



Brújula
Volume 12 • 2018

Arte Factu

*Las transfiguraciones del ensueño:
Bitácora teórica de un proceso creativo*

Alejandra Jiménez*
Universidad Distrital

Las transfiguraciones del ensueño es una pieza teatral en proceso de creación que está inspirada en la obra *Jacinto Canek* de Vendimia Teatro (2001) y que años atrás había tenido una antecesora: *Canek o las transfiguraciones del ensueño* (1991). Este grupo nace en 1987 en la Universidad Nacional de Colombia. Estudiantes de antropología, de sociología, de música y que hacen teatro en otros grupos se reúnen en una época álgida de la política colombiana bajo la influencia de diversas corrientes teatrales. De forma conjunta pensamientos políticos, filosóficos y artísticos convergen y hacen de la interdisciplinariedad una

* Copyright © Alejandra Jiménez, 2018. Used with permission.

actividad vital en el campo creativo que se ha mantenido presente durante estos 30 años. Ingresé como actriz y creadora al grupo en el año 2008 en un ejercicio de búsqueda de lenguajes y de necesidades investigativas.

Jacinto Canek fue la primer obra de teatro de Vendimia a la que asistí, aun siendo estudiante de actuación. Años después y haciendo parte del grupo, sumo mis investigaciones personales, las contrasto en este espacio creativo, las aprendo y las desaprendo para iniciar el proceso de exploración de *Las transfiguraciones del ensueño* en 2017. ¿*Ready made*? Tal vez. ¿Remontaje? Es posible.

Infinitas posibilidades teóricas y prácticas se presentan ante mí. Lo aquí anotado hace parte de un proceso creativo y de alguna reflexión surgida de mis experiencias. No poseo verdades absolutas y tampoco las busco. Aun así, no ceso de preguntarme.

En primer lugar, decido mantener parte del nombre de la versión de 1991 por razones que se desarrollarán más adelante. Me instalo en la narrativa del mexicano Ermilio Abreu Gómez y algunas de las estructuras escénicas del montaje de Vendimia Teatro del año 2011 en un ejercicio de reflexión sobre las transformaciones y cambios que, aparentemente surgen como una consecuencia histórica de “*lo que somos*”.

Es de mi particular interés presentar aspectos que derivan de la investigación-creación y se conjugan en un *acto participativo*, en un *convivio* (Dubatti 45). Traer a la escena un espacio de re-significación de sucesos y de imaginarios que puede resultar complejo cuando, aún en el siglo XXI,

continuamos encontrando fronteras, racismo y maquinarias de muerte disfrazadas de progreso. La América sobre la que me quiero referir es latina, indígena, negra. Esa América neo-colonizada que en un urgente y popular despertar, precisa cuestionar y concebir nuevos modos no sólo discursivos o simbólicos, sino también prácticos.

Las transfiguraciones del ensueño es el nombre justo porque se la obra es eso, un ejercicio de tránsito, mutación o cambio de la forma. Allí, en lo inasible del ensueño aparece la posibilidad, surge la pregunta y la implicación en el acto de transformar.

En tres cuadros y un epílogo, la acción y el gesto buscan acercarse a la sensorialidad del participante. Tomando como *leitmotiv* la historia del héroe maya Jacinto Canek, cada cuadro presenta una doctrina, un suceso y una reflexión sobre esas historias no oficiales de la América de nuestro y otro(s) tiempo(s), de aquellas historias que acontecen y que permanecen en los cimientos de una cultura.

En un diálogo con la idea de la necropolítica introducida por Sayak Valencia (153-182), se hace necesario presentar y reivindicar la desobediencia en rescate de la oralidad, la decolonización de los alimentos, las perspectivas de migración, nomadismo y arte como agenciamientos micropolíticos. Más allá de la resistencia, se asumen gestos de re-existencia (Pabón 65) como encuentro con aquello que Valencia descubre y nos propone como *el principio* ("the very beginning" (218)). El origen, el lugar del inicio...el encuentro...ese lugar donde

somos más allá del fútbol, la cocaína y la pobreza, todos fenómenos y dinámicas en los que el poder sigue metiendo su mano y perpetuando la idea de la América *tercermundista* (Latinoamérica). Y es que lo que nos pasa en la vida y en la cotidianidad nos pasa a todos y ante las “lógicas mediáticas del género, la raza, la clase y la distribución geopolítica de la vulnerabilidad” (Valencia 218), seguimos impávidos. El *principio* se estructura en esta pieza desde el ritual y la construcción simbólica del mismo. Cada momento corresponde a un elemento natural que se relaciona con una parte del cuerpo y por ende, de la participación.

DOCTRINA

TIERRA

Canek dijo:

Es bueno saber cuán diferente es la necesidad del indio y la necesidad del blanco. Al indio le basta para su sustento un cuartillo de maíz; al blanco no le basta un almud. Se debe esto a que el indio come y bendice su tranquilidad, mientras el blanco come y, desasosegado, guarda lo que puede para mañana. El blanco no sabe que una jícara no lleva más agua que el agua que señalan sus bordes. La demás se derrama y se desperdicia. (Abreu Gómez 42)

Uno

Migración-frontera-semillas

Es octubre de 2017 y en Toronto presento *Las transfiguraciones del ensueño* dentro del marco de la Convergencia, iniciativa de los estudiantes de posgrado del Hemi¹. La Convergencia de este año aludía a los *espacios de encuentro*, a la desestabilización de las historias coloniales, al cuestionamiento y el despojo en la relación (geográfica) íntima establecida con otros cuerpos-espacios.

Lo que implica participar en este evento da inicio a una serie de cuestionamientos sobre esas migraciones a otras geografías/cartografías que develan ejercicios de hipervigilancia y control en un sistema patriarcal, capitalista y colonial de dominación. Y es que se migra *a raticos*², se migra por múltiples razones, migramos porque ello *desestabiliza* y en esa quietud y equilibrio que se rompe aparece la expresión, la creación, el activismo, el disenso. Los Tratados de Libre Comercio (TLC) entre los Estados Unidos y países como Colombia, México y Chile dieron rienda suelta a lo que los gobiernos llamaban “alianzas” y que estos pueblos no esperaban, no pretendían y tal vez ni siquiera comprendían. Así se pactaron leyes donde se hablaba de unas “semillas certificadas”, que son una versión “mejorada” de las nuestras (en realidad,

¹ Iniciativa Hemi de Estudiantes Graduados (Hemi GSI, por sus siglas en inglés) del Instituto Hemisférico en las Américas, ésta tiene como el objetivo reunir personas interesadas en trabajar en la intersección entre la academia, la expresión artística y la política.

² Expresión campesina que significa “por momentos.”

semillas transgénicas industrialmente modificadas). La necesidad de “garantizar” en el país su producción, uso y comercialización propicia la creación, por parte del Instituto Colombiano Agropecuario (ICA), de la ley 1032 de 2006 y la resolución 9.70 de 2010³. En ellas se acusa de delincuente a todo aquel que siembre otro tipo de semillas (criollas, convencionales y tradicionales) y que incurra en prácticas como el secado y almacenamiento de los mejores ejemplares de la producción para ser sembradas nuevamente. Todas éstas, prácticas ancestrales y que los campesinos y agricultores asumen como *propias*.

Sin tener en cuenta la soberanía alimentaria de pueblos y culturas, se siembran semillas traídas del exterior y se contaminan cultivos y campos enteros con químicos que aniquilarán cualquier tipo de vida orgánica. Esto lleva a la amenaza de comunidades indígenas, afrocolombianas, campesinas. A la vez, la influencia de los medios de comunicación en el hogar colombiano determina nuestro comportamiento alimenticio. Refrescos, hamburguesas, cereales en caja y jugos de fruta preparados en laboratorios han desplazado de nuestras mesas a los alimentos locales, e incluso ha modificado tradiciones culturales, políticas públicas y las dinámicas de comunidades agrícolas.

Se migra para denunciar. Se migra porque otros en Colombia han sido desterritorializados, desterrados, desplazados. Porque líderes indígenas y campesinos han sido asesinados en defensa o recuperación del territorio. Porque

³ ³Página de consulta: <http://www.semillas.org.co/es/las-leyes-que-privatizan-controlan-el-uso-de-las-semillas-y-criminalizan-las-semillas-criollas>

tres siglos de industria y capital, eliminan saberes ancestrales y recursos naturales. Porque hasta los alimentos son colonizados en estas prácticas del biopoder, mejor aún, del necropoder (Valencia 26).

En este viaje corto *Las transfiguraciones del ensueño* lleva una maleta cargada de semillas de mi tierra, de mi cultura, de mis ancestros: maíz, arroz, quinoa, amaranto, frijol y café. La vida alimentaria de una cultura está en sus semillas y sobre ellas, restricciones de todo tipo acompañan la partida. Ir hacia Toronto (o a cualquier lugar del mundo) y encontrar formas migratorias, pantallas, pósters y cuanta cantidad de publicidad sea precisa para controlar y restringir el tránsito, ingreso o salida de “bienes” donde semillas, plantas y animales pasan por estrictas revisiones, incrementa (mi) la paranoia propia de los aeropuertos. No perdí mis semillas pero encontré muchas otras, de las más variadas y de los lugares más lejanos en hermosos y pintorescos mercados donde la gentrificación es evidente.

Lo paradójico es que nuestras plantas sagradas, semillas y recursos naturales circulan en ese mercadeo del turista -que se instala en el lugar del etnógrafo- y del dueño de la multinacional -extractivista- que aún encuentra en esos países pobres del tercer mundo la gallinita de los huevos de oro. Sin embargo movimientos indígenas, feministas, populares y campesinos presentan una lucha (para muchos interminable) en defensa de las necesidades de los pueblos y asimismo en la construcción de nuevos modelos de agricultura.

¿Migrar para sembrar? Tal vez de manera simbólica y sobre todo en un ejercicio de búsqueda de principios y relaciones disidentes a “...los procesos de apropiación de todos los bienes de la naturaleza, la salud y la cultura popular para convertir todo en lucro” (Korol 140). *Las transfiguraciones del ensueño* seguirá migrando con su maleta llena de semillas, porque el alimento, el olor y el sabor convocan.

DOCTRINA

AIRE

Canek dijo:

Hace años leí libros donde se contaba la historia de estas tierras. Los leí con placer y me entretuve en el conocimiento de los sucesos antiguos y en el razonar de las gentes que fueron. Una vez mi padrino me dijo: Los libros que lees fueron escritos por los hombres que ganaron estos lugares. Mira con cuidado las razones puestas en sus páginas, porque si te entregas desprevenido, no entenderás la verdad de la tierra sino la verdad de los hombres. Léelos, sin embargo, para que aprendas a odiar la mentira que se dice dentro de los pensamientos de los filósofos y dentro de la oración de los devotos.- Y así aprendí-concluyó Canek- a leer, no la letra, sino el espíritu de la letra de todas esas *historias*. (Abreu Gómez 52)

Dos

La poshistoria como posibilidad discursiva

Al lado de las historias no oficiales asumo la realidad, no necesariamente *mi* realidad. Aun así, este punto se convierte en el lugar de enunciación para la creación de *Las transfiguraciones del ensueño*. Esa historia “no oficial” de aquellos acontecimientos paralelos y no necesariamente establecidos por la historiografía pero que nutren y resaltan una identidad, una cultura, una cosmovisión.

Es preciso argumentar que, con el poder del colonialismo, la imposición y acumulación de signos culturales perpetúa el desconocimiento de los universos simbólicos y cometidos sociales de aquellos que fueron sometidos. En un ejercicio de la *vocación prometeica* (Duvignaud 15), el performer, actor o actriz se presenta aquí como un combatiente del dinamismo creador pues es un contenedor de signos que da “satisfacción a una espera colectiva, consumidora de símbolos” (14). Más allá de entrar en la discusión de la contemporaneidad sobre presentación-representación y las relaciones formales entre el significado y el significante, este es el lugar de la “actividad de comunicación y de participación que no se podría abstraer impunemente de la contextura de la vida colectiva (...) en todas las sociedades, aunque fueran las más rígidas y las más adormecidas” (15).

En nuestras sociedades acumulativas donde la capacidad y sobre todo la posibilidad de cambiar las estructuras es absolutamente reducida, teatro y performance, actriz, actor y performer podrían (y deberían volver) a apelar a ese

lugar polémico que posibilita la creación de otras realidades, de lo posible y lo imaginario. Dado que en la sociedad actual está siempre presente la apropiación y esa “amplia gama en la división social del trabajo” (17), el rol del actor/actriz y performer en estas sociedades es el de irrumpir, quebrar o transformar ese determinismo establecido por el patriarcado en relación con la configuración de mitos y ritos. Allí se puede hacer posible la participación colectiva ya que estas experiencias no deberían ser reducidas “a las formas obligatorias y codificadas de la afectividad en los modos de vida tradicionales” (18).

En la profunda relación con todos aquellos acontecimientos, sucesos, historias y relatos que no hacen parte de la linealidad y secuencialidad “evolutiva” que el pensamiento modernista nos enseña, se asume la postura del teatro poshistórico de Vilém Flusser desde la perspectiva teatral propuesta por Carlos Araque Osorio (Colombia, 1956):

Intentando darle una posibilidad diferente a la dramaturgia es que hablamos de un teatro poshistórico como un teatro que resulta y es consecuencia de lo histórico, deriva de él; por lo tanto, no es una negación o un rechazo de la historia. Podríamos decir que el teatro poshistórico es el resultado de nuestra era, una era que se define por la evidencia de cambios profundos, tanto en el comportamiento del ser humano, como en la configuración de la cultura. Estos cambios inciden en la economía y la política y, por supuesto, en el arte y el teatro. Por eso, si hablamos de un teatro posdramático y

poshistórico, debemos incluirlo en los marcos teóricos del teatro posmoderno. (Araque 13)

En una necesidad de participación activa y de agenciamientos micropolíticos de grupos e individuos, el teatro poshistórico asume sus propios contextos y necesidades también como respuesta a las lógicas y regímenes de la globalización que hoy, aunque (aparezcan)... “imprevisibles, en cuanto a sus efectos, (condenan) así a un vacío epistemológico, teórico y práctico por carecer de un conjunto de códigos comunes...” (Valencia 40). Así, este teatro o performance en una sociedad tradicional debe generar experiencias colectivas “para actualizar (y) socializar cualquier conducta” (Duvignaud 19) incluso en la sociedad de la hipervigilancia y el control, las batallas culturales y las “hibridaciones entre visualidad y tecnicidad” (Martín-Barbero y Rey 10).

Pero ¿cuál es el lugar del teatro, o el performance o las artes escénicas en un espacio donde la hegemonía de lo audiovisual y sobre todo del hiperrealismo “transforma el deseo de saber en mera pulsión de ver”? (Martín-Barbero y Rey 10). Más cuando históricamente el capitalismo establece sus propios modelos de representación en los medios de comunicación y sobre todo, absorbe y des-ubica el rol del oficio instalando lógicas de una cultura del consumo y el ocio. Entonces, el arte también hace parte de estos discursos. Es importante evidenciar que el devenir de las políticas culturales en países latinoamericanos ha estado fuertemente influenciado por la globalización, generando fenómenos de

exclusión para artistas que no siguen o intentan estar al margen de estos regímenes burocráticos.

¿Será posible que performers, actores y actrices, bailarines y participantes de cualquier disciplina artística, puedan asumir de nuevo un rol que reconfigure mitos y ritos sociales y establezcan *ese* lugar de conciencia implícita para generar una experiencia colectiva, una participación activa del público? Es verdad que en nuestras sociedades históricas la heterogeneidad de los grupos ha crecido posibilitando también una fusión de conciencias, independiente de la calidad artística de las obras y si bien, la tarea del actor/actriz/performer podría parecer mesiánica o dictatorial, también es preciso comprender que:

Si la tarea del actor en general consiste en representar un papel-social, mítico, imaginario-, el oficio (...) comienza en el momento en que un hombre se especializa para restituir de manera existencial, para encarnar carnalmente, a personajes imaginarios que representan tanto un alejamiento fundamental con respecto a los mitos antiguos (teatro griego, noh japonés), como nuevas conductas afectivas que resultan de la ampliación del poder colectivo del hombre y su mejor capacidad de plenitud. (Duvignaud 19)

Cuando el capitalismo nos da poder, nos da una sensación de progreso, de evolución. Los medios de comunicación conocen de facto el poder de la "cifra simbólica" (Martín-Barbero y Rey 10) y en un sinfín de identificaciones, proyecciones y manipulaciones -en un sentido menos negativo- simulacros,

constituyen discursos, lenguajes e imaginarios sometidos a la lógicas del mercado, de la mercantilización y sobre todo de reconocimientos sociales. Somos culturas que se identifican en los medios y con los medios pues la experiencia social (que la imagen introduce) emerge de la relación constitutiva de las mediaciones tecnológicas con los cambios en la discursividad (y) sus nuevas competencias del lenguaje (10) La televisión es más que un depositario de “información” que nunca se apagará. Sin embargo, el poder que este y otros medios poseen es que, en esa aparente libertad que nos regala amablemente el capitalismo, sea posible también recuperar imaginarios y memorias alejados del mestizaje con las imagerías de la visualidad electrónica (11). Tanto mayores sean los espacios de simulación, teatralidad y banalización, las condiciones de circulación de la imagen -lo imaginario- podrán reconfigurarse una y otra vez. Martín Barbero y Rey recurren a Augé afirmando que “la relación global de los seres humanos con lo real se modifica por el efecto de representaciones asociadas con las tecnologías, con la globalización y con la aceleración de la historia” (13).

Parece necesario entonces afirmar que el lugar del actor/actriz/performer debe estar donde se generen espacios de construcción de memorias, democratización de la información, ampliación de posibilidades creativas y, sobre todo, que se aleje del prejuicio racista, machista y discriminatorio de la cultura de la globalización.

DOCTRINA

FUEGO

Canek dijo:

Es verdad: *la palabra nació por sí misma dentro de lo oscuro*. Aquí es necesario declarar el sentido de esta oración. La palabra no es la voz que se dice y se oye. La palabra es cuna del espíritu creador. El espíritu creador que siempre fue, en las tinieblas del tiempo, vio su conciencia, y de ella nació la palabra. Por esto toda palabra debe ser sentida dentro de lo oscuro del pecho para que sea imagen de esa otra que nació del ser, espejo de sí mismo. (Abreu Gómez 48)

Tres

Oralidad, cuerpo y palabra: espacios fronterizos.

¿Podría existir algo políticamente más contundente y que resalta el sentido de la performatividad de la palabra, que aquel Calibán o Calibana maldiciendo en la lengua del colonizador?:

“...me enseñaste a hablar y mi gracia, es que sé maldecir. La peste roja te lleve por enseñarme tu lengua. ¡Que caigan sobre Próspero los hedores que absorbe el sol en charcas y ciénagas y le llaguen palmo a palmo! Lo maldigo, aunque me oigan sus espíritus. Sus espectros no me darán pellizcos, ni sustos sus duendes, ni, cual fuegos fatuos, me harán perderme en la noche; así él lo mande y lo

ordene (...) Pero nada de esto va a ocurrir porque yo también sé de conjuros, sortilegios y encantamientos...” (Shakespeare, *La tempestad*)

Jacinto Canek con su palabra dulce, con su palabra encanto *predica* en la lengua del vencedor. De aquel que a través de la fuerza impone sus signos, sus símbolos, su poder y su religión en otras sociedades ya constituidas.

Performar en español es una decisión política. Sin traducciones, sin subtítulos. La palabra en sí misma. La palabra y el sonido. El contenido de la palabra podría ser cualquiera pero su morfología, sus características, sus cualidades me permiten acercarme a ese otro que posee una codificación lingüística diferente. Performar en español ante un público anglo/francoparlante podría suponer de entrada un conflicto para lo inteligible. Y ese es precisamente el espacio que construye la ruptura de la frontera, que posibilita la migración y sobre todo que tiene la necesidad de resaltar el valor comunicativo, participativo y político más allá del discurso.

¿Existe una sonoridad y un gesto propios del cuerpo híbrido, del cuerpo americano? ¿Existe una memoria sonora, contenida en nuestros oídos y gargantas, que posibilita preguntarse también por una técnica de la voz y la palabra en la multiplicidad de cuerpos para el teatro o el performance de la poshistoria?

Si bien es cierto que en el teatro dramático la palabra, la acción y el personaje derivan en todo aquellos que conocemos como *representación*, es en el

presentar del cuerpo del actor-actriz o del performer donde converge la necesidad de dar cabida a ese espacio vital y de relación con la otredad. Prescindiendo de una necesidad discursiva, es preciso establecer en una instancia primaria estados de afectación sonora y auditiva en el público pues antes del surgimiento de la palabra, respiración y voz aluden a un territorio que el el cuerpo mismo. Lo sonoro crea el espacio, determina ese *círculo* que Deleuze en el ritornelo (318) propone como territorio de identificación de sí mismo. En ese sentido entonces, lo audible me permite también reconocer una territorialidad que me configura como el *otro* en el círculo elegido para entre-abrir y dejar que ese otro entre o de igual manera “uno mismo sale fuera, se lanza” (Deleuze 318).

En el proceso de creación de *Las transfiguraciones del ensueño* todavía aparece la pregunta sobre la supremacía de la discursividad, pues si bien es cierto que la palabra y el *texto dramático* pueden atender o no a una relación de representación, se hace necesario dar voz a aquellas otras historias.

Sin embargo, esta propuesta indaga justamente en esa hibridación técnica que posibilita la conjunción de ambos espacios donde la palabra hablada, con toda su carga simbólica, pueda también dar cabida a esa *transcodificación* deleuziana (320) en la cual el territorio se determina por una relación de códigos, ritmos y medios “territorializados” que dejan de ser funcionales en tanto se convierten en expresivos. Esa expresividad hace referencia a una constancia temporal y un alcance espacial (321) que deja de ser direccional y se convierte en multidimensional.

La sonoridad y la palabra constituyen y devienen expresión, luego territorio, y de allí surge la *propiedad* (322). En ese dominio y en esa morada del sujeto que las produce, existe una autonomía que me permite performar en español.

De cara a un discurso interdisciplinar y desde mi formación en el teatro dramático, la importancia de la expresión e intención en la palabra hablada enmarca mi relación técnica con la necesidad de crear territorios desde la oralidad. Entonces se crea la necesidad de recurrir nuevamente *al principio*. Ese que nos recuerda que entre lo narrativo y lo dramático, entre lo oral y lo escrito se establece un campo de exploración y de posibilidades para el creador, además de “resolver” la problematización entre “géneros”. José Sanchís Sinisterra (España, 1940) afirma que en un lapsus conceptual estableció para lo anterior el término *narraturgia* refiriéndose “... muy a menudo a las fértiles fronteras entre narratividad y dramaticidad...” (Sanchís Sinisterra 20). Además de enunciar su práctica autoral en la “dramaturgia de textos narrativos” que es otra de las posibilidades temáticas y de estudio entre los tránsitos de un lugar a otro. Ello posibilita la que entre en juego la *oralidad*, pues en ese espacio liminal del juglar y el actor, del rapsoda, el narrador y el popular “cuentahistorias” (Sanchís Sinisterra 20) aparece la performatividad, la teatralidad, la carne: Cuerpo y presencia, *physis* poética (Dubatti 61). Ese lugar fronterizo que le permite al creador movilizarse y transitar entre códigos verbales y no verbales, desterritorializando a veces, el lugar de la fábula. Volvemos entonces a Deleuze:

“Las marcas territoriales son *ready-made*. De igual modo, lo que se denomina arte bruto no tiene nada de patológico o de primitivo, sólo es esa constitución, esa liberación de materias de expresión, en el movimiento de la territorialidad: la base o el territorio del arte” (323).

Consecuentemente, el cuerpo en la narraturgia adquiere un rol que posibilita la expansión de los campos tanto creativos como técnicos, expresivos y discursivos. Esto sobre todo atendiendo a la necesidad de reconfiguración de los espacios simbólicos de nuestras culturas. Si podemos dialogar y contar, existe la voz: ¿Por qué no relacionar lenguajes, expresar territorios, dar lugar a un uso justo de la lengua y potenciar espacios de comunicación que nos integren en un acontecimiento? ¿Por qué no resignificar nuestras historias, nuestras comidas, nuestros cuerpos y nuestros conocimientos incluso en ese *otro* que “habla otro lenguaje”?

DOCTRINA

AGUA

Canek habló a Guy:

“...Hemos cambiado el conocimiento por la emoción: que es también una manera de penetrar en la verdad de las cosas”. (Abreu Gómez 25)

Epílogo

Cuerpo, acontecimiento y agenciamiento político.

Nos relacionamos en tanto que *cuerpos*. En el ritual, en la fiesta y en el carnaval. En el ritual de la(s) presencia(s) los sentidos configuran realidades. Lo que nos conecta con la existencia se hace tangible en los elementos naturales: en agua, tierra, aire y fuego. Somos cuerpo porque alimentamos el alma a través de la boca, porque nuestro grito *es* gracias al aire y porque nuestros pies avanzan por la tierra pisoteándola o acariciándola. Pero también bailando, bebiendo y celebrando.

En el carnaval, las reglas sociales y las conductas normalizantes se disipan pues se da rienda suelta a la liberación del deseo. Allí se involucra la participación y la ruptura de relaciones jerárquicas entre cuerpos que *asumen* su vida carnavalesca (opuesta a la vida cotidiana). En esa liberación, lo sensorial del cuerpo y la decisión de “carnavalizarse” es ya un acto de resistencia y de agenciamiento político: “Al mismo tiempo el carnaval implica una serie de profanaciones, sacrilegios o rebajamientos y obscenidades vinculados a la intuición de una fuerza generadora de la tierra y el cuerpo. El carnaval involucra una dimensión sensorial-concreta que sustenta la asunción vitalista de su realización. Se dirige dominación socio-material, y con ello, generar la postulación fuerte de una vida alternativa” (García 122).

Resistente es también el teatro en el encuentro de presencias. Dubatti fundamenta que el *acontecimiento teatral* es en esencia la “reunión de cuerpo

presente” (6), el convivio. “Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro: la cultura viviente es eminentemente temporal y volátil y los sentidos (en especial la vista y el oído) deben disponerse a la captación permanentemente mutante de lo visible y lo audible, con el peligro de perder aquello que no se repetirá, con el riesgo de pérdida de la legibilidad y la audibilidad” (61).

Lo que acontece en este espacio del convivio es justamente un encuentro espacio-temporal compartido que es diferente en cada función y que no permite la mediación de la tecnología pues en este encuentro territorial determinado por la presencia, lo que acontece “en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos” (44).

Particularmente, en *Las transfiguraciones del ensueño* la búsqueda se asume desde este convivio teatral pues en la ancestralidad de la unión y relación particular que se establece en el *encuentro*, éste es en sí mismo lugar de afectación y memoria del acontecimiento.

En esta teatralidad, en este espacio de participación colectiva donde se liberan los deseos y se decide *representar, jugar y encarnar* a otros y a otras, en el espacio entre la persona y el ser, se instala la máscara. En un mundo pleno de hiperrealidades, de hegemonías culturales y ávido de verdad, aparece el encantamiento y la imaginación como subversión de los valores ideológicos dominantes (García 122), pues en la libertad de los cuerpos “el encantamiento no tiene en modo alguno como origen a un hombre que quiere suscitar en los demás

una emoción, sino al hombre fuera de sí que se cree metamorfoseado y embrujado” (Duvignaud 24).

El uso de la máscara en *Las transfiguraciones del ensueño* promueve el juego del carnaval ya que permite la improvisación en contraposición al diálogo permanente del teatro y de las hegemonías sociales. La máscara da “apertura a lo fantástico” (García 128) pues al quebrar los discursos otras voces, otros cuerpos y otras posibilidades de la existencia se involucran en la multiplicidad de la expresión verbal en la sociedad así “el hombre participa de este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, alma, espíritu, con todo el cuerpo, con sus actos” (Bajtín 334).

Poder encontrar la vitalidad del carnaval en el teatro, los cuerpos dispuestos y presentes, lúdicos y emocionales da lugar a la desterritorialización de un texto dominante, donde el público se permita transformar y reconfigurar su mirada, desde un “entrar” y “salir” (Dubatti 63) en el acontecimiento de expectación pues no se separa la poesía de la vida.

Allí se genera y produce un sentido. Si bien en la obra no existe (todavía) una ruptura radical, se busca en la carnavalización la posibilidad de producir “quiebres irreparables” (García 124). Así, la comida, la bebida y lo olfativo son necesarios para la creación de esta pieza teatral pues cada uno de estos es seleccionado para producir el encuentro y la ruptura desde lo sensorial. Frutas, semillas (quinoa y amaranto), arepas, tortillas y bebidas fermentadas a base de maíz son algunos de los alimentos que se brindan en este convivio. En rescate de

nuestra idea de volver al principio, es fundamental tener en cuenta que “el hecho de nutrir al cuerpo no solo es un acto material sino también es un hecho social y también espiritual” (Delgado Á. y Delgado B. 10).

Obras citadas

- Abreu Gómez, Ermilio. *Canek, Historia y leyenda de un héroe maya*. Primera edición en *Ronda de clásicos mexicanos*. Editorial Planeta, 2002.
- Araque Osorio, Carlos. *Teatro Poshistórico y creatividad escénica*. Kodama Cartonera, 2017.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, 1982-2005.
- Deleuze, Gilles *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-textos, 1994.
- Delgado Á., Mayra & Delgado B., Freddy. *Vivir y comer bien en los Andes bolivianos. Aportes de los sistemas agroalimentarios y las estrategias de vida de las naciones indígena originario campesinos a las políticas de seguridad y soberanía alimentaria*. AGRUCO, 2014.
- Dubatti, Jorge. "Teatro y cultura viviente." *Armas y letras. Revista de literatura, arte y cultura de la UANL*, Vol. 58, 2010, pp. 56-65.
- . "Convivio y tecnovivio: El teatro entre la infancia y el babelismo." *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 9, 2015, pp. 44-54.
- . "Teatro-matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral." *Cena: Periódico do programa de Pós-graduação em Artes Cénicas*, Vol. 19, 2016, pp. 1-17. <http://dx.doi.org/10.22456/2236-3254.65486>
- Duvignaud, Jean. *El actor. Bosquejo para una sociología del comediante*. Taurus Ediciones, 1966.

García Rodríguez, Raúl. *La carnavalización del mundo como crítica: risa. Acción política y subjetividad en la vida social y el hablar*. Athenea Digital, Vol. 13, No. 2, 2013, pp. 121-130.

Korol, Claudia *Somos tierra, semilla, rebeldía: Mujeres, tierra y territorios en América Latina*. Coedición de Grain, Acción por la biodiversidad y América Libre, 2016.

Martín-Barbero, Jesús y Rey, German. *Los ejercicios del ver: Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Editorial Gedisa, 1999.

Pabón Alvarado, Consuelo. *Construcciones de cuerpos. Expresión y vida: Prácticas de la diferencia*. Escuela Superior de Administración Pública, 2002.

Sanchís Sinisterra, José. "Narraturgia." *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de autores de teatro*, Vol . 26, 2006, pp. 19-25.

Shakesperare, William. *La Tempestad*. Editorial Austral, 2015.

Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Ediciones culturales Paidós, 2016.