

# ***GESTUS*, DANZA y PALABRA**

**Choque, tensión, confluencia  
que devela el sino trágico de *Madre Coraje***

**Carlos Eduardo Suárez Cifuentes**

**Universidad Distrital Francisco José de Caldas**

**Facultad de Artes ASAB**

**Maestría en Estudios Artísticos**

**Bogotá, 2017**

# ***GESTUS, DANZA y PALABRA***

**Choque, tensión, confluencia  
que devela el sino trágico de *Madre Coraje***

**Carlos Eduardo Suárez Cifuentes**

**Trabajo presentado para optar por el título de Magíster en Estudios Artísticos**

Dirigido por  
**Sandra Camacho López**

**Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Facultad de Artes ASAB  
Maestría en Estudios Artísticos  
Bogotá, 2017**

*A Laura*

*Por tu lectura, tu lenguaje, tu mirada, tu presencia, tu palabra,*

*Por este encuentro...*

*Por ese amor.*

## ***AGRADECIMIENTOS***

Gracias a Laura Rodríguez Duque, Franklin Gil Hernández, Oscar Montaña Vidal, Gabriel Rodríguez Méndez y Melissa Andrea Gómez Ardila, quienes hacen parte de los dos montajes resultantes del componente de creación del presente estudio. Actores que aportaron sus cuerpos, sus experiencias y sus mentes, vitales para el desarrollo, la indagación y la experimentación. Extiendo mi gratitud, a Daniel Garzón Rodríguez, Luisa Fernanda Zúñiga Antolinez y Lina María Vidal González, quienes también hacen parte del colectivo *Génesis Teatro*, del cual surgen los interrogantes y desde el cual se llevó a cabo esta investigación-creación.

Agradezco a Sandra Camacho López, quien desde una lectura crítica, me brindó su experiencia, sus conocimientos y su guía, que me permitieron encontrar el camino, la senda, la luz, en aquellos momentos en que me eran esquivas las palabras, las ideas y la claridad. Le agradezco por su valioso consejo, por su escucha, y por saber esperar.

Gracias a mi hermano Miguel Francisco Suárez Cifuentes, por el material fotográfico y de video; registros que fueron fundamentales dentro de los procesos de creación, así como parte de esta tesis.

Finalmente, agradezco a los maestros Juan Fernando Cáceres, Luisa Piedrahita, Myriam Arroyave, Andrés corredor, Sandro Romero Rey y Maritza Pinzón, quienes desde sus diversas maneras de comprender y asumir el arte y la investigación, me brindaron múltiples posibilidades de entender y de comprender la investigación-creación.

## **RESUMEN**

Partiendo de la convicción que la creación y la teoría teatral surgen del cuerpo y de la propia práctica, *Génesis Teatro* adopta la investigación-creación como el rumbo natural hacia el encuentro del conocimiento teatral, en la insaciable necesidad por descubrir y afianzar un lenguaje propio. Por lo tanto, desde la experimentación y la puesta en escena de la obra *Madre Coraje* de Bertolt Brecht, este colectivo, tomando como ejes lo trágico, el *gestus*, el antihéroe, la teatralidad y el desequilibrio, emprende esta indagación, en la cual lo trágico tiene un fuerte énfasis en lo dionisiaco, sustentado en la innata conexión existente entre la música y la danza. Esta investigación-creación permite vislumbrar la importancia de la confluencia de estas dos disciplinas, como lenguajes, herramientas y material en la construcción del *gestus* de esta antiheroína trágica, y de cómo su *gestus*, se nutre y se construye desde la danza, develando otros matices de su sino trágico, para los cuales la palabra no alcanza.

### **Palabras clave**

Trágico, *gestus*, danza, palabra, *Madre Coraje*, Bertolt Brecht

## ***ABSTRACT***

Starting from the conviction that creation and theatrical theory arise from the body and the practice itself, *Génesis Teatro* adopts the research-creation as the natural course towards the encounter of theatrical knowledge, in the insatiable need to discover and strengthen a language of its own. Therefore, from the experimentation and staging of the play *Mother Courage* by Bertolt Brecht, this group, by taking as axes the tragic, the *gestus*, the antihero, the theatricality and the imbalance, undertakes this inquiry in which the tragic has a strong emphasis on the Dionysian, based on the innate connection between music and dance. This research-creation allows us to see the importance of the confluence of these two disciplines, as languages, tools and material in the construction of the *gestus* of this tragic anti-heroine, and of how her *gestus* is nourished and constructed from the dance, revealing other nuances of her tragic fate, for which the words do not suffice.

## **Keywords**

Tragic, *gestus*, dance, word, *Mother Courage*, Bertolt Brecht

## **RÉSUMÉ**

Sur la base de la conviction que la création et la théorie théâtrale émergent du corps et de la pratique elle-même, *Génesis Teatro* adopte la recherche-crédation comme le cours naturel vers la réunion de la connaissance théâtrale, le besoin insatiable de découvrir et de renforcer un langage propre. Par conséquent, depuis l'expérimentation et la mise en scène de la pièce de théâtre *Mère Courage* de Bertolt Brecht, ce groupe, en prenant comme axes le tragique, le *gestus*, l'antihéros, la théâtralité et le déséquilibre, entreprend cette enquête dans laquelle le tragique a un fort accent sur le dionysiaque, basé sur la connexion innée entre la musique et la danse. Cette recherche-crédation permet de visualiser l'importance de la confluence de ces deux disciplines telles que des langues, des outils et du matériel dans la construction du *gestus* de cette anti-héroïne tragique, et comment son *gestus* se nourrit et construit depuis la danse, en révélant d'autres nuances de son sort tragique, dont les mots ne suffissent pas.

## **Mots-clés**

Tragique, *gestus*, danse, mot, *Mère Courage*, Bertolt Brecht

## ***TABLA DE CONTENIDO***

### ***SOBRE LAS TABLAS, como piso de mi indagación.***

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| A modo de INTRODUCCIÓN                                                 | 10 |
| 1. ¿A dónde nos han llevado estas aguas? ¿En qué isla nos encontramos? | 11 |
| 2. Líneas y puntos de giro                                             | 18 |

### ***I. NUESTRO SINO TRÁGICO, un destino que se nos fue prefigurando***

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| 1. La orfandad de lo trágico                                        | 26 |
| 2. Una pieza épica, para un momento trágico                         | 32 |
| 3. Desde la inexistencia de la tragedia, hacia el personaje trágico | 35 |
| 4. Inevitablemente Bertolt Brecht                                   | 38 |
| 5. <i>Gestus</i> , danza y palabra                                  | 41 |
| 5.1. Palabra, cuerpo y memoria                                      | 41 |
| 5.2. El personaje, su cuerpo, su danza, su tragedia                 | 46 |
| 5.3. El desequilibrio y el colibrí                                  | 50 |
| 5.4. Confluencia musical entre el personaje y la danza              | 54 |
| 6. Desde el teatro a la danza, desde el actor al bailarín           | 56 |

### ***II. EN BÚSQUEDA DE LO TRÁGICO***

|                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------|----|
| 1. <i>Madre Coraje</i> , el personaje y el gesto trágico          | 63 |
| 1.1. ¿Qué tanto nos habremos distanciado de <i>Madre Coraje</i> ? |    |
| ¿Qué tan ajeno y tan lejano será Brecht?                          | 63 |
| 1.2. <i>Madre Coraje</i> y punto aparte.                          | 66 |

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| 2. La danza épica y el cuerpo crítico                              | 70  |
| 2.1. Nuestra puesta en juego                                       | 71  |
| 2.2. En búsqueda del choque, la tensión y el desequilibrio         | 80  |
| 2.2.1. Un entramado tejido en una danza con tinte teatral          | 81  |
| <br><i>III. ANALOGÍAS, METÁFORAS Y CONTRADICCIONES</i>             | 90  |
| 1. El cómico y la bailarina                                        | 91  |
| 2. El canto del macho cabrío resuena en la escena contemporánea    | 95  |
| 3. Comunión: un tejido vital entre el teatro y el tango            | 100 |
| <br><i>LA DANZA ES FINITA, el gestus trágico la hace infinita.</i> |     |
| A modo de CONCLUSIÓN                                               | 110 |
| <br><i>BIBLIOGRAFÍA</i>                                            | 115 |

***SOBRE LAS TABLAS***  
***Como piso de mi indagación***

A modo de INTRODUCCIÓN

*"Las palabras nunca alcanzan cuando lo que hay que decir desborda el alma"*

*Julio Cortázar*



Obra *Madre Coraje*, 2015.

En escena Gabriel Rodríguez Méndez  
Fotografía de Miguel Francisco Suárez

A través de este escrito se pretende poner *sobre las tablas*, los conceptos, los antecedentes y las primeras aproximaciones metodológicas que se consideran fundamentales para el desarrollo de esta investigación-creación. Se ponen *sobre las tablas*, no sobre la mesa, porque esta indagación surge o proviene del quehacer escénico, de la experiencia teatral, fuentes que aunque no ajenas al escritorio, a su vez, están muy alejadas de este. Se ponen sobre las tablas porque esta investigación-creación se va a centrar en lo que devela la danza, sobre el sino trágico de los personajes de nuestro teatro contemporáneo, tomando como escenario central el proceso de montaje y la experimentación en torno a la obra *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht.

### **1. ¿A dónde nos han llevado estas aguas? ¿En qué isla nos encontramos?**

Buscando establecer algunas coordenadas, que brinden la oportunidad de visualizar el contexto en el que se da esta indagación, se comenzará por nombrar los actos que llevan a preguntarse acerca del entramado que se da entre la danza y lo trágico dentro del teatro contemporáneo. Estos actos son la propia experiencia teatral, específicamente, los montajes dirigidos por Carlos Eduardo Suárez Cifuentes. Esta indagación se lleva a cabo con nuestro colectivo de actores y actrices del grupo *Génesis Teatro*. En este punto, se presentará quienes somos y cuál ha sido nuestra trayectoria. Lo anterior es importante, porque de este colectivo surgió la inquietud que generó esta investigación-creación.

Este colectivo artístico, creado en el 2007, ha puesto en escena siete montajes, partiendo tanto de textos de otros autores como de dramaturgias propias, construyendo paso a paso su propia manera de contar historias y consolidándose como un grupo cuyos integrantes se interesan por desarrollar propuestas que llevan al público nuevas visiones tanto de su propio entorno como de sí mismo, en búsqueda de Re-Crear el espectador, Re-Crear el individuo, a través de proyectos artísticos con sentido. Dentro de su trayectoria, la agrupación se ha presentado en importantes escenarios nacionales, tales como: *Teatro Quimera*, *Teatro Varasanta*, *Teatro La Candelaria*, *Teatro Libélula Dorada*, *Fundación Gilberto Alzate Avendaño*, *Teatro José Consuegra Higgins*

(Barranquilla), *Teatro Seki Sano*. Y en este recorrido ha participado en festivales como: III Festival ENITBAR de Barranquilla 2009, Festival de Teatro Alternativo, VIII Festival De Teatro De Bogotá, V Festival sala B, Festival de Autores Colombianos Enrique Buenaventura y I Festival Jóvenes Creadores, estos dos últimos organizados por el *Teatro Quimera*.



Obra *Pic Nic*, 2003.  
En escena Francia Cárdenas  
y Carlos Eduardo Suárez Cifuentes  
Fotografía de Archivo *Génesis Teatro*

El primer montaje dirigido por Carlos Eduardo Suárez Cifuentes, fue *Pic Nic* de Fernando Arrabal, estrenado el 8 de mayo de 2003, en el *Teatro Quimera*, obra que circuló hasta el 2006. Desde este primer montaje, a pesar de que la puesta en escena era de una obra catalogada como teatro de texto, hizo su aparición la danza, como uno de los lenguajes que conformaban el espectáculo. Este montaje de tragedia farsica, contaba con dos cuadros en los que la imagen teatral fue creada desde la danza, teniendo como ingrediente sonoro y detonante, el tango *Se te nota* de Oscar La Roca. Estos cuadros fueron propuestos y creados por el colectivo, desde algunas improvisaciones realizadas durante el proceso de montaje, no desde el texto.

Otro proceso que Carlos Eduardo Suárez llevo a cabo simultáneamente desde el 2003 y que se extendió hasta el año 2010, fue ser el director escénico y dramaturgo de la *Compañía de Danza Felipe Lozano*. Allí se presentó la oportunidad de tener un acercamiento más profundo con la danza. Durante el periodo de trabajo con esta compañía, de la mano del director y coreógrafo Felipe Lozano, se montaron y estrenaron las obras de danza-teatro *Fragmentos de éxtasis* en el año 2004, *Bajo el Cielo Hechizado* en el 2006 y *Memorias de Bogotá* en el 2008. Espectáculos que circularon hasta su retiro de la compañía.



Obra *Bajo el cielo hechizado*, 2010.

En escena de izquierda a derecha Sally Tatiana Romero, Daniel Garzón, Oscar Cortés y Carlos Eduardo Suárez Cifuentes  
Archivo Compañía Colombiana de Danza Felipe Lozano

Los procesos nombrados generaron una comprensión directa desde la propia experiencia, acerca de la puesta en escena de espectáculos de esta disciplina, a través de los cuales se adquirió una conexión con el lenguaje de la danza, desarrollando la capacidad de leerla y considerarla como una herramienta que brinda la posibilidad de transmitir significados. Se resalta el desarrollo de esta capacidad, porque no todos aquellos que hacen teatro la poseen. Es más, puede sonar atrevido, pero no es un secreto que en el medio teatral muchos desestiman la danza. En este

contexto, se tiende a considerar que la palabra es el medio más importante para generar significado, y en donde algunos, olvidan o desconocen que la herramienta del actor es su propio cuerpo y que la voz, es solo parte de la proyección que puede lograr ese cuerpo. En palabras de Santiago García, director del *Teatro La Candelaria*:

La riqueza de la palabra es incomparable, pero esa otra gama de signos, señales, ademanes, guiños, sonidos que constituyen el lenguaje no verbal van a enriquecer infinitamente el poder indiscutible de la palabra, la enriquecerían en lo que es propio del lenguaje de la escena como emisor de imágenes (García, 2002 p. 66).



Obra *La Barriada*, 2013.

En escena de izquierda a derecha Sally Tatiana Romero, Gabriel Rodríguez Méndez y Carlos Eduardo Suárez Cifuentes

Fotografía de Miguel Francisco Suárez

*Génesis teatro*, en el mismo año de su creación, estrenó *La Barriada*, proceso en el cual, Carlos Eduardo Suárez, su director, pone en escena el primer texto de su autoría y montaje que tuvo su

última función el 2 de marzo de 2013, en el *Teatro Libélula Dorada*. En este montaje a través del clown, surge la danza como posibilidad estética de lo grotesco, dentro de un contexto urbano y hostil, donde el sin sentido de la vida y la impotencia para cambiar el destino, es una fuerza constante que devela el sino trágico con el que arrastran sus personajes. Esta mezcla de lenguajes nos brindó un espacio lúdico y maleable, para la creación de una imagen teatral dinámica y con multiplicidad de significados.

En el 2009, Franklin Gil Hernández, quien es integrante de Génesis Teatro, dio a conocer al director de este colectivo, su tesis de maestría en antropología, presentada a la Universidad Nacional, *“Viviendo en un mundo de blancos”*. Los temas centrales de este texto son afrodescendencia y racismo. Franklin, después de compartir este documento producto de su investigación, propuso que el grupo realizara un montaje tomando como punto de partida tanto el material como las temáticas abordadas por él.



Obra *Flores Amarillas*, 2013.

En escena de izquierda a derecha Laura Rodríguez Duque, Oscar Montaña y Sandra González Prent

Fotografía de Miguel Francisco Suárez

Basado en este estudio y sumándolo a otras indagaciones que realizamos conjuntamente sobre las Danzas de los *Orishas*<sup>1</sup>, construimos una obra donde la danza no sólo es una imagen teatral significativa, sino que también se convierte en el lenguaje motor de la segunda mitad de nuestro montaje. La danza se convierte en la chispa de la esencia afrodescendiente que cobra vida, durante cada una de las presentaciones de nuestro espectáculo, *Flores Amarillas*. Esta obra fue estrenada en el *Teatro Varasanta*, el 21 de octubre 2010, y actualmente, hace parte del repertorio de *Génesis Teatro*.



Obra Muerte Suspendida, 2013.

En escena Carlos Eduardo Suárez Cifuentes y Laura Rodríguez Duque

Fotografía de Alejandro Acosta

La última obra escrita de autoría propia, puesta en escena con Génesis Teatro es *Muerte Suspendida*, estrenada el 26 de abril de 2012, en el *Teatro Quimera*. En este montaje, que podría catalogarse como teatro de texto, sólo existe un cuadro donde la danza se revela, pero al mismo tiempo es una escena determinante dentro de la historia. En este cuadro se puede visualizar el quiebre que han sufrido los personajes tras diez años de secuestro, acompasado al ritmo del

---

<sup>1</sup> Entidades espirituales de orígenes múltiples, especialmente yoruba, que constituyen los elementos principales de religiones afroamericanas como el Candomblé (macumba brasileña) y la Regla de Osha (Santería cubana).

bolero *Historia de amor*, interpretado por Roberto Ledesma. Este fragmento danzado es uno de los puntos de giro más contundentes de la obra; giro en el que lo trágico hace presencia, vislumbrando la catástrofe que se avecina.

Esta obra es fundamental como antecedente ligado íntimamente al propósito de estudio, porque, por una parte *Muerte Suspendida* es otro montaje de *Génesis Teatro* que está activo actualmente y en el que también se presenta lo trágico, la danza y la palabra y esto brinda la posibilidad de contar con él como material de primera mano sobre el que se puede indagar, experimentar y cuestionar; y por otra, porque esta investigación se enfoca en la danza como uno de los lenguajes que hace parte integral del personaje trágico y es precisamente en la danza el momento donde se presenta el nudo, que en ese instante se percibe como infranqueable y que devela el sino trágico que empuja a los personajes a un desenlace fatal.



Obra *BOJAYÁ, los cinco misterios de un genocidio*, 2012.

En escena, de izquierda a derecha Laura Rodríguez Duque, Cristina Cortés Mesías, Luisa Zúñiga Antolínez, Oscar Montaña Vidal, Carlos Eduardo Suárez, Sandra González Prent

Fotografía de Miguel Francisco Suárez

La experiencia narrada muestra dos facetas determinantes para la presente investigación-creación. En el caso del director, el haber sido director escénico y dramaturgo de la Compañía de Danza Felipe Lozano; así como haber dirigido los montajes de las obras *Pic Nic* de Fernando Arrabal, y los siete montajes que *Génesis Teatro* ha puesto en escena. En el caso de nuestro colectivo, con sus experiencias de montaje y circulación de sus obras, en las que se destacan como antecedentes para el presente estudio, las ya mencionadas; *BOJAYÁ, los cinco misterios de un genocidio*, de Roberti Vargas, *La Barriada*, *Flores Amarillas* y *Muerte Suspendida*.

De esta manera, la experiencia, tanto de nuestro colectivo como de su director, nos proporcionan el punto de partida y algunos antecedentes importantes para el planteamiento, la construcción y el desarrollo de este proyecto. Nuestra experiencia, es determinante, porque al mismo tiempo es la que brinda las herramientas y la inquietud. Es la que da la posibilidad de conocer a partir del desconocimiento y la incertidumbre, porque con cada presentación de estas obras descubrimos, afianzamos y en algunos casos desechamos, hacemos a un lado, sensaciones, interpretaciones y significados.

## **2. Líneas y puntos de giro**

Al analizar los factores y las rutas que se habían trazado dentro del presente estudio, sin un conocimiento por lo menos básico sobre los paradigmas de investigación, se descubre que el estudio iba a estar enfocado hacia la investigación descriptiva, mostrando cierta inclinación estructuralista. Ahora, después de tener cierto conocimiento, aún sesgado, acerca de las diferentes líneas de investigación, se adopta la investigación-creación como metodología, tomando nuestra práctica teatral, como insumo, laboratorio y resultado, en la búsqueda de generar una manera propia de explorar, describir, analizar, comparar, explicar, predecir y proponer, dentro de un estudio en el que el lugar de enunciación nos sitúa tanto como investigadores, así como sujetos de estudio.

No se trata entonces de que el conocimiento producido por la investigación del artista sea traducible al mismo vocabulario de las otras ciencias, o tenga incluso un sentido racional y unívoco, sino que pueda ser planteado como un problema a abordar desde las metodologías de su acción artística (Carreño, 2014, pp. 55 - 56).

El artista investiga a través del oficio, a través de la creación, y su creación se convierte en el laboratorio y en el sustento de su tesis. En la creación se deben vislumbrar, se deben develar los hallazgos arrojados por su investigación. El “artista-investigador aborda una realidad que no sólo requiere de una aproximación interdisciplinaria y transdisciplinaria, sino, sobre todo, de las metodologías inherentes a los procesos artísticos” (oficio FE DA- CEIA 0136.09, de fecha 29 de junio de 2009, citado por Carreño, 2014, p. 59).

Desde esta perspectiva, se toma como pretexto y punto de partida la obra *Madre Coraje* de Bertolt Brecht, desarrollada en diferentes momentos y componentes de creación:

*Proceso de Montaje*<sup>2</sup>: creación, experimentación y puesta en escena de nuestra propia versión de la obra *Madre Coraje*. Esta etapa inició el 16 de julio de 2014 y se desarrolló hasta el 29 de octubre de 2015.

*Montaje*: nuestro espectáculo *Madre Coraje*, que a su vez, es uno de los componentes de creación dentro de esta investigación-creación se estrenó el 29 de octubre de 2015, en la sala *Changua Teatro*. En la actualidad, hace parte del repertorio de *Génesis Teatro*.

*Laboratorio*<sup>3</sup>: etapa de experimentación en la cual nos centramos en profundizar sobre los interrogantes de los que surgió la presente investigación-creación, tomando como materiales el *Proceso de Montaje* y el texto de Bertolt Brecht. Se desarrolló del 10 de febrero hasta el 14 de diciembre de 2016.

---

<sup>2</sup> Ver video anexo 1. Presenta una de las propuestas que tuvo lugar durante el *Proceso de montaje*.

<sup>3</sup> Ver video anexo 2. Presenta una de las propuestas que tuvo lugar durante el *Laboratorio*.

*Montaje Laboratorio*: espectáculo resultado de la experimentación dada dentro del *Laboratorio*. Se estrenó el 17 de junio de 2016, en el *Teatro Quimera* y tuvo su última función el 14 de diciembre de 2016, en la sala *Casa Teatrova*.

Las definiciones de estos momentos y componentes de creación se dan en búsqueda de mayor claridad en la presentación de este estudio. Lo anterior se hace, sin desconocer, que toda la investigación-creación a su vez es un gran laboratorio, aunque solo una etapa de ella reciba este nombre. En el caso de hacer referencia simultáneamente a los dos espectáculos que son resultado de esta investigación, se nombrarán como *Las dos puestas en escena*.

A través de estos diferentes momentos y componentes de creación, *Génesis teatro*, construye, crea, indaga y se aproxima por diversas rutas, hacia su fuente de conocimiento más relevante dentro de esta investigación-creación, que es la propia práctica. Precisamente, para dar cuenta de nuestra propia práctica, tanto en el *Proceso de Montaje* de la obra, como durante el *Laboratorio*, el diario de campo se convirtió en una herramienta vital en la que se destaca el énfasis o la inclinación de producir conocimiento desde nuestra propia forma de hacer, desde nuestra propia forma de crear. En este diario de campo, se registraron tanto los hallazgos como los desaciertos dados por el proceso. Estos registros se realizaron a través de la escritura y el dibujo, intentando plasmar en ellos la esencia de las diversas propuestas que se dieron durante nuestras indagaciones, de tal manera que al recurrir a ellos, se encontrara un material que diera cuenta de los momentos de la investigación y además brindara la posibilidad de una aproximación vivencial y sensible, es decir, “describir desde la experiencia del investigado” (Hurtado de Barrera, 2010, p. 91); y, desde esta aproximación, indagar, ir tras la huella, efectuar el análisis de lo generado por estos procesos que hacen parte de nuestra investigación-creación.

Un aspecto en el cual coinciden todas las definiciones de investigación es que de alguna manera ésta implica una búsqueda o indagación por parte del investigador. En efecto, su origen etimológico (*in*: sobre, *vestigium*: huella, rastro) alude al seguimiento de indicios, pistas o huellas. Esto implica que el investigador de alguna manera recolecta información acerca del evento que está investigando,

procesa esa información y concluye con un conocimiento nuevo (Hurtado de Barrera, 2010, p. 92).

En consecuencia, esta investigación-creación se desarrolla dentro de la *Línea de Estudios Artísticos*, porque esta línea brinda el espacio para indagar desde la creación artística, sobre la propia práctica teatral, que surge de la exploración, la experimentación y la improvisación.

Esta investigación-creación tiene una relación directa con el núcleo problemático *Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades sociales*, porque se busca comprender cómo nosotros construimos desde nuestros cuerpos, en conjunto con el espacio, lo sonoro, el personaje y las circunstancias dadas, una imagen cargada de poesía y realidad, que pretende llevar al espectador a tener otra óptica de su existencia en el mundo. En consecuencia, desde esta investigación-creación se pretende darle respuesta a los siguientes interrogantes: ¿Qué decimos a través de la danza, cuando la palabra no nos alcanza? ¿Por qué no nos basta la palabra? ¿Cómo decimos a través del cuerpo, a través del gesto, aquello que la palabra no logra decir? Lo que desemboca en la pregunta central: ¿Cómo habita la danza, los vacíos en donde la palabra no alcanza a desentrañar el sino trágico de los personajes de nuestro teatro contemporáneo?

Como parte de esta investigación-creación, incorporamos transversalmente una continua reflexión, abriéndole espacio al análisis de los significados, la intencionalidad y los lenguajes estéticos y estilísticos, que hacen parte de la imagen teatral. La construcción de esta imagen surge de la exploración, surge del ensayo y error, metodología que el teatro ha utilizado desde sus inicios, y teniendo en cuenta que: “la conciencia del error es uno de los elementos dinamizadores de la acción” (Lizarralde, 2015). Por lo tanto, a través de la exploración y la creación teatral, el error es luz, es hallazgo. El actor aprende e incorpora que el error es un componente que hace parte del proceso. El actor le pierde el miedo al error y, en algunos casos, llega a transformarlo en una herramienta de creación.

En este sentido, la línea de investigación de *Estudios Artísticos* y el núcleo problemático *Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades sociales*, brinda la

posibilidad de estudiar e indagar sobre las herramientas sensitivas, técnicas y sensoriales a las que se recurrió, para lograr desentramar o entender un poco, cómo es que realizamos las construcciones y deconstrucciones del personaje trágico a través de la danza. En otras palabras, cómo concebimos y construimos desde nuestras sensibilidades y nuestras corporeidades, los personajes trágicos del teatro contemporáneo, tomando la danza como herramienta o como uno de los lenguajes que hacen parte de nuestra creación.

La creación, en este tipo de metodología, se convierte en fuente de conocimiento, que en el teatro surge desde el oficio, desde el saber, desde la acción. Surge de la emoción, de la sensación, de la intuición, de la experiencia. Este conocimiento surge desde el lenguaje propio del teatro y con el lenguaje propio del mismo. Surge desde la propia corporeidad. Estos elementos mezclados o engranados, de acuerdo con las dinámicas del proceso, permiten realizar múltiples indagaciones en búsqueda de desarrollar nuestra investigación, en la cual el producto, el resultado final, es la obra. En esta manera de asumir los procesos, surgen múltiples interacciones de creación, interacciones pedagógicas, resonancias y memorias, que nos permiten la coexistencia e interrelación, tanto en nuestra construcción colectiva como en la individual.

En este punto aparece otra coordenada importante dentro de la investigación-creación y es que esta indagación se centra en la forma particular como nosotros, *Génesis Teatro*, creamos danza. Teniendo en cuenta, que el colectivo está conformado por actrices y actores empíricos, quienes son profesionales en fonoaudiología, ciencias sociales y antropología, pero su formación actoral se ha desarrollado a través del oficio, a través de la propia experiencia. Colectivo del cual, su director, es el único profesional en artes escénicas. Sumado a esto, el equipo cuenta con integrantes provenientes de diferentes territorios de Colombia, como el Pacífico, la Zona Cafetera, la Altiplanicie Cundiboyacense y la Sabana de Bogotá. Esto es esencial, porque el colectivo, al ser conformado por esas voces provenientes de otras disciplinas y de otras regiones, nos da la oportunidad y el espacio de poder contar con esas miradas tocadas o influenciadas tanto por sus disciplinas como por sus experiencias académicas y por sus experiencias de vida.

Dentro de nuestro grupo, las interacciones de creación, así como las interacciones pedagógicas, van fuertemente ligadas, porque en un proceso de creación, realizado por un grupo de teatro, no

por una compañía teatral, cada uno de los integrantes del colectivo es el maestro y a la vez el aprendiz. En *Génesis Teatro*, el rol del director, no es de quien ostenta o ejerce el poder, sino que es el guía. Para nosotros, el director teatral debe ser en esencia un pedagogo. Debe tener la capacidad de construir una relación y un diálogo con cada uno de sus actores. Debe generar una comunicación horizontal, en la que tanto el actor como el director descubren y crean la obra conjuntamente. Debe generar una relación en la cual es fundamental que en ninguno de ellos, surja la pretensión de poseer la verdad. Desde allí, es que se fundamenta o se posiciona nuestra creación colectiva, aunque se parta desde un texto escrito, porque cada una de nuestras obras, es el resultado de una indagación conjunta, que es de todos y de cada uno de los artistas que integran este proceso de creación.

Desde esta perspectiva es de donde nos situamos como sujetos de estudio, investigadores y creadores. Nos situamos como sujetos de estudio y creadores, porque somos los actores que llevamos a cabo la creación a través de la puesta en escena y la experimentación sobre la obra *Madre Coraje*. Durante la puesta en escena y la experimentación es que surgen las premisas generadoras de los diferentes lenguajes y propuestas que llegan a hacer parte del proceso de creación. A su vez, como parte de la investigación, se toma registro, se indaga, se cuestiona y se autoevalúa, sobre cómo surgen estas escenas, tomando la danza como herramienta fundamental para desentrañar y develar lo trágico, en algún fragmento de la obra o en algún personaje, en búsqueda de comprender, en primer lugar, cómo estas escenas fueron haciéndose parte de nuestro montaje; y en segundo lugar, para entender, por qué estas imágenes llegaron a ser parte de la dramaturgia del espectáculo. Esta metodología, se ha ido desarrollando para encontrar un camino propio, que se ha ido dibujando, como ocurre en la creación artística, como ocurre en la creación teatral.

Esto se hace, con un profundo sentido crítico, enfocado hacia lo social, lo cultural y lo político, en búsqueda de una voz propia y con la convicción de que esta voz pueda llegar a unirse a otras voces, que también están en construcción. Voces que provienen de la práctica y buscan su retorno natural a la misma práctica. Es decir que nuestras obras están atravesadas por este sentido crítico, y nuestro montaje *Madre Coraje*, no es la excepción. En él, se presenta de manera muy marcada

la temática de la guerra y la paz, a través de la historia de esta antiheroína que vive del comercio, en medio de la guerra.

Como parte y sustento de esta indagación y tomando en cuenta todo lo planteado hasta este punto, es fundamental revisar dos campos del conocimiento. El primero indaga sobre tragedia, el sino trágico de los personajes en el teatro contemporáneo y el teatro posdramático. El segundo hace referencia al teatro contemporáneo, Bertolt Brecht, la teatralidad, la teatralidad en la danza y la palabra.

*I. NUESTRO SINO TRÁGICO*  
*Un destino que se nos fue prefigurando*



Obra *Madre Coraje*, 2015.

En escena de izquierda a derecha Gabriel Rodríguez Méndez, Franklin Gil Hernández, Oscar Montaña y Laura Rodríguez Duque

Fotografía de Miguel Francisco Suárez

## 1. La orfandad de lo trágico

La tragedia antigua ya no es posible como género, puesto que los dioses que son el sustento del mito, han muerto o simplemente nos han dado la espalda y se han alejado sin mirar atrás, dejándonos con un teatro en el que “los personajes son víctimas de una desolación causada por muertes sin causa justa y no por el designio de los dioses” (Camacho, 2009, p. 45). Inevitablemente, “la tragedia es la forma de arte que exige la intolerable carga de la presencia de Dios. Ahora, está muerta porque su sombra ya no cae sobre nosotros como caía sobre Agamenón, Macbeth o Atalía” (Steiner, 1991, p. 290). A pesar de eso, lo trágico perdura en la escena contemporánea, renace a través del acto teatral, por la necesidad que arrastra al actor y al dramaturgo a llevar sobre el tablado la catástrofe, el trauma, el horror que conlleva vivir en esta era. Lo trágico seguirá perdurando en el tiempo, mientras la barbarie humana continúe, y perdurará, porque lo trágico es inherente en el ser humano, así como la necesidad de cada individuo de trascender su barbarie personal, la que padece, a la que se ve sometido, como reacción frente o en contraposición de la muerte. Acto que a la vez es transcendente y absurdo, como la existencia humana y su búsqueda apasionada de la eternidad.

Tomando como punto de partida los planteamientos anteriores, para la presente investigación-creación, lo trágico es abordado desde el personaje, es decir, desde el personaje trágico; porque aunque las piezas que se presentan en la escena contemporánea, no son tragedias en el sentido clásico, en algunas de estas obras, el personaje trágico hace su aparición, y se destaca de los otros, porque a pesar de ser un individuo común, es aquel que se encuentra atrapado en una situación sin salida, en la que su *hado* o su destino, que es determinante en la tragedia clásica, es sustituido por el contexto, en conjunción con la crueldad y el sin sentido del sufrimiento humano. De ahí que, frente a esta indagación, el *sino trágico* del personaje, ya sea que lo llamemos *fatum*<sup>4</sup> o destino, es determinado por el contexto en el que se plantea la obra, en confluencia con la acción de otros personajes que ostentan poder o influencia frente al personaje en cuestión y prefiguran su desenlace, su final. Es decir, que lo trágico no se define por el designio de los

---

<sup>4</sup> (voz lat.) m. *poét.* Destino. Tomado de: <http://www.wordreference.com/definicion/fatum>. Recuperado el 1 de mayo de 2017.

dioses, sino que se da por ese poder inexorable, proveniente de la mano de algunos hombres, que a su vez suple y se convierte en ese poder celestial.

Por lo tanto, los personajes y las tendencias del teatro contemporáneo con las que se asumen o con las que se construyen los personajes en la actualidad, han mutado. “El final trágico se adivina necesario y ya no es posible la purificación por medio del sufrimiento que redime. Sin héroe, tras la catástrofe, desaparece el elemento purificador” (Pulecio Mariño, 2012, p. 33). Algunas de estas obras o propuestas dramáticas contemporáneas, cuentan aún con aquellos seres dolientes a los que llamamos personajes clásicos. En ellas, se puede evidenciar que la figura del héroe se ha desvanecido poco a poco, así estos personajes provengan o hayan sido extraídos de la tragedia griega o de otras obras no tan antiguas, que por su conexión con la esencia mortal y mundana que conforma al ser humano, han perdurado en el tiempo y por ello, tanto estas obras como algunos de sus personajes, son considerados clásicos; sin embargo:

Ya no estamos ante el héroe sufriente, sino ante un héroe imperfecto, un antihéroe que no participa de la acción. Sin mayor carga psicológica que la que le impone el uso de la memoria, expulsado de su lugar sobre la tierra, de regreso del horror presenciado, víctima sobreviviente, inmerso en un presente sin futuro, el recuerdo de sus muertos constituye el último eslabón de su consuelo y el único sentido de su vida (Pulecio Mariño, 2012, p. 52).

En esta deconstrucción del héroe trágico, y hacia la creación del antihéroe, el actor juega y se nutre del gesto, la palabra y el movimiento. Allí, el cuerpo del actor opera como catalizador en la proyección del *gestus* del personaje, entendiendo este *gestus* como “un conjunto de gestos, de juegos de fisionomía” (Brecht citado por Baillet y Naugrette, 2013, p. 108), que se da a través de una presencia dual entre el personaje y el actor, entre fábula y fragmentación, entre opacidad y claridad.

El teatro que se funda en el *gestus* se caracteriza, así, por su apariencia extrema: por una parte, da a leer el cuerpo del actor, la palabra, toda la escena, cuyos materiales son organizados con el fin de producir sentido; por otra, hace ver la

tras-escena de dicha construcción, sobreexponiendo el teatro para dejar ver su teatralidad (Baillet y Naugrette, 2013, p. 109).

Esta apariencia extrema, este juego dual, se construye gracias a la *doble conciencia* del actor, tomando esta *doble conciencia*, como la capacidad que este desarrolla, para lograr que hagan presencia sobre el escenario, de manera simultánea, el personaje y el actor. Sólo sin llegar a olvidarse de sí mismo, ni del espacio-tiempo al que pertenece, ni del espacio-tiempo en el que está jugando, el actor logrará transmitir y percibir aquello que el espectáculo esté generando, brindándole la posibilidad de nutrir y potencializar su propia creación. Este juego dual, se realiza en búsqueda de que el actor no pierda de vista tanto la técnica, como la intencionalidad de la pieza, desde la cual, juega y se apropia de los materiales y los diferentes lenguajes con los que cuenta para su creación, brindándole al actor la libertad de exponer la catástrofe que sufre y de la que proviene el antihéroe que ha creado, sobre y para las tablas, que ha construido desde la teatralidad, “porque sólo puede haber teatro cuando comienza realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena se alimenta y hace arder símbolos realizados” (Artaud, 2014, p. 28).

A su vez, el actor confronta al espectador, mostrándole, desde este personaje trágico, en confluencia con su propia corporeidad y la particularidad de su propia mirada, otra óptica, otros mundos o submundos, otros matices de la sociedad o de la vida, que su receptor no quiere o no ha llegado a vislumbrar. En otras palabras, a través de esta *doble conciencia*, el actor, simultáneamente y sin olvidarse de sí mismo, juega desde el actor, y reacciona desde personaje.

En conexión entre el *gestus* y lo trágico, tomamos las palabras de Sandro Romero Rey, quien plantea que: “La muerte o la imposibilidad de morir son los temas fundacionales de la tragedia antigua. Ellos se mantienen con el correr de los tiempos, así el miedo se haya diluido en los territorios del honor” (Romero Rey, 2014, p. 39). Dentro de la visión de lo trágico, que propone la presente investigación, “La muerte o la imposibilidad de morir” son fundamentales, aunque ahora, sin la figura del héroe, el miedo no se diluye “en los territorios del honor”, sino que asumimos lo trágico, como una revolución, que a través de su clamor busca imponerse frente a la naturalización del horror. Para nosotros, es desde este clamor que se impone frente al “horror presenciado” (Pulecio Mariño, 2012, p. 52); es desde este clamor, que se impone frente al dolor y

a la muerte, que el personaje trágico de hoy, este antihéroe, logra trascender, y en su transcendencia, es en la que se encuentra la esencia primordial de lo trágico en el teatro contemporáneo. Este es uno de los planteamientos centrales de esta investigación-creación, que se desarrollará a lo largo de este escrito.

Este renacimiento de lo trágico se da, en ese encuentro irrepetible entre el actor y el espectador. Es un cara a cara, un presente, un diálogo, en el cual:

El arte teatral cifra su objetivo en la configuración de un espectáculo que es, o que se vuelve, realidad tangible en un espacio tiempo determinado, como acontecimiento, al igual que la danza o la música y que por lo tanto, no puede ser valorado eficazmente sino en cuanto *hecho efímero* en el que confluyen contemporáneamente todos sus componentes (García, 2002, p. 22).

En este *hecho efímero*, lo trágico hace presencia fundamentalmente a través del *gestus*, del movimiento, del desequilibrio, como sombra indeleble de Dioniso, ser mitológico que se conoce como padre de la tragedia clásica, género primordial, que dentro de la cultura occidental, es el génesis, la confluencia y el encuentro natural entre el mito, la poesía, la música y la danza, como componentes y complementos de ese *hecho efímero*, el teatro.

Dioniso, quien en la tragedia clásica se erguía sobre el escenario, ostentando múltiples máscaras de héroes (Nietzsche, 2000, pp. 99 - 100) y asumiendo estoicamente su destino, su rostro de humanidad, ya no se presenta más. Y aunque la presencia física de Dionisio se haya diluido, desde lo trágico, su halo sigue presente y se vislumbra a través del festejo carnalesco, del grito, del lamento y del delirio, que cobra vida a través del personaje contemporáneo, a través de su *gestus*, del que surgen y cobran vida perpetuamente, los sátiros, los centauros, las ninfas y las bacantes. Renacen trágicamente, imperfectos, derruidos, porque sin Dioniso solo son un largo lamento por los dones perdidos. Fuera del séquito del Dios del vino, en su orfandad, este antihéroe deambula solitario, errante, en busca de aquel coro primordial que le dio nacimiento a

la tragedia. En su lucha solitaria no ha llegado a olvidar *el canto del Macho Cabrío*<sup>5</sup>, y sigue siendo:

A la vez el “hombre tonto” en contraposición al dios: reflejo de la naturaleza y de sus instintos más fuertes, más aun, símbolo de la misma, y a la vez pregonero de su sabiduría y de su arte: músico, poeta, bailarín, visionario en *una sola* persona (Nietzsche, 2000, p. 88).

Lo trágico hace presencia en la escena contemporánea, a través de la búsqueda por desentrañar el sino de este ser imperfecto, atrapado, visionario y tonto, en un eterno retorno, en el que se encuentra la fuerza esencial de la teatralidad. Esta esencia se halla en el cuerpo del actor y se expande a través del movimiento, del gesto y la palabra. Esta esencia se potencializa y trasciende a través del contacto con otras maneras de percibir el mundo, de percibir nuestra realidad.

Nietzsche nos plantea que en la tragedia clásica “la sabiduría dionisiaca” que proviene de la música, lo que la hace “instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen”, se contrapone frente a la influencia de Apolo, dios de la belleza y la perfección de la imagen, dios de la escultura, del que se desprende “el héroe, apariencia suprema de la voluntad” (Nietzsche, 2000, p. 144). En el teatro contemporáneo, en el que el lenguaje de la imagen se ha desarrollado con una multiplicidad de tendencias e intereses, porque nos encontramos dentro de una sociedad en la que vivimos bombardeados de imágenes y aunque no lo queramos, somos producto de ellas, lo que conlleva, desde lo teatral, a que se encuentren propuestas como aquellas que se inclinan por el preciosismo, otras por la monstruosidad, y otras que se centran en la combinación y el diálogo de múltiples disciplinas, que confluyen y se fusionan en la creación teatral, que a su vez, renace y se renueva, desde siempre, con este tipo de prácticas. En esta diversidad de propuestas, lo trágico, suele surgir de la sensación y la corporeidad del actor, lo que conocemos o denominamos como visceral.

---

<sup>5</sup> **Tragedia:** del griego tragōdía< de trágos, macho cabrío + ádo, cantar (Biblograf, 1991. LEXIS22, Tomo I, p. 5816).

Esto visceral nos brinda una conexión profunda con lo mundano, con lo sensible, con la existencia humana, pues “por estar en el mundo estamos condenados al sentido” (Merleau-Ponty, 1985, p. 19), y vivimos nutriéndonos y contaminándonos continuamente de este mundo. Tocamos, vemos, olfateamos, percibimos, devoramos el mundo que a su vez nos devora y nos moldea. A través de este mutuo devorarnos y sobrevivirnos, le damos sentido, le damos significado al mismo mundo al que nos enfrentamos.

Dentro de este mundo, en el que nos encontramos rodeados de múltiples imágenes, el teatro debe llegar al espectador a través de múltiples sensibilidades, que lleven tanto al actor como al espectador a reencontrarse con un cuerpo sensible. Para nosotros, desde allí es que lo trágico contemporáneo proviene de lo dionisiaco, no desde el planteamiento de Nietzsche, quien afirma que lo trágico sólo proviene de la música, sino desde su comprensión más profunda, en la que afirma, que este sentido trágico proviene de la esencia humana. Dentro de esta investigación-creación, partimos de este principio, asumiendo lo trágico, como una indagación profunda sobre la naturaleza mortal del ser humano y su manera de afrontar la muerte y asumir la vida.

Se trata de impulsar la búsqueda de una unidad primordial perdida, de recuperar en el rito mortuario, la cualidad ceremonial que el teatro abandonó cuando perdió su condición festiva, de culto y rito (Pulecio Mariño, 2012, p. 70).

El antihéroe, aquella máscara que se coloca el actor para la presentación o la representación, juntos, unidos y abandonados por los dioses, deambulan por la escena contemporánea, como una sombra que va dejando un rastro indeleble de humanidad. Ellos solo siguen avanzando, sin pretensiones de una vida eterna, aunque sin saber por qué, se siguen aferrando a la vida, porque no cuentan con nada más, y por ello, se aferran a ella con las fuerzas que les quedan.

No hay un *deus ex machina* posible, porque las personas/personajes ya saben, de antemano, que tienen trazada una cita, cuyo punto de fuga es el vacío. Y, se adivina, está atravesado por un desenlace luctuoso. No hay redención posible frente a las indagaciones de un artista que no encuentra un escape al sinsentido. Para ello, la tragedia se presenta como un detonante formal con el cual se lanzan

gritos al aire, a sabiendas de que es muy poco probable encontrar respuesta (Romero Rey, 2014, p. 162).

Desde la creación teatral, desde la formación y consolidación como grupo, lo trágico nos ha acompañado, o mejor, nos ha perseguido, desde la dramaturgia, la exploración y la puesta en escena. Esto se ha dado, hasta el punto que, incluso en este último proceso de creación, en el cual, después de empeñarnos en buscar una comedia o una farsa, entre autores como Dario Fo, Fernando Arrabal, Max Frisch y Jorge Accáme, la búsqueda terminó con *Madre Coraje* de Bertolt Brecht. En esta obra, sin ser una tragedia clásica, lo trágico se evidencia desde la primera escena en la que su protagonista, vislumbra y vaticina que sus tres hijos morirán en esta guerra interminable, a la que ella sobrevivirá, e intentando encarar la impotencia que le carcome las entrañas, solo acierta a mascullar: “maldita sea la guerra” (Brecht, 2005, p. 65).

A través de esta anécdota, se delata nuestra inclinación hacia lo trágico, sin estar en la búsqueda de posicionarnos en un género en particular o por tener desinterés por explorar en la creación o montaje de obras que pertenezcan a otros géneros o lenguajes, sino que se da sobre la necesidad de poner en escena piezas que hablen de lo que acontece en este país, en búsqueda de hablar de nuestro presente, de nuestro ahora. En esta búsqueda, el personaje trágico, se atraviesa en medio del camino con su carreta, nos detiene con su locura e intimida con su palabra; luego, nos enamora con su canto y sin llegar a predecirlo, nos descubrimos ebrios, apasionados o delirantes, en medio de aquella danza de tinte trágico.

## **2. Una pieza épica, para un momento trágico**

Como grupo, nos reencontramos con *Madre Coraje*, y frente a este reencuentro con la obra, se piensa, se intuye y se percibe que a través de ella, se puede llegar a hablar del momento actual, para visibilizar un poco, aquello que nos ha sumergido en esta catástrofe perenne. La propia obra, nos llevó a tomar como punto de partida, material y motor de creación, esta guerra interminable

en la que nos encontramos inmersos como nación, tomando como detonantes su contexto y el momento histórico en el que se desarrolla, porque:

Lo importante no está en el hecho sino en la causa del hecho, en qué circunstancias se produce. “Para la comprensión de sucesos se hizo necesario destacar [...] el medio en que habitaban los hombres [...] En el teatro épico el medio debía aparecer como factor autónomo” (Brecht citado por García, 1994, p. 207).

Por lo tanto, decidimos poner en escena nuestra propia versión de esta obra, para poner en discusión la guerra y la paz, el perdón y el olvido, sin pretensiones didácticas y mucho menos de sanación, porque:

Cuando el sufrimiento se ha apoderado de vastos dominios de una nación subyugada por el terror de sus verdugos, éste ya no puede tomarse como purgativo. No es lección de la cual pueda aprenderse algo nuevo (Pulecio Mariño, 2012. p. 35).

La dramaturgia de Brecht no busca llevar al público a la purgación. Lo que pretende es inducir a la reflexión, a través de la fragmentación y la ruptura de la fábula, lo que obliga al espectador a buscar los puntos de conexión entre los personajes y su historia. Esto lo lleva a reflexionar sobre su vida, al encontrar puntos de referencia en su propio contexto en comparación con la obra. Estos puntos de conexión y puntos de referencia, no llevan al espectador a la identificación con el personaje y mucho menos a la purga. “Brecht carecía de esperanza” (Steiner, 1991, p. 284), por lo tanto, sus obras no nos llevaban a la purificación; su visión del mundo nos golpea, nos arroja a nuestra propia realidad, y nos lleva a mirarla con otros ojos.

Esto se construye a través del teatro épico de este dramaturgo alemán, quien, desde su dramaturgia sustenta sus tesis, con obras basadas en acontecimientos históricos, como el caso específico de *Madre Coraje y sus hijos. Crónica de la guerra de los treinta años*, obra, que aunque se basa en sucesos pasados, él la escribe y la pone en escena, en la búsqueda y con la convicción de hablar de su presente y de lo que ocurre en ese preciso momento histórico, a la

sociedad a la que él pertenece, y como esto golpea y transforma al ser humano. Porque finalmente lo que Brecht pretende a través de sus obras, es desentrañar la catástrofe personal del ser humano, porque “Decimos que el hombre encierra muchas posibilidades, que se puede hacer mucho con él. [...] No hay que seguir enfocándolo tal cual es, sino como podría ser. (Brecht, 1976, p. 125).

En esta misma búsqueda, creamos nuestra propia versión de *Madre Coraje*, valiéndonos del propio efecto de distanciamiento con el que cuenta la obra, en búsqueda de llevar al espectador a reflexionar sobre su propio presente, a través de la fábula de una historia lejana, que cobra vida frente a sus ojos, lo toca, lo cuestiona, y esa historia lejana, simultáneamente se hace propia y ajena, distante y vívida, material y *efímera*.

En este sentido, dentro de este estudio, tomando lo planteado por el propio Brecht, se asume el distanciamiento, como la capacidad de observar la vida, la sociedad y llevarlas a la escena, desde la creación, con una postura crítica frente a ellas, porque “el drama representado añade realidad a la realidad, no sólo la refleja”. (Pulecio Mariño, 2012, p. 53). En esta representación, a través de este artificio, de este *hecho efímero*, haciendo uso de la teatralidad, se le presenta al espectador su propia realidad, de una manera reconocible, y a la vez extraña. El actor, en búsqueda de la construcción del *gestus* del personaje trágico, en búsqueda de darle vida al antihéroe, tiene que desarrollar una mirada profunda y crítica hacia la construcción y deconstrucción de aquella realidad, que lo lleven a la creación. “El teatro, con sus representaciones de la vida humana, debe provocar esa mirada tan difícil como fructífera. Tiene que lograr que su público quede atónito, y eso se logra con una técnica que distancia lo familiar” (Brecht, 1976, pp. 124 - 125).

En conclusión, desde la propia experiencia, el distanciamiento planteado por Brecht, no va dirigido hacia una “actuación despersonalizada” (Gómez, 1994, p. 331), sino que el personaje y su *gestus*, son creados a través de la *doble consciencia* del actor, en búsqueda de esa “puesta en-juego”, que le permite al actor de manera simultánea, jugar dentro de la dimensión del personaje y dentro de su propia dimensión, porque, “El actor no debe permitir que su transformación en el personaje que representa llegue a eliminar todo rastro de su propia persona” (Brecht citado por García, 1994 p. 148). Por lo tanto, el actor construye ese otro ser a través de sí mismo, a través

de su propia corporeidad, sin dejar de ser él mismo. El actor, desde su propia experiencia, desde su propia intuición, desde su propia percepción, crea esa otra manera de sentir, pues no se trata “de eliminar el sentimiento sino de elevarlo a un plano superior” (García, 1994, p. 147). Desde estas premisas, el actor descubre y construye el personaje trágico, que habita en la obra de Brecht, y que se niega a abandonar la escena contemporánea.

### **3. Desde la inexistencia de la tragedia, hacia el personaje trágico**

Bertolt Brecht a través de aquella “mirada tan difícil como fructífera” (Brecht, 1976, p. 124 - 125), creó obras que perduran y perdurarán en el tiempo, porque en ellas se devela la esencia mortal del ser humano, su catástrofe, su crueldad y su fragilidad.

Rara vez aprovechó el género trágico para su juego astuto y revolucionario. Pero en el único caso importante que lo hizo, en *Madre Coraje*, la noción de tragedia no dista mucho en Brecht de la de un poeta cristiano (Steiner, 1991, p. 284).

Todo el peso trágico de la obra, recae en su protagonista, quien predice que sus hijos van a morir en esta guerra y se enfrenta a la imposibilidad de evitar su muerte. Ella sólo prosigue su camino, vislumbrando su incapacidad de alejarse de los campos de batalla, por necesidad o por locura, al ver la guerra como su única posibilidad de sustento o fuente de ganancia.

Madre Coraje sabe que la guerra devora hombres. Olvida que los propios hijos son a quienes se come primero. Finalmente, el último de sus hijos, la muda Kattrin, cae muerta. Pero incluso este horror la deja insensible. Madre Coraje es ahora un espantajo, una caricatura del ser vivo. Pero el aroma de la guerra y del dinero la sigue atrayendo (Steiner, 1991, p. 286).

Aunque la obra no es una tragedia, *Madre Coraje* se perfila como personaje trágico, al sobrevivir a sus hijos en esta guerra bárbara de la que ella no se puede alejar, mientras observa, impávida, cómo esta guerra se los devora absurdamente, lo que la enfrenta a padecer y asumir la muerte de sus hijos, frente a su imposibilidad de morir. Lo que nos hace pensar sobre las verdaderas razones para que *Coraje* permanezca y mantenga a sus hijos en medio de la guerra ¿Es en verdad por necesidad? ¿Es soberbia o locura? ¿No hay en realidad una salida? Porque “todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible lo trágico se esfuma”. (Goethe citado por Camacho, 2009. p. 49).

*Madre Coraje* en su visión del mundo, de su mundo, no encuentra salida, no tiene opción, no ve la luz. Esto la posiciona como personaje trágico, pues “la tragedia es la conformación del sujeto humano con sus propios dramas interiores” (Vélez Saldarriaga citado por Romero Rey, 2014, p. 766). Sus dramas interiores, detienen a *Madre Coraje*, la imposibilitan, la encierran en su realidad, pero a la vez nos cuestionan, al verla cómo comercia con la muerte, como trafica con el hambre. Nos cuestiona su risa atronadora que nos golpea. Estas rupturas, estos saltos no nos permiten leerla en su totalidad. Ella es producto de un mundo fracturado, a través de la historia del hombre común, incapaz de percibir al otro, lo que le hace imposible llegar al entendimiento y la conciliación con ese otro. La historia de ese hombre común, quien en su búsqueda por sobrevivir, llega a transcender desde lo mundano, en ausencia de un dios. En comparación:

Para los griegos el sentido de trascendencia creaba también a sus héroes. Dicha trascendencia no solamente comprendía la noción de una continuidad en la memoria e historia de los hombres, en un más allá después de la vida, la trascendencia manifestaba también la alteridad, sobre la cual está construida la tragedia. Los griegos lo sabían, la barbarie hace también parte del hombre y por eso la expiaban (Camacho, 2009, p. 49).

Pero a través de esta barbarie *Madre Coraje* no se purifica, tampoco los que la rodean, y mucho menos el espectador. Sus acciones no llegan a transcender, solo se hacen visibles, se muestran ante nosotros, son un canal para que nos cuestionemos sobre nuestro lugar en el mundo, sobre el país, sobre esta guerra que estamos viviendo, sobre nuestros muertos.

Hoy, sin tragedia, cuando la barbarie y la individualidad han invadido al mundo, el teatro está impregnado de traumatismos y del horror de ver al hombre destruyéndose así mismo. Por esta razón, sin héroes y sin trascendencia, pareciera que a los muertos solo se le imparten humillaciones. Así, renace lo trágico, aunque el género de la tragedia ya no exista. La representación de lo trágico contemporáneo incita a la duda y a las sospechas sobre la naturaleza del hombre y de sus actos (Camacho, 2010, p. 175).

Los actos de *Madre Coraje*, sus decisiones, su manera de asumir, de enfrentar la vida, que cuestiona al espectador y a su vez la perfilan a ella como antiheroína, son a su vez los que sustentan y llevan a vislumbrar al espectador que su trascendencia, como personaje trágico, radica en el sobrevivir a sus hijos, en el continuar viviendo, aunque realmente no sea muy claro para qué. *Coraje* simplemente, antes de abandonar el cadáver de su hija, se acerca a ella y en tono confidencial le confiesa: “Espero poder tirar del carro yo sola. Irá bien, no hay gran cosa dentro. Tengo que volver a los negocios” (Brecht, 2005, p. 94).

En nuestras *dos puestas en escena*, esta despedida, este abandono se da, después de que *Madre Coraje* danza frente a su hija, arrullando el manto con el que finalmente la cubrirá. Y mientras danza y arrulla, sostiene y mira aquel manto, como si fuera un bebé entre sus brazos. Es desde el *gestus* del que la actriz ha dotado al personaje, desde donde se construye esta teatralidad, hacia la creación del gesto trágico. En los detalles, la textura y la particularidad de ese gesto desgarrador y delirante que se apropia totalmente del cuerpo, y que se proyecta y se traduce en movimiento, es desde los cuales se devela la fractura, el dolor o el desarraigo, por los que atraviesa el personaje. “Cada suceso aislado tiene su *gestus* fundamental” (Brecht, 1976, p. 135). La concepción de este “*gestus* fundamental”, se da desde el desequilibrio, el delirio, el grito contenido, que repercute, para nosotros, en una danza desbocada y sutil, macabra y sublime, hermosa y brutal.

Nuestra *Madre Coraje* cobra vida a través de las indagaciones, la experimentación y la puesta en escena, que se ha realizado a lo largo de esta investigación-creación, en búsqueda de ese “*gestus* fundamental” en los que la danza devela el sino trágico de esta antiheroína, a la que Bertolt

Brecht le dio vida. Y esta vieja comerciante continúa y continuará, quien sabe por cuánto tiempo, deambulando, habitando y renaciendo en nuestros escenarios, en los escenarios del mundo.

#### **4. Inevitablemente Bertolt Brecht**

Al hablar de teatro contemporáneo, es inevitable hablar del dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Tema que dentro de este estudio se vuelve obligado, pues para nuestras indagaciones teatrales sobre el personaje y el gesto trágico, hemos tomado la obra *Madre Coraje* de este dramaturgo, como material, insumo y laboratorio de nuestra indagación.

Brecht, quien participó en la primera guerra mundial, y que vivió en el exilio desde 1933, hasta el final de la segunda guerra, huyendo del movimiento nazi, plantó, desde su dramaturgia y su teoría teatral, la semilla para nuestro teatro contemporáneo. A través del teatro épico, plantea que se debe desarrollar un teatro que evoque al público a la reflexión, a través de la ruptura, de la fragmentación, del gesto y la narración, tomando la fábula como eje central de la creación.

El teatro épico de Brecht participa de la escritura fragmentaria en la medida en que introduce en lo que era el “río de la fábula” rupturas, saltos, elipses y fuertes variaciones de perspectivas. Se trata más de pedazos que de fragmentos, y la composición de conjunto no es evidentemente para nada dejada al azar: obedece a efectos primordiales de montaje que constituyen el punto de vista (Lescot y Ryngaert, 2013, p. 105).

A través de este montaje fracturado, discontinuo, el espectador se ve obligado a encontrar las conexiones y a hacer sus propias conjeturas sobre los fragmentos, piezas o cuadros que está observando. Esto lo llevará a reflexionar, tanto sobre la realidad en la que se desenvuelve el personaje, como en su propia realidad. La tesis de Brecht, de que el teatro nos debe llevar a la reflexión de nuestra propia realidad, se desprende de su profunda necesidad de hablar de la

barbarie y la desintegración humana, que produjeron las dos grandes guerras. Toda su teoría y su dramaturgia surgen y están fuertemente influenciadas por el contexto bélico de la Alemania y de la Europa de principios del siglo XX. Desde allí, Brecht nos plantea que:

En estos momentos en que el hombre se ve frenado por el hombre en sus esfuerzos por procurarse sus medios de subsistencia, por procurarse diversiones y proporcionárselas a otros. Para tener derecho de fabricar reproducciones eficaces de la realidad y para contar con los medios que le permitan lograrlo, el teatro deberá comprometerse con la realidad (Brecht, 1976, p. 116).

Brecht crea una dramaturgia integrada por cuadros que hacen parte de una fábula central y estos cuadros, a su vez tienen su propia autonomía. Cada uno de estos cuadros es una pequeña pieza escénica, por sí sola. “Es conveniente, pues, oponer entre sí los diferentes elementos de la anécdota, atribuyendo a cada uno de ellos una estructura propia, como si se tratara de una pequeña pieza autónoma dentro de la pieza (Brecht, 1976, p. 136). Partes que brindan la posibilidad e inducen hacia una puesta en escena, en la que se puede llegar a mezclar o pueden llegar a convivir el canto, la palabra, la música y la danza. Esto le abre al teatro, un abanico de posibilidades hacia ese teatro fragmentado, deconstruido, fracturado, que es en gran parte desde donde se desarrolla el teatro contemporáneo, en el cual:

Al contrario de una mimesis unívoca y unificada de lo real, el teatro épico pone en juego una dramaturgia del salto, de la ruptura: de lo abrupto. Si el principio de la separación de los elementos engendra un trabajo sobre lo discontinuo y lo desunido, conduce también al choque, a la colisión, con el fin de provocar en el espectador el asombro que permite desestabilizarlo en su conciencia de sí y del mundo (Losco y Naugrette, 2013, p. 131).

Esta tendencia se da en la búsqueda de un teatro que dé cuenta del hombre y la sociedad a la que representa, del mundo del que proviene. Un teatro que dé cuenta de un mundo y un ser humano fracturados, desequilibrados, devastados. Este tipo de obra, este tipo de creación sólo se logra desarrollar cabalmente a través del cuerpo del actor, a través de su *gestus*, pues “El cuadro teatral

es, en efecto, una composición de signos gestuales que se construye en un islote de sentido” (Sarrazac, 2013, p. 68). Este sentido se construye a través de una actuación distanciada, creada desde la presencia del actor, desde el movimiento, desde la representación, desde el gesto, desde la acción de este actor. “La acción tiene que ver forzosamente con el sentido. La fábula, como secuencia de acciones, es lo que da sentido” (Danan, 2013, p. 39). Esto nos lleva a un teatro en el que el cuerpo y el gesto cobran mayor relevancia en la construcción, deconstrucción y reconstrucción de la obra.

¿Qué es entonces lo que hay que reconstruir, qué principio organizador se debe imaginar? Nada y ninguno, si la fragmentación deviene el principio estético en sí. Las partes no son metáfora o metonimia del todo. El mundo *está roto* y es en vano ponerse en la búsqueda de un efecto de rompecabezas cualquiera o de una ley ordenadora. El mundo no está organizado; la obra, que dice el desorden, el caos, el fracaso, la imposibilidad de toda construcción, tampoco (Lescot y Ryngaert, 2013, p. 107).

Aquí es donde entra a operar esa “mirada tan difícil como fructífera” (Brecht, 1976, pp. 124 - 125) que nos plantea Brecht, desde la cual el creador teatral observa profundamente la realidad, “para pasar del calco al retrato” (Brecht, 1976, p. 129) de esta realidad y a través de aquella mirada, llegar a crear algo nuevo. El actor crea desde los elementos, las técnicas y las herramientas con las que cuenta en la construcción de la escena, de su personaje, en la construcción del espectáculo teatral. El actor a través de su creación da cuenta de su destreza en el manejo y la utilización de diferentes técnicas escénicas y en su familiaridad con las otras artes.

Por ello invitamos a todas las artes hermanas del arte dramático a unirse. Pero de esa unión no debe surgir la “obra de arte total” que exija una entrega sin reservas de todas ellas y en la cual todas ellas se diluyan. El propósito es llevar adelante la tarea común, entre todas, pero cada a su manera. En cuanto a sus relaciones mutuas, consistirán esencialmente en distanciarse unas de las otras (Brecht, 1976, p. 140).

Este múltiple distanciamiento que se produce dentro de la obra, desde los distintos lenguajes, las distintas técnicas y las diversas expresiones artísticas, logran llevar tanto al creador como al espectador, a una continua reflexión sobre el sentido del gesto y de la acción, en relación con su propia realidad. Lenguajes, técnicas y expresiones que el actor utiliza, transforma, traduce y con las que juega, desde la presencia, desde el cuerpo hacia la teatralidad, hacia la construcción de ese *hecho efímero* que llamamos teatro.

Esta nueva tendencia, esta mirada o este continuo retorno del teatro hacia el cuerpo, como epicentro, destino y material, indiscutiblemente le abre a la dramaturgia y la creación teatral, la senda hacia lo que se determina como teatro posdramático, tomando en cuenta que:

En gran medida el teatro posdramático se presenta a sí mismo como un teatro de la *corporalidad autosuficiente*, que se exhibe en su particular intensidad, en su potencial gestual, en su *presencia* aurática y sus tensiones transmitidas, tanto interiormente como hacia fuera (Lehmann, 2013, p. 165).

Es desde allí que surge la danza como herramienta y lenguaje que compone el *gestus* del actor, en la creación de ese ser sin carácter que se intenta ocultar tras sus palabras. Ese ser fracturado que a través del movimiento se lamenta, se evade, se traiciona, se distancia y se delata, como ese personaje trágico que inevitablemente se dirige a su catástrofe personal, íntima y solitaria.

## **5. *Gestus*, danza y palabra**

### **5.1. Palabra, cuerpo y memoria**

Ahora, retomando los lenguajes propios del teatro y enfocándonos en el actor de teatro, me encuentro con la palabra hablada. En el teatro, la palabra está en la propia voz del actor; sin

embargo, esa voz sólo llega a tener un verdadero significado cuando el cuerpo del actor la acompaña, la transmite, la interpreta, la transforma y la recrea, a través del gesto que le otorga un nuevo significado a esa palabra, dentro del mundo que se construye al interior del espectáculo. La búsqueda de esa palabra es trascender a ese mundo que llamamos la realidad y es allí donde la palabra resuena, es decir, cobra transcendencia. Por eso, esa palabra flota, viaja, se impulsa dentro de esa textura que el actor crea desde su propia voz, desde su propio cuerpo.

Sobre la escena, la voz del actor, concebida como prolongación del cuerpo en el espacio, contribuye a su presencia física y a la encarnación sensual de una voz de personaje. Pero también hace una puesta en voz y en espacio del trabajo del lenguaje, y permite reinstaurar los “efectos de voz” de una palabra de personaje y más allá, la oralidad –las voces- de un texto concebido como material sonoro (Jolly y Moreira da Silva, 2013, p. 227).

Sobre la oralidad Jolly junto con Hersant plantean que:

Tener en cuenta la oralidad del lenguaje puede, además, permitir a un texto dramático volver a encontrar toda su eficacia, por medio de un trabajo sobre el aliento o el ritmo, que vuelve a introducir *la carne en las palabras* [...] Es así como esta oralidad cae en la esfera de influencia de la teatralidad (Hersant y Jolly, 2013, p. 160).

La fuerza vital de esa palabra, de esa voz, de esa oralidad, solo es posible lograrla a través de una verdadera indagación de la memoria. A través del teatro se recupera y se construye memoria, esto sólo es posible gracias a la fuerza vital que el actor irradia desde su propia corporeidad, nutrida, atravesada, proyectada desde su experiencia, sus saberes, su técnica, su memoria, desde su propia visión del mundo. El actor, como “investigador estético crítico dispone el cuerpo como un umbral poroso de recuperación de la memoria, a través del contacto con el mundo material y del encuentro CARA a CARA con el otro” (Valencia, 2010, pp. 6 - 7). Esta creación del actor que nace desde una indagación de su propia corporeidad, llega a ser gesto, danza, palabra, llega a ser acción.

El teatro resulta significativo como espacio de la memoria allí donde el espectador es sorprendido intempestivamente, rompiéndose la protección frente al estímulo, que también es una protección del encuentro con otro tiempo: un no-tiempo que no es concebible sin el temor a lo desconocido (Lehmann, 2013, p. 335).

En la indagación de la memoria, como parte de esta investigación-creación, se tomaron como material los documentales colombianos: *Retratos de familia*, dirigido por Alexandra Cardona, y *Soraya, amor no es olvido*, dirigido por Marta Rodríguez y Fernando Restrepo. Estos documentales en sí son memoria y hacen parte de la recuperación y necesidad de mantener la memoria del conflicto armado de nuestro país. En este sentido, son un material muy valioso en la construcción y la creación de un espectáculo que pretende hablar precisamente de este conflicto. También se tomaron como material de creación, las películas mexicanas: *la cucaracha* del director Ismael Rodríguez y *voces inocentes* del director Luís Mandoki. Estas dos cintas abordan la temática de dos conflictos armados latinoamericanos, en los que la mujer y la familia, quienes están inmersos en medio de la guerra, dan perspectivas distintas sobre las cuales, para el presente estudio, es importante indagar y experimentar.

Tomando como insumo estos materiales filmicos, se realizó una serie de improvisaciones sobre la posible musicalidad de la obra, en la que surgió una propuesta de Laura, actriz del colectivo. En la primera parte de esta improvisación, Laura “construye una *Madre Coraje* que vende con canciones” (Diario de campo, 20 de agosto de 2014), quien arrastra su carro mientras con su canto ofrece lo que vende, buscando atraer algunos clientes. En la segunda parte de su propuesta, ella toma al bebé que lleva en su carro, al que arrulla tiernamente, mientras danza con el niño en sus brazos, fragmento a través del cual:

“Nos muestra una faceta interior de *Madre Coraje*, nos muestra un vínculo con sus hijos [...]. En esta improvisación presentada por Laura, es la primera vez, dentro de este proceso, en la que se propone la danza, como uno de los posibles lenguajes que pueden llegar a integrar o a hacer parte de nuestra puesta en escena” (Diario de campo, 20 de agosto de 2014).

Esto hace a esta improvisación en particular, una coordinada y una pieza clave dentro de nuestra investigación-creación, por el interés de este estudio, sobre el antihéroe en conjunción con la danza. Su importancia también radica y se hace más evidente, tomando en cuenta que esta propuesta finalmente es el insumo y el detonante desde la cual se planteó y se creó la última danza que hace parte de nuestra versión de *Madre Coraje*. La creación, el planteamiento y la evolución de esta danza, se retomará y se profundizará sobre ella más adelante, dentro del presente escrito.

En torno a la memoria, Laura nos comparte, que para ella es muy importante el acto de que su madre le cantaba arrullos, cuando ella era pequeña, y que aún lo hace el día de su cumpleaños. De este recuerdo y de esta tradición, es que le surge la idea de esta improvisación. Recuerdo que conecta a varios integrantes del colectivo, quienes tenemos memorias similares. Esto le brinda a este estudio, la posibilidad de conexión entre el cuerpo y la memoria, como ruta y material de indagación dentro de este proceso de creación.

En esta búsqueda, el actor, o en este caso particular, la actriz, se sumerge en la memoria, guiada por su propia corporeidad. Se sumerge dentro de un mundo sensible, que surge de su propia experiencia, de su memoria personal, en la que se activa tanto el recuerdo, como su memoria corporal, que repercuten en lo táctil, en el movimiento, en lo emotivo, en su relación con el espacio, con el escenario y en su capacidad de crear un espacio ficcional, es decir que en esta búsqueda confluyen, se nutren y se reconfiguran mutuamente, su creatividad, su corporeidad y por supuesto, su memoria. Esto es enriquecido durante el proceso, por las memorias del colectivo, con las que se encuentran, choca, se moldea, se alimenta, a través de la crítica, el aporte o el comentario, así como a través de las interacciones y el desarrollo de las relaciones que se dan entre actores, y de personaje a personaje. Memorias, que como habitantes de un país en guerra, a su vez se reactivan, se nutren y se reconfiguran, con el material fílmico antes mencionado. Este choque, esta confluencia, este encuentro consigo mismo y con el otro, se da en la preparación de ese “CARA a CARA” (Valencia, 2010, pp. 6 - 7) entre el actor y el espectador, en la construcción de ese “CARA a CARA” en el que cobra vida el teatro.

Desde allí, la actriz, construye el gesto trágico, eligiendo intuitiva o premeditadamente la danza como lenguaje para la composición del cuadro y del personaje que está creando. Pero para lograrlo debe estar abierta y generar sus propias imágenes, buscando irradiar, dosificar y liberar su energía para transmitirla en todas sus acciones, para compartirla con todos con los que interactúa durante el espectáculo. Yendo más lejos aún, con el escenario por el que transita, con los objetos que manipula y con la escenografía que utiliza durante el espectáculo.

Este desfogue de energía se da o se construye en la búsqueda de crear un lenguaje propio, en un medio saturado de imágenes que vive en una continua metamorfosis. Por lo tanto, no podemos olvidar que: “el teatro se está transformando y que cada uno de nosotros aprovecha los elementos de este cambio para indagar una estética reconocible y un estilo definido” (Araque, 2013, p. 90). Este sello personal, esta huella, surge desde la memoria, porque es desde la memoria y desde la intuición que el actor o la actriz, construye, crea o descubre el tema, el significado y lo que quiere o pretende decir, a través de su obra. Algo así, como lo que nos comparte Lehmann, cuando nos comenta que:

En el trabajo de Bausch<sup>6</sup>, tanto los gestos corporales como los objetos devienen realidades perceptibles con anterioridad a toda significación [...]. El cuerpo sufre por la niñez perdida y el teatro-danza lo explora de nuevo. En tal autodramatización la representación dramática de acción/trama y sucesos se sustituye por la actualización de percepciones corporales latentes (Lehmann, 2013. p. 355).

Las exploraciones que llevan al hallazgo de estas “percepciones corporales latentes”, están íntimamente ligadas con la intuición, el movimiento, la memoria y la oralidad. Esta confluencia, lleva al actor al desequilibrio. Un desequilibrio que se construye, que se busca, que se desea. Y el actor, debe crear su propia manera de jugar con este desequilibrio, volverlo propio, en búsqueda de llegar al espectador, tocarlo, sentirlo, desestabilizarlo, hacerlo parte del suceso que está

---

<sup>6</sup> Lehmann se refiere a Pina Bausch, quien es bailarina, coreógrafa y directora alemana, de danza contemporánea, pionera y una de las principales exponentes de la corriente del teatro-danza.

presenciando, para que haga parte activamente del *hecho efímero* que se está dando en el escenario.

En nuestro caso, es recurrente contar con la danza como uno de los lenguajes que hacen parte del espectáculo. La danza es una de las potencialidades creativas con las que contamos como grupo y es desde la memoria, desde la intuición, desde la intencionalidad que reconocemos la danza como un lenguaje propio, tomando, o mejor, reconociendo nuestro cuerpo como la herramienta fundamental para la creación. Nosotros nos encontramos en una continua búsqueda por construir una técnica propia que nos permita formar y fortalecer el cuerpo para la escena, un cuerpo sensible, abierto, que viva en contacto permanente con la escena, con el espacio y con todos aquellos lenguajes que conforman el espectáculo, que ha sido creado con el objetivo final de llevarlo frente a un receptor, frente al público, porque:

En últimas lo que sucede en una representación teatral es un encuentro entre el actor y el espectador [...] porque en el acontecimiento teatral no se trata tan solo de captar sino también de seleccionar o integrar en un contexto; construir, en suma reinventar la pieza a partir de las materialidades que nos afectan (Viviescas citado por Pulecio Mariño, 2012, p. 120).

Para este encuentro el actor de teatro “*Adopta una posición intermedia entre el mimo y el bailarín*” (Pavis, 2000, p. 135). El actor adopta la danza como lenguaje, en búsqueda de la reconstrucción y deconstrucción de significados que se traducen y se recrean, al presentarlo frente al público, nuestro público.

## **5.2. El personaje, su cuerpo, su danza, su tragedia**

La palabra en el teatro debe construir imagen, debe increpar, debe transmitir, debe significar, de esta manera, su presencia se hace fundamental; sin embargo, no se puede olvidar, que no es el

único lenguaje con el que contamos, sino que es uno de los diversos lenguajes que podemos utilizar y desarrollar dentro de la puesta en escena. Esto nos lleva a pensar sobre los diferentes grupos que no sólo construyen sus espectáculos con la palabra, sino también a través de otros lenguajes que brindan otras disciplinas, como el circo, la música y la danza. Sin olvidar las vertientes de teatro silente, en las cuales la palabra pronunciada desaparece totalmente y sin olvidar el teatro físico, donde la palabra no tiene el papel central en la puesta en escena.

La gran preocupación de quienes practicamos el arte del teatro es encontrar el lenguaje específico del teatro: ¿Cuál es el lenguaje de verdad del teatro? ¿Es un lenguaje, cuya forma expresiva está fundamentalmente en la acción? ¿O la forma más importante de la acción, en el teatro, es la palabra y por lo tanto la historia del teatro es una historia emparentada con la historia de la literatura, desde los griegos hasta nuestros días? (García, 2007, p. 37).

Desarrollar esta búsqueda desde la misma práctica, ha llevado al teatro al encuentro, reencuentro y experimentación de diversos lenguajes que, a través de la creación, han transformado la escena teatral. En nuestro caso específico, esta búsqueda nos ha llevado a la puesta en escena de espectáculos, en los que la palabra se conjuga con el teatro silente y una musicalidad, en la que se mezcla la música pregrabada, con sonidos incidentales, con breves interpretaciones de instrumentos musicales y el canto en vivo, sobre los cuales surge o en los que confluye la danza. Propuestas en las cuales, el contar o hacer uso del lenguaje de la danza, no sólo se ha convertido para nosotros en recurrente, o en una técnica de la cual damos cuenta, sino que la danza hace parte de la forma particular de crear nuestra teatralidad. La danza hace parte de nuestra huella, de nuestro sello personal en la puesta en escena.

La dinámica moderna y contemporánea de la creación teatral – ligada a la invención de la puesta en escena y a una emancipación más o menos radical de lo teatral respecto de la jurisdicción de lo literario – no procede mediante un desarrollo lineal que iría de lo textual a lo escénico, sino de una “puesta en-juego”, de una “puesta en-escena” concurrente y polifónica del texto (él mismo tomado en

la separación, en el “juego” entre la voz y el gesto del actor) y de los demás elementos de la representación (Sarrazac, 2013. p. 72).

Esta puesta en escena, surge de una “puesta en-juego”, que se desprende de la intuición, la experimentación, la improvisación y los saberes del colectivo creador, en donde no se contempla la danza como un cuadro decorativo dentro de la obra; estas escenas, más que ser danzas, son imágenes teatrales donde se fusiona la danza con la actuación, fusión de la que surge o en la que se transforma el gesto del personaje. Aquí, es fundamental que esta imagen signifique y haga parte de la dramaturgia del espectáculo.

Una coordenada fundamental para nuestra indagación, es que la danza se crea desde la teatralidad. Es decir, que se parte del principio de que la danza surge del personaje y a la vez hace parte de la construcción del mismo personaje. El actor construye ese personaje que baila, porque es el personaje quien baila, porque es desde el gesto que le ha construido o dado el actor desde donde se crea esta danza. Claro está, sin desconocer que el personaje es creado desde el cuerpo del actor, pero esa danza surge del cuerpo y el carácter que el actor le da a ese personaje, esto va acompañado o nutrido de la musicalidad, el ritmo, la emotividad, los lenguajes que conforman el montaje que, junto al texto, la escenografía, la iluminación, el vestuario, entre otros, conforman la dramaturgia del espectáculo. Es decir, que si hablamos de una puesta en escena contemporánea, de una obra catalogada como teatro de texto, que a través del gesto, la danza y la palabra, en la cual la representación, la fábula y el personaje cobran relevancia, pues en esta puesta en escena, tanto la danza como la palabra son construidas o surgen desde el personaje, que a su vez, a través de ellas, se reconstruye, se complejiza y se complementa.

Patrice Pavis, refiriéndose al bailarín, plantea que: “La intensidad y la dirección del movimiento se pueden percibir más fácilmente que su contenido o su sentido” (Pavis, 2000, p. 135). El actor, por el contrario, concentra toda su energía en dar sentido y significado en cada una de sus acciones, buscando abrir interrogantes, más que en dar respuestas absolutas. La danza del actor no es una danza coreografiada bajo el mismo rigor y estándares que maneja un bailarín. El actor no busca la perfección y estética en el movimiento; o mejor, en el actor, la perfección y la estética

del movimiento, están profundamente ligadas con el *gestus* del personaje, en relación con el carácter, la intencionalidad y la temática de la obra.

Es así, como Laura, actriz del colectivo, a través de una improvisación sobre el personaje de Catalina, hija de *Coraje*, dentro del *Proceso de Montaje* “logra construir el juego de la niña que se coloca unos zapatos y un sombrero que no le pertenecen [...] y a través de una danza nos muestra una mujer hermosa, sensual, atractiva”, en la que se devela su transformación, su metamorfosis, en la que se devela el instante preciso en que aquella criatura se debate o se halla en el umbral que se encuentra entre la niña y la mujer. “Cuando *Madre Coraje* la descubre y la regaña por tener puestos el sombrero y los zapatos, ella se los quita con un gesto y una sutileza acordes con la levedad del personaje” (Diario de campo, 1 de diciembre de 2014); y en ese instante, se vuelve a ver a la niña.

La actriz, a través de su práctica artística busca generar acciones que tengan significado para ella y para el colectivo creador con quien trabaja. A su vez, busca generar significado en quien la observa. Por lo tanto, su danza, su movimiento, son creados en pro de la construcción del *gestus* de su personaje, en búsqueda de nutrir tanto el personaje, como la obra. La danza, en esta “puesta en- juego”, tiene que llegar a hacer parte de la fábula, parte de la historia. Debe llegar a contar algo, al igual que la escenografía, el vestuario, la luz. El personaje a través de su danza nos debe llegar a transmitir sus dolores, sus alegrías, sus ilusiones y sus anhelos. Y así, el personaje realmente contará con aquella facultad, de llegar al espectador, de tocarlo, de nutrirlo, de cuestionarlo.

Es sólo un trozo de vida lo que podemos poner en escena, la exposición será hecha por la acción misma y el desenlace no será más que una interrupción facultativa que debe dejar, más allá de la obra misma, el campo libre a la reflexión del espectador (Jean Jullien citado por Sarrazac, 2013, p. 95).

El significado del cuadro o el fragmento teatral creado desde la danza, no está conectado directamente con el mundo de la razón, sino con las sensaciones, los sentimientos, las emociones, con el sujeto sensible, con lo visceral, en las que el cuerpo y el *gestus* cobran mayor relevancia.

“No por casualidad la danza es el lugar donde las nuevas imágenes corporales pueden leerse con mayor claridad. [...] No presenta una ilustración, sino un actuar. Todo aquí es gesto” (Lehmann 2013, p. 335). Este gesto teatral que busca develar el universo sensible del personaje, desde el movimiento, el juego, el encuentro, el desequilibrio, la incertidumbre, en un teatro que llega al espectador desde la danza, el gesto y la palabra. Teatro en el cual, en nuestro caso específico, el actor desde esta danza, este gesto y esta palabra, se enfoca o pretende develar el sino trágico del personaje, tomando como material, herramienta y punto de partida su propia corporeidad, que habla del presente que el propio actor está viviendo y al mismo tiempo, sin desconocer que aquel cuerpo “es una realidad autónoma que no *narra* gestualmente esta o aquella emoción, sino que mediante su presencia se *manifiesta* como lugar de inscripción de la historia colectiva” (Lehmann, 2013. p. 168).

Esto sólo se da, en una verdadera “puesta en-juego”, en la que se conjugan todos los elementos, los lenguajes y las disciplinas que hacen parte del espectáculo, a través del cuerpo, permitiéndole a este cuerpo, hacer realmente presencia en el espacio, potencializando el gesto y el movimiento en la creación teatral. Esta creación, esta revelación que a través del gesto, a través del movimiento, a través de la danza, nos lleva hacia el mundo de las sensaciones, de lo simbólico, de lo intuitivo, de lo sensible. Es aquí donde aparece aquella sombra indeleble del Dios del Vino, y se escucha *el canto del Macho Cabrío*, quien con su clamor de amor a la vida, ejecuta una danza que nos desgarrar el alma y nos impregna de una energía que nos cuestiona, nos re-crea y nos desequilibra.

### **5.3. El desequilibrio y el colibrí**

Para lograr desarrollar el cuerpo como medio expresivo, dentro del grupo, se implementa a través del entrenamiento, “la técnica de centro”, que desde nuestro punto de vista nos da la posibilidad de liberar el cuerpo, apoyar la voz, irradiar energía y controlar el equilibrio, todo concentrando en el centro del cuerpo. En palabras de Blesok Tadashi Suzuki:

El centro está debajo del ombligo entre la pared abdominal y el sacro denominado "*Hara*" para los Japoneses y "*Sien*" para los chinos. Ayuda a mantener el equilibrio ya que la energía desciende de las partes inferiores del cuerpo. Si queremos mejorar la estabilidad tenemos que descender el centro de gravedad y sentir nuestros pies, apoyando y ejerciendo presión en el suelo. Las rodillas se tienen que flexionar para acompañar el movimiento. Las caderas son las que inician el movimiento (Suzuki, 2009).

Para el actor, el centro es donde nace, se acumula y se potencializa toda su energía. Desde allí controla el equilibrio, dándole la posibilidad de llevar su cuerpo al desequilibrio, en búsqueda de construir o de jugar con otras corporeidades o en la construcción de calidades de movimiento distintas a las que maneja en su cotidianidad. Todo esto dirigido hacia el autoconocimiento, primordial para quien usa su cuerpo como herramienta creativa. Además, el centro está unido y entrañablemente ligado con el diafragma, músculo con el que se maneja la respiración y la columna de aire para la emisión de la voz, complementos muy importantes para el acto teatral. La voz, el gesto y el movimiento, surgen desde este puente, que interconecta y a la vez libera el cuerpo del actor. En otras palabras, todos los movimientos del actor deben ser controlados desde el centro, porque sus movimientos en la escena deben estar cargados de energía y esa energía proviene de allí. Más adelante, retomaremos y profundizaremos sobre los temas del centro y del desequilibrio, en confluencia con el tango, como parte del desarrollo de la presente investigación-creación.

Retomando el tema del presente título, actuar, es ponerse en desequilibrio, en tensión, en un lugar incómodo. Es llevar el equilibrio al extremo, al punto límite y avanzar sutilmente sobre esta línea, que momentáneamente se puede llegar a traspasar, a interrumpir o a borrar, gracias al juego, a la creación y a la exploración teatral que se está desarrollando.

En ninguna otra forma artística el cuerpo humano – su realidad vulnerable, violenta, erótica o *sagrada* – es tan crucial como en el teatro. [...] Todo se inicia, como es sabido, con una acción corporal; el teatro comenzó cuando alguien se

desprendió del colectivo, lo desafió y *emprendió algo por sí mismo*: [...] el valeroso que se atreve a salir del colectivo protector y entra en un *espacio distinto* situado más allá, en el que se enfrenta al grupo. Esta otra área permanece ajena y *extrañamente familiar*, de manera que la escena contiene algo de Hades: por ella deambulan espíritus. El cuerpo del teatro es siempre el de la muerte y la escena es otro mundo con un *tiempo* propio – o ninguno – que queda ligado, por un momento, al temor inconsciente, expectante, de lanzar una mirada prohibida y voyerista al reino de los muertos. (Lehmann, 2013, p. 345).

Para que el actor pueda llegar a enfrentarse a esto, debe contar con un alto nivel de autoconocimiento, sólo así, podrá crear ese otro, desde sí mismo, para poder llegar a transformar su corporeidad, sus movimientos y llegar a crear el *gestus* del personaje. Para ello el actor debe conocer su punto de equilibrio, su centro, debe poder controlarlo, debe llegar a jugar con él. Este conocimiento y este control solo se logran a través del entrenamiento actoral, “el cuerpo se convierte, a través de la disciplina, casi en un espíritu, en una aparición física de lo incorpóreo” (Lehmann, 2013, p. 379). A través de esta incorporeidad, de este espíritu, se busca crear una imagen teatral que produzca entre el actor y el espectador, un desequilibrio que los ponga en tensión, un desequilibrio que toque al espectador físicamente y lo lleve a ser parte de este *hecho efímero* que se está llevando a cabo sobre el escenario.

Por lo tanto, dentro del *Proceso de Montaje* de la obra *Madre Coraje*, como dentro del *Laboratorio*, que hicieron parte de esta investigación, el desequilibrio se convirtió en herramienta para la creación de la imagen, del personaje, de la propuesta dramática y de la puesta en escena. El desequilibrio se hizo parte fundamental dentro de esta investigación-creación, como centro de la experimentación. En otras palabras, se realizó un proceso de experimentación desde el desequilibrio, en búsqueda de la esencia trágica de algunos de los personajes de esta obra. Es decir, que no sólo indagamos sobre el desequilibrio desde el punto de vista físico, también lo abordamos desde el desequilibrio mental y desde el desequilibrio entre la relación y las situaciones de estos personajes, buscando enfatizar en el contexto de guerra en el que ellos se encuentran. Punto sobre el cual, durante el *Proceso de Montaje* se concluyó “que todos los personajes están dementes. Todos utilizan a los demás” (Diario de campo, 4 de agosto de 2014).

Estas indagaciones se realizaron tomando como ejes: la vida y la muerte, sobrevivencia, locura, amor y odio. Enfoques que en sí mismos, contienen o proyectan desequilibrio. Tomando como detonante y material el texto de Bertolt Brecht cuya estructura dramática, compuesta por cuadros, contiene en sí misma el concepto de totalidad y vacío, de integralidad y ruptura.

Por lo tanto, esta investigación-creación se centró en resaltar, indagar y experimentar sobre el desequilibrio mental con que arrastran estos personajes a quienes el destino los ha sumergido en una guerra interminable. Enfatizando desde el desequilibrio mental de una madre que pierde a sus hijos uno a uno, debido a su fijación de querer lucrarse de esta misma guerra, que se los arrebató. Madre Coraje, en su desequilibrio, canta y baila un tango al reencontrarse con uno de sus hijos perdidos. Y en una nueva ocasión, después de un largo trago de aguardiente, en silencio, baila otro tango, despidiendo el cuerpo de su segundo hijo que unos soldados van a arrojar al río. Se despide del cuerpo de su hijo que flotará insepulto sobre el río, quien sabe por cuánto tiempo, pues ella no podía reconocerlo, sin poner en riesgo su negocio, a su hija muda y su propia vida. Ella se despide con un tango del hijo que tuvo que negar. Con un tango, Madre Coraje devela el gesto trágico del dolor que arrastra, tras una vida de sufrimientos, tras una vida sin sentido, sin un mañana; luego se seca los ojos, ordena su mercancía y continúa su trasegar.

Sobre este tema, se retoman las palabras de Andrés Corredor, quien en su escrito *Al colibrí le tocó ese nombre*, comparte que: “al colibrí –que en el mundo Uitoto es símbolo de equilibrio, ya que no es frío ni tampoco caliente” (Corredor, 2013, p. 17). A través de este texto, Corredor plantea que al contrario de la cultura occidental, que comprende el equilibrio desde la ausencia de movimiento, desde la quietud de la balanza, para los Uitoto, por el contrario, su concepción de equilibrio surge del movimiento, de la armonía que se da en constante movimiento del universo, del mundo. Por eso para ellos, el colibrí es la imagen del equilibrio, que a través de su vuelo se muestra a nuestros ojos, como una imagen hiperreal, como un *hecho efímero*, el cual está al alcance de nuestras manos, pero no lo podemos tocar.

El actor, cuando logra concentrar toda su energía vital en la escena, al igual que el colibrí, quien siendo un ser diminuto, con su movimiento, con el vibrar de sus alas, que es a su vez un acto

violento, preciso, leve, potente y natural, logra estremecer a todo aquel que lo observa, logra poner el universo en una armonía que está a punto de colapsar. Este ser diminuto, actor o colibrí, logra que su vuelo, su creación, a través del movimiento que surge de su propia corporeidad, llegue a transcender. Actor o colibrí, a través del perpetuo movimiento, logra que su presencia sea mágica, etérea.

#### **5.4. Confluencia musical entre el personaje y la danza**

Ahora, en búsqueda de esa “puesta en-juego”, dentro de esta investigación-creación, la música, se convierte en otro tema ineludible, porque la música es un elemento inseparable de la danza y a su vez, esta afecta toda la propuesta artística del espectáculo. Aunque el personaje baile en silencio, esta danza llega a tener un ritmo, una coloratura y una musicalidad propias. Por otra parte, se encuentran escenas en las que el canto a capela o la musicalidad en la interpretación del texto, se acompaña o se complementa con danza.

Para los actores, así como para los directores, la música se ha convertido en una estructura independiente del teatro. No se trata del papel evidente de la música y del teatro musical, sino de una idea más profunda del teatro *como* música. Quizá sea algo ya típico que una mujer de teatro como Meredith Monk, que es conocida por sus poemas visuales y sonoros escenificados espacialmente, haya dicho en una ocasión: “Yo llegué al teatro desde la danza, pero fue el teatro el que me trajo a la música” (Varopoulou H. citada por Lehmann, 2013. p. 158).

Aunque la danza en el teatro no se rija desde los mismos parámetros con los que asume la danza un bailarín, pues, como ya lo he planteado, el actor la asume desde el carácter, la situación y la carga del personaje, la música es y seguirá siendo un componente fundamental en la construcción o creación de esta danza y tiene que estar totalmente conectada con el carácter, la situación y la carga del personaje, ya sea como complemento o como contradicción, ya sea en la misma línea o

como contraposición, es decir, que tiene que estar de acuerdo o en relación con el sentido con el que se está creando o desarrollando el cuadro, la fábula y la dramaturgia del espectáculo.

Por ello, cuando se escoge la música para una escena, es fundamental no olvidar que el tema y la melodía con que cuenta esta música, traen consigo su propia carga emocional, entendiendo esta carga, como aquella cualidad innata y natural de la música, para entrar en la dimensión de lo sensible y llegar a generar en quien la escucha, de acuerdo con su métrica, su tempo y su instrumentalización, nostalgia, tristeza, euforia, ira, angustia o soledad. La música, tiene la capacidad y la fuerza de crear o de llenar el espacio, con su propia atmósfera.

Desde lo teatral, se puede decir que esta influencia depende fundamentalmente, tanto de la versión del tema que se esté utilizando, como del bagaje cultural con el que cuenta dicho tema, así como si esta música es pregrabada o se presenta con músicos en vivo, y si estos músicos están sobre o fuera del escenario. La decisión de contar o no, con músicos en vivo dentro del espectáculo, debe surgir y estar acorde con la puesta en escena, porque los músicos en vivo, dejan de ser un elemento meramente auditivo, para hacer parte de la imagen teatral, por lo tanto, deben integrarse con los otros lenguajes y elementos que hacen parte del espectáculo, en pro de la solidez, el significado y la claridad de la puesta en escena. También se puede contar con una fusión de formatos, en lo que se refiere a lo musical, como es el caso de nuestra puesta en escena, en la que se cuenta con música y sonidos incidentales, ejecutados en tras escena, que se fusionan, se complementan o se contrastan, con el canto a capela y la música pregrabada, dentro de la misma, como en otras escenas.

Como parte de la versión del tema que se está utilizando, si es que cuenta con varias versiones, influyen el género, el tempo y la instrumentalización de la pieza, que siempre depende y se ve directamente afectada por quienes son los interpretes de la misma. En referencia a la carga cultural, influye directamente la popularidad de la pieza, así como el conocimiento y el contacto previos al espectáculo, que pudieron llegar a tener, tanto el actor como el espectador con dicha pieza. O si esta fue creada para el espectáculo al que pertenece. Sobre esta carga cultural, entran a operar nuevamente, el género y la instrumentalización con los que cuenta o se interpreta este

tema, y tanto el impacto colectivo, como el impacto que puede llegar a generar en cada individuo, aquellas características particulares con las que es dotada e interpretada esta pieza.

En el caso de que este tema cuente con voz, desde el punto de vista musical, esta voz es tomada como un instrumento más, que aporta a la estructura, tonalidad, textura y coloratura de la melodía. Desde lo teatral, sin llegar a eliminar el punto de vista de lo musical, esta voz, esta voz cantada es palabra y esta palabra, trae a su vez un texto que aporta y afecta la fábula de la obra. Esta palabra, trae consigo una historia y unos referentes culturales que confluyen, chocan, se fusionan, se encuentran, en ese trozo de vida [...] que podemos poner en escena (Jean Jullien citado por Sarrazac, 2013, p. 95), en ese CARA a CARA que enfrenta el actor consigo mismo en la creación, en el que toma y asume la danza como lenguaje y herramienta en la construcción de ese CARA a CARA, que luego se da con el espectador.

Por lo tanto, el actor a través del movimiento, a través de su presencia, debe jugar con la carga y con la fuerza con la que cuenta esta música; de lo contrario, esta puede arrasar con el sentido que se está intentando construir a través de esta danza. La música es un ingrediente vital tanto en el teatro contemporáneo como en la danza, y se ha hecho fundamental como lenguaje o herramienta de creación teatral, y el actor, a través de su técnica, debe moldearla, manipularla, convertirla en parte de su creación. El actor, a través del cuerpo, la música, la ruptura y el movimiento, debe intentar develar el gesto trágico de este personaje que danza.

## **6. Desde el teatro a la danza, desde el actor al bailarín**

Como pieza clave de esta investigación-creación, se hace fundamental contar con algunas definiciones de Teatro, para poder confrontarlas con otros conceptos como la danza, la danza teatro y el teatro danza. Por lo tanto se citarán a continuación, algunas definiciones como parte de la contextualización del presente estudio.

Patrice Pavis define el teatro como: “Estilo de representación que busca utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo que apele a todos los sentidos y produzca de este modo la impresión de totalidad y de una riqueza de significaciones” (Pavis. 1990, p. 462). Esta cita de Pavis, permite ratificar, que en el teatro confluyen todas las prácticas artísticas o si se prefiere, el teatro se nutre de todas ellas, como ya se había planteado con anterioridad, dentro del presente escrito. Por supuesto, la presencia, el énfasis o la ausencia de estos diferentes lenguajes o disciplinas, depende del colectivo, de los integrantes, es decir, de los individuos que hacen parte del montaje que se esté construyendo, así como desde la visual y la estética que se busque o que se plantee desde la dirección.

En esta búsqueda, en esta indagación se llegó a conocer el concepto de danzalidad, a través del artículo *Estética de la «danzalidad» o el giro corporal de la «teatralidad»* de Grumann Sölter. Artículo en el que el autor plantea que:

Interesante es observar cómo el traspaso del gesto en el contexto cotidiano al gesto escénico-artístico compromete un paso de la indeterminación del movimiento cotidiano al control escénico ejercido por el actor. Una «teatralidad», en este marco de orden gestual y de movimientos corporales, puede entenderse perfectamente como «danzalidad». (Grumann Sölter, 2008, p. 56).

Esta cita de Grumann Sölter plantea un problema inmediato y es la intuición que la danzalidad como concepto no se ha definido completamente. El mismo Grumann Sölter cita dentro de su escrito a Lehmann, quien refiriéndose a la danza dice:

Ella no formula significado, sino que articula «energía», no presenta ninguna ilustración, sino que se activa en su accionar. Todo aquí son gestos... de la semántica a la sintaxis y entonces hacia la pragmática, el «intercambio» emocional de los impulsos con los espectadores en la situación de la comunicación... (Lehmann citado por Grumann Sölter, 2008, p. 51).

El texto anterior, nos reafirma en la idea de que la danzalidad es un concepto por definir o mejor aún, que es un término cuya riqueza radica en no poseer un significado general, en no ser un concepto con una lectura única e inequívoca. Por otra parte, esto nos lleva a concluir que nuestro interés realmente se enfoca hacia los fragmentos danzados dentro de los montajes teatrales, es decir, donde la danza se convierte en el lenguaje de uno o varios cuadros de la obra, no en el enrarecimiento o afectación del movimiento, que tiene que ver más con el término danzalidad. Como plantea Adolphe Appia: “El movimiento, la movilidad, he ahí el principio director y conciliador que regulará la unión de las diversas formas del arte para hacerlas converger [...] en el arte dramático” (Appia citado por Danan, 2013, p. 147). A lo que Joseph Danan comenta:

(La obra de arte viviente), asignando al movimiento la posibilidad de hacer que espacio y tiempo se reencuentren, trabajen juntos. Parecería que la evolución reciente de la escena no hiciera más que desarrollar esta dimensión. Como prueba de ello están, particularmente, los acercamientos del teatro y la danza (Danan, 2013, p. 147).

Por lo tanto, el actor debe crear emoción, sensación y significado a través de su movimiento. “El valor del movimiento de la obra se encuentra en aquel movimiento que él hace nacer en el espectador: lo que llamamos emoción y que puede transformarse en puesta en movimiento del pensamiento” (Danan, 2013, p. 148). Tomando su cuerpo como su herramienta primordial, con la que hace presencia en la escena, de la que surge el movimiento, el gesto y la palabra. De la que surge la danza. El actor:

Adopta una posición intermedia entre el mimo y el bailarín: por un lado, funda su gesto y su palabra en codificaciones; por otro, tiende a negarlas y a borrar los puntos de referencia, enmascarando la construcción convencional de su personaje. El cuerpo en el teatro se somete a una perpetua negación: expone su materialidad y se refugia en su ficcionalidad (Pavis, 2000, pp. 135 - 136).

Esta definición propuesta por Pavis, se hace pertinente dentro de esta investigación-creación, pues se refiere directamente al cuerpo del actor y cómo este cuerpo, interactúa y se debate entre

la *mimesis* y la danza. Los actores construyen, crean, hacen obra a través de su propio cuerpo. “El cuerpo es nuestro material y nuestra herramienta de trabajo, lo insoslayable e insustituible” (García, 2007 p. 39). Desde su propio cuerpo, el actor, logra hacer presencia sobre el escenario. Desde el cuerpo construye físicamente el personaje y desde este mismo cuerpo, proyecta los deseos, las motivaciones y las pasiones que impulsan, empujan o arrastran a este personaje hacia la victoria o la derrota, hacia la alegría, el amor, el reconocimiento, la plenitud, o hacia su destino fatal.

Pavis propone un análisis comparativo entre las distintas expresiones de las artes escénicas, dando por separado el concepto del actor de teatro, antes citado, así como los del mimo, el bailarín, y el bailarín-actor de la danza-teatro, donde define que:

El mimo imita su objeto; pero esta imitación, no tiene la obligación de ser directa o conforme al original. Se funda en una codificación del gesto y del personaje. Establece y fija puntos de paso obligados en la secuencia gestual y conduce a una depuración del gesto, una depuración que podemos reconocer y por lo tanto ensayar. (Pavis, 2000, p. 135).

Y plantea que:

El bailarín tampoco se ve obligado a imitar una acción o a contar una historia. Su trayectoria es más difícil de identificar porque no se inscribe según la lógica de un relato o de una fábula. La intensidad y la dirección del movimiento se pueden percibir más fácilmente que su contenido o su sentido. [...] El cuerpo del bailarín quema sus últimos cartuchos y se somete a un “saber del descontrol” (Saporta citado por Pavis, 2000, p. 135).

Las definiciones dadas por Pavis sobre el mimo y el bailarín son un aporte fundamental para esta indagación, porque su definición del actor, como ya se había planteado, tiene una estrecha relación con éstos y además, se hace fundamental contar con estas definiciones, para analizar la danza que surge desde el personaje, no desde el actor, ni desde el bailarín. Mirada desde la cual la

mímesis, la representación, el actor y el personaje cobran relevancia. Retomando el bailarín, Isadora Duncan, desde su concepción de la danza, afirma que:

El pájaro nunca se esfuerza. La bailarina debería ser luz como una llama. Incluso la violencia es más grande cuando está contenida: un gesto que ha crecido lentamente a partir de esta reserva es mil veces más valioso que el esfuerzo y desbanca a cualquier otro (Duncan, 2003, p. 101).

Dándole énfasis a la frase, en la que Duncan afirma que: “La bailarina debería ser luz como una llama”, se trae a la memoria a Paul Valéry, quien a través de la voz de Sócrates, desarrolla un discurso argumentativo, en el que presenta la similitud entre la bailarina que observa danzar este personaje y una llama de fuego:

Ese cuerpo se ejercita en todas sus partes, y se combina a sí mismo, y se da forma tras forma e incesantemente de sí mismo se evade... hele ya en ese estado comparable a la llama, en medio de los cambios más activos... ya no se puede hablar de “*movimiento*”... ya no se distingue entre esos actos y sus miembros... (Valéry, 1958, p. 43).

En este fragmento, Valéry no sólo hace una comparación entre la bailarina y una llama, sino que presenta entre líneas, la cualidad de la danza como *hecho efímero*. Cualidad que comparte con el teatro, pues la presentación de una danza, al igual que la presentación teatral, es un suceso, es decir, algo único o impactante, que ocurre en un espacio y en un tiempo determinado. Es irrepetible. Por supuesto que tanto una obra teatral, así como una danza, pueden presentarse en múltiples ocasiones, pero aunque sean la misma obra, la misma danza, nunca llegarán a ser la misma, porque cada función es distinta y porque con cada una de sus presentaciones, tanto en el teatro, como en la danza, a su vez, se van transformando. Por este motivo el bailarín y el actor, deben llegar a ser llama, deben ser luz, deben alzar el vuelo, por su público, para su público, porque “lo que jamás volverá a suceder, se ofrece magníficamente a nuestros ojos. Lo que jamás volverá a suceder, debe suceder con la mayor magnificencia posible” (Valéry, 195, pp. 41 - 42).

Estos conceptos que se han citado, proporcionan un valioso material para comenzar a visualizar tanto las diferencias, como ciertos límites entre el actor, el mimo y el bailarín, así como sus fuertes similitudes. Por otra parte, tenemos al bailarín-actor de la danza-teatro, quien, de acuerdo con lo planteado por Pavis:

Duda entre dos tipos de gestual que practica alternativamente: el gesto danzado y el gesto mimético. El cuerpo del bailarín-actor transmite al espectador la incertidumbre de su anclaje y cambia sin cesar de estrategia: tan pronto se deja llevar por el movimiento muscular, como imita y codifica el mundo que representa. La coreografía del movimiento se duplica con una puesta en escena (puesta en espacio, uso de decorados, texto y construcción narrativa) que, habitualmente, es la propia del teatro (Pavis, 2000, pp. 135 - 136).

En análisis del concepto que ofrece Pavis sobre el bailarín-actor, se concluye que este define en gran medida, al actor del teatro contemporáneo, quien a través de su cuerpo construye el *gestus* de sus distintos personajes, tomando, apropiándose y valiéndose de aquellas técnicas que se encuentren a su alcance, lo que lo lleva a jugar con múltiples lenguajes y elementos escénicos como la luz, la escenografía y la música. Lo que lo lleva a jugar con la danza, el gesto y la palabra. Ingredientes que mezcla, que transforma, que moldea, con los que también se enfrenta y forcejea, en búsqueda de una creación sensible y sensitiva, impregnada de teatralidad.

## II. EN BÚSQUEDA DE LO TRÁGICO



Obra *Madre Coraje*, 2015.

En escena Carlos Eduardo Suárez Cifuentes y Laura Rodríguez Duque

Fotografía de Miguel Francisco Suárez

## **1. *Madre Coraje*, el personaje y el gesto trágico**

En la creación y en la revelación de esta puesta en escena, hacia aquella “puesta en-juego”, se busca alcanzar un ritmo y un estilo propios, en el que los elementos que hacen parte del espectáculo, es decir, la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la música, la iluminación, confluyan de tal manera que brinden la posibilidad de crear sobre el escenario, a través del color y el movimiento, a través del cuerpo, ese *hecho efímero*. Momento en el que es fundamental, cómo este cuerpo habita aquel espacio en el que sucede ese *hecho efímero*, donde confluyen todos estos elementos y nace el gesto teatral. Si esta confluencia lleva al espectador a cuestionarse sobre el sinsentido del dolor y la impotencia que sufre el antihéroe, a cuestionarse sobre el sinsentido de la catástrofe humana, es allí en donde el gesto trágico, logra la transcendencia.

### **1.1. ¿Qué tanto nos habremos distanciado de *Madre Coraje*? ¿Qué tan ajeno y tan lejano será Brecht?**

En este proceso de investigación-creación, se busca alejarse, tomar distancia de ciertas ideas preconcebidas, existentes en el medio teatral colombiano, acerca de términos como el distanciamiento y el teatro brechtiano, en búsqueda de tener libertad en la creación, hacia la construcción de una puesta en escena propia, que a su vez llegue a brindar más espacio para la investigación y la experimentación, porque como lo plantea Eduardo Gómez, en nuestro contexto:

El distanciamiento (*Verfremdungseffekti*) se ha confundido muy a menudo como una actuación despersonalizada, los textos son excesivamente esquemáticos y demostrativos y en la fábula predominantemente se excluyen (casi

sistemáticamente) temas como el amor y la sexualidad (al menos en su complejidad), las experiencias en torno de la muerte y una serie de conflictos psicológicos y sociales profundos en función del arte, la ciencia, la política (Gómez, 1994, p. 331).

Partiendo de la *doble consciencia* del actor, pretendemos desarrollar procesos de puesta en escena, a través de una creación colectiva en la que el aporte desde la experiencia, la técnica y la emocionalidad de cada uno de los integrantes del colectivo sea supremamente significativa. Esto en contraposición a lo que acontecía en la década de los 50 en Colombia, momento en el cual:

La modalidad del teatro colectivo surge bajo la influencia de una devaluación de la singularidad creadora del individuo y del criterio igualitario mecanicista que pretende ignorar las diferencias en capacidad y vocación (Gómez, 1994, p. 331).

En las últimas décadas el teatro ha dado un giro fundamental hacia el retorno de la individualidad creadora, sin olvidar que esta hace parte de una construcción colectiva. Esto ha llevado al teatro a indagar sobre distintas maneras de asumir el oficio y sobre el cuestionamiento de cómo los múltiples lenguajes y disciplinas que llegan a la escena, conforman y afectan a la teatralidad de estos espectáculos. Esta experiencia es un acto de comunicación, es un acto sensible y pararse en el escenario es una posición política, que tiene una intencionalidad, porque lo que hace que esta práctica sea artística, es precisamente eso, la intencionalidad. Y esta intencionalidad, es evidente dentro de la dramaturgia de Brecht.

En un teatro epicizado<sup>7</sup>, más narrativo, se introduce discontinuidad, distancia, mensajes, reflexividad: frente a la fábula que se le cuenta, el espectador debe apelar a su razón. El espectador debe descifrar los sentidos de esta fábula, de esta parábola. No obstante, la acción no es expulsada del teatro brechtiano. La narración juega contra ella, pero también con ella (Barbolosi y Plana, 2013, p. 86).

---

<sup>7</sup> *Epicizar* el teatro no es transformarlo en epopeya o novela, ni volverlo puramente épico, sino incorporar en él elementos épicos en el mismo grado en que se integran al teatro tradicionalmente elementos dramáticos o líricos. La *epicización* (o *epización*, si seguimos el modelo del alemán *Episierung*) implica entonces el desarrollo del relato sin ser una simple narrativización del drama (Barbolosi y Plana, 2013 p. 84).

Esta construcción se realiza sin perder de vista que el espectador lee la obra desde su propio presente y sobre lo que la pieza le dice o le revela de su vida, de su momento vital; y dicho presente está ocurriendo frente a él; esta historia se la están contando desde el escenario, que durante la función cuenta con la dualidad de ser un espacio real y a su vez, es mágico e irreal. En esta tensión dada por la combinación entre la acción y la narración, surge el gesto.

El teatro épico moderno y contemporáneo, de Piscator y Brecht a Heiner Müller o Edward Bond, da testimonio de los conflictos entre intereses, clases y naciones e ideologías, les recuerda a los espectadores los sufrimientos y las acciones de los individuos corrientes y pone en escena su *gestus* (Barbolosi y Plana, 2013, p. 84).

No en búsqueda de que el espectador se sienta identificado, sino hacia la creación de un espectáculo que lo lleve a la autorreflexión. Pero frente a la conceptualización presentada por Brecht acerca de su teatro épico, en contraposición a la tragedia clásica, Sandro Romero se pregunta: “¿De qué tipo de identificación se está hablando en un teatro de máscaras, coros, versos y demás artificios no realistas?” (Romero Rey, 2014, p. 206). A lo que agrega que más pareciera que Brecht estuviera en contraposición del melodrama decimonónico, que de la tragedia griega. Sin duda, “de las obras corales, donde los textos colectivos se vuelven esenciales en los más importantes escritos del dramaturgo alemán, se diría que tienen una deuda considerable con la tragedia antigua” (Romero Rey, 2014, p. 206 - 207). En el caso de *Madre Coraje*, lo coral, los versos y la máscara, son recursos preponderantes en la construcción dramática de esta obra, que, a su vez, fueron determinantes tanto en la experimentación, como en las *dos puestas en escena* que hacen parte de esta investigación-creación.

Otro punto de encuentro entre Brecht y la tragedia es el conflicto, sobre lo que Sandro Romero plantea que es precisamente allí “donde se genera la mismísima acción teatral” (Romero Rey, 2015, p. 41). En la “puesta en-juego” entre el conflicto y la fábula es sobre lo que Brecht crea aquella dramaturgia fracturada, discontinua. Y es sobre la construcción de este artificio en el que se sostiene y por el que perdura la teatralidad de su obra.

Para el presente estudio, son fundamentales los planteamientos de Brecht sobre la fragmentación, lo gestual, la creación de “reproducciones eficaces de la realidad” (Brecht, 1976, p. 116), desde una “presencia intensificada del cuerpo humano”, en una combinación entre el gesto y la palabra, en la cual tanto gesto, como palabra se confrontan, se fracturan, se complementan y en algunos cuadros, se fusionan o se contraponen con la danza, en búsqueda por descubrir, crear, construir o develar el *gestus* de estos personajes que se debaten entre la catástrofe y el sino trágico de la existencia humana.

A través de la experimentación generada desde la dramaturgia de Brecht, el *gestus* del personaje trágico cobra vida, en esa búsqueda insaciable por lograr el contacto con el espectador. En esta búsqueda, el *gestus* le abre espacio a la música, el silencio y la danza, como lenguajes que median, se fusionan, chocan y se enfrentan en la creación teatral. Esto se da, en conexión con la búsqueda de Brecht, de poder llegar a hablar sobre el mundo, en donde lo político era fundamental para dar cuenta de su posición frente al mundo que tuvo que habitar.

## **1.2. *Madre Coraje* y punto aparte.**

El estar intentando alejarse continuamente durante este proceso, tanto de las ideas preconcebidas que circulan en el medio, como de las propias, acerca de la obra *Madre Coraje*, así como del distanciamiento y el teatro brechtiano, se llegó a indagar sobre diferentes lenguajes en la construcción de las formas, las emociones y las texturas de una versión propia de esta obra. Tal vez en este alejarse, se esté más cerca de los planteamientos de Brecht. O tal vez, se llegue a cometer más fácilmente aquellos errores que se quieren evitar.

Al respecto, Cacca Rosset plantea que: “En América Latina somos antropófagos. Aquí nos tragamos a Brecht y después lo vomitamos. Esa es nuestra manera de digerirlo. Afortunadamente tenemos que traicionarlo” (Rosset citado por García, 1994, p. 150). Traicionamos a Brecht en

búsqueda de crear nuestras propias propuestas, a través de sus teorías, a través de sus obras, intentando hablar de nuestro presente. Sabiendo que Brecht contaba con el don:

Sin el cual el teatro no puede perdurar: la creación de personajes dotados del milagro de una vida independiente. Bertolt Brecht ya ha muerto y tal vez el tiempo nos libre de la pesadilla de su política. Pero sus seres imaginarios han adquirido una terca vitalidad. Cuando el nombre de Brecht esté sepultado en la historia literaria, Madre Coraje seguirá tirando de su carreta a través de la noche de invierno (Steiner, 1991, p. 288).

Deteniéndonos frente a este ser imaginario al que Brecht le dio vida, en confluencia con la forma particular de hacer teatro de este colectivo, se concluye que en nuestras obras, el personaje es fundamental, y que a través de esta investigación-creación, se descubre que el personaje trágico habita en toda nuestra creación teatral. Se llega a esta conclusión, tomando en cuenta que:

Para nuestra definición, tanto Arlequín como Hamlet son personajes teatrales. La diferencia está en la concepción del espectáculo y el carácter del teatro en su relación con una determinada sociedad. Tanto el uno como el otro cumplen o realizan acciones, en el primer caso episódicas, de acuerdo al carácter del teatro de plaza pública que era la Comedia del Arte, y en el segundo caso acciones llamadas memorables, a semejanza de las cumplidas por los grandes personajes griegos (García, 1994, p. 217).

Si hablamos de teatro de la representación, y esta representación cuenta con escenas en las que hay danza, estos fragmentos danzados son a su vez la representación de la danza y la construcción de esta danza parte o se fundamenta en la técnica del actor, y esta construcción esta mediada profundamente por el personaje y la situación en la que este se encuentra inmerso. Ahora, si la danza devela el gesto trágico del personaje, esta danza es la expresión del dolor, del llanto, de la desolación, de la soledad o del desarraigo con que arrastra este personaje. Es decir, que desde la danza se develan otros matices de la historia, de lo trágico, de las motivaciones y del carácter de este personaje.

En consecuencia, el gesto trágico de este antihéroe cobra su fuerza legítima, la violencia del “horror presenciado” (Pulecio Mariño, 2012, p. 52), a través del contacto entre el teatro y la danza. Este contacto, este encuentro, brinda el espacio para poder indagar desde las propias corporeidades y desde lo sensible, hacia la creación del *gestus* del personaje trágico contemporáneo.

Desde el movimiento de este cuerpo imperfecto, se devela la orfandad en la que se encuentra inmerso este ser ordinario, este antihéroe que danza con desesperación, en búsqueda de una luz de esperanza que en el fondo sabe que es imposible de alcanzar. Aunque esta danza se convierte en una nueva fractura, en el instante mismo que ésta se da, es imposible acallarla. El *gestus* que se crea gracias a esta fractura, lleva al antihéroe a resplandecer, a volverse único, a trascender en el tiempo.

¿Dónde está el individuo vivo, inconfundible, el hombre que no se asemeja del todo a sus semejantes? Es evidente que la imagen global que se brinda del personaje tiene que mostrar también esas facetas individuales; eso se logrará incorporando esta contradicción a la imagen (Brecht, 1976, p. 122).

En este sentido, se lleva a la escena una propuesta contemporánea de *Madre Coraje*, buscando poner en diálogo con el espectador nuestro contexto actual de guerra, intentando develar algunos matices de aquellos juegos políticos y de poder que se tejen detrás de estos discursos de paz y reconciliación. Se abre este diálogo a través de la historia de esta antiheroína, que anda errante por los campos de batalla, los campamentos y las trincheras, vendiendo medias, correas y aguardiente, a esos hombres armados, con los que se encuentra, con los que choca, con los que negocia. A los que les quita el dinero cuando les vende, y a quienes les regatea si le ofrecen algo que ellos quieren vender. A ella no le importa de qué bando son o que filiación política tienen, sólo piensa en la ganancia, sin darse cuenta, que a duras penas logra sobrevivir.

*Madre Coraje* es una alegoría del puro despilfarro. Esta vieja loca pierde sus hijos, uno tras otro, en el vendaval asesino de la guerra de los Treinta años. Ya son

pérdida bastante estas vidas dilapidadas. Pero la verdadera pérdida yace adentro. Su dolor no le enseña nada a Madre Coraje. Se niega a aceptar la simple verdad de que quienes viven de la espada perecerán por la espada. Arrastra su carreta de vivandera<sup>8</sup> de batalla en batalla. Sabe que donde hay hombres heridos le pedirán aguardiente y que donde disparan los cañones hay necesidad de pólvora. Cada vez que uno de sus hijos cae muerto Madre Coraje podría detenerse. Pero, en cambio, unce los sobrevivientes a su carreta y sigue adelante como un buitre que va cojeando en pos de carroña (Steiner, 1976, p. 285).

Madre Coraje, quien por voluntad propia, avaricia o demencia se encuentra inmersa en una vida sin sentido y en el eterno retorno de la ganancia a la miseria, en el continuo enfrentar el dolor de ver otro de sus hijos muerto, mientras ella lucha constantemente por no pensar en ello, negando su dolor, aferrándose con uñas y dientes a la negación de lo trágico de su supervivencia. Esto se evidencia, cuando en algunos momentos de lucidez en los que reniega y proclama que “maldita sea guerra” (Brecht, 2005, p. 65), pues por la guerra, es que ha perdido a sus hijos y vive en la miseria. Por culpa de esta maldita guerra se está quedando sola.

Tomando distancia de las ideas preconcebidas, sobre las teorías y las obras de Brecht, se pretende lograr una aproximación personal a *Madre Coraje*, contar su historia y contando esta historia hablar del momento actual, lo que realmente tiene una relación directa con lo propuesto por Brecht, porque para él:

Se trataba de la representación de la realidad como un hecho “historizado”, no como un hecho histórico. O sea que los acontecimientos representados en la escena, aunque fueran hechos históricos deberían aparecer relacionados con la realidad presente para que su significación tuviera el carácter de signo transformador de la realidad y no solo de reflejo de la realidad. Esta técnica de revelar el gesto subyacente transformador de la realidad fue llamada por Brecht “efecto de distanciamiento” (García, 1994, p. 148).

---

<sup>8</sup> Persona que vende víveres a los militares en marcha o en campaña (Biblograf , 1991. LEXIS22, Tomo 22, p. 6174).

En esta búsqueda, desde el *Proceso de Montaje*, como desde el *Laboratorio* de creación que se llevaron a cabo, el grupo toma la pieza de Bertolt Brecht, la construye, la deconstruye, la interpela, la estudia y la recrea, a partir de improvisaciones e indagaciones del colectivo, creando un espectáculo en el que la danza, la música, la palabra y los sonidos incidentales, tejen una versión propia y personal de *Madre Coraje*.

A través de estos lenguajes se pretende generar en el espectador otra óptica, que lo lleve a cuestionarse sobre las posibles y diversas causas de nuestro conflicto actual, a cuestionarse sobre las posibles y diversas causas que dieron inicio y le han dado desarrollo a este proceso de paz. A cuestionarse sobre el perdón que se puede dar. A reflexionar sobre el perdón que se quiere institucionalizar. Pretendemos darle al espectador más preguntas que certezas, en un intento por generar en nuestro público un sentido crítico de nuestra realidad actual. Se pretende poner sobre las tablas ese gesto trágico con el que arrastra esta nación, ese gesto trágico que contiene un grito de un dolor que no ha podido pronunciar. Se pretende poner sobre las tablas ese gesto trágico que no han podido acallar.

## 2. La danza épica y el cuerpo crítico

*La representación tiene el valor de una reconstrucción  
y de un volver a presentar la realidad criticada y reconstruida*  
Víctor Viviescas<sup>9</sup>

En esta investigación–creación lo épico hace presencia a través de la dramaturgia de Bertolt Brecht. Lo crítico se desarrolla, sobre el montaje y la experimentación del colectivo, en torno de la obra *Madre Coraje* y a su vez, plasmando, transformando y jugando con el sentido crítico con el que cuenta el propio texto. En estas indagaciones, a través de la creación, la reconstrucción y la

---

<sup>9</sup> Viviescas, V. (2006). *El teatro colombiano en la transición del siglo XX al XXI*. Paso de gato, Revista Mexicana de Teatro. Año 5, número 24, enero – marzo, p. 25.

deconstrucción, se adopta una posición crítica y reflexiva frente al mismo texto, su pertinencia en el contexto actual colombiano y frente a las coyunturas de paz, reconciliación y reparación por las que atraviesa el país. Coyunturas sobre las cuales se pone en fricción la carga épica del texto, frente al concepto épico de la puesta en escena. Esto se hace en búsqueda de llevar a escena una propia versión de la obra, en la construcción de una manera propia de hacer teatro. Por supuesto, esto se hace, estando inmersos e influenciados tanto por la dramaturgia como por algunas puestas en escena del teatro contemporáneo, en las cuales se observa que:

Se trata de un teatro deconstruido, desestructurado, libre, fragmentado, ecléctico, anárquico, volátil, un teatro que habla con mil voces. Ese que, según Víctor Viviescas, “se compromete con el estallido y la fragmentación del individuo y su pertenencia al mundo”, y que da testimonio de esta ruptura “mediante la representación como deconstrucción, simulación y fragmentación”. A su lado, como intensificando sus medios expresivos, encontramos un teatro en trance, que va más allá del entendimiento y de la razón, que llama a los sentidos, que obnubila, que busca su eficacia en la sensación y no en el juicio (Pulecio Mariño, 2012. P. 93).

Potencialidad de la teatralidad posdramática, que Víctor Viviescas ha denominado como lo “épico–crítico”.

## **2.1. Nuestra puesta en juego**

Dentro del análisis de esta investigación-creación, lo “épico–crítico” hace parte de nuestro montaje, inicialmente, desde el propio texto de *Madre Coraje* de Brecht, obra que se desarrolla en el contexto de la guerra de los treinta años, que se dio en Europa de 1618 a 1648. A través de la fábula, que su autor la sitúa en el contexto de esta guerra, se pretende plantear las problemáticas propias del largo conflicto en el que se encuentra sumergida nuestra nación. Es

decir, que a través de ese hecho “historizado”, se reconstruye desde la escena, la catástrofe perenne, en la que están atrapados sus personajes y que los perfila como personajes trágicos, como antihéroes. En donde entra a operar también el distanciamiento, pues tomando esta obra que acontece en otro tiempo, se habla del presente, del ahora. Por otra parte, a través del proceso de montaje se juega con la fragmentación propia del texto, proceso en el que se deconstruye y se desestructura este texto, hacia la puesta en escena, que confluye en a una “puesta-en-juego” de varios lenguajes en los cuales hace su aparición la danza.

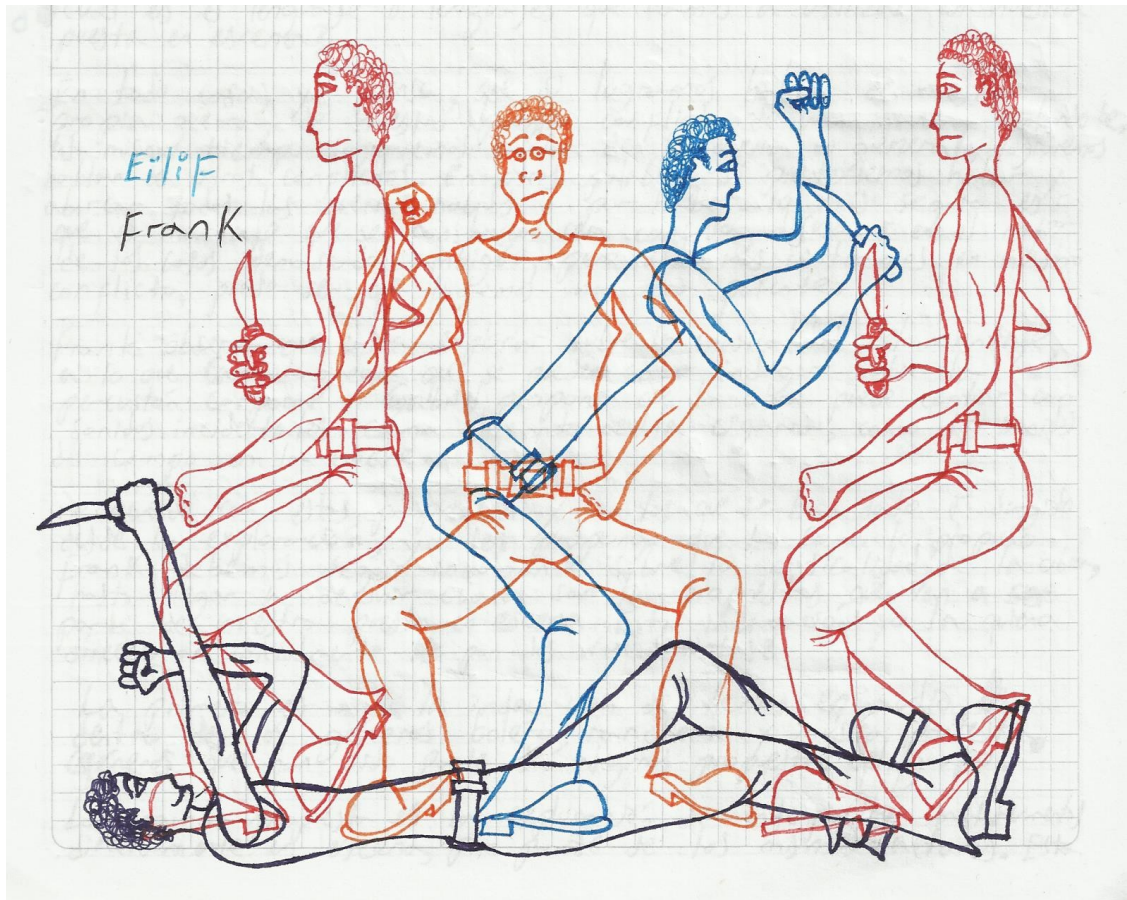
Uno de los momentos en que, de esta “puesta-en-juego”, surge nuestra danza épica en búsqueda de aquel gesto trágico, se da a través de la escena en que Madre Coraje se reencuentra con su hijo mayor. El punto de partida para la construcción de este fragmento, fue la improvisación realizada por Frank, actor de nuestro colectivo, el 8 de diciembre de 2014, en la que se trabajó sobre la danza como herramienta de creación del personaje. En esta improvisación, que contó con *Du hast* de Ramstein, como música detonante de la acción y del movimiento, Frank, presenta una propuesta en la que combina danza y quietud, desequilibrio y precisión, desfogue y control, lo que abrió una amalgama de posibilidades de desarrollo frente a este personaje, así como otros lenguajes y texturas que se hicieron parte de nuestro montaje.

Este personaje es una contradicción. Es un personaje tranquilo, pero de un momento al otro se le mete el demonio [...] El preámbulo de este ejercicio fue muy acertado [...]. La quietud es el silencio en este ejercicio, el silencio corporal y estos silencios fueron muy bien logrados (Diario de campo, 8 de diciembre de 2014).

Esta improvisación también permitió la visualización de una conexión más clara, sobre este personaje, dentro de la temática de la obra, en relación con nuestra realidad actual como nación, lo que permite concluir que:

Tenemos que tener en cuenta el tema de los sicarios, que es totalmente pertinente para la construcción de este personaje, porque ellos no tienen una consciencia real

del daño que están haciendo, porque los sicarios más bravos y más efectivos suelen ser niños. El niño grande (Diario de campo 8 de diciembre de 2014).



Diario de campo, 8 de diciembre de 2014

Para la construcción de la propuesta de este personaje, que en nuestra puesta en escena se llama Elías, el actor tuvo también de referente e influencia, la Haka, danza guerrera de la cultura Maorí, pueblo indígena de Nueva Zelanda. De esta danza el actor logró extraer tanto elementos corporales como rítmicos, que también le brindaron propiedad en el manejo del cuchillo, lo que le permitió construir la corporeidad y los movimientos de un guerrero. A través de aquella danza vimos al hombre violento, al sicario, aquel que nos produce temor al verlo, y al que inevitablemente, le predestinamos una muerte violenta y prematura. Elías, trae consigo la muerte, anda con ella, pero sabemos que muy pronto, ella arrastrará con él, está escrito en su sino.

Frank, a quien finalmente se le asignó este personaje, presentó posteriormente otra improvisación de la que se señaló que:

Se ve al asesino que ahora necesita a su madre. Hay en él, cobardía, angustia y dolor. Es un niño que creció muy temprano. Su fortaleza está en las armas, por eso suplica que le devuelvan su cuchillo. Soledad, orfandad, locura. El personaje se encuentra en un calabozo (Diario de campo, 4 de febrero de 2015).

Por otra parte, tenemos la propuesta dancística de Laura, actriz del colectivo, en la que canta una estrofa de *La canción del soldado*, que hace parte de la obra *Madre Coraje*, a capela, en ritmo de bolero y luego danza el tango *no me dejes partir*, interpretado por Olimpo Cárdenas. Laura crea esta danza desde aquellos elementos, que dentro del proceso ya se venían instaurando, sobre la imagen que el colectivo ya se iba forjando de este personaje, como el peso físico y su vestuario con aire gitano, lo que ella aprovechó, en una danza con algunos elementos de flamenco, en la que combina el zapateo, con un juego de palmas, que intercala, con algunos golpeteos sobre su falda.



Diario de campo, 2 de marzo de 2015

Estos elementos arrojados por las exploraciones de estos actores, se toman como material para la construcción de la escena en que se da el reencuentro entre Elías y su madre. Esta combinación, empalme o fusión de propuestas, nos da una escena en la que Elías rapea la primera parte de la canción, mientras baila golpeando el cuerpo con sus manos, canción que su madre finaliza en ritmo de bolero, punto en el que se ensamblan las dos propuestas. Fragmento que lo cierran los dos bailando, madre e hijo, al ritmo de *no me dejes partir*. Este reencuentro, en el que al culminar la danza, el hijo se vanagloria, mientras su madre sonríe, llevando en sus ojos una tristeza larga, se vislumbra el sino trágico con el que arrastran estos dos personajes.



Obra *Madre Coraje*, 2015.

En escena de izquierda a derecha Laura Rodríguez Duque, Gabriel Rodríguez Méndez, Franklin Gil Hernández y Oscar Montaña

Fotografía de Miguel Francisco Suárez

“Nos muestra la alegría inicial de Madre Coraje al ver nuevamente a su hijo y su cambio de ánimo a rabia, al descubrir que este ha arriesgado su vida y que se ha convertido en un asesino” (Diario de campo, 10 de noviembre de 2014).

Reencuentro que los deja en un abrazo interminable, por lo tanto incompleto, fracturado, y que les predestina que este es su último encuentro, pues no se volverán a ver. Después de esta danza familiar y entrañable, que culmina en aquel abrazo, *Madre Coraje*, al ver a su hijo vanagloriándose, cual pitonisa, se le acerca lentamente con una sonrisa amarga y le da un bofetón, en un intento por hacerlo consciente del peligro, en un intento por hacerlo consciente del *fatum* que lleva marcado en el cuerpo y en la sonrisa. Y lo único que logra con su reprimenda, es sellar esta despedida. Lo único que logra, es sellar su destino.

Otro hallazgo que se dio en este proceso, gracias a la danza, fue la propuesta del personaje de Ivette Pottier, “una chica bonita” (Brecht, 2005, p. 25), que ejerce la prostitución. Ella hace presencia en la puesta en escena a través de la aparición de un sombrero decorado con flores y un par de zapatos rojos. Esta propuesta se da como solución, frente al problema o la necesidad que ninguna de las dos actrices interpretara este personaje, pues ellas asumieron a *Madre coraje* y a Kattrin, personajes de mayor relevancia dentro de la obra, y dentro de la versión propia de Génesis Teatro. El personaje Kattrin, de la obra de Brecht, en las *dos puestas en escena* que hacen parte de investigación-creación, recibe el nombre de Catalina.

Entonces, a través de este sombrero y este par de zapatos rojos, se hace latente la presencia, la influencia o la energía de Ivette, en acciones como aquella en que Catalina se coloca el sombrero y el par de zapatos rojos y se pavonea. Esta última acción, en la que Catalina se pavonea, en las *dos puestas en escena*, ese pavonearse se convierte o se transforma en una danza. Esta transformación de la acción en una danza, como la presencia de Ivette, a través del sombrero y el par de zapatos rojos, se creó, dentro del *Proceso de Montaje*, en búsqueda de ese “teatro deconstruido, desestructurado, libre, fragmentado, ecléctico, anárquico, volátil”, en búsqueda de “un teatro que habla con mil voces” (Pulecio Mariño, 2012. P. 93) y múltiples lenguajes.

Por otra parte, esta danza también se convirtió en herramienta y material de creación del personaje de Catalina, porque esta danza permitió desarrollar el juego de esta niña con un sombrero y un par de zapatos de tacón, transformándolo en un juego onírico y sensual, en el que ella se debate entre la niña y la mujer, que busca escapar de la crisálida, pero le asusta salir de ella. Esta ensoñación es interrumpida abruptamente por un cañonazo, lo que obliga al espectador a volver de golpe a la realidad, dejándole una sensación de zozobra, que lo hace intuir, que tal como este juego inocente es interrumpido, la vida de esta niña quedará incompleta, fracturada y que de un momento a otro, terminará.



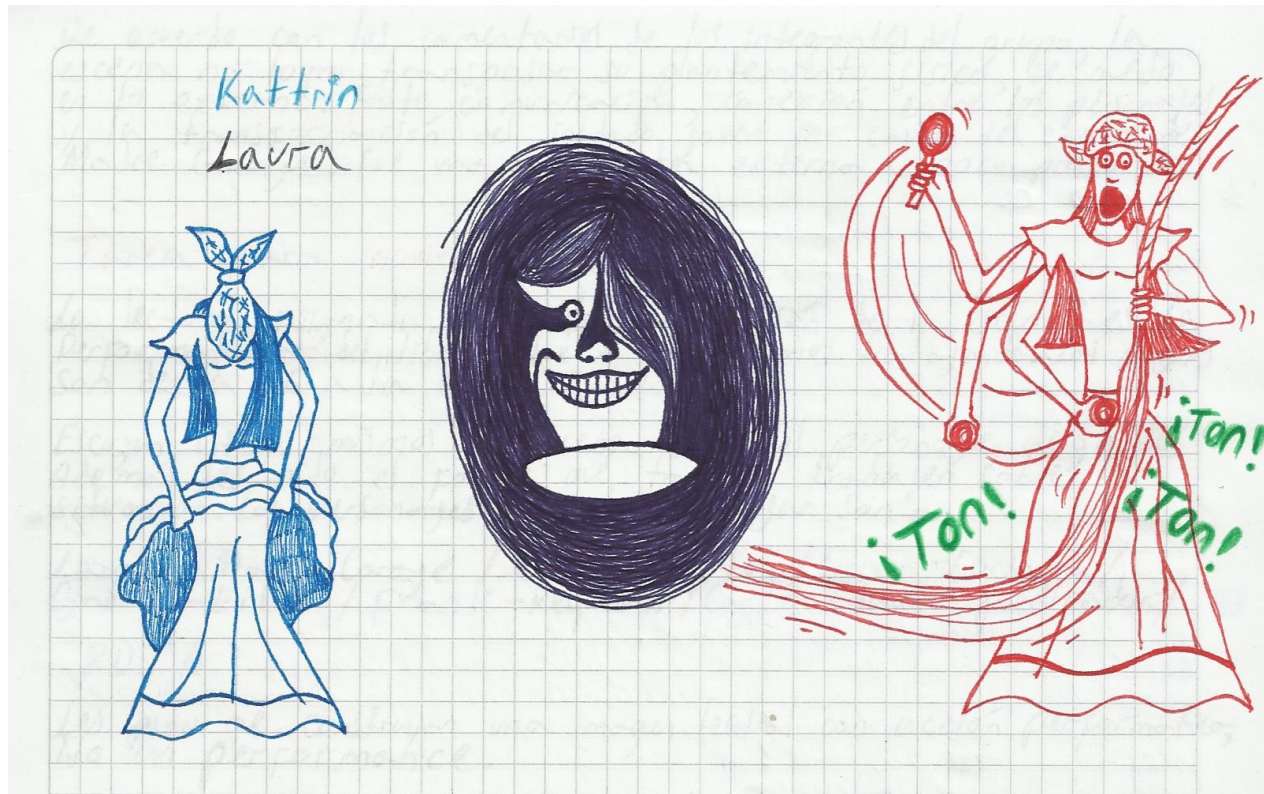
Obra *Madre Coraje*, 2015.

En escena Melissa Andrea Gómez Ardila

Fotografía de Miguel Francisco Suárez

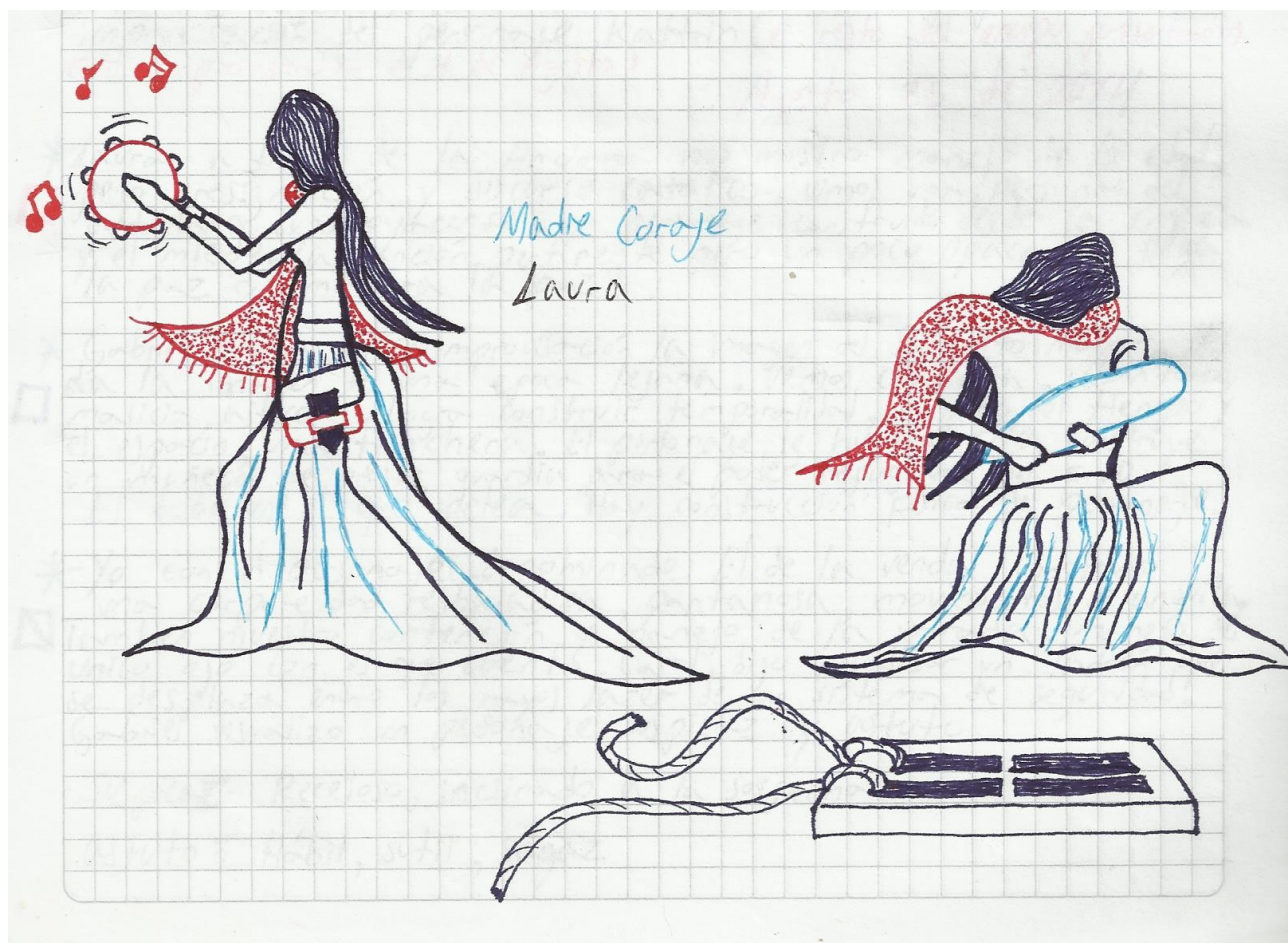
Catalina, personaje tragicómico de esta obra, muere en un intento heroico por salvar a un pueblo, de una terrible masacre. Ella, se altera al escuchar a un campesino decir: “si entran, los pasarán a

todos a cuchillo” y explota al escuchar a la mujer del campesino decir en sus plegarias: “También nuestro cuñado está allí, con sus cuatro hijos, no los dejes perecer, son inocentes y no saben nada de nada (*a Catalina que gime*). Uno no ha cumplido aún los dos años y el mayor tiene ya siete” (Brecht, 2005. p. 88 - 89).



Diario de campo, 29 de octubre de 2014

Catalina se sube al tejado de un establo con un tambor, para alertar al pueblo que va a ser atacado. Al regresar *Madre Coraje*, quien había dejado sola a su hija, la encuentra muerta, tendida en el suelo. Desde esta imagen, de una madre frente al cadáver de su hija y retomando la improvisación que Laura presentó el 20 de agosto de 2014, durante la exploración, dentro del *Proceso de Montaje*, se obtuvieron los materiales para la creación de esta escena, en la que *Madre Coraje* se despide del cuerpo de su hija, para unirse al regimiento de soldados que avanza por el camino.



Diario de campo, 20 de agosto de 2014

Esta improvisación mencionada, se convirtió en un excelente material de creación para esta escena, pues en ella, Laura propuso una *Madre Coraje* bailando con su bebé, mientras le canta un arrullo. Esta danza nos permitió reforzar la contradicción y la ruptura propuestas desde el propio texto de Brecht, en el que esta Madre le canta a su hija muerta una canción de cuna, después de decir: “quizá está dormida” (Brecht, 2005. p. 89). Canción de cuna que nosotros transformamos en una danza en la que la *Madre Coraje* canta el arrullo *Duerme negrito*, mientras toma un manto y lo abraza como a un bebé, antes de cubrir con este mismo manto, el cuerpo de su hija. Al terminar su danza, esta antiheroína, fracturada, derruida, en un intento fallido por ignorar el sinsentido de su existencia, el sinsentido de su vida, se aferra al carromato y continúa su trasegar.

## 2.2. En búsqueda del choque, la tensión y el desequilibrio

Al culminar el *Proceso de Montaje* de *Madre Coraje*, el colectivo creó un espacio de exploración que se denominó *Laboratorio*, en el cual se contó con la participación de Laura Rodríguez Duque, como bailarina y actriz, Oscar Montaña, como actor; y Carlos Eduardo Suárez Cifuentes, como actor y director de la propuesta.

En este laboratorio, se retomó el texto de *Madre Coraje*, así como algunos de los elementos arrojados por el *Proceso de Montaje*, como pretexto, para la experimentación, indagación y creación, sobre lo trágico a través de la danza. En esta nueva fase de esta investigación-creación, se exploró y se experimentó directamente sobre como el actor o la actriz, a través de la danza, intenta descubrir, el dolor, el sino trágico y el *gestus* de un personaje en la impotencia y el sinsentido de su propia tragedia. Durante estas indagaciones, la presencia de lo “deconstruido, desestructurado, libre, fragmentado, ecléctico” y “volátil” (Pulecio Mariño, 2012, p. 93) fue más evidente y se hizo palpable desde la experimentación, en búsqueda de poner en choque y en tensión; la danza, el gesto y la palabra. Estos elementos se conjugaron, se unieron y se entrelazaron desde una propuesta dramática que dio como resultado una versión libre de *Madre Coraje*, que se culmina con la puesta en escena de una pequeña pieza, que se nombró *Montaje Laboratorio*.

Estos elementos nombrados, se pusieron en juego, como ya se había planteado antes, tomando como herramienta clave, el desequilibrio, desde lo físico y lo mental, poniendo en fricción la palabra frente a la danza, el personaje frente a la situación y la acción, el cuerpo frente al espacio-tiempo, peso versus levedad, tomando como detonante la relación entre los distintos personajes de la obra, y las situaciones en las que se encuentran estos personajes, haciendo énfasis en el contexto de guerra en el que se encuentran.

Como material de experimentación, se retomaron los fragmentos danzados del *Montaje*, no con el fin de perfeccionar su diseño coreográfico ni su movimiento. El propósito radicó en deconstruir, reconstruir, recrear, cuestionar e interpelar estas danzas, como búsqueda de una nueva creación,

que permitiera encontrar la respuesta al interrogante que motiva esta investigación. Este ejercicio se hizo, en búsqueda de nutrir, y a su vez desbaratar esa imagen que la agrupación se había formado de la obra, hasta llegar a través de la experimentación, a construir una nueva imagen de esta y que esta nueva imagen, brindara algún material para esa nueva creación. Es decir, en búsqueda de descentrar la imagen que el colectivo tenía tanto de la obra, como de la propia creación.

Este trabajo se va a desarrollar sobre una construcción dramática, que servirá como guía para el enfoque del *Laboratorio*. Esta dramaturgia, también nos brindará el encadenamiento de los cuadros que serán el resultado de nuestro laboratorio de investigación-creación. (Diario de campo, 3 de marzo de 2016).

Es decir, que este trabajo dramático recogió los cuadros y los fragmentos creados o transformados, en búsqueda de conectar o hilar, las piezas que hicieron parte de una nueva creación escénica, producto de la experimentación. La puesta en escena del *Montaje Laboratorio*, fue el componente final de creación, como parte de esta investigación. Tomando en cuenta que el sino trágico de los personajes es un punto vital de esta investigación, se retomaron los hallazgos sobre lo trágico, arrojados por el *Proceso de Montaje*, que fueron fundamentales para la experimentación, y en donde algunos de ellos llegaron a hacer parte del *Laboratorio* y de *Las dos puestas en escena*.

### **2.2.1. Un entramado tejido en una danza con tinte teatral**

Una de las primeras exploraciones dentro del *Laboratorio* se centró en el reencuentro que se da entre Madre Coraje y su hijo Elías. La primera dificultad que se tuvo que enfrentar al retomar este fragmento, fue que Carlos Eduardo, actor y creador de esta propuesta, al entrar a asumir este personaje dentro de este *Laboratorio*, comenzó por imitar el trabajo de Frank, actor que asumió a Elías en el *Montaje*. En búsqueda de poder alejarse de esta imitación del trabajo de Frank, “para

pasar del calco al retrato” (Brecht, 1976, p. 129) y no quedarse en la simple copia, el director de la propuesta, en su rol de actor, retoma una improvisación que había planteado dentro del *Proceso de Montaje*. Escena, que aunque no llegó a ser parte del *Montaje* directamente, lo hallado en ella, fue un material importante en la construcción del personaje Elías. En esta improvisación, el actor construyó a un guerrero que se mete en una casa ajena. Este hombre, llega empuñando un cuchillo ensangrentado y con el rostro salpicado de una sangre que no es suya. Revisa el lugar, mira un poco hacia atrás y al percatarse que nadie lo viene siguiendo, se sienta tranquilamente a comer pega de arroz, que se encontró en una olla, dentro de aquella casa.

Esta propuesta surgió de una improvisación, para la cual, los integrantes del colectivo debían “Buscar imágenes (máximo tres), relacionadas con el personaje sobre el que cada uno debía trabajar, darles tres adjetivos y preparar una improvisación a partir de estos materiales, buscando textura, color, profundidad, atmósfera, contraste, temperatura (Diario de campo, 4 de agosto de 2014). Las imágenes utilizadas para la creación de esta escena fueron tres.

La primera de ellas es la pintura *alegoría de la guerra* de Jan Brueghel el joven (1601 – 1678). Esta pintura es protagonizada por una pareja de leones que se encuentran al lado de una armadura, que está rodeada por algunos cañones, espadas y fusiles. El león hace un gesto desafiante, mientras su compañera sujeta del cuello a una cabra que agoniza. En el cielo, aparece un águila que caza un faisán en pleno vuelo. Un poco más atrás de los leones, se ve a un par de sabuesos atacándose mutuamente. Este cuadro, es complementado por un fondo en el que se ve una ciudad derruida, con personas semidesnudas que se lamentan, algunas con gesto de temor y otras de asombro, que se encuentran rodeadas por cráneos humanos y por cadáveres.

La segunda imagen es una fotografía de la película *Rescatando al soldado Ryan*, del director Steven Spielberg. En esta fotografía, aparece el actor Joseph Mazzello, interpretando un soldado de la segunda guerra mundial, con un uniforme raído, un casco con la correa sin ajustar, y que tiene en una de sus mejillas una raspadura salpicada de tierra negra. Tras la tosquedad del uniforme, la tierra y la sangre, resplandece el gesto de un muchacho agotado, que añora su infancia y a su vez, refleja en su mirada un destello de odio, o quizá sea el instinto de un hombre que hará lo necesario, para poder volver a casa.



Diario de campo, 4 de agosto de 2014<sup>10</sup>

La tercera imagen es una fotografía, en la que aparecen tres soldados de la primera guerra, sentados en una trinchera, con un casco, un uniforme y un fusil llenos de barro, pero con una sonrisa a flor de labios, mientras comen algo de una pequeña olleta, visiblemente magullada, que cada uno sostiene en sus manos.

<sup>10</sup> En la parte superior de la página del Diario de campo, se encuentra la pintura *alegoría de la guerra* de Jan Brueghel el joven, imagen tomada de: <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=38246>. En la parte inferior central, se encuentra la fotografía del actor Joseph Mazzello, de la película *Rescatando al soldado Ryan*, de Steven Spielberg, imagen tomada de: [cdn.cloudpix.co/images/joseph-mazzello/joseph-mazzello-soldat-movies-d8991bbf9c8b5ca3deb55c9f6dd647bd-large-1397802.jpg](http://cdn.cloudpix.co/images/joseph-mazzello/joseph-mazzello-soldat-movies-d8991bbf9c8b5ca3deb55c9f6dd647bd-large-1397802.jpg). En la parte inferior izquierda, se encuentra la fotografía de tres soldados de la primera guerra, sentados en una trinchera, de autor desconocido, imagen tomada de: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/15432378/La-vida-en-una-trinchera-de-la-1ra-guerra-mundial.html>. Estas imágenes fueron recuperadas el 1 de agosto de 2014.

Estas tres imágenes, junto con los adjetivos: hambriento, violento, tranquilo, fueron el material, que recopiló el actor como insumo para la creación de esta improvisación, que:

Logró generar horror, violencia y asco, a través de presentar a un hombre insaciable, demente y arrogante ¿cómo comer o hacer cosas cotidianas después de matar? Gabriel (actor de nuestro colectivo, que hace parte del elenco de la obra), nos comenta que él se había planteado esta pregunta varias veces y dice que esta improvisación muestra precisamente este momento (Diario de campo, 4 de agosto de 2014).



Diario de campo, 4 de agosto de 2014

Indagando sobre el *gestus* y la corporeidad que surgió a través de esta improvisación, registrado en el diario de campo de esta investigación, el actor deconstruyó, cuestionó y fragmentó la danza creada por Frank, durante el *Proceso de Montaje*, y puso en juego el *gestus* de la propuesta del personaje que él mismo había creado, hacia la construcción de su propia danza de Elías. Esto se da, tomando algunos de los componentes hallados por Frank, como la danza Haka, el sicario y el niño grande, que se descubrieron a través del proceso de exploración, pero tomados desde el *gestus* del que Carlos Eduardo ha dotado o descubierto en el personaje, creado desde su propio gesto, desde su propio movimiento, desde su propia corporeidad.

A través de este *Laboratorio*, también se retoma la danza de Catalina como parte de esta indagación. Tomando como punto de partida para la exploración sobre este personaje y sobre esta danza, el hecho de que Catalina es una adolescente en medio de hombres armados, y como lo comenta su madre, “además está muda también por la guerra: de pequeña un soldado le metió algo en la boca” (Brecht, 2005, p. 65). Entonces, desde esta incapacidad y desde este contexto bélico ¿Cómo o de qué manera esta niña, toma, se coloca, juega y danza con aquel sombrero de flores y aquellos zapatos rojos? Material sobre el que se centra esta exploración y con el cual, la actriz finalmente crea una danza en la que se refleja el miedo de Catalina, frente “a la imposibilidad de ser, de definirse, de desarrollarse” (Diario de campo, 14 de abril de 2016).



Diario de campo, 1 de diciembre de 2014

Otro fragmento que se retoma como material dentro de esta exploración, fue la escena final de la obra. En ella, *Madre Coraje* danza frente al cadáver de su hija, a modo de despedida. Para esta escena, como elemento detonante, a diferencia de la escena creada para el *Montaje*, en la que *Coraje* encuentra a su hija muerta junto al campesino, en el *Montaje Laboratorio*, ella encuentra junto a su hija a El de la Venda, personaje que en el *Montaje*, se presenta como uno de los

antagónicos más relevantes de esta protagonista y que dentro del *Montaje Laboratorio*, se configura como el personaje antagónico por excelencia. Tomando los elementos descritos, junto con el desequilibrio y la impotencia como materiales centrales de esta experimentación, se construyó un cuadro en el que al llegar *Madre Coraje* a escena, El de la Venda, apartándose un poco de Catalina, que se encuentra tirada en el suelo, él, la señala diciendo; “se hizo matar”, elementos con los que la actriz se carga de energía, lo que le brinda la posibilidad de potencializar su personaje, en este momento climático de la obra, en búsqueda de poner en máxima tensión la danza, el gesto y la palabra.

Teniendo como una de las coordenadas primordiales de esta investigación-creación que el sino trágico de nuestra antiheroína es sobrevivir a sus hijos, a los que pierde uno por uno, en el caso de Elías y Catalina, como se ha analizado y que se desarrolló a través de la danza, en este punto surge el interrogante sobre ¿Cómo es la danza de *Madre Coraje* con Carbonerito, su otro hijo?

Este otro hijo de *Coraje*, a quien Brecht, en su obra, le dio el nombre de Schweizercas, que se traduce como requesón, lo que conlleva, casi inevitablemente a la imagen o a la creación, de un personaje con una tez muy blanca. Por lo tanto, el director de esta propuesta, durante el *Proceso de Montaje*, toma la decisión de cambiar el nombre del personaje, por Carbonerito, porque precisamente en el reparto de esta puesta en escena, Oscar, quien asume este personaje dentro del *Montaje*, es afrodescendiente, es decir, de tez oscura.

En un espectáculo que pretende hablar de la guerra en Colombia, contar con dos actores afrodescendientes en el colectivo, se convierte en un hecho significativo, pues la población afro ha sido una de las más golpeadas dentro de este conflicto armado, en el que coyunturalmente se presentan fenómenos como la minería ilegal, el narcotráfico, y la apropiación de tierras por parte del paramilitarismo, para el cultivo de la palma africana o la ganadería extensiva. Fenómenos que han llevado a esta población a padecer asesinatos selectivos, desaparición forzada, masacres y desplazamiento. Desde el propio texto de Brecht, la presencia afrodescendiente en el *Montaje* cobra relevancia, pues el dramaturgo propone que los hijos de la *Coraje*, tienen distinto padre y distinta procedencia, lo que se evidencia cuando un sargento mayor le pregunta a esta mujer – “creía que eran todos hijos tuyos... [...] ¿Cada uno un nombre (apellido) distinto?” a lo que

*Madre Coraje* le responde – “hace como si no supiera usted nada de esas cosas” (Brecht, 2005. p. 10). Esto nos brinda la posibilidad, que los tres hijos, en esta puesta en escena, uno tenga la piel negra, el otro sea moreno y la hija trigueña.

Ahora, ya dentro del *Laboratorio*, en búsqueda de darle respuesta al interrogante que se plantea sobre la danza que podía surgir entre *Madre Coraje* y Carbonerito, comenzamos por indagar sobre la creación de “una danza en la que Carbonerito viene a pedirle a su Madre que lo perdone, por haberse hecho matar” (Diario de campo, 18 de febrero de 2016). De esta búsqueda, surgió una danza entre estos dos personajes, tomando el tema *La Leiche* de Ali Farka Touré<sup>11</sup> 1939 – 2006), como música detonante. En esta danza, en la que *Madre Coraje* permanecía en el centro, mientras Carbonerito danzaba a su alrededor, con un pañolón, a modo de manto, que le cubría el sombrero, y que él extendía sosteniéndolo de las puntas con sus manos, llevando los brazos un poco extendidos.



Diario de campo, 3 de marzo de 2016

<sup>11</sup> Cantante y guitarrista de Blues africano y folk, nacido en Tombuctú, Mali, noroeste de África.

En esta danza, sobre la que se experimentó durante un par de ensayos, no pasaba nada. Un punto importante, por lo que se dio este desacierto, fue la melodía armoniosa y tranquila sobre la que se estaba trabajando. Además, esta música no tenía nada que ver con el tipo de musicalidades sobre las que se había explorado, hasta el momento, dentro de esta investigación-creación, punto, que en un inicio pareció favorable, pero sobre el que al final se llegó a la conclusión, que esta música era muy ajena a nuestra cultura. Por otra parte, Oscar, a través de esta indagación sobre la situación planteada, no logro hallar o encontrar la conexión con el sino o el *gestus* trágico de su personaje, dentro de la escena inexistente que se estaba creando y quedó enredado en el letargo y la armonía envolvente de la melodía propuesta. Después de esta primera etapa fallida del *Laboratorio*, queda registrado en el diario de campo que en:

La segunda etapa del *Laboratorio*, se pretende enfatizar en los personajes, la danza y la musicalidad, arrojados o utilizados durante el *Proceso de Montaje*, y en cómo la catástrofe y su propio sino, afectan al personaje trágico contemporáneo, cómo lo transforman, cómo lo golpean (Diario de campo, 7 de abril de 2016).

Lo que llevó al grupo del *Laboratorio* a explorar sobre la escena en que unos soldados traen el cuerpo de Carbonerito, frente a *Madre Coraje*, para obligarla a que reconozca el cadáver.

En la propuesta que desarrollamos, dentro del *Laboratorio*, quien trae y exhibe el cuerpo de Carbonerito frente a su madre, es nuevamente El de la Venda, que la increpa, preguntándole; “¿Lo conoce? [...] ¿Nunca lo había visto antes de que comiera aquí?” A lo que *Madre Coraje* contesta que no con la cabeza. (Brecht, 2005. p. 65). Al marcharse este hombre, con el cadáver insepulto que amenaza con arrojar al río, *Madre Coraje*, nuevamente desde la impotencia y la desolación, lanza un grito inaudible con el que vacía su alma sobre las gradas, en búsqueda de lograr ese grito ancestral al que la actriz Helene Weigel llegó, a través del gesto trágico de *Madre Coraje*, del cual afirma Steiner haber sido testigo, en una de sus presentaciones con el *Ensemble* de Berlín, y del que Steiner concluye diciendo, que este “era el mismo grito salvaje con que la imaginación trágica marcara inicialmente nuestro sentido de la vida. La misma lamentación salvaje y pura por la inhumanidad del hombre y la devastación de lo humano” (Steiner, 1991, p. 291).

Ahora, para llegar a este grito sordo de *Madre Coraje*, a este grito contenido, Laura toma como modelo el grito de Al Pacino, interpretando a Michael Corleone, en *El Padrino III*, de Francis Ford Coppola. Este grito, hace parte de una de las escenas finales de esta cinta, en la que la hija del padrino es asesinada por accidente, frente a su padre, en un intento fallido por asesinarlo a él. Michael Corleone, al ver morir a su hija, se desvanece sobre las escalinatas del teatro del que salen de la ópera y lanza un bramido de dolor, largo y profundo, como clamando al cielo por la vida de su hija.

En este punto climático de nuestra puesta en escena del *Montaje Laboratorio*, en la contención de este “grito salvaje”, se escucha el tango *Vuelve amor*, interpretado por Raúl Garcés, que la *Coraje* baila entre las lágrimas, el delirio y la debilidad, desde el que logramos vislumbrar como nuestra antiheroína sufre y se fragmenta con cada una de las pérdidas de sus hijos, intentado acercarnos a su esencia dionisiaca, intentando percibir *el canto del Macho Cabrío* a través de ese *gestus* que se devela gracias a aquella danza que fluye, que se desata por la pérdida de su hijo. Este movimiento, este desequilibrio, se genera en búsqueda de develar el sino trágico de una madre que baila, como desprendiéndose del mundo, como intentando tocar algún dios inexistente, como queriendo llegar a Dionisio para arrebatarse un buen trago de aguardiente, y olvidarse o desechar, el resto de humanidad que le queda. *Madre Coraje* solo baila, antes de retomar la marcha, pues no queda nada más.

### III. ANALOGÍAS, METÁFORAS Y CONTRADICCIONES



Obra *Madre Coraje*, 2015.

En escena Melissa Andrea Gómez Ardila

Fotografía de Miguel Francisco Suárez

## **1. El cómico y la bailarina**

El teatro visto desde sí mismo se sabe o se conoce como multidisciplinar. El actor profesional tiene que tener la capacidad de hablar, cantar, bailar, hacer acrobacias, transformarse. El actor tiene que llegar a manejar, manipular o jugar con sus emociones. En este sentido, el teatro es multidisciplinar por naturaleza, o en su defecto, la disciplina más indisciplinada de todas, porque desde la teatralidad se toman múltiples disciplinas y se juega con ellas, tomando el juego, no como algo banal, sino como herramienta y recurso de creación, así como práctica que transforma, construye y desarrolla al ser, en sus dimensiones intelectuales, corporales y sensibles.

En el teatro la multidisciplinariedad se presenta, en algunos casos, de manera vertical y, en otros, con una tendencia horizontal muy fuerte, dependiendo del sentido y del interés con el que un grupo en particular, asuma esta multidisciplinariedad, juegue con ella y la desarrolle, ya sea que se tome como herramienta, insumo o material, que hace parte de un proceso en el cual varias disciplinas se encuentran. Es así como desde el teatro se entiende que las artes plásticas, la música, la danza, el circo y, en algunos casos, hasta el cine y la literatura, hacen parte del espectáculo teatral, como lenguajes que lo componen y lo complementan.

Ahora, entrando en un análisis del propio arte teatral, mirándolo en perspectiva, la multidisciplinariedad dentro del teatro, en algunos casos, épocas o propuestas, así como desde otras disciplinas, ha sido negada, sin que por ello haya dejado de ser o de existir. Con esto no se pretende afirmar que las otras artes no existan por sí solas; precisamente desde allí es que se plantea la multidisciplinariedad del teatro. Es multidisciplinar por el acto de nutrirse, recrearse y reconfigurarse a través de otros lenguajes, sin que desde el teatro, se instrumentalicen estas otras disciplinas, llegando algunas veces, sin proponérselo tal vez, a una creación transdisciplinar o mejor, sin saber que esta fusión de lenguajes que se vive con el alma, es transdisciplinar. Se llega allí como a un hallazgo, como a un encuentro. Esta transdisciplinariedad, este encuentro, este tipo de hallazgo sólo se da, cuando se ha tomado como búsqueda artística y personal, el ir “más allá de, del otro lado, a través de” (Floréz, 2002, p. 138). El actor puede entrenarse o lanzarse a

experimentar en distintas disciplinas, transitando, caminando, recorriendo, jugando y conjugándolas; esto pone al actor frente a la versión nomádica de la trasdisciplinariedad, como una de las dimensiones fundamentales de la creación teatral.

Pensando en esa multi o transdisciplinariedad con la que cuenta el teatro, en el cual, la multi o la transdisciplinariedad, dependen del colectivo creador de la pieza, y de cómo este colectivo asume la “puesta en-juego” de su propia obra. Desde allí, para nosotros, el cómico es el símbolo ideal para representar al actor. Por lo tanto, desde el presente estudio, se plantea que el cómico es un símbolo signifiante y poderoso, pues ese ser nómada medieval, transita de la comedia a la tragedia a su antojo, resplandece con una lágrima o con una sonrisa. En otras palabras, con su tristeza se roba una sonrisa y con su alegría se roba una lágrima. Al cómico, un gesto, un movimiento o una mirada le bastan, para arrastrar su tragedia hacia el ridículo, transitando del equilibrio a la tormenta, de la serenidad a la locura, del idilio a la catástrofe, y viceversa.

William Shakespeare, quien a través de la voz de Polonio en su obra *Hamlet*, plantea el ideal de una compañía de cómicos, con estas palabras:

Son los mejores actores del mundo, tanto en lo trágico como en lo cómico; en lo histórico, como en lo pastoral; en lo pastoral-cómico, como en lo histórico-pastoral; en lo trágico-histórico, como en lo tragi-cómico-histórico-pastoral, escena indivisible o poema ilimitado; para ellos, ni Séneca es demasiado profundo, ni Plauto demasiado ligero. Sea para recitar ateniéndose a las reglas del arte o para la libre improvisación, son los únicos del mundo (Shakespeare, 1979, p. 56).

Tomando como punto de referencia la versatilidad del cómico y retomando la multidisciplinariedad del teatro, en una entrevista, Orlando Fals Borda, quien a modo de narración comparte lo que en una de sus incursiones por las ciénagas del caribe colombiano, andando con un nativo de esta región, es decir, con uno de estos hombres que viven dentro de esta “cultura anfibia”, hombres expertos en el manejo del machete, en el uso del cuchillo, en el manejo de la atarraya, en la fabricación y en la utilización de anzuelos, en la cacería, hombres que viven del río, en otras palabras, un pescador de esta zona, le dijo: “Nosotros si en realidad

creemos que actuamos con el corazón, pero también empleamos la cabeza y cuando combinamos las dos cosas, así somos *sentipensantes*” (Fals Borda, 2008).

A través de esta anécdota, Fals Borda comparte, como este concepto tan significativo, surge de la tierra y el río, surge de una práctica cultural, de la conexión entre el sujeto, su oficio y su entorno. Fals Borda se encuentra con este término, gracias a sus incursiones por esta región y lo desarrolla a través de sus escritos, que cuentan con un fuerte análisis sociológico sobre la Región Caribe Colombiana.

Trasladando las palabras de este pescador al teatro, nosotros, al igual que este hombre, pensamos “que actuamos con el corazón, pero también empleamos la cabeza”, aunque se le llame memoria, sensación, emoción, intuición, saber, experiencia, intención o significado, cuando, desde la propia corporeidad, a través de la “combinación” de estas facultades, se llega a la creación teatral, “así somos *sentipensantes*”. Es decir que el actor, nutriéndose y afectándose por el constante diálogo con múltiples técnicas, disciplinas y lenguajes, como sujeto sensible, llega a la creación.

Reconociendo la danza como una disciplina autónoma e independiente, la bailarina sería la imagen simbólica indiscutible de esta disciplina. Entonces, retomando al cómico como el símbolo de la teatralidad y uniéndolo a la bailarina, como símbolo de la danza, esto da como resultado, la dualidad entre *el cómico y la bailarina*. Personajes que se contrarrestan y se complementan, personajes que se asemejan y se distinguen. Tomando esta dualidad como un encuentro, como una metáfora, pues:

El lenguaje en el que puede acontecer la “mímesis” es la metáfora. En su significado originario de “*metáphéreîn*” no quiere decir otra cosa que trasladar, tratar de llevar la infinita riqueza del cosmos a la apariencia de la infinitud de posibles contactos momentáneos de dos imágenes. Metaforizar es representar el universo (Gutiérrez, 1998, p. 37).

Como ya se había expuesto en la introducción del presente escrito, *Génesis Teatro* es un colectivo conformado por voces provenientes de otras disciplinas y de otras regiones. Esto le

brinda la oportunidad de poder contar con esas miradas tocadas o influenciadas tanto por estas distintas disciplinas, como por sus experiencias de vida. Es decir, que en este grupo, se piensa que la transdisciplinariedad, la metáfora, los “posibles contactos momentáneos”, no solamente se dan, en la concepción nomádica, de transitar por múltiples disciplinas, de transitar entre el teatro y la danza, sino que también, se trata del encuentro entre el pescador, el músico, el docente, el académico, el investigador y el terapeuta. En conclusión, el hecho de que algunos actores y actrices de *Génesis Teatro* sean empíricos, no desvalora su trabajo, por el contrario, lo enriquece. Es decir, que esto le brinda el espacio propicio al colectivo, como creadores escénicos *sentipensantes*, hacia el reconocimiento, como una agrupación que cuenta con múltiples voces. En este tipo de apertura, es que se da el contacto, la aproximación, el diálogo con la danza, en el que se hace posible el encuentro entre *El cómico y la bailarina*.

Ahora, el contacto que se da a través del encuentro de estas dos imágenes, es el que permite dar una breve mirada a esos universos posibles que esta metáfora puede llegar a proporcionar. Un infinito complejo, un encuentro asimétrico, un acople imperfecto, dos fuerzas poderosas que se absorben y se compenetran. Un armónico encuentro que vaticina la catástrofe que se avecina.

*El cómico y la bailarina* en la búsqueda de la levedad, de la belleza y de la alegría, en la búsqueda de la perfección, en la búsqueda de la felicidad, configuran su propio destino. Como la mariposa que se estrella incesantemente contra el cristal de la bombilla que la ha de quemar, *el cómico y la bailarina* batallan día a día contra su propio destino, arrastrándolo, creándolo, transformándolo. Allí es donde se halla el contacto más fuerte que se da entre estas dos imágenes: en lo trágico. Allí es donde se da el encuentro más significativo entre estos dos seres, que en su incesante choque contra el cristal, en su perpetuo movimiento, en su desequilibrio, se reencuentran, y se reconocen, y se descubren en su mutua mortalidad. Se unen en ese instante en el que comparten su destino trágico, que los deja en un abrazo que los convierte en uno. Es desde lo trágico, donde realmente la danza y el teatro se complementan.

Al respecto, Isadora Duncan plantea que el más alto objetivo de la danza es: “Unirse a la música y a la poesía, ocupar su lugar legítimo en la tragedia, ser intermediaria entre la tragedia y el público, creando una completa armonía entre ambos” (Duncan, 2003, p. 108). Una armonía

momentánea y a la vez infinita, una armonía que tiende a truncarse. Una unión que se convierte en fricción, en choque, en reacción. Una unión que genera conflicto. Un abrazo infinito de eterna despedida.

Estos “posibles contactos momentáneos” (Gutiérrez, 1998, p. 37) entre *el cómico y la bailarina*, son el eterno retorno, un sinsentido. Ellos se unen, se separan, chocan y se confrontan, en búsqueda de ese instante infinito que los convierta en eternos; en búsqueda de ese instante infinito que rompa sus límites y los haga trascender.

“Es quizá un error suponer que pueden inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre” (Borges citado por Gutiérrez, 1998. p. 36). Por ello, la imagen que se da entre *el cómico y la bailarina*, es un encuentro imposible e infinito, a través del que se conjugan el teatro y la danza. Este encuentro momentáneo, este *hecho efímero*, nos permite percibir, intuir o presenciar, aquella danza ancestral y arcana, de la Ninfa, frente al *Macho Cabrío*, mientras él, en medio del delirio, nos estremece con un bramido alegre y doloroso que nos libera y nos oprime el alma: *el canto del Macho Cabrío*.

¿Acaso hay seres más trágicos que *el cómico y la bailarina*?

## **2. El canto del macho cabrío resuena en la escena contemporánea**

Lo trágico perdura y a la vez renace perennemente en la escena contemporánea, atrapado en el canto envolvente del *Macho Cabrío*, que confronta al ser humano con su esencia mortal y mundana, a través del choque, la tensión y la confluencia de sentimientos, sensaciones y significados, que le genera este encuentro, este contacto momentáneo, que se da durante el *hecho efímero*, en el que ocurre el teatro. Perdura, aunque el sonido de este canto haya mutado, porque sus ondas han sido afectadas por el tiempo y la distancia. Esta metamorfosis ha sido nutrida, por

las catástrofes que padece el ser humano de hoy, y por sus “propios dramas interiores” (Vélez Saldarriaga citado por Romero Rey, 2014, p. 766). “Ya no estamos ante el héroe sufriente” (Pulecio Mariño, 2012, p. 52), que se destaca por su actuar memorable. “Ya no estamos” frente al hombre que ostenta una posición privilegiada. Sin el favor o el capricho de los dioses, el personaje trágico contemporáneo es el antihéroe,

El hombre común, el pequeño hombrecito sin importancia histórica, el N.N. que es protagonista de pequeños dramas: [...] una libra de carne, un palo que desempeña papel de fusil, una vieja maleta de cuero, una cobija, un pequeño espacio ganado casi a costa de la vida (García, 2002, p. 80).

En la puesta en escena de aquellos pequeños dramas, que cuentan la catástrofe del hombre común, es que se llega a dar el instante en que resplandece el *gestus* de este personaje trágico contemporáneo. En contraposición con este antihéroe, y en relación con la tragedia clásica, Sandro Romero plantea que para los griegos,

La idea del regreso a los orígenes, al útero social implica, a su vez, desde la perspectiva de lo masculino, una relación directa entre la muerte, la tierra y la toma del poder. El poder se presentaría, en este caso, como una destrucción de la armonía que representa la madre, para darle paso a los peligrosos signos del honor (Romero Rey, 2014, p. 766).

A diferencia de la tragedia clásica, que se sustentaba en el héroe, y su actuar memorable, *Madre Coraje*, esta antiheroína, que es a la vez el padre y la madre de sus hijos, es una mujer de temple de acero a la que sus hijos temen, pero a la vez ignoran y desobedecen; efecto de la contradicción y el desequilibrio que se da, en su empeño por querer mantener a sus hijos al margen de la guerra, mientras se niega a abandonar su obsesión de lucrarse de esta misma guerra. Esto se desarrolla a través de una fábula en la que tanto la armonía de la situación, como “la armonía que representa la madre”, no existen. Dentro de la obra, tan solo en algunos instantes, se llega a palpar esa armonía ficticia que se da en medio del caos, como la quietud que se percibe en el ojo del huracán. Por otra parte, en los hijos de *Coraje*, “los peligrosos signos del honor” son suplantados,

por la temeridad de Elías, por la ingenuidad de Carbonerito y por el altruismo de Catalina, quienes, de acuerdo con el sino trágico que corresponde a cada cual, destino que su madre predijo, mueren en medio de esta maldita guerra.

*Madre Coraje*, quien es el personaje trágico más relevante de esta obra, al final, se despide del cadáver de su hija, con un arrullo que desemboca en una danza orgánica y sentida. Al culminar esta danza, *Coraje* se para frente a su hija y piensa en voz alta – “Espero poder tirar del carro yo sola. Irá bien, no hay gran cosa dentro” – y a modo de confidencia le dice finalmente a su hija – “Tengo que volver a los negocios” (Brecht, 2005, p. 94). Después de este adiós en el que resuena *el canto del Macho Cabrío*, se aferra a su carro, y se une a un regimiento que también emprende su marcha. Se une a esta marcha, como arrastrada por este dios del que proviene la locura ritual, y prosigue, llevando consigo la falsa ilusión de encontrarse con Elías, mientras que en el fondo, ella tiene clavada en el alma la certeza, de que él también ha muerto.



*El triunfo de Baco* de Diego Velázquez<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Imagen tomada de: <http://www.elestudiodelpintor.com/2016/08/comentario-exhaustivo-viii-los-borrachos-triunfo-baco-diego-silva-velazquez/>. Recuperada el 27 de julio de 2017.

Por ello, como en la pintura *El triunfo de Baco*<sup>13</sup> de Diego Velázquez, más conocida como *Los borrachos*, el artista plasma su propia imagen de este ser mitológico. En este óleo, Dioniso se encuentra sentado en una ladera, con un grupo de ebrios campesinos. Tomando esta pintura como material, y poniéndola en choque, tensión y confluencia de nuestra antiheroína, dentro de esta indagación sobre lo trágico, desde un plano metafórico y experimental, se puede llegar a vislumbrar a Baco, que sin fijarse en la posición social o política, sin distinciones de género o de raza, también se sienta junto a *Madre Coraje*, quien al caer la tarde, ha parqueado su carromato a un lado del camino. En este encuentro, nuestra antiheroína, en su arrogancia, se niega a aceptar la bebida sagrada que llega brindando el Dios del vino, porque ella prefiere beber de su propio aguardiente. Ese que transporta en su carro y que se va añejando de batalla en batalla, de trinchera en trinchera. Ese aguardiente que le da el coraje y la fuerza para continuar arrastrando aquel carromato, dentro del que lleva poca cosa y dentro del cual se encuentra toda su vida. Ese mismo aguardiente, que les vende a oficiales, a predicadores, a cocineros. Ese, que les vende a los propios soldados que le regatean un trago, a aquellos con los que intercambia una copa por una guerrera, un cinturón o un par de botas, o como en alguna ocasión, hasta por una buena canción. *Madre Coraje*, uniéndose al canto de los soldados, entona su propia canción, en la que surge y trasciende el *Canto del Macho Cabrío*, y al ritmo de su propia voz, danza y celebra su dolor, danza y conmemora su pérdida. Gracias a esta danza enfrenta su temor, y le hace el quite a la autocompasión.

A través de lo planteado hasta el momento, no se pretende afirmar que la presencia de Apolo, en lo trágico contemporáneo, no existe, lo que ocurre es que en la actualidad, en un teatro que habla de un mundo fracturado, roto, fragmentado, más aun, en un país como Colombia, en donde el caos se ha hecho cotidiano, en donde la catástrofe se ha naturalizado, desde la teatralidad, lo mundano, lo visceral, ha llegado a contagiar al lenguaje musical profundamente, retornándolo a la esencia misma de donde proviene, impregnándolo de sabor a tierra, a vino y a bacanal. Retornándolo, a la ritualidad, escenario en el cual la música, en confluencia con la danza, y en conjunción con lo plástico y lo poético, se convierten y a su vez se reafirman como materiales indispensables para la creación teatral, de la que se nutre la escena contemporánea. Desde allí, es que la belleza y la perfección de la imagen, la belleza y la perfección de la danza, elementos

---

<sup>13</sup> Nombre romano de Dioniso

apolíneos por excelencia, son influenciadas por la esencia dionisiaca, en la cual el antihéroe resplandece y lograr trascender. En este instante, es que el antihéroe, se consagra como personaje trágico.

En el potencial de esta dramaturgia de lo fracturado, lo roto, lo fragmentado, en la obra *Madre Coraje*, sus personajes, en especial su protagonista, poseen la facultad de saltar intempestivamente de la tragedia a la comedia, de la palabra profunda a la carcajada, de ocultar el llanto en una canción de letra triste, envuelta en una melodía alegre, que gracias a la ebriedad, al desequilibrio, al amor o al dolor, lleva al personaje al umbral de lo trágico, en donde su movimiento puede desembocar en un cortejo, en un reencuentro o en una despedida. Puede llegar a desembocar en una danza en la que se devela el alma.

Y para develar el alma, el arte de la danza es inseparable de la música, juego en el que estas dos disciplinas, se nutren, chocan y se confrontan entre sí, y en el que sus límites se hacen borrosos. Tomando este juego, desde la teatralidad, y poniéndolo en confluencia con la creación de este mundo ficcional, en el que la fábula, pretende contar un instante de aquel ser común, anónimo, la música popular se convierte en el detonante natural. Esto se da, gracias a que la música popular es un lenguaje cargado de significados, abstractos y sensitivos, que operan sobre la memoria y la corporeidad, tanto del actor como del espectador. Elementos con los que el actor crea su “puesta en-juego”, en búsqueda de transformarlos, deconstruirlos, potencializarlos y recrearlos para aquel contacto momentáneo que se da, con el público.

Para nosotros la canción popular es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria, que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía (Nietzsche, 2000, pp. 70 - 71)

En esta búsqueda, en la que confluyen en la danza la música y la palabra, hacia la creación del mundo ficcional, en el que el personaje trágico baila, llora y se estremece, al ritmo de un tango, una canción o un arrullo. En esta búsqueda, en la que se devela el sino trágico del personaje a través de esa danza. Y así, como *El canto del macho cabrío* encuentra eco en la canción popular y ha trascendido hasta la escena contemporánea, en la que perdura y renace continuamente lo

trágico, de igual manera, la danza, perdura y renace en el personaje trágico contemporáneo, porque “el teatro vivirá de nuevo en todo su esplendor sólo cuando la danza ocupe nuevamente su verdadero lugar, como una parte integral e inevitable de la tragedia” (Duncan, 2003, pp. 135 – 136). Por lo tanto, en nuestra búsqueda, esta antiheroína trasciende gracias a aquella danza, que devela sus “propios dramas interiores” (Vélez Saldarriaga citado por Romero Rey, 2014, p. 766), y la induce a levantar la cara y continuar. Gracias a aquella danza con sabor a tierra, a vino, a rito y a bacanal. A voz de tango, de arrullo, con sabor de música popular. Gracias a aquella danza que la lleva a enfrentar el dolor y la desolación.

### 3. Comunión

Un tejido vital entre el teatro y el tango

El tango es una danza que contiene una fuerte carga histriónica. Fuerza, potencia que surge del propio tema musical, que confluye, choca, se encuentra y se confronta con la fuerza del bailarín, y de la cual él mismo se nutre, se apodera. Potencia con la que el bailarín dota su movimiento, su rostro, su mirada, a través de los cuales se puede leer el amor, el dolor, la desolación, el fracaso o el rencor, que surge de aquel *gestus*, que nos sumerge en la fábula que nos traen, nos arrojan o nos comparten el encuentro, el choque y la confluencia que se dan entre la música, la danza y la palabra, a través de aquella danza. Tal vez por este motivo, esta danza *maleva* nos atrae tanto. En este momento más aún, al reencontrarnos con el tango, gracias al montaje y la experimentación que se ha llevado a cabo, sobre la obra *Madre Coraje*, en relación con lo trágico dentro de esta investigación-creación. Este reencuentro se da, diez años después, de la experiencia que tuvo Carlos Eduardo, como director, con la obra *Pic Nic* de Fernando Arrabal, que se estrenó en el 2003 y circuló hasta el 2006. Este montaje de tragedia farsica, contaba con dos escenas o fragmentos, creados desde la danza, teniendo como ingrediente sonoro y detonante, el tango *Se te nota* de Oscar La Roca.



Obra *Pic Nic*, 2003.

En escena Francia Cárdenas y Carlos Eduardo Suárez Cifuentes

Fotografía de Archivo *Génesis Teatro*

Las conexiones más fuertes que se plantean y se sustentan a través de estas dos experiencias, entre el teatro y el tango, son: la potente construcción y transmisión de emociones, de sensaciones y de significados a través del cuerpo, partiendo desde la idea del teatro como lenguaje y tomando el gesto corporal como herramienta de creación. Herramienta desde donde el actor construye sus propios códigos que dialogan y trascienden en la interacción con el otro. Desde allí es que se plantea ese tejido, en el que el teatro y el tango se abrazan, se cruzan, se aferran, confluyen y se ponen en tensión uno al otro, en ese entramado de gestos, diálogos, materiales, imágenes y lenguajes que constituyen la obra.

La riqueza de la palabra es incomparable, pero esa otra gama de signos, señales, ademanes, guiños, sonidos que constituyen el lenguaje no verbal van a enriquecer

infinitamente el poder indiscutible de la palabra, la enriquecerían en lo que es propio del lenguaje de la escena como emisor de imágenes (García, 2002, p. 66).

Tomando también el tango como lenguaje, Rodolfo Dinzel plantea que:

Tenemos un montón de movimientos que son códigos igual que palabras y no necesitamos hablar. Estoy expresando montones de cosas con gestos que dicen mucho más que las palabras. Solo hay que concientizarlos. Hacer el traspaso entre la fonética, el sonido y el movimiento (Dinzel, 1994, p. 50)

En el tango, la palabra está en la voz del cantante, aunque no en todos los temas, y cuando está, el bailarín toma esa palabra que flota entre la textura que le brinda el bandoneón, el piano, el violín, el contrabajo y el violonchelo, la interpreta, la transforma, la recrea a través de la danza. En el teatro, la palabra está en la propia voz del actor. Palabra, que como ya se ha planteado en este escrito, nace del centro energético del actor, del cual también surge su fuerza, su energía, su equilibrio, en su búsqueda por tocar al espectador, en su búsqueda de trascender. Dinzel plantea acerca del “centro de equilibrio” y el manejo corporal en el tango, que:

Estamos hablando casi de un múltiple direccional ante la sumatoria de la cintura y la cadera. Esto hace que la zona intermedia actúe como un amortiguador entre el funcionamiento del aparato expresivo y el aparato dramático de la pareja. La cadera debe funcionar como una boya<sup>14</sup> en el agua, con la capacidad de absorber distintos movimientos que se le transmiten desde los pies hasta la parte superior de las piernas. (Dinzel, 1994, pp. 23 - 24).

Y agrega, más adelante: “Tenemos un centro de equilibrio, que es una localización física más o menos cinco dedos de la propia mano arriba del ombligo.” (Dinzel, 1994, p. 33)

---

<sup>14</sup> Cuerpo flotante sujeto al fondo del mar, de un lago, etc., que se coloca como señal (Biblograf, 1991. LEXIS22, tomo 3, p. 821 - 822).

Como ya se planteó bajo el título de *Desequilibrio*, el centro es donde nace, se acumula y se potencializa toda la energía del actor. Desde allí, oxigena su cuerpo y transforma su exhalación en voz, juega con el desequilibrio, que lo lleva a generar o a construir otros equilibrios, a jugar con otras corporeidades. Todo esto el actor lo ejecuta en la insaciable búsqueda del autoconocimiento, primordial para quien usa su cuerpo como herramienta creativa. Desde este punto, se observa una similitud muy profunda entre la técnica del tango y la técnica de centro del actor, porque en las dos técnicas el abdomen y las caderas son el lugar de donde surge y se controla el movimiento. Para el tango el “centro de equilibrio” es donde se unen “el aparato expresivo” que se compone por las piernas y los pies, con “el aparato dramático” que es el tronco y la cabeza. División que para Dinzel posibilita la disociación. Esta disociación le permite a la pareja durante la danza, entretelar sus pasos en un entramado invasivo, intuitivo y dialógico, mientras sus pechos se unen en un abrazo y una confrontación.

Retomando el tema del equilibrio presentado por Dinzel, frente a los planteamientos de Susuki, tanto el bailarín de tango como el actor, tienen una íntima conexión con el suelo, porque si bien es cierto que el movimiento en estas dos técnicas, surge del centro del cuerpo, el suelo es el punto de apoyo externo natural, primordial e inevitable, para que el movimiento sobre el escenario, sobre la pista, sobre el tablado florezca, y de frutos. Tanto el actor como el bailarín de tango, anclando el cuerpo al piso, se apoyan, se deslizan, se elevan y descienden a través de los impulsos que surgen desde el centro. Esta misma conexión con la tierra les permite encontrar, construir y afianzar sensaciones, relaciones y sensibilidades. Sobre este punto, que Susuki concibe como una relación natural del ser humano con el suelo, nos comparte que:

Quizás es con nuestra mitad inferior, y no con la superior de nuestro cuerpo, con que se expresa conscientemente la sensibilidad física común a todas las razas; para ser más específicos, con los pies. Estos son la última parte del cuerpo humano que se ha mantenido, literalmente, en contacto con la tierra, la verdadera base de apoyo de todas las actividades humanas (Suzuki, 1998, p. 77).

Frente a esta relación natural del ser humano con el suelo, Andrés Guacaneme, bailarín y maestro de tango, comenta que:

Las personas que comenzaron esta danza, a principios del siglo XX, que trabajaban en las canteras, que trabajaban en el puerto, que cargaban carbón y no sabían nada de ballet. Fue su forma natural de caminar la que se impuso en el tango. Estar bien plantado en la tierra, popularmente llamado “Pisarnia”; pisar con todo el peso, sin darle mucha importancia a las líneas, primando la forma natural de ser y de caminar (Guacaneme, 2014).

Mirando estas características del tango y comparándolas con las del teatro, el actor aunque posee un manejo corporal, su corporeidad también es muy distinta a la del bailarín de ballet. En este sentido se aproxima más a la del bailarín de tango, porque, a través de la danza, un buen bailarín de tango, busca no solo interpretar, sino apropiarse y jugar con la esencia y la carga con la que cuenta la melodía, convirtiendo su movimiento y su gesto en emoción, en códigos que el espectador no llega a leer desde la razón, sino desde sus dimensiones sensibles. El espectador percibe desde el cuerpo, la descarga de energía que produce el bailarín desde su propio cuerpo.

El actor, por su parte, desde su propia técnica, pone en el escenario, una doble construcción o si se prefiere, aquella creación compleja, que es el personaje que danza, pues es desde el gesto que le ha construido o dado el actor a su personaje, desde donde se crea esta danza. El actor le da un cuerpo a su creación y desde este cuerpo surge la danza, que a su vez integra la creación de este personaje. Esa danza, es una creación dual, entre el cuerpo y el carácter del actor, en confluencia con el cuerpo y el carácter que va adquiriendo el personaje, en búsqueda de que este movimiento, no sea un movimiento prestado, en búsqueda de la naturalidad y la verosimilitud, en búsqueda de que esta danza se desprenda de la propia corporeidad, la emoción y el sentir del personaje, “primando la forma natural de ser y de caminar” de este personaje.

El tango parte de ser un hecho íntimo. Es una búsqueda interna, de donde nace el movimiento. Esta comunicación se construye a través del abrazo, donde los cuerpos entran a encajar dentro de ese abrazo, que no es una posición técnica, ante todo es una posición que parte de lo emocional (Guacaneme, 2014).

En este sentido Dinzel plantea que: “En la danza del tango el juego coreográfico se da entre dos personas, pero en una unidad que es la pareja. Uno más uno en el tango no son dos, sino que es uno” (Dinzel, 1994, p. 9). Y agrega más adelante que: “Los intérpretes de la danza del tango, como en un diálogo, conciben la comunión, la común unión, de dos pares en un estado coloquial. Y ven al juego dancístico como un diálogo” (Dinzel, 1994, p. 49).

Por una parte, el actor maneja su centro y equilibrio de manera individual, es decir que tiene que tener la capacidad de manejar su centro y su equilibrio, en pro de potencializar su presencia y la precisión en el movimiento y en sus acciones. Simultáneamente, el actor tiene que desarrollar la capacidad de construir “un equilibrio compartido”, con su compañero o compañeros de escena, en relación con la energía, la situación, la acción, el personaje, en conjunción con la escenografía, la luz y el espacio. Para lograr este equilibrio, el actor tiene que leer al otro, invadirlo, tiene que invitarlo, para llegar a improvisar en conjunto con el otro; para llegar a comprender y aceptar sus propuestas sin tratar de imponer las propias, proponiendo desde la propuesta del otro, enriqueciendo la propuesta del otro. En otras palabras, creando natural y espontáneamente entre los dos, desde la comprensión de que esta comunicación solo se logra, abriéndose a ese otro.

Aunque se ha señalado en un principio la diferencia con la que se concibe y se maneja el equilibrio entre estas dos disciplinas, simultáneamente se descubren múltiples similitudes entre ellas, que nos proporcionan la base de este tejido; las puntadas iniciales de este entramado entre el teatro y el tango, que se pretende compartir, a través de este escrito. Por ejemplo, tanto el actor, como el bailarín de tango, tienen que poseer la capacidad de improvisación, elemento que se utiliza en el teatro, principalmente como herramienta en el proceso de montaje, como método de creación e indagación, pero del cual, también se debe valer, en los casos en que se presenta un incidente durante alguna función. En este caso, el actor improvisa para lograr que la obra siga adelante, sin que el público note el error o buscando contrarrestar el impacto del incidente para que éste afecte lo menos posible el desarrollo del espectáculo, porque como se dice en el medio teatral, “el espectáculo debe continuar”.

Por lo tanto, el actor también debe estar abierto a la “común unión”, como la plantea Dinzel para la pareja de tango, pero en un sentido más amplio, porque insistimos en que el actor, no solo tiene

que hacerlo hacia una pareja, debe hacerlo hacia todos sus compañeros de escena, debe irradiar y dosificar su energía para transmitirla en todas sus acciones, es decir, que debe lograr una “comunidad” con todo y todos los que lo rodean, incluyendo, al espectador.

El alma del teatro es la representación viva, donde lo dinámico o la energía dinámica está contenida allá y es eficaz en cuanto va a llegar al público, va a producir una conmoción y es hecha por un ser humano como “lenguaje”. Este lenguaje del teatro es muy complejo, lleno de elementos, tal vez el más rico de las artes porque, en cierta medida, las incluye a todas: la literatura, las artes plásticas, la música y la danza (García, 2002, p. 63).

Y aquí, como en el inicio de este apartado, vuelvo a la idea del teatro como lenguaje, donde el actor, tomando su cuerpo como la herramienta y el material esencial para la creación, conjuga esa fuerte carga histriónica con la que cuenta el tango, y la teje, la entrelaza con el lenguaje teatral. En este entramado, entre tango y teatro, percibo una profunda conexión con lo trágico, contacto, o encuentro que está inmerso, se nutre y se complementa, con nuestro contexto de guerra, que genera una atmósfera de muerte, de impotencia, de sin sentido, de catástrofe y desesperanza, en la que el tango confluye en el teatro, en un encuentro íntimo y natural, en un choque del que brotan metáforas, en un contacto perceptivo, intuitivo e invasor.

En el tango, como en el teatro colombiano contemporáneo, se narra la historia de aquel ser anónimo, aquel “héroe imperfecto” (Pulecio Mariño, 2012, p. 52) al cual el destino lo pone cara a cara con la muerte, el dolor, la frustración y el desengaño. Aquel ser impotente al que la vida se le escapa de las manos, mientras en silencio, sólo atina a observar como los verdugos arrastran con sus seres queridos. Quizá, sea aquel *ángel empantanado*<sup>15</sup>, al que su sino lo lleva a segar otra vida, ya sea por ira, piedad, miedo, altruismo o misericordia. Sin embargo, a este antihéroe, ninguna de sus obras lo enaltece, lo salva o lo purifica, simplemente, sigue purgando su condena, aquí, en la tierra. A este humano devaluado, haga lo que haga, su destino le devolverá, sin excepción, un reflejo desfigurado de su propia realidad, del cual no tiene salida.

---

<sup>15</sup> Referencia a la novela *angelitos empantanados* de Andrés Caicedo.

Tomando en cuenta lo planteado hasta el momento en este fragmento, se concluye que el encuentro entre el teatro y el tango, se da desde la teatralidad, porque, como ya se ha planteado antes, desde lo teatral, surge este personaje que baila, y su danza, se crea y se nutre del carácter y la corporeidad de este personaje, que a su vez se afianza, se fractura y se reconstruye, gracias a esta danza. Aunque en realidad, la creación de un *tejido vital* entre el teatro y el tango se da, cuando desde esta danza, el antihéroe devela su sino trágico, en el que se revela el *fatum*, del trozo de vida que le queda. Cuando, gracias a este tango se abrazan, se cruzan, se aferran y confluyen, su catástrofe personal, sus “propios dramas interiores” (Vélez Saldarriaga citado por Romero Rey, 2014, p. 766), en tensión con el absurdo de su sufrimiento, frente a su necesidad o su obsesión por seguir viviendo. Este tango sólo se hace vital desde lo trágico, porque sólo desde allí, puede llegar a tener la potencia de un grito contenido, porque sólo desde lo trágico, puede llegar a ser un desahogo, algo inevitable, un respiro, “un pequeño espacio ganado casi a costa de la vida” (García, 2002, p. 80).

Dentro de esta investigación-creación, el tango se convierte en uno de los materiales más importantes para nuestra experimentación, materia prima, que nutre y enriquece directamente los lenguajes de la música y la danza, fundamentales en la creación del *gestus* de nuestra *Madre Coraje*. Lenguajes que habitan y a través de los que se vislumbran ese *gestus* trágico de esta antiheroína, que se potencializa y resplandece, tanto en el reencuentro, como en la seducción, como frente a la pérdida.

En uno de los cuadros de nuestro *Montaje*, por ejemplo, se cuenta con una escena en la que Cocinero, le canta a Madre Coraje, la primera estrofa de *Los ejes de mi carreta*, letra de Romildo Risso, musicalizado por Atahualpa Yupanqui. Al terminar este canto a capela, se escucha el mismo tema, en la voz del Caballero Gaucho, milonga, que nuestra antiheroína baila frente al cocinero, mientras él arrastra consigo el carromato. Madre Coraje danza alegremente, sin darse cuenta o tal vez ignorando a su hija, que camina detrás del carro arrastrando sus pies, ignorando cómo la niña, mira tímidamente su juego de seducción.

En esta confluencia, en este choque, para este contacto momentáneo entre el teatro y el tango, la actriz crea una danza, desde el carácter, los materiales y el *gestus* con el que ha dotado a su personaje. En este sentido, este baile no es un tango desde el punto de vista técnico de esta danza, porque en nuestra obra, esta danza fue creada, nutrida y desarrollada, desde el personaje. Este personaje que baila, en consecuencia, está impregnado con de los materiales del carácter y del *gestus* trágico que constituyen y perfilan a nuestra antiheroína. El tango en nuestra obra surge de ellos. Por lo tanto, esta danza está impregnada con ese aire gitano que irradia nuestra *Madre Coraje*, baile que cuenta con elementos de danza flamenca, en los que el movimiento de las manos y el zapateo del flamenco, en confluencia, en choque o en combinación con la “Pisarnia”, desde los cuales, la actriz, crea su propia danza, o mejor aún, desde donde surge una danza propia de nuestra antiheroína. Cuadro que es complementado y del que hacen parte el cocinero y Catalina, imagen, en la que se vislumbra y a la vez predestina, el encuentro, la ruptura, y el choque que se está dando y se dará entre ellos.

No se trata, desde lo teatral, de montar o incluir una buena coreografía de tango en la mitad de la obra, como un entremés o como un cuadro decorativo. Se trata de lograr ese *tejido vital*, entre el teatro y el tango, entre el teatro y la danza, y este encuentro momentáneo, este contacto, este choque, esta confluencia solamente se logra, cuando a través de esa danza, el antihéroe se fractura, se quiebra, se transfigura y asumen su destino. La creación de esta danza propia se da, en búsqueda y en la construcción de que esta danza cuente con un significado propio, en conexión y como resultante de la obra, en la búsqueda de generar múltiples significados, tanto en el fragmento danzado, como en la obra.

En este punto, es importante resaltar que el tango no es el único género musical con el que cuenta la obra, ni el único que hace parte de aquellos fragmentos danzados de nuestra “puesta en-juego”. Lo que ocurre es que su importancia radica, en que el tango acompaña y complementa momentos vitales para nuestra antiheroína, que son: su reencuentro con Elías, su hijo mayor, quien se enlistó en el ejército y al que llevaba un año sin verlo. La despedida del cuerpo de Carbonerito, su segundo hijo, del que no pudo reclamar el cadáver, por no poner en riesgo las vidas de ella y de su hija, y que unos soldados arrojaron al río. Danzas que fueron analizadas en el capítulo anterior. Por último, tenemos la danza de *Madre Coraje*, frente al cocinero, que ha sido tratada unos

párrafos antes. De estas danzas se puede concluir, que a través del tango surgen y se desarrollan en aquellos momentos climáticos que se presentan entre *Madre Coraje* y los hombres determinantes en su destino. Momentos en los que devela su *gestus* trágico, y de los que sólo le queda un profundo lamento, beber un trago doble de aguardiente y bailar un tango *malevo*, para poder saborear su propio dolor, su propio amor, su propia pérdida.

Por otra parte, como ya se ha mencionado con anterioridad, nuestras *dos puestas en escena*, cuentan con un arrullo, del cual, en confluencia con la danza, se construye aquel momento, en la que *Madre Coraje* se despide del cadáver de Catalina, su hija menor, su bebé, su niña. Danza que nutre y a su vez afecta el *gestus* trágico de esta antiheroína. Danza que devela su catástrofe personal, su pérdida, su desolación.

Se resalta esta mezcla, sin olvidar, que estas *dos puestas en escena*, también cuentan con otros géneros y otros tipos de musicalidades, como cantos de tropa con fragmentos en rap, el toque de tambores desde tras escena y el poema *Cuerpo de mujer* de Pablo Neruda, en la voz de Víctor Heredia. Se resalta esta mezcla, en búsqueda de clarificar que ni Génesis Teatro como grupo, ni este proceso de creación, se han limitado a un género musical determinado, sino que el género o el tipo de musicalidad que hacen parte de una escena, o del que surge una danza, o que integran un espectáculo, provienen de un proceso de creación, y de la creación de los personajes, propios de esa puestas en escena.

***LA DANZA ES FINITA***  
***El gestus trágico la hace infinita***

A modo de CONCLUSIÓN



Obra *Madre Coraje*, 2015.  
En escena Carlos Eduardo Suárez Cifuentes  
Fotografía de Miguel Francisco Suárez

En las páginas finales de este documento se pretende compartir los hallazgos, en la búsqueda por darles respuesta a los interrogantes que impulsaron y guiaron el desarrollo de nuestra investigación-creación. Búsqueda, en la que se tomó la obra *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht, como insumo, laboratorio y punto de partida para la indagación y la experimentación, como parte vital y cimiento del presente estudio.

Desde un principio, el hecho de contar con esta obra, como material de indagación, experimentación y laboratorio, fue una decisión crucial y certera, porque la investigación surgió y se desarrolló desde la propia práctica. Por supuesto, contando con materiales que proporcionaron un sustento teórico a la creación, sobre la cual, se basaron y se desarrollaron las indagaciones, la experimentación, así como el análisis de los resultados arrojados en las diferentes etapas y acciones que hicieron parte de esta investigación. El hecho, de que haya sido un acierto el haber realizado nuestras indagaciones sobre lo trágico, a través de la experimentación y la puesta en escena de *Madre Coraje*, radica, en gran medida, que esta obra cuenta con varios componentes que nutrieron e hicieron viable el presente estudio.

Por una parte, la dramaturgia de Brecht, quien juega con la fragmentación de la fábula, a través de una escritura constituida por cuadros, en la que se rompe continuamente, la secuencia de tiempo y espacio, planteada por Aristóteles. Esta dramaturgia de la ruptura, de la fragmentación, le permitió al colectivo, de una manera más orgánica, diseccionar la obra, y a través de la experimentación, reconstruirla, deconstruirla, recrearla, en búsqueda, por parte de este colectivo, de una versión propia de *Madre Coraje*, que hable del presente por el que nuestra nación está atravesando. Estos planteamientos se hacen, teniendo en cuenta tanto la pertinencia de esta obra en nuestro contexto actual, así como la teoría teatral de Brecht, y el impacto e influencia que han producido sus obras. Brecht marca el inicio y a su vez es un antecedente obligado al hablar de dramaturgia y teatro contemporáneos, a nivel nacional o internacional.

Otro valor agregado que proporcionó esta pieza, es que aunque la obra no es una tragedia clásica, ni cuenta con las características que lleven a clasificarla como tal, *Madre Coraje*, su protagonista, es un personaje trágico por excelencia. Cualidad que se vislumbra en el momento que ella

predestina la muerte de sus tres hijos, en medio de la guerra en la que se encuentran inmersos y que se ratifica en el transcurso de la obra, con su imposibilidad de morir, mientras tiene que afrontar, una a una, la muerte de aquellos hijos.

De otro lado, el propio texto, contiene e induce a la creación de una puesta en escena, que contenga la presencia de múltiples lenguajes escénicos, como la música, las artes plásticas, el canto y por supuesto la danza. Brecht, dota su dramaturgia de esta multiplicidad de lenguajes en la búsqueda y la afirmación de sus planteamientos sobre el distanciamiento, dentro de los cuales, la ruptura y la fragmentación que produce la danza, en confluencia con la fábula de la obra, de la cual llega a hacer parte esta danza, son importantes dentro de la escritura de este dramaturgo. Es de resaltar, que la danza es fundamental, dentro de las puestas en escena de nuestro colectivo Génesis Teatro, y en confluencia con las características expuestas sobre la dramaturgia de Brecht, convierten a esta obra, no solo en un pretexto para esta investigación-creación, sino que la posicionan como un material muy importante, dentro de la experimentación y la práctica.

Ahora, en relación con la pregunta ¿cómo habita la danza, los vacíos en donde la palabra no alcanza a desentrañar el sino trágico de los personajes de nuestro teatro contemporáneo? Interrogante central de esta investigación-creación, lo primero que se debe resaltar es que esta danza surge del personaje, surge del antihéroe. En el caso específico de esta investigación, surge de *Madre Coraje*, nuestra antiheroína. Su danza proviene de la catástrofe en la que ella se encuentra afectada, inmersa, nutrida e influenciada por el contacto con el contexto bélico y con los otros personajes con los que se encuentra, choca, y se relaciona, y que hacen parte de este contexto, en confluencia con la relación con sus hijos y su búsqueda por sobrevivir. Por lo tanto, esta danza surge afectada, inmersa, nutrida e influenciada por estos factores, que perfilan tanto al personaje, como a su danza. En este sentido, también se concluye que, esta danza develadora del sino trágico de *Madre Coraje*, hace parte de la creación del personaje. A su vez, la construcción de esta antiheroína, afecta directamente el *gestus* de esta danza.

También, el actor crea esta danza desde sí mismo, tomando como herramienta fundamental su propio cuerpo. Esta creación la hace desde la emoción, desde la sensación, desde la intuición, desde la experiencia. Es allí, donde toma relevancia que *Génesis Teatro*, este conformado por

personas provenientes tanto de diversas disciplinas, como de diversas regiones del país. Gracias a esto, el colectivo cuenta con múltiples voces, factor que enriquece directamente la creación. Desde esta multiplicidad de miradas, es que se le da relevancia a la danza como lenguaje o ingrediente de la puesta en escena, así como material o herramienta de creación.

Dentro de esta investigación-creación, la cual cuenta con *dos puestas en escena*, que son el *Montaje*, y el *Montaje Laboratorio*, al primero, como componente de creación, es al que se le da mayor relevancia. Esto porque precisamente la inquietud sobre cómo la danza devela el sino del personaje trágico cuando la palabra no alcanza, denota o señala que la danza no es el único lenguaje con el que cuenta la puesta en escena. Es decir, que el interés de esta indagación, no es plantear la danza como el único lenguaje de la puesta en escena, o como el lenguaje más relevante dentro del espectáculo, lo que nos distanciaria de la teatralidad, sino que nuestro interés particular, radica en indagar sobre la danza como uno de los lenguajes que hacen parte de esta puesta en escena.

En otras palabras, en *Génesis Teatro*, se toma la danza como un lenguaje más, que hace parte del espectáculo. No por ello se le resta importancia como lenguaje, por el contrario, se asume como uno de los lenguajes fundamentales en la construcción de lo teatral, en la construcción de nuestra propia teatralidad. En este sentido, la danza como lenguaje e ingrediente de la creación teatral, para esta agrupación, es como la sal en la cocina; puede ser una pizca o un par de cucharadas, la medida varía según el menú. Lo que es indiscutible, es que para nosotros, se ha hecho esencial, porque si faltara la danza, el espectáculo quedaría desabrido, insípido, con poca sazón.

A través de esta danza, la actriz intuye, vislumbra y percibe los “dramas interiores” de esta antiheroína, danza que devela el sino del personaje trágico desde la armonía, el movimiento, el ritmo y el desequilibrio. Esto se da, gracias a la “puesta en-juego” que hace la actriz desde su propia corporeidad, y desde la cual dota a *Madre Coraje*, con el *gestus* que ha creado desde sí misma, desde su propia lectura de la obra, desde su propia experiencia, desde su propio sentir, en búsqueda de llegar al espectador, de tocarlo, de cuestionarlo.

Así mismo, la danza, le brinda la posibilidad a *Madre Coraje* de desfogar su dolor y a la vez vitalizarlo. Le brinda la posibilidad de encarar su propia catástrofe y su desolación. La danza es el catalizador con el que esta antiheroína logra neutralizar el miedo y la compasión por sí misma. Por esto logra continuar. De este acto salvaje, profundo, humano y natural, de continuar su camino, de continuar viviendo, de este acto, es del que se deriva su transcendencia, lo que la consagra como personaje trágico.

Desde las indagaciones y la experimentación que se realizaron sobre el personaje trágico dentro de esta investigación-creación, también se concluye que el personaje trágico contemporáneo, cuenta con una fuerte tendencia dionisiaca. Esto se da gracias al choque, el contacto, la tensión, el encuentro, la confluencia, la fricción, innegablemente existentes entre la música y la danza. En esta conexión entre la música y la danza, lo trágico surge a través de la canción popular, porque la fábula ya no cuenta la historia de aquel héroe, que es el reflejo viviente del arte escultórico, creado con altos estándares de perfección y de belleza. Ahora, lo trágico contemporáneo, nos entrega la historia del antihéroe, el hombre común, que afronta sus propia catástrofe, sus pequeños dramas.

Este personaje trágico contemporáneo, en ese instante en que ningún acto puede llegar a librarlo de su destino, que ninguna palabra mitigará su pérdida, su dolor, sólo entonces, asume el *fatum* que se vislumbra claramente frente él, aunque no tenga claridad sobre el absurdo de la barbarie humana. En ese instante, baila su propio dolor, danza su propia catástrofe, y aquella danza se convierte en una revelación de su realidad, en una revolución contra sí mismo. En ese instante, este antihéroe, se quiebra, se fractura, se fragmenta en mil pedazos a través de su danza, de su movimiento, del desequilibrio, y gracias a esta misma danza, cual Ave Fénix, renace de sus cenizas y logra transcender. *Madre Coraje*, nuestra antiheroína, después de un buen trago de aguardiente, se anima a bailar sobre su propio dolor, cuando la palabra no le alcanza y su elocuencia la abandona, cuando el refrán no lo dice todo y la sabiduría popular se le queda corta; sólo su baile, sólo esta danza, que la llevan al desgarró, a la ruptura, son lo único que le permiten continuar viviendo, continuar con su trasegar.

## ***BIBLIOGRAFÍA***

- Araque, C. (2013). *Dramaturgia en diferencia*. Bogotá: Editorial Universidad Distrital.
- Artaud, A. (2014). *El teatro y su doble* (Trad. Mattoni S.). Buenos Aires: El cuenco de plata SRL.
- Baillet, F. y Bouzitat, C. (2013). *Montaje y collage* (Trad. Viviescas V.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 142 – 146. México D. F: Paso de gato.
- Baillet, F. y Naugrette, C. (2013). *Gestus* (Trad. Camacho López S.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 108 – 110. México D. F: Paso de gato.
- Barbolosi, L. y Plana, M. (2013). *Épico / epicización* (Trad. Camacho López S.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 84 – 87. México D. F: Paso de gato.
- Brecht, B. (1976). *El pequeño órganon para teatro*. (Trad. Mendilaharsu N.). En: *Escritos sobre teatro* (tomo 3), pp. 105 – 141. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Brecht, B. (2005). *Madre Coraje y sus hijos: crónica de la Guerra de los Treinta Años* (Trad. Sáenz M.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Camacho López, S. (2009). *La tumba gloriosa y el cadáver esparcido: dos caras de la Gorgona en el arte de la representación*. *El Artista*, 6 (7), pp. 165 – 178.
- Camacho López, S. (2009). *Los nuevos designios del destino en “Pies hinchados” de Ana María Vallejo*. *A Teatro*, 13 (16), pp. 44 – 49.

Camacho López, S. (2009). *Presencia del encierro y su figura trágica*. Teatros, 5 (12), pp. 21 – 23.

Carreño V. (2014). *¿Qué es la investigación-creación?* SituArte, 9 (17), pp. 52-62.

Corredor A. (2013). *Al colibrí le tocó ese oficio*. En: Sensibilidad intercultural, Codificaciones y decodificaciones, pp. 11 – 20. Popayán: Sentipensar Editores.

Danan J. (2013). *Acción* (Trad. Camacho López S.). En: Léxico del drama moderno y contemporáneo. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 37 – 41. México D. F: Paso de gato.

Danan J. (2013). *Movimiento* (Trad. Camacho López S.). En: Léxico del drama moderno y contemporáneo. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 147 – 148. México D. F: Paso de gato.

Dinzel, R. (1994). *El tango - una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Argentina: Ediciones Corregidor.

Duncan I. (2003). *El Arte de la Danza*. (Trad. Ed. Sánchez J.). Madrid: Akal S.A.

Eagleton T. (2011). *Dulce violencia* (Trad. Alcoriza J. y Lastra A.). Madrid: Editorial Trotta, S.A.

Equipo redacción Biblograf (1976). *Lexis 22*. Bogotá: Editorial Printer Colombiana Ltda.

Fals Borda O. (2008) *Orlando Fals Borda; sobre el concepto 'sentipensante'*. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=LbJWqetRuMo>. Entrevista para el documental 'José Barros, Rey de reyes'. Recuperado el 10 de abril de 2016.

Flórez-Malagón, A. (2002). *Disciplinas, transdisciplinas y el dilema holístico. Una reflexión desde Latinoamérica*. En: Desafíos de la transdisciplinariedad. Flórez-Malagón, A. y Millán de Benavides, C. (eds.), pp. 128 - 154. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

García, S. (1994). *Teoría y Práctica del Teatro*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria.

García, S. (2002). *Teoría y Práctica del Teatro*, Volumen 2. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria.

García, S. (2007). *El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Bogotá: Ediciones Corporación Colombiana de Teatro.

Gaudé, L. Kuntz, H. y Lescot, D. (2013). *Conflicto* (Trad. Vallejo A.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 57 – 61. México D. F: Paso de gato.

Gómez, E. (1994). *La influencia de Brecht en el teatro moderno en Colombia*. En: *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie* (Ed. Kohut, K.), pp. 319 - 332. Madrid: Iberoamericana.

Grumann Sölter, A. (2008). *Estética de la «danzalidad» o el giro corporal de la «teatralidad»*. *Aisthesis*, (43), pp. 50 - 70.

Guacaneme, A. (Noviembre de 2014). *La máquina corporal y la biomecánica desde el tango danza*. Coloquio I. Maestría en Estudios Artísticos. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Gutiérrez Girardot R. (1998). *El lenguaje de la metáfora y los géneros literarios*. En: Jorge Luis Borges, *el gusto de ser modesto*, pp. 33 – 52. Bogotá D.C: Panamericana editorial.

Hersant C. y Jolly G. (2013). *Oralidad* (Trad. Camacho López S.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 160 – 163. México D. F: Paso de gato.

Hurtado de Barrera, J. (2010). *Guía para la comprensión holística de la ciencia*. Caracas: Fundación Sypal.

Jolly G. y Moreira da Silva A. (2013). *Voz* (Trad. Vallejo A.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 226 – 230. México D. F: Paso de gato.

Jolly, G. y Plana, M. (2013). *Teatralidad* (Trad. Vallejo A.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 219 – 222. México D. F: Paso de gato.

Lábatte, B. (2006). *Teatro... ¿qué teatro?* Cuadernos de Picadero. 3 (10), pp. 20 - 27.

Lehmann H. T. (2013). *Teatro Posdramático*. (Trad. González, D.). México D. F: Paso de gato.

Leroux, P. y Naugrette, C. (2013). *Escena a hacer / escena a deshacer* (Trad. Camacho López S.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 88 – 89. México D. F: Paso de gato.

Lescot D. y Ryngaert, J.-P. (2013). *Fragmento / fragmentación / trozo de vida (crisis de la)* (Trad. Viviescas V.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 102 – 107. México D. F: Paso de gato.

Lizarralde M. (2015). *Diálogo sobre el tema de investigación en Arte y Educación*. Coloquio II. Maestría en estudios artísticos, Universidad Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.

Losco, M. y Naugrette, C. (2013). *Mimesis (crisis de la)* (Trad. Camacho López S.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 128 – 133. México D. F: Paso de gato.

Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción* (Trad. Cavanese J.). Barcelona: Editorial Planeta – De Agostini, S.A.

Micheletti F. y Chevallier J. F. (2006) *La presencia del cuerpo, el cuerpo de la presencia*. Líneas de fuga, (20), pp. 75 - 80.

Miranda Buranelli A. (2016) *Fernando Pessoa poblado de poetas*. Tomado de [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/miranda\\_alvaro/fernando\\_pessoa.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/miranda_alvaro/fernando_pessoa.htm). Recuperado el 10 de abril de 2016.

Nietzsche, F. (2000) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. (Trad. Sánchez Pascual A.). Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Pavis, P. (2.000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. (Trad. Folch E.). Barcelona: Paidós ibérica, S.A.

Piedrahita, L. (2016). *Seminario Trama vincular del arte y la cultura*. Maestría en Estudios Artísticos. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Pulecio Mariño, E. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Impresol Ediciones.

Romero Rey, S. (2014). *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Facultat de filologia.

Ryngaert, J.-P. (2013). *Personaje (crisis del)* (Trad. Viviescas V.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 167 – 172. México D. F: Paso de gato.

Sarrazac J.-P. (2013). *Cuadro* (Trad. Vallejo A. M.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 68 – 70. México D. F: Paso de gato.

Sarrazac J.-P. (2013). *Devenir escénico* (Trad. Vallejo A. M.) en: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 71 – 73. México D. F: Paso de gato.

Sarrazac J.-P. (2013). *Fábula (crisis de la)* (Trad. Viviescas V.). En: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 92 – 97. México D. F: Paso de gato.

Shakespeare W. (1979). *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. (Trad. Astrana Marín L.). Madrid: Espasa-Calpe. S.A.

Steiner G. (1991). *La muerte de la tragedia*. (Trad. Revol E. L.). Caracas: Monte Avila Editores.

Suzuki, T. (1998). *La cultura es el cuerpo*. (Trad. Mejia A.). Número. 5 (17), pp. 74 - 77.

Susuki, T. (2009). *Voz y movimiento*. Tadashi Susuki. Tomado de: [http://es.vozymovimiento.wikia.com/wiki/TADASHI\\_SUZUKI](http://es.vozymovimiento.wikia.com/wiki/TADASHI_SUZUKI). Recuperado el 11 de noviembre de 2014.

Valencia Cardona A. (2014). *Investigación-Creación. Estética Crítica con enfoque intercultural*. Coloquio II. Maestría en Estudios Artísticos. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Valéry, P. (1958). *El alma y la danza*. (Trad. Carner J.). Buenos Aires: Editorial Lozada.