



INSTITUTO CARO Y CUERVO

VERITAS LIBERABIT VOS

**FACULTAD SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA**

**LOS LÍMITES DE LA DEVORACIÓN: RESIGNIFICACIÓN DE LA ESTÉTICA
CANIBAL EN “BANQUETE ANTROPOFÁGICO”**

CÉSAR ANDRÉS CAICEDO FUENTES

**Trabajo de grado para optar por el título de
MAGÍSTER EN LITERATURA Y CULTURA**

**Julio Alberto Bejarano Hernández
Director de tesis**

**BOGOTÁ
2021**

**CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y
PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO**

Bogotá, D.C., Fecha 05 Marzo 2021

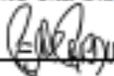
Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Ciudad

Estimados Señores:

Yo CESAR ANDRES CAICEDO FUENTES, identificado con C.C. No. 1000454755, autor del trabajo de grado titulado "LOS LÍMITES DE LA DEVORACIÓN: RESIGNIFICACIÓN DE LA ESTÉTICA CANIBAL EN "BANQUETE ANTROPOFÁGICO" presentado en el año de 2021 como requisito para optar el título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).

 cc 1.000.454.755

Firma y documento de identidad

Firma y documento de identidad

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Calcedo Fuentes	Cesar Andrés

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Bejarano Hernández	Julio Alberto

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister En Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: "Los límites de la devoración: Resignificación de la estética canibal en "Banquete Antropofágico"

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: _____

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTA AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2021

NÚMERO DE PÁGINAS: 95

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías x

MATERIAL ANEXO (Video, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de video: _____ Formato: ¼ ___ Mini DV ___ DV Cam ___ DVC Pro ___ Video 8 ___

Hi 8 ___ Otro. Cual? _____

Sistema: Americano NTSC ___ Europeo PAL ___ SECAM ___

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: 0)

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial): _____

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene por objeto explorar el concepto de antropofagia como respuesta creativa y estética desde Latinoamérica tomando como referente la obra *Banquete antropofágico*, del grupo Teatro Varasanta (2014). La exploración que deseamos llevar a cabo parte por el rastreo en la evolución del concepto a partir de su asimilación teórica (Oswald de Andrade, 1928) y su relacionamiento con otras formas discursivas en torno a la construcción identitaria. En segundo lugar, nos interesa analizar de qué forma la antropofagia se constituye como respuesta estética en *Banquete Antropofágico* frente al tratamiento artístico en la representación del conflicto armado en Colombia mediante el consumo de las obras *Tito Andrónico*, de William Shakespeare (1999) y *Las tres hermanas*, de Antón Chejov (1993)

Palabras clave: Antropofagia, Teatro en Colombia, Banquete Antropofágico, Teatro Varasanta.

ABSTRACT

The present research work aims to explore the concept of anthropophagy as a creative and aesthetic response from Latin America, taking as a reference the theatre play *Banquete Antropofágico*, by Varasanta Teatro group (2014). The exploration that we wish to carry out starts, firstly, by tracing the evolution of the concept from its theoretical assimilation (Oswald de andrade. 1928) and its relationship with other discursive forms around identity. Secondly, we are interested in analyzing how the anthropophagy is constituted as an aesthetic response in *Banquete Antropofágico* as regards of the artistic treatment in the representation of the armed conflict in Colombia through the consumption of the works *Titus Andronicus*, by William Shakespeare (1999) and *Three Sisters*, by Anton Chekhov (1993)

Key words: Anthropophagy, Colombian Theatre, Banquete Antropofágico, Teatro Varasanta.

TABLA DE CONTENIDO

Nota de la reservación.	8
I	10
II	11
III	13
IV	16
1. LLEGAR A (DESDE) LA ANTROPOFAGIA (VÍSCERAS)	20
I. Estética del consumo	20
II. El paisaje natural y la devoración	28
III. Cuerpos caídos y el orden trascendental	37
A. Aaron, el mal salvaje	41
2. LA ANTROPOFAGIA CORPÓREA (CARNE CRUDA)	45
II. Anclajes y desanclajes del cuerpo	49
Desanclarse: Alienación y consumo zombie	53
III. El cuerpo mancillado, o el desanclaje premeditado	62
3. TESTIMONIAR, O CONSUMIR LA VOZ DEL OTRO	72
I. Narrar desde el cuerpo (Corporalidades en resistencia)	77
II. Tejer para contar	83
III. Cuerpos indigeribles	86
BIBLIOGRAFÍA	88
OBRAS DE ARTE CITADAS	96

“Tanto frío ante platos hirviendo, (...)
Cuanta tristeza, almacenada en comedores”

Banquete Antropofágico

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dedicar, en primer lugar, el esfuerzo empleado en este texto a Juliana Bastidas, cuya fuerza vitalizante fue inagotable en nuestro hogar durante todas las etapas de construcción de esta tesis. A ella y a mi hijo, Amaru, mi amor y gratitud infinitas.

Agradezco también a todos mis compañeros y familia por su apoyo constante. A Zea Cuervo, cuyo aporte fue imprescindible en la versión final de este texto. Además de ello, mi cariño por su amistad incondicional. Igualmente, le expreso un agradecimiento especial a Fernando Montes, director del Teatro Varasanta sin cuya valiosa ayuda documental no hubiese podido llevar a cabo esta investigación. Asimismo, a Julian Naranjo, actor de *Banquete Antropofágico*, por ofrecerme una visión íntima de lo que significó la puesta en escena de la obra.

A mi director, Alberto Bejarano, quien tuvo la confianza necesaria en este proyecto, un abrazo fraterno. A mis demás profesores del Instituto Caro y Cuervo, mi profunda admiración y agradecimiento por su generosidad al compartirnos su bagaje y experiencia.

Finalmente, a todas aquellas personas que con sus ideas nutrieron este proceso de creación, mi inmensa gratitud.

Nota de la reservación.

La historia de la creación de este texto atraviesa diferentes escenarios y preguntas recurrentes. Escenarios personales, en donde mi historia propia se mezcla por fragmentos con aquella historia más aglutinante del teatro de la realidad. Esta historia, en principio, rastrea el surgimiento de una pregunta. No es, ni por mucho, la historia de las respuestas ni las recetas. En este plato se combinan apenas formas visibles de un cuestionamiento continuo por el cuerpo propio servido para otros. Ser un plato; dejarse consumir por otros.

La historia, en realidad, debe ser denominada en plural. Son *Las Historias* de una violencia que se niega a desaparecer de todas las capas de nuestra tradición política.¹ Violencias espectrales de ausencias, desgarros. Violencias móviles y violencias invisibles que nos atraviesan y engullen. Una violencia omnipresente que, sin embargo, puede ser transformada y digerida como un móvil para la creación y el entendimiento mutuo. Aquella violencia que necesariamente debe nutrirse constantemente y de cómo somos todos caníbales. Es la Historia Múltiple de la creación en medio de la barbarie y es la creación de los bárbaros, igualmente.

Este texto ha querido rendir un homenaje a la obra de la que se ha nutrido y ha tratado de digerir con el fin de ofrecerle a usted una muestra de la degustación de sus ingredientes; mórbidos, nauseabundos por momentos, pero auténticamente mezclados y cocinados. Una sopa de realidad para usted, antropófago cultural. Usted que cercena y degusta de capas y

¹ La formulación del proyecto tuvo como motivación inicial entender la articulación del arte escénico con el contexto de violencia política en Colombia. A partir de allí se realizó la escogencia de una obra contemporánea que permitiese entender los modos de representación de la violencia y los mecanismos estéticos empleados.

recubrimientos culturales, de ornamentos y condimentos que le ayudan a digerir mejor la extrañeza del otro que con tanto afán busca asimilar.

La antropofagia, entonces, será la estructura sobre la que se soporte esta búsqueda. Sus mecanismos, como aprovechamiento nutricional del otro, serán nuestro objeto de estudio. Sus indicios e influencias, como propuesta estética, serán nuestra constante pregunta. La antropofagia cultural, como denominación y práctica continua, será nuestro único enunciado.

I

¿Por qué la antropofagia? Porque de allí provenimos y, sin duda, a ella seguimos perteneciendo. Provenimos de violentos entrecruces culturales; de formas sobrepuestas, híbridas de relacionamiento a medida de la posmodernidad mezcla los constructos identitarios. En el proceso, de forma inevitable, consumimos constantemente la otredad. Somos los aglutinadores de su paisaje y sus gustos, sus refinamientos y hechizos. Hemos sido los bárbaros y caníbales de la historiografía. Hemos debido ser redimidos para evitar caer en ella, para negarla, aunque siempre nos llame como añeja amiga.

Antropofagia es igual a asimilar, a consumir a otro para aprovechar sus elementos nutricios. Antropofagia cultural es sinónimo de refinamiento estético, de consumo creativo; es consumir los ojos del otro para ver con su perspectiva. Antropofagia política es sinónimo de lucha y desmembramiento, de consumir al otro no para digerirlo, sino para borrarlo. Es ejercitar la gula. Comer por demás, comer atragantándose. Antropofagia académica es sinónimo de buscar entender, de consumo regulado, de pensar en el recorrido del alimento por el tracto digestivo.

En Colombia hemos sido todos ellos. La nuestra, ha sido la historia del caníbal.

II

En febrero de 2015 nació el Teatro Perrota, un grupo de teatro universitario que fundamos, y luego vimos morir, un grupo de seis compañeros. Durante nuestro primer encuentro, una mañana en las Aulas de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, discutimos sobre nuestra filosofía como grupo; abogando por una horizontalidad, a nuestro juicio, necesaria para el ejercicio de creación colectiva. Nuestras máximas fueron no tener director, no contar con una agenda impuesta, además de una reflexión continua sobre el performance. Teníamos en ese momento, sin embargo, una imprecisa idea sobre el quehacer teatral. De ahí que el resultado fuese un teatro que tenía por concepción primigenia la teorización y un desprendido uso de los recursos corporales como lenguaje.

Escogimos nuestra primera obra a representar; *La Inapetencia*, de Rafael Spregelburd cuyo eje interpretativo gira en torno a un síntoma posmoderno por excelencia: la inapetencia como malestar en la cultura. Si esta tesis trata sobre el proceso de engullir a otro, el punto de partida es justamente lo opuesto: la imposibilidad de asimilar la otredad, lo impasible del sujeto moderno y el constante lugar de la inacción. La combinación de estos elementos configura una obra pensada en el sinsabor y en la inapetencia (aunque exista el deseo de engullir) como derrotero de la modernidad. Así, el acto imposible de comer, de asimilar y digerir se representa bajo la vaguedad y la superficialidad imperante. Cabe decir que la digestión es una experiencia de la profundidad.

Como parte de nuestra formación teatral, decidimos una agenda en común de consumo cultural que nutriera nuestra vivencia dentro del teatro (*Antropófago hoy, antropófago siempre*). Aprender viendo, consumiendo de otros sus elementos nutricios. La proyección de la voz, los gestos sutiles de la interpretación; aquellos que acortan la distancia entre dos personajes, y aquellos

grotescos, una vez que dos cuerpos se acercan demasiado con violencia. El uso y abuso de la corporalidad, el lenguaje del silencio y la dimensión mental del personaje.

El 2 de mayo, entonces, nos dimos cita para asistir a la función del Teatro Varasanta, *El banquete: Cena antropofágica de Tito Andrónico y Las Tres Hermanas*.

III

La experiencia del *Banquete Antropofágico* está mediada por la extrañeza. Es, por su formato, una pieza diseñada para la confrontación permanente. Su puesta en escena, la asimilación que hace de dos obras canónicas para su propuesta política en el caso colombiano, el refinamiento de su guión es, a sentido propio, elementos que constituyen una obra a ser analizada con detalle en la conformación del espectro de la teatralidad contemporánea en Colombia.

En primer lugar, su escenificación marca una aproximación particular con el espectador, que pasa a tomar parte activa en la representación. Es un espectador-comensal en una mesa de mármol sobre la cual se realiza la puesta en escena.



Fig.1 *Banquete Antropofágico*. 2014. Varasanta Teatro

Mesa de mármol. Meseros. Platos con lentejas. Tela intermedia. Dos escenarios, una mesa. Comensales. Conversando, extrañados, contentos de comer y consumir; engullir doblemente.

Escribía Jerzy Grotowsky en su propuesta de Teatro Pobre cómo para toda puesta en escena valiosa debe haber un traspaso de lo inmediato a lo constante. Esto refiere a cómo el producto en el escenario parte de un refinamiento previo de observación constante y un diálogo dialéctico con el proceso creativo (61). En ese sentido, la teatralidad se desliga de lo meramente espontáneo, de los gestos de la inmediatez al sentir el haz de luz encima.

Al contrario, el teatro tradicional se concibe como proceso de incubación en donde cada elemento tiene una predisposición. En ese sentido, todo es parte del efecto teatral; el posicionamiento del escenario, la interacción con el público y el rol que éste ha de tener. Se busca eliminar lo postizo para dar paso a lo profundo. De ahí, que *Banquete Antropofágico* logre el efecto predispuesto de extrañeza en el espectador-comensal; quien es forzado a digerir la realidad política. Obligado a ser un antropófago-consciente.

Extrañeza. Silencio. Función. Diálogos. Historia política. Violencia. Resignación. Ligereza.

Dejar de comer. Desviar la mirada. Reconectar. Increparse. Fin de la cena.

¿Por qué dolerá consumir el *Banquete Antropofágico*? El espectador confrontado, el que viene con aspiraciones culturales busca, antes que nada, el placer en el consumo refinado; la autocomplacencia al escoger del banquete cultural qué platos degustar y lograr, así, un sentimiento ennoblecedor, aunque posea cualidades opuestas. Bien lo expresaba Grotowsky en una reflexión frente a la puesta en escena del mito de Antígona enfrentada al tirano Creonte: “El público -

formado todo de Creontes- puede estar del lado de Antígona durante la representación, pero esto no le impide comportarse como Creonte una vez que está fuera del teatro” (25). Consumir es sinónimo de elección, lo cual es precisamente la facultad de la cual se ve despojado el espectador-comensal.

No habrá plato del cual escoger. Deberá tomar la carne cruda con sus propias manos, aunque le provoque náuseas. Esa es, en realidad, la cena que el espectador ha reservado.

IV

La manera en que se ha estructurado este texto busca, ante todo, recoger los procesos invertidos por la antropofagia como práctica cultural y artística para su adecuada absorción. De ahí que se intente suscitar en el lector las facetas requeridas, algunas consecuentes y otras de rechazo en el proceso de asimilación de la otredad.

En igual medida, hemos querido ofrecer un reconocimiento al esquema y secuenciación creativa de *Banquete Antropofágico* en su propuesta estética. La obra se estructurada en diferentes momentos de una cena secuenciados de la siguiente manera:

0. Aperitivo
1. Entrada (Historia de Beto / Cartografía Gina)
2. Consomé (Movimientos 1, 2, 3 *Tito Andrónico* / Acto I *Tres Hermanas*)
3. Primer plato fuerte (Cartografía Liliana / Carta al padre Pacho)
4. Trago (Incendio Beto)
5. Segundo plato fuerte (Movimientos 4, 5, 6 *Tito Andrónico* / Acto II *Tres Hermanas*)
6. Segundo trago (Trompeta Beto)
7. Tercer plato fuerte (Incendios Gina, Marcia y Liliana)
8. Ensalada (Movimiento 7, 8, 9 *Tito Andrónico* / Acto III *Tres Hermanas*)
9. Quesos (Banquete *Tito Andrónico* / La orgía) (Varasanta 1-22)

A partir de la secuenciación en *Banquete Antropofágico*, Hemos querido establecer, así, tres procesos necesarios para la práctica antropofágica desarrollada por Teatro Varasanta: La ingesta, la digestión y, finalmente, la absorción.

Ingerir, en primer lugar, es una práctica de selección. El antropófago selecciona los cortes de la carne cruda que va a consumir. Ingerir es rechazar en principio lo que queda por fuera de aquella separación. En esta propuesta, la práctica de ingestión estará marcada por los cortes que se realizan a la carne. Nos interesa analizar de qué forma los postulados estéticos foráneos han sido cercenados en aras de la escogencia de aquellos elementos nutricios para la elaboración creativa. En qué sentido se ha llevado históricamente a cabo este proceso de rechazo y asimilación de *lo otro* en la tradición artística.

En *Banquete Antropofágico*, la ingesta realizada de *Tito Andrónico* y *Las Tres Hermanas* está mediada por el diálogo establecido en ambas obras; un contrapunto que da cuenta de la interpretación propia de la realidad política en Colombia a partir del proceso de desmovilización de la guerrilla de las FARC, en el contexto del proceso de paz llevado a cabo durante el gobierno del presidente Juan Manuel Santos.

A partir de este contexto, numerosas expresiones artísticas dan cuenta de la asimilación de la violencia contemporánea. Una polifonía creciente apoyada por un momento coyuntural. Desde la producción teatral, numerosas piezas surgen en escena haciendo uso de un variado repertorio interpretativo. En *Antígonas*, *Tribunal de Mujeres*, de Tramaluna Teatro, un grupo de madres cuyos hijos fueron ejecutados extrajudicialmente por las FFMM de Colombia reinterpretan la figura de Antígona, en la obra de Sófocles, para testimoniar sobre lo irresoluto del luto al no poder acceder a la totalidad de la verdad en el caso de sus hijos.

Banquete Antropofágico se inscribe dentro del surgimiento de dichos repertorios emergentes que reflexionan sobre las prácticas de la violencia en Colombia. Su asimilación de las

dos obras canónicas ofrece una mirada original sobre la cartografía del conflicto armado. El efecto buscado desde la puesta en escena está mediado por la forma fragmentaria en que se le permite al espectador ingerir la violencia servida. Una tela en la mitad del escenario incita al espectador a vislumbrar, apenas, fragmentos de lo performatizado al otro extremo del escenario.

Digerir, por otra parte, constituye el primer paso para la asimilación. Digerir es separar, procesar un todo cercenado en diferentes elementos; algunos de los cuales deberán ser rechazados debido a su incompatibilidad con el organismo. En la antropofagia cultural, este proceso está marcado por la digestión de las formas estéticas, los recursos técnicos y su discursividad subyacente. De ahí que hayamos querido observar la manera en que la digestión del otro se ha inscrito como práctica en la concepción artística del Teatro Varasanta, en medio de una amplia tradición antropófaga en América Latina.

El ejercicio digestivo es, antes que nada, interpretativo. Digerir es interpretar al otro. A la implosión de los personajes Chejovianos por lo grisáceo de lo rutinario, *Banquete Antropofágico* ofrece una visión auténtica de la alienación a partir de las marcas de la violencia. Cicatrices incrustadas en el ser comunitario y que los mismos actores van reflejando en su propia experiencia. La digestión propuesta por Varasanta extrapola lo textual para mostrar un elemento testimonial de las marcas visibles en la carne de los actores y busca, igualmente, ponerlas a descubierto en los mismos asistentes.

Finalmente, **la absorción** es el proceso mediante el cual se superan las incompatibilidades estéticas dentro de la antropofagia cultural para obtener el beneficio nutricional. Esto es el aprovechamiento del contacto con el otro en el enriquecimiento de la expresión artística y discursiva. Así, el último apartado intenta visibilizar de qué manera el aprovechamiento del

antropófago cultural latinoamericano ha contribuido a una maduración de las formas estéticas en su expresión propia.

No obstante, para la comprensión de cómo *Banquete Antropofágico* logra inscribirse dentro de una tradición asimilativa en sus postulados estéticos, se hace necesaria el rastreo del constructo antropofágico. Para lograr un entendimiento del refinamiento del aparato caníbal propuesto por la obra, detendremos la mirada, en primer lugar, a la reflexión que al antropófago cultural se ha hecho sobre sí mismo y sobre su imagen.

Así, nuestro primer apartado indaga en la forma en que la antropofagia, como práctica cultural, ha atravesado encuentros y desencuentros hasta entenderse y realizarse como propuesta estética a la que *Banquete Antropofágico* se inscribe.

1. LLEGAR A (DESDE) LA ANTROPOFAGIA (Visceras)

I. Estética del consumo

“No estoy lejos de creer que lo escrito es la influencia universalizante de la Mismidad, mientras que lo oral sería la manifestación organizada de la Diversidad.”

Edouard Glissant. *Discurso antillano*. 1992

Para entender cómo la antropofagia se ha insertado a modo de discurso, se hace necesario revisar los diferentes abordajes que se han hecho frente al consumo cultural bajo premisa creativa. En un trabajo acerca del escritor cubano Alejo Carpentier, Luisa Campuzano² se preguntaba por la obsesiva pregunta acerca de la identidad cultural hispanoamericana con relación a Europa. *Traducir América* para Campuzano referirá a una lectura por deconstruir la falsa sensación de dependencia rescatando lo transcultural y heterogéneo del pensamiento americano.

El acto de engullir ha cooptado, entonces, buena parte de la reflexión ontológica por las letras criollas. El antropófago; el que engulle, está atrapado justamente por la garganta. “El hombre será igual que sus comidas” (34) dirá Lezama Lima al abordar lo problemático del consumo americano frente al alimento que se le ha dado para engullir. El antropófago americano se pregunta constantemente por qué come. No es de extrañar, entonces, que el consumo cultural del otro haya sido abordado por la crítica latinoamericana bajo diferentes niveles de aceptación y rechazo.

² Luisa Campuzano, «Traducir América: el código clásico en cinco novelas de Alejo Carpentier», en Bañuls, J. V., Sánchez, J. y San Martín, J. (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona/Universitat de Valencia, 1999, pp. 100-110.

La idea de una identidad, o *expresión* americana ha sido entonces un lugar recurrente de la crítica. Ya en 1928, Pedro Henríquez Ureña abordaba lo conflictivo de las “fórmulas americanistas” (2006) mediante la superposición de tópicos, en los cuales la tendencia a recurrir al indigenismo o al criollismo como fórmulas (nuevamente) para la conformación del pensamiento creativo americano. No obstante, como remarca Henríquez Ureña, este retorno a lo “primigenio” americano atraviesa obstáculos insalvables, al menos desde el plano literario, como el traspaso semántico desde las lenguas autóctonas.

La propuesta, entonces, se materializa a gruesos trazos en la *fundición* de elementos y herencias para conformar la voz americana. “Pero cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de la que se ha nutrido” (Henríquez 13). A la resignación de la continuidad por un tradicionalismo europeo, Henríquez Ureña ubica la suma de las partes como mezcla posible de lo genuino, desligándose de las visiones parcializadas que decaen y degeneran en “mecanismo (perdiendo) su prístina eficacia”.

En tal caso, dentro de lo que podemos denominar la *Tradición Americanista*, cobra un lugar especial lo expuesto por José Lezama Lima en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de la Habana en enero de 1957. Las cinco conferencias integrarían su libro *La expresión americana* (2013). Al igual que Henríquez Ureña, Lezama centra su reflexión en torno a la originalidad de la creación en América. No obstante, el punto de partida está ubicado desde lo propositivo. Dirá Lezama: “El germen del complejo del americano (es) creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver” (148).

Lezama establece un hilo conductor partiendo desde el reconocimiento propio, más allá de las preocupaciones “puristas” de una expresión incorruptible, por dejar de lado el complejo de inferioridad respecto a nuestra sensibilidad. Lezama desarrolla un interés propositivo desde la creación a una cultura de la subordinación y dejar atrás la inercia de duplicar o imitar movimientos europeos. Lo “Ancestral y lo incorporativo” recoge uno de los postulados fundamentales Lezamianos en aras de validar la expresión propia traspasando las barreras retóricas para centrarse en la creación misma.

Por demás, dirá Remedios Mataix (2000) al referirse a la constitución del sistema poético lezamiano: “Lezama concibe un sistema poético en donde se funde lo ancestral y lo incorporativo, la ruptura y la continuidad, lo telúrico y lo cósmico en una identidad concebida como suma crítica” (28). Esa “suma crítica” es la invitación a instaurar una estética que exprese toda la plenitud de las identidades culturales americanas. De ahí que Lezama recoja el barroco como “despertar del ser americano”; en donde dicha estética se vivencia como realidad aglutinante y lo literario como mecanismo de traspaso de dicha realidad. “Porque la realidad en América es también lo Barroco, lo asimilativo de la pluralidad, la contradicción y la fusión. (...) Una cultura orgullosamente abierta a toda contaminación-beneficiosa” (Lezama 151). Lo propuesto por Lezama conforma un sistema de pensamiento abierto al mundo sin perder el color local. Lo adaptativo marca el camino de una región siempre a la espera de poder alcanzar la vanguardia cuando está ya en camino de ser tradición.

Pensemos de modo incorporativo. En *Aquiles y la tortuga*, por ejemplo, la película de Takeshi Kitano (2008) se nos retrata la vida de Machisu, un pintor huérfano obsesionado por transmitir a través de su arte lo vanguardista. No obstante, como el título nos refiere, el filme refleja la paradoja de Aquiles enfrentado a una tortuga en una carrera en donde el tener una ventaja inicial,

le da a la tortuga desde lo matemático un trecho insalvable para Aquiles, quien, a pesar de contar con una mayor aceleración, siempre está por detrás de la tortuga a medida que la distancia entre ambos aumenta en una proporción centesimal. En la película, Machisu atraviesa diferentes etapas de creación artística con la esperanza de alcanzar una expresión contemporánea por medio de su arte. No obstante, la crítica siempre lo ubica en el lugar de perseguidor clasificando discursivamente su obra como anacrónica. A pesar de ello, Machisu continúa su exploración interna hasta el absurdo en aras del reconocimiento. He escogido incluir esta alegoría a la propuesta incorporativa lezamiana por la idea del abandono de lo vanguardista europeo hacía una lectura por la constitución de pensamiento propio. De modo centrípeto, lo incorporativo en Lezama atraviesa por el desarrollo de una voz propia. Adaptando y recogiendo, más nunca siguiendo.

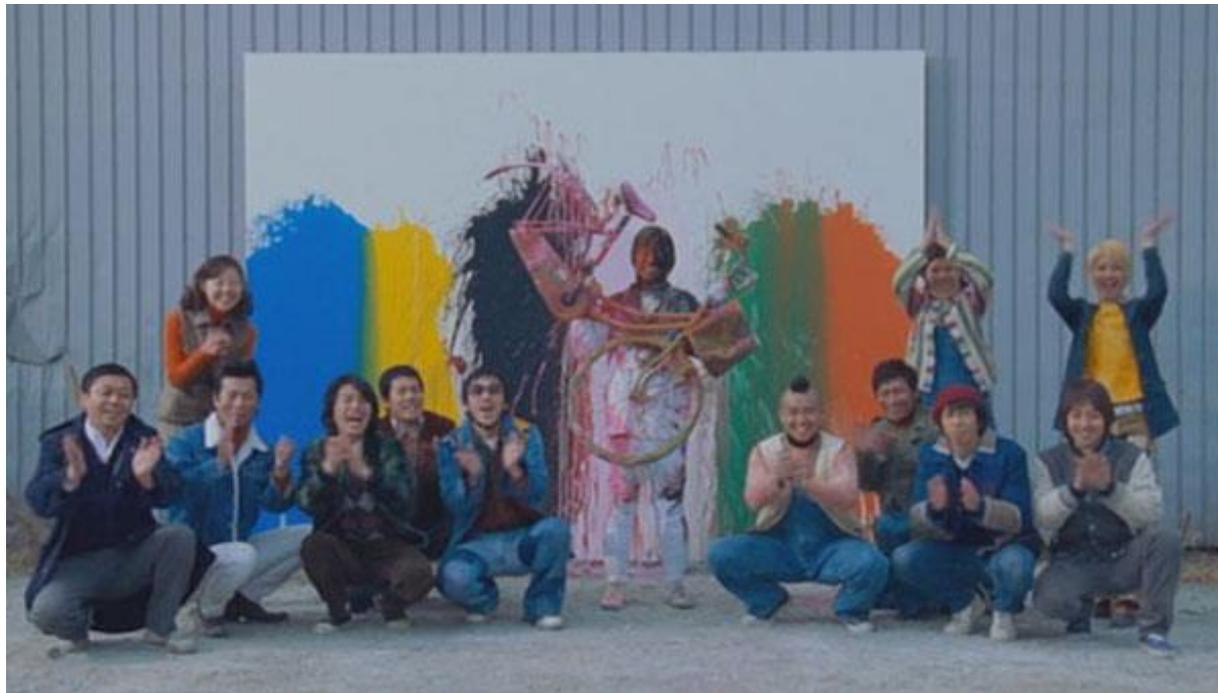


Fig 2. *Aquiles y la tortuga*. 2008. Takeshi Kitano

Intentemos ejemplificar nuevamente desde lo literario. En *El reino de este mundo* (2002), Alejo Carpentier concreta un elemento de autenticidad en la expresión creativa del hombre americano a partir de su interacción con el paisaje. Para Carpentier, a diferencia del surrealismo europeo, forzado mediante la técnica para lograr el efecto de alteridad a la razón, el americano se nutre de su contacto cercano, trágico a veces, con un paisaje intemperante e irresistible; imposible de dominar completamente. En el prólogo, el pintor cubano Wilfredo Lam es exaltado en esta poética. Su obra, nacida de una tradición incorporativa, retoma tópicos clásicos dentro del pensamiento occidental en un estrecho diálogo con las formas y el estilo propio.

En el prólogo de la novela se resalta la forma en que Lam logra retratar la selva de La Martinica con su deslumbrante entramado de siluetas y contornos. Imposible de vivenciar y, por ende, plasmar para el ojo que ha estado acostumbrado a un paisaje domesticado y a bosques de contornos definidos. De esta forma, lo asimilativo en Lam es un referente en el entendimiento de la devoración; aquella contaminación-beneficiosa que refiere Lezama Lima.



Fig. 3 *El tercer mundo*, 1966. Wilfredo Lam

El tercer mundo (1966) nace como un encargo para Lam con el fin de reflejar mediante la plástica el nacimiento del “hombre nuevo” enmarcado en el contexto de la reciente revolución castrista en Cuba en 1959. La obra, en la cual proliferan los centros, está altamente influenciada por la hibridez entre el primitivismo y la vanguardia. Este es un primer elemento de análisis a tomar en consideración por la apuesta de reflejar el espectro del “tercer mundo” como un espacio límite; en donde existe un diálogo constante entre lo “telúrico y lo cósmico”, como referíamos previamente las palabras de Remedios Mataix.

Adicional a ello, es notable cómo en el eje central de la pintura se encuentra retratada una figura liminal entre lo humano y lo animal desde la cual se desprenden las demás figuras del cuadro en un movimiento centrífugo. Esta direccionalidad se refiere en igual medida a un distanciamiento de lo aglutinante; de la *mismidad*, como refiere Edouard Glissant a la determinación del pensamiento aglutinador. Por el contrario, dentro de las corrientes americanistas es notable la apuesta por reivindicar lo diverso como expresión creativa y oportunidad ante los poderes hegemónicos, pensando justamente en el contexto político de los años 60.

La pintura de Lam nos ofrece una oportunidad desde lo pictórico para referirnos a lo diverso como apuesta teórica frente a un mundo centrípeto y de coacción cultural. Lo diverso entonces, lo centrífugo, exhorta al poder de la diferencia; de lo heterogéneo como refiere Cornejo Polar (2003) en tanto función creativa. La idea por lo diverso como expresión americana ha tenido, así, un lugar asiduo en la reflexión y lo conflictivo que simultáneamente resulta. “Sameness vs Diversity”, tal como el epígrafe de este apartado, por ejemplo, diría Glissant en su *Caribbean Discourse* (1992) al referir la oposición desde lo diverso al impulso homogeneizante impulsado por el pensamiento universalista y la pretensión globalizante.

La diversidad necesita la presencia de los pueblos, ya no como objetos a ser engullidos, sino con la intención de crear una nueva relación. La Mismidad requiere un Ser fijo, la Diversidad establece el Devenir. Así como la Mismidad comenzó con el saqueo expansionista en Occidente, la Diversidad salió a la luz a través de la resistencia política y armada de los pueblos. (98)³

Es clara la forma en que Glissant defiende con vehemencia el lugar de lo diverso en la expresión del Caribe como lugar de constante confluencia, pero igualmente de tránsito. ¿Cómo pensar en una mismidad caribeña al habitar un mar indómito y cambiante en extremo? La pretensión de *lo mismo*, lo único y lo convergente linda justamente con la explosividad y la riqueza de lo diverso. De ahí, podemos pensar que esa preponderancia de lo liminal da cuenta de cómo aquel “hombre nuevo”, inevitablemente, debe estar mediado por un origen. No es resultado esporádico sino constructo.

La lectura de Joy Mahabir (2002) ubica en ese origen lo no-humano y se dirige a una constante oscilación entre lo vegetal, lo mítico y lo moderno. Al plantear el movimiento oscilante en lo liminal, Mahabir describe el modo de contrapunteo que se establece entre los elementos constitutivos de los orígenes de lo latinoamericano al referirse el título del cuadro como la representatividad para Lam del “tercer mundo”.

Por último, podemos establecer la relación discursiva de la búsqueda de una estética latinoamericanista en un contacto cercano con lo antropofágico. Lo incorporativo, como hemos

³ Traducción propia. El original dicta: “Diversity needs the presence of peoples, no longer as objects to be swallowed up, but with the intention of creating a new relationship. Sameness requires fixed Being, Diversity establishes Becoming. Just as Sameness began with expansionist plunder in the West, Diversity came to light through the political and armed resistance of peoples” (45)

visto, ha sido una premisa constante en el proceso de desajuste e integración a las dinámicas del sistema-mundo cultural. En ese sentido, podemos pensar el contacto estrecho de las propuestas polifónicas hacía un canon ampliado del espacio limítrofe para dar cuenta de una estética ampliada en torno a la construcción de una memoria y un hábitat poéticos.

II. El paisaje natural y la devoración

“La selva es impiadosa, espantable, sorda e insensible. Parece que la naturaleza la ha dispuesto sólo para la perfidia y el rapto”

Banquete Antropofágico

En el primer apartado de este capítulo hemos intentado rastrear los mecanismos mediante los cuales el pensamiento antropofágico, -aquella ingesta de los elementos nutricios de otro-, se han insertado de manera orgánica en los procesos creativos y de reflexión cultural en Latinoamérica. No obstante, el discurso es apenas una sinécdoque de la asimilación. Lo incorporativo extrapola el límite discursivo para mezclarse con lo orgánico. Requiere, con ello, descender desde lo racional hacia el cuerpo; el recipiente y vehículo de transmisión. De ahí que en este apartado nos interese, aparte de abordar la corriente de pensamiento sobre lo antropofágico en Brasil, entender el relacionamiento entre el racionamiento y su proyección como enunciado cultural. Nos preguntamos por el descenso y por la contraposición de la concepción ascensionista. En otras palabras, ir hacia el sur, hacía el cuerpo.

En 1928, Oswald de Andrade inaugura la reflexión sobre la antropofagia cultural mediante su *Manifiesto Antropofágico* (2009) en Brasil. En este, se reivindicaba la figura del caníbal representativo del hombre americano durante la conquista para asimilarlo como expresión creativa latinoamericana. Dirá Andrade: “Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem” (2). Andrade reivindica el fragmento, la no-totalidad, como fuerza creadora. Su visión

es la del hombre traspasado por una modernidad malograda. Aquel que rechaza la visión reconciliadora con occidente para asimilarlo.

Este documento es un punto crucial para entender la reflexión sobre la asimilación constante que las letras latinoamericanas han hecho desde Europa pues permite a la antropofagia conformarse en paralelo como propuesta real estética, al igual que apuesta ideológica (Bueno, 2007). De ese modo, al establecer que la antropofagia opera como marco lógico en la constitución de una estética propia; es decir, desligada de la relación vertical frente a lo occidental para plantearse como forma alterna de relación, reconocemos en este posicionamiento una propuesta por el entendimiento y el diálogo nutricional con las técnicas y postulados foráneos.

El término “Razón Antropofágica” lo acuña Haroldo de Campos (2000) para denotar el proceso constitutivo de la búsqueda y el desencuentro constante entre lo local y lo universal. Al igual que en otros puntos de la geografía latinoamericana y caribeña, la primera mitad del siglo XX en el campo literario y artístico en Brasil estuvo marcado por una agenda nacionalista. El afán por encontrar una expresión propia es un tópico constante en el que se debate constantemente las formas de ingreso/salida al sistema-mundo fortaleciendo en simultáneo con las expresiones regionales. En el Brasil de los años veinte, Haroldo de Campos refiere cómo el proceso iniciado por los escritores y artistas de la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo en 1922 se inscribe en una propuesta de jerarquizante y deconstructivista de las vanguardias europeas; no solo a nivel de técnica, sino de concepción de “lo literaturable” propiamente.

Permeados por el influjo creativo a partir de este evento, otros autores siembran las bases de la teoría literaria durante el resto de siglo. Al respecto, quisiera referirme en concreto a dos obras canónicas de la novela brasileña posteriores a 1922 al encontrar en ambos elementos teóricos

que nutren epistemológicamente a la antropofagia como asimilación del otro y sus efectos dentro de la producción cultural.

Un primer ejemplo es posible rastrearlo en “Macunaíma” (1977), escrita por Mario de Andrade, en la cual mediante la figura del personaje central se constituye en un anti-héroe brasileño. Este mecanismo ficcional alrededor de la antítesis del héroe se desliga de las apuestas fundacionales por el desarrollo como eje estructurante de la identidad nacional. Doris Sommer (2004) aborda este punto al referirse al planteamiento del general Bartolomé Mitre en el valor de lo ficcional como rasgo constitutivo de un ser nacional “Dentro del espíritu idealista de la reforma ilustrada que consideraba que una legislación racional inspiraría conductas racionales, Mitre estaba convencido de que las novelas de calidad promoverían el desarrollo de América Latina” (26). En ese sentido, la literatura se entendía más allá de un producto estético de consumo para ser extrapolado al campo político y cívico en Latinoamérica.

En *Macunaíma*, al contrario del impulso constitutivo nacional, Andrade resalta la asimilación violenta, o cooptación, que de los entornos rurales hace la metrópolis y el impulso modernizador. Gran parte de la novela se centra en narrar las desventuras de *Macunaíma* en la búsqueda de la *Muiraquitã* (la tradición), amuleto que le es regalado y que el héroe pierde. Al darse cuenta de ello, Macunaíma se ve forzado a dejar la Uraricoera, símbolo de la unidad y permanencia de lo autóctono para dirigirse a Sao Paulo para intentar hallarla en el mercado de piedras preciosas. El paso del héroe por la metrópolis, no obstante, está marcado por la pérdida de su identidad cultural y los excesos.

Finalmente, el héroe sucumbe víctima de una venganza planeada por *Vei*, diosa del sol quien se ve agraviada por Macunaíma al traicionar su pacto de matrimonio con una de sus tres

hijas por una aventura con una portuguesa. El capítulo refleja el deseo siempre latente, la pulsación del brasileño por las nuevas formas de vida traídas desde Europa. Al fallar en su promesa de fidelidad por la seducción de la portuguesa, Macunaíma falla al compromiso con lo propio.

Cuando Vei y sus tres hijas llegaron de hacer el día y entraba la boca-de-la-noche las mozas que venían al frente pillaron a Macunaíma y a la Portuguesa en pleno juguete. A las tres hijas de luz les dio un patatús.

—Entonces es eso lo que se hace, hérue. ¿Qué no le dijo nuestra madre Vei que no saliera de la jangada para irse a jugar con algotras cuñás por ahí?

—¡Estaba tan tristecito! —dijo el héroe.

—¡Qué tristecito ni qué ocho cuartos, hérue! (...) Y se voltearon muy enojadas hacia la vieja:—Mire nomás, madre nuestra Vei, lo que su yerno hizo. No había llegado uno al cerradón cuando éste se escabulló, le cayó a una buena, la trajo a vuestra jangada y jugaron hasta más no poder. Y ahora están riéndoseel uno y el otro.

Entonces la Sol se quemó y rayó así:—¡Ara, ara, ara, mis cuidados! ¿No le advertí que no llegara a ninguna de esas cuñás?... ¡Claro que sí! Y pa acabarla de amolar el juguete lo hace en mi jangada y ora todavía se están riendo el uno con el otro.

—¡Estaba tan tristecito! —repitió Macunaíma.

—Pues si me hubiera obedecido se casaba con una de mis hijas y sería siempre joven y bonitón. Ahora será mozo sólo por poco tiempo talcualmente a los demás hombres y después se va a poner acabadón y singraciado.

Macunaíma sintió ganas de llorar. Suspiró:—De haber sabido... (64)

Macunaíma es el héroe sin carácter, carente de las cualidades deseables en un modelo nacional de los valores cívicos a replicar. Al contrario, De Andrade ofrece una interpretación de la producción artística desligada de su función utilitarista. En igual medida, en *Macunaíma* se identifica la imposibilidad de una ruptura completa con el pasado luso. La conjunción de ambos constructos entre lo europeo y lo brasileño está latente. Para Leopoldo Zea (1965), esta conjunción es necesaria en la construcción de identidad. De ahí que sea posible establecer un paralelismo entre Hispanoamérica; en donde el pasado ibérico ha sido constantemente rechazado por la preponderancia con relación a lo autóctono, a Brasil, en donde la herencia portuguesa no es necesariamente símbolo de corrupción. Dirá Zea al respecto de la crítica brasileña:

Al contrario de éstos no encontrarán, como encontraron los líderes de la emancipación mental hispanoamericana, un obstáculo en el pasado por ellos heredado. No se verá en el pasado ibero, en la herencia portuguesa, lo que los pensadores hispanoamericanos vieron en la herencia hispana. No sentirá, como éstos, el deseo de romper, cortar, en forma casi definitiva, con el pasado heredado de la colonia. Todo lo contrario, verá en ese pasado un buen instrumento para asimilar, incorporar, el mundo del que quería ser también parte (Zea 203).

Es necesario detenernos en este punto, ya que la tensión establecida no atraviesa únicamente el campo nacional contrapuesto a la globalidad; en igual medida, el debate frente a lo transcultural en la expresión literaria recae en la relación ciudad-región. Anteriormente, hemos establecido la forma en que el pensamiento letrado, aglutinante por naturaleza, se ve enfrentado al pensamiento, o a una lógica, de tipo divergente que proviene de las regiones rurales.

En esta constante tensión, entre lo metropolitano con sus herencias foráneas y lo rural, testigo vivo de la diversidad en tradiciones culturales, el *Gran Sertón: Veredas*, escrito por João Guimarães Rosa en 1956 es un referente desde lo literario en la mezcla o contacto no solo de dos paisajes o pisos térmicos, sino dos formas de entendimiento frente a la realidad. En primer lugar, al ubicar la literatura de G.R nos encontramos con una amplia tradición regionalista; en donde el “color local” explora el terreno de lo rural, del país profundo. Un proceso que, igualmente, tuvo paralelismos con la América Hispanohablante. De ahí, que en la literatura rosiana el espacio propio brasileño ocupe un lugar preponderante, en especial el sertón; del cual se ocupa en abordar gran parte de su obra.

La ruptura propuesta por Guimaraes Rosa, sin embargo, es que logra inscribirse dentro de una tradición que desborda lo estrictamente espacial en la concepción regionalista para ahondar una caracterización de relacionamiento a partir de la asimilación profunda del espacio y tradición propias. Carlos Pacheco (2016) amplía la concepción regionalista a partir de los entrecruces establecidos en el proceso transculturador a medida que se establecen condiciones sociales y culturales similares en diferentes regiones; lo que conlleva a productos culturales y literarios que comparten reflexiones discursivas y estéticas.

Regiones, en ese sentido, serían aquellos ámbitos geosocioculturales que divergen de las delimitaciones nacionales ya sea por defecto, o por exceso. Pero también podrá admitirse una tercera posibilidad: la de regiones sin contigüidad espacial, es decir, aquellas dispersas en el continente, pero vinculadas por el parentesco de sus bases históricas, de sus estructuras sociales, económicas, políticas, de su tipo de composición etnocultural o de su dinámica de relación con otras regiones (89)

Al tomar esta concepción ampliada de lo regional, es posible que las reflexiones en torno a lo incorporativo desborden lo limítrofe espacial para entablar diálogos ampliados del relacionamiento con lo foráneo. El paisaje y su forma propia de hábitat puede verse reflejado en productos literarios que no tienen una relación contigua. Así, la búsqueda regionalista en G.R parte de un diálogo no solo con el espacio propio, sino que parte de una pregunta por los puntos de contacto con lo universal; De este modo, en su obra el existencialismo de tradición se une a una lectura de mundo desde la ruptura de la unicidad en la posmodernidad, serán elementos recurrentes por desarrollar mediante el lugar propio.

Lélia Duarte Parreira (2001), al hacer un paralelismo entre los tópicos regionalistas y universalistas en su obra, resalta un patrón en el cual los personajes rosianos desmitifican la unicidad del sujeto y habitan, ya no un espacio seguro y estable, sino la duplicidad y ambigüedades propias del sujeto moderno; son habitantes del margen y del entre-lugar.

En las narraciones se presentan narradores que hacen pensar en la inestabilidad y en la inseguridad de la vida (...). Paralelamente, queda una vez más evidenciada la fragmentación de la identidad y las rupturas de un discurso que esos narradores pretenden engañosamente íntegro y estable (35)

De esta forma, la narrativa rosiana transita un lugar intermedio. Igualmente, al pensar la imagen del espacio geográfico en G.R, la autora se refiere a un apartado de *Gran Sertón: Veredas* (1956) en donde el sertón se figura doblemente como el espacio local y, al mismo tiempo, como la prefiguración de la ruptura interna y la incerteza existencial. “El sertón es esto: usted empuja para atrás, pero, de repente, él vuelve a rodearle a usted por los lados. El sertón es cuando menos se espera, el sertón es del tamaño del mundo” (216).

Guimarães Rosa a través de Riobaldo, personaje que entabla un monólogo constante durante la obra, da cuenta del “color local” del sertón como lugar de representación y del Jagunço. Sin embargo, el sertón es también la escenificación de la náusea posmoderna, de la sensación de vacío al perderse el norte del proyecto modernizador. El sertón es, igualmente, el afán por ir a la raíz y el desencuentro interior. A medida que Riobaldo va realizando la descripción del sertón a su interlocutor, el paisaje va adquiriendo visos de vacío y la tristeza. El Jagunço es ingerido por lo intempestivo del paisaje. “El sertón está lleno de esos. Sólo cuando se jornalea de Jagunço, en lo tieso de las marchas, praxis de ir en movimiento, no se nota tanto: el estatuto de miserias y enfermedades. La guerra divierte; el demonio lo piensa” (58)

De este modo, el sertón traspasa lo regional para inscribirse dentro de un conflicto temporal más amplio. En *Banquete Antropofágico* se aborda el conflicto de esa región ampliada de las zonas rurales y su relación con el conflicto armado. El Segundo Plato Fuerte de la obra, que refiere al Acto II de Tito Andrónico en el ultraje que sufre Lavinia, ejemplifica el lugar de la ruralidad como sitio de traspaso desde las leyes y el orden circundante al funcionamiento de un Estado paralelo operado por los grupos armados.

En el diálogo original de la obra; en la cual Demetrio y Quirón se preparan para abusar de Lavinia, se hace énfasis en la distorsión del ambiente rural como escenario histórico de disputa y caldo de cultivo para los abusos sufridos por la población civil en el marco del conflicto.

JULIÁN: Yo les pedí que no lo hicieran, que era un malentendido, les supliqué: por favor, no me maten, piensen en mis hijos. Ellos insistían en que iban a llevar mi cadáver en bolsas hasta el platón de una de las camionetas y que allí lo tapparían con hojas de plátano y palma (Teatro Varasanta 5. 12)

El diálogo original de Demetrio se entremezcla con el relato de una víctima. El cuerpo mancillado de Lavinia, se ejemplifica en el cuerpo comunal de las poblaciones rurales que han sufrido los embates del accionar violento. En ese sentido, la lógica alterna que referíamos con el universo literario, a partir del desencuentro entre los centros poblados y los espacios olvidados de la geografía colombiana, es representada por *Banquete Antropofágico* en la asimilación propuesta y la confrontación con el espectador ciudadano-indiferente de las lógicas alternas que han operado en la guerra en Colombia.

La exploración de este desencuentro no es aislada, por demás. En *Kilele* (2004), el Teatro Varasanta refería al abordaje ficcionado de la asistencia humanitaria por parte de los entes no-gubernamentales a las comunidades afectadas por hechos atroces en el marco del conflicto. Los accesorios y elementos de primera necesidad vienen a reemplazar las estrategias de intervención a largo plazo. Es, nuevamente, el desanclaje entre dos marcos lógicos en disputa. Un sertón colombiano, olvidado y reencontrado, paulatinamente, a medida que se logra una comprensión íntegra de la territorialidad rural y sus necesidades específicas a partir de los hechos dolorosos que aquellas comunidades han vivenciado.

En el siguiente apartado analizaremos un nuevo territorio en disputa; a partir de las concepciones, pulsiones y marcas propias de la lectura que propone *Banquete Antropofágico*: El cuerpo y la exploración que de él se hace como canalizador de la reflexión estética abordada anteriormente.

III. Cuerpos caídos y el orden trascendental

Para comprender cómo ha operado la inserción antropofágica en el caso americano, debemos partir de un hecho fáctico: la antropofagia como mecanismo de representación fue, en un principio, una práctica impuesta por el proyecto de conquista en torno a lo que Robert Jaulin (1973) denomina la producción de una *nueva subjetividad*. Su asimilación posterior por el americano para auto representarse viene a ser la respuesta a un proceso violento de cooptación cultural, lo que se ha identificado como etnocidio; es decir, la práctica sistemática de “erradicar el espíritu de un pueblo” (Rengifo,.5).

Robert Jaulin sostuvo que la conquista de América constituye el etnocidio más cruel y masivo de la historia de Occidente en la medida en que fue el correlato de una amplia red de dispositivos que sostenían directa o indirectamente prácticas específicas de poder; en resumen, la conquista como producción de una nueva subjetividad (8).

Partimos de una concepción ampliada frente al proceso de conquista como una empresa que, más allá del lucro económico históricamente estudiado, se conformó de manera particular en un ejercicio geopolítico desde la naturaleza de sus fines, aun antes de haberse topado con el nuevo continente al que denominó América. Nos interesa, en este punto, analizar los postulados sociales y políticos que permitieron el proceso de cooptación cultural americano. Es decir, para poder prefigurar la imagen del hombre americano debemos remitirnos a los mecanismos que moldearon dicha imagen y el modo en que estuvo destinada a la inminencia del peligro y el rechazo hacia un *otro*.

Este relacionamiento puede entenderse como una verticalización frente a la otredad. Es decir, la construcción del lugar propio contrapuesto al lugar del otro, de modo que el resultado sea

una narrativa de lo superior. En el caso de América, el pensamiento verticalizante estuvo marcado por lo que Bernardo Rengifo (11) denomina el “orden de la trascendencia”. Rengifo opta por desligarse de la visión instrumentalista de la empresa europea netamente desde el beneficio económico que efectivamente trajo consigo, para cuestionarse sobre los dispositivos que moldearon las relaciones de poder entre los conquistadores europeos y las comunidades originarias americanas.

Este cuestionamiento resulta valioso ya que limita las interpretaciones de la historiografía conquistador/indígena como un vector actuando de modo lineal, para retratar las pugnas y un proceso más complejo de construcción de una subjetividad a partir del etnocidio resultante de la conquista. La pregunta de Rengifo plantea directamente un cuestionamiento por el sujeto americano resultante. Para nosotros, limita con la pregunta por la antropofagia como respuesta cultural de este hombre resultante; cuya subjetividad moldeada a partir del orden trascendental europeo encontró en América una tierra desprovista de los valores que pregonaba como superiores.

El orden de la trascendencia, según refiere Rengifo, puede entenderse como un orden cognoscitivo delimitado por lo sacramental como ordenamiento natural del mundo. De ahí que la trascendencia, de por sí, refiera a un orden vertical (ascendente) hacia la divinidad. Lo trascendente da cuenta de un entendimiento del cuerpo mismo como lugar de caída, refiriéndose a lo corpóreo como la cárcel del alma (*soma-sema*) (41). Por ende, el entendimiento platónico (*logos*) está ubicado más allá del error (sensación), del cual busca constantemente desprenderse, ascender. “La fuerza de este ascensionismo conceptual compromete definitivamente a la estructura cognoscitiva y cultural de Occidente, sumida por entero en la orientación que hace posible esa oposición y otras semejantes: la trascendencia” (43). En ese mismo sentido, la apariencia, la sensibilidad y la afectividad serán entendidas como desdoblamiento de esa caída originaria.

La relación, entonces, del deseo trascendente desde el cuerpo hacía la razón la podemos hallar en Tomas de Aquino mediante el “intelecto agente”; en el cual el intelecto brindará al hombre la capacidad de ascender al *logos* divino (48). Así, una doctrina católica inmersa en la negación de los placeres y del cuerpo como símbolo de la caída originaria entró en contacto con una corporalidad que, de por sí, estaba desprovista de aquel rechazo y temor doctrinario.

Imaginémoslo de otro modo: a un terror por la imagen del cuerpo y sus posibilidades, sus placeres, flujos y llamados, se le contrapone una desnudez exacerbada. El choque resultante no podía, de otra forma, retratar más allá de unos seres desprovistos del orden trascendental ya que no ocultan su beneplácito en entregarse a su ser corporal; es decir, a su existencia más decadente. La primera representación hecha del hombre americano fue, justamente, la de un ser regido por fuerzas más allá de la búsqueda trascendente; marcado por lo salvaje y lo indecible.

Lo pictórico juega entonces un papel determinante en la asimilación que se hizo de los habitantes americanos en las cortes europeas. Roger Bartra (1992) identifica la intencionalidad explícita de representar al salvaje de manera artificial, como una forma de estar a salvo del salvajismo real y preservar una identidad europea como hombres occidentales civilizados.

Mi primera impresión, al observar a los salvajes europeos que llegaron a América, fue que esos rudos conquistadores habían traído su propio salvaje para evitar que su ego se disolviera en la extraordinaria otredad que estaban descubriendo. Parecía como si tuviesen que templar las cuerdas de su identidad al recordar que el Otro siempre ha existido, y con ello evitar caer en el remolino de la auténtica otredad que los rodeaba (13).

La relación con el otro, desde la lógica europea, se tornó conflictuante al identificar rasgos del Otro en concordancia con los propios sin lograr aceptarlo completamente como a un semejante.

En Barabas (2000), igualmente, se resalta un elemento significativo en la iconografía del indígena representándolo como salvaje mediante sus actitudes y, sin embargo, con rasgos fisiológicos europeos, apenas diferenciados por la ausencia de vello corporal. “A la construcción ideológica del bárbaro como pagano y, por ende, semihumano, le acompañaba el prejuicio de la “naturaleza inferior” y de la “subordinación a la raza superior” derivados de la teoría aristotélica de la desigualdad humana” (11). Este traspaso hacia lo salvaje resulta funcional como mecanismo mesiánico; ya que permitió a occidente afianzar la necesidad de direccionalidad de los indígenas. Es decir, resaltar la forma en que los aborígenes americanos requerían del orden ascendente ofrecido por Europa para lograr la trascendentalidad.

Ilustrado mediante el *Orientalismo* propuesto por Edward Said (2008), este posicionamiento desde lo superior se replicó varios siglos después al resaltar la necesidad del otro por ser salvado (conquista americana), o autogobernarse (colonialismo británico). En ambos casos, el pensamiento trascendental en el plano moral y político conlleva a una autoridad conferida por ese entendimiento superior y la necesidad de ser traspasado a otros. “Conocer así un objeto es dominarlo, tener autoridad sobre él, y autoridad aquí significa, para «nosotros», negarle autonomía porque nosotros lo conocemos, y, en cierto sentido, existe tal y como nosotros lo conocemos” (57). De ahí que la figuración hecha de los nativos americanos haya estado cooptada por la medida de un orden jerárquico; en el cuál era necesario establecer una verticalidad frente al Otro mediante los referentes iconoclastas que permiten visualizar la discursividad subyacente en el relacionamiento de ambas culturas.

A. Aaron, el mal salvaje

Siguiendo el planteamiento de la imagen del salvaje como sujeto inacabado, es notorio el tópico cristiano sobre la vestimenta de los indígenas, ligado a la representación de Adán y Eva al ser expulsados del Edén.



Fig. 6 *Adán y eva*. 1507. Alberto Durero

La imagen de Durero frente a la desnudez, por ejemplo, se remite a lo expuesto sobre el cuerpo como lugar de rechazo frente al imperante orden ascendente. Lo corpóreo, entonces, es conexo a lo impuro y a una necesidad de *regresar a*, cuyo fin último es la redención y la supeditación de la carne a los valores religiosos. Un hecho vital es el entendimiento iconoclasta del indígena como salvaje. El nativo-caníbal es simplificado en su enunciación. Se lo muestra en un estadio de suspensión, en un eterno *llegando a ser* sin lograr completamente desprenderse de su herencia salvaje y contaminada. El nativo, el antropófago nombrado, siempre está en un acto

inacabado y su imagen, suspendida, se debate eternamente entre la necesidad de movilizarse hacia otro estadio y dirigirse, simultáneamente, a sus raíces.

En *Tito Andrónico*, Aaron es representado en concordancia con la visión bárbara del salvaje. Esclavo y amante de Tamora, Reina de los Godos, su primera descripción, justo al estar planeando el asalto a Lavinia, remite a lo expuesto por Bayona en torno a los rasgos físicos del salvaje y su correlación con la maldad, o una forma civilizada perversa: “¿Qué significan mi mirada fija y feroz, mi silencio y mi tétrica melancolía, mi cabellera desenrollada como una víbora a punto de morder? (1999, 16).

Más adelante, las referencias a la asociación del cuerpo como referencia de caída se acentúan mediante la descripción que Lavinia y Bassiano hacen de Aaron al ser hallado en compañía de Tamora; haciendo evidente la relación entre ambos.

BASSIANO: Creedme, reina: vuestro negro moro tiñe vuestro honor del color de su cuerpo, sucio, detestado y abominable. ¿Qué hacéis aquí, apartada de vuestro séquito? ¿Por qué deambuláis por este oscuro rincón apartado, sólo acompañada de un bárbaro moro, si no es porque os han traído deseos lascivos?

LAVINIA: Bassiano, vamos de aquí y dejémosla que goce cuanto quiera de su amante negro como el cuervo. Este bosque es muy adecuado para sus propósitos (Shakespeare II. II.16)

Como vemos, lo descriptivo del salvaje parte de una concepción pictórica propiamente. Es el color lo que, en principio, establece la frontera del hombre civilizado y el hombre natural asociado al salvajismo. De igual manera, el término “moro” en la tradición europea viene a reabrir cicatrices de conquistas y de invasores.

Un tercer rasgo relevante a partir de la descripción de Aaron en la obra de Shakespeare es la correlación que establecimos en el análisis pictórico del negro/moro/otro con el impulso latente e irrefrenable. Efectivamente, Aarón pareciese ser el personaje con los valores éticos más comprometidos. Su única lealtad, como vendrá a emerger en la parte final del drama, es hacía sí mismo y su primogénito. Por demás, el dominio de Aarón es espectral en tanto es oculto en el baño de sangre que recubre a los protagonistas de la obra. Son sus intrigas, complots y capacidad de traicionar deliberadamente lo que regenera el ciclo de la violencia. En igual medida, es la constitución de su autoimagen la que lo recubre de sevicia y un carácter degradante.

AARÓN: Andrónico, me voy. A cambio de tu mano, tendrás a tus hijos enseguida.
 (Aparte.) ¡Sus cabezas, quiero decir! ¡Esta maldad me engorda sólo de pensarla!
 ¡Que estos tontos sigan pidiendo clemencia! Aarón conseguirá que su alma sea tan
 negra como su cara. (Sale.) (28)

Aaron se presenta de esta forma como el personaje más determinante en la tragedia. Su ascendencia es el rasgo distintivo entre sus motivaciones y trayectoria dentro de la obra. Incluso enfrentando su muerte, decidida por Lucio al dejarlo enterrado hasta el cuello esperando que muera de manera agónica, el moro es incapaz de mostrar arrepentimiento. Al contrario, se ufana de sus crímenes y reafirma el deseo de haber podido cometer más actos atroces.

Así, el traspaso del original al acto performativo de Teatro Varasanta está mediado por el descenso del cuerpo no mediante la raza, sino por medio de las figuraciones que se hacen en el tratamiento de la corporalidad. Por demás, el descenso como elección y no como rasgo innato, pone de manifiesto la ruptura del orden trascendental en *Banquete Antropofágico*. De ahí que el mismo concepto de cuerpo se reevalúe. En principio, *Tito Andrónico* plantea lo corpóreo como

descenso en los rasgos físicos atribuibles a Aarón; la mano negra que dirige las acciones violentas desde la espectralidad. Por ende, a aquel lugar de caída no hay forma posible de redención; el moro está marcado y castigado por su linaje. Cuerpo es materia heredada, manifestación innegable.

Por otra parte, la concepción corpórea en *Banquete Antropofágico* está ligada al cuerpo como afección, según refiere Spinoza al identificar este rasgo como inherencia del cuerpo. “Por afecto entiendo las afecciones del cuerpo, con las que se aumenta o disminuye, ayuda o estorba la potencia de actuar del mismo cuerpo, y al mismo tiempo, las ideas de estas afecciones” (126). Dicho de otro modo, se pormenoriza la idea de cuerpo como asociación, o vínculo. “Spinoza llegará a la idea de que un cuerpo, no es otra cosa que afección, nadie es otra cosa sino aquello que lo afecta” (Blair 58). Con ello, la concepción del salvaje está mediada por una mirada desde la biopolítica en su decisión de afectar el cuerpo del otro que, en una mirada simbólica, es el cuerpo comunal.

En su determinación de ejercer una economía punitiva sobre el otro, como lo refiere Blair (2004); rebajando su límite máximo (Spinoza) el salvaje se constituye al dejar su huella. En ese sentido, Aarón se revierte de un carácter salvaje al afectar deliberadamente el lugar del otro. El rostro del salvaje no será pues su imagen suspendida, heredada; más bien su rastro en el cuerpo ajeno, su producción de terror marcada en sus congéneres. Y es, finalmente, esta voluntad de irrumpir el territorio comunal representado por el cuerpo del otro lo que recubre la condición salvaje en *Banquete Antropofágico*. La reafirmación, por demás, se agrava por el hecho de su recurrencia, marcando el lugar del cuerpo como caída una vez más, ya no por herencia insustituible, sino por decisión constante y latente.

2. LA ANTROPOFAGIA CORPÓREA (Carne cruda)

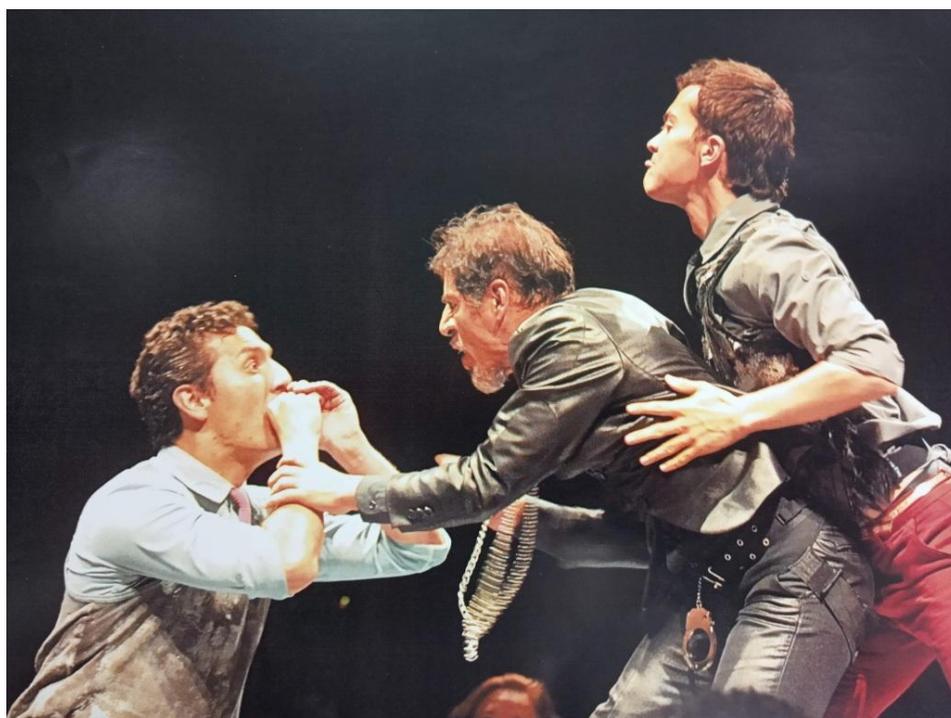


Fig.4 *Banquete Antropofágico*. 2014. Teatro Varasanta

La antropofagia no constituye la superposición de técnicas como formulación. Es, en principio, una apuesta por la madurez de la creación artística. El antropófago cultural absorbe los ojos del otro sin perder los propios. Ve por la retina de su contrario, al consumirlo, sin renunciar a su propia retina; la cual conserva la asimilación propia de los colores.

En su propuesta de investigación, el Teatro Varasanta resume su asimilación estética de *Las tres hermanas* y *Tito Andrónico* bajo el precepto de dar una visión propia de lo que ha sido nuestra relación con la violencia en Colombia bajo dos términos, en principio, opuestos: Impavidez y horror. “(Se mezclan) el universo burgués de Chejov, acostumbrado a barrer sus problemas, e

incluso sus crímenes bajo la alfombra y Tito, que sirve a sus hijos en un banquete para conservar la blancura del honor” (8).

En el proyecto de investigación presentado por el Teatro Varasanta se reafirma la premisa de la digestión de la otredad como fórmula de creación. El otro, reafirmado por su lugar en el mundo, se transforma en escenario propio, en inspiración y condimento para la propia cocina político-cultural.

Apoyados en la premisa del concepto de “Antropofagia”, que propone devorar lo mejor de aquellas formas culturales impuestas por la cuna eurocéntrica, a fin de reencontrarse y crear un lenguaje propio que se nutra de los mejores referentes, proponemos la creación de un banquete antropofágico, en el cual podamos devorar los temas universales que nos traen estas obras, rumiarlos y deconstruirlos en su estructura inicial, para poder traerlos a nuestra realidad, digiriendo nuestro presente histórico y nuestro presente artístico (2014, 10)

Así, *Banquete Antropofágico* se vale de la impasividad del universo literario de Chejov para performativizar el lugar constante de la asimilación de la violencia política. El eterno regreso a Moscú que Olga, Irina y Mascha anhelan, todo esto mediado por la pasividad y la resignación a largo plazo. La escogencia de *Las tres hermanas* debe estar estrechamente relacionada al afán creativo de representar la guerra bajo la premura y el manto de los estragos cotidianos. Es la guerra a cuentagotas que lentamente termina por dragar la voluntad y el esfuerzo colectivo.

El teatro de Chejov está marcado por la representación de lo cotidiano, por el impulso de los acontecimientos bullendo en la profundidad. En una carta a su hermano en 1887 el dramaturgo ruso expresa cómo la literatura solo es un arte cuando representa la vida, auténtica y honestamente. Es el teatro de la profundidad cotidiana, aquel que se escapa en la repetición de los gestos diarios.

Por otra parte, en *Tito Andrónico* bulle una violencia constante. La muerte se muestra natural, permanente y directa. A la blancura del delantal de Chejov, en Shakespeare se intuyen las manchas en la representación de la política como maquinaria del horror. Tito participa como víctima y victimario al mismo tiempo de la violencia política y será el móvil que usa el *Banquete* para proponer una visión de la violencia como constante en la cultura. En *La violencia y lo sagrado* (1995), Girard justamente explica la reciprocidad de la violencia como enclave del círculo vicioso presente en la tradición de la tragedia en el teatro. Por otra parte, Girard establece cómo la violencia se liga de manera permanente con lo ritual. Esto le confiere al acto violento una significación y unos fines concretos en la afectación violenta sobre otro cuerpo.

Siempre nos interrogamos, por ejemplo, acerca de con qué culto especial conviene relacionar la tragedia griega. (...) En Grecia, Las tradiciones ligadas a estos lugares, las funciones de origen ritual que están asociadas, confirman a cada instante la hipótesis que sitúa el linchamiento sagrado en el origen de la *polis* (12)

En *Tito Andrónico* se logra contar con los elementos de aquella violencia recíproca de nuestra historia política. El injuriado que toma la justicia a mano propia y la transforma en carnicería hacia otro. Víctimas y victimarios, todos participando del banquete de la sangre, la cual es, sin duda, el ingrediente principal de la cena. Con esto, nos interesa notar cómo en *Banquete Antropofágico* la antropofagia, si bien se nutre de ingredientes alcalinos, también es capaz de consumir las vísceras y los elementos nauseabundos con un fin estético. Consumir al otro significa untarse. El antropófago no conoce formas de etiqueta. Se consume al otro, ante todo, por la imposibilidad de consumirse a sí mismo. Se consume la garganta del otro para decir lo que resulta indecible a la propia.

Chejov se debe a lo rural, al paisaje profundo, al lento ritmo de los días que se pierden. Se debe a la inacción como malestar. Chejov es a los cortes inmóviles, a las heridas invisibles en la psique y a la inercia. Shakespeare, en cambio, recurre a la carnicería de la metrópolis, al desenfrenado rotor de las balas, a cercenar y los cortes violentos y al aquelarre de sangre que la ciudad hace con una guerra ajena.

La reflexión por lo antropófago está presente en igual medida en la estructura misma de la propuesta creativa de Varasanta. Este grupo, del cual Fernando Montes es director, se inscribe dentro de una tradición creativa en simultáneo al desarrollo de procesos investigativos. A partir de este doble ejercicio surge *Banquete Antropofágico*, en la obra se entremezclan los dos textos canónicos de los cuales se vale la teatralidad de forma simultánea; ya que el escenario aparece dividido por medio de una tela. De ahí que sea imposible para el espectador lograr una digestión completa de las formas representativas de la violencia que se le están ofreciendo. A modo de banquete, se llevan a cabo los diferentes actos de la obra en la cual se entremezcla lo sutil y espectral de la guerra en simultáneo con la barbarie y la violencia explícita que han moldeado los contornos de una guerra amorfa.

II. Anclajes y desanclajes del cuerpo

“El cuerpo es material. Es denso. Es impenetrable.
Si se lo penetra, se lo disloca, se lo agujerea, se lo
desgarra”

Jean Luc Nancy. *58 indicios sobre el cuerpo*, 2007



Fig. 7. *Resistencias del cuerpo*. 2016. Juliana Bastidas Sacanambuy

Una de las preguntas que surgen a partir de la propuesta creativa de la obra *Banquete Antropofágico* es el lugar predominante del cuerpo. La antropofagia política, aquella encaminada al borramiento del cuerpo y su subjetividad es uno de los tópicos abordados más directamente por la puesta en escena. Este apartado busca analizar la operación de los mecanismos de control sobre el cuerpo a partir del entrecruce de la expresión corpórea en *Tito Andrónico* y *Las tres hermanas*.

En primer lugar, se hace necesario identificar lo corpóreo como elemento simbólico en la construcción cultural. Así, la noción de cuerpo traspasa al sujeto en la concepción más amplia para dar lugar a un espacio, a un territorio. Foucault (1999) identifica al cuerpo en su dimensión simbólica; es decir, como punto de entrecruce de nociones morales, sociales y culturales de una determinada sociedad. “el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (26). La afección sobre el cuerpo atraviesa el plano físico para instaurarse en el espectro simbólico. En igual medida, las afecciones y modificaciones que se ejercen sobre el cuerpo tendrán repercusiones desbordadas del sujeto mismo.

Joan-Carles Mèlich y Lluís Duch (2012) al postular su antropología de lo corpóreo establecen una configuración del cuerpo a partir de su carácter dual entre un escenario íntimo, aquello concerniente a la experiencia individualizable y, en contraste, una dimensión comunitaria; aquello que corresponde a una noción de cuerpo como *mundo compartido* (236), o prolongación de la experiencia humana. Esta dualidad; entre lo finito y lo infinito, entre interioridad y exterioridad, deseo y norma, individuo y sociedad, abarca no solamente lo material de lo corpóreo, sino lo inmaterial de todo el entramado del relacionamiento humano con otros cuerpos. “Todo, desde una simple piedra hasta el cuerpo del otro, tan solo existe en la medida en que nosotros lo percibimos y lo «habitamos»” (238).

En *Banquete Antropofágico*, este principio dual se extrapola en dos escenarios. El primero, que corresponde al reino íntimo es abordado por el cuerpo mismo del actor, puesto sobre la mesa, vulnerable y, al mismo tiempo, trasgresor. El actor mismo hace parte del banquete, es su performance el plato a engullir.

“No tener miedo de ningún PATRIARCA, ser un buen plato sobre su mesa” (Mayúscula sostenida en el libreto original). La línea, dicha por Masha, es uno de los primeros entrecruces narrativos de ambas obras. El patriarca, con todos sus rezagos de significación del universo garciamarquiano, será la personificación de la violencia paraestatal, un personaje asimilado en torno a su sitio enunciativo como propagador y consecuencia, simultáneamente, de los estragos del castigo hacía el cuerpo.

El primer acto de la obra, la “Entrada” ofrece la constitución estética de “El patriarca”, a efectos del contacto con Shakespeare, Tito Andrónico. Los diálogos del personaje se construyen a partir de una intervención conocida del ex paramilitar Salvatore Mancuso en su visita al Congreso de la República en 2004; al momento de adelantarse las negociaciones de desmovilización de las AUC durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez.

En el discurso, tristemente celebrado y aplaudido, se evidencia la intención descarada de justificar lo injustificable; un maquillamiento malintencionado del horror. La finalidad del discurso es recogida por *Banquete Antropofágico* al presentar una legitimización del proyecto paramilitar como un actor político (Rodríguez, E. 89). Así, finalizando la “Entrada”, Beto (actor de la obra) pronuncia la frase con la que Salvatore Mancuso cierra su discurso: “Que la Patria sea en nuestras mentes y en nuestros corazones, el intento siempre vivo, siempre bello, de construir el paraíso entre los Andes y el mar” (Teatro Varasanta 1. 5).

A partir de esta prefiguración del Patriarca como un actor del conflicto armado en Colombia, Varasanta realiza un tratamiento estético en torno a la violencia ejercida alrededor de esta figura. Así, en el segundo acto, “El consomé”, va a poner en evidencia la desnudez de las actrices, en el sentido de “Acontecimiento (...) desnudez y puesta al desnudo” (Agamben 94) a medida que sobre ellas se cierne la espectralidad de la violencia explícita.

Desde lo visual, este manejo lumínico y de escenografía resulta clave para la lectura simultánea del escenario corpóreo. Independientemente de la ubicación del espectador-comensal, la narratividad de este segundo acto transcurre así: Se ve de un lado del escenario (lado de las mujeres) la interpretación del Acto I de *Las Tres hermanas*. Se asiste a las bases de su futura implosión; se las ve desamparadas en la narración de la ausencia del padre y las esperanzas futuras puestas en Andréi y, en simultáneo, del lado de los hombres se escuchan fragmentos del prólogo de *Tito Andrónico*. Escondidos tras la tela, los hombres se violentan mutuamente mientras se entrecruzan diálogos del prólogo con consignas políticas de una referenciación al conflicto.

Aquel escenario íntimo que referenciábamos previamente se explora en *Banquete Antropofágico* mediante el “desnudamiento” del cuerpo del actor. El espectador consume la fragilidad y el desdoblamiento del actor hacía su interioridad. Diferente al universo burgués de Chejov, es la guerra la que ha moldeado la constitución de estos cuerpos inasibles, representados por las tres hermanas, suspendidas por una fatalidad paralizante frente al constructo de su propia identidad. Expuestas, hacen parte del festín de la guerra y sus perpetradores. Al ser tomadas ellas mismas como uno de los platos, se reafirma el escenario interno del actor como espacio vulnerado.

Desanclarse: Alienación y consumo zombie

Un segundo escenario corpóreo explorado es su dimensión política. Cuerpo-extenso para el cual se diseñan los dispositivos necesarios para su castigo. Al ser espacio disputable, el territorio del cuerpo está ordenado o delimitado por las marcas externas que sobre él se ejercen. El Otro⁴ se incrusta en la experiencia vital a través de las marcas; al igual que su significación. El cuerpo atraviesa, entonces, por diferentes experiencias encaminadas a generar sensaciones en la forma de hábitat del individuo.

Así, la constitución de un *Yo, corpóreo* está íntimamente ligada a la experiencia del cuerpo en los contactos y en las marcas del Otro. Esta reflexión por el cuerpo y su lugar de preponderancia nos remite a un sentimiento íntimo de autocuestionamiento. En una categorización que nos permita entender mejor cómo operan los mecanismos encaminados a dirigir la experiencia del cuerpo por el medio teatral en *Banquete Antropofágico*, Merleau-Ponty (2013) se refiere al “Anclaje corpóreo de la subjetividad”. Esta configuración, que entra en operación desde el momento mismo del alumbramiento, está diseñada para anclar subjetivamente al ser humano en un territorio, o espacio físico, por medio del reconocimiento y exploración de su propio cuerpo; su propio vehículo.

Si, reflexionando sobre la esencia de la subjetividad la encuentro vinculada a la del cuerpo y a la del mundo, es que mi existencia como subjetividad no forma más que una sola cosa con mi existencia como cuerpo y con la existencia del mundo y que, finalmente,

⁴ Carmen Lucía Díaz (2003) refiere al “Otro” como la externalidad, no controlable por el hombre, con respecto de su propio cuerpo y los efectos que éste sufre.

el sujeto que yo soy, tomado concretamente, es inseparable de este cuerpo y de este mundo (16).

No obstante, si bien las prácticas de crianza están encaminadas a fortalecer este anclaje, que Merleau-Ponty refiere como necesidad al entender al individuo en tanto sujeto participativo de su realidad, podemos referirnos en igual medida a los mecanismos dirigidos a crear una experiencia vital desde la alienación. Así, al afectar el constructo del *Yo corpóreo*, se pretende desligar al sujeto de su anclaje corporal con su realidad. Es en sí, una práctica ligada al control y al castigo; a las marcas visibles e invisibles de la violencia sistemática que pretende lograr un “espectador imparcial, sujeto acósmico” (68).

¿Cómo no identificar este constructo acósmico con la personificación de Irina, Olga y Masha Prosorov? Inscritas dentro de la tradición dramaturgica chejoviana, las hermanas son seres abúlicos, resignados, recubiertos de fatalismo, desconectados de sí mismos. A su alrededor, igualmente, convergen personajes ubicados en lo limítrofe de una sociedad acelerada y cambiante; militares en retiro, apostadores, maestros venidos a menos. Asiste el espectador a una especie de “nada continua”, degulle gestos rutinarios y conversaciones triviales o inconexas a simple vista. El antropófago cultural se siente insatisfecho a falta de grandes emociones en la teatralidad chejoviana. Pareciese, por momentos, una elegía de la nada; una narrativa encaminada a detallar lo ínfimo. Como la nada a la que se asiste en 4'33, el espléndido gesto conceptual de John Cage en torno al vacío y el silencio.

En Chejov, se presencia la escena minimalista de la vida, rutinaria, monótona y, sin embargo, revestida de una simplicidad envolvente. “En la escena todo debe ser tan complejo y al mismo tiempo tan sencillo como en la vida. Los hombres comen, simplemente comen, y al mismo tiempo se conforma su suerte y se destruyen sus vidas” (Chejov en Quesada. 1982, 14). En este

teatro realista la vida bulle bajo la superficialidad de lo cotidiano y, sin embargo, esta aparente superficialidad está recubierta de una profunda reflexión en torno a los valores imperantes y a la aceleración temprana de la modernidad.

Janet Malcolm, quien se decidió a recorrer los sitios que el dramaturgo ruso plasmó con ahínco, hace un paralelismo de las interpretaciones hechas al teatro chejoviano:

(Sus) relatos tienen un tono sincero, natural, racional, moderno; han sido descritos como modestos, delicados, grises. En realidad, son salvajes y extraños, arcaicos y de colores brillantes. Pero ese carácter salvaje y extraño, ese arcaísmo y esos colores brillantes, están ocultos, como también su complejidad y dificultad. (...) Tragamos un relato de Chéjov como si fuera un helado y no podemos explicar nuestro sentimiento de saciedad (16)

En *Tres hermanas*, la existencia malograda de Olga, Irina y Masha contrasta con el *leitmotiv* chejoviano de la redención posible por medio del esfuerzo humano; la oportunidad expresada de un escenario social menos degradado que la intuición premonitoria de Chejov. A la amargura y desazón de la realidad pegajosa de las hermanas, se contrapone un sentido progresivo y concientizante en la obra, una “esperanza de construir en el futuro un mundo más humanizado, redimido por el esfuerzo común y el sabio aprovechamiento de las fuerzas espirituales y naturales de los individuos y del mundo en derredor” (Teixido, 1978. 30)

Banquete Antropofágico hará uso de este tópico movilizador como fuerza concientizante. Al aparente desanclaje de la escena chejoviana, se realiza un tratamiento estético del actor como sujeto de producción subjetiva. El acto performativo entonces aborda la puesta en escena como una traducción activa del texto dramático. “El actor no debe aparentar que existe, sino existir de verdad” (Stanislavsky, 2015). En ese sentido, el actor-creador encarna el anclaje corporal mediante la toma de consciencia del ejercicio teatral. Es el cuerpo en plena consciencia, o anclado, el que

permite la digestión estética del texto. A la gramática textual se interpone la gramática corporal con el actor-creador como móvil en el traspaso semiótico y en la potenciación de sentido.

El entrecruce entre el universo textual chejoviano y la traducción escénica de Teatro Varasanta mediante el trabajo actoral, produce una performance profundamente encaminada al anclaje como premisa conceptual. Por una parte, *Banquete Antropofágico* permite al actor-creador un escenario de confrontación propia mediante el intertexto de la obra con el escenario personal. A la alienación de las hermanas desancladas por la externalidad y la remembranza de un pasado imposible, se antepone el retorno al cuerpo como mecanismo contextualizante y de lugar propio. El retorno, sin embargo, no será feliz. Al ser humano contemporáneo, ligero en su constructo social, el anclaje corporal, aquel guiado a entender las cargas corporales propias y su potencia aletargada, se le presenta como camino tortuoso. Por demás, una asimilación como la propuesta en *Banquete Antropofágico* demanda del actor-creador el llevar el cuerpo propio al límite.

En la performance de la obra, hay, además, diferentes momentos y estrategias teatrales que dan cuenta de este propósito a desarrollar mediante la interpretación misma: la confrontación del actor-creador consigo mismo. En una entrevista concedida para este trabajo, Julián Naranjo, actor de la obra, hizo énfasis en *lo inacabado* del *Banquete Antropofágico* en su fuero personal. Lo inacabado del performance es la marca de la exposición pública en el cuerpo, de la enorme carga semiótica de traspaso hacia lo externo.

Así, en el Acto III de las *Tres Hermanas*, el incendio, se retoma la escenificación Chejoviana y la significación del fuego como elemento de purificación, o catalizador, en el fuero interno de los actores. Como presagio de esta ruptura a la que se expone el actor mismo, el fuego es empezado por Beto, uno de los actores de *Banquete*, al realizar una apología al fuego.

Yo soy del signo aire, amante furtivo del fuego; el que atiza, el que purifica, el que se adhiere (...) El fuego me llama, me pervierte, me seduce. Yo no soy pirómano, pero les aseguro que con un paquete de papas y un fosforito puedo incendiar este chuzo (...). Salud por el fuego, por lo que quema, por lo que reduce, por lo que cambia. Salud (Teatro Varasanta. 4. 11)

El incendio fuera de escena en Chejov, alimentado por otros, ajenos al drama de la casa de las Prózorov, se performatiza cercano y atizado por los mismos actores en *Banquete Antropofágico*. El fuego es la purificación necesaria que el actor debe soportar como precio del consumo. Durante este acto, los actores se enfrentan, en un primer momento, consigo mismos. La tela sigue presentando la división en el escenario y, de manera simultánea, los actores se permiten compartir con los espectadores su confrontación personal con el público. Por una parte, Pacho lee en voz alta su *Carta al Padre*, en la referencia kafkiana del abandono paterno. “No sé nada de usted, no sé quién es usted, y no sé en qué estaba pensando cuando decidió crear una familia, casarse y, al tener hijos, huir y abandonar” (2014).

No obstante, la escena combina elementos de la violencia estatal en un intertexto con el conflicto armado. El abandono del padre es un síntoma, apenas, de las violencias simbólicas de la sociedad colombiana. Así, en la segunda parte de la carta, una vez ha concluido el diálogo directo con el padre ausente, el actor se refiere al condicionamiento de la violencia en el crecimiento de una generación marcada por lo inevitable del desprecio hacia el otro y la regeneración del ciclo de violencia alimentada por el aparato político.

1998. Policía Nacional. Dios y Patria.

Pido perdón desde el fondo de mi corazón a todas las personas a las que les hice daño. Pido perdón por haber sido estúpido, por haber sido niño, por haber jugado al poder sin haber pensado nunca en las consecuencias.

Colegio de curas, buena educación. Más de 11 años enseñándole a un ser humano que se debe amar y respetar la vida para que solamente en un año se le enseñe que está bien matar, que está bien vulnerar, amedrentar. Que el fin sí justifica los medios. Abusar, burlar, mentir, acorralar, perseguir, golpear, quitar, azuzar, instigar (Teatro Varasanta 3. 10)

En ese sentido, la descomposición de la familia es una manifestación de los valores sociales predominantes. Esto es interesante notarlo porque es una de las apuestas discursivas de *Banquete Antropofágico*: una sociedad devoradora y aglutinadora. Frente a ello, el fuego es también la forma de la toma de conciencia en torno a los enormes retos que Colombia tiene en su estructura social.

En simultáneo, la confrontación se extrapola al espectador, antropófago cultural que se permite digerir la carga de violencia que él mismo se permite. Al respecto, Suely Rolnik (2007) aborda el sentido engullente como rasgo de una subjetividad contemporánea. Rolnik llama la atención de una incorporación de lo sensible modificada por las lógicas del capital en la producción cultural. El “capitalismo cognitivo” se inscribe como lógica de aproximación entre el espectador y el producto cultural. El cuerpo, pasa entonces a integrarse a las políticas de consumo de la sociedad actual. La vida-objeto y sus fenómenos característicos como el nacimiento, la sexualidad y la muerte estarán integrados por este sistema de representación moral. En este escenario no hay espacio para el cuerpo otro, para el cuerpo que no está moldeado bajo las ópticas de control y

potenciación capital del cuerpo. “La civilización lucha contra la barbarie: cuerpos ineficientes, torpes, antiestéticos e inmunes a la belleza” (2004). La barbarie pasa a inscribirse como discurso desde lo biopolítico y el cuerpo es catalogado a partir de su *Potentia gaudendi*, es decir, por la manera en que es capaz de producir placer para el beneficio del capital económico; según el concepto desarrollado por Paul B. Preciado en *Testo Yonqui* (2020); en donde el autor aborda de manera crítica la hipersexualización y la industria fármaco-pornográfica en la sociedad contemporánea.

De ahí que esta visión instrumentalista ejercida por el público sea confrontada en igual medida por el fuego. El espectador, deseando el consumo *ligero*, ajeno a sí mismo, se ve forzado a engullir una porción más amplia y desmedida de violencia. Como segunda parte de la escena del incendio, una vez los actores han debido atravesar el fuego purificante de su propia historia, se propone la confrontación del espectador con su propio espacio como agente pasivo, ser “acósmico”, como refería Merleau-Ponty.

Para la presentación de este plato de la cena, nos inspiramos en el tercer acto de la obra *Las tres hermanas*. Un momento donde el dramaturgo se vale de un incendio para situar a sus personajes ante la inminencia de la muerte. Vimos que esta es una estrategia que ocasiona una especie de transformación, de transgresión. (...) Nosotros como actores-investigadores debíamos proponer un material personal basados en las propiedades del fuego. Lo transformador, lo adherente, lo revelador. (...) Reducirnos a cenizas y pasar una prueba de fuego enfrente de ustedes” (Dirigiéndose al público): “¿Se te ocurre alguna prueba de fuego que pueda quizás, o no, pasar por ti? (Teatro Varasanta 5. 10)

En este punto, el fuego como transformación y autoconsciencia se traspasa de los actores al público. Su simbolismo y uso chejoviano es ingerido en la propuesta creativa como dispositivo

de ruptura con la cómoda pasividad del espectador desanclado. La violencia contextualizada, aquella que ha traspasado los universos ficcionales de Chejov y Shakespeare toma forma en el careo de la realidad política colombiana. No es la Rusia profunda ni Roma en donde se busca situar al espectador. El acto de consumir la textualidad de ambas obras inequívocamente debe llevar al espectador, al antropófago cultural a situarse en su propio contexto.

En este país, contrario a lo que suele decirse, el pez no muere por la boca. Muere sobre una mesa, decapitado a punta de motosierra. Muere después de mucho sufrimiento. Martilleo de las uñas, martilleo en los dedos. (...) A mujeres embarazadas las abren, las rajan y les meten un gato adentro para que se les coma el feto. Cortan las cuerdas vocales para aplacar los gritos, para decapitar en el silencio. Aquí todos matan y comen del mismo muerto (...) Lo mataron porque era abogado, lo mataron porque era humorista, porque era periodista; lo mataron porque era desmovilizado, porque era guerrillo; lo mataron porque era paraco; por puta; lo mataron porque era un pobre guevón, porque ajá, porque sí, porque estaba en el lugar equivocado, por ser un pobre marica, porque ¿quién lo manda a estar ahí? Bobo hijueputa (Teatro Varasanta 5.10)

Decíamos. No es fácil consumir el *Banquete Antropofágico* porque nos obliga a consumir en un plato de lentejas el aletargamiento y la postración ante una guerra caníbal. Al igual que Tamora al devorar en un festín a sus propios hijos, la violencia cruda, aquella que se ha engendrado y permeado en toda la estructura social del país, de repente se presenta desprovista de recubrimientos y condimentos letárgicos. La tela en el escenario, mostrando animales de carroña y descomposición, refuerza lo desmesurado del plato político que consumimos a diario; ávidos los ojos cada mañana de nuevos consumos culturales y, en simultáneo, la desidia creciente ante el horror de un país borrado de sí mismo.

Afuera, en la calle, la gente se está muriendo. La historia pasa como un fantasma y ¿quién es tan imbécil para encerrarse en una sala de teatro y sufrir por el amor y por la muerte? ¿Quieren hacer algo de verdad? Salgan a la calle y vean la fuerza simple de la violencia política. (...)

¿Quién puede ser tan cínico para ponerse como plato sobre una mesa sabiendo que afuera la gente se muere? (2014)

Al final, aplausos. Una vez más el sentimiento letárgico y bienhechor se hace con el espectador. El horror es medible y consumible en el tiempo durante el cual transcurre la obra teatral, aquella mentira comestible. Julián Naranjo, quien pertenece al grupo de actores de la obra aún se desconcierta al recordar los aplausos retumbantes al final de su performance. Al horror mostrado, la respuesta es lo ligero de la digestión tranquila. La siesta reconfortante de sentirse a salvo, externo a la depredación. Los caníbales serán otros. De este lado somos la civilización. Hasta el día en que no lo seamos más.

III. El cuerpo mancillado, o el desanclaje premeditado

“Véngame ahora, de lo contrario que no te vea más y mátame, pero no con bala, ni por la espalda. Hazlo con un cuchillo. Pero me lo metes por la vagina, porque por ahí fue que te tuve”

Tamora (Banquete Antropofágico)

Al referirse a la concentración de violencia sobre la población civil, Elsa Blair (2000) establece un paralelo con los conflictos interestatales del siglo XIX. En el concepto clásico de guerra, el objetivo es puramente militar. La afectación de la población civil, si bien se puede entender como “inevitable” tiende a ser tomado en cuenta como un daño colateral; es decir, sin la intención explícita de ocasionar daño. No obstante, como resalta Blair, en la confrontación contemporánea, cada vez más se hace visible la intencionalidad de involucrar a los civiles como actores del conflicto mediante diferentes mecanismos encaminados a dejar huellas, o marcas, de finalidad política.

Diremos marcas invisibles, puesto que la violencia física no es el único mecanismo dispuesto para la enajenación del anclaje corpóreo. Al respecto, Foucault (1999) aborda las distintas coerciones que se hacen al cuerpo en aras de modificarlo, situándose en una funcionalidad específica. La retórica corporal (134), por ejemplo, es referida por Foucault en la ejemplificación que se hace de la corporalidad marcial. Así, el soldado se ve revestido de una nueva función corporal; elaborada de manera que refleje los valores constitutivos de su quehacer militar. Dirá Foucault: “Se expulsa al campesino y se le ha dado el aire al soldado” (133).

Ahora bien, ¿con qué finalidad se ha llevado a cabo este proceso; el de la reconstitución del cuerpo? Foucault se refiere a la búsqueda por una “Anatomía política”, es decir, una prefiguración del escenario corporal como disociación del cuerpo en la cual el sujeto experimenta una doble transformación: Por una parte, se le recubre de gestos, movimientos y accesorios que lo canalizan como un vehículo del poder estatal. Se le da “el aire” al soldado como cuerpo perteneciente al sistema político y se le permite convertirse él mismo en sujeto de control a otros. Simultáneamente, se le restringe a este sujeto moldeado la potencialidad del poder que se le ha otorgado mediante la disciplina de la doctrina marcial (135).

El resultante de la acción simultánea de ambos mecanismos es el “cuerpo dócil” (132). La fórmula, ampliamente perfeccionada, logra constituir una corporalidad de la función, recargada de los valores políticos imperantes, o deseables. Chejov, por demás, no parece ajeno al efecto marcial que la figura del soldado logra ejercer. La fuerza, destreza y habilidades deseables en un cuerpo moldeado en transmitir y ejercer dichos valores. En *Las tres hermanas*, cabe recordar que, justamente, es el cuerpo militar el que está anclado a los valores superiores de la escala social. A la fuerza y fiereza de las hazañas marciales, se le suman otras concepciones como la gallardía y la alta cultura.

Foucault aborda esta simultaneidad de valores mediante la distinción y el alejamiento de lo “militar” con el “guerrero”. Así, el militar está instaurado dentro de un ordenamiento y su funcionalidad, más allá del combate, es el transmisor de las garantías y operatividad estatal. El “guerrero”, en respuesta, se asemeja a la violencia desregulada de aquel que no está limitado por una superestructura; sino únicamente supeditado a sus propios impulsos. (167). En *Banquete Antropofágico*, contrariamente, la interpretación propuesta frente al cuerpo militar se desliga de la

concepción chejoviana para acercarla más al guerrero como agente paraestatal en su ejercicio de la violencia.

Por otra parte, dentro de los mecanismos encaminados al desanclaje del cuerpo están las marcas punitivas. La regulación de la muerte por parte de la institución (Foucault) obliga a ubicar el cuerpo del otro en territorio de lo prohibido. Dirá George Bataille:

Si el deseo de comer a hombres nos es profundamente extraño, no sucede lo mismo con el deseo de matar. Cada uno de nosotros no lo siente, pero quién osaría pensar que subsiste, en la muchedumbre, tan real, si no tan exigente como el hambre sexual. La frecuencia, a través de la historia, de masacres inútiles, hace sensible el hecho de que en cualquier hombre existe un matarife posible⁵ (Bataille en Díaz, 101)

De esta forma, la muerte como marca del otro se inscribe dentro de los mecanismos de crueldad racionados y aceptados; diferente a la devoración del otro. El asesinato y sus derivaciones convierten al cuerpo en depositario de la violencia y la multiplicidad de marcas en el cuerpo, ahora mancillado, se abordan ampliamente en la puesta en escena de *Banquete Antropofágico* en la asimilación de la violencia continua en Shakespeare.

Cuerpo des-adaptado merecedor de lo punible. El *Banquete* hace uso de diferentes mecanismos de sometimiento del cuerpo extenso; de ese *mundo compartido* que en el contexto de la violencia en Colombia se ha usado ampliamente como escarmiento, o amedrentación hacía la población civil. Tal como lo sugiere Blair (2004), podemos hacernos un cuestionamiento previo al análisis de la tortura y los mecanismos desenclajantes sobre el cuerpo del repertorio de la violencia: No sobre el porqué de la guerra, sino el porqué y el cómo de las atrocidades (166). En

⁵ George Bataille en Díaz, Carmen Lucía. "El cuerpo como objeto de las marcas del otro." *Desde el jardín de Freud* 3 (2003): 98-105.

efecto, la decisión de asimilar la violencia endémica de *Tito Andrónico* está relacionada con la asimilación de los niveles de degradación que ha alcanzado el conflicto en Colombia.

Ya desde *Kilele, una epopeya artesanal*, el Teatro Varasanta aborda la performance en torno al horror. La obra narra el duelo de Viajero, hijo del Río Atrato y su consecuente tarea de transportar las ánimas al valle de San José para su reposo. Tomando como referencia la masacre llevada a cabo por la explosión de un cilindro de gas en la iglesia de Bojayá, la obra toca fibras sensibles de uno de los episodios más trágicos del conflicto en Colombia no solo por el número de víctimas civiles, sino por el revestimiento de lo absurdo en el hecho mismo: el pueblo que se refugia en la iglesia ante la inminencia de la toma guerrillera.



Fig 7: El testigo, Jesús Abad Colorado

El tratamiento estético de la explosión misma, como lo identifica Martínez Sierra (2013), está mediado por la quema simbólica de 119 figuras de papel en representación de las víctimas

mortales. En *Kilele*, el desplazamiento forzado se aborda mediante el borramiento de la frontera de la muerte. Así, tanto vivos como muertos son incapaces de hallar reposo, en un claro desdibujamiento de la vida como valor supremo a partir del horror. Al respecto, Mario Henao (2013) lleva a cabo un análisis de la significación múltiple que adquiere el desplazamiento dentro de la obra:

Kilele aborda el tema del desplazamiento desde dos puntos. Por un lado, los desplazados son las almas que vagan por el país tratando de lograr el rito fúnebre que les permita descansar en paz. Estas almas son todas aquellas personas que han desaparecido y de las que nadie puede dar cuenta. Son los cuerpos que se encuentran en las fosas comunes y que son imposibles de identificar. Pero esos desplazados son al mismo tiempo los habitantes forzados a abandonar sus tierras, los vivos, pues ellos también son unas especies de almas que vagan por todo el país, pasando como espectros al lado de nosotros, los capitalinos. (29)

Al establecer Henao una distinción entre la ciudad y el campo en tanto los efectos sufridos a raíz del conflicto es posible leer una reflexión acerca de la inapetencia ciudadina por entender los matices de una guerra ajena al entramado urbano. Ese componente de asimilación regulada es la que va a interpelar el Banquete Antropofágico frente al consumo ficcional de la violencia.

En el caso de *Banquete Antropofágico*, además, el tratamiento de la violencia se complejiza al permear diferentes escenarios de significación. Como lo hemos abordado previamente, la violencia estatal es importante para entender el contexto de la obra. Así, el discurso inicial ofrecido por el Patriarca en tanto la permisividad del Estado colombiano en la conformación de grupos paramilitares será determinante para el hilo conductor de la obra.

Edificamos a precio de fuego y sangre, la pacificación. Decapitamos y desmembramos muchas personas. Pero sus miembros cortados y sus entrañas alimentan el fuego del sacrificio, cuyo humo, desde los feroces hornos, como incienso, perfuma ahora los cielos. Empeñé mi vida entera para que más de 40 mil personas que estaban en armas, que delinquíán, que asesinaban, que habían creado un Para-estado en medio de un Estado permisivo, se desarmaran (Teatro Varasanta 1.4)

Hay en este apartado un tratamiento estético de los valores constitutivos de la guerra en Colombia. Escenarios de autosacrificio en aras de la conformación nacional en donde se retoma la idea garciamarquiana del Patriarca como figura recurrente en la predestinación del país. No obstante, la violencia sistémica y de mayor tratamiento estético tiene que ver con la violencia sexual y la degradación de la condición humana, tomando a Lavinia como objeto de escarmiento y control punitivo. En la obra, *Banquete Antropofágico* se nutre del personaje shakesperiano en tanto receptor de la conjunción de las diferentes violencias encaminadas al borramiento del otro.

Así, en la adaptación que se hace de la violación a Lavinia, se recurre a Aarón al decapitar a la nodriza de su hijo recién nacido con el fin de no ser descubierto como amante de Tamora: “Mis queridos señores: He aquí un acto de política⁶. ¿Iba a dejarla vivir para que divulgue el secreto? ¿A una comadre chismosa parloteando por toda Roma? No, señores. No” (33)

Banquete Antropofágico, al extrapolar la violencia incesante de *Tito Andrónico* al contexto del conflicto en Colombia, la frase subrayada se reviste del silenciamiento de la población civil a manera de escarmiento y advertencia. De ahí que una vez ha sido desatado el horror, el acto de

⁶ Subrayado propio.

desmembrar se adhiera a la imagen que se busca imponer. “Que la comunidad sepa que si se le desmembró fue por algo, que se está haciendo algo por la comunidad, un acto de política” (2014).

La violencia espectral en Shakespeare, omnipresente y determinante en la tragedia, se evidencia en las formas de violencia contemporánea que se ha vivido en el caso del conflicto armado en Colombia. Hay un apropiamiento de la obra en su sentido más mórbido como figuración del horror vivido. En el caso propio del desmembramiento, este se articula dentro de las denominada “crueldad extrema” ejercida en los conflictos contemporáneos sobre los civiles como lo rastrea Nahoum-Grappe en la prevalencia de la afectación civil de forma premeditada por los actores armados (1996). En el caso colombiano, el desmembrar ha sido utilizado con frecuencia en el borramiento de la humanidad del adversario (Berezin, 1998).

En uno de los testimonios recogidos por un antiguo miembro de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), “Román”, por ejemplo, relata un procedimiento de mutilación en el cual se evidencia una finalidad ampliada de este mecanismo de deshumanización sobre el cuerpo:

Utilizamos cuchillos y machetes... Cuando íbamos en el brazo (se tocó las articulaciones del codo), él cantó (delató), nos dijo que las cosas estaban en debajo de donde lo estábamos picando (Román sonrió y movió su cabeza negativamente unas tres veces). Sacamos el armamento, fusiles, mecha lenta, estopín, que se utiliza para armar bombas... dinero... sesenta millones de pesos. Luego lo acabamos de picar... en las piernas, los brazos y la cabeza... quedó el tronco solo (Girón 81)

En el relato de Román está condensado la evolución en el trato hacia el cuerpo del adversario. Tal como ocurre en la tragedia shakesperiana, la idea del cuerpo ajeno está desligada a su concepción de unidad y de semejanza. El otro, desvirtuado de sus atributos como igual, es vilipendiado a voluntad, quebrando la posibilidad de resistencia. En el caso de la mutilación, por

demás, el relato determina que su uso no se debe únicamente a la concepción tradicional de requerimiento por parte del castigado; es, simultáneamente, un mecanismo de poder total ejercido sobre el otro. Es el doblegamiento absoluto del rival; la oportunidad de obtener su rebajamiento mediante la pérdida física de su humanidad.

Por otra parte, Lavinia, como una extrapolación testimonial de la violencia sexual congénita del conflicto, cataliza las vivencias sufridas por las mujeres. Lo primero que debe abordarse en la violación dentro del marco del conflicto, es el silencio congénito que lo recubre. Como resalta Rocío Martínez (2018) este recubrimiento opera a diferentes niveles. Por una parte, es el silencio que se obliga a la víctima a llevar como marca interna e, igualmente, el crimen de guerra más profusamente negado a ser reconocido por los diferentes actores armados. En segundo lugar, es notable la caracterización que Martínez realiza de la violación como un acto profusamente racional (19). Este elemento permite deconstruir las visiones más deterministas de la violencia sexual como inherente al deseo masculino o llevado a cabo por sujetos imposibilitados de autocontrol. Al devolver las motivaciones inherentes de la agresión sexual al dominio racional, es posible determinar la funcionalidad que tiene la administración del terror sobre el cuerpo femenino.

De ahí que en *Banquete Antropofágico* la representación de la vejación a Lavinia tenga una motivación estrictamente política más allá del deseo reprimidos de los hijos de Tamora. Pacho Quirón: “Es una mujer, por consiguiente, puede ser pretendida. Es terreno fértil y abonado; por consiguiente, puede ser conquistado. Es Lavinia; por consiguiente, merece que se la explote, se la ame: un acto de política” (2014)

Frente a estas motivaciones, intrínsecamente racionales y premeditadas, Stefannia Morales (2014) enumera el cuerpo de la mujer como botín de guerra, o la afectación mayoritaria entre mujeres que desempeñan roles de liderazgo en la comunidad.

Al respecto, se han identificado algunas causas para la violencia sexual contra las mujeres en estos contextos: por un lado, la intención de humillar a la comunidad de la cual es parte la mujer, y a los hombres que no ‘cumplieron’ con su rol de protección. Por otro lado, se identifica la conexión entre la militarización de un Estado y la violencia contra la mujer. (30)

Lo expuesto por Morales da cuenta de una violencia con diferentes usos y premeditaciones. Por una parte, la intención de afectar el cuerpo mediante la humillación física. Al respecto, excombatientes paramilitares en el testimonio de “Román” afirmaban usar la violación como “escarmiento”. Adicional a ello, hay una intencionalidad de afectación del cuerpo comunal. Esta es la injuria del cuerpo como forma de vejación a toda la comunidad. En este escenario, es el cuerpo comunal, *mundo compartido* el que es objeto de vulneración y agravio.

Al igual que el drama Shakesperiano, en donde Lavinia es el medio para deshonorar y humillar el legado de los Andrónico, el cuerpo comunal femenino ha sido el blanco final de la violencia sexual en el conflicto armado. El epígrafe de este apartado retrata, justamente, la voz de aquel ser femenino comunal mancillado por parir al enemigo, por alumbrar al cuerpo punible. “Véngame ahora, de lo contrario que no te vea más y mátame, pero no con bala, ni por la espalda. Hazlo con un cuchillo. Pero me lo metes por la vagina, porque por ahí fue que te tuve” (2014)

La frase, por demás, es recogida por los diferentes actores a medida que se traspasa la violencia de un cuerpo a otro. Hijos todos de una violencia cíclica en donde el cuerpo del otro debe ser marcado. “He aquí la prueba de que soy tu hijo”. Lavinia es despojada de toda facultad sensible de la misma forma que una violencia de múltiples rostros se ensaña con su cuerpo, buscando su desanclaje absoluto; transformándola en un ser abyecto. Su voz, cortada, es la prefiguración del silenciamiento.

No obstante, dentro de la escena, se combinan, en simultáneo, fragmentos testimoniales anónimos que dan cuenta de una voz no enterrada del todo. Es la voz del cuerpo comunal que se resiste a guardar silencio frente al horror y que denuncia con el eco íntimo la vejación sufrida. El testimonio, aquel traspaso de lo indecible hacia un tercero, vendrá a ser parte de los repertorios que tendrá la voz mancillada y borrada de Lavinia de hallar una reparación y un reposo al desanclaje premeditado que se ha hecho de ella.

3. TESTIMONIAR, O CONSUMIR LA VOZ DEL OTRO

“Lo opuesto a la guerra no es la paz – es creatividad”
Zorica Mrsevic: (2001, p.45).

En el siguiente capítulo tomaremos un caso específico de cómo una forma literaria en América Latina, a partir de su enorme brecha sociocultural, ha adoptado el estatus de género, como lo es la literatura testimonial. Cabría pensar este caso como parte de la tradición antropofágica por el carácter de refinación que se le ha dado al “hablar por el otro”, el que no posee voz propia. Es el consumo de otro, no para nutrirse de él, sino para nombrarlo. Para permitirle habitar un espacio que sin la mediación de la escritura no sería posible.

Al referirse a Primo Levi, ex prisionero del campo de concentración de Auschwitz, Giorgio Agamben (2000) resalta el lugar de Levi como testigo, antes que cualquier otra categorización en la medida que Levi lleva esa intencionalidad intrínseca con toda la complejidad inherente al acto de contar, o testimoniar.

Primo Levi es un tipo de testigo perfecto. Cuando vuelve a casa, entre los hombres, relata sin cesar a todos lo que le ha tocado vivir. Hace como el Viejo Marinero de la balada de Coleridge: Si usted recuerda la escena, el viejo marinero cierra el paso a los invitados a la boda, que no le prestan atención -ellos están pensando en la boda- y los obliga a escuchar su relato (9).

Lo primero que establece Agamben en el apartado es la experiencia testimoniable por fuera del límite humano. Al afirmar “Cuando vuelve a casa, entre los hombres” la imagen refiere a un regreso desde lo sobrehumano. Lo testimoniable, así, pertenece a lo inexpresable en la medida que solo se puede expresar lo que pertenece a la comprensión humana. No obstante, Levi no solo recrea su experiencia, sino que además nos obliga a desatender la boda para escuchar lo indecible. De ahí que podamos hallar en este fragmento una segunda cualidad de lo testimoniable: la necesidad imperante de traspasar lo vivido. El que asiste siente un deseo irreprimible de dar cuenta, de contar a otros.

Traspassando lo subjetivo de verdad, justicia o, incluso, memoria, Primo Levi se adentra en su relato desde un narrador, un “tercero” a pesar de estar ubicado entre lo fronterizo de la experiencia vivida y la transferencia hacia lo externo del relato. Incluso la intención de Levi frente a sus lectores se aproxima desde el cuestionamiento; sin certezas totalizantes, deja al lector la ponderación de su narración en tanto queda abierto el cuestionamiento: *Si esto es un hombre* (2004)

En lo taxonómico del término *testigo*, Agamben ubica la figura en la precisa mediación de lo subjetivo, internalizante y el desgarramiento del traspaso hacia la exteriorización.

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término "testigo", significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él (143)

El paso de *superstes*; el estado subjetivo de lo experienciable a *testis*; el estado objetivo de lo narrable implica dos cosas: En primer lugar, el desprendimiento desde lo fragmentario de la

experiencia hacia lo totalizante de la narrativa resultante. Así, lo experimentado debe traspasar la frontera individual en aras de alcanzar un principio de representatividad. Como segundo elemento, Agamben sugiere un “final” alcanzado como requisito para lo testimoniable. En ese sentido, requeriría que el testigo adquiriera un tipo de consciencia frente a lo vivido que le permita narrar, o traspasar, su experiencia a otros. El testimonio, entonces, se materializa como intencionalidad representativa frente a un hecho con un grado suficiente de comprensión en torno a lo vivido.

El horror es la normalidad, dirá Agamben por demás. Al referirse a las escuadras conformadas por judíos encargados de las labores más tétricas dentro de los campos de exterminio, los Sonderkommandos, Agamben refiere el sentido de mayor deshumanización justamente a los momentos “normalizantes” dentro del campo. Un episodio en especial llama su atención a partir de la memoria de uno de los sobrevivientes perteneciente a los Sonderkommando en la que narra un encuentro de fútbol entre integrantes de la escuadra y soldados de las SS alemanas:

Al encuentro asisten soldados de las SS y el resto de la escuadra, muestran sus preferencias, apuestan, aplauden, animan a los jugadores, como si, en lugar de a las puertas del infierno, el partido se estuviera celebrando en el campo de un pueblo. A algunos este partido les podrá parecer quizás una breve pausa de humanidad en medio de un horror infinito. Pero para mí, como para los testigos, este partido, este momento de normalidad, es el verdadero horror del campo. (146)

El testimonio, como lo entiende Agamben, se inscribe como dispositivo anti normalizante. El testigo esgrime su voz en aras de quebrar la coraza de normalidad aparente del discurso objetivante con que la historia se refiere a los eventos pasados. El horror es la normalidad con que

se pretende encubrir la barbarie. De ahí que la voz del testigo, del que puede testimoniar, sea un contrapeso al oficialismo huero y desobligante.

Frente a Primo Levi, dirá Agamben que se hace escritor con el fin único de testimoniar. Levi cuenta con dos condiciones fundamentales que le permiten dar cuenta en detalle de su historia como ex prisionero del régimen nazi. Por una parte, transmite su experiencia en primera persona; sin la necesidad de ser hallado por un mediador letrado que escuche, edite y publique su historia. Esto le confiere completa libertad para recabar sus memorias y enriquecer su relato con detalles íntimos. Sin otro “escuchante”, no hay temor o autocensura en desplegar lo sensorial y transmitir lo vivido no solo desde el relato, sino desde la narración de lo corpóreo. Así atravesamos con Levi el frío, el hambre del cuerpo, las heridas y llagas, su descenso desde la condición humana a un estadio de autoexilio, en términos de Franco Rella (2010).

El segundo elemento corresponde al componente temporal que referíamos frente a la condición *superstes*. Recordemos la necesidad de la consciencia totalizante del hecho; un espacio de cierre y posterior asimilación. Al término de la Segunda Guerra Mundial, a medida que surgían testimonios y documentación frente al exterminio, hubo una atención especial desde lo geopolítico a la comprensión y la necesidad de reparar al pueblo judío. En ese contexto, Levi encuentra un amplio interés por acceder a un testimonio capaz de transmitir con detalle suficiente las experiencias indecibles sufridas por los prisioneros en manos del nazismo.

En América Latina, en contraste, estos dos hechos marcan una ruptura del acercamiento que del testimonio se ha hecho. Aquel *superstes* y el testimonio mediado por un agente externo, letrado, que canaliza y transmite la experiencia del testigo han sido necesarios para acceder a las

narraciones en primera persona de los vejámenes hacia la población civil de los continuos conflictos cívico-militares en la región.

De esta manera, uno de los repertorios que ha usado la antropofagia en tanto mecanismo de representación es la asimilación de la voz ajena. En otras palabras, un primer cuestionamiento al respecto es de qué forma la discusión por lo externo ha podido materializarse a modo de género literario con una amplia tradición en América Latina. En nuestra aproximación al *Banquete Antropofágico*, esta es sin duda una de las funciones que cobra mayor relevancia desde la performance de la obra al rescatar la polifonía que anhela un espacio y una voz para materializarse.

I. Narrar desde el cuerpo (Corporalidades en resistencia)

En el rastreo de lo testimonial, el traspaso hacia lo corpóreo es casi inevitable. Volvamos a Primo Levi por un momento. En este instante que retomamos, Levi narra cómo logra desentrañar uno de los más grandes horrores de Auschwitz: Lo sistemático en la deshumanización de los prisioneros. Evoca Levi una mañana estando en el lavabo, lugar por demás desagradable por la mísera infraestructura y por el agua contaminada, turbia e insalubre que salía de las tuberías. Para Levi, quien para entonces se encontraba en un estado límite de sus energías, le parece absurdo el hecho que uno de sus compañeros se enjuague el rostro cada mañana. El compañero, un sargento del Ejército austro-húngaro le hace notar la preponderancia del gesto como resistencia; la necesidad de anteponerse al terror de los captores mediante el vigor de un gesto inútil desde lo salubre.

“(…) Pero éste era el sentido, que no he olvidado después ni olvidé entonces: que precisamente porque el Lager es una gran máquina para convertirnos en animales, nosotros no debemos convertirnos en animales; que aun en este sitio se puede sobrevivir, y por ello se debe querer sobrevivir, para contarlo, para dar testimonio; y que para vivir es importante esforzarse por salvar al menos el esqueleto, la armazón, la forma de la civilización. Que somos esclavos, sin ningún derecho, expuestos a cualquier ataque, abocados a una muerte segura, pero que nos ha quedado una facultad y debemos defenderla con todo nuestro vigor porque es la última: la facultad de negar nuestro consentimiento. Debemos, por consiguiente, lavarnos la cara sin jabón, en el agua sucia, y secarnos con la chaqueta. (...) Debemos andar derechos, sin arrastrar los zuecos, no ya en acatamiento de la disciplina prusiana sino para seguir vivos, para no empezar a morir.” (2000, p.69)

La conciencia de aquella pérdida no surge a partir del racionamiento, se traslada desde el cuerpo mismo. El cuerpo es el escenario sobre el que transcurre la mayor parte del testimonio de Primo Levi. El hambre, la sed, la sensación de caminar descalzo en la nieve, la misma “nieve azul”, todo nos remite a la experiencia corpórea como eje en donde se articula el relato. En otros términos, lo “testimoniable” no parte del impulso por contar el flujo o la corriente de pensamiento sino que atraviesa la necesidad por traspasar lo indecible, el horror de habitar ese cuerpo en aquel momento determinado. El testigo cuenta su experiencia de hábitat como forma de prevención a otros.

De ahí que, en los nuevos repertorios de representación, el testimonio sin la mediación de un externo permita el adentramiento en la intimidad del cuerpo y sus procesos convulsionados por el estrés sufrido; su disentería y fluidos naturales desregulados por la tortura; sus ansías viscerales por la privación de alimento. El testimonio es un género del descenso, contrapuesto a la ascensión de la razón, el testigo recurre a su propio cuerpo en aras de transmitir su propia habitabilidad, en últimas, lo restante.

En igual medida, cabe recordar a Gayatri Chakravorty Spivak (2003) Cuando reflexiona en torno a si el subalterno puede hablar (Como el indígena, la mujer, el ser de periferia) y concluye con la imposibilidad del subalterno a hablar; ya que, al hacerlo, dejaría su condición subalterna atrás. (44) Lo planteado por Spivak nos remite a la definición de John Beverley frente al subalterno como una persona marginalizada por su raza o condición social al que tradicionalmente se le ha negado la voz. (1987) De esta manera, el testimonio como género viene a reivindicar la voz del subalterno al permitirle narrar su propia historia; un discurso dentro de lo oral que “perturba la versión oficial de la historia” (Jiménez 271)

Esta episteme del testimonio tiene por función hallar en la voz del testigo un sentido **contientizante** que se contrapone a lo representacional. La responsabilidad en el acto de enunciar y su relación dialógica con el poder serán fundamentales para lograr un sentido verdaderamente representativo, al volverse una posibilidad conjunta de la comunidad. “Al enfocar la fragmentariedad de la experiencia y al dejar de lado el impulso a totalizar, el testimonio **rehuye** la construcción de un yo monológico y, al contrario, se abre hacia la heterogeneidad.” (Yúdice 228) Así, la interpretación por parte de Yúdice nos lleva a pensar el lastre de *la verdad* en el testimonio y en las formas de representación.

Un testimonio colombiano enmarcado en estas características se encuentra en *Razones de vida* (2000) de Vera Grabe. Cofundadora y ex combatiente del Movimiento 19 de abril (M-19), Vera Grabe ha sido por demás antropóloga, parlamentaria, constituyente, madre ausente, militante, exiliada, torturada, sobreviviente. Justamente lo híbrido de las identidades contemporáneas nos remite a formas híbridas de representar; es decir, formas de narrar anómalas y fragmentarias.

El texto está conformado a modo de diálogo con su hija ausente mediante cartas; lo que constituye una memoria para sí misma y un testimonio para su país. Es una superposición de voces en un único relato. En la polifonía del texto hay sin embargo una voz predominante: la de la maternidad ausente, la del cuerpo en la guerra y lo indecible del trauma.

En el relato de Grabe encontramos la voz corpórea mediada por el fragmento como lugar de enunciación. El cuerpo es el espacio al cual la experiencia de la guerra, la clandestinidad y el ser-otro ha atravesado. Al aproximarse a la experiencia de la tortura, y como narrarla, Grabe expresa la imposibilidad de captar el significado real de la tortura en el cuerpo sin caer en el fetichismo de la narración desde un otro que no la ha vivido. “Es difícil creer que las torturas

existen en el mundo real, a menos que las hayas vivido y muy de cerca. Si se lo cuentas a alguien que no la ha vivido en carne propia, te puede creer, pero le parece ficción, y le asalta un extraño morbo por saber detalles: como fue, por cuánto tiempo, qué te hicieron...” (98).

En la *Escritura del desastre* (1990), Blanchot lo refiere: “El desastre inexperimentado, lo sustraído a cualquier posibilidad de experiencia – límite de la escritura” (14). Justamente Grabe en este apartado experimenta ese límite de la escritura al estar el discurso mediado por lo racional. El “agotamiento de lo lineal” se refiere justamente a sus limitaciones en la pretensión de verdad objetiva reclamada por Stoll; donde se hace notorio el agotamiento del relato. Al referirse al límite de la escritura, Blanchot pone en entredicho la capacidad representativa de la escritura al estar ésta condicionada por la linealidad.

Para Blanchot, a partir del fragmento se puede dar cuenta del desastre. “La palabra, casi carente de sentido, es ruidosa” (50). Es decir, al ruido de la palabra lineal se contrapone el silencio que conlleva el fragmento. Lo fragmentario, más allá de estar limitado por el vacío, es un “signo de una coherencia tanto más firme cuanto que debiera deshacerse para ser alcanzada” (56). El fragmento, -como lo oral-, viene a ligarse con una mayor capacidad de representación al poseer la plasticidad necesaria para acercarse a lo que no es tan fácil de nombrar.

Este traspaso desde la figuración representativa a lo concientizante es abordado por *Banquete Antropofágico*. Como mecanismo estético, podemos pensar una performance que toca las fibras del espectador; llevándolo a posicionarse ya no como sujeto artificio de la obra, sino a un ejercicio de conciencia con su entorno inmediato y temporal. Al ofrecer dentro del acto interpretativo rezagos, “restos” de aquel desastre referido por Blanchot, la obra termina no por ser un producto estético testimonial en sí, aunque abarque esta finalidad en su propuesta creativa.

Este desplazamiento desde el plano artístico al plano social o las prácticas artísticas en la intervención directa del tejido social es recogido por Ileana Diéguez (2009) como una “teatralidad liminal”. El caso de *Banquete Antropofágico*, su propuesta estética puede entenderse como una apuesta del teatro liminal no sólo al aproximarse a su complejo hibridismo artístico, sino su articulación con el espectro social al cual busca insertarse. Es un relato de guerra desde la polifonía.

De esta manera, la liminalidad ofrece al teatro nuevas formas de narrar. En el cruce de lo ficcional con la realidad, del dolor verídico con el dolor mimetizado por el escenario surgen repertorios contemporáneos de restitución. Es lo que Carlos Satizábal (2015) se refiere como “un nuevo relato del conflicto” (261). No sorprende así, el posicionamiento del *Banquete Antropofágico* si recogemos la tradición Brechtiana sobre los límites difusos sobre la representación.



Fig. 8 *Banquete Antropofágico*. 2014. Teatro Varasanta

La función testimonial en *Banquete Antropofágico* es, por demás, recurrente y se establece como lugar común dentro de la performance. El primer y el tercer plato fuerte de la cena son

cartografías personales, por ejemplo. En estas, los actores rastrean las huellas, marcas inscritas en su propia territorialidad. A través de memorias en la infancia, como Beto en *La Entrada* o la “Carta al padre” de Pacho, la introspección se funde con el lugar común de la violencia. En el caso de Beto, queda en el ambiente resonando aquella frase imposible: “Cante, cante, y se puede ir para su casa” al recordar el haber presenciado un interrogatorio de niño por parte de su padre a un sospechoso. (Teatro Varasanta 1.4). El recuerdo, anónimo por su lugar común con la historia de miles otros, es también representativo en tanto el escenario íntimo se funde con un marco común. Una herida transversal a un sinnúmero de familias, dolientes igual, independiente del papel representado en aquella escena.

Las cartografías personales de Gina y Liliana son un grito, antes que nada. En el rastreo de sus cicatrices propias, la sexualidad, las esperanzas y valores infundidos son el objeto de instrumentalización para hablar de lo indecible. De los dolores comunes, conjuntos y aplazados, como en la pieza de Chejov, por la llevadera rutina en medio del hastío. Su cartografía se inscribe en aquellas heridas invisibles, como los golpes que buscan demoler, dejando el rostro intacto. Además, es a partir de la voz femenina que se confronta directamente a los espectadores sobre su aletargamiento y consumo alienado. Aquel desnudamiento que refiere Agamben al dejar en evidencia el macabro consumo del cuerpo expuesto. Testimoniar es, ante todo, desnudarse. Y en *Banquete Antropofágico* asistimos a una desnudez exacerbada. Que, a nosotros, los no-dolientes, los bonachones cultos nos deja un sentimiento de intimidad, de fibras sensibles que se han tocado de nuestra propia desnudez.

II. Tejer para contar

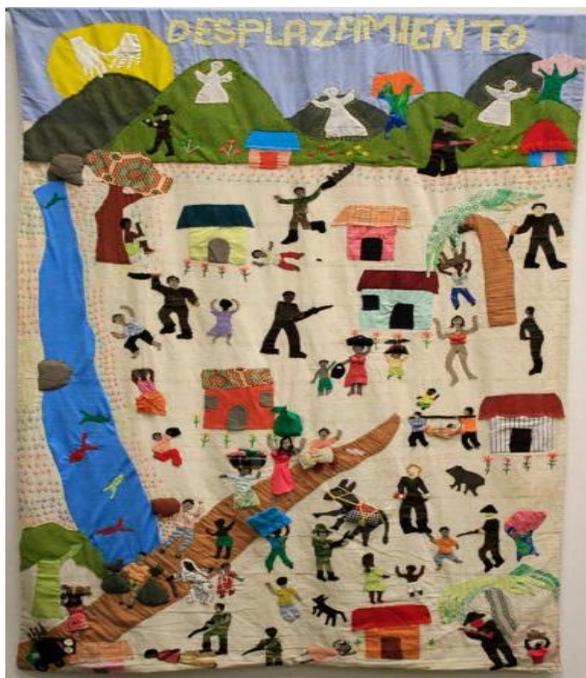


Fig. 9. *Desplazamiento*. Museo nacional de Colombia

-Bueno, mañana en la mañana que todo el mundo salga de aquí-. Lloraban por aquí, lloraban por allá, casi que uno no pudo dormir esa noche (...)"

“(Llegaron) Cogiendo a la gente de las casas. -Pa’ la plaza, pa’ la plaza. Todo el mundo- (...) Insultándolo a uno: -Deje eso, guerrillera hijueputa-”⁷

⁷ *Las tejedoras de Mampuján*. Pacifista. 2016. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QmWE7Glebug> Web. 17 Jul 2020.

El 10 de Marzo del año 2000 fue el “día del llanto” para Mampuján, corregimiento del municipio de Maria la Baja. Ese día, 60 paramilitares de las AUC al mando de “Juancho Dique” irrumpieron en el casco urbano, agruparon a los pobladores en la cancha de fútbol y asesinaron a doce campesinos acusados de ser milicianos de las FARC. Al día siguiente, el pueblo en su totalidad se vio obligado a abandonar Mampuján. “Salí con la esperanza de volver, y pronto. Yo pensé que por cinco días iba a estar afuera y regresaba otra vez a mi casa” dice Gledis López Maza, desplazada por la violencia a raíz de las amenazas tras la masacre. “Pero luego que nos tocó salir nos damos cuenta que las cosas no son tan fáciles como parecían al principio” (2016)

Ubicado en los Montes de Maria, Mampuján está atravesado por rutas de tráfico ilegal. Su ubicación geográfica permitió que los diferentes grupos armados mantuviesen su disputa territorial durante los años 90 y la primera década del siglo XXI. “Los pueblos como Mampuján que son un valle en medio de montañas son azotados por todo lo que tiene uniforme y armas; por el mismo ejército, por la guerrilla y por los paramilitares”.

Dentro de los repertorios representativos que surgen en Colombia, el caso de Mampuján es notable por la forma en que las mujeres, principalmente, hallaron para testimoniar su experiencia como víctimas de la violencia. En el Museo Nacional de Colombia se expone uno de los lienzos que las “tejedoras” han creado colectivamente. La técnica, *patchwork* o *quilting*, aprendida por medio de Teresa Geiser; religiosa estadounidense que anteriormente había trabajado con víctimas, ha sido el medio para plasmar el testimonio y la memoria histórica del pueblo y los efectos del desplazamiento.

En la apropiación que intentamos rastrear del testigo en tanto sujeto-transmisor, el traspaso de la técnica foránea como mecanismo cohesivo representa otro ejemplo de la antropofagia cultural

en tanto permite al sujeto vincularse con su espacio circundante. El *collage*, como lo identifica Ulmer en lo innovador, viene a ser desde la crítica el traspaso de materiales de un contexto a otro. En ese sentido, a un material estático la respuesta creativa vendrá a ser el uso de un material plástico, limítrofe (126). La creatividad es ante todo posibilidad. Si la escritura está agotada por su esencia lineal, por su mirada fija sobre el pasado, la voz y lo corpóreo representan una nueva posibilidad de testimoniar. Este paso del testimonio representativo-razón al testimonio concientizante-corporal está plenamente visible en el tejido de las mujeres en Mampuján.

El tejido y la palabra van de la mano en Mampuján. En el tejer está la voz sobrepuesta de sus creadoras; y así como en el relato de Vera Grabe, existe una polifonía circundante, una voz múltiple que surge del cuerpo comunitario. El tejido-retazo, ejemplifica justamente lo que Blanchot promulgaba frente a lo aglutinante del fragmento. La narración de las tejedoras no busca dar cuenta de una verdad objetiva ni lineal. Es un todo constituido a partir de la pluralidad, del recuerdo conjunto que hacen de la memoria. La memoria se vuelve orgánica al descender hacia lo corpóreo. El relato se magnifica, deja los reinos retóricos y académicos para insertarse en un espectro más amplio de significación y conciencia.

Al traspasar los materiales fijados a materiales móviles como el retazo, el género testimonial en Latinoamérica extralimita el reino de la escritura y pretensión de verdad, para enmarcarse en un nuevo género híbrido. En este, la palabra oral se mezcla con un testimonio corporal que potencia el proceso catártico. No hay una única verdad a la cual llegar ni un hecho totalizante del cual dar cuenta. Al contrario, existe una polifonía conformada por distintos tonos que, justo como retazos, dan cuenta de una mirada abierta sobre el pasado. Una forma de mirar que no termina por definirse porque sigue abierta a la interpretación y a la resignificación.

III. Cuerpos indigeribles

“Imagina un infierno contemporáneo, en donde
nuestra única tortura sea mirarnos”

Banquete Antropofágico

Es claro que el arte no actúa en forma aislada. Al contrario, la fuerza de su significación surge en la medida que dialoga con sus entornos culturales. Nuestro mundo, a medida que se interconecta y acelera, prevé la distorsión de las fronteras sociales y geográficas. He ahí el lugar de lo liminal. Es el espacio habitado por el migrante, el desasociado. A las certezas del proyecto modernizador, se contrapone la angustia y los espacios intermedios.

La ruptura y lo fragmentario entra, en definitiva, a moldear las formas clásicas que regían el arte. Hoy nuevas expresiones se abren paso como repertorios de la memoria y la representación. El mural, la música de contracultura son, hoy por hoy, nuevos escenarios donde la academia debe agudizar la mirada. En este mundo híbrido, el arte responde con nuevos repertorios estéticos que ponen en crisis las formas de representación tradicionales. Las vanguardias en poesía nos demuestran, por ejemplo, la interacción cada vez más frecuente de la literatura con la música, el performance y la plástica. ¿Cómo entender la poesía de Vinicius de Moraes a partir de nuestros análisis clásicos? ¿De qué forma puede una rosa atómica volverse objeto poético si no es a través de la respuesta creativa a un mundo caótico?

La antropofagia como recurso creativo ha podido evolucionar hasta cubrir formas identitarias. En este último capítulo hemos intentado abordar la función testimonial como forma

de consumo representativo por su importante función al brindar voz a aquellos invisibles. Hemos, igualmente, intentado rastrear los diferentes aspectos del consumo del otro en aras de lograr una visibilidad propia. Cabe resaltar los demás repertorios, además del teatro liminal, que se abren paso a medida que nuevos actores se recubren a sí mismos de representatividad. Así, desde formas murales hasta el caso de las Tejedoras de Mampuján, a lo largo del país nuevas formas surgen enriqueciendo la polifonía imperante en el proceso de reconciliación y tejido de la memoria colectiva. Polifonía, por demás, que debemos abrazar como proceso catártico de reparación colectiva. Repararnos implicará, sin duda, resquebrajar la pasividad y el desconcierto con el que nos hemos acostumbrado a digerir nuestro entorno político.

Esta conclusión, aunque parcial, también pretende ofrecer una visión esperanzadora en medio de nuestro gran desastre como colectividad. El surgimiento de nuevas expresiones artísticas nos lleva a pensar en el camino arduo que aún queda por recorrer en tanto pueda el arte cumplir una función de reconstrucción del tejido social en Colombia. No obstante, los repertorios liminales, híbridos y contestatarios son una voz de esperanza. Al igual que refería Primo Levi, son un gesto necesario para el borramiento de la naturalización de nuestro horror.

Decíamos al principio que la digestión es una experiencia de la profundidad, y lo es en tanto requiere la concentración de esfuerzos del cuerpo para la asimilación adecuada. En nuestro cuerpo social, un proceso de tal envergadura debe ser pactado con aquellas voces que, con su testimonio y su claridad de voz opacada y restituida, nos logren contagiar del sentir vivencial en torno a un entendimiento diferente del otro; ya no pretendiendo engullirlo para su borramiento o silenciamiento, sino para lograr una polifonía de ecos acentuados en las generaciones venideras. Cuerpos, aquellos, que ojalá sean indigeribles para el monstruo de la guerra.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. "Lo que queda de Auschwitz." *El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, 2000, pp. 143-180.

Andrade, Oswald de. "Manifiesto antropófago." *VV. AA. Tarsila do Amaral*, Fundación Juan March, 2009.

Beverley, John. "Anatomía del testimonio." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1987: 7-16.

Bachelard, Gaston. "La poética del espacio." Fondo de cultura económica, 2012.

Barabas, Alicia. "La construcción del indio como bárbaro: de la etnografía al indigenismo." *Alteridades*, 2000, pp. 9-20.

Bartra, Roger. "El salvaje en el espejo." Ediciones Era, 1992.

Bayona, Yobenj Aucardo Chicangana. "Caminos cruzados: cultura, imágenes e historia". Universidad Nacional de Colombia, 2010.

Berezin, Ana. "La oscuridad en los ojos: ensayo psicoanalítico sobre la crueldad." *Homo sapiens*, 1998.

Beverley, John. "Anatomía del testimonio." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1987, pp. 7-16.

Blanchot, Maurice. "La escritura del desastre." Trad. de Pierre de Place, Monte Ávila Editores, 1990.

- Blair, Elsa. «La política punitiva del cuerpo: “economía del castigo” o mecánica del sufrimiento en Colombia.» *Estudios Políticos*, 36, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, 2010 (enero-junio), pp. 39-66. Web. 5 Sep 2020.
- Blair, Elsa. "Mucha sangre y poco sentido: la masacre. Por un análisis antropológico de la violencia." *Boletín de Antropología* Universidad de Antioquia 18.35, 2004, pp. 165-184.
- Bueno, Mónica. "Modernismo brasileño y vanguardia." *Gragoatá* 22-23 (2007), pp.133.
- Calvino, Italo. “Las ciudades invisibles.” Ediciones Minotauro, 1983.
- Campuzano, Luisa. “Traducir América: el código clásico en cinco novelas de Alejo Carpentier”, *Bañuls, J. V., Sánchez, J. y San Martín, J. (eds.), Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona/Universitat de Valencia, 1999, pp. 100-110.
- Carpentier, Alejo. “El reino de este mundo: Los pasos perdidos.” Vol. 2. Siglo XXI, 2002.
- Chejov, Anton. “Teatro: La gaviota tío vania las tres hermanas el jardín de los cerezos”. No. L0648. Editorial Porrúa, 1993.
- Cornejo Polar. Antonio. “Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Vol. 3. Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2003.
- De Andrade, Mario. “Macunaíma: el héroe sin ningún carácter”. Vol. 421. Seix Barral, 1977.
- De Campos, Haroldo. "De la razón antropofágica." *De la razón antropofágica y otros ensayos*, 2000, pp. 1-23.

Díaz Lucía, Carmen. "El cuerpo: ese objeto marcado por el exceso del otro." *Desde el Jardín de Freud*, Universidad Nacional de Colombia Vol 8. Num 940, 2003, pp. 192.

Diéguez, Ileana. "Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas." Archivo virtual Artes escénicas, 2009.

Duarte, Lélia Parreira. "Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa". Editora PUC Minas, 2001.

Escribano, Xavier. "Maurice Merleau-Ponty: El anclaje corpóreo en el mundo." *Thémata*, 22, 1999, pp. 67-79. Web. 12 Agosto 2019.

Foucault, Michel. "Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión." Siglo XXI, 1999.

García Canclini, Néstor. "Culturas híbridas". Grijalbo, 1990.

Girard, René, Joaquín González, y Vuillemain, Michelle. "La violencia y lo sagrado." Anagrama, 1995.

Girón, Harvey. "6. El cuerpo en la masacre, concepciones paramilitares sobre el cuerpo y las víctimas." Grupo de Investigación Antropacífico, 2014, pp. 74.

Glissant, Edouard. "Caribbean discourse: Selected essays." University of Virginia Press, 1992.

Gómez Jaimes, Margarita María. "Salvajes, desnudos, feroces y caníbales." Ed Core, 2014. Web. 12 Nov 2019.

Grabe, Vera. "Razones de vida." Planeta Colombiana Editorial, 2000.

Grotowski, Jerzy, T. K. Wiewiorowski, and Kelly Morris. "Towards the poor theatre." *The Tulane Drama Review* vol 11. Num 3 (1967): 60-65. Web. 5 Oct 2020.

Henao, Mario F. "Kilele. Una reconstrucción mítica de la violencia en Colombia." *Revista Caminos Educativos* 1.2, 2013, pp. 27-33.

Henríquez Ureña, Pedro, et al. "Seis ensayos en busca de nuestra expresión". Secretaría de Estado de Educación, 2006.

Jaulin, Robert, and Silvia Delpy. "La paz blanca: introducción al etnocidio". Argentina: *Tiempo Contemporáneo*, 1973.

Jiménez, Claudia Salazar. "Trauma, memoria y cuerpo: El testimonio femenino en Colombia (1985-2000)", 2013: 271-273.

Levi, Primo, y Gómez, Pilar. "Si esto es un hombre." Muchnik, 1987.

Lezama Lima, José. "La expresión americana". Fondo de cultura económica, 2013.

Lipovetsky, Gilles. "De la ligereza." Vol. 501. Anagrama, 2016.

López Baquero, C. "Trauma, memoria y cuerpo: El testimonio femenino en Colombia (1985-2000)." *Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH)*, 2012.

Mahabir, Joy Allison Indira. "Miraculous weapons: Revolutionary ideology in Caribbean culture". 2002. Web. 12 Agosto 2020.

- Martínez Sierra, Denis Lizeth. «Nociones de cuerpo en la violencia. Aproximación al concepto de cuerpo en la violencia en la obra: " Kilele una epopeya artesanal" de teatro Varasanta.», 2013. Web. 22 Sep 2020.
- Mataix, Remedios, y Rovira, José Carlos. "Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima." Universidad de Alicante, 2000.
- Mayet, Graciela. "El cuerpo injuriado: humillación y fragmentación." *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades* vol 6. Num 11, 2017, pp. 107-119. Web. 5 Jun 2020.
- Mèlich, Joan-Carles, y Duch, Lluís. "Escenarios de la corporeidad: vol II. I: antropología de la vida cotidiana." *Escenarios de la corporeidad*, 2012, pp. 1-388. Web. 14 abr 2019
- Merleau-Ponty, Maurice. "El ojo y el espíritu, trad." A. del Río Hermann, Trotta, Madrid, 2013.
- Morales, Stefannia Parrado. "Cuerpos Dolientes: Sobre el cuerpo, el testimonio y la reparación en mujeres indígenas víctimas de violencia sexual en el Conflicto Armado Colombiano." *Ciudad paz-ando* 7.1 (2014): 24-47. Web. 21 Sep 2020
- Mrsevic, Zorica. "The opposite of war is not peace—it is creativity." *Frontline feminisms: Women, war, and resistance*, 2001, pp. 43-57.
- Nancy, Jean-Luc, and Daniel Alvarado. "58 indicios sobre el cuerpo; extensión del alma". *La cebra*, 2007. Web. 20 Sep 2019.
- Nascimento, Evando Batista. "A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e "primitivismo" artístico." *Gragoatá* vol 20. Num. 39, 2015.

- Nahoum-Grappe, Veronique. "L'usage politique de la cruauté: l'épuration ethnique (ex Yougoslavie, 1991-1995). *Françoise Héritier (Ed.). De la violence*. Éditions Odile Jacob. 1996, pp. 273-324 Web. 14 Sep 2020.
- Ortiz, Fernando. "Contrapunteo Cubano Del Tabaco Y El Azúcar." 1st ed. Madrid: Cátedra [u.a.], 2002.
- Ospina, William. "El país de la Canela/The Country of the Cinnamon." Editorial Norma, 2008.
- Pacheco, Carlos. "La comarca oral revisitada". Universidad Nacional de Colombia, 2016
- Parrado, Stefannia. "Cuerpos Dolientes: Sobre el cuerpo, el testimonio y la reparación en mujeres indígenas víctimas de violencia sexual en el Conflicto Armado Colombiano." Ciudad paz-ando 7.1, 2014, pp. 24-47. Web. 12 Sep 2020.
- Primo, Levi. "Si esto es un hombre." Muchnik Editores, 2004.
- Quesada, Álvaro. "El teatro de Chejov: comedia y tragedia de la vida cotidiana." ESCENA. Revista de las artes, 1982, pp. 12-15.
- Rama, Angel. "Transculturación Narrativa En América Latina." Ediciones El Adariego, 2008.
- Rella, Franco. "Desde el exilio: la creación artística como testimonio." La Cebra Ediciones, 2010.
- Rengifo Lozano, Bernardo. "Naturaleza y etnocidio." *Relaciones de saber y poder en la conquista de América*. Tercer Mundo Editores, 2007.
- Robinson, J. « John Cage y la "investidura": emascular el sistema.» *La anarquía del silencio: John Cage y el arte experimental (Cat. Exp)*. Barcelona, MACBA, 2009.

Rolnik, Suely. "Antropofagia zombie." *Brumaria: Arte y Revolución*. Sobre historia (s) del arte, Documenta 12, 2007.

Rosa, João Guimarães. "Gran sertón: veredas". Seix Barral, 1967.

Rulfo, Juan, María Teresa Rivas, and Juan José Arreola. "El llano en llamas: Pedro Páramo". Vol. 37. Casa de las Américas, 1968.

Said, Edward. "Orientalismo". Ed De bolsillo. 2008

Satizábal, Carlos. "Memoria poetica y conflicto en Colombia—a proposito de Antigonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro." *Revista colombiana de las artes escénicas* 9 (2015): 250-268. Web. 24 Sep 2020.

Shakespeare, William. "Tito Andrónico." Vol. 2151. Feltrinelli Editore, 1999.

Sommer, Doris. "Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina." Fondo De Cultura Economica USA, 2004.

Spinoza, Baruj. "Ética demostrada según el orden geométrico". Editorial Trotta, 2000.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?" *Die Philosophin* Vol 14. Num 27, 2003, pp. 42-58.

Stanislavski, Konstantin. "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia." Alba Editorial, 2015.

Stoll, David. "Rigoberta Menchú y la historia de todos los guatemaltecos pobres." Unión editorial, 2008.

Teatro Varasanta. *Proyecto beca de Creación Teatral "El banquete: Cena antropofágica de tito Andrónico y Las tres hermanas"*. Convocatoria de estímulos. Ministerio de Cultura. 2014

Teixido, Raúl. "Alienación y frustración en el teatro de Chéjov". 1978

Todorov, Tzvetan. "La conquista de América: el problema del otro." Siglo xxi, 1987.

Ureña, Pedro Henríquez. "Seis ensayos en busca de nuestra expresión." Secretaría de Estado de Educación, 2006.

Yúdice, George. "Testimonio y concientización." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18.36 (1992): 211-232.

Zea, Leopoldo. "El pensamiento Latinoamericano." Barcelona: Editorial Ariel. 1965

OBRAS DE ARTE CITADAS

Abad Colorado, Jesus. *El testigo*. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37452970>

Bastidas Sacanambuy, Juliana. *Resistencias del cuerpo*. Fotografía digital (1280 x 853 pixeles.).
Archivo privado. 2016

Durero, Alberto. *Adan y Eva*. 1507. Oleo sobre tabla. 209 x 81 cms. Museo del Prado.

Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adan/25804757-ea25-4aba-903b-eaced6859754?searchid=bb8fa3d6-c694-54a0-379a-f2bd7bdc423e>

Froschauer, Johann. *Imagen del Nuevo Mundo*. 1505. Xilgrabado acuarelado a mano, 22 x 33 cm, Mundus Novus, Ausburgo. The New York Public Library, New York. Tomado de Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo. De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial. Siglos XV-XVII*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2013. pp. 13

Kitano, Takeshi. *Aquiles y la tortuga*. Bandai Visual, Tokyo FM. 2008. Disponible en: <https://zinemaniacos.com/aquiles-la-tortuga-2008/>

Lam, Wilfredo *El tercer mundo*. 1966. Óleo sobre lienzo, 251 x 300 cm. Wilfredolam.net.
Imagen consultada el 14 de Agosto de 2020.

Rodríguez, Edwin Cruz. "Discurso y legitimación del paramilitarismo en Colombia: tras las huellas del proyecto hegemónico." *Ciencia Política* 4.8 (2009): 82-114.

Pacifista. *Las tejedoras de Mampuján*. <https://www.youtube.com/watch?v=QmWE7GIebug>
Visto el día 21 de Julio de 2020. (5:03)

Teatro Varasanta. Fig 1, fig 4, fig 9. *Proyecto beca de Creación Teatral “El banquete: Cena antropofágica de tito Andrónico y Las tres hermanas”*. Convocatoria de estímulos.

Ministerio de Cultura. 2014

Teatro Varasanta. *Guión teatral “El banquete: Cena antropofágica de tito Andrónico y Las tres hermanas”*. Archivo privado. 2014

Tejedoras de Mampuján. *Desplazamiento* Tamaño: 161 x 105 cms. Técnica: Patchwork; tela sobre tela, 2009