

EL CUERPO: TOPOLOGÍA DE LA ACCIÓN TRÁGICA CONTEMPORÁNEA*

THE BODY: TOPOLOGY OF CONTEMPORARY TRAGIC ACTION

Sandra Camacho López**

*** Actriz, investigadora y docente. Obtuvo su maestría y su doctorado (Laureado) en Teatro y Artes del Espectáculo en la universidad Paris III-Sorbonne Nouvelle. Realizó estudios en el Instituto del Teatro de Barcelona en el 2000 y se graduó como actriz en la ASAB en 1998. En 1995 se graduó como psicóloga. Actualmente es docente en pregrado y posgrado de la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital.*

RESUMEN

La dramaturgia contemporánea colombiana reflexiona en torno al tratamiento que en nuestra sociedad colombiana le damos al cuerpo. En esta dramaturgia el cuerpo carne de Merleau-Ponty es el objeto de representación y está localizado en un mundo-carne en el que proliferación de la violencia lo deja sin salida. El análisis topológico de lo que podríamos denominar hoy como acción trágica, la cual está fundamentada para esta investigación desde la figura persistente del encierro, nos permitirá recorrer por las diversas posibilidades de representación del cuerpo como el lugar en el que dicha acción se desarrolla.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, teatro colombiano contemporáneo, acción trágica, topología

ABSTRACT

Colombian contemporary drama reflects about the treatment given to the body in our society. In this drama Merleau-Ponty's "body-flesh" is the object of representation and is located in a "world-flesh" where the proliferation of violence shows him a dead end. The topological analysis of what might be called today tragic action, which is based for this research on the persistent figure of confinement, will make it possible for us to go through the various possibilities of representation of the body as the place where such action is developed.

KEY WORDS

Body, contemporary Colombian theater, tragic action, topology

* Recibido: 25 de septiembre de 2012, aprobado: 8 de octubre de 2012. Este artículo nace de la investigación en estudios teatrales, cuya referencia es la siguiente: Sandra Camacho López, La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne. Tesis para obtener el título de Doctor en Teatro y Artes del espectáculo. Universidad Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2010. Dirección Catherine Naugrette. 486 páginas. Calificación: Laureada.

“Decir que tengo un cuerpo es pues una manera de decir que puedo ser visto como un objeto y que busco ser visto como sujeto”¹
(Merleau-Ponty)

Si bien la topología es un término que proviene de las matemáticas y que hace referencia al estudio de las formas geométricas euclidianas sin variación, que dibujan el plano y el espacio que ocupan dichas formas en el mundo que nos rodea, es Merleau-Ponty uno de los primeros que intenta en el siglo XX ampliar su estructura conceptual hacia el mundo concreto, considerando las posibilidades del término hacia la “superposición” (*l’empiètement*), la reversibilidad, la continuidad, la convergencia, la conectividad, etc., en la relación del hombre con el mundo en el que está y es. Es así como “Merleau-Ponty, antes que todo, quiso pensar en la relación del cuerpo consigo mismo, al mismo tiempo que en la inmersión de ese cuerpo de carne en la carne del mundo” (Thomas-Fogiel, 2008: 148). El cuerpo en sí mismo, puede entenderse no como el cuerpo simplemente biológico, sino como el centro que permite *ser* en el mundo. El cuerpo “carne”, sería entonces, la unidad entre ese cuerpo y el espíritu. Esto quiere decir que el cuerpo no es un espectador del mundo, sino que “está envuelto por el mundo, constituido de la misma carne que él, participante del mundo y no frente a él. Mundo y cuerpo son una sola unidad” (*Ibid.*).

En una sociedad como la nuestra, en la que el cuerpo se ha convertido en una

herramienta de poder, de seducción, de comunicación, cabe preguntarse por la representación de ese cuerpo dentro del mundo escénico, más propiamente en el universo dramático colombiano actual. El cuerpo que aparece sobre la escena se puede analizar desde él mismo y desde el sujeto que lo lleva consigo. Analizar el cuerpo nos permite un análisis sobre las nociones del sujeto actual.

En qué espacios y en qué tiempos se sitúan. Qué aspectos estructurales dramáticos se pueden resaltar sobre el tratamiento del cuerpo. ¿Es el cuerpo del personaje? ¿Es el cuerpo del actor? ¿Es el cuerpo del público que va a la sala? ¿Es un cuerpo potencial que podemos tener todos? No se trata ya del cuerpo del individuo, sino de un cuerpo que desaparece, que se transparenta porque potencialmente está en riesgo de ser mutilado o desaparecido. No es cuerpo humano, sino que es un objeto que se convierte en simple carne. Para destrozarse, para impartir cortes. Son cuerpos que expresan la violencia a la que son sometidos, no por su vigor, sino por su debilidad. Son cuerpos impedidos, de vida ligera, porque son sometidos a la fuerza brutal.

Al pensar en la representación del mundo a través del arte como una superposición del mundo que se representa, podemos visualizar que en dicha superposición, la dramaturgia contemporánea colombiana discurre por los diferentes espacios existentes para los cuerpos en nuestra sociedad. En esta dramaturgia el cuerpo carne de Merleau-Ponty es el objeto de representación y está localizado en un mundo-carne en el que la proliferación de la violencia lo deja sin salida. El

¹ *Phénoménologie de la Perception* Gallimard éd., coll. TelI, V: *Le corps sexué*, p. 194-195: “Dire que j’ai un corps est donc une manière de dire que je peux être vu comme un objet et que je cherche à être vu comme sujet”.



Obra: "Recordando a Bose", Fotografía: Juan Sebastian Villegas

análisis topológico de lo que podríamos denominar hoy como acción trágica, la cual está fundamentada para esta investigación desde la figura persistente del encierro, nos permitirá recorrer por algunas posibilidades de representación del cuerpo como el lugar en el que dicha acción se desarrolla.

El espacio topológico de nuestras obras contemporáneas en estudio, funciona estructuralmente dentro de un universo que imposibilita la resolución del conflicto en el cual están puestas las situaciones, razón por la cual, los personajes, que en su mayoría están viendo a la muerte que se aproxima o están ya inmersos en ella, quedan atrapados en situaciones trágicas que imposibilitan el apaciguamiento de sus seres, ante su propia existencia y frente a la muerte.²² El cuerpo de estos personajes se convierte en un universo de por sí autónomo dentro de un espacio confinado. Este espacio-cuerpo, es un

lugar para los personajes, que está envuelto por ese espacio clausurado. Los personajes logran entonces cartografiarse a sí mismos, ponerse de relieve en la superficie que ocupan, al mismo tiempo que tener conciencia de sus partes y de sus metamorfosis (de forma y de sentido), viviendo, experimentando así su cuerpo:

Tengo los ojos clavados en el techo, /demasiado abiertos. /El pie izquierdo incrustado en la pared. /La nariz aplastada contra el vidrio. /Un brazo sobre el otro, /y una gotera me retumba desde hace horas en el oído. /Tengo la ropa húmeda, /y un cosquilleo en el estómago (*Cuarto frío* de Tania Cárdenas, 2009).

Los cuerpos de los personajes son el mundo que habitan y ese mundo habitado por ellos está como ellos: fragmentados, divididos, alienados, así que superpuestos entre ellos, en un mundo en el que lo real y la imaginación, la vida y la muerte, lo

²² Remitirse a la investigación completa: Camacho (2010).

onírico y la vigilia pierden sus límites porque están en *continuum*:

(...) cuando te lanzaron al hueco no sabías dónde caerías y fue muy tarde cuando viste el pie contra el que se clavó tu tabique. Luego tu oreja contra tu espalda, pero entonces otra cabeza aterrizó en tus costillas y después más cosas, más cuerpos, que caían, partes de cuerpos, que caían sobre ti... (*Otra de leche* de Carlos Enrique Lozano, 2006-2011).

El mundo-carne emerge por el tratamiento brutal al que es sometido el cuerpo-carne con los descuartizamientos, los balazos, los golpes...: “impactadas, reventadas a golpes de piedra i lezna i orificios de bala” (*Rubiela roja* de Victoria Valencia, 2006). Ese mundo-carne emerge también por la conciencia de la muerte de los personajes antes y después de esta; porque después de la muerte para algunos personajes su conciencia no ha terminado, al contrario los cadáveres retoman protagonismo: “un fantasma – narrador siempre presente – ausente permanente (...)” como lo es Ramón, en la obra de Victoria Valencia.

EL CUERPO METAMORFOSEADO

En la dramaturgia colombiana el cuerpo presente, es al mismo tiempo ausente porque es espectral, testigo mudo de los acontecimientos del mundo que transforman al cuerpo en objeto, en materia inerte que sufre diversas transformaciones, no solamente materiales, también de significado para los personajes. En la obra *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, por ejemplo, en la escena *Señora*

e hija, los cadáveres se transportan por el mundo no solamente en la visión testigo de los personajes aún vivos y que esperan la muerte, sino que quedan incrustados en el pensamiento y sueños de estos:

Señora: Una familia de africanos se arrancan las cabezas a sí mismos: la del niño se la coloca la madre, la del padre la toma la hija, la de la hija se cae y rueda por el piso, viaja entre otras familias muertas, envueltas en plásticos empañados, la cabeza rueda, llega hasta mis pies. Los ojos tristes de la niña me miran. Tiene mechones de pelo enfangado sobre las mejillas y las mejillas ya no son de negra. Toda la cabeza es gris. No quiero dejarla tirada en el piso con esos ojos tristes y ese pelo sucio. Trato de levantarla, pero gruñe y me aprisiona los dedos con los dientes y aúlla como un perro. Ahora es un perro, pero tiene manos, corre en dos patas, no tiene cola y se lleva mis dedos. Abro los ojos y miro los dedos. (Siempre con los ojos cerrados). Me miro los dedos y los cuento. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve y diez. ¡Ah! ¡Ya sé que están completos! (Rubiano, 1998: 27-28).

Con las pesadillas de la Señora viajamos a través de una especie de bola de nieve que rueda hacia el universo de los sueños y que crece en su recorrido. En la medida en que la bola de nieve rueda a través de la palabra de la Señora, crece esta en imagen espantosa. El horror comienza con la visión monstruosa de cabezas que se arrancan (familia suicida), de cabezas que se cambian, que se ponen, que se caen, que viajan y que se transforman. El universo

onírico penetra ese universo desconocido de lo que Freud llamó inconsciente y que expresa los miedos, las angustias de lo vivido para transformarse en pesadillas. La imagen macabra de la muerte que se pasea por el mundo, visita también a la Señora dormida o despierta y la penetra hasta atacarla y encerrarla en sus propias fantasías monstruosas.

Esta Señora convoca a través de la palabra, la capacidad de transformación del cuerpo en un objeto de horror: una cabeza que rueda; cabeza-balón que se transforma en perro, ese perro que luego camina en dos patas y que le arranca los dedos. Este proceso de metamorfosis, crea un universo onírico en el que la pesadilla y la realidad pierden sus límites, se “superponen” la una a la otra, las hace *reversibles* como lo diría Merleau-Ponty en una metáfora de “pliegue del mundo”. Para nuestro análisis, este pliegue entre lo onírico y la visión de lo real, de lo vivido por la Señora, es una continuidad del mundo teniendo en cuenta que esta obra de Rubiano deja ante nosotros, en diez cuadros, diversos modos de introducir la muerte violenta por una especie de perros que se transformaron en hombres nuevos y que han aprendido a arrasarlo todo utilizando el fuego. El lector-espectador, puede ver lo reversible de uno y otro cuadro creando así la continuidad topológica de la muerte.

EL CUERPO: OBJETO EN DESCOMPOSICIÓN

En la obra *Cuarto frío* de Tania Cárdenas, la autora pone sobre la escena dos jóvenes mujeres que hacen un pacto suicida con una copa de vino envenenada. Mientras

que Ana muere primero, Violeta queda en el lugar viendo descomponer el cuerpo de su compañera, mientras decide si suicidarse o no. Los procesos por los que este personaje pasa a lo largo de la obra, van generando en el personaje muerto, en su fantasma, el horror de ver su propio cuerpo en transformación, generando asimismo en el personaje que sobrevive la imagen de su propia descomposición en la muerte.

Aquí, el cuerpo no solamente se descompone en cuanto se corrompe, sino que también se descompone en cuanto se divide, en cuanto se hace de él un esquema topológico y una conciencia de cada una de sus partes. En esta obra el cuerpo no es puesto como un bloque, sino que la acción puede llegar a efectuarse desde la progresión hacia la muerte de cada una de las partes del cuerpo:

La mano. /Los dedos fríos. /Por la punta de los dedos comienza todo. /El frío. /Yo alcancé a sentirlo, ¿sabes? /La yema. /La falange. /El dedo completo. /Todas las yemas. /Todos los dedos. /La palma de la mano. /La muñeca... / ¿Qué sigue? /Ya no recuerdo más. /Supongo que ahí paró todo.

Esta es una primera descripción de la llegada de la muerte. Cómo se va poniendo en el cuerpo. Cómo se va enfriando parte por parte. Es Violeta quien habla. Es ella la que siente la llegada de su muerte, pero que queda interrumpida porque es Ana quien muere antes que ella. Va a ser sobre el cuerpo de Ana que Violeta va a recorrer el camino completo que la muerte hace sobre el cuerpo cuando llega. Como si se tratase de hacer una travesía, como si se

crease un mapa a través del cual se viaja a la muerte:

Violeta: Tú continuaste. /Los brazos. /Los codos /hombros /vientre /pies /espalda /rodillas /cuello /ombligo/cabeza. /Cabeza y corazón. /Hasta el final. (...) Estás fría. /Mira cómo tienes las manos, /congeladas. /Pobre Ana, /tiene la manos muertas.

Ana: Y cada falange. /Y los brazos. Y el cuello. /Los pulmones. /El estómago...

Esta obra nos presenta a *Violeta* y *Ana* vivas y a *Violeta* y *Ana* muertas. Esto ya crea una complejidad. Porque nada está anunciado con indicaciones de la autora. Todas las pistas se encuentran a través de la palabra de los personajes, que no es cronológica ni continua. Todo está escrito por retazos. El lector-espectador, entonces ve un caleidoscopio de los sucesos y del tiempo a través del cuerpo.

Ana: La baldosa está fría. /El aire está caliente. (...) /El cuerpo de Ana es ahora víctima y alimento de depredadores menores. /Dientecitos minúsculos me corroen las vértebras. /Animales babosos se alojan en mis venas, /y un par de moscas se aparean en mi boca. /Hacen de las suyas en medio de gases y babas secas.

Este texto nos presenta una minimalización de la muerte en cada parte del cuerpo. Una acción del cuerpo que se efectúa a partir de los estragos que la muerte hace con él.

Doy asco. /Apesto. /Mírame. /Un segundo. /Con la muerte la piel

cambia de color. /Violeta. /Para ya. /Déjalos entrar. /Deja que se lleven lo que aún queda de mí. /Mierda. /Estoy cansada. /Violeta, / (...) sólo te pido eso: Reposo. /Sólo eso: abre esa puerta /y déjame salir. /Mi cuerpo descompuesto necesita un poco de aire puro. / (Pausa). / ¿Acaso no lo entiendes?

El baño, lugar en el que se encuentran los personajes, se convierte en un cuarto frío, enfriado por la muerte que invade el lugar. Ana ve su cuerpo descomponerse y su espectro es el que está presente, invadido por la angustia que le generan las transformaciones de lo que una vez fue su cuerpo, mientras Violeta lo observa.

Edgar Morin (1970) en su libro *El hombre y la muerte* afirma:

Una gran parte de las prácticas funerarias y posfunerarias, se hacen con el objetivo de protegerse de la muerte contagiosa. Pero estas prácticas no pretenden solamente protegerse de la muerte, sino también del espectro maléfico que persigue a los vivos y que está ligado al cadáver que se está pudriendo: el estado de morbilidad en el que se encuentra el 'espectro' en el momento de su descomposición, no es más que el transfer fantástico del estado mórbido de los que están vivos (p. 37).

Si miramos esta afirmación de Morin con el caso de Violeta frente a la muerte de Ana, nos damos cuenta de que este personaje vivencia no solamente la muerte del ser más próximo en su vida, sino que está de hecho ante la posibilidad de que ella misma puede llegar al estado de la muerta

que está a su lado. Violeta entonces, se encuentra entre dos mundos que se confunden. El de la vida y el de la muerte. El de la vida se confunde con la muerte cuando para ella su existencia no tendría sentido si sigue viva: “el vacío será tan grande que estaré más muerta”. De nuevo aquí, el cuerpo es el espacio topológico de continuidad entre la vida y la muerte, se superponen la una a la otra como lo hacen Ana y Violeta. Las dos convergen en el espacio topológico de la muerte, en la desolación que el hombre siente frente a su propia naturaleza mortal, es ella una confrontación con su propia condición a la vez humana y trágica. El verse reducido desde su cuerpo a un animal cualquiera después de su muerte porque su razón desaparece. Solo queda carne, objeto en descomposición.

EL CUERPO: TERRITORIO DEL TRAUMATISMO

El mundo carne representado en estas obras de estudio, ese que envuelve al cuerpo de los personajes, resulta pues, ser a su vez fantasmagórico como los son los personajes que lo habitan, constatando así la premisa de Merleau-Ponty: “El mundo y el cuerpo son una unidad”. Veamos el siguiente ejemplo:

Agnes: En el vagón vuelve a ocurrir la misma escena: el gentleman y su mujer violentan a la joven aldeana con la ayuda de su antiguo camarada. La mujer sufre los ultrajes del amo, las risas de la mujer, los golpes de su antiguo camarada. Todo sucede de nuevo. Miro hacia afuera del vagón, la oscuridad de afuera no deja ver

más que el reflejo en el vidrio de la misma escena: el ultraje de la joven mujer, el gentleman que la sodomiza, la dama que excita al hombre con caricias rudas y el antiguo camarada de la joven que la brutaliza. Adentro y afuera es la misma pesadilla (...).

La violencia impregna el adentro y el afuera, no solamente del lugar sino también de este personaje de Víctor Viviescas (2003), en su obra *La técnica del hombre blanco*. Agnes describe una escena que se repite en ella una y otra vez y que con el paso del tiempo ya no sabe si es real o si fue un sueño. La extrema violencia sexual a la que esa aldeana fue sometida, pone al personaje de Agnes como un testigo en confusión. Porque es a la vez testigo de lo que le sucede, al mismo tiempo que deja entrever que ella misma hace parte de los hechos, como si fuera ella la aldeana violentada cuando se pone por fuera de esa violencia y mira a través del reflejo de la ventana del vagón. Quizá por esta capacidad de estar adentro y afuera este personaje tiene dos nombres: Agnes, que tiene como sobrenombre Maggy. El primero es el que se muestra a la luz del día y el segundo es el que le persigue en su lado oscuro, en su sombra, el que conoce la noche, el que es objeto de deseo. Es un desdoblamiento de sí, porque la conciencia de este personaje se hace doble en lugar de unificarse.

Es esta situación dramática que crea Víctor Viviescas para este personaje que no sabe si su cuerpo está allá o acá, o si está en la ficción o en la realidad. La protagonista de esta obra ha visto la violencia extrema y también la ha vivido. Los traumatismos dejados causan la confusión de los hechos

que el paso del tiempo no ha podido ni organizar ni curar. El psiquiatra colombiano Álvaro Escobar Molina, profesor de la Universidad de Picardie y que vive desde hace más de treinta años en Francia, ha dedicado una importante parte de sus investigaciones a los traumas dejados por la guerra y por el encierro. Los conflictos en los que Colombia ha dejado inmersos a sus habitantes desde hace más de cien años, han creado una sociedad que ha sido herida profundamente desde hace ya algunas generaciones. Escobar Molina deja entrever en él mismo esa herida en uno de sus escritos, cuando hace referencia a su infancia vivida en la época de la Violencia y que él llama “la revolución civil entre 1948 y 1955”. Él escribe lo siguiente: “La infancia se alejaba con rapidez, haciéndome avanzar de cara a cara con las crueldades vividas. Todo era tan vivo que cuando los tiempos de disturbio se fueron, yo me decía que yo, ése, no era yo” (Escobar, 1989: 24).

Este recuerdo refleja un cuerpo imaginario que lucha contra un cuerpo real que se niega a creer las vivencias dolorosas, las cuales se convierten en una especie de fantasmas que se confrontan con lo real. Estos son los efectos traumáticos de la violencia. Los fantasmas del recuerdo de la violencia infringida sobre el cuerpo quedan vagando, recorriéndolo, sin tener muy claro el camino de los hechos y del lugar en el que dichos fantasmas están localizados.

El personaje de Viviescas utiliza el mismo mecanismo ficcional que describe de su realidad Escobar Molina, cuando alejado de aquellos años escabrosos de su infancia durante la Violencia, el recuerdo que quedaba en él, lo que él había sido y vivido, con el tiempo ya no parecía haberlo vivido

él mismo. El personaje Agnes formula este mismo procedimiento más adelante en su relato: “-La escena en el tren continúa, pero ahora ha empezado a borrarse-”. En este sentido el recuerdo de Agnes con la aldeana es percibido como distanciado al mismo tiempo que es detallado en cada aspecto. Esta imagen turbia que se ve a través de la ventana, como una especie de espejo que proyecta cada detalle, pero que se confunde con el reflejo que se proyecta en la parte exterior del tren, puede ser el síntoma de la memoria traumatizada.

El tiempo y el espacio en el que el cuerpo tiene la experiencia pierde los límites y se extiende en el territorio de la identidad del sujeto dramático contemporáneo en el que a causa de la “indiferenciación entre cuerpo y alma, entre lo exterior y lo interno, entre lo material y lo espiritual: sujeto que es cuerpo, cuerpo que no es conciencia, conciencia que no es posesión ni dominio del lenguaje”, como el mismo Viviescas (2006) analiza en su artículo *Dramaturgia colombiana: El hombre roto*, es causante de la “Pérdida de la distancia del yo al mundo y del yo al sí mismo del protagonista de la acción”.

Para Agnes en esa imagen del tren, el adentro y el afuera son la misma pesadilla. Adentro de ella y fuera de ella, cuerpo carne. Adentro y afuera del espacio en el que se encuentra, mundo carne. En ese vagón que no es en el que suceden los hechos, pero que al mismo tiempo lo es. Es el afuera y adentro del tiempo que pasa, pero que es antes y ahora a la vez. Que se conjugan en uno solo ante la extrema emoción que produce: “Es entonces el crujir de dientes y el llanto. Es ahora el llanto y el crujir de dientes. (...) Entonces

y ahora. Es lo mismo". Es el revivir la escena de ayer como si fuera hoy. Sin que el tiempo haya sanado los traumatismos. Sin que el cuerpo distanciado de sí mismo por el tiempo pasado haya superado la violencia a la que había sido sometido.

En esta obra de Víctor Viviescas desarrolla una metáfora de la memoria y del olvido que enturbian al ser dividido, desdoblado, traumatizado por la violencia vivida. Este personaje es un ejemplo de la ruptura dramática que sufre el personaje contemporáneo. Para el propio personaje es imposible saber quién es y de dónde viene, por tanto no sabe en dónde está su cuerpo. Esto impone al espectador, la imposibilidad de seguir una historia del personaje de manera coherente y acorde con la obra que presencia. Esta manera de construcción del personaje, que produce más bien una destrucción, una especie de desmembramiento, como se hace con el cuerpo, crea un diálogo con el lector-espectador en el que priman los cuestionamientos sin respuesta y visiones fragmentadas de los personajes que no son siempre presenciales desde el cuerpo entero, a veces aparece solamente desde una voz en off o con solo una parte del cuerpo que se visualiza en medio de la oscuridad.

EL CADÁVER: PUNTO DE CONVERGENCIA

Octavio: (...) El olvido es inmenso. La vida tan diminuta, el cuerpo tan frágil, tan cristal para la inmensidad del dolor.

Este texto de Octavio, el personaje principal de *La sangre más transparente* de Henry Díaz (2000) es una reivindicación de lo trágico

en lo contemporáneo. Octavio, un joven de 17 años que acaba de ser asesinado, contrapone la humanidad frente a su fragilidad en medio de una inmensidad inabordable por un solo individuo. Si bien en el momento de la muerte, en el contexto moderno y contemporáneo, el cuerpo que sufre la descomposición, es arrojado al mundo sin lugar a la trascendencia porque el cuerpo es cosa viva frágil, y que al descomponerse allí acaba el hombre porque Dios está muerto, Octavio parece no aceptar este destino y decide recuperar la trascendencia a través de su cuerpo muerto.

Doña Sixta: Eres Octavio. El padre Gabriel cuando te bautizó me dijo que Octavio quiere decir nuevos tiempos, algo así como eternidad... No sé... Pero tú eres nuestros nuevos tiempos para todos nosotros...

Octavio, quien es el segundo de los trillizos y de apellido Espejo, parece ser un caleidoscopio en el que se reflejan *los nuevos tiempos* de los que habla su madre. Nuevos tiempos llenos de las rupturas de la vida y que por lo tanto de ella solo pueden representarse los pedazos. Octavio es un fantasma preocupado por su vida fracturada desde su nacimiento. El sentido de completud no está interesado en reunir las partes de su cadáver, sino en provocar con este, el reencuentro entre aquellas personas que hicieron su vida por pedazos.

La metáfora de la transparencia de la sangre parece ir, por una parte, hacia los confines de la filiación sanguínea, de la familia y de la lealtad, y por otra parte, a la sangre que corre por las venas y de

la cual estas se vaciarán cuando llegue la hora final. Pero la transparencia también le da una connotación de espejo y es a través de él que se proyecta su vida desde su situación espectral. La composición dramática desde diferentes episodios que van construyendo la fábula de la obra, tiene un orden en el que las piezas que conforman la historia se han ido separando y perdiendo. Octavio desde el mundo de los muertos, va uniendo y descubriendo esas piezas que se reunirán frente a su cadáver.

Es así como frente a la muerte de Octavio, se adquiere una nueva dimensión del sentimiento de lo trágico en lo cotidiano. “El mundo ya es visible por tu cuerpo, es transparente por tu transparencia”, decía Octavio Paz (1957: 260), lo que hace visible al mundo es el cuerpo, pero en esta dramaturgia el cuerpo está muerto, así que el mundo representado parece invisible, el cadáver lo transparenta. ¿Qué vemos entonces a través de este cuerpo que se nos transparenta para ver el mundo?

Vemos al cuerpo como lugar en el que el público logra salir del simulacro espectacular para confrontarse con sus emociones verdaderas frente a su ser trágico. La violencia que se le imprime o bien sobre la escena o bien por fuera de ella. O bien a través de la narración de testimonios o bien por sucesos ya pasados o por pasar... o a través de los dos permite indagar sobre la violencia corporal, la cual permite interrogarse por la relación entre cuerpo y espíritu, cuerpo y razón, cuerpo y sociedad, cuerpo mío y cuerpo del otro. El cuerpo es objeto de otro: “Pero el objeto no es metáfora, él es pasión simplemente” (Baudrillard, 1986: 276),

desintegración de cuerpos y de sujetos. La violencia mantiene un orden a través de la acción infringida a los cuerpos. En situaciones de violencia el cuerpo tiene una constante transición entre ser objeto de ella e *incorporarla* (Chaves, 2011).

Con Merleau-Ponty se puede observar que:

el cuerpo-fantasma no es una representación del cuerpo, sino la presencia ambivalente de un cuerpo. Dicho de otra manera, el cuerpo-fantasma existe en un espacio intermedio entre presencia y ausencia, en un casi presente. Este es pues, como experiencia reprimida, un antiguo presente que no se decide a convertirse en pasado (Kanelli, 2007: 63).

Los fantasmas y los cadáveres de nuestra dramaturgia actual, requieren del presente, se consideran actuales, para que nos hagamos a nosotros mismos una esquila mortuoria por estar en el mundo actual, como lo dice Jean Baudrillard (1986: 276): “Entramos en un periodo de intensa cadaveracidad. Hay que escoger y hacerse una necrología personal”. Los cadáveres invaden la escena teatral para anunciarnos en dónde estamos. Beckett en *Fin de partida* ponía en la boca de Ham: *Toda la casa apesta a cadáver* y Clov le respondía: *Todo el universo*.

Por esta razón, concebir el cuerpo situado dentro del espacio en un plano geométrico, para Merleau-Ponty no es posible, este debe ser sustituido por el lugar de nuestro cuerpo en movimiento en el mundo, porque es lo que nos da la

experiencia de lo vivido a través de los conceptos topológicos de movimiento como la superposición: yo no estoy con mi cuerpo frente a otro cuerpo, sino que yo me entrelazo con él, me tejo con él, me pliego y despliego en él, es ello lo que me hace vivir en el mundo, esa es mi carne. Con el teatro colombiano actual estamos invitados a tomar conciencia, o por lo menos a preguntarnos si la sociedad que construimos, me dará posibilidades para que mi cuerpo se despliegue, ¿para que pueda superponerse, encontrarse, entretejerse con el otro?

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. (1986). *Cool memories*. París: Galilée.
- Camacho López, Sandra. (2010). *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*. Tesis para obtener el título de Doctor en Teatro y Artes del espectáculo. Universidad Sorbonne-Nouvelle Paris 3. Dirección Catherine Naugrette.
- Cárdenas, Tania. (2009). "Cuarto frío". *Revista A Teatro*, 16. Medellín.
- Chaves Castaño, Juana (2011). "Entre la violencia sobre el cuerpo y la violencia incorporada". *Hacia la Promoción de la Salud*, 16(2), 162-172.
- Díaz, Henry. (2000). *La sangre más transparente*. Madrid: Casa de América.
- Escobar Molina, Álvaro. (1989). *L'enfermement: espace, temps, clôture*. Paris: Ed. Klincksieck. (Traducción propia)
- Kanelli, Katerina. (2007). *L'effet Beckett: Pour une nouvelle image du corps*. Tesis de Doctorado, Dirigida por Christian Dumet, Université Paris 8 -Vincennes/Saint-Denis U.F.R.: Histoire, Littératures, Sociologie Département: Littérature Générale et Comparée. (Traducción propia).
- Lozano, Carlos Enrique. (2006). "Otra de leche". *Revista Festival de Teatro de Cali*.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard éd.
- Morin, Edgar. (1970). *L'homme et la mort*. Paris: Editions du Seuil.
- Paz, Octavio. (1957). "Piedra de sol - La estación violenta". En *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix-Barral.
- Rubiano, Fabio. (1998). *Cada vez que ladran los perros*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Thomas-Fogiel, Isabelle. (2008). "Spatialiser nos concepts? La tentative de Merleau-Ponty". Symposium: *Revue canadienne de philosophie continentale*, Vol. 12: Iss. 1, Article 10, 148-161. Disponible en: <http://ir.lib.uwo.ca/symposium/vol12/iss1/10>
- Valencia, Victoria. (2006). "Rubiela roja". *Revista Festival de Teatro de Cali*.
- Viviescas, Víctor. (2003). "La técnica del hombre blanco". En: *Autores de la ASAB*. Bogotá: Ediciones de la Universidad Distrital-ASAB.
- _____. (2006). "Dramaturgia colombiana: El hombre roto". En *Revista conjunto*, 141. La Habana: Casa de las Américas.