableciendo unas condiciones distintas frente al trámite del dolor y las maneras en las que este se aborda.

Siendo esta una de las grandes problemáticas del conflicto armado en Colombia, se hace prescindible entender el lugar que tienen las artes en la visibilización y denuncia de este tipo de fenómenos, pero también entender el lugar de la representación de lo que se llama un cuerpo ausente, como problema dramático-teatral. Pero ¿cómo se representa un cuerpo ausente? Diéguez ya genera cuestionamientos similares, entendiendo la importancia de buscar una solución para este tipo de representaciones. En palabras de Diéguez:

Ante esta realidad me pregunto cómo se puede representar la ausencia, la borrada total de los cuerpos. Considerando la propuesta de imaginar, como lo hace Nancy (2003, 44), “una escritura de los muertos” en el sentido de una “escritura de la horizontalidad de los muertos en cuanto nacimiento de la extensión de todos nuestros cuerpos”, me pregunto también sobre la urgencia de imaginar una escritura de los cuerpos no encontrados, una escritura de aquellos cuerpos que no se sabe dónde están, si realmente están muertos, que ni siquiera tienen un nombre, los NN, los espectros (Diéguez, 2013, p. 13).

La investigadora Consuelo Hernández Carrasco²⁸, en su artículo “El significado de la ausencia”, hace un rastreo de los posibles lugares de abordaje de la ausencia y de las implicaciones que esta tiene en los distintos lugares de trabajo. La importancia de su trabajo

²⁸ Doctora de Filología Románica. Española.

con respecto a esta investigación se da cuando empieza a nombrar una serie de ausencias que, si bien nos hablan desde distintas áreas, arrojan pistas sobre cómo la ausencia puede hacerse evidente en el plano representativo desde una serie de códigos que no solo están presentes en el conflicto, sino que potencian el hecho teatral de manera en la que se vuelven signos reconocibles como sociedad. Muchos de estos hallazgos se encuentran cuando ella expone que:

La "ausencia", con su carga de connotación negativa, parece no contar como elemento de significación, pero continuamente podemos constatar que "lo ausente", "lo que no es o no está" es sensiblemente expresivo en cualquier situación. Para ejemplificar estas afirmaciones, nos fijamos en diversos casos que resultan relevantes por su evidencia: el "silencio", el "desnudo", la "inexpresividad" del rostro, la "oscuridad", la "muerte" y la "fealdad", conceptos que analizamos como "ausencias", como términos no marcados, como elementos que representan la negatividad frente a sus respectivos signos positivamente marcados, como son el "lenguaje oral", el "vestido", la "expresividad facial", la "luz", la "vida" y la "belleza" (Hernández C., p. 2).

Ausencias como las que nos presenta Hernández, no solo aportan elementos para la construcción de las representaciones de los cuerpos ausentes, sino que también enriquecen lo que sería la construcción de los cuerpos atravesados por una experiencia dolorosa, puesto que nombra elementos que se ausentan dependiendo las condiciones de los cuerpos y de las experiencias mismas que los configuran.

3. Sujeto

Entendernos como individuos que hacen parte de una sociedad y como constructores de la misma, nos hace pensar en las maneras en las que el hacer parte de esta sociedad tiene implicaciones en las formas en que pensamos, en lo que consumimos, cómo nos hacemos concepciones del Otro y del mundo. Parte de esta configuración tiene que ver con la forma en la que receptionamos y reaccionamos a los diferentes estímulos y experiencias que la vida nos presenta (incluyendo el arte). Como individuos, es innegable pensar en que existen numerosos procesos que nos configuran día tras día. Estamos hablando de una configuración que está mediada por el contexto, las personas que nos rodean, las marcas que usamos, lo que comemos, lo que odiamos, lo que nos gusta, y es precisamente el estar a merced de este tipo de configuraciones lo que nos da el carácter de sujetos.

Para hablar del sujeto es indispensable adentrarse en los términos planteados por Michael Foucault y entender el impacto que sus análisis han tenido en el mundo occidental, en tanto nos han permitido comprender como el poder, presente en múltiples formas y proveniente de distintos lugares, es la razón del tipo de configuraciones a las que respondemos como individuos sujetados. Para empezar, en *El Sujeto y el Poder*, Foucault nos propone dos maneras de entender el concepto de sujeto, definiéndolo cómo: “sometido a otro a través del control y la dependencia” o “atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo” (Foucault, 1988, p. 7). Cualquiera de estos dos planteamientos da muestra de unas formas del poder que tienen como finalidad el sometimiento del sujeto, pero el primero nos referencia a un sujeto que es dependiente del Otro de alguna manera, este primer significado del concepto nos remite a pensar en Sartre y sus planteamientos en tanto al poder que tiene el Otro de objetivar al sujeto, de tal manera en que da sentido a lo que es, pero también lo posee, convirtiéndose esta en una de las formas negativas en las que se concibe la relación con el Otro.

Estas reflexiones de Foucault son analizadas, tiempo después, por Agamben, cuando decide empezar la investigación sobre el Homo Sacer. Para el caso puntual del sujeto, Agamben hace hincapié en la constitución fundamental de un sujeto, llegando a afirmar que:

Foucault ha mostrado, me parece, que cada subjetivación implica la inserción en una red de relaciones de poder, en este sentido una microfísica del poder. Yo pienso que tan interesantes como los procesos de subjetivación son los procesos de desubjetivación. Si aplicamos también aquí la transformación de las dicotomías en bipolaridades, podremos decir que el sujeto se presenta como un campo de fuerzas recorrido por dos tensiones que se oponen: una que va hacia la subjetivación y otra que procede en dirección opuesta (Agamben, 2005, p.17).

De esta manera se nos presenta la condición de sujeto entre el cruce de dos procesos, resultando una serie de inclinaciones hacia configuraciones específicas, que son las que nos convierten en lo que somos, en las formas sujetas del ahora. Este análisis de Agamben nos devela la posibilidad de que el individuo sea capaz de generar un proceso inverso al que lo

mantiene sujeto a los mecanismos de poder, como medios de sujeción, siendo este la des-subjetivación, como manera de re-configuración del ser, generando procesos de resistencia.

Pero para entender cómo se da este fenómeno, es importante entender primero que los procesos mediante los cuales se lleva a cabo la configuración como sujeto, están definidos como los procesos de sujeción. La presencia de los procesos de sujeción en múltiples aspectos de la vida nos hace reflexionar sobre la cantidad de espacios que tienen como objetivo el sujetarnos, incluidos la violencia y el conflicto armado, que generan una configuración en el sujeto dependiendo desde el lugar en el que los experimente (actores de primera mano, o simplemente espectadores pasivos).

3.1. Procesos de sujeción

Pensar en la violencia y el conflicto como generadores de procesos de sujeción resulta ser un importante indicio para entender como no solo el ser un actor del conflicto armado tiene unas repercusiones sobre la concepción de corporalidad, del ser, el ser-con-otros y del Otro. Ya hemos mencionado que la violencia y el conflicto armado pervierte la manera en la que se establecen las relaciones con el Otro, pero también como se reconoce el ser en sí mismo, esta situación se presenta debido a los procesos que, tanto la violencia como el conflicto, tienen implícitos con la intención de la sumisión del ser. Este lugar de los procesos de sumisión se encuentra explícito cuando Foucault expresa que: “Y, hoy en día, la lucha contra las formas de sujeción -contra la sumisión de la subjetividad- se vuelve cada vez más importante...” (Foucault, 1988, p.7).

Estos procesos de sujeción funcionan como mecanismos de opresión y de control, en los que el poder se encarga de configurar a los sujetos de manera tal que, en el caso de Colombia, se dé el efecto anestésico de Buck-Morss en la búsqueda de unas relaciones centradas en la separación, división y anulación del Otro, que, como lo expresa Sartre, se dan con el fin de la objetivación del otro y la fractura del ser-con-otros, ocasionando la dificultad en la cristalización de la memoria y la dignificación de las víctimas.

De la anterior afirmación, se puede inferir que los procesos de sujeción buscan la sumisión de la subjetividad, siendo estos los que determinan la manera en la que se constituye el sujeto. El estudio de los procesos de sujeción para este proyecto en particular, busca determinar cómo estos nos afectan como sujetos, determinando o modificando la manera en la que nos percibimos y percibimos al Otro, estableciendo las diferencias o relaciones que puedan generarse.

3.2. Des-subjetivación

Desde la concepción de sujeto de Agamben se halla como posibilidad, como vía de escape o de salida, el hablar de la des-subjetivación. Pero para hablar de este proceso es importante tener el concepto de subjetivación claro, pues nos permite entender de qué se trata y que lugar tiene en la presente investigación.

Establecidos los procesos de sujeción, estos traen consigo la subjetivación del sujeto, y por ende un cambio en la forma en que está configurada la subjetividad del sujeto. Entendamos subjetividad, desde Foucault (1988), como la propiedad de las percepciones, argumentos y lenguaje, basados en el punto de vista del sujeto.

Establecido lo anterior, podemos resumir este proceso así: a través de los procesos de sujeción, se busca la subjetivación del ser, de manera tal que se afecte o se configure particularmente su subjetividad, y con ella, se establezca un punto de vista claro frente a las experiencias y el mundo que lo rodea. Si de esta manera podemos entender cómo se configura el sujeto, con la ayuda de lo que Fuenmayor postula en su estudio de la corporalidad y la obra, el arte sería uno de los mecanismos de resistencia a la sumisión de la subjetividad y, por ende, propendería a la desconfiguración de esas “instalaciones” en el ser, de manera que se libera de estos puntos de vista por medio de la afección a sus huellas primarias.

En resumen, estaríamos hablando de cómo el proceso de sumisión se modifica, es decir, como el sujeto puede des-subjetivar su subjetividad, para, de esta manera, modificar las percepciones, argumentos y lenguajes, que desde su punto de vista lleva construyendo a lo largo de la vida a través de los procesos de sujeción que lo condicionan. El interés acá, es entender cómo desde el lugar de la dramaturgia y la obra de teatro, se genera una experiencia de una magnitud tal, que sea capaz de lograr que este proceso de des-subjetivación se dé, generando procesos de transformación apelando a la sensibilidad y al reconocimiento del Otro no desde un lugar en el que la diferencia sea motivo para el ataque, sino por el contrario, sea la oportunidad de construcción, y como este proceso cambia la manera en que los sujetos se relacionan, todo con el objetivo de generar aportes a la consolidación de una paz estable y duradera.

Capítulo II: Análisis Homo Sacer

En este capítulo se realiza el análisis de la dramaturgia Homo Sacer de Teatro Occidente y Carlos Sepúlveda²⁹. El análisis se desarrolla bajo la estructura de las categorías del marco teórico, en las cuales se hace la subcategorización de temas relevantes en los que se enfoca el autor y que me parece importante resaltar como lugares de enunciación en los que se

²⁹ Candidato a Doctor en Filosofía Universidad Javeriana, Magister en Teatro y Artes vivas Universidad Nacional-proyecto de tesis Meritoria, Maestro en artes escénicas con énfasis en dirección. Universidad Distrital Facultad de artes ASAB. Filósofo Universidad Nacional, Licenciado en educación artística Cenda, Especialista en Educación Artística Universidad Nacional. Director de teatro profesional. Docente de la Universidad Pedagógica Nacional. Docente en la Maestría de literatura de la Universidad Javeriana. Investigador inscrito a Colciencias.

demuestran los conceptos construidos en el capítulo I. El análisis está estructurado en cuatro partes, la primera estudia el título de la obra, la segunda los planteamientos frente al Cuerpo, la tercera frente al Dolor y por último las implicaciones en el Sujeto.

El grupo

Teatro de Occidente inicia su trayectoria como Corporación Proyecto Cultural Occidente en la localidad de Suba en el año 1998, estando enfocado en ser un laboratorio de formación y producción artística a manera de estrategia para la reconstrucción social, adquiriendo de inmediato un compromiso con el barrio El Rincón. La principal motivación residía en encontrar opciones de vida alternativas a las que el entorno social les proveía. Sus integrantes son egresados de la Academia Superior de Artes (ASAB) y de la Licenciatura en Artes Escénicas de la UPN. Se definen a sí mismos cómo un “Grupo Colombiano de creación escénica que investiga las teatralidades occidentales desde la tragedia griega hasta el teatro post-dramático” (Teatro Occidente, s.f).

En cuanto a sus integrantes y la forma de trabajo en tanto es una dramaturgia colectiva, Sepúlveda afirma que:

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 Giovanni Covelli-Javier Campos-Juan Camilo Ahumada-Lina Bautista. Por ellos voy a utilizar el nosotros en algunas ocasiones. Suponemos a Colombia y de allí el destino parece manifiesto. Sin embargo, no podemos atenernos a la colombianidad como un destino sino como una construcción de horrores que requiere ser discernida, pensada y repensada para salir de allí” (Sepúlveda, 2009, p.8).

Trayectoria de la obra

Homo Sacer es estrenada en el 2009 como una obra de teatral contemporánea, en la que se vislumbra una mirada estética actual de lo que ellos llaman el desmontaje. En tanto a la inspiración del hecho artístico, Cesar Parra argumenta que:

Esta pieza teatral utiliza como potencia creativa los testimonios de las víctimas haciendo traducciones plásticas, físicas y sonoras que transforman el testimonio en un hecho creativo,

haciendo una reflexión desde el arte sobre el fratricidio en Colombia. Dicho en sus propias palabras “se trata entonces de construir una puesta en escena que, desde la negación misma de la representación, aborde las muertes violentas que se dan en nuestro país y que se descubren, remitiéndonos a los arquetipos, en una suerte de fratricidio ancestral que soportamos estoicamente y que rara vez tramitamos en forma creativa” (Ospina, 2012, citado por Parra, 2015, p. 43).

En tanto a su trayectoria, Homo Sacer nace como un laboratorio de creación interdisciplinaria se convierte en la obra ganadora del Apoyo de concertación para la creación a grupos profesionales de mediana trayectoria otorgado por la Secretaria de Cultura año 2008, realizo una temporada en la Ambiental. Es la obra invitada a Francia por la compañía Le Théâtre du Fait Divers en donde se llevan a cabo tres funciones y la participación en conferencias y eventos de orden académico. Para junio y julio del 2009 se presenta en la ciudad de Paris, apoyada por el Ministerio de Cultura. Es seleccionada para participar en el festival CASABIERTA organizado por la facultad de artes de la Universidad Distrital ASAB en octubre 2009. Realiza una gira por el departamento de Caldas 2011, y una temporada en la Casa de la Cultura Ciudad Hunza (Teatro de Occidente, s.f).

Análisis del título

HOMO SACER: POR UNA DRAMATURGIA NO HEGEMÓNICA

Para hablar del Homo Sacer es necesario remitirse a la antigua época del derecho romano, que es donde nace esta polémica figura, que aun hoy es aplicada en el mundo moderno.

El homo sacer era un dictamen otorgado por el derecho romano, que permitía excluir a el sujeto de todos sus derechos como ciudadano. Al tener esta condición, automáticamente su vida pasaba a un segundo plano, dando así la posibilidad de que cualquiera pudiera matarlo, sin tener repercusión alguna, jurídicamente hablando. Ricardo Forster lo explica de la siguiente manera:

Homo sacer es una oscura figura del derecho romano arcaico, en que la vida humana se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión (es decir de la

posibilidad absoluta de que cualquiera le mate sin ser responsable jurídico ni penable por dicha acción aniquiladora) (Forster, 2008).

Etimológicamente el Homo Sacer (latín) haría referencia a el “hombre sagrado” lo que presenta una paradoja, puesto que el sujeto es denominado sagrado en términos de que puede ser sacrificado para su santificación, y no como una figura para la que sea importante mantener con vida.

Agamben toma el término del Homo Sacer para entender el holocausto nazi y cómo la figura romana se ha abierto camino hasta nuestros días, siendo adoptada en muchas partes del mundo como un innegable legado de lo que nos constituye como el mundo de occidente. Pero este hallazgo de Agamben no solo nos hace pensar la Shoá como un problema histórico del que ya nos deshicimos, si no que nos hace pensar en las políticas actuales de las naciones, en donde las muertes ya no son tomadas como hechos profundamente reflexivos y de importante peso para la sociedad, sino que se le reduce a una cuantificación en la que pierde todo el carácter simbólico. Así lo explica Forster:

Presencia masiva, continua, pero invisibilizada, la muerte domina el horizonte de existencia de las sociedades contemporáneas en una medida jamás antes conocida. Su dominio es correlativo a su desimbolización, a su reducción numérica. La estadística ha reemplazado la antigua presencia sagrada de la muerte (Forster, 2008).

Análisis de la dramaturgia

Homo Sacer nace como el proyecto de investigación - creación de Carlos Sepúlveda, asesorado por Victor Viviescas, para obtener el título de Maestro Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia en el 2009.

- CUERPO

La cicatriz como identidad es una frase que posiblemente se refiere al carácter de estar resquebrajados como sociedad, a tener grietas tan profundas en tanto a nuestra constitución en el uno-con-los-otros, que hacen que hasta las subjetividades se vean afectadas y todo a causa de un conflicto de más de medio siglo, que ha terminado por convertirnos en una sociedad de retazos de sujeto, en fragmentos de identidad, en trozos de memorias.

Nos hemos acostumbrado a leernos como cartografías quebradas, con profundas grietas que muy por encima de dar cuenta del carácter de lo que somos, son las huellas de la memoria que poco a poco se abren camino en el ser y que por más que sea una memoria difusa, es lo único que tenemos como material constitutivo. A propósito de las grietas, ya Acosta (2017) reflexiona sobre lo que el Shibboleth para decir y de qué manera lo hizo. El Shibboleth fue una grieta en zig-zag de unos 167 metros de largo por uno de profundidad realizada por Doris Salcedo en el Tate Modern de Londres. Esta obra tiene como fundamento la relación entre la grieta y el cuerpo, el cuerpo expectante, ese cuerpo que pasa a ser una extensión. Acosta (2017) argumenta que:

El cuerpo no es ni “significante” ni “significado”. Es expositor/expuesto: ausgedehnt, extensión de la fractura que es la existencia. Extensión del ahí, del lugar de fractura por donde eso puede venir del mundo. Extensión móvil, espaciamientos, separaciones geológicas y cosmológicas, derivas, suturas, fracturas de los archi-continentes del sentido, de las placas tectónicas inmemoriales que se agitan debajo de nuestros pies, debajo de nuestra historia. El cuerpo es la arqui-tectónica del sentido. (Nancy, 2003, p. 23).

Ahora, no solamente se encuentran los cuerpos en el espacio divididos por la grieta, que inmediatamente me remite a la pregunta por el otro, el otro que no está en mi mismo lugar de la grieta, el otro que no ocupa mi espacio, sino se encuentran las miradas, el ver y el mirar, la experiencia estética que se transforma a partir de una multiplicidad de miradas y diversidad de acciones, que constituyen una dinámica al mismo tiempo que se habita y reconfigura el espacio, la experiencia de la re-presentación del Shibboleth (Acosta, 2017, inédito).

Empezamos a entender el plano de lo corpóreo como un elemento que está destinado a la descomposición, siendo la única vía de acceso a lo que alguna vez fue la memoria, esta

memoria que permite que nos identifiquemos con el que ya no está, de tal manera que sea dignificado y no se diluya en lo que reconocemos como la memoria que nos ha dejado el conflicto armado. Se habla entonces de los muertos, de los muertos que son los que constituyen la memoria del país que por alrededor de unos 64 años cimentó su historia en el terror, la barbarie, la injusticia y la anulación y los huesos del otro.

Ante esto, entra el lugar del teatro como el elemento catalizador y tramitador del dolor por medio de un tratamiento poético de la realidad que nos permita entender de qué manera se han estado presentando estos actos frente a nuestros ojos y no nos hemos detenido a hacer algo, pues solo hasta ahora, época en la que se empieza a hablar de reconciliación, paz, justicia, verdad, restitución, identificación, se empieza a hablar del otro desde el lugar del ser.

En esta dramaturgia se habla de una puesta en escena que esta seccionada en tres fragmentos. Estos fragmentos pueden remitirnos a dos figuras especialmente: una fragmentación de la psiquis y una fragmentación de lo corporal. Lo fragmentado en nosotros como sociedad en la que la diferencia no es el lugar de reconocer al otro, sino es el lugar de lo que no se quiere, de lo que se rechaza, de lo que nos separa y divide. Pero por otro lado podría llegar a hacer referencia a la práctica que se presentó con más auge durante los años del conflicto en Colombia, y que termino por darle el carácter de cementerio a los ríos del país, el descuartizamiento de desaparecidos o la “fragmentación” corpórea de un sujeto.

Fragmento 1: El cuerpo.

Para efectos de la investigación se busca darle al cadáver el carácter de palimpsesto (Manuscrito en el que se ha borrado, mediante raspado u otro procedimiento, el texto primitivo para volver a escribir un nuevo texto) como la esencia de lo que se descompone.

Fragmento 2: Los cadáveres

Para tener un lugar desde el que se piensa la historia de Colombia, teniendo como base estos cuerpos-cadáver como testimonios.

Fragmento 3: Representación-Presentación

Hablando del problema teatral, entre el representar a las víctimas del conflicto o desde la historia inscrita en mi cuerpo, presentarme para hablar de ellos y con ellos, como un heredero de lo que nos ha constituido como nación.

No es un secreto que los actos de violencia se invisibilizan, de manera que los otros no alcanzan a ver la gran cicatriz que dejan. Es necesario hacer énfasis entonces en el término de la anestésica y su función en la sociedad, pero si sabemos que tenemos una sociedad anestesiada, ¿cómo sacarla de ese lugar del sin-sentido? Los cuerpos como testimonio entran a cumplir un papel fundamental, puesto que no solo son cuerpos “deformados”, modificados por la violencia, sino que constituyen la memoria del país, memoria que nos corre por los cuerpos, y que nos ha constituido de generación en generación como “hijos de la guerra”. He aquí uno de los aportes a la construcción de los cuerpos del dolor y los cuerpos ausentes para la representación de la obra, pues si bien todos hacemos parte de un ser-con-otros (cuerpo colectivo) mencionado por Duarte (2006) del análisis que hace frente a la obra de Nancy y, como cuerpo tenemos fragmentos de cuerpos que cuentan testimonios sobre la violencia, este sería el lugar de construcción de los cuerpos para la escena, de manera tal que el artista pone su corporeidad al servicio de estos cuerpos (testimonio y ausencia), como lo exponía Fuenmayor, conectando con el espectador a través de esa memoria que todos guardamos como herencia del conflicto. Funcionando este principio como la base de desarrollo de los procesos des-subjetivantes de la puesta en escena.

Uno de los aspectos importantes aflora cuando se presenta la dualidad del victimario que es víctima, sustrayéndolo del lugar del malo frente a los buenos (las víctimas), de esta manera y teniendo en claro este precedente, se quiebra la idea de tener una obra que hable desde el lugar de la historia como un progreso, más bien se habla desde una memoria atemporal y que crepita, por esto lo no hegemónico en el título. Lo anterior permite que se dé una transformación en el espectador, en tanto este se dispone no solo para tener una experiencia que lo acerca a las víctimas, sino también a los victimarios, entrando en común unión con todas las partes del conflicto.

- **Descuartizado como poética**

Entonces, como si de una teatralización del necroteatro se tratara, Teatro de Occidente nos propone la construcción de un teatro descuartizado, de la fragmentación, que por sí solo, ya

empieza a dar cuenta en los nexos creados entre las prácticas de las pedagogías del horror y el paralelo con el teatro, en tanto a su construcción.

Si hablamos de un teatro descuartizado, es importante pensar en la idea de que los sujetos inmersos en la obra tendrán esta misma característica fragmentaria, rota, destrozada, como medio por el cual el espectador experimente en sí mismo, la construcción de esta memoria de lo que somos, que no es más que la reunión de trozos. Así, Sepúlveda, lo resume en su texto cuando nos deja como advertencia que:

“Los personajes de LA CLASE MUERTA son individuos ambiguos. Como si estuvieran pegados y cosidos de piezas diversas y pedazos sobrantes de su infancia, de azares sufridos en sus vidas anteriores (no siempre respetables), de sus sueños y pasiones, no dejan de desintegrarse y transformarse en ese movimiento y ese elemento teatral...” (Kantor citado por Sepúlveda, 2009, p. 9)

Ya hemos hablado de lo fragmentario en tanto el sujeto como unidad rota, como práctica de violencia sobre el cuerpo (descuartizamiento), como medio de transmisión de mensajes (necroteatro), que, a su vez, son inspiraciones para la construcción de la propuesta teatral de Homo Sacer, pero también es importante resaltar el lugar de las víctimas a partir de las cuales la obra se ha basado: los desaparecidos. Hablar de la desaparición inmediatamente nos hace volver a pensar el asunto de la ausencia y su forma teatral. ¿Qué hacer para hablar de un sujeto que no está? La obra no propone la ausencia del sujeto como ente material, más bien nos propone ausentarlo de la idea del ser fundamental y de la idea del que permanece. Esta idea se apoya con las investigaciones realizadas y expuestas en esta investigación, puesto que si bien, el sujeto-víctima-desaparecido-ausente como entidad corpórea no existe, si se genera, por parte de sus familiares, un desplazamiento de su corporeidad hacia los objetos que le pertenecían, como los contenedores de la esencia del desaparecido, cargando la ausencia de una serie de fragmentos impregnados de corporeidad, pero que, por si solos, no son dicho desaparecido.

Tomando fuentes estéticas y teóricas, se propone una dramaturgia en concordancia con la vida en general del colombiano, una vida llena de miedos, horrores, desconfianza, injusticia e inequidad, toda en fragmentos que nos constituyen como lo que somos y que en la obra significan la construcción de la escena, como si de la vida misma se tratara, una

dramaturgia en la que los trozos se ensamblan en una suerte de monstruo de Frankenstein para darle cuerpo a un conflicto de trozos.

- **Cuerpo mapeado/Cuerpo viajado**

Se nos expone que el trabajo y la búsqueda de esta construcción ha sido el cuerpo de los actores, ya que, como lo hemos analizado antes y como lo expone la dramaturgia, el cuerpo ha tenido un lugar central en el conflicto armado, no solo por la presencia de sujetos, sino por los niveles de intervención que han tenido los cuerpos y la utilización de estos para el cumplimiento de fines comunicativos y amedrentadores. Para este propósito, en la construcción de la obra se nombra el lugar del cadáver como un texto y el reducto que se hace del cadáver a un trozo de carne por medio de las formas de intervención que ya se han analizado antes en este documento. La información anterior se cruza con el término del necroteatro que nos propone Diéguez y que termina por ser una de las preocupaciones en tanto a la construcción de unos cuerpos que son texto por medio de la reducción de su condición humana, de su condición de unidad, de ser.

- **Objeto-personal/Persona-objetual**

En tanto a lo objetual se propone tener una construcción que sea de gran significación tanto para los actores, como para los muertos, en este sentido se puede remitir a muchas de las referencias que se convierten en el común denominador de los escenarios del conflicto, teniendo como uno de los lugares más importantes el río y su carácter de cementerio para el contexto colombiano, dándole relevancia fundamental al agua, y construyendo también en este aspecto la imagen de la Fosa Común. Pero creo que uno de los conceptos más importantes en tanto al trabajo de los objetos está determinado por los planteamientos de Alicia Grasso cuando explica el desplazamiento de la corporeidad del desaparecido, a los objetos que le pertenecían, pasando a ocupar el espacio-ausente del que no está.

CABEZA/HOMBROS/RODILLAS/PIES

Una de las cosas más complicadas de entender esta dramaturgia es determinar cuáles de los textos serán dichos por los actores, o cuáles son las acotaciones para la construcción de la escena. Es probable que se le esté dando intencionalmente ese carácter, aportando a la multiplicidad de construcciones que pueden realizarse alrededor de lo propuesto en la dramaturgia.

Se nos instala en un espacio que es el río, espacio en el que se busca reforzar la idea de la Fosa Común por medio de lo que sería la caída de cuerpos dentro de sí, entonces el río es un cuerpo enorme y formado por muchas partes, unidas, pegadas por el agua. Haciendo hincapié en la existencia de ondas, ondas que son provocadas por cada uno de los cuerpos que caen dentro de este espacio. Las ondas, como imagen de la perturbación, están presentes de diversas maneras, aspecto que se resalta en la dramaturgia, como manera de demostrar que el ambiente sonoro está construido desde la perturbación, desde la dislocación del sonido mismo.

La construcción de la imagen del sonido se ve apoyada con la aparición de los soplos de los actores, tal vez como el símbolo del último aliento (reviviendo el sentido de la Shoá), los incesantes jadeos empiezan a hacer que los cuerpos empiecen a reincorporarse, a mostrarse, a que cada una de sus partes y sus marcas sea reconocida por el espectador, y como recordatorio de estas marcas que han sido impresas en sus cuerpos. Se continúa mencionando que: “Las manos arrancan con fuerza la piel del embalaje, el sonido de la piel al rasgarse es amplificado...” (Sepúlveda, 2009, p. 16). Esta puede llegar a ser una referencia a la ruptura de este cuerpo colectivo, al tejido humano que día tras día ha sido impactado por el conflicto, la sociedad, la polarización, los medios de comunicación, hasta llegar a desvanecerlo de manera progresiva. Pero tal vez también tenga que ver con la ruptura del concepto de sujeto completo, puesto que esta idea ha sido difusa desde siempre en la Colombia de hoy.

Los cuerpos que corren, que atraviesan el espacio. Esta indicación tendría lugar como referencia a la fugacidad de aparición de los cuerpos, para posteriormente volver a su

condición de desaparecer, todo en el marco del río y su fluir, que tendría que ver con el movimiento de los cuerpos y con el tránsito de los mismos por sus aguas, aguas en las que es posible tener una imagen de sí, un reflejo.

El reflejo/El espejo aparece como el elemento que hace referencia a la imagen propia, a la percepción de sí, que en este caso se encuentra fracturado, fragmentado, roto, con la intención de hacer énfasis en la condición de cómo se está constituido, por retazos, por partes, por pedazos que hacen que el cuerpo no sea más uno solo, sino que refuerza la fragmentalidad de la que hablábamos, pero que no se queda en solo una imagen de los actores frente a sí mismos, sino que es una imagen que el espectador mismo puede adquirir, puesto que la exposición al espejo lo pone frente a la distorsionada y parcelada vista de sí mismo.

Se habla de la simultaneidad en tanto a las acciones que se desarrollan en la escena por parte de los actores, tal vez con la intención de demostrarnos que: uno, los actos violentos se dan de muchas maneras, en muchos lugares y al tiempo, como un recordatorio de la frecuencia y de la repetición de todos estos actos que violentos; Y dos, quizá con la idea de mostrarnos que en ese río que funciona como Fosa Común, son tantos, de tantas formas, con tantas costumbres, los cadáveres allí arrojados, componiendo un paisaje del desorden, de la muerte, de la multiplicidad, del cadáver colectivo.

El encuentro de los cadáveres en esta obra tiene que ver con una acción viva que se desarrolla por muertos y sin su voluntad en la vida real. Pensar en estas figuras que, aunque cadavéricas, no han llegado a ser reducidas a un montón de carne por nosotros, sino que aun guardan esa característica humana, nos hace posible imaginarnos un encuentro entre ellos, allí abajo, en donde se cruzan sus memorias, pues es lo único que les queda, es lo que tienen para comunicarse, es lo que aún los une con su humanidad, pero que ahora los relaciona por la proximidad, por la masa, por la unificación, como si un solo cuerpo empezara a formarse de una comunidad de manos, piernas, cabezas y troncos. Como si de una monstruosa manifestación del necroteatro se tratara, que no solo da un mensaje por su

construcción en sí misma, sino que además hace referencia a esta sociedad amorfa y desconfigurada en la que vivimos.

Se usa el volar para designar los anhelos de estos tres cuerpos de mujeres de no estar en este sitio, de estar en otro lugar y tal vez con otras condiciones, pero se cierra la frase haciendo alusión a otra de las connotaciones que la palabra volar ha tenido en nuestro país, como una expresión usada para designar cuando algo era destruido con explosivos, entonces se hablaba de “volaron” ... Se vuelve una ironía entre los deseos de los cuerpos, y las prácticas de violencia sobre los mismos, usando la referencia de uno de los explosivos comunes en los atentados que se realizaban en el país. Así se nos advierte que: “Quieren volar las tres, pero un cuerpo humano tiene sus límites. Para que un cuerpo vuele se necesitan varios kilos de anfo” (Sepúlveda, 2009, p. 17).

EN LOS TERRENOS DEL CUERPO

Aparece la tierra como elemento que designa el territorio, que hace referencia a una herencia campesina de la que tenemos registro. El conflicto armado en Colombia ha sido un asunto de tierras en los que la población más afectada ha sido la población rural. Aquí la dramaturgia nos instala en un relato carente de una estructura de signos de puntuación, que no borra el sentido de lo que se está diciendo, pero que extraña lo suficiente el discurso de manera que para su lectura sea necesario tomarse su tiempo, hacerlo de tal manera como si cada una de las palabras quisiera contarnos una historia de lo vivido. Es como si el mecanismo de escritura pidiera a gritos el detenerse a entender lo que pasa, y no simplemente terminar en una lectura más de lo que puede ser el conflicto para una víctima. Pero también se encuentra muy ligado al silencio, a los espacios entre palabras, a lo que pasa entre cada una de ellas para que puedan ser pronunciadas, el testimonio es un lugar de vacíos, silencios, espacios.

El relato nos remite al olor de la tierra mojada como la imagen del campo y de la tierra trabajada, que poco a poco se torna en un relato de desplazamiento forzado en el que se cierra con la frase de:

Las matas se llenaban de polvo y poco a poco se fueron muriendo punto la casa también se fue muriendo coma parecía que a medida que la abuela se envejecía la casa envejecía con ella coma todo se iba silenciando todo moría coma también los recuerdo punto aparte (Sepúlveda, 2009, p. 21).

Creo que hace una fuerte referencia al lugar y el tratamiento de la memoria en nuestro país. Si bien, muchas de las fuerzas del gobierno se han centrado en darle un lugar a las víctimas del conflicto y a la reconstrucción, organización y reconocimiento de la memoria, no ha sido un esfuerzo suficiente por el reconocimiento y la dignificación, lugar que es reclamado por sectores del país interesados en reformarnos como sociedad desde las cenizas, sin olvidar que llegamos a serlo y que esto no debe repetirse de ninguna manera. La obra de arte como tal tiene como función la sensibilización del espectador por medio de una experiencia artística, en la que le es posible comprender, en este caso, uno de los hechos que más daño nos han hecho como sociedad y que es la misma razón por la que no logramos reconciliarnos, perdonar y construir.

EVOLUCIÓN/COMER O SER COMIDO

La antropofagia es usada como la manera de entender la forma en la que estamos constituidos. Es el abordaje de la otredad desde el punto de vista de la vanguardia brasileña, en su sentido más básico y negativo. Entendiéndola como la manera en la que nos devoramos unos a otros sin importar que el otro también es sujeto, sin reconocerlo, anulándolo por completo para llevar a buen término mis necesidades, ese es el nexo establecido por el dramaturgo, contrastando la realidad con el mundo del arte basado en la realidad. ANTROPOFAGIA³⁰.

³⁰ Durante la desmovilización de las AUC (Autodefensas Armadas de Colombia) se recolectaron una serie de relatos que mostraban el horror de lo que ha significado el conflicto armado y los alcances del mismo en el territorio para las víctimas y los victimarios. Uno de los hechos más desgarradores son los relatos hechos por

POR PARTES

EL SENTIDO DE LOS CUERPOS

En su rastreo por el cuerpo, la dramaturgia termina llegando como conclusión al planteamiento de Descartes en tanto a su *res cogitans-res extensa* como conclusión de las dos formas que nos definen, una como el contenedor corpóreo y la otra como la sustancia pensante. Entonces se llega a la conclusión que lo que nos hace ser lo que somos es la unión de este par de materialidades presente en todos los seres humanos.

Son estos los planteamientos que, para efecto de esta investigación, definimos como la corporeidad, y que nos encargamos de definir de manera precisa, entendiendo las implicaciones en el cuerpo, el arte y en la manera de relacionarnos, así como el desplazamiento de esta característica unitaria a los objetos.

Pero el entendimiento de esta relación de unidad los lleva, al investigador y su grupo de trabajo, a preguntarse por lo que sucede en el cuerpo cuando este deja de tener el carácter de vivo y se transforma en el cadáver, haciendo referencia así a lo que en la investigación llamamos prácticas violentas o de intervención del cuerpo (re-matar).

¿KADAVER?

Se centra en la visión del cuerpo como un trozo de carne, que, al ser intervenido para llevarlo a la muerte, tiene toda una serie de características que terminan por lograrlo con el sacrificio. Este planteamiento está reforzado por los estudios de María Victoria Uribe, que es el punto referencial para Sepúlveda, pero que en esta investigación ha sido una base para la construcción del pensamiento de Diéguez y toda su propuesta frente al necroteatro y a la concepción del cuerpo colombiano en el marco del conflicto. Para este caso, se conecta perfectamente con los escenarios liminales y la visión santificadora de las víctimas, puesto

miembros del grupo armado en donde explican la manera en la que mataban, descuartizaban y en varias ocasiones, se comían a sus víctimas. Es esta la delgada línea entre el hecho ficcional y la realidad.

que, como trozos de carne, se les ha violentado de manera en que la figura de mártir les es otorgada, y por consiguiente, se atribuye un poder divino a estos cuerpos.

En tanto a la degradación del Otro, el objetivo máximo de las intervenciones violentas sobre el cuerpo es la reducción a lo que se menciona muchas veces como un trozo de carne, pero que para el llegar a este nivel, muchas veces se recurre primero a la degradación del humano al nivel animal, puesto que, nuestra herencia como pueblo pecuario, nos permite tener una relación de consumo frente al animal, y al llevar al sujeto a este nivel, era sencillo manipularlo, matarlo y consumirlo. Este nexos entre lo animal es algo que no se plantea en la dramaturgia, pero puede ser un elemento fundamental en el trabajo de la escena.

El horror se constituye como la base de acción de los GAMIL en el país, y es que alrededor del tema podemos estar hablando de unas pedagogías del miedo, una sistematización de prácticas que se encargaban de difundir el terror y mantener el control de la población, esa es la manera en la que se concibe el horror como herramienta.

EPIGRAFES

Los testimonios, organizados como epígrafes relatan las memorias de los que perecieron y de los que no, de los sobrevivientes, solo para dar más detalles del salvajismo y de la carnicería que significa el ser colombiano y haber tenido una guerra de más de medio siglo que cada vez actualizaba más sus prácticas de terror. Es increíble como los testimonios nos remiten a imaginarnos cuerpos, cuerpos que someten, cuerpos sometidos, cuerpos atravesados por el dolor, para posteriormente ser desaparecidos, cuerpos deformados y alejados de su condición de sujeto.

Se hace una cita a Primo Levi, en la que aclara el papel del sobreviviente como un narrador-espectador, puesto que el testigo integral es el hundido, el que murió. De esta manera nos deja el sinsabor en la boca de estar conscientes que si bien podemos entender muchas cosas desde el testimonio del sobreviviente, el testimonio del testigo integral sería la compleción, la finalización, el todo de lo que se trata de definir como la experiencia, pero

nadie ha vuelto de la muerte, y si lo hiciera, (según Levi), igual no podría atestiguar nada, puesto que su muerte fue un proceso que inició estando en vida, sellado con el silencio (como otro tipo de ausencia y de inspiración escénica) y terminado con la muerte.

- DOLOR

Cuando se toma el Tratado de los maniqués de Bruno Schulz como uno de los grandes referentes para este trabajo y para la construcción de la pseudo dramaturgia³¹, inmediatamente empezamos a notar muchos de los postulados propuestos por esta investigación en el fragmento citado por Sepúlveda:

“Nosotros no buscamos, decía, obras de largo aliento, seres hechos para durar mucho tiempo. Nuestras criaturas no serán héroes de novela que abarquen muchos volúmenes, sino que tendrán breves papeles, lapidarios, caracteres sin profundidad. A menudo sólo los llamaremos a la vida para que ejecuten un solo gesto o pronuncien una sola palabra. Lo reconocemos francamente; no insistiremos en la duración o en la solidaridad de la ejecución, y nuestras criaturas serán casi provisionales, hechas para no servir más que una vez. Si se trata de seres humanos les daremos, por ejemplo, la mitad del rostro, una pierna, una mano, la que le será necesaria para su papel. Sería pedante preocuparse por el segundo elemento si este no está destinado a entrar en juego. Por detrás podría, simplemente, hacerse una costura o pintarlos de blanco. Nosotros depositaremos toda nuestra ambición en esa noble divisa: un actor para cada gesto. Para cada palabra, para cada acto, haremos nacer un hombre especial. Tal es nuestro gusto y será un mundo a gusto nuestro.

El demiurgo estaba enamorado de los materiales sólidos complicados y refinados; nosotros, a su vez, damos preferencia a la pacotilla. Estamos interesados, y positivamente seducidos, por la chapucería, por todo lo que es vulgar e insignificante. ¿Comprenden el profundo sentido de esta debilidad, de esta pasión por los trozos de papeles de colores, el papel maché,

el barniz, la estopa, y el serrín? ¡Pues bien! Esa debilidad se debe a nuestro amor en la materia por sí misma, por lo que esta tiene de vellosos y poroso, por su consistencia mística. El demiurgo, ese gran señor y artista, la hace invisible al hacerla desaparecer bajo los ojos de la vida. Nosotros, por el contrario, apreciamos sus disonancias, sus resistencias, su

³¹ Ahora bien, hacer un teatro en la ontología de la ausencia, un teatro de sujetos cualsea es hacer un teatro sin personaje teatral, distantes también de la tragedia como definición aristotelizante de hombres mejores que los demás hombres, muy al contrario es poner los ojos en una dramaturgia menor, en una pseudo dramaturgia. (Sepúlveda, 2009, p. 11)

torpeza mal desbastada. Nos gusta discernir en cada gesto, en cada movimiento, su grave esfuerzo, su inercia y su torpeza...En resumen, queremos crear al hombre por segunda vez, a imagen y semejanza del maniquí” (Schulz citado por Sepúlveda, 2009, p. 11 y 12).

Para empezar, tenemos una doble condición, la de la ausencia y la de la fragmentación, puesto que Schulz afirma querer componer personajes que carezcan de partes del cuerpo, presentándose en doble vía como un cuerpo descuartizado, pero con ausencia de miembros, que, en últimas, termina siendo el destino de muchos de los desaparecidos del país, teniendo que reconocer fragmentos de lo que antes fue una unidad, y enfrentándose a la ausencia de muchas de estas partes. En segunda medida propone que sean hombres carentes de protagonismo o de un carácter elevado como para estar presentes en la totalidad de la obra, así como su cuerpo, su participación será fugaz, con una intervención rápida y precisa, que permita tener consciencia de ellos, pero que se vuelvan figuras difusas e instantáneas que desaparecen.

Se continua con pensarse en la materialidad como la posibilidad de reflejar el detrimento, el deterioro, tal vez como una cita a la sociedad decaída, pusilánime, oscura y agrietada en la que vivimos y a la que queremos hacer referencia, a esa sociedad a la que por mucho le cuesta relamerse las heridas con la intención de cerrarlas y, por el contrario, las mantiene vivas mostrándolas con orgullo y enaltecándose de ellas, como trofeos de guerra que son la muestra viva del odio y el rencor.

Y la frase final nos resume una estética de los sujetos como un objeto desarmable, que, para el caso colombiano, tiene todo el sentido pensarlo cuando se compara con el tratamiento de los cuerpos en el conflicto armado.

Es entonces cuando la obra de teatro aborda esta ausencia del ser suprimiendo por completo la figura del personaje. Lo que en la vida es la desaparición del sujeto como este ser que permanece y es fundamental, en *Homo Sacer* se suprime el personaje teatral, que podría tener la misma importancia e impacto del hecho de la vida real, a la de la escena misma. En el mismo momento en que se concibe esta desaparición de la dramaturgia, esta muda y debe tomar una forma distinta, en la que según Sepúlveda (2009, p. 11), se convierta en una pseudo dramaturgia.

- **Poetizar la vida**

La construcción del texto también funciona como una de las maneras en las que actúa la experiencia dolorosa en el sujeto, como inhibidor y supresor de ciertas partes del testimonio. Tomando como base los testimonios de las víctimas, Sepúlveda (2009, p. 13) entiende las fracturas en el testimonio y las incorpora en su construcción poética, como un medio de articular la realidad con la escena. Entonces desde los planteamientos expuestos de Veena Das, estas fracturas en la poiesis son el reflejo de los momentos en que el “conocimiento envenenado” hace presencia en los sujetos, dando lugar a lo que Sepúlveda llama corporización de la palabra, que en esta investigación denominamos el cuerpo como testimonio y que unido a Das, llegan a ser los momentos perfectos para hacer que el cuerpo exprese esta memoria de lo vivido y lo comunique desde la ausencia de la palabra.

El sonido entonces se vuelve parte fundamental de la obra, se trabaja bajo la necesidad de captar sonidos por medio de micrófonos, para su posterior manipulación. Esta idea de lo sonoro nace con la de Fosa Común. La creación de esta pieza sonora nos remite a pensar en lo que en esta investigación se ha descrito como ausencia y que, a partir del aporte de Consuelo Hernández Carrasco, nacen como propuestas de tratamiento de la ausencia para la puesta en escena, puesto que el tener una Fosa Común que se remite a lo sonoro, olvidando los cuerpos, las imágenes y demás referencias para su construcción, nos pone en el lugar de pensar en lo que está ausente, en lo que no vemos sino a través de uno de sus fragmentos.

- **Des-personalización des-aparecido**

Para este caso se nombra la desaparición decisiva del personaje de la obra, todo con la intención que, desde este gesto, se piense en la manera en la que se habla del ausente, del desaparecido a la fuerza, como un lugar de reconocimiento, haciendo de la obra un lugar para la cristalización de la memoria y la dignificación de las víctimas, y que para los fines de la obra, busca sanar simbólicamente al desaparecido, entrando a ligar a la puesta en escena con los procesos de tramitación del duelo, permitiendo que de alguna manera se

restituya simbólicamente el dolor de los familiares del desaparecido, entrando a tener un papel determinante en los procesos de transformación, que no solo involucrarían a los familiares de las víctimas, sino que también tendría como objetivo la afectación de victimarios-víctimas y de la población en general, en pro de la construcción de este ser-con-otros basado en la alteridad, reconociéndonos y no dividiéndonos.

Y finalmente, se rompe con la representación, ya que no se busca hablar del desaparecido como un personaje, “sino como intersección de dolores entre el que no está y el que está como sobreviviente” (Sepúlveda, 2009, p. 13). Esto nos afirma el hecho de trabajar con el actor como sujeto y del trabajo que tiene en que la puesta en escena no solo dará cuenta de un cuerpo como testimonio, sino que también será su propia corporeidad la que sea la guía de su intervención en la obra, generando el nivel de sensibilización con el espectador, puesto que este dolor que nos atraviesa no es solo el dolor del que vive la experiencia, a este punto, es un dolor que nos ha quedado como una cicatriz en el alma, en la memoria, es nuestra herencia.

LA/ELLA/ESA/ESTA/AQUELLA/MÍA/TUYA

El cuerpo que se mira está desnudo, es una mujer, está ausente de ropaje alguno, lo que lo deja al descubierto, vulnerable, expuesto, una de las formas de ausencia en la que se devela lo que la ropa esconde y que sin su presencia deja el cuerpo en un estado de esencialidad. Finalmente, el cuerpo se cubre con un vestido, que según la obra: “El vestido es humilde está hecho de recuerdos, de trozos de canciones y pedazos de frases lanzadas al viento” (Sepúlveda, 2009, p. 16), nos remite a pensar en la carga que empiezan a adquirir los objetos en tanto están imbuidos con la corporalidad del desaparecido. Entonces adquieren la capacidad de contar historias, contener memorias, de ser el desaparecido, el ausente.

Otra mujer aparece, el paso del tiempo está presente en su cuerpo, espera, tal vez a que la encuentren, tal vez a poder irse, al no quedarse en el río-cementerio por mucho tiempo más, aunque ya ese sea su único hogar. Su voz ya no fluye de la misma manera, esta modificada, distorsionada, movida, otra de las ausencias que se hacen presentes desde el lenguaje

teatral, tener una voz inaudible, inentendible, inteligible, una voz que no pertenece a ese cuerpo, pero que es lo único que ahora tiene. La espera es tan larga y tortuosa, que ni siquiera los números funcionan para mostrarla. La única prueba del paso del tiempo está en su cuerpo, como un retrato de cada una de las marcas que el tiempo deja en el ser. Se está lavando con agua de un platón en el que toda su vida aparece reflejada, como intentando borrar de si misma cada una de las marcas que han sido plasmadas en su geografía corporal, pero que lleva tan bien talladas en ella, como cráteres que separan unas zonas de otras.

¿Qué sentido tienen las palabras que provienen de un cuerpo que ya no parece uno?, la utilización reiterada de la palabra termina por dejarla sin sentido alguno, como una manera más de anular lo que este cuerpo tiene para contar, para decir, ya la palabra esta tan rota como el cuerpo mismo.

Aparece la madre, la doliente, la que tiene como lugar en la guerra ser la doliente, la que llora, la que busca y no encuentra, la que por todos los medios busca que se le reconozca, mientras espera, mientras espera asomada al río a ver si en algún momento regresa, así sea en la forma de un pedazo lo que le arrebataron. Esta madre es la madre de mucho, de muchos que han desaparecido y se usan las piedras sobre su vientre como una metáfora de cada uno de sus hijos perdidos, de cada uno de sus hijos que llegaron a fundirse con el río de tal manera que ahora solo son rocas bañadas por sus aguas. Son entonces las rocas y su peso a costas lo único que tiene para recordar que alguna vez tuvo a alguien, ahora son las rocas. Es una sola madre, tal vez sea en si misma la reencarnación de Colombia, un país al que le ha tocado una guerra en la que ha puesto a las víctimas y a los victimarios, un país en el que le ha tocado ser ejecutado y ejecutor, en el que le ha tocado ser asesino y asesinado. Y ahora, al día de hoy, solo le queda llorar sus muertos. Y vuelven los números, puesto que, si no son suficientes para contar el tiempo de espera, mucho menos lo son para contar los muertos, porque aún hoy, no se tiene certeza de cuantos fueron los desaparecidos, solo sabemos a duras penas, cuántos de ellos fueron encontrados.

Dos frases escalonadas, contra puestas, “un hombre va/una mujer viene” y “un hombre se va/ una mujer se va” remiten de igual manera que antes al flujo, al tránsito de los cuerpos,

pero el hombre y la mujer tienen dos postulados distintos en los enunciados. Esta referencia tal vez apoye la idea en que la mayoría de las víctimas de este conflicto armado han sido los hombres, y es contra ellos que se han efectuado muchas de las prácticas de desaparición y muerte, dejando a la mujer en el lugar de la doliente, de esta llorona que tiene un duelo eterno y que aún después de su muerte, no ha podido olvidar lo perdido, lo arrebatado. Así, la figura de la mujer se ha vuelto importante, ya que en muchos casos son ellas las que han generado la mayoría de procesos de duelo en escenarios colectivos que han permitido la visibilización tanto de sus luchas, como de la búsqueda de dignificación de sus muertos, de sus desaparecidos. Tener estos espacios de encuentro con semejantes, permite que los trámites del duelo se desarrollen de manera más tranquila, en la que el apoyo de los demás es fundamental, de manera en la que se sienten reconocidos por Otro en calidad de igual.

EVANESCENCIA

Se hace referencia a una tiza blanca con la que se escribían nombres. Esta referencia resulta importante, en tanto una de las grandes preocupaciones que se tiene es el no olvido, el olvido como una consecuencia de la ausencia y como finalidad en cuanto a la denuncia, resolución y no repetición de actos de violencia en medio del conflicto. Entonces escribir los nombres, o reconocer los nombres y tenerlos presentes ha sido una de las grandes preocupaciones, no son números, no son N.N.'s, son o fueron personas que deben ser reconocidas como trozos de memoria arrancados de la sociedad y que, como tal, deben ser reconocidos.

El no saber en dónde se está, es una figura recurrente en la dramaturgia, pues plantea varios momentos en que los actores corren sin tener un lugar al que llegar, se cruzan, se atraviesan, pero nunca estando, sin habitar, sin habitar-se, representaciones de dolor, inestabilidad y una ruptura en la constitución del sujeto como tal, de lo que se es.

AMÉN

Para terminar, dos referencias fundamentales en el contexto colombiano. Primero el aspecto religioso, ya lo habíamos determinado en tanto a las prácticas de duelo y la tramitación del mismo, en donde el muerto adquiere automáticamente un carácter de santo gracias a todo el

padecimiento que en vida e incluso después de muerto (re-matar) tuvo que vivir, lo que lo convierte en un mártir y por lo tanto en un ser religiosamente imbuido de un poder bendito. Es de esta manera como se empiezan a generar rituales de duelo, que terminan por sanar el dolor que los familiares de las víctimas llevan soportando por un largo tiempo. Y como segundo aspecto, una caracterización, puesto que la gran cantidad de víctimas del conflicto y del fenómeno de desaparición forzosa han sido líderes políticos y comunitarios que, como visión de mundo y motivación de trabajo, buscaban un cambio para el país, lo “soñaban”, como es señalado en la dramaturgia, terminando con la muerte como recompensa por su labor.

des-NUDADO

Se acota uno de los puntos clave sobre la desnudez y su relación en doble vía tanto con la ausencia, como con la degradación del otro. Esto tiene que ver, precisamente con una tradición religiosa muy fuerte y arraigada, que ha abierto una brecha muy profunda entre la psiquis humana y todo lo que tiene que ver con lo corporal. Este aspecto, nos deja con unos cuerpos que no se han formado para ser expuestos, que no se enorgullecen de si mismos como materia que complementa esta sustancia pensante que también somos. Estos antecedentes nos ponen en el lugar de entender la desnudez, la ausencia de vestimenta, como una exposición, que lejos de ser positiva, muestra el cuerpo de manera en que lo degrada y que busca el empobrecimiento de la condición humana, con el fin de hacer del exterminio y el re-mate, procesos de fácil ejecución.

Se analizan los alias de los victimarios en relación a las prácticas deshumanizadoras del Otro, y tiene mucho sentido pensar en que ellos también se deshumanizan, pero de manera en que su imagen sea más grande que el otro, pensando en el orden jerárquico del cazador y la presa, esto constituye una relación de poder entre las víctimas y los victimarios.

SUJETO

El Homo Sacer

Estos son aspectos que determinan la puesta en escena de lo que sería Homo Sacer, aspectos que están plagados de referentes teóricos y escénicos, mediante los cuales se

piensa darle carne a la estructura de la dramaturgia y de la puesta en escena como tal. Si bien los elementos que el creador plantea son muy claros, esta investigación tiene puntos de contacto y genera una serie de nexos con otros términos que terminan por enriquecer la visión de la pieza y que, además, sustentan desde otros lugares el lugar que la obra tiene como experiencia para el espectador.

El empezar a leer al Otro como un ser humano y no como un objeto nos da la capacidad de establecer un tipo de conexiones distintas a la de la objetivación y la utilización. Creo que esta parte de la obra tiene como función el reconocer que muchos de estos desaparecidos y fragmentados no eran otra cosa que sujetos a que fueron arrebatados de su vida, pero que, no pueden ser reducidos a números en una estadística. Se trata de un momento en que los muertos dan señales por las que su cuerpo, que son ellos mismos, cuenta la historia de lo que son, de lo que fueron, de las memorias que los constituyen. El vínculo de corporalidad a corporalidad, nos remite a lo instintivo, a lo básico, a lo fundamental como medio de reconocimiento del otro desde su cuerpo, hacia su psiquis, hasta el impacto que ha tenido la construcción de la psiquis en los cuerpos constituidos y viceversa.

Empiezan a tejerse lazos entre el constructo teórico de lo que es el conflicto y sus prácticas en el país y la sociedad, para saber que finalidad tiene la obra. Este análisis ligado a la investigación de lo que el homo sacer significa, arroja como resultado la búsqueda por: “Por ello el intento de nuestro grupo es un deseo de restitución escénica de la condición humana de la víctima, una dramaturgia desde el último resquicio que hay de humano en estos procesos violentos: el testimonio” (Sepúlveda, 2009, p. 33). Este postulado nos hace pensar en la lógica que tiene pensarse una construcción dramática desde lo fragmentado, lo roto, lo desmembrado, para, como fin de la obra, buscar, de alguna manera, la unicidad de lo que es el sujeto, de su condición, de la restitución, ese sería el mayor contraste. De manera que, al reconocernos, las relaciones se configuren de manera distinta, transformando los preceptos que se tienen y revirtiendo procesos de subjetivación frente a el Otro como ser, como sujeto.

IN.HUMANIZAR

Para el inicio de este apartado en la dramaturgia tenemos a la siguiente citación: “Si el martirio apresta de este modo emblemáticamente al cuerpo el vivo, no carece sin embargo de importancia el hecho de que el dramaturgo tuviera siempre presente el dolor físico como tal en tanto que motivo de la acción” (Sepúlveda, 2009, p. 34), estableciendo de entrada el nexo que el dolor como experiencia y motivador de la acción escénica (cuerpo como testimonio) tiene en la construcción de las acciones físicas y de los cuerpos que los actores nos presentan en la escena. Por medio de este mecanismo, se genera el punto de conexión entre la conciencia de la corporeidad de los actuantes con los expectantes, generando así un encuentro entre sujetos, sujetos hermanos que tienen las mismas cicatrices en el cuerpo, aunque estos estén sujetos a la condición de sujeto de maneras distintas y por procesos de sujeción diferentes. Es este el poder transformador del arte, pues nos establece, a todos los participantes de la experiencia en un lugar de la igualdad, que no tiene que ver con lo homogenizante, pues reconoce la diferencia y la acoge.

“Así como en las profundidades del mar permanecen tranquilas por tormentosa que sea la superficie, así también en las figuras del arte la expresión denota la grandeza y la tranquilidad del alma en medio de todas las pasiones. Este estado de ánimo se dibuja no solo en el rostro sino también en todo el cuerpo en medio de los más vivos sufrimientos. El dolor que revela todos los músculos, todos los tendones del cuerpo y que hasta sin mira el rostro ni las demás partes créese descubrir por entero a la sola vista del abdomen dolorosamente contraído. Este dolor, repito, no se manifiesta sin embargo por ninguna expresión de rabia, ni en el rostro ni en la actitud entera, no lanza ese grito horrible que Virgilio atribuye a su Laocoonte.” (Leesing, citado por Sepúlveda, 2009, p. 34)

A lo largo de esta investigación hemos tenido la oportunidad de hacernos un mapa del cuerpo y su significado en un país como el nuestro, que cargado de memorias y cicatrices se levanta día a día por seguir trazando líneas que, tal vez, nos desdibujen los caminos de horror que hemos heredado, pero la dramaturgia ahora nos propone lo que determino como una cartografía del horror, pues empieza a hacer una descripción detallada de las múltiples masacres que conocemos (pues tal vez existan muchas de las que no nos enteramos) y que indudablemente muestran un panorama desolador y nos instalan en zonas específicas del

país donde se han llevado a cabo estos actos violentos sobre los cuerpos y los territorios, en los que es posible leer un tipo de patrón, pues muchos de estos actos tenían los mismos objetivos y se resolvían de las mismas maneras. Esta serie de generalidades dan un campo de acción al dramaturgo en tanto le permite extraer figuras, formas, signos clave de los fenómenos en pro de construir un espacio que conjugue esta cartografía del horror.

“El grito es la expresión natural del dolor físico. En Homero los guerreros heridos caen a menudo gritando. Venus, ligeramente herida, prorrumpe en agudos gritos. ...Nosotros, lo reconozco, débiles hijos de un siglo más refinado, sabemos gobernar mejor nuestra boca y nuestros ojos. La urbanidad y la decencia nos vedan gritos y lágrimas.” (Leasing citado por Sepúlveda, 2009, p. 39)

Teniendo todos estos materiales como insumos de la obra, se piensa en el teatro desde el concepto que Kantor propone y que Sepúlveda utiliza para designar al teatro como el “altar de la memoria”, de manera que este funcione como mecanismo de llevar a cabo lo que antes hemos mencionado como la cristalización de la memoria y que, tendría por objetivo doble el restituir a las víctimas del conflicto y a la vez sensibilizar de la importancia del tránsito de la víctima en tanto SUJETO-DESPOJO HUMANO-RESTITUCIÓN DELSUJETO/MEMORIA.

Resaltar de nuevo la ruptura de los imaginarios frente a los actores del conflicto y mostrarnos al victimario que es víctima, sustrayéndolo del lugar del malo frente a los buenos (las víctimas), es de esta manera como se quiebra la idea de tener una obra que hable desde el lugar de los victoriosos, de los que escriben la historia, sin pensarse en la posibilidad de tener un espacio para lo no secuencial, lo móvil, lo que no se estanca, sino que todo el tiempo fluye, como las aguas del río. Así se vuelve posible poner un proceso de transformación frente al espectador, una manera distinta de verlo todo, en tanto este se dispone no solo para tener una experiencia que lo acerca a las víctimas, sino también a los victimarios, a el Otro, al ser-con-otros.

Como cierre del análisis se resalta la propuesta de una construcción dramática que no siga parámetros establecidos para la obtención de una buena y bien realizada obra de arte, pues presenta una fuerte postura al sistema que ni siquiera el arte ha podido evadir. El

interés acá es, desde la construcción misma de una dramaturgia no hegemónica, generar la reflexión sobre las formas teatrales que necesita un país que desde el inicio se ha estudiado desde la lejanía, desde una categorización eurocéntrica que no le pertenece y que por ende, no responde a las preguntas por el sujeto colombiano que ha sido formado y moldeado a imagen y semejanza de la violencia, la desigualdad, la injusticia, la alienación a la fuerza, el abuso, el control, el animal, la carne, la muerte.

3. Conclusiones y Recomendaciones

3.1. Conclusiones

A partir de las fuentes consultadas, de la construcción teórica elaborada y del análisis realizado a la dramaturgia Homo Sacer, se han construido las siguientes conclusiones:

Como primera medida vale la pena aclarar que aun cuando el trabajo investigativo se centró en la dramaturgia como objeto de estudio, este análisis también genera una serie de aportes en tanto al hecho teatral a partir del cruce de los referentes trabajados y la dramaturgia. Si bien, es claro que el hecho teatral y la dramaturgia son dos planos completamente distintos, era importante generar los aportes que se evidenciaron a lo largo de la investigación.

La labor del licenciado en artes escénicas resulta fundamental en la construcción y consolidación de los procesos de paz puesto que las herramientas tanto educativas como artísticas de las que se vale, son vías posibles en la serie de procesos que plantea la educación del posconflicto en tanto necesidad del país, y el PDI de la UPN como compromiso con la construcción de país y los objetivos trazados en los acuerdos de paz. Por esto considero importante que se haga énfasis en la necesidad de desarrollar este tipo de investigaciones, pues aportan posibilidades de abordaje a la situación actual y la venidera.

El conflicto armado en Colombia nos ha dejado como legado una serie de quiebres en la psiquis de las cuales no nos hemos podido recuperar y que son aún más profundos en los actores del conflicto. Se hace necesario generar propuestas investigativas que busquen aportar soluciones a la amplia gama de dificultades que nos deja un conflicto de más de medio siglo, apuntando a la recuperación y re-construcción de un tejido social en el que se den relaciones sanas en pro de la construcción de país.

El hecho de construir conocimiento alrededor de la historia violenta del país genera puntos de encuentro entre los sobrevivientes y los herederos de las cargas que este conflicto nos ha dejado. Consideramos este un hecho fundamental en tanto a la búsqueda de una construcción de paz basada en el perdón y la memoria, en donde se pueda dejar de lado el rencor en pro de una construcción social de tejido.

Este conflicto nos deja con una importante carga en cuanto a lo corporal se trata, pues la gran mayoría de acciones violentas y de sometimiento a través de la pedagogía del miedo, se ejercían contra el cuerpo. Es por esto que resulta de vital importancia encontrar

soluciones que tengan por objetivo la reconciliación de las relaciones corpóreas tanto propias como con el otro.

Uno de los hallazgos más importantes en la construcción de esta investigación se da en la posibilidad de realizar procesos de des-subjetivación por medio del arte, que tengan como objetivo solventar las secuelas que el conflicto ha dejado en la población y el territorio. Como conclusiones de esta investigación llegamos a evidenciar que las acciones escénicas a través del cuerpo inmersas en la dramaturgia Homo Sacer, permiten desarrollar procesos de encuentro e identificación, que apelando a la afectación de lo que Fuenmayor (s.f.) plantea como las huellas primarias, genera puntos de encuentro que cambian la manera en la que se percibe al Otro, y, por tanto, des-subjetivando la percepción en su psiquis que se tiene de este.

Relacionar con la anestésica una de las tantas consecuencias del conflicto armado, nos da la posibilidad de entender el mecanismo por el cual se llega a tener una sociedad anestesiada frente a su realidad y de igual manera, permite plantear propuestas en pro de revertir y evadir estos efectos. Un vivo ejemplo de esto es el desarrollo investigativo que Sepúlveda (2009) realiza en la constitución de su dramaturgia con la finalidad de generar una restitución en las víctimas. Por medio de este análisis se entiende que las implicaciones del hecho teatral van mucho más allá, pues también genera fuertes reflexiones sobre su lugar en el mundo en el espectador que no es víctima.

Comprender la dimensión de estrategias que el conflicto ha usado en la empresa de la sumisión y el control del otro permite, de alguna manera, generar lazos de empatía y entendimiento, puesto que el conocer este tipo de actos genera una consciencia frente a la situación y las repercusiones que han quedado en el Otro. Esta reflexión me hace pensar en lo beneficioso que resulta el tener consciencia de estos mecanismos, puesto que, como lo señala Buck-Morss cuando explica que para Benjamin la experiencia se basa en los shocks. Estos últimos funcionan como escudo para las experiencias extremas que pueda llegar a tener el sujeto. Pero es entonces cuando la consciencia debe registrar estos shocks, puesto que, si llegase a hacerlo, sería mucho menor el trauma que estos causen en el sujeto. Y a su vez, es posible que se genere el pensamiento en tanto a la exigencia de la no repetición de estos actos.

El teatro como lugar de enunciación de los actores del conflicto adquiere importancia, pues se convierte en un posible lugar de hablar de lo que no puede ser dicho, de lo que no se es capaz de nombrar, de lo que solo es comunicable con el cuerpo, como lo señala Das (2008). A su vez, entender el testimonio como lugar de la memoria permite que el hecho escénico tenga un sentido social y de compromiso en la consolidación de la paz, pues se estaría llevando a cabo una cristalización de la memoria, convirtiéndola en un lugar tangible y de acceso, convirtiéndose en mecanismo de resistencia frente al olvido.

El lugar del dolor en la dramaturgia como motivación para la construcción de las corporeidades que serían parte de la escena también permite el desarrollo de procesos de des-subjetivación, en tanto permite que los trámites de dolor se ejecuten de manera efectiva por medio de la relación de apoyo que siente el adolorido en este tipo de experiencias.

El estudio del sujeto y la corporeidad me hacen pensar en lo fundamental que resulta tener una formación integral, en la que se trate y se le haga tener conciencia al sujeto de ser integral, pues uno de los grandes problemas es esta fragmentación en la educación. Si la brecha entre el cuerpo y la mente, lo externo y lo interno, *res cogitans* y *res extensa*, se cerrara, probablemente estaríamos de pie en medio de una sociedad crítica y objetiva, con un sentido de sí y de los otros desde el lugar de la alteridad, donde la diferencia es lugar de construcción y no del horror.

3.2. Recomendaciones

Resulta interesante pensar en cómo estos estudios frente a las dramaturgias contemporáneas de Colombia aportan a los estudiantes de la Licenciatura niveles de reflexión desde las esferas crítica, pedagógica y artística, engrosando su percepción como agente social capaz de re-construir tejido social.

Fomentar la participación de los estudiantes en el espacio del semillero como lugar de reflexión frente a las situaciones políticas y sociales por las que atravesó el país y para las cuales se puedan hacer aportes a la construcción de una paz estable y duradera que esté basada en los aspectos educativos y artísticos.

Se propone a la licenciatura el trabajar con dramaturgias contemporáneas del conflicto armado colombiano durante el ciclo de fundamentación, en tanto posibilitan entender las diferentes manifestaciones artísticas que surgen a partir de la historia violenta del país, generando en los futuros licenciados una postura crítica, política y ética frente a su quehacer y su compromiso social.

Es valioso pensar en la construcción de una electiva en donde el tema del conflicto y el arte puedan ser estudiados a profundidad, a manera de tener clara la serie de vínculos que se pueden llegar a dar entre estos dos aspectos y de esta manera expandir la visión de los licenciados, independientemente de su carrera, frente al trabajo del conflicto como compromiso social del docente de la UPN.

Se hace necesario estudiar las maneras en que se puede llegar a representar los hechos del conflicto armado colombiano, ya que, al hacerlo, se generan espacios de cristalización de la memoria histórica.

Importante pensar de qué manera dialogan los autores propuestos por el pensum de la carrera con un asunto coyuntural como el que vive el país. Esto con el fin de que el conocimiento adquirido a lo largo de la carrera no se quede en una revisión de lo ha sido el teatro, sino que se genere una reflexión profunda en tanto a como los autores hablan de la condición humana, hecho que se repite a lo largo de las épocas.

4. Fuentes consultadas

- Acosta, P. (2016). Arte y Formación para la Paz.
- Acosta, P. (enero - diciembre de 2012). El cuerpo del dolor. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 6, 52 - 66. Recuperado de:
http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artesescenicadas6_6.pdf (24/11/2016).
- Acosta, P. (2012). Escenas de reconocimiento: aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de Kilele, una epopeya artesanal (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Disponible en
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/2366/AcostaSierraPaolaHelela2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (24/11/2016).
- Agamben, G. (2005) Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida. España. Pre-Textos.
- Agamben, G. (2002) Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. España. Pre-Textos.
- Arcos, A. (2005) Ciudadanía Armada. Recuperado de:
http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/colombia/iep/tesis/arcos_rivas/arcos_rivas.pdf (20/09/2017).
- Buck-Morss, S. (2005) Estética y anestésica: una consideración del ensayo sobre la obra de arte. Recuperado: (15/03/2017).
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013) ¡Basta Ya! Colombia: Memoria de Guerra y Dignidad. Resumen. Bogotá: Pro-Off Set. Recuperado de:
<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/resumen-ejecutivo-basta-ya.pdf> (15/05/2017).
- Das, V. (2008) Sujetos del Dolor, Agentes de Dignidad. Bogotá. Recuperado de:
<http://www.bdigital.unal.edu.co/8285/1/VeenaDas.pdf> (12/09/2016).
- Diéguez, Ileana. (2009). Cuerpos residuales, prácticas de duelo. Recuperado de:
<https://static1.squarespace.com/static/54918f84e4b0b437af2bbcf0/t/54937b58e4b0b8156da021ce/1418951512584/cuerposResidualesID.pdf> (19/11/2016)
- Diéguez, I. (2013). Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos. Investigación Teatral Vol. 3, Núm. 5. Pg. 9 – 28. Recuperado de:

- <http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/viewFile/951/1751>
(10/05/2017).
- Domínguez, Vicente. (2006). El dolor: Nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura. España, Oviedo.: Festival internacional de Gijón, EdiUno.
 - Duarte, Á. (2006) El cuerpo como lugar de la existencia: exposición, sentido y un nuevo pensamiento de la relación cuerpo/violencia a partir de la obra de Jean-Luc Nancy. Recuperado de:
<https://grupoleyyviolencia.uniandes.edu.co/Web/documentos/Proyecto%20angela%20Duarte.pdf> (24/11/2016).
 - Forster, R. (2008). Después de Auschwitz: la persistencia de la barbarie II. Recuperado de: <http://fec3.blogspot.com.co/2008/05/despues-de-auschwitz-la-persistencia-de.html>
(12/10/2017).
 - Foucault, Michael. (Jul. - Sep., 1988). El sujeto y el poder. Revista Mexicana de Sociología, 50, No. 3, 3-20. Recuperado de: <http://terceridad.net/wordpress/wp-content/uploads/2011/10/Foucault-M.-El-sujeto-y-el-poder.pdf> (15/11/2016).
 - Freud, S. (1917) Duelo y Melancolía. Recuperado de:
<http://albalearning.com/audiolibros/freud/duelo.html> (25/08/2017)
 - Fuenmayor, V. El cuerpo: síntesis de las artes. De la corporeidad a la razón sensible. Recuperado de: <http://victorfuenmayorruiz.com/files/arteycuerpo.pdf> (25/02/2017).
 - Gómez, L. (2011) Revista Vanguardia Psicológica, Vol. 1, Núm, 2, Pg. 226 – 233. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4815129.pdf> (03/03/2017).
 - Grasso, A. (2008) Concepto de corporeidad. Recuperado de:
<http://www.portaldeportivo.cl/articulos/FE.0008.pdf> (28/04/2017).
 - Hernández, C. El significado de la ausencia. Recuperado de:
https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_32/congreso_32_13.pdf (25/09/2017)
 - Herrera, M. C., y Pertuz, C. (2016). Educación y políticas de la memoria sobre la historia reciente de América Latina. Revista Colombiana de Educación, Núm.71, Pg. 79-108. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n71/n71a04.pdf>
(15/09/2017).

- Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo veintiuno. Recuperado de: <http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/07/Jelin-E.-Los-trabajos-de-la-memoria.-.pdf> (03/05/2017).
- LaCapra, D. (2009) Historia y memoria después de Auschwitz. Buenos Aires: Prometeo. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/12749/Documento_completo.pdf?sequence=1 (03/05/2017)
- Le Breton, D. (1999). Antropología del dolor. Seix Barral. Barcelona. Recuperado de: <https://es.slideshare.net/banager/libro-lebretonantropologia-deldolor143pgaspdf> (30/05/2017)
- Ordóñez, L. (2013) El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. Revista Nómadas, Núm 38, Pg. 233 – 242. Universidad Central. Recuperado de: http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_38/38_14O_Elcuerpodelaviolencia.pdf (11/11/2016).
- Parra, C. (2015) Percepción Artística Expandida: Una propuesta para la educación artística desde la pos-modernidad. Recuperado de: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/xmlui/bitstream/handle/123456789/1397/TE-11411%20.pdf?sequence=1> (15/12/2017).
- Planella, J. (2006) Pedagogía y hermenéutica. Más allá de los datos en la educación. Revista Iberoamericana de Educación. Recuperado de: http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Filosof%C3%ADa%20y%20Educaci%C3%B3n/Pedagog%C3%ADa%20y%20Hermen%C3%A9utica.%20M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20los%20datos%20en%20la%20educaci%C3%B3n.pdf (04/03/2017)
- Sartre, J. (1954). El ser y la nada. Buenos Aires: Iberoamericana. Recuperado de: <https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/06/sartre-jean-paul-el-ser-y-la-nada.pdf> (28/11/2016).
- Sepúlveda, C. (2009) Homo Sacer. Un proyecto de investigación-creación.
- Singer, I. (2006) La naturaleza del amor: El mundo moderno. Buenos Aires: Siglo XXI. Recuperado de: <https://books.google.com.co/books?id=E78BFGLVEDcC&pg=PA338&lpg=PA338&d>

q=trascendencia+trascendida&source=bl&ots=Z903YVDtPy&sig=mDa1B_G15VZMR
uqjvF1wrc8GaSk&hl=es-
419&sa=X&ved=0ahUKEwjp84fB3tHXAhWJx4MKHU4IDSYQ6AEIJjAA#v=onepag
e&q=trascendencia%20trascendida&f=false (07/09/2017).

- Tiscornia, A. La guerra que no hemos visto. Recuperado de:
http://www.laguerraquenohemosvisto.com/espanol/ensayo_tiscornia.html (23/11/2016).
- Universidad Pedagógica Nacional, Lineamientos Licenciatura en Artes Escénicas.
Recuperado de:
<http://artes.pedagogica.edu.co/vercontenido.php?idp=347&idh=349&idn=10207>
(04/04/2017)
- Universidad Pedagógica Nacional. (2014). Plan de desarrollo institucional 2014 – 2019.
Recuperado de:
http://www.pedagogica.edu.co/admin/UserFiles/pdi_upn_2014_2019.pdf (13/03/2017).
- Universidad Pedagógica Nacional. (2010). Proyecto Educativo Institucional.
Recuperado de: <http://www.pedagogica.edu.co/proyectos/pei/docs/PEI.pdf>
(06/07/2017).
- Vega, P. (2000). Reseña de la Antropología del dolor de David Le Breton. Espéculo.
Revista de estudios literarios. Recuperado de:
https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/a_dolor.html
(25/05/2017).