



**MEDIO LLENO, MUY VACÍO o de cómo las obras de teatro castran el goce o el flujo
deseante. Análisis de fragmentos de tres espectáculos medellinenses.**

Katerine Pombo Jimenez

Trabajo de grado presentado para optar al título de Maestro en Arte Dramático

Asesor

Víctor Manuel López Cardona, Doctor (PhD) en Artes

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Arte Dramático

Medellín, Antioquia, Colombia

2024

Cita

(Pombo Jimenez, 2024)

Referencia

Estilo APA 7 (2020)

Pombo Jimenez, K. (2024). *MEDIO LLENO, MUY VACÍO o de cómo las obras de teatro castran el goce o el flujo deseante. Análisis de fragmentos de tres espectáculos medellinenses.* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mis lectores, pero sobre todo a mis lectoras

Agradecimientos

Agradezco a la resiliencia en días tan hostiles.

Tabla de contenido

Resumen	1
Abstract	2
Introducción EMERGIENDO EN PREGUNTAS (Planteamiento del problema, antecedentes y justificación).....	3
LA LUPA (Objetivos y metodología	12
CORPUS O ¿DE QUE HABLAMOS CUANDO HABLAMOS? (Marco teórico)	18
I LA EXCLUSIÓN DEL LITORAL (Resultados arrojados).....	28
II SILVIA PLATH O EL CUERPO DOBLE, VACÍO, VACÍO, VACÍO (Resultados arrojados).....	43
III LA MÁQUINA DE DOS SABUESOS (Resultados arrojados).....	60
LLEGADOS AL LÍMITE (Conclusiones).....	76
Referencias	
Bibliográficas.....	80
ANEXOS.....	83

Lista de figuras

Figura 1 Portada Rúa Reseña	83
Figura 2 Subtitulo Rúa Reseña	84
Figura 3 Biografía Juan Guillermo Rúa Reseña.....	85
Figura 4 Biografía Director de la obra reseña Rúa.....	86
Figura 5 Biografía Director Reseña Rúa.....	87
Figura 6 Elenco Rúa.....	88
Figura 7 Funciones del Rúa.....	89
Figura 8 Requerimientos técnicos Rúa.....	90
Figura 9 Programación de mano Rúa.....	91
Figura 10 Requerimientos técnicos Rúa.....	92
Figura 11 Contactos Telefónico Rúa.....	93
Figura 12 Programas de mano Rúa.....	94
Figura 13 Programa de mano Rúa.....	94
Figura 14 Programa de mano "Silvia Plath...La chica que quería ser dios" de Matacandelas....	97
Figura 15 Fotografía de la obra en presentación "Silvia Plath...La chica que quería ser dios" de Matacandelas.....	98
Figura 16 Publicidad Vida de perros del Águila Descalza.....	99
Figura 17 Scanner del DVD "Vida de perros".....	101
Figura 18 Scanner del DVD "Vida de perros".....	102
Figura 19 Scanner del DVD "Vida de perros".....	103

Resumen

En las siguientes líneas nos adentramos en la filosofía del discurso y como esta permea en las apuestas comunicativas de tres obras de teatro vigentes en la ciudad de Medellín. Nos preguntamos sobre el poder transformador de sus enunciados y si logran apartarse de las maquinas sociales que configuran nuestros sistemas de pensamientos e identidades.

Afirmamos que el teatro también juega un rol a la hora de configurar identidades sociales que rupturan/cortan las apuestas globalizantes del capitalismo. Es muy fácil decir que el arte tiene un rol transformador, pero ¿hasta qué punto realiza efectivamente tal labor?

De la mano de Foucault, Deleuze y Guattari, diseccionaremos, tres obras de teatro de la ciudad de Medellín, a saber, “Rúa”, “Silvia Plath es... la chica que quería ser dios” y “Vida de perros” con la búsqueda rigurosa de axiomas, frases o palabras que conecten con los sistemas comunicativos que no pueden huir de las condicionantes epocales que lo sostienen como lo es el capitalismo.

Para concluir que una obra de teatro, se manifiesta como una máquina estética capaz de perfilar nuestros gustos y nuestros deseos a favor del status quo.

Esperemos, pues, aterrizar la teoría a la praxis interpretativa donde el objeto del arte se funda con el sujeto- discurso para construir realidades que nos circunscriben y de donde resulta imposible salir.

Palabras clave: Aparatos discursivos, sistemas comunicativos, fuerzas resistencial, fuga deseante, capitalismo, límites epocales, flujo deseante, vacío, cuerpo vacío, Máquinas de guerra, máquinas sociales, clandestinidad, Discurso, enunciado, Aparatos de captura, Cuerpo discurso

Abstract

In the following lines we delve into the philosophy of discourse and how it permeates in the communicative bets of three current plays in the city of Medellin. We wonder about the transforming power of their statements and if they manage to move away from the social machines that configure our systems of thoughts and identities.

We affirm that theater also plays a role in the configuration of social identities that break/cut the globalizing bets of capitalism. It is very easy to say that art has a transformative role, but to what extent does it actually perform such a task?

From the hand of Foucault, Deleuze and Guattari, we will dissect three plays from the city of Medellin, namely, “Rúa”, “Silvia Plath es... la chica que quería ser dios” and “Vida de perros” with the rigorous search for axioms, phrases or words that connect with the communicative systems that cannot escape from the epochal conditioning factors that sustain it, such as capitalism.

To conclude that a play manifests itself as an aesthetic machine capable of shaping our tastes and our desires in favor of the status quo.

Let us hope, then, to land the theory to the interpretative praxis where the object of art is founded with the subject-discourse to build realities that circumscribe us and from where it is impossible to leave.

Keywords: Discursive apparatuses, communicative systems, resistential forces, desiring flight, capitalism, epochal limits, desiring flow, emptiness, empty body, war machines, social machines, clandestinity, discourse, enunciation, capture apparatuses, discourse body.

I. EMERGIENDO EN PREGUNTAS (Planteamiento del problema, antecedentes y justificación)

¿Y si en un salón de clases se nos habla del poder del pensamiento crítico de las artes? ¿Y si se da por sentado que el artista sí o sí debe rupturar el establecimiento con una fuerza artística? ¿Cuántas veces como artistas se nos ha dicho que, como tales, nuestra labor es diferente en la sociedad? ¿Acaso los productos artísticos, teatrales específicamente, nacen en una isla de experimentación que se zafan de los límites transables y tambalean el sistema?

Para el despunte, nos dice Barrientos (2012), citando a Hartman:

Estamos acostumbrados a pensar que el artista tiene un punto ciego que contribuye a su poder creativo. Tiene capacidad de nutrirse de lo que alimenta su talento y para olvidar o apagar otras realidades. Son sus extraordinarias asociaciones, o su visión personal, o la apoteosis de algún detalle, lo que nos mantiene fascinados. Horacio lo llamó la “felicidad peculiar” del arte (Pág. 33).

Este “punto ciego” ubica a la labor teatral aislada de unos contextos concomitantes a la hora de su gestación, desconociendo que la representación teatral, como representación teatral en sí misma, se presenta crítica, actualizadora de significados y dadora de sentidos ante las realidades sociales. El lenguaje teatral busca ser transformador desde su mismo objeto y en las formas que selecciona, pero aquí cabe preguntarse hasta qué punto es exitosa esa pesquisa ¿Cuál feliz es el arte? Es decir, responder sí en efecto los discursos que se emanan desde las obras de teatro arrojan transformaciones profundas en nuestras realidades.

Las próximas líneas se unen alrededor de esta pregunta: ¿realmente es transformadora la experiencia teatral o, consciente e inconscientemente, sucumbe a un contexto de gestación que la disuade de ser rupturante y generar cortes significativos a nuestros límites contextuales e históricos?

Y cabe preguntarse esto, pues he aquí que nuestras realidades se instauran dentro de los marcos conductuales y cognitivos de sistemas de pensamientos anquilosados, que definen nuestra forma de construir subjetividades (Sistemas mundos racistas, patriarcales y opresores), donde el teatro también juega un rol a la hora de configurar identidades sociales que rupturan/cortan las apuestas globalizantes del capitalismo. Es muy fácil decir que el arte tiene un rol transformador, pero ¿hasta qué punto realiza efectivamente tal labor?

Es por ello que, en lo siguiente, pretendemos zambullirnos de cabeza en el “aparente” poder transformador de una pieza de teatro y cómo ésta se constituye en un escenario idóneo para la emergencia de subjetivaciones. Para ello, haremos un préstamo del utillaje teórico y filosófico de Foucault, Deleuze y Guattari y, en un cotejo intertextual, diseccionaremos, a nivel de fragmentos textuales, tres obras de teatro de la ciudad de Medellín, a saber, “Rúa”, “Silvia Plath es... la chica que quería ser dios” y “Vida de perros” con la búsqueda rigurosa de axiomas, frases o palabras que conecten con el marco teórico escogido.

Cabe resaltar que esta inmersión no es novedosa, el análisis discursivo es un legado postestructuralista del siglo pasado, cuyas representantes, como es el caso paradigmático de Davies (1994), husmean, para el caso británico, los cuentos, cantos, juegos infantiles y poesía tradicional que ella ha llamado *prácticas discursivas*; dichas prácticas repercuten en la población infantil y desde el lugar de la enunciación marcan las formas y las conductas del ser y del deber ser de los

niños y las niñas según su sexo biológico, esto es, comportamientos estereotipados donde los personajes masculinos son valientes e ingeniosos y los femeninos son abnegados y sumisos. Davies, afirma que la población infantil es un organismo activo que toma parte y posición ante las prácticas discursivas que recibe, y realiza un proceso de construcción de subjetividades, es decir, elige, asimila y adapta los signos y símbolos discursivos y va configurando sus lecturas de mundo y su “Yo” dentro del tejido social.

Para Davies en las practicas discursivas reposan enunciados que activan los dispositivos operativos para la construcción de identidades sociales.

Para el caso puntual de una pieza de teatro, ya García Barrientos (2012) se adentraba en la posibilidad rigurosa de *comentar*, es decir, construir realidades interpretativas sobre, con y para las obras de teatro. El comentario se presenta más que con una finalidad didáctica, como la creación receptiva de una relación integradora entre la obra de teatro, el espectador/a, el espacio y los actores/actrices. Se convierte entonces, en el resultado significativo de una experiencia teatral. Barrientos es capaz de profundizar en un mundo teórico y comunicativo que pone en la mesa de disección cualquier obra de teatro entendida como situación comunicativa. Esta última determinación es nuestro puente dialógico con Deleuze, Guattari y Foucault para entablar la relación entre la filosofía y la obra de teatro.

A lo largo de los años, las y los investigadores se han preguntado por el surgimiento, formación y desaparición (Límites epocales) de las subjetividades. El paisaje investigativo es amplio y variopinto. Y conforme emergen posturas alrededor de la manifestación del sujeto, se vuelve una urdimbre cada vez más dinámica e inasible. ¿Se podrá atisbar una crisis de las subjetividades? Esa es una pregunta para posteriores investigaciones. Por lo pronto, preguntémonos en esta

investigación por la fuerza hegemónica del discurso en la construcción identitaria de nuestros tiempos.

Seguimos insistiendo que estas preguntas no son nuevas- ya hablamos de sus antecedentes más arriba-, pero en las siguientes posturas, buscamos virar la atención hacia aparatos discursivos que son permanentes y visibles en la ciudad de Medellín, a saber, las obras de teatro.

¿Nos hemos preguntado realmente “lo que dicen”? ¿Cuál es el enunciado boyante de cada una de sus apuestas artísticas? ¿Cuál es la postura eyectada de una obra de teatro en la ciudad de Medellín? ¿A qué ideal les sirve? ¿Qué posturas del mundo afirman, proponen o niegan?

Foucault no duda en pensar que los enunciados funcionan para fines organizativos y conductuales. Acojámonos a sus ideas y adentrémonos en “lo decible” de un dispositivo teatral y cómo aporta, incluso, a las nociones de *Sujeto* en los y las espectadoras que lo asisten; encontremos bisagras, conductos, conectores y recipientes que se van instalando en el imaginario social, que permea o no, sus prácticas. Indaguemos en los efectos discursivos que dinamizan las situaciones comunicativas de quienes lo emiten y lo reciben.

Al hilo con Foucault, entendemos que los discursos no solo se forman y desaparecen (Límites históricos: epocales), sino que también se apropian y sincronizan con mecanismos capaces de difundirlos y proliferarlos. Ahora ¿Qué tipo de mensaje se propaga? ¿Qué espacio identitario reafirma en la vida de las y los espectadores? ¿Son impactos discursivos inofensivos o sí hacen mella en la cosmovisión medellinense?

Es nuestro propósito demostrar que los sistemas comunicativos, que son las obras de teatro para esta investigación, no escapan a la falla estructural del mundo discursivo en el cual vivimos. Que

no pueden huir de las condicionantes epocales (Tiempo histórico) que lo sostienen y que esos condicionantes están dados por el capitalismo como enmarcación simbólica, operativa y sistémica; y que cualquier fuerza resistencial o fuga deseante es captada por aquellas estructuras.

Para ello seremos el receptáculo activo de los enunciados organizados en las obras de teatro. En una pesquisa entre líneas nos abocaremos a encontrar la falla, el vacío y la captación del goce o el flujo deseante para reafirmar nuestras apuestas. El peligro será caer en la recalcitrante búsqueda, a veces, inquisitorial y que sin querer se construya otro vacío o un cuerpo doble de las obras de teatro y que, a su vez también, sea capturado.

Las obras escogidas se ubican en contextos muy particulares, situándose “Rúa” en un circuito universitario, investigativo y académico llamado *Universidad de Antioquia*. Entendemos la universidad como espacio de expansión intrínseco y extrínseco de los enunciados que emergen desde ella, con unos públicos específicos cercanos, aledaños, involucrados, cimentados, instalados y familiarizados con los campos de captación de la universidad. “Sylvia Plath es... la chica que quería ser dios” representa la instauración simbólica que tiene el *Teatro Matacandelas* en los círculos, elites intelectuales de los y las medellinenses. Matacandelas a lo largo de los años se ha consolidado como una institución teatral legitimada por un público intelectual, económico, racial y social que la circunda. Y, además, cuenta con el apoyo estatal para la sostenibilidad de sus aparatos de difusión, lo mismo que “Rúa”. Finalmente, “Vida de perros” del *Águila descalza* que como empresa artística permite, en su trasegar artístico, hacer radiografías de enunciados que alcanzan sectores populares, que históricamente no han tenido acceso a prácticas discursivas emergentes de circuitos académicos o intelectuales, haciéndose de aparatos de captación masivos con que aseguran la proliferación de sus prácticas.

Abramos un espacio para la descripción histórica y técnica de las obras a analizar. Empecemos con “Rúa”

El montaje “Rúa” hace parte de los requisitos para el desarrollo y término de los programas en Licenciatura en teatro y el programa de Arte dramático de la Facultad de artes de la Universidad de Antioquia, y corresponde al ciclo tres del plan curricular llamado *Montaje y proyección de una obra de teatro* (Mercado, 2015). En este ciclo se espera, en acuerdo entre el/la profesor/a y los y las estudiantes la escogencia, el montaje y proyección de una obra de teatro. La obra fue creada en el 2023, en el primer semestre. En la actualidad lleva trece funciones y con promesa de más funciones venideras. está dirigida por Felipe Caicedo y cuenta con la participación de 13 actores y actrices. En el **anexo 1** se expone la ficha técnica de la obra.

Por lo que refiere a los programas de Licenciatura en teatro y Arte dramático de la universidad de Antioquia, nacen como sección adjunta a la escuela de música y arte representativas en el año de 1980, más tarde conocida como la facultad de Arte. En sus primeros años el enfoque metodológico de los programas, estaba enfocado a la elaboración de montajes de forma continua con énfasis en la creación colectiva, pero para 1996 se presenta un cambio en el plan curricular dando fuerza a la amplia y sólida fundamentación de los medios expresivos del actor, asumiendo las diferentes estéticas y corrientes pedagógicas, fomentando el pensamiento creativo, la integralidad y la conciencia teatral y escénica.

“Los currículos centrados en la formación del actor se sustentan en dos principios fundamentales: el actor como ser integral y el desarrollo de su pensamiento creativo a través de la conciencia actoral y la conciencia escénica. El desarrollo del pensamiento creativo se basa en una actitud de

investigadora que le permite la actor asimilar e interiorizar la técnica en función de temas y problemáticas específicas del teatro, con el fin de estructurar nuevos lenguajes teatrales, además de generar una conciencia de proceso formativo y una habilidad analítica y reflexiva en el equilibrio y reflexiva en equilibrio con la sensibilidad y la creatividad del sujeto, donde la conciencia actoral cobra sentido pues el actor descubre el porqué y el para qué del teatro como expresión artística y como proyecto de vida (Mercado, 2015, Pág. 70)

Estos esfuerzos académicos de crear los programas de artes escénicas, según Mercado (2015) han contribuido al estudio y sistematización de los diversos lenguajes y la consolidación y cualificación de la investigación teatral (Pág. 69). Al mismo tiempo, legitima las relaciones académicas con grupos de teatro ya existentes y, así mismo, genera nuevos grupos de teatro. También ha servido de plataforma a la formación de grupos en las diferentes comunas de Medellín aportando al desarrollo social y cultural del tejido social de la ciudad.

Continuamos con el Matacandelas. El montaje “Silvia Plath... La chica que quería ser dios” hace parte de las cincuenta y tres obras montadas por el teatro Matacandelas. Siendo esta la numero 36. La obra fue creada el 8 de agosto de 2000. En la actualidad lleva 279 funciones y es creación colectiva, dirigida por Cristóbal Peláez, Jaiver Jurado y Diego Sánchez. Cuenta con la participación de nueve actores y actrices. En el **anexo 2** se expone la ficha técnica de la obra.

De nombre Colectivo Teatral Matacandelas, fue creado en 1979 y ostenta el título de Patrimonio cultural de la ciudad de Medellín. Invitado a diferentes festivales nacionales e internacionales, el colectivo se ha formado un renombre como uno de los exponentes más importantes del quehacer

teatral del país. Se ha caracterizado por sus constantes experimentaciones y eclecticismo en sus lenguajes escénicos. Un quehacer inalcanzable que lo que lo reafirman sus más de 5,153 funciones públicas, realizadas en estos últimos 27 años. Maticandelas supone un laboratorio escénico en constante construcción, donde su enfoque investigativo, teórico y crítico se evidencia en cada una de sus puestas en escenas.

Finalizamos con “Vida de perros”. El montaje “Vida de perros” hace parte de las cuarenta y tres obras montadas por el Águila Descalza. Siendo esta la número 15. La obra fue creada en 1996 y grabada en DVD en el 2014. En la actualidad más de cien funciones y es creación colectiva de Cristina Toro y Carlos Mario Aguirre. Dos actores en escena. En la actualidad no está en repertorio. En el **anexo 3** se expone la ficha técnica de la obra.

Carlos Mario Aguirre decide crear el Águila descálza en 1980 con un impulso *sui generis* de presentarse en una pequeña sala de lunes a domingos sin interrupción; ya en 1985 con asocio con Cristina Toro deciden no sólo expandir su repertorio sino expandirse a escala internacional con constante giras nacionales e internacionales, obteniendo un éxito masivo. Ofrecen, además, 19 obras en formato audiovisual que puede ser alquiladas en Colombia, Estados Unidos, España y Canadá. Cuentan don dos sedes en la ciudad de Medellín con programación permanente. Este volcamiento a fronteras internacionales no solo ha ensanchado su trabajo, sino que los ha convertido en uno de los máximos exponente del humor paisa y modelo de la empresa creativa, artística y cultural en Colombia.

En la primera parte de esta investigación, abordaremos el grueso de nuestro cuerpo teórico y filosófico. No es más que un intento por traducir el entramado filosófico de la política del discurso sobre las modalidades de una obra de teatro. Aquí, nos explayamos, hondamente, sobre los

conceptos de *enunciado*, *cuerpo vacío* y *máquina social*. No se asusten, por favor, ante la virtual complejidad de una lectura tortuosa. En ella radica la explicación de las condicionantes históricas de nuestros afectos y pensamientos.

Seguimos con la configuración de un cuerpo-discurso y como en éste, se seleccionan, se ordenan y se excluyen enunciados. Esta operación supone, para nosotros/as, la construcción de una realidad que va en consonancia con la operación totalizadora y logra desaparecer la diferencia en nuestro mundo. A continuación, traemos al análisis, de tres espectáculos medellinenses, reducidos a algunos de sus fragmentos textuales: “Rúa”, “Silvia Plath es... la chica que quería ser dios” y “Vida de perros”. Aquí, al hilo de Deleuze y Guattari, escarbaremos en el inconsciente y cómo incluso en él, se replican discursos dominantes a favor de la sujeción del sujeto.

Y finalmente, hablaremos de cómo una obra de teatro, se manifiesta como una máquina estética capaz de perfilar nuestros gustos y nuestros deseos a favor del status quo.

Esperemos, pues, aterrizar la teoría a la praxis interpretativa donde el objeto del arte se funda con el sujeto- discurso para construir realidades que nos circunscriben y de donde resulta imposible salir.

I. LA LUPA (Objetivos y metodología)

Escudriñaremos, entonces, los enunciados que se adhieren en algunos fragmentos de las tres obras de teatro, a saber, “Rúa”, “Sylvia Plath es... la chica que quería ser dios” y “Vida de perros”. Tres obras de teatro, proyectadas en la actualidad en la ciudad de Medellín, tres espacios actanciales distintos, más simultáneos que generan apuestas de mundo y herramientas de comprensión semántica expuestas y listas para ser interpretadas. Localizaremos sus fuerzas resistenciales y su capacidad de generar una incisión en la operación totalizadora del capitalismo por medio de la identificación de fragmentos en sus diálogos capaces de dar cuenta de estas fuerzas.

El objetivo general de esta investigación es identificar en algunos fragmentos, los enunciados, organizados en cuerpos discursivos, que emergen de las tres obras de teatro y como éstos no escapan de la operación totalizadora y homogeneizadora del capitalismo en el 2024, como aporte al saber teórico teatral en la ciudad de Medellín.

Siendo, entonces, los objetivos específicos el indagar las apuestas teóricas que giran alrededor de palabras claves como *discurso*, *aparatos de captura* y *diferencia* por medio de la lecturas interpretativas de autores como Foucault y Deleuze; construir un cuerpo teórico y rutas metodológicas para la exégesis discursiva aplicable a cualquier obra de teatro; y finalmente, identificar en algunos fragmentos de las tres obras escogidas, a saber, “Rúa”, “Sylvia Plath es... la chica que quería ser dios” y “Vida de perros”, de grupos de teatro de la ciudad de Medellín, el fenómeno del *vacío* y la *captación* de los enunciados a través del análisis interpretativo.

Para ello, nos disponemos a ver (Espectadoras/es) tres obras de teatro e identificar, dentro de las mismas experiencias, fragmentos de los textos verbales (Diálogos) que emergen y, en ellos, ubicar *el vacío*, o sea, la intención de resistencia capturada por la máquina social. Para la obra “Rúa” y

“Sylvia Plath es... la chica que quería ser dios” iremos como espectadoras, tomaremos notas de algunos diálogos y grabaremos los mismos emitidos en el acto de convivio. Para el último espectáculo “Vida de perros”, se presenta una situación peculiar, ya que no se va a ver la obra de teatro, sino que se va a comprar el DVD, en una esquina cualquiera de venta ilegal de CDs. Este último caso evidencia los canales de difusión y proliferación de ciertos discursos de los cuales se puede tener acceso por 2500 pesos colombianos. En efecto, en las tres obras se pagará para tener el derecho de sumergimos en una experiencia discursiva.

Antes de continuar, recordemos que el análisis se limita al *texto*, como átomo enunciativo, de tipo verbal, fijado en los diálogos de los personajes. Es decir, el enunciado, efectivamente realizado por las actrices/actores, por lo tanto, el cuerpo discursivo, se entenderá y reducirá a algunos fragmentos del texto, en consecuencia, no se analizarán otros insumos como las acciones físicas, escénicas, vocales de las actrices/actores o las construcciones escenográficas, luminotécnicas y sonoras de las obras de teatro.

Ahora para legitimar una ingesta rigurosa de lo recibido en las visitas de “Rúa” y “Sylvia Plath es... la chica que quería ser dios” y una apreciación crítica del formato de video de “Vida de perros” nos apoyaremos en Barrientos (2012) sobre la definición de *comentario* pues esta, será nuestra ruta metodológica para acceder a los discursos boyantes en las tres apuestas escénicas.

A la pregunta ¿Qué es comentario? Barrientos (2012) más allá de ceñirlo a un ejercicio literario o incluso, reducirlo a la mera explicación o análisis, lo define bajo la distinción de tres conceptos, a saber, la lectura, la crítica y la teoría: La teoría como el objeto de estudio donde se construye el significado literario; la lectura, por su parte, es el acto silencioso de ingestión del texto o de la palabra y, la crítica, ubicada en un puente intermedio entre la lectura y la teoría, le da como función

actualizar los significados de una obra particular y supone arriesgarse a dotarla de uno o varios sentidos entre los posibles.

Es decir, Barrientos distingue una función activa de la crítica: produce un discurso sobre la obra, la analiza, la describe, la interpreta y la valora, y es aquí, cuando apunta que el comentario no es más que una modalidad de la crítica.

Es el comentario una respuesta, una contestación a las palabras, a un texto poético o prosado, o dramático, a una canción o a una obra de teatro. Y esta natural contestación, se da porque el discurso que emana de las obras de teatro encuentra acogida en los y las espectadoras que no son más que interioridad habitada de prejuicios culturales, artísticos, literarios y teatrales.

Esta investigación, con las preguntas esbozadas más arriba, no son más que la expresión reflexiva de la experiencia de reconocer *lo decible* de las prácticas discursivas dentro de estas tres obras de teatro. Ahora bien, en cuanto investigación no buscamos repetir punto por punto, palabra por palabra, coma por coma la totalidad de las grabaciones o los apuntes que se hicieran durante la experiencia convivial de las obras. Aquí extraeremos algunos bloques de líneas discursivas (algunos fragmentos), ciertos actos elocutivos que reafirman lo que deseamos escudriñar, y bajo el lente filosófico esos bloques extraídos serán revisados por autores/autoras invitadas en cada ensayo respectivo de las obras a analizar, que le dan el rigor investigativo a nuestras interpretaciones.

Lo que el comentario tenga de “científico” habrá que entenderlo en términos de rigor metodológico y de coherencia interna en el camino de ida y vuelta entre hipótesis interpretativa y verificación analítica, no desde luego como empleo de los mismos procedimientos que la ciencias experimentales o exactas (Pág. 29)

De la mano de la hermenéutica (Teoría y práctica de la interpretación) seremos reconfiguradoras/es de los múltiples sentidos que emanan de una obra de teatro, y ese acto de reconfigurar no es más que seleccionar, parcelar, mutilar y poner límites dentro del objeto de estudio mismo. Continúa Barrientos

A la luz de esta selección que opera siempre el comentario sobre el texto, la discusión sobre si tiene sentido comentar un fragmento o si debe tratarse siempre de una obra o un texto completos (y de ahí que el texto literario comentable por excelencia sea el poema: texto íntegro a la vez que generalmente breve, abarcable) parece falsa o basada en un malentendido. Para el comentario, el texto completo es siempre, en el sentido que venimos señalando, fragmentario, y el fragmento es siempre texto completo, en el sentido (más evidente) de que es preciso tener presente como contexto la totalidad de la obra de que se extrae para comentarlo (Pág. 33)

En resumen: Todo lo anterior está enmarcado en una de investigación con enfoque hermenéutico, con técnicas como la observación de las narrativas pronunciadas. Es decir, Algunos fragmentos serán un campo de explicación a través de la identificación de sus enunciados y cuerpos discursivos, recuérdese, algunos diálogos de los personajes. Se rastreará en la organización de sus textos la forma como ubican los agentes del discurso, sus premisas y los vacíos discursivos donde se conectan con la operación totalizadora. Seremos espectadoras de las dos primeras obras, pero con “Vida de perros” seremos tele espectadores, ya que la veremos en su formato audiovisual. Las dos primeras obras se presenciarán dos veces cada una; se tomará apuntes y se grabarán en audio las obras. En esta investigación se transcribirá algunos fragmentos de nuestro interés.

Así pues, el 5 y 13 de abril de 2024 se va como espectador/a a “Rúa” y, lo mismo, para “Silvia Plath...la chica que quería ser dios”, los días 12 y 19 de abril del mismo año. El 22 de abril de 2024 en un puesto de ventas de Cds y Dvs se adquiere “Vida de perros” del grupo Águila Descalza. En las dos primeras obras se procede a la escucha atenta, reforzando con notas y grabaciones. En la tercera solo la escucha atenta. El papel de espectadora, lejos de ser pasivo, será de actualizar algunos fragmentos de los mensajes verbales (Los diálogos de los personajes) recibidos e identificar la posibilidad de respuesta, hallando *el vacío*, luego de aplicar a la escucha los contenidos escogidos en el marco teórico.

En el caso de “Rúa” nos explayaremos en Foucault (2002) y sus aportes sobre la definición de enunciado y practicas discursivas. Además, nos aproximaremos a términos como *selectividad* y *clandestinidad*. Para “Silvia Plath...la chica que quería ser dios” develaremos el sesgo heteropatriarcal con Irigaray (1978), Cadoche y De Montearlo (2023) y con el faro teórico de Deleuze-Guattari (1988) con su apuesta filosófica del *cuero vacío*. Y, por último, con Deleuze - Guattari nos aproximamos al edificio conceptual de lo que se conoce como máquina social.

Permítannos, por favor hacer un paréntesis y elucubrar una serie de preguntas que se vienen a borbotones para estas líneas investigativas que pretenden, precisamente, evidenciar las grandes construcciones discursivas que se ciernen en las tres obras de teatro ¿Acaso se busca generar un conocimiento interpretativo que excluya precisamente el goce, la diferencia o el flujo deseante? ¿Al pretender interpretar situaciones comunicativas no se cae, irónicamente, en la organización, jerarquización y apropiación de los enunciados? ¿A lo mejor se esbozará un saber normalizador que sea capaz de universalizar las puestas en escena? ¿Y qué sobre la búsqueda inquisidora de la interpretación de las obras de teatro? ¿Esta búsqueda esconderá un prejuicio o mejor dicho una intención totalizadora? Cerremos paréntesis.

Empezaremos con un acercamiento a las tres obras de teatro (“Rúa”, “Sylvia Plath es... la chica que quería ser dios” y “Vida de perros”) como espectadoras. Nuestra labor será identificar, en algunos fragmentos de los textos verbales emitidos, en cada una de ellas la emergencia de los conceptos propuestos en el marco teórico (texto, objeto artístico, palabra vacía, sujeto, discurso), y, así mismo, extraer los vacíos en que pueden caer. Donde haya una falla estructural intentaremos describirla y evidenciarla.

Haremos una identificación de los discursos construidos por medio del análisis de algunos fragmentos de los diálogos de los personajes, a la luz de Deleuze- Guattari y Foucault aplicando sus teorías en fenómenos manifiestos, y finalmente, construiremos, por cada obra a analizar, un ensayo discursivo, que dé cuenta de nuestras pesquisas.

I. CORPUS O ¿DE QUE HABLAMOS CUANDO HABLAMOS? (Marco teórico)

PRÁCTICAS DISCURSIVAS EN EL ESCENARIO GLOBAL

SOBRE LA OPERACIÓN TOTALIZADORA.

Días pasados, en una clase llamada “Seminario en investigación en artes” de la universidad, la facilitadora, una mujer orgullosa de ser una de las fundadoras del programa de Teatro en la mencionada universidad, hablaba sobre el rol del estudiante de arte dramático, que ya inmerso dentro del circuito académico, no debe ser más que el de ser un agente de pensamiento crítico, disruptivo y, por qué no, revolucionario. Cabe destacar que durante el desarrollo de la clase no se permitió ni una delgada fisura donde se fugara la postura de que el estudiante universitario podría o no, ser un agente útil para la permanencia de los dispositivos de poder y los discursos dominantes, más allá de sus propias elecciones.

Ahora bien, aquí no hablaremos sobre las universidades como dispositivos de control y vigilancia social, pues bastantes páginas se han llenado con estas apreciaciones en el pasado. Aquí se hablará de la configuración del “Sujeto del arte” y como todas sus posibilidades de expresión no se escapan del régimen de formación (Tiempo histórico) que las enmarca y, por ende, neutraliza el deseo contestario que puede abrir una hiancia (Un hueco profundo, un corte, una grieta) en la operación totalizadora del discurso capitalista.

A la pregunta si la/el artista puede generar enunciados fuera del lugar de significación del discurso capitalista la respuesta, por el momento, es no. Y decimos “por el momento” pues es nuestra intención demostrar que las prácticas discursivas que se entablan en una obra de teatro no escapan de la operación capitalista.

Ya lo decía García Hodgson en su *“Foucault, Deleuze, Lacan. Una política del discurso”*

La globalización no es sino la manifestación diacrónica, fenoménica, de aquella operación estructural del capitalismo, que consiste en la universalización de los Uno, evitando con ello el efecto desorganizador de la 'diferencia' que segrega su misma máquina discursiva. La operación totalizadora es la que permite ejercer el control y la vigilancia de la diferencia, cuya irrupción interrumpe la homogeneidad en la que se basa todo sistema de dominación (García, 2006, Pág. 11)

La operación totalizadora es el lugar donde se hacen subjetividades, prácticas y/o estrategias con las condiciones dadas por la lógica capitalista de universalización. La diferencia, entiéndase ahora en adelante, como la fuerza resistencial a esa universalización y homogenización, no sólo resulta desorganizadora sino inútil.

Dicho esto, se hace necesario, antes de adentrarnos en la materialidad de las prácticas discursivas, - que más adelante esperamos definir en sus umbrales y alcances- hacer eco a los esfuerzos investigativos de las historias de las ideas a la hora de comprender y/o deducir el mundo. No es caer aquí en segmentaciones abruptas o recortes deliberados, pero sí entender que nociones como *Tradición, Influencias, Desarrollo, Evolución* e incluso *Mentalidad* han servido para someter nuestras formas de ver, comprender y hablar de nuestros mundos. A la voz de Foucault (2002) son nociones anquilosadas que reptan por sí solas sobre los procesos sociales, filtrándose incluso en los fenómenos sucesivos o idénticos, de semejanzas y de repetición. La tarea endémica y subrepticia de estas nociones generan lazos simbólicos en juegos de semejanzas y de espejo que, se transforman en principio organizadores de acontecimientos dispersos, es decir, en principios de unidad y explicación (pág.34). Estas unidades se convierten en grandes individualidades históricas que encierran las novedades, las discontinuidades, las diferencias y las rupturas en un fondo de permanencias, a saber, la ciencia, la literatura, la filosofía, la historia y la ficción (pág.68).

Al describir esas grandes instancias de delimitación – la medicina, la justicia penal, la autoridad religiosa- Foucault agrega la crítica literaria y artística “que en el curso del siglo XIX trata la obra cada vez menos como un objeto de gusto que hay que juzgar y cada vez más como un lenguaje que hay que interpretar y en que hay que reconocer los juegos de expresión de un autor” (pág. 68).

¿Es acaso esta operación totalizadora una súbdita temporal de estas instancias de delimitación (Tiempo histórico)? ¿El discurso capitalista sucumbe igual a las nociones permanentes que suprimen la diferencia o el corte? ¿Es el quehacer teatral un conjunto de enunciados cuyas apariciones y dispersiones, por más diferenciadas que parezcan, no escapan de las instancias de delimitación?

Pensemos ahora en adelante que esta operación totalizadora es un principio organizador cuyas prácticas discursivas van y beben de sus enunciados para alcanzar su materialidad sin salirse de los límites de aparición, propagación y desaparición. Es decir que ¿La operación totalizadora no muta, no cambia? ¿Estamos atrapadas y atrapados en un cuerpo de conocimientos que pone una misma mirada fija en las cosas, una misma cuadrícula del campo perceptivo... un mismo sistema de percepción de transcripción de lo que se percibe y lo que se dice?

SOBRE EL DISCURSO

El discurso es presentado por Foucault como una práctica regulada que da cuenta de cierto número de enunciados, y en el cual reside el conjunto de todas las actuaciones verbales y de secuencias de signos en tanto enunciados capaces de adoptar una modalidad propia de existencia que dependen de un mismo sistema o régimen de formación (García, 2006, Pág. 20)

De lo anterior se desprende que el enunciado, si bien es el átomo del discurso, tiene una materialidad condicionada por el tiempo y el espacio, cuya significancia tiene reglas de aparición,

formación y desaparición (Límites epocales: tiempo histórico). Es decir, le pre-existe un horizonte ‘epocal’ que le establece los límites y las condiciones de posibilidad para su expresión.

Los discursos se hacen desde los lugares de enunciación extralingüísticos portadores de significados ‘epocales’ que condicionan las formaciones identitarias: Cantos, cuentos o cualquier actuación visual, textual y narrativa (Davies, 2003) ubican al sujeto en un régimen de formación con materialidad espacio- temporal.

Vivimos en un mundo de discursos, sentencia Foucault, pero para poder descifrar este mundo semántico y lingüístico, que es, precisamente, el mundo en donde vamos ubicar nuestra línea investigativa, se hace necesario apostar al cuerpo teórico del ya mencionado autor:

Los discursos se encuentran ubicados sobre dominios que los individualiza y los agrupan, y no son más que el conjunto de todos los enunciados hablados y escritos. Llámeseles, también, acontecimientos discursivos

El campo de los acontecimientos discursivos, en cambio, es el conjunto siempre finito y actualmente limitado de las únicas secuencias lingüísticas que han sido formuladas, las cuales pueden muy bien ser innumerables, pueden muy bien, por su masa sobrepasar toda capacidad de registro, de memoria o de lectura, pero constituyen, no obstante, un conjunto finito. (Foucault, 2002, pág. 44)

El enunciado es un acontecimiento singular, delimitado, determinado en las condiciones de su existencia, fijado en sus límites, ligado a un gesto de escritura o a la articulación de una palabra; tiene existencia en el campo de la memoria, en la materialidad de los manuscritos, de los libros o cualquier otra forma de conservación; y tiene relaciones con otros enunciados y acontecimientos de orden distinto. “Los enunciados diferentes en su forma, dispersos en el tiempo, constituyen un

conjunto si se refieren a un solo y mismo objeto” (pág.51). La multiplicidad de objetos crea un conjunto de enunciados circundantes: He ahí, la práctica discursiva.

La formación discursiva no es más que el orden, las correlaciones y las posiciones en funcionamiento de las transformaciones de los enunciados que bordean los objetos, de ahí los tipos de enunciación, los conceptos y las elecciones temáticas con condiciones de existencia.

Para cerrar, es importante anotar que todos los enunciados están sometidos a reglas de formación, a condiciones de existencia y coexistencia, de conservación, de modificación y de desaparición (pág. 63). Por ejemplo, por tal motivo, no cualquier discurso puede ser dicho en cualquier época; en este sentido, en nuestra época existen una serie de prácticas discursivas, en tanto, enunciación efectiva de lo dicho a propósito del teatro y su relación con la determinación de los sujetos, que se hace necesario estudiarlo aquí.

SOBRE EL SUJETO

El discurso es el dominio de todos los enunciados y el enunciado como átomo del mismo, es su última superficie que recibe una expresión o representación semántica. El enunciado es explicado por actores que se transforman en sus portavoces (García, 2006), ósea, por el sujeto pensante quien “es la superficie de emergencia de enunciación”. (Pág. 17)

El sujeto, lugar de enunciación para Foucault y flujo deseante para Deleuze, se entiende en García como el resultado discursivo producido por las contingencias históricas, encerrado en una materialidad discursiva que determina todas sus posibilidades de expresión. En consecuencia, toda subjetividad, estrategia o política creada por el sujeto proviene de una *episteme* estructurada y delimitada.

Para Deleuze esa *episteme* será conocida como ‘la máquina social’ que condiciona los lugares de enunciación del sujeto. El sujeto trae consigo, lo que Deleuze ha llamado, el flujo deseante. El flujo deseante, el goce para Lacan, la diferencia, resto o residuo es esa relación del sujeto por la verdad:

el deseo intrínseco por generar saber, que si bien en el mundo griego se determinaba por la transformación subjetiva (la creación de la interioridad/introspección) dentro de la *episteme* moderna ese saber se convierte en conocimiento (en un saber sin verdad) que para ser adquirido debe someterse a una operación transable. Ahora bien, cuando surge el flujo deseante, según Deleuze, la máquina social lo capta, lo atrapa en articulaciones discursivas que lo vacían de singularidad codificándolo y organizándolo en soluciones universales que neutralizan su diferencia y la convierten en un único modo de respuesta. Las máquinas sociales tienen una función trituradora de la diferencia, vaciándola de singularidad, convirtiéndola en valor de uso y cambio y “neutralizando su efecto subversivo o de corte a la operación totalizadora”. (García, 2006, Pág. 33)

El sujeto produce saber, pero éste es absorbido por la máquina social que lo vuelve conocimiento el cual debe pagarse para adquirirlo.

A propósito, veamos a Deleuze cuando se refiere al aparato de estado como aparato de captura:

Pues las dos ciencias difieren por el modo de formalización, y la ciencia de Estado no cesa de imponer su forma de soberanía a las invenciones de la ciencia nómada [Máquinas deseantes]; sólo retiene de la ciencia nómada aquello de lo que se puede apropiar, y, con el resto, crea un conjunto de recetas estrechamente limitadas, sin estatuto verdaderamente científico, o simplemente lo reprime y lo prohíbe. Es como si el “científico” de la ciencia nómada estuviera atrapado entre dos fuegos, el de la máquina de guerra que lo alimenta y lo inspira, y el del Estado que le impone un orden de razones (Deleuze y Guattari, 1988, pág. 369)

SOBRE LA PALABRA VACÍA

Según Deleuze, la palabra vacía, es aquella que, hecha desde el lugar de la enunciación, manifiesta un corte o efecto desorganizador, pero es capturada por la máquina social y es vaciada en su carácter contestatario, reabsorbida y convertida en un valor de uso y de cambio. Más esta diferencia, goce, residuo, resto que surge de la posición deseante, pasa a ser devorada por el saber normalizado que exige soluciones universales y configuran un sujeto universal.

El conjunto de estos procesos es lo que permite construir la subjetividad epocal, imponiéndole al deseo una dirección, tematizándolo, circunscribiéndolo a una frontera, a un ámbito de expresión no-conflictivo, vaciando su función contestadora y subversiva por medio de la oferta cotidiana de objetos (García, 2006, Pág. 37)

He aquí el momento estructural donde la normalización de la subjetividad pasa a ser un vaciamiento del goce o del flujo deseante y con él, el vaciamiento del conocimiento de la verdad.

Los contra discursos, las anti-psiquiatrías y los movimientos contestatarios opuestos al discurso dominante, lejos de producir una transformación o un desplazamiento, tal como lo señalará Lacan, no hacen sino contribuir al mismo discurso que condiciona su funcionamiento. (García, 2006, Pág. 37)

Ahora bien, según lo expuesto por los autores citados, es que puede afirmarse que “la revolución, terminará valiéndose de los mismos dispositivos de poder que viene a destruir y cualquiera sea el sesgo que adopte su ejercicio se transformará necesariamente en discurso dominante. (García, 2006, Pág. 38)

SOBRE EL OBJETO ARTÍSTICO

Heidegger nos habla del sujeto de la técnica y Lacan nos menciona el sujeto genético. Haciendo un préstamo del utillaje teórico de García Hodgson nos aventuramos a hacer un parangón del sujeto genético para darle forma a nuestra apuesta teórica: el sujeto del arte.

Empecemos diciendo que el campo vasto y amplio del arte, se convierte en el material de acción del sujeto. Y éste se hace sujeto al mantener una posición hegemónica en relación con el lugar ocupado por el arte, visto éste como materia prima al servicio de la voluntad de dominio. El arte pasa a ser el objeto artístico y en consecuencia con la dominancia se ‘emplaza’ como instrumento de dominio. Si Lacan acuña el término ‘Objeto técnico’, en estos renglones hablaremos del ‘objeto artístico’ y cómo éste pasa por un proceso de universalización de la operación totalizadora que el discurso capitalista produce.

El objeto artístico se somete al proceso de vaciamiento que le permite atravesar las fronteras y recorrer las culturas. Se instaura, se produce y se prolifera. Esta última etapa, la explica Deleuze como el resultado producido por las mismas máquinas, ya que el sujeto se ve atravesado “por objetos técnicos- en este caso, artísticos- por la proliferación que lo captura más allá de sus elecciones” (García, 2006, Pág. 45).

El discurso del arte, en consonancia con el discurso técnico o genético, también se convierte en instrumento de dominio, que vaciado en su singularidad le permite inscribirse en escenarios globales.

SOBRE EL TEXTO

Permitámonos esto: el campo artístico se nos presenta como una instancia de delimitación que ordena, clasifica y regulariza todos los acontecimientos discursivos que puede atraer un objeto determinado que corresponda a dicho campo.

El objeto puede llegar a ser una ruptura, una discontinuidad, un corte – incluso podemos decir, que emerge como cisura- pero, lo van a surcar una serie de enunciados dispersos, sucesivos, simultáneos que en su conjunto lo van a configurar como discurso.

Permitámonos otro tanto más:

Una obra de teatro es una práctica discursiva que relaciona enunciados alrededor de un objeto que emerge. La pregunta aquí es ¿Dónde se ubica este flujo deseante en la obra? ¿Desde qué lugar se forma? ¿Se puede presenciar su nacimiento? ¿Se distingue su movimiento, su tránsito? ¿Dónde empieza a clausurarse? ¿Cómo cae pasivo, pese a los aspavientos de las resistencias de la singularidad en una cuadrícula de clasificación? ¿En una unidad de explicación, en una instancia de dominio que ubica, acomoda y hace asequible el objeto? ¿Cómo regulariza la fuerza resistencial de la obra de teatro, la atribuye? ¿Es acaso capaz de crear su propia hiancia? ¿Se puede hablar de discurso disruptivo, discontinuo? ¿Se puede crear esa anhelada interrupción?

Pero para una clara anatomía de una obra de teatro, con Barrientos (2012), se entiende como un tipo de espectáculo, en tanto modelo comunicativo, cuyo producto es comunicado en el espacio y en el tiempo (pág. 36). Vista bajo dos criterios, situación comunicativa y convención representativa, la obra de teatro la constituyen cuatro sujetos a saber, actor/actriz, público, espacio y tiempo, los cuales se someten a la *suposición de la alteridad*: Es decir, se someten a una ley de fingimiento: el actor/actriz finge y el público suspende su incredulidad en un tiempo y espacio ficticio. Sus sujetos se desdoblán en “otro” representado.

Este modo, estas formas de representar, o sea, de convertirse en “Otro”, de tener la posibilidad de ser representado, define *el drama* como modo particular del teatro.

Y el drama encuentra su átomo discursivo en el *texto* como su propia fijación. En Barrientos, se le conoce como el documento del drama. Y nosotras/os lo identificaremos como nuestra instancia discursiva englobante y espejo de los enunciados dominantes. Se dividen en lingüísticos (Orales y

escritos) y no lingüísticos (Icónicos y simbólicos); de referencia verbal (Diálogos) y no verbales (Escenografía, movimientos, vestuario) y transcriptivos o reproductivos (Fotos, diálogos o grabados) y descriptivos (Acotaciones) (Barrientos, 2012, pág. 40)

Para efectos de esta investigación, llamaremos, de ahora en lo que compete, enunciados o discurso, los *textos de referencia verbal*, es decir, los diálogos que emergen en la comunicación dramática teatral, donde el público juega un papel activo en la actualización de estos textos en su modalidad de *mensajes verbales*. Los diálogos que, en sus situaciones de discurso, serán pues el registro práctico para identificar los sesgos de una operación totalizadora que no escatima en capturar *lo que se dice* en una obra de teatro.

I. LA EXCLUSIÓN DEL LITORAL. (Resultados arrojados)

El cuerpo-discurso de Juan Guillermo Rúa

Un negro canta, con voz valiente:

Negro, me llaman, porque soy negro,

nunca he tenido otro color.

Canto, trabajo, lloro y me sueño

como cualquiera de mi nación.

Dientes bien blancos, boca risueña,

cuerpo fogoso para bailar,

Mi rebelión se está despertando,

esclavo y amo no existen ya.

Tumbo la caña con mi machete,

rompo la selva para sembrar,

entrego toda, toda mi vida,

por una paga que no se ve.

Tongolelelele, por una paga que no se ve¹.

Llama la atención el nombre de esta obra de teatro: Rúa, que viene a ser la nominación homónima al homenajeado, a quien está dedicada esta pieza teatral. Esta obra de teatro resulta de una investigación en el circuito académico de la universidad de Antioquia, en el cuarto semestre, llamado “Sistemas escénicos” del programa de teatro de la facultad de artes. No hablaremos de los actores ni de las actrices, mucho menos de su director. Aquí lo que interesa es la emergencia de los discursos desde la organización de un saber universitario; interesa la forma de organización de este saber y la ubicación de las diferentes relaciones como el agente, el otro, la verdad y la producción dentro del discurso. Pero vale la pena adjuntar como despunte a nuestras apuestas interpretativas, lo que opina la prensa local, (El Colombiano, 2023), de la obra. Ya leída la nota. Contrastemos: en la prensa local se afirma que la obra pretende rescatar del olvido a Juan Guillermo Rúa.

La primera instancia de formación es la obra de teatro. Y decimos que es una obra de teatro porque como dice García Barrientos, se le llama obra de teatro a un tipo de espectáculo donde se produce una situación comunicativa con cuatro condicionantes manifiestos y simultáneos: *actor, público, espacio y tiempo*. (García Barrientos, 2012, pág. 39) Ahora, cabe aclarar que para las tres obras de teatro a analizar en estas líneas, se mantendrá los siguientes axiomas: Una obra de teatro atribuye como *sujetos* a los actores y al público, quienes comparten el mismo tiempo y el mismo espacio; los sujetos teatrales (Actor, espacio, público y tiempo) se someten a la “suposición de alteridad” es decir, los sujetos desarrollan un cuerpo doble: el actor finge ser “otro”, el público finge creérselo y en ese pacto, el tiempo (Ejemplo, otra época) y el espacio (Otro lugar, el espacio, un desierto, el

¹ Esta obra fue vista en dos ocasiones: el 5 de abril y 12 de abril de 2024, en la corporación Casa del Teatro de Medellín, y en el auditorio del Teatro Ateneo Porfirio Barba, bajo la dirección de Felipe Caicedo y los y las estudiantes de cuarto semestre de sistemas escénicos del programa de teatro de la universidad de Antioquia.

cerebro de alguien) se transforman en un “otro” al servicio del intercambio espectacular (García Barrientos, 2012, pág. 37)

Es decir, “Rúa” es una situación comunicativa, de facto, un discurso emitido que organiza, combina y permuta enunciados.

La primera emergencia es la reseña de la obra que dicta:

“Rúa” es una obra basada en la vida y obra de Juan Guillermo Rúa, que teje sus perspectivas íntimas sobre los movimientos sociopolíticos, las luchas artísticas y la desgarradora violencia que durante los años 80s tiñó de muerte y desesperanza a la “pequeña chicagó latinoamericana”, forma en la que Rúa nombró a esa Medellín en donde cada habitante nace con una manzana en la cabeza como blanco para la flecha de algún Guillermo Tell. (Universidad de Antioquia, 2024)²

Continúa la reseña diciendo que esta obra dramática es el resultado de un “amplio trabajo de entrevistas, reflexiones y construcciones escriturales que presenta como un retrato vivo, no solo de un hombre sino también de una época que es la raíz fundante de nuestra *mirada de mundo* (Cursiva nuestra) y que fue definitiva para construir nuestros tránsitos simbólicos, las referencias estéticas de nuestro teatro y los cimientos de un miedo que ha sido sombra de la sonrisa desde aquellos años” (Universidad de Antioquia, 2024)

² Ficha técnica de la obra “Rúa” contenida en el programa de mano. Anexo 1

Crece las luces sobre el escenario y vemos una estructura de andamios. Hay personas instaladas en él. Nos miran. Sus rostros son retadores. Tienen muchas cosas que decirnos. La actriz aparece. Hay una inconformidad en sus palabras:

Nunca había escuchado hablar de JUAN GUILLERMO RÚA. No conocía nada de JUAN GUILLERMO RÚA. No conocí a JUAN GUILLERMO RÚA. En ninguna clase del colegio, en ninguna clase de la Universidad me hablaron de JUAN GUILLERMO RÚA. No hay ninguna cátedra sobre JUAN GUILLERMO RÚA. No hay ningún teatro en esta ciudad que se llame: SALA JUAN GUILLERMO RÚA. No hay en la Universidad de Antioquia ningún centro de documentación ni ninguna biblioteca que se llame JUAN GUILLERMO RÚA. No hay ninguna escuela de arte, ni ninguna escuela de teatro que se llame JUAN GUILLERMO RÚA. No hay ningún premio de cultura que se llame PREMIO JUAN GUILLERMO RÚA. No hay ninguna calle que se llame La Rúa. No hay ningún parque, ni ninguna plaza pública que se llame JUAN GUILLERMO RÚA. No hay ninguna placa, ni ningún busto en homenaje a JUAN GUILLERMO RÚA. Ninguno, ni ninguna de los que estamos sobre este escenario sabíamos quién era JUAN GUILLERMO RÚA antes de comenzar este montaje. Quizás, muchos de ustedes, no hayan escuchado nunca hablar de JUAN GUILLERMO RÚA antes de que en este escenario se nombrara a JUAN GUILLERMO RÚA. Hay que ser

una ciudad muy ciega para volver invisible a un ser humano como
JUAN GUILLERMO RÚA. (Dramaturgia “Rúa” Anexo 1. Pag 1)

Desde el fondo de una laguna histórica, una reivindicación emerge: La necesidad de nombrar lo que no ha sido nombrado. Pero Rúa es la ciudad, la nueva ciudad que se construye, con una historia desde abajo, opuestas a una historia oficial y conveniente:

Vamos a construir una ciudad

que se morirá de lastima una noche cualquiera.

Vamos a construir una ciudad

en medio del encierro que nos impide mirar el firmamento.

Una ciudad donde los edificios van hacia arriba y nosotros no levantamos la cabeza.

Bienvenido sea usted a esta nuestra pequeña chicago latinoamericana.

Una ciudad que asesina miradas cuando quieren ir más allá de las formas.

Bienvenido sea usted a esta nuestra pequeña chicago latinoamericana. (Dramaturgia “Rúa”

Anexo 1. Pag 2)

Ahora Rúa, es el cúmulo de la ciudad, con él, de él y para él son las voces de la estudiante universitaria:

Tanta fiesta nos cansaba: —qué pereza esos bares— decíamos. Pero era.

En la noche estábamos sentados en una mesa llena de cerveza, algunos cantando, otros bailando, o celebrando a un filósofo. Eran los días del M-

19 y desde hacía mucho tiempo se escuchaban cosas sobre Pablo Escobar, el MAS, Carlos Léder... Recuerdo mucho a un muchacho barbado que le resultaba muy atractivo a las mujeres, muy amigo de Salazar, el que fue alcalde. Iba con su mochila, desaliñado, con el cabello largo, pero no tanto y con una camisa leñadora. Es muy probable que, camuflados entre tanto estudiante -Recuerden que había una sede del Partido Comunista al lado- también hubiera tipos, o tipas, de los organismos de inteligencia del Estado. (Minuto 00:07, anexo 4 Grabaciones Rúa: Universitaria)

El obrero se traduce en Rúa:

Por eso estoy yendo al sindicato. Nos reunimos varios sindicatos. Al de Adida asiste un man. Ese man parece un pan, es tan dulce hombre. Imprime en el mimeógrafo unos poemas, unos escritos. Sí, les cuento que cuando leo a ese man prendo a una vela. Los muchachos me dicen "usted con esas huevonadas parece más arcaico que el teatro". Y yo decía "¡Precisamente eso,hombre! Y para que nos ilumine el camino del destino". Como el teatro, esa vaina tan bonita. Creo que pagan más haciendo teatro. (Minuto 02:40, anexo 4 Grabaciones Rúa: Obrero)

Entran, entonces, los bufones, arlequines crueles que hacen del artificio una maquillada máquina de guerra:

Bufón I: He estado pensando en que no comprendo por qué los seres humanos vienen al teatro, por qué hacemos teatro cuando vanas son las esperanzas de lograr un cambio. El teatro es una ilusión, una ilusión en la que felices nos sumergimos, pero después de cada función todo sigue igual, la vida sigue igual, las injusticias siguen ahí, el mundo no cambia. (Minuto 00:14, anexo 4 Grabaciones Rúa: Bufón I)

Bufón II: Pero siempre aparece una sonrisa que no te pertenece o una sonrisa que te recuerda que puedes amar. Incluso amar con las palabras destructivas de esos grandes maestros que han acompañado tu vida. (Minuto 00:24, anexo 4 Grabaciones Rúa: Bufón I)

En lo alto de un poste de alumbrado eléctrico, un habitante de calle lucha por alcanzar los tenis enredados en los cables. Está muerto, pero aún no lo sabe:

Chinga: ¡Sí! ...como una bandera gigante que era más grande que él. A él le gustaba andar con cosas super grandes, de la nada sacó disfraces, una guitarrita, unos globos y una peluca; y chimba de peluca. Yo vi que todo el mundo se empezó a abrir, y pues es obvio... por más fiesta que hubiera nadie quería que llegara la noche con uno en la calle

Colegiala: La chinga pudo con el miedo y la incertidumbre de la mañana, pudo con las fronteras invisibles del medio día, pero no pudo con el toque de queda de por la noche.

Chinga: Con ese estatuto de seguridad hasta a mí me dio culillo, agarre mi peluca y arranque de ahí pa' arriba pensando que yo tengo pinta de payaso y sería uno muy bueno

Colegiala: Por andar tan mal viajado a la chinga se le olvidó que ya era la hora en la que salían las sombras de los callejones

Chinga: Ya empezaban a rondar los negociantes de la guerra y los promotores de la muerte, ¿los policías o los paras? Bueno, al fin eso es lo mismo... yo solo vi que de la esquina giraron los del escuadrón del miedo

Asesinos: uno, dos, tres, cuatro, cinco

Chinga: Y me dejaron ahí tirado como un muñeco..., yo no agredo a nadie/pero si me hambrean/como la carne del que me despoja/ ¡ten cuidado! / ¡cuídate de mí hambre! / ¡y de mi cólera!" ... Esto es un velorio

(Minuto 00:08, anexo 4 Grabaciones Rúa: Chinga)

Son las voces de una ciudad atravesada por los sentires y pesares de la gran cabeza-Rúa, una cabeza que hay que salvar antes de condenarla al olvido:

Paciente con cabeza enorme. Llaga, herida, tumor por la vida, incesante carrera de sonrisas. Corte prefrontal con altos índices de dopamina. Masa encefálica de convicción. Buen cuerpo. Solitario hipotálamo, deambulando entre células y organismos, buscando conexiones. Membrana cerebral en constante juego. Señor Rúa admiro su capacidad de enceguez y caminar con tanta rectitud. Cuarta trepanación y usted sigue con la misma capacidad de sorprenderse, con la misma capacidad de seguir siendo. Jugar con lo que trae

la vida. Usted es la sonrisa del mundo (Minuto 05:44, anexo 4 Grabaciones

Rúa: Paciente)

Eso es Rúa, una gran mueca de dientes asomados, un rostro afable ante la adversidad y un montón de resiliencia en el mar del totalitarismo.

Ya verán que es un eterno niño que se atreve a salir con un sombrero de preguntas, ya verán que es un bufón de corte ciudadano, ya verán que es un palenquero furioso cuando canta. Así lo imaginamos, riendo como un niño... es un juglarsillo que hace tonterías sabias y deambula por la ciudad (Minuto 00:16, anexo 4 Grabaciones Rúa: Eterno niño)

Hasta aquí, entendemos que la obra busca visibilizar el trabajo dramático y las posturas artísticas y sociopolíticas del actor, dramaturgo, cantautor y titiritero Juan Guillermo Rúa. Es más, la obra se pone dentro de una urdimbre donde se instala una ciudad que se construye junto con sus habitantes en el miedo de la represión estatal; en un barrio poliforme, de corte popular y periférico con la idea estigmatizada del comunismo, con la voz inconforme y crítica de hijo del obrero y la hija de la campesina; la inequidad social que alcanza los pasillos de la universidad, la lucha social, la organización laboral y la militancia política. Todo un juego contextual para ubicar al artista.

Es aquí cuando tenemos la materialidad de un discurso con sus límites epocales: Una obra de teatro cuyo tiempo dramático es la Medellín de los años 80s. Ahora, ¿Cuáles son las verdades que instaure? ¿Los saberes que organiza e institucionaliza? Recordemos que es una obra de teatro que emerge desde la institución, llamada universidad, con sus aparatos de difusión (redes sociales, canales de difusión, cuerpo docente y estudiantil).

Los primeros enunciados que se distinguen son:

La figura de “Rúa” como una aliteración recalitrante a los embates de una ciudad que empieza a tomar conciencia de clase; la sonrisa de un quehacer teatral como una fuerza resistencial a lo sórdido del narcotráfico, la violencia y lo inhumano en las relaciones sociales; la práctica del teatro como baluarte de rechazo a operaciones totalitaristas. En resumen, Rúa es un canto poético de emergencia a un protagonista de ciudad que fue relegado al olvido.

Aquí hacemos un pare a la pirotecnia verbal.

Veamos con lente de lupa el mundo construido en la obra: como ya lo hemos mencionado, Rúa en su cuerpo- discurso aglutina la intentona de contrarrestar con prácticas artística y el goce de la alegría, sobre el miedo, la opresión estructural.

Este saber organizado instala el quehacer artístico como flujo deseante, como corte a la normalización de la violencia estructural, es más, en medio de la función de la obra de teatro bulle un enunciado escrito, a saber, *“Ellos saben que en el orificio dejado por las bombas crecerán flores”* en una cartelera

¿Qué pasa con este flujo deseante, con el goce? ¿Será que éste es capturado en el saber universitario y universalizado? ¿Qué pasa con la diferencia?

Juan Guillermo Rúa era negro. “Negro, me llaman, porque soy negro, nunca he tenido otro color”³, en estas líneas se lee una clara identidad afrocolombiana, una bandera racial que se alza en este cuerpo- discurso y que la obra menciona inocuamente, organizando esta situación

³ Extracto de la grabación que hicimos de la obra el día 12 de abril de 2024 (Minuto 02:00, anexo 4 Grabaciones Rúa: Negro me llaman)

comunicativa, de tal manera, que lo último que pensemos sea en el racismo estructural de la Medellín de los años 80s.

Siguiendo el esfuerzo del artículo “*El archivo de Juan Guillermo Rúa Figueroa: comprensión de la experiencia de un afrointelectual de Medellín en el siglo XX*” (Cabezas et al, 2024), entendemos la configuración de los cuerpo-oralidades como depositarios de relaciones de interiorización, subordinación, dominación y muerte, en el marco de la instauración de mecanismos de racialización

El “racismo” no es una actitud, un prejuicio, un mero rechazo o fobia subjetiva, es un conjunto de relaciones sociales, un sistema de organización de la sociedad del cual los procesos de subjetivación son efecto reproductivo” (Cabezas et al, 2024, pág. 16)

Existen dos efectos importantes a la hora de entender los mecanismos de racialización en el cuerpo-discurso, “Rúa”, entendido éste como la organización de enunciados en la obra de teatro.

Empecemos por la *intelectualidad*

Mecanismo de construcción de una subjetividad que moviliza y crea los contenidos significativos que representan un colectivo (Cabezas et al, 2024, pág. 17)

¿Se puede encontrar en esta intelectualidad relaciones de racialización? La respuesta es sí, y nos lleva a nuestra segunda variable, *la selectividad*

Una de las modalidades por las cuales se produce una cultura específicamente blanca (selectiva) de los elementos no blancos (Residuo que debe ser descartado) (Cabezas et al, 2024, pág. 18)

Esta es la producción de la blanquitud y con ella la reafirmación del modelo y de la cultura colonial, euro centrista, civilizatoria de la intelectualidad.

En una relación de variables surge la cultura paisa, donde la selectividad se enfoca en el elemento blanco y desprecia el contenido aborigen y afro, evidenciado en su alta potencialidad racista. Se activan los mecanismos de selectividad étnica a la hora de construir una imagen identitaria circunscrita en el espacio geográfico, en la idiosincrasia conservadora y tradicionalista, el ímpetu de grandeza, los aires de megalomanía en su iconografía, gastronomía y formas de dominar la naturaleza; lo endógeno y los procesos de colonización donde el *Yo conquisto*, es el núcleo de la formación de la subjetividad. (Cabezas et al, 2024, pág. 22)

A estos mecanismos de selectividad se le adhieren los mecanismos de apaciguamiento de la identidad étnica afrodescendiente, generando de manera estructural tensiones ante los elementos no paisas.

El pensamiento intelectual afrocolombiano ha sido sometido bajo un patrón de clandestinidad a un proceso sucesivo de clandestinización pública, que se expresa en la larga duración en forma heterogénea y estructural con diferentes intensidades y discursos en cada momento espacio concreto. (Cabezas et al, 2024, pág. 19)

La formación de la intelectualidad paisa posee mecanismos de racismo estructural que desconsideran, rebajan, desprecian las capacidades cognitivas del elemento africano y que a través de sus mecanismos de difusión institucionales coadyuvan a la trivialización, tribalización e invisibilización de las intelectualidades negras.

Es importante saber que éstas, finalmente son capaces de apropiarse de símbolos y signos para *re-semantizar* una estrategia y manifestación de resistencia.

Por todo lo anterior no es ingenuo que para el imaginario colectivo se dé el escamoteo, dentro de la obra de teatro *Rúa* de las siguientes líneas:

Dicen Negro, me llaman, porque soy negro,

nunca he tenido otro color.

Pero esconden: Canto, trabajo, lloro y me sueño

como cualquiera de mi nación.

Dientes bien blancos, boca risueña,

cuero fogoso para bailar,

Mi rebelión se está despertando,

esclavo y amo no existen ya.

Tumbo la caña con mi machete,

rompo la selva para sembrar,

entrego toda, toda mi vida,

por una paga que no se ve.

Tongolelelele, por una paga que no se ve. (Jaramillo, 2012, pág. 241)

En las primeras líneas, encontramos una autodeclaración identitaria, pero en las siguientes es un reclamo de igualdad, la sensación de otredad y el conato de rebeldía ante lo normalizado, se reconoce como liberto, y la emancipación de una subjetividad inconforme. Alejada en todo el retratado en la obra, que incluso le llegan a llamar manso, paciente, juglarcito, negrito; privándolo de las preguntas, preocupaciones, búsquedas, construcciones y cuestionamientos sobre lo afro y su posición dentro del tejido social.

Hay dos momentos, en que se le nombra como “negro” y son los únicos enunciados que remiten a la cuestión racial. Estos momentos se traducen en una cordialidad difusa en medio de tensiones inminentes ante los elementos no paisas.

“Al resaltar la matriz afrodescendiente la folcloriza, la minimiza y la hace un elemento que debe ser notado, cordialidad agresiva de la sociabilidad paisa.” (Cabezas et al, 2023, pág. 21)

Y porque no la repetición, el eco y las permanencias de los discursos de odio.

El excluir el elemento negro, no solo vacía el enunciado ya proferido, sino que vacía la diferencia, el corte a favor de la operación totalizadora donde transita mejor un discurso sin ambivalencias y sin malentendidos. En un país como Colombia con deudas y lagunas históricas tan evidentes, con prejuicios tan notorios se hace más transable hablar del arte como resistencia, visibilizar a un

agente manso y sonriente ante las acometidas impetuosas del vivir en un mundo desigual. Dejemos así por fuera al cimarrón, que su sola presencia incómoda.

II. SILVIA PLATH O EL CUERPO DOBLE, VACÍO, VACÍO, VACÍO (Resultados arrojados)⁴

Las luces se encienden, sobre el escenario nueve artistas. Músicas y músicos o actrices y actores, todos y todas en un solo cuerpo. O un cuerpo doble donde el músico actúa, o donde el actor toca un instrumento. Sus vestuarios nos remiten a una época, años 40s, quizás. Interpretan un burlesco jazz donde se repite una y otra vez “There's Nothing Between Us” (“No hay nada entre nosotros”). La canción emerge como primer enunciado, es una ruptura, algo se rompe, un vínculo, una relación. De fondo una voz, en inglés. Es la voz de Silvia Plath, cuota verídica en el acto representativo que, a continuación, se hará. Presentación física de ella. Las luces azules, rojas y amarillas, diagonales, la música, el vestuario, nos remiten a un ambiente jazzero de la Norteamérica de los años 50s o 60s. Nos instala en el capital simbólico que tanto hemos permeado por el efecto de los mass-medias. Esta instalación musical pudo haber durado más de cinco minutos. Entra *el maestro de ceremonia* (Cursiva nuestra), anteriormente, el pianista. Él nos arroja tres premisas: En esta obra conoceremos a Silvia Plath, incapaz de afrontar la vida real y con la exclusiva capacidad de saber morir. Estas tres premisas nos transportan a un segundo enunciado, largamente descrito y que puede resumirse en la frase “la construcción de un cuerpo femenino”:

“La chica que van a ver, a oír, es una chica que posee el grande y terrible don de renacer. El problema es que, para renacer, se tiene que morir. Es el ave fénix, el espíritu de la libertad, la tenacidad. Lo que ustedes quieran. Es también una mujer buena,

⁴ Esta obra se vio los días 13 y 19 de abril de 2024 en el teatro Maticandelas. Creación colectiva bajo la dirección de Cristóbal Peláez. No existe publicación de la obra en tanto dramaturgia. Los textos que aquí se transcriben fueron extraídos de las grabaciones de la obra que se hicieron los días señalados.

normal, llena de recursos. También puede decirse de ella, que es una criatura super protegida, mimada, asustada, incapaz de afrontar la vida real” (Minuto 04:10, anexo 5 Grabaciones La chica que quería ser dios)

Recordemos una vez más que en estas líneas no hablaremos de las actrices y actores o del director, y menos en estas, propiamente, de la poetisa Silvia Plath o su obra. Para ello pueden recurrir a apreciaciones distintas a las aquí encontradas, tal es el caso de José Ricardo Alzate, para quien la obra se ha construido para “quienes ven la muerte con tristeza o con ansias, para quienes tienen un duelo pendiente o han pensado en matarse” (Cuarta Pared, 2015). Hablaremos de la ordenación del discurso de la obra “Silvia Plath... La chica que quería ser dios” del teatro Matacandelas. Es por ello, que traemos a la mesa de disección el segundo enunciado: La construcción de un cuerpo femenino. Que esto, por favor, no sea tomado a la ligera. Durante siglos los cuerpos femeninos han sido objetos de control social y político. Es importante entonces cómo el vaho hacedor de la materia artística construye el cuerpo teatral, el cuerpo doble de una obra de teatro.

Y el maestro de ceremonia, al dar la bienvenida e instalarnos en las premisas, nos envuelve en un escenario de verdades: El cuerpo que vamos a ver es un cuerpo pasivo, necesitado de protección e incapaz de afrontar la vida real.

La voz cantante principal es Silvia, y nos cuenta:

Soy un manojito de sueños y recuerdos para el futuro anudados a un pedazo de carne razonablemente, atractiva. Recuerdo lo que esta carne ha tenido que pasar, registro aquí la acción de los

nervios ópticos, de las papilas gustatorias, de la percepción sensorial y cavilo: No soy más que una gota de agua en el gran mar de la materia ¿Para qué sirve ser bien parecida? ¿Para qué sirve el cerebro? Únicamente para decir: He visto, he entendido. Soy en parte valor y me fijo en los pechos y los muslos de las mujeres, utilizando los criterios de un hombre que elige a una amante. Tengo más de mujer, anhelo pechos prominentes y un cuerpo hermoso. Aborrezco al mismo tiempo la sensualidad que trae consigo. Deseo las cosas que acabarán por destruirme. (Minuto 06:54, anexo 5 Grabaciones La chica que quería ser dios)

Y remata diciendo que “Padece tres enfermedades: los celos, el egoísmo y el orgullo”

Es la presentación de un cuerpo que sufre, un cuerpo suicida, un cuerpo diagnosticado, un cuerpo crudo y vacío- “Carezco de vida interior” (Minuto 10:23, anexo 5 Grabaciones La chica que quería ser dios)-, auscultado por el saber clínico. Un cuerpo sometido a explicaciones, a un lente de compresión traducido a un saber normalizado.

Nuevamente, una voz masculina nos presenta a la madre de Silvia: Aurelia Schober Plath, abnegada, dispuesta a sacrificar sus propios proyectos profesionales por sus hijos. Asumiendo su rol de pared de freno y contención de una Silvia, eternamente, infante, amante de las cuchillas y los somníferos.

Se abre, entonces, una hiancia onírica en extensión del pensamiento desorganizado y desordenado, un corte terrorífico para Silvia con el cual construye su propio cuerpo: la aparición de Medea.

Toda cuanta maldad ha visto el mar negro o el río
Phasis también ha de verla esta ciudad.

Males fieros no vistos, horrorosos, espantables por
igual a cielo y tierra, acercan mi alma y sus
contornos abstrusos.

Heridas matanzas y miembros esparcidos son obras ligeras.

Son todos esos males estos.

¡Ya lo dijeron! Surja ahora la hazaña más enconada,

crímenes mayores parecen bien en mí, pues he sido madre.

Ármate de ira y prepárate para el exterminio con todo su
furor.

La mansión que con crimen ganaste,

con otro crimen la has de abandonar. (Minuto 16:41, anexo 5 Grabaciones

La chica que quería ser dios)

La Medea de Séneca, con su furia instaura el tercer enunciado: la destrucción del cuerpo amado. Medea, no sólo acaba, de manera deliberada, con sus hijos, sino que derriba la representación simbólica del amor doméstico, de sus capacidades reproductivas y de cuidados, de los conceptos preestablecidos del amor conyugal y romántico y, por ende, de su lugar en el mundo griego. El matrimonio, la maternidad y la abnegación, es decir, sus limitantes epocales para la configuración

de su subjetividad, entran en un plan de agenciamiento cuyo único deseo es la destrucción de la idea del amor.

Medea es la capacidad instalada de Silvia. Es la posibilidad del programa. Sus hijos, como extensión de Jason, como extensión del amor conyugal, el amor sacrificial, deben morir. Estos son los regímenes de formación de un cuerpo engrilletado al sacrificio y la renuncia de su propio ser. Los límites del mismo. Este cuerpo que se instaura, se sigue construyendo, va a finiquitar, es un cuerpo delimitado, de acuerdo al programa de construcción del cuerpo Silvia.

Pasamos a la etapa del cuerpo-Silvia que llamaremos *apareamiento*.

Encontramos una Silvia deseosa de encontrar una pareja: varios candidatos desfilan ante su aprobación. Lo busca, conocedor de literatura, que tenga acceso a la instancia artística y cultural occidental; con capacidad instalada y simbólica de la intelectualidad eurocentrista. Una Silvia clasista imposible de ocultar: “Nunca podría enamorarme de un hombre sin poesía”. Selectiva y elitista.

En esa búsqueda llega Richard Sasoan como imagen sacra de un dios masculino, como la corporalidad de la palabra hacedora, como agente bienhechor de su mundo: “El principio era una palabra y la palabra era Sasoan”.

Parece distinguirse una superficie de enunciado: El cuerpo que se instala de Silvia Plath se hace en un mundo masculino.

S: Creo que eres el hombre perfecto... Dime cómo puedo
combatir a un demonio

R: Los demonios se combaten con el lenguaje mismo

S: Te sacaré los ojos y los pondré en el lugar de los míos

R: Te sacaré los ojos y los pondré en el lugar de los míos

S: Entonces, yo miraré con tus ojos

R: Entonces yo miraré con los tuyos (Minuto 34:25, anexo 5 Grabaciones La chica que quería ser dios)

Llega la ruptura y con ella la demencia o, mejor dicho, el escape del flujo deseante: su deseo de resurrección

Y con ella, la búsqueda depredadora de la culpa ¿Y dónde más hallarla que en la madre? la Progenitora, llamada Aurelia, defectuosa, incapaz de llorar el macho ausente, representación deformada de la esposa abnegada, recipiente de afectos y cuidados, escasa de lágrimas y, por ende, escasa de virtud. Enfado con su útero originario, con su matriz generadora cuyo amor se le presenta perezoso. Espejo de sus celos.

S: Mi madre me utiliza como extensión suya... Si escribía ella iba a apropiarse de todo...

A: Cuando mi esposo, Otto Plath, murió yo solo tenía 34 años, entonces me dije que mis hijos iban a pasar el resto de sus vidas con la ausencia del padre...Luego me enfrenté a la tarea más difícil, decírselo a Silvia que solo tenía 8 años. Ella se encontraba sola en su habitación y se me quedó mirando un instante y me dijo con estoicismo: “Si papá murió entonces no pienso dirigirle la palabra a dios” ... Mi vida era un infierno, tuve que trabajar y ser padre y madre a la vez. Además, cuando

me ofrecieron el cargo de directora femenina de la universidad del noroeste de Boston, tuve que declinar esta maravillosa oferta porque, según Silvia, por mi propio engrandecimiento sería capaz de dejarlos completamente huérfanos

S: Escribir entonces era un sustituto de mí misma. Si no me quieres a mí, quiere mi escritura y quíereme por mi escritura

A: Economicé como pude llevando siempre el mismo abrigo viejo, pero ellos estrenaban ropa para ir al colegio, con zapatos que le hacían juego. Les pagué lesiones de piano... y con un corazón lleno de infidelidad trabajé para darles un mundo lleno de alegría. Yo nunca disfruté...

S: Escribir también es mucho más que el chorro de sangre, es poesía. No hay forma de pararlo. ¡Es una forma de ordenar y reordenar el caos de la belleza!...

A: ¡Tu padre muerto y podrido en la tumba y yo trabajando para ganar el sustento diario... y tendría dinero en abundancia y la vida sería color de rosa...

S: ¡Nunca te detuviste a llorar ni un momento la muerte de mi padre!

A: ¡Tal vez porque recordé de niña haber visto llorar a mi madre! Mi madre, la torre de la fortaleza y mi único refugio... llorando

S: ¡Yo necesitaba un modelo! ¡Yo te acuso, mamá, por no haber sentido el dolor por la muerte de mi padre! (Minuto 43:49, anexo 5 Grabaciones La chica que quería ser dios)

Sucumbamos, ahora, las profundidades de Silvia. Internada, amarrada, con un cuerpo sujeto, transversalizado por un diagnóstico: gran depresión, tristeza profunda, desamor, desasosiego, cambios radicales de ánimo, cuatro intentos de suicidio; agua, cuchilla, accidente automovilístico, somníferos. Aguda aflicción por la pérdida temprana del padre. Vigilados por el ojo clínico, los pensamientos desordenados que apuntan sí o sí a la figura del padre.

Nadie me quiere. Papá, jamás podré conseguir recomponerte del todo. Unir, pegar tus pedazos y juntarlos como es debido. Llevo 30 años trabajando para extraer tu sedimento. Sigo sin entender. ¡oh, padre! Tan solo como estás (Minuto 49:01, anexo 5 Grabaciones La chica que quería ser dios)

Acto seguido, electroshock. Perorata de Johnny Panic, su inconsciente o su consciente, clara voz masculina que resuena en cada rincón de su materia gris.

Tengo miedo. No soy maciza, sino que estoy hueca. Detrás de los ojos siento una caverna entumecida, paralizada un poco infernal. Una nada que es pura imitación. No he pensado nunca, no he escrito nunca, no he sufrido nunca. Quiero matarme. Escapar a toda

responsabilidad. Voy directamente al claustro materno. No sé quién soy ni a dónde voy. Estoy cansada, no tengo sitio donde llegar. Dios del cielo ¿De dónde vendrá la fuerza integradora? Empiezo a entender la necesidad de admitir el pecado originario, de adorar a Hitler, de fumar opio. Soy un montón de desechos sin orden ni concierto. Cuando veo hacia adelante solo veo sólidos oscuros callejones donde se acumulan las heces ¡Espantos! La porquería de mi vida. Sin gloria alguna me voy a matar, me voy a matar, me voy a matar, me voy a matar. (Minuto 58:38, anexo 5 Grabaciones La chica que quería ser dios)

Oscuridad.

Silvia ahora está casada. Ha conseguido una beca de literatura en Cambridge. Ha conocido un esposo perfecto en todo. Él recita a Shakespeare- no hay más motivo para merecer ser amado- y, sobre todo, la hizo olvidar a Richard. Por un momento la casilla social del matrimonio le sienta bien, la rejuvenece:

Voy cruzando la mar oceánica. Debo encontrarme a mí misma, mi hombre, mi carrera. Soy en el fondo sencilla, crédula, femenina y estoy deseosa de ser dominada... de que me cuiden. Todo está concentrado en mi esposo, de manera que ya no me dedico a mirar lo que tengo a mi alrededor. No necesito buscar nada. Ted es un coloso... Adán violento. (Hora 01:01:52, anexo 5 Grabaciones La chica que quería ser dios)

Luego, llega una infidelidad y con ella la ira de Medea: la necesidad de venganza, pero no sobre otros sino sobre el propio cuerpo construido e instaurado. La ruptura, el quiebre y con ella la muerte. Silvia Plath se ha suicidado, se ha suicidado, se ha suicidado...

Dejemos hasta aquí el resumen de la obra, que nos resulta musical, onírica, denunciativa y, en apariencia, rupturante.

Y decimos “En apariencia”, pues si la miramos con lupa, puede en ella, surgir un cuerpo vacío o un cuerpo doble de un *cuerpo sin órganos*, que finalmente, sirve a un organismo de lo establecido, es decir, un cuerpo vacío.

La fuerza de la obra gira alrededor del personaje principal Silvia Plath: Este personaje debe confirmar la premisa, a saber, “Quiere morir”. He ahí su deseo y construye un cuerpo presto para ese fin.

Consintámonos un breve espacio para Deleuze-Guattari. A la pregunta ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos (CsO)? La dupla responde que es un conjunto de prácticas que busca la fabricación con procedimientos, medios y modos de un cuerpo deseante. Este deseo conlleva a la elaboración de un plan de consistencia propia de ese deseo. La religión e incluso el psicoanálisis tratarán de explicarlo como la pesquisa tortuosa del *placer, muerte o realidad*. Los ejemplos explicativos son los cuerpos del hipocondríaco, del masoquista, del drogado y del esquizofrénico. Estos cuerpos sin órganos, no es que se vacíen de sus órganos, los destruyan o los desechen, más bien son un reemplazo por continuas experimentaciones de conexiones, conjunciones, niveles, umbrales, pasos y distribuciones de intensidades, territorios y desterritorializaciones para el goce o el flujo deseante. Estos cuerpos experimentan *el devenir*, es decir, sus fuerzas instintivas son reemplazadas por las fuerzas transmitidas de su deseo. Todo ello en un programa, campo de inmanencia o plan de

consistencia de ese deseo. (Deleuze y Guattari, 2008, pág. 158). Es un programa de desterritorializaciones.

El CsO es el campo de inmanencia del deseo... El plan de consistencia propio del deseo. Se define el proceso de producción... (Deleuze y Guattari, 2008, pág. 159)

Se trata de hacer un CsO, allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni *Yo* ni el *otro* en virtud de singularidades ni personales ni extensivas (Deleuze y Guattari, 2008, pág. 162)

Pero aquí entra el organismo. Entiéndase como la organización orgánica de los cuerpos y que, por extensión, es lo que organiza, delimita, ordena. Deleuze- Guattari, haciendo eco a Artaud nos dicen:

Lo tonal. Todo lo que está organizado y es organizador. Es la significancia (Significante-significado), la interpretación, la explicación, el yo, el sujeto, los movimientos de subjetivación. Comprende los estratos.

Lo nagueal. Es la experimentación, los flujos de intensidad, sus fluidos, sus fugas, sus continuums y conjunciones de afectos, micropercepciones, sustituyen el mundo del sujeto. Devenires animales y moleculares. Deshace los estratos. (Deleuze y Guattari, 2008, pág. 169)

El fenómeno del *estrato* como dispositivo dominante de organización. El organismo con sus estratos, y sus propios flujos, nos fijan en nuestro mundo. Por tanto, “el sistema teleológico es

la operación de Aquel que hace un organismo, una organización de órganos que llamamos organismo. Lo persigue (CsO), lo destripa para que prevalezca el organismo” (Deleuze y Guattari, 2008, pág. 164).

El organismo se opone radicalmente al plano de consistencia. Este último como experimentación sufre la articulación u ordenamiento del organismo. Las superficies de estratificación del organismo significan, sujetan al sujeto del enunciado y al objeto de enunciación, los explican, los diagnostican.

¿Qué pasa si en una obra de teatro encontramos la presencia de un organismo? ¿O mejor dicho sí la obra de teatro es el organismo en sí? ¿Cómo emergen sus estratos organizadores al capturar el flujo deseante o el goce?

Deleuze-Guattari nos remiten a la observación del CsO que, también crea el organismo. El organismo puede crear dobles de CsO, que sirven sólo para la reafirmación de un primer organismo, a lo establecido. Este doble del CsO se adhiere a él para controlar la experimentación y con él, capturar el flujo deseante.

El CsO es deseo... es saber si disponemos de los medios necesarios para hacer la selección, para separar el CsO de sus dobles: cuerpos vidriosos, vacíos, cuerpos cancerosos, totalitarios y fascistas (Deleuze y Guattari, 2008, pág. 159)

En otras palabras, y para nuestros propósitos, el Cuerpo sin Órgano (CsO) es la elaboración consciente y deliberada de un cuerpo capaz de agenciar las intensidades de la búsqueda del deseo, cualquiera que sea. Este cuerpo está opuesto al organismo, entendido como la estructura organizadora que explica, diagnostica y controla el CsO.

Este es el fenómeno de “Silvia Plath... La chica que quería ser dios”. En el personaje “Silvia” encontramos la constancia en la creación de un cuerpo con un flujo deseante: sus ganas de resucitar, es decir, morir.

Es un cuerpo suicida -con cuatro intentos fallidos- que se prepara para devenir animal o molécula, haciendo uso de sus formaciones sociales y de sus agenciamientos artísticos y culturales, que ella posee. Un cuerpo que rehúye de sus propios órganos para llenarlo de hoyuelos nefastos ennegrecidos y demás, es decir, llenarlo de experimentación. Pero recordemos algo de este cuerpo: está instalado en el lenguaje de la representación y la obra de teatro se reordena en unas premisas que no se escapan de unos estratos, posiblemente, engañosos.

La obra está narrada por un maestro de ceremonia, un anfitrión, un *Host* o como quieran llamarle. Él nos presenta a los personajes, delimita los tiempos y los espacios narrativos, instalando y desinstalando los territorios ficcionales, los define y los enmarca: Define la premisa más importante “Silvia es incapaz, es frágil y necesita protección”. No duden. En el resto de la obra, ella lo confirma.

Esto nos hace recordar a Davies (2003), cuando hace una revisión minuciosa, para el caso británico, de los cuentos, cantos, juegos infantiles y poesía tradicional que ella ha llamado prácticas discursivas. Dichas prácticas repercuten en la población infantil y desde el lugar de la enunciación marcan las formas y las conductas del ser y del deber ser de los niños y las niñas según su sexo

biológico, esto es, comportamientos estereotipados donde los personajes masculinos son valientes e ingeniosos y los femeninos son abnegados y sumisos. Davies, afirma que la población infantil es un organismo activo que toma parte y posición ante las prácticas discursivas que recibe, y realiza un proceso de construcción de subjetividades, es decir, elige, asimila y adapta los signos y símbolos discursivos y va configurando sus lecturas de mundo y su “Yo” dentro del tejido social. Si bien, es un caso aplicado para una población infantil inglesa, es importante resaltar el papel activo de quienes escuchan los cuentos y cómo este acto repercute en la construcción de las subjetividades ¿Acaso no pasa lo mismo con la espectadora- espectador de Silvia? ¿finalmente, vemos y oímos un cuerpo femenino sumiso, pasivo y falto de protección? ¿Qué es lo que queda en nuestro inconsciente colectivo?

La palabra “INCAPAZ” resuena en toda la obra, ubicándonos en la esfera de la imposibilidad del accionar del sexo femenino. Quizás no es notoria, por la normalización de este estrato. Incluso, no es extraño este tipo de narrativas, ya que están anquilosadas en la literatura tradicional, y hacen eco en las disposiciones discursivas de la actualidad y, por ende, en las construcciones del *Yo* femenino.

En la obra, la ordenación del discurso despunta con la hechura de un cuerpo - y no obviemos que es un cuerpo uterino- y su primer estrato, es la imposibilidad de hacerse. Si bien, hay un claro respeto por los límites epocales donde se circunscribe dicho cuerpo, como lo son la idea del amor romántico, las esferas femeninas relacionadas con lo doméstico y conyugal, el matrimonio y las proyecciones institucionales del mismo, la exclusividad del amor cortés, etc; este estrato es la ordenación de un enunciado inexorable a la mirada masculina histórica y estructural de los cuerpos femeninos. Muchas veces, ese flujo deseante o goce de querer ser dios de Silvia, se traduce en querer ser amada, ser aceptada, ser reconocida, ser exclusiva, inclusive. Desea ser amada por el padre. Reprocha no tener el padre vivo, completo para validar su aprobación. Desea recomponer el

Padre. Más que ser dios, quiere ser el padre. Deseos de un organismo competitivo y varonil, que ha ubicado los deseos femeninos en una urdimbre heteropatriarcal:

La cultura occidental está salpicada de referencias a la valentía de los hombres que se enfrentan entre ellos: a la epopeya y el cantar de gesta medieval se añaden los combates de caballeros en los torneos y, más adelante, los duelos, tanto con espadas como con pistolas. Es como si el varón se sintiera realizado en la lucha. Como si el valor que demuestra dependiera de su forma de gestionar la rivalidad, que se vuelve, por tanto, un componente indisociable de su masculinidad y su poder. Y es sin duda en la guerra, esta manera colectiva de rivalidad, donde cumple mejor su destino. (Cadoche y De Montarlo, 2023, pág. 21)

Verbigracia, la relación con la madre: Silvia le recrimina a su madre de querer robarse su escritura, la madre le recrimina a Silvia, no haber podido lograr sus sueños profesionales. Es una rivalidad, claramente. Las narrativas de rivalidad entre mujeres es un deleite en nuestra cultura mediática, sobre todo, cuando la arena de lucha son conflictos domésticos.

«[...] la rivalidad de las madres se expresa de manera sutil y encubierta, lo que crea en sus hijas una sensación nebulosa y confusa, ya que para ellas es impensable que su madre no esté de su lado y, además, se sienten queridas. Las madres tienen celos de sus hijas en la esfera que ellas valoran: la belleza, la inteligencia, el éxito... Y, de vez en cuando, procuran, imperceptiblemente,

desalentar a sus hijas, hacerlas dudar de sí mismas, provocándoles cicatrices emocionales... Las relaciones entre una madre y su hija pueden abarcar muchos aspectos. Esta pareja simbólica que representan la madre y la hija, unidas en una relación simbiótica que excluye a terceros, necesita una pausa, una separación. Después de identificarse con su madre, la hija deberá despegarse de ella para construir su propia identidad. Será a la vez una separación física y una forma de diferenciar su propio deseo, su propio placer, de salir a descubrir su propio cuerpo, sin la sombra de su madre, que era su único referente. Para ello es necesario que la madre acepte considerar a su hija no ya como una adolescente, sino como una mujer.» (Cadoche y De Montarlo, 2023, pág. 128)

Silvia le grita a Aurelia cómo debe ser una madre: receptora del afecto, vigilante de la crianza de los hijos y las hijas, y guardiana de los cuidados, incluso, matriarca de la hegemonía de los llantos. La madre debe criar y la esposa debe llorar. He ahí el segundo estrato: el enfado de Silvia es a su madre, porque ésta, no llora la figura fálica de la familia. Silvia en rivalidad con la madre, se pone en la tarea dispendiosa de recomponer el falo, de estructurar un mundo masculino con todos los valores y creencias. He aquí su verdadero deseo.

El tercer estrato es el inconsciente de Silvia. Su voz inconsciente es masculina “Johnny Panic”, un personaje alegórico de su miedo y su histeria. Es una clara voz masculina. De aquí las preguntas: ¿Es que acaso Silvia no tiene una propia voz? ¿No hay un lenguaje femenino para el inconsciente del personaje? ¿Es inexistente y por ello recurre a la voz varonil para dibujar sus umbrales inconscientes?

Esto nos recuerda a Irigaray (Irigaray, 1978), que con una clara postura contra Lacan (Teoría falocéntrica), nos dice que no hay una inscripción femenina en el inconsciente de las mujeres. “Toda teoría del sujeto se ha adecuado a lo masculino, sometiéndose a ello a la mujer, a la renuncia sin saberlo a su especificidad de su relación con el imaginario” (pág. 149). La obra nos embarca en un imaginario masculino, del cual, insospechadamente, se crea un discurso fálico que perpetúa la visión hegemónica heteropatriarcal. He ahí el vacío.

Desde la puesta en escena se construye un cuerpo doble que conecta con lo establecido. El flujo deseante o goce se reemplaza y se pierde en el mar de territorios masculinos que jerarquiza y ordena un cuerpo femenino vaciado y penetrado por el espejo.

La obra de teatro es la exposición de los enunciados, la ubicación de los medios y modos y se nos presenta como el organismo totalizador y organizador de la demarcación de una historia con lindes masculinos.

III. LA MÁQUINA DE DOS SABUESOS (Resultados arrojados)

Empieza, entonces, nuestra pesquisa por la tercera obra: “Vida de perros” del teatro Águila Descalza. Llegamos a su sede. Malas noticias: no está en temporada. La recepcionista nos ofrece otra que sí: Luna de Mier... pero, debemos esperar hasta que regresen de USA, “Están en una exitosa gira”, nos dice con una sonrisa servicial. Antes de irnos nos ofrece la última opción: la obra que queremos ver “Vida de Perros” está en formato DVD por el módico valor de 25,000 pesos y que siempre a la orden. Recordamos, que hay un vecino llamado Don Jesús, que alguna vez, muerto de la risa, proyectó esa misma obra a las afueras de su tienda para unos cuantos incautos transeúntes. Acudimos a él y nos informa, con decepción, que ya regaló todo eso, que después de que lo dejó la mujer, él decidió votar todo lo que le recordaba a ella, incluso su, muy completa, colección del Águila. Al ver nuestros rostros de frustración, nos cuenta que un muchacho, que le vendía esos cds, se los traía del hueco. ¿El hueco? ¿El sector económico formal e informal de la ciudad de Medellín? ¡Vamos allá! Helo aquí, en una esquina, entre bolsos viajeros y churros recalentados, un vendedor informal de películas pirateadas que la tiene y otras más de la apetecida “agrupación” por el módico precio de 2.500 pesos. Tenga, señor. Comprada. No me dé vueltas, gracias.

Este anterior tono chistoso, es impulsado por la obra a analizar. Es una comedia y no nos sacamos de la cabeza las palabras de Angelini: “La finalidad del chiste es hacernos reír” (2014, Pag, 59). Pero ¿Reír por qué? ¿Qué nos predispone a tener un tono más jocoso? ¿Acaso hay una sensación liberadora con la risa? ¿Nos encontramos con la risa como flujo deseante o goce incapaz de ser

capturada? ¿Somos más informales o, mejor dicho, transgresores porque la comedia huye de los aparatos de control? Sin más, “Enter” y empieza la obra⁵:

Despunta con una salsa a tono bajo:

Vida de perros.

Maluco también es bueno,

Bueno, también es maluco,

y que sabes a bejuco.

Vida de perros.

Vivo debajo de un puente,

vivo en plena libertad

Y si me agarra la hambruna

Siempre algo habré de encontrar

No tengo sala, ni alcoba,

ducha o cocina integral.

No tengo shut de basura,

⁵ Esta obra fue vista en formato DVD. Corresponde a la grabación y comercialización realizada por el mismo grupo, el Águila descalza, en 1996. No existe dramaturgia publicada de la misma, en tal sentido los extractos aquí presentados corresponden a la transcripción de la grabación en formato DVD. En anexos 3 se vincula la ruta para adquirir el dvd

solo tengo mi costal. (Minuto 00:19. Formato DVD Vida de perros)

Entra Victoria, está sucia, sus cabellos alborotados, sus dientes ennegrecidos, carcomidos por la limosidad. Habita un espacio lleno de basura, ella trae consigo basura. Ella es la basura. Su hogar está debajo de un puente. Entre una nevera abandonada, montones de reciclaje y una casita de perro, poco útil, llama a Víctor. Victoria nos instala en un lugar periférico, marginal, aislado del ojo público, íntimo, escondido del control estatal. Entra, entonces, a escena Víctor. Lleva un collar de perro, deviene perro, perro de la calle, perro chandoso, perro ahuyentado, perro con pulgas, garrapatas, humedecido, maloliente. Están los dos personajes en escena y ahí se abre el vínculo y con él la primera sentencia: En la periferia, la marginalidad, dentro de los sectores populares, las relaciones interpersonales están transversalizadas por las violencias físicas y psicológicas:

V: ¡Qué tan raro! Que cuando usted me casca a mí, al otro día, ni se acuerda, pero cuando yo lo casco usted, al otro día sí se acuerda.

V: Victoria, es que, si yo le pego usted, es por su bien. Antes me debería agradecer que le dé tres muendas a la semana. Ahí salió, en esas revistas “Buen hogar”, que, si uno siquiera les pega tres veces a las mujeres, el pelo se les pone muy bonito.

V: Entonces, me voy a agarrar a cascarle, a ver si le crece (Minuto 01:31. Formato DVD Vida de perros)

De ahí, el *leit motiv* de la obra: Víctor va exponer una serie de inconvenientes que encuentra en Victoria.

El primero. “Vos empezás una historia y no la terminas”. Victoria cuenta la anécdota del “Tuso”, antiguo colega limosnero y reciclador de cartón, para reafirmar que ella toma iniciativas: Ha recogido un condón usado.

El segundo. “No traes un bocado de comida”. El hambre como constante en toda la pieza teatral. Victoria no sólo se encarga de los cuidados de su hogar debajo del puente, sino que provee de comida a la pareja “Traje un cuero de vaca y hueso roído”. Víctor ha tomado la decisión de no trabajar, de tomarse un año sabático. El infortunio le ha perseguido a lo largo de su vida laboral, como la vez que viajó a EEUU y se cortó la lengua ayudando a recoger el licor de un amigo regado en el piso. Su vida es una tragedia, donde todas sus aventuras lo han obligado a hacer un rey caído. “Yo soy el rey de este reino, debajo del puente de la 33, estrato 3”, dice Víctor.

El tercero. “Todo me lo coge sin lavarse las manos”. Victoria muestra la lengua de Víctor, al público, toda cortada como muestra de su desgracia.

El cuarto. “La felicidad le estorba”. Incluso, Víctor llega a generalizar sobre ese aspecto, diciendo que a todas las mujeres les estorba la felicidad, la tranquilidad de un buen hogar. “Se tiene que vivir inventando historias tristes pa’ joderme a mí”. Esto en relación con el presunto asesinato del exmarido de Victoria. Se vuelve a la preocupación por la comida en boca de Victoria. Victoria sugiere que la llaga abierta de Víctor, puede ser una posibilidad de pedir en las calles y generar dinero como “un lucro cesante”. Victoria, claramente está preocupada por los ingresos de ese hogar, busca cualquier opción de objeto transable como la mariguana, inclusive.

Como en una comedia de enredos, Victoria no sólo provee el sustento, sino que exige los deberes conyugales de Víctor. Un Víctor espasmódico que deviene pasivo y mujeril. Fórmula cómica: Risa segura.

Y llega la traba: La fumada de la “mariguana” ha hecho efecto en unos estómagos llenos de vacío. Victoria alucina con ser reina, ser sometida al juicio social sobre su belleza para poder tener un lugar en el mundo:

Nace la reina. Es una muñeca desnuda que nació con hambre. Víctor manipula la muñeca, tocándola toda, estirándole sus piernas de plástico y acomodándola a su gusto. Es su preparador físico. La reina ha nacido para ser tocada y moldeada.

V: ¡Qué belleza de niña! ¡Estamos ganados! ¡Solucionamos la economía doméstica! Con una reina tusita como la reina de Venezuela. Con la rinoplastia incluida, la boca de bolero, el dijecito en el ombligo. Vea el esguince como lo tiene de bueno ¡El culito y la rajadurita no se le queda atrás!

V: Hay que cuidarla mucho porque o si no se pone a darlo y hasta ahí llegamos

V: ¡Ah, no! No se la vaya a comer antes de tiempo y le tomen fotos comprometedoras como a la señorita Antioquia (Minuto 30:59. Formato DVD Vida de perros)

Ahora, por fin, Victoria es la reina. Pero antes su reinado debería ser legitimado por su sabiduría.

V: ¿Quién fue Confucio?

V: ¡Fue el inventor de la confusión!

V: Si te tocara elegir una pareja para la preservación de la especie humana ¿A quién elegirías?

V: A la madre Teresa de Calcuta y al papa

V: ¿Crees que la mujer se complementa con el hombre?

V: Hombre con hombre, mujer con mujer y también mujer a hombre, del mismo modo, pero en sentido contrario

V: ¿Quién fue el inventor de la Ula-ula?

V: ¡Mandela!

V: Si te encuentras una lámpara de Aladino. Sí, que vas con tu carretilla y ves una lámpara y dices: ¡Ay, hueputa! ¡Una lámpara! ¿Qué le pedirías?

V: Que me nombrara reina para toda la vida y así cumpliría uno de mis deseos

V: ¿Y cuáles son tus deseos?

V: Mi cetro, mi corona, y mi vestido (Minuto 36:37. Formato DVD Vida de perros)

Ahora Victoria ha probado merecer una corona. Es aplaudida. El público grita “¡Esa es, esa es!”.

Ella es la reina idiota.

Porque las reinas son distintas a ustedes, mujeres deleznales. Las reinas no son como ustedes. Las reinas no se ajan. Las reinas no se ensucian. Las reinas no decaen. Las reinas no se arrugan. Las reinas no se manchan. Las reinas no se tuercen. Las reinas no se caen. Las reinas no pedan. Las reinas no sudan. Las reinas no eructan. Las reinas no tosen. Las reinas no maman - Al menos a mí no me ha tocado la primera-. Las reinas no son de este mundo y eso, para hablar de reinas terrenales, para no hablar de la reina de la galaxia, de la reina del universo. (Minuto 35:42. Formato DVD Vida de perros)

Víctor, en cambio, quiere ser presidente. Al rey caído, el viaje cannábico, lo monta en un atril, en el podio de la palabra. Es su momento para alardear de su grandeza robada por la burla del destino: “Yo de presidente y usted todavía reciclando, ni que fuera hija de Uribe”. Victoria ha decidido ignorarlo, pero la perorata apenas empieza:

“8-16-24-32. Un presidente para la eternidad, un presidente para los siglos de los siglos, Amén. Nada de nada, nunca, no, nada de nada, nunca. Porque yo quería hacer algo, yo quería ser mucho más de lo que habían hecho todos los presidentes de la República. Yo quería ser recordado en la nación. Yo quería ser una herida abierta, una cicatriz en los anales de la república. Uno

de los puntos fundamentales, durante mis treinta y seis años de gobierno: legalizaré la marihuana, legalizaré la baretta. Durante mis treinta y seis años de gobierno: otro de los puntos fundamentales: la energía, es la energía. El país que tenga energía, tendrá energía para tener energía en el futuro. Hay que ahorrar energía en el presente. Para ahorrar energía en el presente: Todo el mundo, quieto en primera, modo: standby, y apaguen las estrellas, que están vulgar el sol, solo las dejan funcionar por la noche. Que me pasen el meridiano de Greenwich por la cocina. Que la rosa de los vientos me la planten en el jardín botánico. Que el sol gire alrededor de Colombia cada 24 horas. Revolucionaré el universo. A imagen y a semejanza de la península escandinava, tendremos en Medellín auroras boreales en mañana, tarde y noche. Con el mar, con el mar, que tantos problemas nos ha ocasionado, últimamente, el mar. No necesitamos mar. ¡Que se lo regalen a Nicaragua! No necesitamos mar, pudiendo navegar por internet, perfectamente. No necesitamos un país real, no necesitamos tierra. Necesitamos un país virtual, un país imaginario y un país imaginado.”

(Minuto 39:47. Formato DVD Vida de perros)

Delirio infinito o línea de fuga fulgurante, rizomática de un rey mago. Si tan sólo la traba le durara un poco más.

Se acaba la lista de inconvenientes que encuentra Víctor en Victoria. Pero empieza el juego, como estrategia para espantar el hambre. Victoria ha vuelto a preguntar por la comida ¿Qué tal si imaginamos que vamos a un restaurante fino? ¿Y que nos leen la carta y es comida gourmet?

¿Tenemos dinero para pagar una experiencia, un cucayo o hasta un hueso roído? ¿Qué tal si no somos una parranda de montañeros y nos desprendemos de nuestro corte popular? ¿Qué tal si traemos al papa a nuestro tugurio? ¿Lo desnudamos, le sacudimos los orines de su miembro con pinzas? ¿Lo ponemos a hablar parlache y a oler sacol? ¿Si exponemos su secreto y nos acompaña con el hambre y el frío de este cambuche? ¿Qué tal si el papa es carnavalesco y expone su carne para la burla de todos y todas?

Qué tal si, qué tal si, qué tal si... como una máquina deseante, cuyas líneas se extienden a otros mares lisos infinitesimales.

Acaba el video, y con ello la obra de teatro. Es una comedia. E inmediatamente, se nos viene a la mente las palabras de John Cleese de los Monty Python, cuando nos dice que *la risa es la sanción social al comportamiento rígido*.

La potencia rupturante de esta obra parece ser clara. Su flujo deseante se dibuja dentro de una sociedad donde el habitante de calle la tambalea y la estremece. Tal y como se escribió en la redacción del periódico El Tiempo, la obra pretende contar “las historias de los hombres y mujeres que caminan las calles poniendo a prueba su imaginación para subsistir, dentro de su economía del rebusque” (El Tiempo, 1996). Por eso, esta obra es la candidata perfecta para ejemplificar la fuerza resistencial en el objeto del arte... ¿o no?

Quizás haya que mirarla con lupa.

Darle voz a un habitante de calle, cuyas formas de territorializar el espacio y desterritorializarlo, se alejan de las prácticas consuetudinarias sociales, supone encontrarnos con otras formas de lecturas

y emergencia de enunciados cuyos ejes de formación se gestan en un afuera incontrolable y desorganizador.

Observemos las premisas que arroja la obra: “No hay dicha más grande para el que no tiene nada, que el tenerlo todo” “Los pobres nunca nos toca estrenar nada” “A uno pobre le sirve todo” “El que quiere trabajar hasta una llaga le saca plata” “No hay cosas que estén malas, sólo hay que acostumbrarse” “Pagar, te sube la autoestima” “No pueden ver que hay pobres porque enseguida nos encaletan” “Los ricos siempre quieren ocultar las enfermedades. Los pobres sí tenemos que salir con la llaga a mostrarla a la calle”

Los anteriores enunciados giran alrededor de los estándares actuales sobre la riqueza y la belleza. El detentar, el acumular marcan los afectos y las emociones; las carencias de los sectores populares y sus resiliencias dentro de mundos sociales de contrastes; las prerrogativas de la elite económica, el poder del dinero; el mundo de las apariencias, el imperio de la imagen y la condición expositiva, ridícula y cruel de la pobreza.

V: Durante mis treinta y seis años de gobierno, otro de los puntos fundamentales, el más fundamental de todos: La pobreza. A los pobres hay que exterminarlos de raíz. No hay cosa que desacredite más un gobierno que los pobres. ¿Cuánto cuesta un pobre? Los gobiernos anteriores han querido acabar con la pobreza, pero es imposible acabar con la pobreza sin ir a las fuentes, sin acabar con los pobres, sin aniquilar a los pobres. Durante mi gobierno no quiero pobres ni feos.

Es deprimente un feo. No hay cosas que nos represente más mal en el mundo que la fuera (Minuto 42:30. Formato DVD Vida de perros)

¿Estamos hablando aquí de una máquina de guerra?

Para Deleuze-Guattari, la máquina de guerra se presenta como la exteriorización del flujo deseante. Es una serie de intensidades de máquinas atravesadas por el agenciamiento de su propio deseo. Esta máquina de guerra lo es, solo sí, no está incluida en el aparato del estado. Es contraria a éste. Mientras que el aparato del estado codifica, institucionaliza y regula, (Espacio estriado) La máquina de guerra desterritorializa y territorializa, deshace el lazo, traiciona el pacto, todo lo vive en relación al devenir, es de otra especie, de otra naturaleza de otro origen (Espacio liso)

El estado no tiene de por sí máquinas de guerra, sólo se apropia de ella bajo la forma de institución militar. Y esta, no cesará de plantearle problemas.

Los estados la hacen suya, parcialmente, según las necesidades de su política y con relación a la cual son o más buenos “conductores” (Deleuze y Guattari, 1988, pág. 362)

Al hilo con Deleuze-Guattari, en este ensayo, el aparato de estado será llamado Máquina social, entendida pues como la máquina codificadora del deseo

Toma de poder ejercida por la operación codificadora de las máquinas sociales que procuran significar los flujos emitidos por la máquina deseante, limitando su expansión subversiva, sus rizomas, obturando sus líneas de fuga. Codifica los flujos ofrece una significación, los vacía, los diluye, los tritura (García, 2006, pág. 72)

La máquina social, recalquemos, viene a ser la que regula, ordena y codifica.

En la obra, los personajes sueñan y crean realidades, pero en sus prácticas discursivas no son capaces de huir de la *episteme* que, según Foucault, no es más que “un conjunto de relaciones que regulan las prácticas discursivas de acuerdo a un régimen específico de organización” (García, 2006, pág. 72)

Pero, ¿Cuál es la organización? Revisemos las superficies de enunciación: Primeramente, vemos al cuerpo femenino depositario de los cuidados. Victoria, abre cada escena con la pregunta ¿Calentamos el arroz vinagre? ¿Qué vamos a comer? ¿Le doy chocolatico caliente? El cuerpo femenino gestor y manufacturero de la esfera doméstica. En cambio, el personaje masculino detenta la palabra: Víctor es el que más diálogos tiene, grandes monólogos de su dominancia verbal. Habita la escena con la palabra, que se multiplica en otros idiomas y fugaces axiomas filosóficos. Tiene la pregunta y la explicación.

Sin embargo, concentrémonos en los delirios de los personajes: ¿De qué nos hablan cuando sus pensamientos se fugan sin control a un territorio no vigilado? Pues, nos hablan de una apuesta de

poder: Ella sueña con ser reina y él, con ser presidente. El poder como deseo, pero más concretamente con una dominación política adecuada y ejemplar. Rechazan la pobreza, pero creen en la jerarquía. La reina es boba, el presidente es loco, pero ahí están, a través de sus figuras se alza una crítica, pero las figuras no se disuelven, persisten como normalidad y como control.

Veamos qué nos dice Alatorre, a propósito de las características de la comedia:

Lo ilícito debe ser mostrado en todas sus facetas, desde las manifestaciones más sutiles, hasta la última de sus consecuencias, pues el objetivo es mostrar la etiología de una conducta que el grupo considera atípica e inconveniente. La comedia alcanza su apogeo, en sociedades que necesitan defender, por medio de una enérgica acción moralizante, a un sistema que ha perdido su confianza y se tambalea, o bien, cuando es urgente desviar la atención de una situación crítica inmediata. (Alatorre, 1999, pág. 66)

La reina, el presidente y el papa. Tres instancias poderosas que limitan los espacios de formación de los enunciados y que se irguen como soberanía política y organizadora de nuestras prácticas. “Vida de perros”, emerge ahora como una apología a los estamentos, y si bien los ridiculiza, los cuestiona, se mofa de ellos, no los desterritorializa, no rompe el pacto social con la maquinaria social. Más bien está a su servicio. He ahí su vacío. He ahí la captura de su flujo deseante.

Y qué decir del poder del dinero. Sí el deseo parte de una carencia, es un deseo envuelto en el *socius*⁶. Es una copia de una máquina deseante, es una intensidad rizomática que conecta con las necesidades y pesquisas del aparato, del organismo. Más que en el hambre, los personajes giran ante la carencia del dinero, “Al que paga, se le sube la autoestima” nos dice Víctor. Los sueños de poder adquisitivo son los sueños de una economía que prepondera ese mismo poder. “Si vamos a soñar, vamos a soñar caro”. No hay denuncia, no hay línea de fuga. Hay una radiografía de una realidad a la que hay que acostumbrarse. Y por qué no sacarle plata.

Esta es la exterioridad de un aparato de estado, de una máquina social.

La máquina social ha capturado lo que le sirve: la disposición de su estatus quo, las jerarquías irrefutables.

Pero los límites de territorialización se expanden más allá de la obra: la estamos viendo en una memoria gracias al DVV, vivencia que no podía ser posible si no pasaba por una experiencia de valor transable.

El mundo de “Vida de perros” es un mundo capturado, sometido a un espacio estriado, que incluso se instaura en sus regímenes de propagación: Los mass-media (Cine, radio, televisión, redes sociales). Esta propagación influye en la construcción de las subjetividades: El trato a la persona cónyuge, las referencias despectivas del regionalismo, la mención de artistas de talla internacional como figura de éxito y reconocimiento, la insistencia en hablar inglés como instancia de poder, la idea de mujer receptora de cuidados, los símbolos que emanan y los que se excluyen, todo y más, contribuyen a la toma de poder y la instalación de un discurso, según el cual “En el capitalismo el

⁶ Para Deleuze Y Guattari el *socius*, no es más que la sociedad. Es la conexión del individuo con su campo social.

deseo es codificado y tematizado como mercancía que debe ser consumida conforme un régimen de proliferación metonímica” (García, 2006, pág.69).

En todo caso, resulta conveniente recordar que:

El consumo de objetos y mercancías contribuyen a la reproducción del capitalismo y permite operaciones de control y vigilancia borrando las diferencias, las singularidades de los sujetos deseantes, cuya expresión interrumpe sobre la operación totalizadora en la que el capitalismo funda su poder (García, 2006, pág. 78)

La obra de Teatro “Vida de perros” se encuentra en DVD, en CD, en memoria USB e incluso algunos cortes se encuentran en VIMEO y YOUTUBE con millones de reproducciones. ¿Y qué pasa con estos enunciados propagados? Lazzarato, nos dice en referencia a la televisión:

La televisión hace que los enunciados conformes a la realidad dominante del capitalismo pasen por enunciados de los individuos, mediante la puesta en funcionamiento de una máquina de *interpretación* de sus palabras y de su expresión y una máquina de *subjetivación* [*subjectivation*] que funciona a partir de la constitución de un doble del sujeto...Por encima de todo, pasas por el dominio de una máquina no discursiva que interpreta, selecciona y normaliza incluso antes de que comiences a hablar.

En la televisión te arriesgas siempre a caer en la trampa de los significados y las subjetivaciones dominantes, hagas lo que hagas y digas lo que digas... Todos los dispositivos de enunciación de nuestras sociedades

democráticas son variaciones más o menos sofisticadas de este desdoblamiento del sujeto mediante el cual el sujeto de enunciación se debe reflejar en un sujeto de enunciado: sondeos, marketing, elecciones, representación política y sindical, etcétera... Cuanto más te explicas, cuanto más hablas, tanto más entras en interactividad con la máquina de comunicación, tanto más renuncias a lo que quieres decir, puesto que los dispositivos comunicacionales te escinden de tus propios agenciamientos colectivos de enunciación para entroncarte con otros agenciamientos colectivos (la televisión en este caso) (Lazzarato, 2006, Pág. 45).

En su formato DVD, se experimenta el atravesamiento del gusto, es decir, los cortes de edición, los ángulos de la cámara, los planos de captura de la imagen de los personajes, no sólo te direccionan la atención, sino que te delimitan las relaciones de placer y satisfacción con el objeto audiovisual. El discurso emitido te atraviesa, no sin antes instalar sus propios fines y utilidades.

Así esta obra, apetecida, según las palabras del señor del mercadillo informal en el Hueco, en la ciudad de Medellín, e incluso en la prensa nacional, (El Tiempo, 1996) es un agente activo, inserto en los regímenes de formación de discursos que, al propagarse, generan una construcción de una idea de satisfacción identitaria, donde se resta, se castra, se mutila el goce o el flujo deseante, a favor del saber normalizador que neutraliza a la diferencia y coadyuva a la operación totalizadora.

El collar de perro de Víctor, no es más que el símbolo del valor transable. Es la exteriorización del verdadero deseo, no de una máquina deseante, sino de una máquina social: el Señor Money, bendecido por la iglesia, avalado por el presidente y manoseado por la reina.

LLEGADOS AL LÍMITE (Conclusiones)

Finalmente, digamos que las tres obras de teatro analizadas en sus fragmentos textuales, se vuelven en esta investigación, tres cuerpos discursivos, más allá de tener regímenes de formación distintos. Las tres aglutinan enunciados que inciden en la formación de las subjetividades. Esto nos lleva a pensar que, una obra de teatro, cualquiera que sea su lugar de emergencia, no puede escapar de sus límites epocales y, por ende, no sólo es una máquina de sujeción de los individuos, sino que se traduce como una maquinaria al servicio del capitalismo.

Volvamos a Lazzarato y su caso televisivo, cuando nos dice que el capitalismo no es sólo un modo de producción económica, sino que es un conjunto de dispositivos de servidumbre maquínica y un conjunto de dispositivos de sujeción social.

“Las máquinas ya no dependen de la *techne*. La máquina tecnológica es sólo un caso de maquinismo. Hay máquinas técnicas, estéticas, económicas, sociales, etcétera.” (Lazzarato, 2006)

Afirmemos, entonces, a riesgo de refutación, que cualquier obra de teatro es una máquina estética y artística de sujeción social. Para ello Lazzarato (2006), con la voz de Deleuze, nos dice “El enunciado es siempre colectivo, incluso cuando parece haber sido emitido por una singularidad solitaria como la del artista” (Pág. 31).

Este axioma nos arroja luces sobre la codificación de los enunciados que emanan en una obra de teatro: De manera subrepticia, cada obra funciona a partir de enunciados codificados, es decir, los

enunciados de una realidad dominante. Algunos son evidentes, otros son secretos, otros tan inconscientes que incluso ni los sujetos teatrales caen en cuenta de ello.

La obra de teatro como emisora de enunciados se traduce en una máquina de comunicación y como tal organiza, explica, interpreta, selecciona y, por ende, excluye. Porque si bien es una máquina que sujeta, asimismo, es una máquina que le sirve a esa fuerza omnipresente de nuestra episteme, llamada capital que racializa, reduce a condiciones de objeto- pasivo y hace de los sujetos-objetos de la transacción monetaria. Esta variable atraviesa todos los campos de las subjetividades y controla el flujo deseante, vaciándolo de su esencia, de su constitución, de su sustancia. Cualquier esfuerzo de libertad será útil para un sistema transable o, mejor dicho, será capturado para imponer, incluso, otro tipo de individualización que, a posteriori, será una subjetivación codificada y jerarquizada.

Cada palabra hablada, cantada, actuada, representada está atravesada por un cuerpo colectivo de grandes enunciados, agenciamientos colectivos de los cuales algunas veces somos consciente y otras tantas, no.

“Rúa”, “Sylvia Plath es...la chica que quería ser dios” y “Vida de perros” son modalidades de expresión prefabricadas que como maquinaria de sujeción y de servidumbre no escapan a las formalidades del ejercicio totalizador: “Rúa” omite la problemática de las prácticas racializadas; “Silvia...” esconde un cuerpo heteropatriarcalizado y “Vida de perros” le sirve de sostén apologética a la necesidad de ser gobernados e instrumentalizados por las máquinas políticas.

La dominación operativa y epistemológica del capitalismo nos gobierna y nos condiciona, el intersticio del goce, la grieta del flujo deseante se vuelve nula ante nuestros ojos y el artista está inmerso en ellos.

En suma, los resultados arrojados encienden las alarmas sobre la captura del discurso (textual verbal) emergido dentro de las obras de teatro.

Por una u otra parte, estamos siendo alcanzados/as por un discurso mayoritariamente dominante, que con respecto a “Rúa”, lo que hace es clandestinizar lo afro, en relación con “Silvia Plath...La chica que quería ser dios” invisibiliza el proceso de configuración de los lenguajes femeninos y con “Vida de perros” crea un discurso doble, representado a favor del anquilosamiento social y la legitimidad del poder opresivo y totalizador.

Es aquí donde se encuentran puntos de vacíos en obras que pretenden ser disruptivas sin caer en cuenta (o sí), de que sus formas inconscientes (o consientes) de sus líneas de fuga se conectan, ya no con la máquina deseante sino con la máquina social.

El aparato de captura, como reductor, homogenizador y serial, hace las obras de teatro, (Incluso cualquier manifestación artística, en general) más transables y accesibles. Cómodas en sus formas, que conecten con discursos dominantes, pero que controle el elemento diferenciador y lo desaparezca.

Cada una de las intenciones de las tres obras: el arte como resistencia en “Rúa”, la muerte como bastión de libertad en “Silvia Plath...” y la celebración de la vida ante la miseria Social en “Vida de Perros”, es decir, su fuerza resistencial (Sus deseos) son adecuadas, territorializadas, codificadas para una mejor fluidización dentro de los conductos del mercado, sin generar asperezas, incomodidades, trabas o escollos.

El mercado, sobre todo capitalista, produce no sólo formas de habitar, transitar, transar y digerir el mundo, sino que también produce sujetos, y con ellos, sus subjetividades. Esta producción de

sujetos es también un fenómeno de reducción del mismo a favor de la máquina social capitalista. Es menester identificar, como espectadora/r activa/o, en los mensajes verbales que emanan los actores/actrices mientras se desdoblán en personajes, el condicionante totalizador u homogeneizador que perpetúan visiones desde la exclusión, marginación y ocultamiento. Recordemos con Barrientos (2012) el papel actualizador que detenta el público (39), no como recipiente vacío sino como un agente capaz de tramitar y no tragar entero, señalar, aplaudir, o bostezar como acto de contesta ante lo que recibe en el acto comunicativo de la presentación teatral.

Ante este panorama apocalíptico de la fuerza resistencial del quehacer teatral, nos preguntamos sobre la existencia de obras de teatro que escapen a nuestros límites de formación de nuestras prácticas discursivas ¿Se perderán, acaso, en el espacio liso donde sólo existe la experimentación y no la explicación? ¿Llegará a constituirse como un goce sin vaciamiento? o ¿Cómo una obra sin órganos con agenciamiento para el deseo? ¿Habrán radio televisión o internet que logren experimentarla y no capturarla? ¿Alguno de sus enunciados escapará al valor transable? ¿Ninguna de sus intensidades tocara un brazo rizomático espectral del aparato de estado?

La episteme actual no nos deja responder al momento.

Referencias Bibliográficas

Referencias Bibliográficas

Alatorre, C (1999) *Análisis del drama*. Editorial: Escenología, A. C

Alzate, J. (24 de mayo de 2015). Sobre “La chica que quería ser dios”. *Cuarta Pared*. <https://programacuartapared.blogspot.com/2015/05/sobre-la-chica-que-queria-ser-dios.html>

Angelini, A (2014) *Comedia Zen*. Editorial: De los cuatro vientos

Aranguren, Doris (1986), Instructivo del diario de campo, Fundación Universitaria Monserrate, Facultad de Trabajo Social, Supervisión de Prácticas. Bogotá.

Cabezas Galindo, W., Ciacchi, A., Henao, H. y Bustamante. G (2024). *El archivo de Juan Guillermo Rúa Figueroa: comprensión de la experiencia de un afrointelectual de Medellín en el siglo XX* <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/38313/29852>

Cadoche, E y De Montarlo, A. (2023) *La rivalidad femenina y cómo acabar con ella*. Ediciones Península.

Castaño, A. (31 de mayo de 2023). Con una obra eléctrica, estudiantes de la UdeA quieren rescatar del olvido a Juan Guillermo Rúa. *El colombiano*. <https://www.elcolombiano.com/cultura/rua-obra-de-teatro-de-la-u-de-a-inspirada-en-juan-guillermo-rua-FA21564133>

Chaves Navia, Jairo (SF), *La cartografía social: Un procedimiento para la planeación participativa en el nivel local*, Corporación Autónoma regional del Valle del Cauca.

Cifuentes, Rosa María (2011), *Diseño de proyectos de investigación cualitativa*, Noveduc, Argentina.

Davies, B (1994). *Sapos y culebras (y cuentos feministas): Los niños de preescolar y el género*. Ediciones Cátedra

Deleuze, G y Guattari, F (1988). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-textos

El tiempo. (1996, 08, agosto). *El águila descalza se viene con los perros* [Comunicado de prensa]. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-477710>

Elliot, John (1987), *El cambio educativo desde la investigación-acción*, traducción de Pablo Manzano, Morata, Madrid.

Foucault, M (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores

García Barrientos, J (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Ediciones Paso de Gato

García Hodgson, H (2006). *Deleuze, Foucault, Lacan. Una política del discurso*. Editorial Quadrata.

Ghiso, Alfredo (1999) “Acercamientos. El taller en procesos investigativos interactivos”, en: *Revista Colombiana de Trabajo Social* No. 13, págs. 143-156. Colombia.

Ghiso, Alfredo (2000), “Investigación Comunitaria. Desafíos y alternativas en escenarios de alta conflictividad”, en: *Memorias del encuentro de talentos, experiencias y esperanzas de investigación comunitaria*, DIGIDACP, Ministerio del Interior, ISMAC (Instituto Maria cano), Bogotá.

Irigaray, L (1978) *Speculum: espéculo de la otra mujer*. Editorial: Saltés.

Jaramillo, M. (2012). *Vida y muerte en el litoral*, de Juan Guillermo Rúa: Oficio de difuntos y rito de cohesión social. Editoras: Juana María Cordones Cook y María Mercedes Jaramillo. *Del Palenque a la escena: Antología crítica de teatro afrolatinoamericano* (217 a 241 pág.) (Ed.), Universidad nacional de Colombia, facultad de ciencias humanas.

Lazzarato, M (2006, Oct). La máquina. [La máquina | transversal texts](#)

Mariño, German (1991) “Anotaciones sobre el diario de campo en la cruzada de alfabetización de Nicaragua”, en: Revista Aportes No. 37, “la Investigación Etnográfica aplicada a la educación”, Santa Fe de Bogot

Mercado, S. M. (2015). Breve Historia del Programa de Teatro de la Universidad de Antioquia. *Artes La Revista*, 2(3), 69–71. Recuperado a partir de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/22292><https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/38313/29852>

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/22292/18457>

Vélez Restrepo, Olga Lucia y Galeano Marín, Maria Eumelia (2000), Estado del arte de la investigación cualitativa y base de datos sobre fuentes documentales, Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Centro de Investigaciones, Medellín.

Zabalsa, Miguel Ángel (2004), Diarios de clase. Un instrumento de investigación y de desarrollo profesional, Narcea, Madrid.

Anexos

II. ANEXOS

Anexo 1



Figura 1



RÚA

Obra basada en la vida y obra de Juan Guillermo Rúa
Dirección general: Felipe Caicedo

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE TEATRO
4° SEMESTRE: SISTEMAS ESCÉNICOS
2023-1

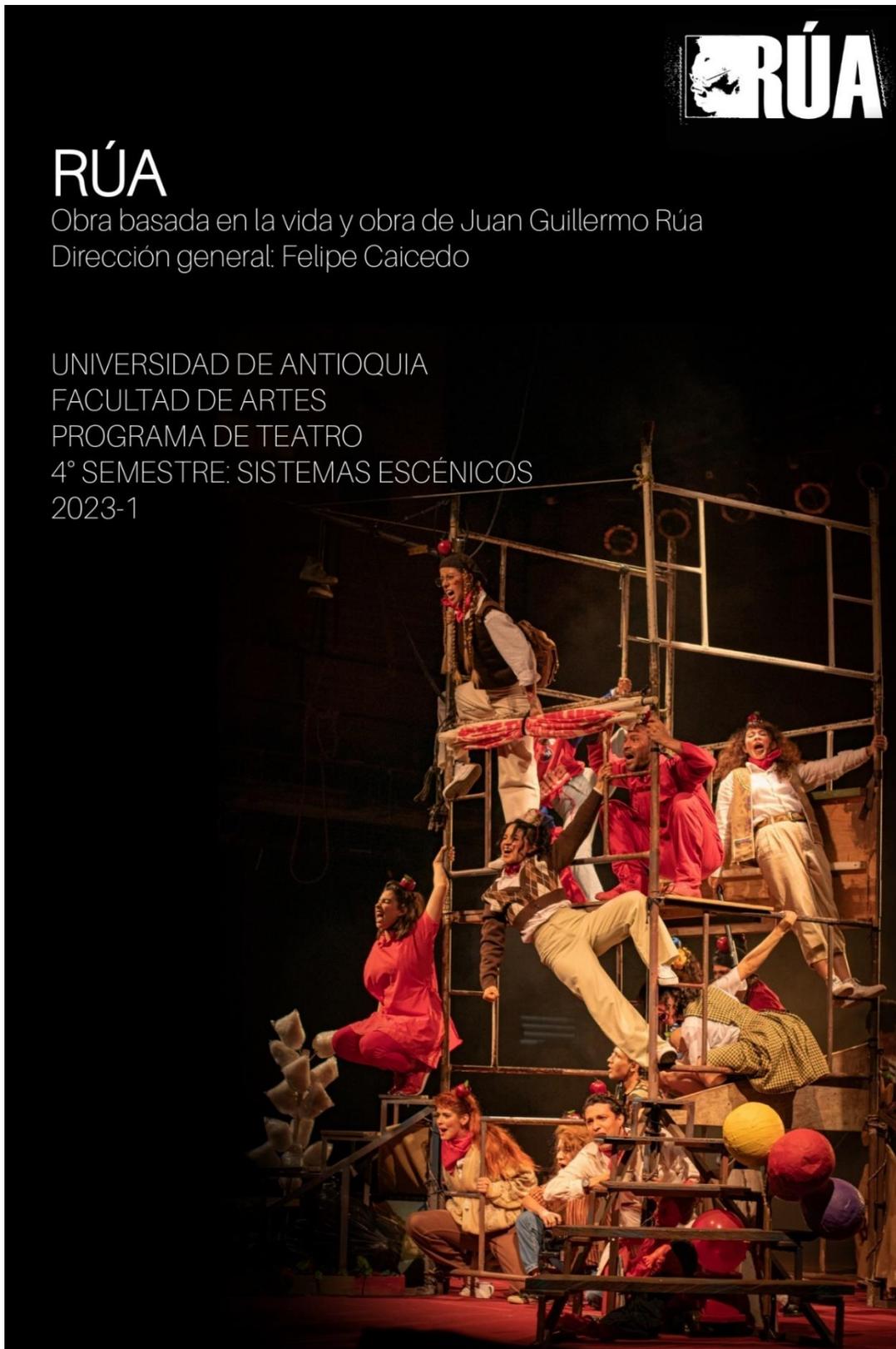


Figura 2



Obra basada en la vida y obra de

JUAN GUILLERMO RÚA FIGUEROA (1956 - 1988)



Nació en la ciudad de Medellín, Colombia. Su obra como Dramaturgo, Director de Teatro, Poeta y Canta-actor marcó, en las décadas de los 70's y 80's, un reto grande al posicionar el trabajo de un solo actor como algo insólito, precisando dentro de la realidad por la cual atravesaba el País dentro del movimiento teatral Colombiano, una auténtica lección de profesionalismo artístico,

rotulando por el mismo en las páginas de la historia el trabajo "Unipersonal" del Teatro para un solo actor. De igual manera es el descubrimiento y re-elaboración artística de las historias populares y afrodescendientes en "donde los símbolos resurgen nuevamente vivos y activos ante la intensidad de la escena, ya que sin estos elementos el arte pecaría de naturalismo y dejaría de ser Teatro: síntesis de la vida" (J.G.Rúa). Entre sus obras se destacan: La Moneda del Centavo y Medio, El Guadañas, El Bufón, Vida y Muerte en el Litoral, entre otras. Igualmente poemarios en publicaciones realizadas por él de manera constante en el folleto "El Mensajero y Canciones de su autoría del folclor Llanero, que ejecutó acompañado de su cuatro.

Figura 3

Dirección general

Felipe Caicedo



Egresado del programa de teatro de la Universidad de Antioquia. Su trabajo como actor, director, y dramaturgo ha estado concentrado los últimos años en Anamnésico Colectivo Teatral de quien fue su fundador en 2006. Alternó a esto ha participado como actor y director invitado en otras agrupaciones como: Fractal Teatro, Teatro Musical de Colombia, Universidad de Antioquia, Árbol Procesos Creativos, Pulpo teatro y Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinador de formación de la Secretaría de cultura de la Alcaldía de Envigado. Fue docente del Tecnológico de Artes Débora Arango y actualmente es docente en la Institución Universitaria de Envigado y la Universidad de Antioquia.



Ha creado, desde sus Colectivos Teatrales, inquietudes y búsquedas de carácter subjetivo, con procesos y metodologías nacidas desde el empirismo, y la filosofía de un teatro libre e inútil. Todas sus obras, desde este colectivo, son preguntas sobre las necesidades esenciales de quienes participan en el trabajo. La dramaturgia propia y la adaptación consciente en otros textos, ha determinado unos lenguajes que se ajustan a una apuesta por un actor-creador-consciente que trabaja desde su enciclopedia personal, arribando así, a puestas en escena con interrogantes importantes sobre el ser humano y sus contextos.

El teatro presencial, en donde el personaje y el actor buscan no diferenciarse, sino transparentarse, es su búsqueda estética. El teatro es, para él, el método de autoconocimiento más certero. Su acercamiento a lo textual, últimamente, lo hace desde la filosofía y la literatura, pues considera que como el teatro la filosofía y la literatura coparten en su hacer un cuestionamiento sobre el Ser y lo etéreo.

Figura 4



Una obra basada en la vida y obra de Juan Guillermo Rúa que teje sus perspectivas íntimas sobre los movimientos sociopolíticos, las luchas artísticas y la desgarradora violencia que durante los años 80s tiñó de muerte y desesperanza a la "pequeña Chicago Latinoamérica", forma en la que Rúa nombró a esa Medellín en donde cada habitante nace con una manzana en la cabeza como blanco para la flecha de algún Guillermo Tell.

La textualidad reúne la obra dramática, poética y musical de Juan Guillermo Rúa, y la tensa con un amplio archivo documental inédito, entrevistas a familiares y amigos, reflexiones y construcciones escriturales enciclopédicas e íntimas del grupo de actores y actrices participantes. "RÚA" -que traducido al portugués es "Calle"- se presenta como un retrato vivo, no solo de un hombre, sino también de una época que es la raíz fundante de nuestra mirada del mundo, y que fue definitiva para constituir nuestros tránsitos simbólicos, las referencias estéticas de nuestro teatro y los cimientos de un miedo que ha sido sombra de la sonrisa desde aquellos años.



Figura 5



ELENCO

Natalia Duque Navarro
Naila Jaramillo
Daniel Esteban Morales
Sebastian Quiceno
Carolina Zapata Bilbao
Catherine Fernandez
Susana Narvaez
Juan David Arenas
Vanessa Velásquez Guerra
Valentina Mestra Pacheco
Daniela Mejia
Ángela Sanchez
Brayan Parra

Música original y arreglos: Daniel Morales
Asesoría corporal: Beatriz Prada.
Asesoría en danza: Jhon Jairo Jaramillo
Diseño de Escenografía: Ramón Pérez
Diseño de Vestuario: Monica Franco
Diseño de Maquillaje y peinado: Paula Valencia
Diseño de Iluminación: Carlos Buitrago
Carteles: Alvaro Botero @acciongrafica
Operación técnica: Alvaro Botero

Figura 6



FUNCIONES

ESTRENO RÚA / 6 DE JUNIO 2023
TEATRO POPULAR COMANDANTE CAMILO TORRES - UDEA

TEMPORADA RÚA / 7 AL 8 DE SEPTIEMBRE 2023
CASA DEL TEATRO DE MEDELLÍN

TEMPORADA RÚA / 20 Y 21 DE OCTUBRE 2023
TECOC CASA TEATRO - BELLO

RÚA EN TEMPORADA SUB 40 ARTS / 3 NOVIEMBRE 2023
CONMEMORACIÓN EN LA FECHA DE MUERTE DE
JUAN GUILLERMO RÚA
TEATRO ATENEO PORFIRIO BARBA JACOB - MEDELLÍN



Figura 7

RÚA

DISEÑO DE LUCES

Light Plot	
Plot	Rúa
Author	
Origin	Celia Murcia Buchaga Correas

Key	
	20° Elipsoidal
	Par 38
	Lampara
	Gobo
	Par Led RGBW UV
	Par 38 (Magnum)
	Fresnel
	Pipe

El diseño de luces no es definitivo, es adaptable a la iluminación de cualquier sala de teatro.

Figura 8

Figura 9



REQUISITOS TÉCNICOS

- Amplificador de sonido
- consola de luces y audio
- espacio con 5mt de alto, 6mt de ancho, 7mt profundidad
- Línea para guitarra inalámbrica o 2 líneas de guitarra de 10 mt
- Dos micrófonos inalámbricos o con línea de 10 mt
- Dos bases de micrófono
- Dos bases para guitarra



Figura 10



Mayores informes:
Correo electrónico: ruadelviento88@gmail.com
Instagram: @RuaTeatro
Celular: +57 3206714524 - +57 3195721414



Figura 11

Dramaturgia Completa Obra "Rúa"

https://drive.google.com/file/d/1iKDteQa9eT2yR5qT6f_FrDnoDKqK9ikN/view?usp=sharing

Programa de Mano



Figura 12



Figura 13

Anexo 2

Sylvia Plath es...LA CHICA QUE QUERÍA SER DIOS. Creación colectiva sobre la vida y obra de Sylvia Plath. Estreno: agosto 8 año 2000

Actores: Ángela María Muñoz, Samuel Marroquín, Juan David Correa, Sebastián Betancur, María Isabel García, Juan David Toro, John Fernando Ospina, Tatiana Restrepo, Margarita Betancur

Vestuario, escenario, luces y dramaturgia: Matacandelas; Diseño y operación de sonido: Harley Tabares, Andrés Felipe Sánchez, Composición Musical: Javier A. Morales, Ángela María Muñoz, Diego Sánchez, Jaime Chávez; Asesoría musical: Jaime Chávez; Asesoría literaria: Óscar González, Luigi Maria Musati; Operación de luces: Santiago Cañas y Cristóbal Peláez; Asistencia iluminación: Juan David Toro; Diseños publicitarios: Diego Sánchez; Administración y producción: José Alberto Muñoz, Alexander Morales, Alba Doris Montoya y Ana Cecilia Hernández; Dirección musical: Ángela María Muñoz; Dirección escénica: Cristóbal Peláez, Jaiver Jurado y Diego Sánchez

Sinopsis: Lady Lazarus Por: Cristóbal Peláez González "Al fin te saliste con la tuya" Ted Hughes
"El teatro concebido como memoria, como reactualización, como representación de aquello que la vida tiene de irreversible puede proporcionar al actor el divertimento de vivir vidas y eventos prestados. Esa impostura es su delicia. Pero el teatro, como el arte en general, desdeña la dicha y la fortuna, no son sus tópicos. Sólo parece preocuparse por "la falla", por aquello que no funciona dentro de un orden natural o cultural. Sylvia Plath en ese plano es un desnivel interesante para traer a escena. Por lo que la vida y el teatro tienen de trágicos. Fue una muchacha atractiva, de educación y cultura de grandes amplitudes, de enorme capacidad intelectual y poética, buena aceptación en los círculos literarios y una insular precocidad para escribir. Se sobró en becas, méritos, premios, fama, pretendientes. Todo ese palmarés no le bastó a su infierno interior, un despeñadero que ella

trató de indemnizar pertinazmente a través de la escritura. Como el mundo fue para ella un problema, entonces resolvió convertirse en un problema para el mundo. Desde la perspectiva estética, nuestra puesta en escena de La chica que quería ser dios no pretende aclarar "hechos y situaciones", tampoco formular una teoría sobre "el caso", mucho menos simplificar la enorme complejidad del personaje. La escena no está obligada a ser un paisaje iluminado para el entendimiento, por el contrario, en esta fábrica de signos nos ha preocupado realizar un desplazamiento al territorio de la sensualidad, quiero decir, aquello que desde un principio nos propusimos como tarea fundamental: una obra para leer con el cuerpo, una sensación femenina para los sentidos. Sobre Sylvia Plath se han hecho libros, películas, canciones y pinturas. Hoy es una mujer adorada en todo el mundo. Su cólera y su tenacidad se han extendido con su ola de fatalismo sobre literaturas. Como en el Teatro Matacandelas detestamos las moralejas, la utilidad, las campañas y los homenajes, podemos decir que esta creación está encaramada en la mera intención de ser un montaje honesto. Quizá no exista nada más placentero que ese momento cuando cae la noche y nos reunimos aquí en esta vieja casa, ustedes y nosotros, a soslayarnos y a estremecernos en el apasionado juego mentiroso del teatro.” Tomado de la sinopsis que se encuentra en su página oficial

<https://www.matacandelas.com/LaChica.htm>

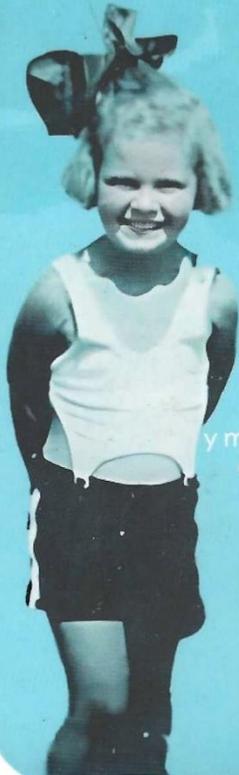
COLECTIVO TEATRAL
MATACANDELAS

45
años

Ser sublimes sin interrupción

Sylvia Plath es...

LA CHICA QUE QUERÍA SER DIOS



"A los diez años
me morí.
Pero me sacaron
de la tumba,
y me recompusieron
con pegamento"

Programa de mano



Figura 14



Figura 15

Anexo 3

Vida de perros

Estreno: 1996

Actores: Cristina Toro y Carlos Mario Aguirre

Vestuario, escenario, luces y dramaturgia: Cristina Toro y Carlos Mario Aguirre

Sinopsis: El Águila se ha caracterizado dizque por su humor, dizque porque hace reír a la gente.

En parte es nuestra intención y en parte no. No es eso lo que nos compromete. No somos

humoristas. Si nuestros personajes cuentan chistes es porque en la vida se cuentan chistes, pero ese

no es ningún chiste... Si la gente se ríe allá la gente, porque no hay nada más gracioso que la

desgracia ajena..." Eso que no le pase a nadie, pero si ha de pasar que le pase a otros" ... Como en

este Colombia que pasan las cosas más terribles y seguimos cagados de la risa. Defendemos antes

que el teatro y la literatura, antes que el arte, la vida. Defendemos antes que el humorismo, el teatro.

Por eso en esta obra se seguirán encontrando cambios que ya se empezaban a gestar en Colcha de

Retazos, porque dureza obliga y aunque como diría el poeta, defender la alegría es tarea, recordar

el olvido es memoria. Memoria que necesitamos para saber dónde dejamos las” putas llaves”, para saber cuál es nuestra casa, quiénes nuestros amigos, por dónde no se puede pasar... No pretendemos hacer porno-violencia, aunque el tratamiento de temas como el de los basuriegos y de asuntos como el de Armero nos obliguen a fruncir el ceño y a arrugar la nariz, bueno es recordar que la basura fue en su infancia tierno deseo y en el lodo crecen flores. Con todo esto queríamos hacer -esperamos también que, con mucho humor, pero más que con eso, con mucho amor- un homenaje a los hombres y mujeres innominados de otra Colombia, de una Colombia que recoge latas y cartones, la que vive del desecho; a Omaira Ríos que todavía flota en el légamo más turbio de nuestra imposibilidad... Son escenas que un par de recicladores (perdón, de profesionales del reciclaje) van tejiendo, valiéndose de esa caja de ilusiones que es un televisor. Una historia que los convierte en reinas de belleza, presidentes de la república, papas, comensales de finos restaurantes, turistas y damnificados. Seguimos con lo que enamora al hombre y a la mujer, seguimos enamorados de los hombres y de las mujeres, seguimos riendo y también llorando. Como perro de rico, o como cualquier gozque canequero, como todos los perros y las perras de “la ciudad y los perros”, por favor venga y ladre con nosotros.

<https://www.aguiladescalza.com.co/vida-de-perros/>



Figura 16

- En **Colombia, U.S.A., Canadá y España** puedes alquilar la obra para [ver en línea](#) por [Boletaenmano.com](#)
- En el **resto del mundo** la puedes alquilar para [ver en línea](#) por [Vimeo.com](#)
- En **Colombia** puedes comprar [el DVD](#) por [Boletaenmano.com](#)

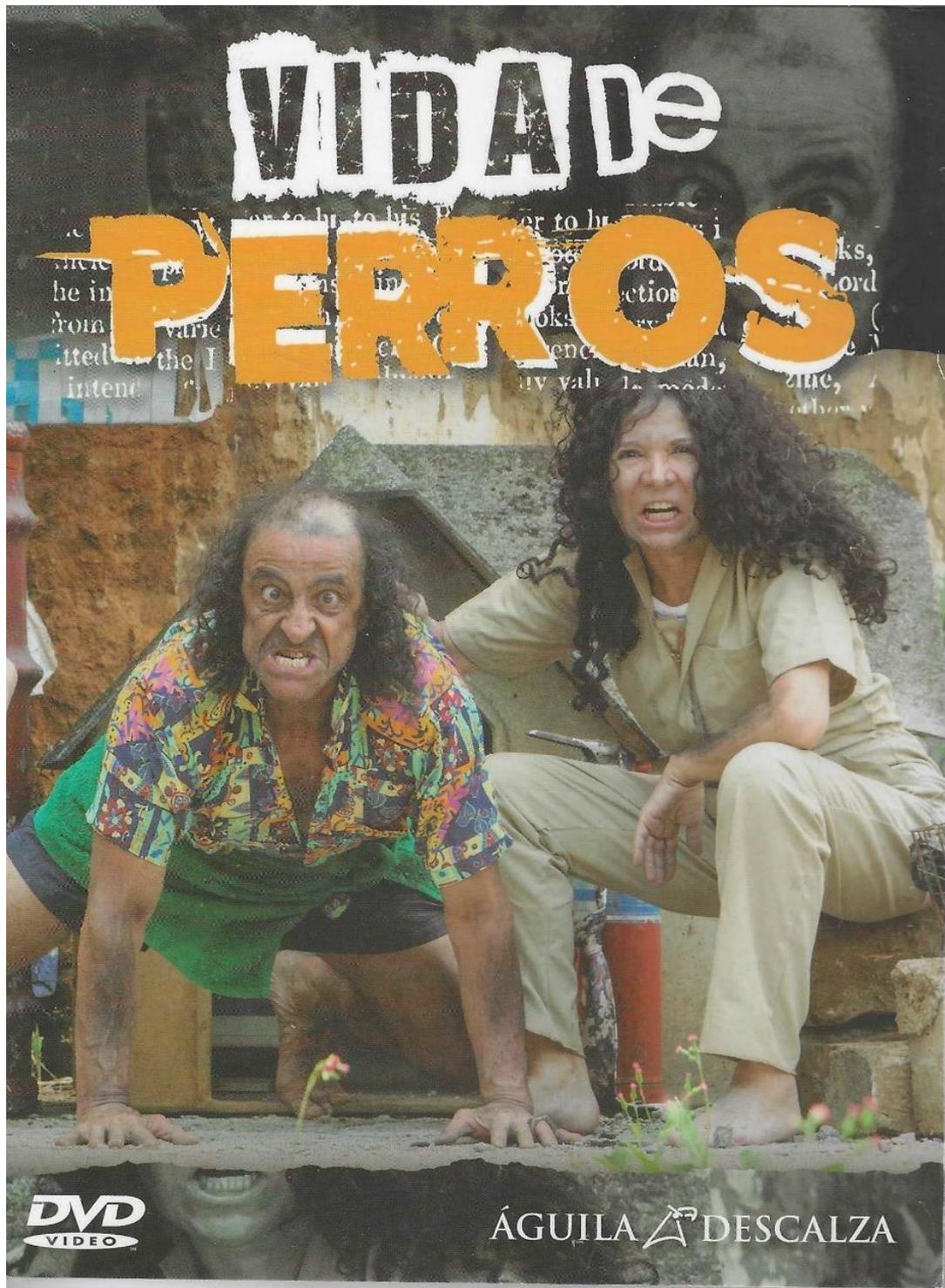
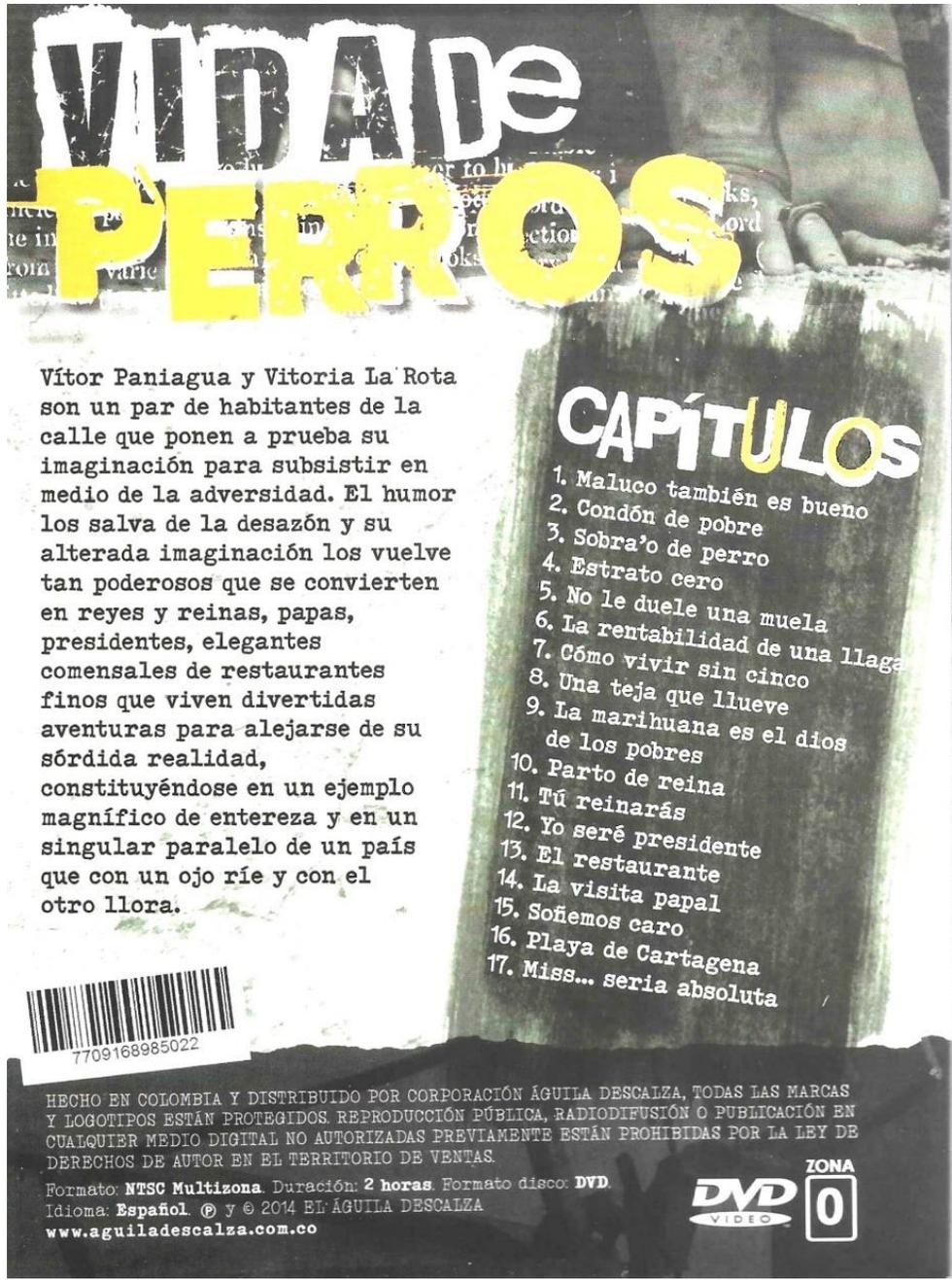


Figura 17



Vítor Paniagua y Vitoria La Rota son un par de habitantes de la calle que ponen a prueba su imaginación para subsistir en medio de la adversidad. El humor los salva de la desazón y su alterada imaginación los vuelve tan poderosos que se convierten en reyes y reinas, papas, presidentes, elegantes comensales de restaurantes finos que viven divertidas aventuras para alejarse de su sórdida realidad, constituyéndose en un ejemplo magnífico de entereza y en un singular paralelo de un país que con un ojo ríe y con el otro llora.

CAPÍTULOS

1. Maluco también es bueno
2. Condón de pobre
3. Sobra'o de perro
4. Estrato cero
5. No le duele una muela
6. La rentabilidad de una llaga
7. Cómo vivir sin cinco
8. Una teja que llueve
9. La marihuana es el dios de los pobres
10. Parto de reina
11. Tú reinarás
12. Yo seré presidente
13. El restaurante
14. La visita papal
15. Sofemos caro
16. Playa de Cartagena
17. Miss... seria absoluta



HECHO EN COLOMBIA Y DISTRIBUIDO POR CORPORACIÓN ÁGUILA DESCALZA, TODAS LAS MARCAS Y LOGOTIPOS ESTÁN PROTEGIDOS. REPRODUCCIÓN PÚBLICA, RADIODIFUSIÓN O PUBLICACIÓN EN CUALQUIER MEDIO DIGITAL NO AUTORIZADAS PREVIAMENTE ESTÁN PROHIBIDAS POR LA LEY DE DERECHOS DE AUTOR EN EL TERRITORIO DE VENTAS.

Formato: NTSC Multizona. Duración: 2 horas. Formato disco: DVD.
Idioma: Español. © y © 2014 EL ÁGUILA DESCALZA
www.aguiladescalza.com.co



Figura

ACTORES

CRISTINA TORO: Medellín, 1960. Actriz, dramaturga y escritora. Coautora de obras teatrales del grupo El Águila Descalza. Ha publicado siete libros de poesía.

CARLOS MARIO AGUIRRE: Medellín, 1951. Dramaturgo, actor, director teatral, escritor y artista plástico. Creador de más de 40 obras teatrales. El Museo Teatro Prado exhibe óleos, dibujos y collages de su autoría.

CRÉDITOS

Director artístico, actor y guionista
CARLOS MARIO AGUIRRE

Directora ejecutiva, actriz y co-guionista
CRISTINA TORO

Dirección audiovisual
TAYRON FILMS

Dirección técnica
JUAN DAVID AGUDELO

Diseño gráfico
PEPA VARGAS

Fotografía
JUAN FERNANDO OSPINA

Edición
CARLOS MARIO AGUIRRE
CAROLINA ARANGO

Producción
CORPORACIÓN ÁGUILA DESCALZA

OTROS TÍTULOS PARA COLECCIONAR

- No vuelvo a beber •
- País paisa •
- Trapitos al sol •
- Va la madre •
- Mañana le pago •
- Coma callao •
- Chape por bobo •
- La patria bobo •
- El sueño del pibe •
- Cosas de la vida •
- La puntica no más •
- Colcha de retazos •
- País paisa recargado •

(574) 284 42 11 www.aguiladescalza.com.co

@grupoeaguiladescalza @elaguiladescalza @elaguiladescalza

Figura 19

Anexo 4

Grabaciones “Rúa”

https://drive.google.com/drive/folders/1snR91VibhxEt05q5wUaarIO2TIXxN_6q?usp=sharing

Anexo 5

Grabaciones “Silvia Plath...La chica que quería ser dios”

<https://drive.google.com/file/d/1Ja96u53xlXr5iT3zX7rkgP1oYQDATfQx/view?usp=sharing>