I BIENAL NACIONAL DE LITERATURA
CÉSAR RENGIFO
ENSAYO TEATRAL - 2022

CUANDO EL TEATRO SE CONVIRTIÓ EN BARRO

Elaine Centeno Álvarez



MONTE ÁVILA
EDITORES LATINOAMERICANA

El Concurso de Ensayos sobre Teatro, creado por la Compañía Nacional de Teatro (CNT) en el año 2016, alcanzó la categoría de bienal en el año 2022, pasando a denominarse Bienal Nacional de Literatura César Rengifo, que integra la alianza CNT, Centro Nacional del Libro (Cenal) y Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Cuando el teatro se convirtió en barro.

Por una fenomenología del teatro del cuerpo

I Bienal Nacional de Literatura
César Rengifo
Mención Ensayo Teatral
Ganador 2022

1.ª edición en Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2026

Cuando el teatro se convirtió en barro.
Por una fenomenología del teatro del cuerpo
© Elaine Centeno Álvarez

Diseño de colección
José Gregorio Vásquez

Corrección
Olga Molina Campos

Diagramación
Odalis Vargas

© Monte Ávila Editores Latinoamericana C. A., 2026
Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 22, Urb. El Silencio. Municipio Libertador, Caracas 1010, Venezuela.
Teléfono: (58-212) 485.04.44
www.monteavila.gob.ve

Hecho el depósito de ley
Depósito Legal n.º DC2026000234
ISBN 978-980-01-2606-6

Elaine Centeno Álvarez

Cuando el teatro se convirtió en barro.

Por una fenomenología del teatro del cuerpo

MONTE ÁVILA
EDITORES LATINOAMERICANA

VEREDICTO DEL JURADO
I BIENAL NACIONAL DE LITERATURA CÉSAR RENGIFO
Mención Ensayo Teatral 2022
ACTA

El día de hoy, lunes 7 de noviembre de 2022, el jurado evaluador designado para la I Bienal Nacional de Literatura César Rengifo Mención Ensayo Teatral 2022, integrado por LIGIA ÁLVAREZ, C.I. V-6.039.896; MARIOZZI CARMONA, C.I. V-7.225.998, y TOMÁS JURADO ZABALA, C.I. V-3.389.814, llevó a cabo la deliberación para la selección del ganador(a) de dicha bienal. Después de evaluar los 14 ensayos postulados, acordó por unanimidad, declarar ganador el ensayo: ***Cuando el teatro se convirtió en barro. Por una fenomenología del teatro del cuerpo***, identificado con el seudónimo Azulejo que al abrir la plica resultó ser de la autoría de: Elaine Centeno Álvarez, C.I. V-25.659.908. El ensayo presenta: «una propuesta local, basada en el cuerpo como propiciador de temas, de una dramaturgia de lo físico y mental cuyo resultado abre en el espectador(a) una posibilidad de considerar una puesta escénica más allá del texto y del contexto, acercándose a un lenguaje primigenio que es común a la mayoría. Además, la pertinencia de este ensayo reside en que presenta una propuesta innovadora a partir de la sistematización autobiográfica de experiencias teatrales, sustentándose en una filosofía y un quehacer teatral que llama tercer teatro».

El jurado firma la presente acta en prueba de conformidad con los resultados.



LIGIA ÁLVAREZ MARIOZZI CARMONA TOMÁS ZABALA

I BIENAL NACIONAL DE LITERATURA
CÉSAR RENGIFO 2022
Mención Ensayo Teatral

Resumen:

La faena que sigue quiere intentar revisitar una trilogía de trabajos escénicos que tuvieron su expresión en la ciudad de Maracaibo entre 1994 y 2008, cuando con el último de los tres experimentos anduvimos por la Goajira colombiana en asombro. Revisitar —escribo— porque ahora parece posible pensarlo como un teatro fenomenológico cuyos rasgos residen en *el cuerpo* como *posición* que irrumpe en un movimiento hacia *lo otro* y hacia *el otro* cuya aspiración fue la de edificar una *política de la afectividad* entre las actrices y las/los espectadores de esta trilogía. Un teatro arrasado cuyos restos superviven en aquellas que le dieron de su propia vida.

Palabras clave: teatro del cuerpo, fenomenología, afectividad.

Para Maya

I. Palabras primeras

Consigue esa casa a orillas del lago de Maracaibo y en tu patio construye un teatro, dijo el sueño cual oráculo. Y como hasta allá la sobrenaturaleza te ha llevado, nómbralo con guiño amoroso con el nombre del caminador del Paseo del Prado en La Habana. Juntarás así las dos orillas de ese Caribe. Fundarás esa casa con la antropóloga colombiana Maya Mazzoldi Díaz y agradecerás con alegre fervor la obra creadora de las precursoras: Lolimar Suárez, Venus Ledezma, Adriana Prieto, Beatriz Martínez, Patricia Jiménez y Sacha López Pineda. Así tu teatro ha de convertirse en barro.

Los horcones de madera de curarire hincados en la tierra dibujan el rectángulo de nueve por seis. Una urdimbre de palitos de monte va armando las frágiles paredes del bahareque. La mezcla de paja, barro y agua tapona los maderitos de los nacientes muros. Dicen sus constructores que esas paredes tienen marullos como los del oleaje del lago. Se contonean echándose para atrás. Movedizas y sin embargo, firmes. ¿Por qué me empeño en construir un edificio teatral cuando a mi alrededor alcanza el espacio abierto del patio? ¿Por qué he desoído esa enseñanza de Grotowski que dice que el teatro puede existir sin un espacio llamado escenario?[1]. ¿Quiénes habitarán un día ese lugar?

1 «Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se

¿Habremos de ver construido este teatro? Y, ¿qué fue de aquel otro teatro edificado sobre la poesía corporal en *Bollanchain*, *Final del juego* y *Tranvía corazón descabellado rueda*? Todas estas preguntas servirán de pretexto para ensayar un pie forzado entre teatro y fenomenología a lo que intentaré dedicar las páginas que siguen.

establece la comunión perceptual, directa y "viva"…» (Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores, 1970, p. 13).

II. Apuntes para una biografía escénica

Esta biografía quisiera describir tres momentos de experimentación teatral que intentaron asentar un modo de hacer teatro en la ciudad de Maracaibo entre los años 1994 y 2008. Para hilvanar ese relato he elegido trozos de un intercambio de mensajes muy alentadores con Joel Sáez[2], director del Estudio Teatral de Santa Clara, Cuba. Estamos en 2017. Y es así que comienza:

Joe: Te saludo desde la ribera oriental del lago de Maracaibo. Recordé que había prometido contarte qué hacemos en CITE (Centro para la Investigación y Experimentación teatral) o más bien qué hemos hecho. Iré contándote estos retazos de mi quehacer teatral en Maracaibo desde 1994.

2 En 1989, Joel Sáez y Roxana Pineda fundan el Estudio Teatral de Santa Clara. Comprometidos desde sus inicios con el teatro de investigación y la experimentación teatral, la labor creadora del Estudio centra sus objetivos, hasta el día de hoy, en la formación de actrices y actores mediante la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos para la elaboración de una dramaturgia espectacular de la que son a un mismo tiempo autores, y en cuya teatralidad se juegan la invención de diversos modos de comunión con sus espectadores.
Roxana Pineda es una de las actrices más importantes de Cuba hoy; directora de Teatro La Rosa, fundado en 2014 luego de permanecer por veinticinco años siendo parte activa en el Estudio Teatral. Dirige el Festival *Magdalena sin Fronteras* que está asociado a la red del Magdalena Project, en cuyos espacios se consagra y se discute el teatro hecho por mujeres. Cuando pensé en fundar en Maracaibo el Centro de Investigación Teatral-CITE, ya en Cuba, Roxana dirigía el Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo-CITO. He tenido la fortuna de decirles por medio de cartas a ambos lo mucho que desde Maracaibo admiraba su trabajo.

Verás que en la trilogía de creación espectacular que conduje entre 1994 y 2008 hay solo mujeres y no porque nos hayamos propuesto deliberadamente hacer teatro de mujeres sino porque ellas soportaron hasta el final el exigente trabajo psíquico-físico. Resistieron solas cuando todos y algunas todas incluso se bajaron de los proyectos en período pre-expresivo. Excepto el primero de los tres trabajos que surgió de una invitación que su actriz me hiciera luego de trabajar en un *Taller de Dramaturgia Espectacular* guiado por quien esto escribe. Lo que vendría después será el más hermoso y fecundo de los desafíos: contar la historia desde el origen. Desde los hilos personales e íntimos.

Bollanchain (*1994-1995*)[3]



Foto: Álvaro Silva

Lolimar Suárez Ayala es la actriz de *Bollanchain* y no solo una actriz. Es la que escribe sobre la escena las imágenes y la historia de este trabajo. Escuchó a Janis Joplin y leyó *Los*

3 Nótese que desarreglamos el nombre original de la canción de Big Mama Thornton, *Ball and Chain*. Una invención de mi hermano una noche en nuestra casita habanera de la calle 29.

Poemetos de Alma Rubens[4] del poeta de Santiago de Cuba, José Manuel Poveda. A partir de estas fuentes fue animando su búsqueda expresiva guiada por su memoria de vida mientras *Ball and Chain*, la canción que definió a Janis Joplin y *Los Poemetos de Alma Rubens* se fueron sedimentando sin estorbar a la vida otra que emergía con fuerza creadora. Durante un año nos empeñamos en esta travesía de laboratorio. Nos encontrábamos en La Siega, nombre de una casona colonial en el centro de la ciudad de Maracaibo, otrora sede de la Universidad del Zulia, cuyo paraninfo había sobrevivido a la soledad del lugar.

Nos la jugamos en la adopción de la *dramaturgia de actriz* como vía para la producción del texto espectacular tejido sobre un repertorio de imágenes que narraban el acontecimiento de una mujer que lucha por salir del círculo de pólvora que la atrapa. Tal y como los niños Yesidas de la región del Cáucaso danzan una lucha interior por salir de un círculo trazado en la tierra dentro del cual son presas de un trance corporal y sonoro. De esa cualidad era la danza de Loli contra el círculo trazado por el Demiurgo. Delirante fatiga *in crescendo* hasta vencer al círculo que desaparece con el fuego de la pólvora mientras el saxofón de Alberto Cruz tocaba los acordes finales de la mítica canción.

---

4 Alma Rubens es el heterónimo tras el cual ocultó su identidad José Manuel Poveda (1888-1926). Una suerte de máscara para encubrir su subalternidad. Escritor provinciano y mulato se desdobla en esta mujer con orígenes franceses a la que el público lector creyó su identidad forjada. *Los Poemetos* son prosas líricas de una intensidad hermosa. Poveda los publicaría en semanarios y periódicos de la época por lo que no fue sino hasta 2004, cien años después, que serían recogidos en un volumen compilado por Alberto Rocasolano, publicado por Editorial Oriente, Cuba. Solo tras su muerte, la verdadera identidad de Alma Rubens saldría a la luz. A Poveda se le reconoce como el precursor de la poesía afrocubana.

La música la hicimos en vivo. Un solo músico: guitarra eléctrica y saxofón. No hay elementos de escenografía salvo una pequeña maleta, dos vestidos, una soga de mecate y una caña de bambú. Nos buscamos tremendo lío en Maracaibo: qué lo que hacíamos no era teatro sino danza, qué cómo era posible que no hubiese una puesta en escena, ni texto, ni palabras. Defendimos nuestro trabajo con toda la responsabilidad que habíamos contraído. Ya para entonces dijimos que esa teatralidad estaba inscrita en la tradición de la Antropología Teatral con toda la carga que esa inscripción merece.

Final del juego (*1996-1997*)

A *Bollanchain* y a *Final del juego* se me dio por llamarles el período del *blues*-azul. Aquí también hicimos la música en vivo. Gabriel Torres, tocaba la guitarra eléctrica. Gabriel es un bluesista confeso. Compuso no sé cuántos temas para el espectáculo. Recogían y narraban la atmósfera del *Final del juego* de Venus, no el de Cortázar. Estrenamos en el Auditorio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Zulia. Los espectadores en su mayoría fueron los estudiantes de la Facultad. Los vimos leer el cuento antes de entrar a la función. Cuál sería su sorpresa al no ver ni trenes, ni taludes, físicamente hablando. Solo a una actriz valiente contando su historia. Dijimos que nuestra obra era ese *Solo* de Venus. Ni monólogo, ni unipersonal.



Foto: Miguel Gracia

Venus Ledezma y yo insistimos cerca de año y medio en este juego. Para entonces media ciudad teatral me había caído encima por mis decires. Trabajamos en una soledad espantosa que a la postre protegió el quehacer. Extremamos las condiciones expresivas; las técnicas de entrenamiento, la escritura escénica, el uso de la memoria de la actriz como fuente textual originaria. El cuento de Cortázar nos permitió sobre todo ir desoyendo su trama por la que Venus se jugaba reinventar. Tres niñas penetran y traspasan su cuerpo*: La narradora, la que ve*. *Holanda, la que juega*. *Leticia, la que se constriñe.* Más *Venus misma* deshaciéndose en estatuas, trenes, niñas, *blues*, talud, risa.

Anduvimos por Colombia invitadas al VIII Festival Internacional de Teatro del Caribe y por Caracas con el Teatro Altosf dirigido por Juan Carlos De Petre. En Santa Marta hicimos una hermosa función en el auditorio a cielo abierto construido en los predios de la Quinta de San Pedro Alejandrino. De salida, Juan de los Mares, un niño de quizás nueve años me iba diciendo: «Mira, no te preocupes, si mi mamá estuviera aquí te diría que lo entendió todo». Uno de los tópicos de la crítica a mi trabajo teatral en Maracaibo era que no se entendía nada de lo que ocurría en escena. Juan de los Mares había visto con su mamá *Bollanchain* así que sabía acerca de esta discusión.

Tranvía corazón descabellado rueda. Creación de grupo (2001-2007)



Foto: Lucía Borjas

Tranvía corazón descabellado rueda es el resultado de la puesta en práctica de los principios acerca del ceñimiento a la repetición de las técnicas, la conquista de una libertad creadora y la atención a la vida nueva que surge. La partitura textual es un desconcierto de palabras que había atesorado durante la puesta en práctica del ejercicio que usamos para desarreglar el sonido del lenguaje cotidiano[5].Un desparpajo textual que provocó un sinfín de asociaciones, sentimentalidades, acciones y reacciones. Al tiempo que nos obligábamos a trabajar afanosamente sobre un conjunto de técnicas psíquicas y físicas que amplificaron la experimentación corporal y que se resolvieron según el *principio de repetición ritual*[6].

5 *Silabar*, se llama el ejercicio a través del cual experimentamos desnudar la sonoridad de la palabra cotidiana para intentar un sonido otro. Descomponer para componer de nuevo un lenguaje sonoro hecho *guturalidad* y gemido.

6 El *principio de repetición ritual* es un hacer evocativo. Así he llamado a la vía que usamos para aprender y experimentar a partir

«Gracias por la información que agradezco enormemente. No tenía mucha información acerca de tu trabajo, veo que tenemos muchos puntos de contacto no solo estéticos, sino también en esa resistencia de la que hablas. Mi Estudio Teatral fundado en 1989 ha recorrido senderos paralelos al tuyo en busca de ese teatro de investigación sobre un entrenamiento del actor y la búsqueda de un lenguaje poético para la escena… Hemos sido como tú, también una pequeña isla de resistencia frente a los diversos ciclones de nuestra época, la mayoría de ellos bastante agresivos con nuestra estética y con el camino elegido… Solo nos resta decir como el cantor: "Aunque sin rey mago, sigo en pie…" Ojalá algún día la vida nos permita compartir en algún encuentro, para dialogar con palabras y también con el lenguaje vivo que el teatro siempre propone… Un abrazo».

«Querido Joe: Qué alegría que tengamos esta posibilidad al menos de contarnos esta historia en paralelo. En silencio y casi en secreto –como si de templarios se tratase–, fui sabiendo de la importancia del *Estudio Teatral* y del *Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo* (CITO). Me animó siempre mucho el parentesco: no solo por tratarse de estéticas próximas como reconocemos sino sobre todo por la errancia, por la resistencia y en cierto modo por la marginalización a la que nuestra búsqueda muy probablemente tuvo y tendrá que hacer frente.

---

de las diferentes técnicas psíquico-físicas que componen nuestro sistema de entrenamiento y a la forma mediante la cual construimos la partitura escénica. Intento siempre explicarlo diciendo que repetir cada posición significa aspirar a comprender qué clase de trasformación y libertad interior se conquistan. Esa repetición es un interruptor hacia la calidad del trance ritual escénico: como si fuera de verdad. Como si fuera por primera vez.

III. Por una fenomenología del teatro del cuerpo

Qué intenso oficio este del teatro que pese a encontrarme como lo he estado por muchos años expulsada de su territorio viene en forma recurrente para obligarme a pensarlo. ¿Por qué pienso que puede postularse una fenomenología del *teatro del cuerpo*? ¿Qué es el *teatro del cuerpo*? Sólo diré que pensar esta «fenomenología radicalizada y desbarrancada»[7] me ha reportado la posibilidad de revisitar ese breve teatro construido «sin piedras, ni ladrillos»[8] al que intentaré referirme según la idea de una fenomenología desbarrancada por problemática y otra radicalizada que quiere hurgar en la raíz del arte teatral.

La pregunta por el cuerpo

Especialmente dedicado al trabajo de Lolimar Suárez en *Bollanchain*, la antropóloga Maya Mazzoldi ha escrito:

> En las sociedades tribales y mágico religiosas el proceso cultural que guía este conocimiento de sí, ocurre a través de una *performance* creada en un espacio-tiempo aislado por medio de un lenguaje corporal ritual que quien es maestro comparte con quien aprenderá esa misma arte a través de objetos significativos en el orden cultural como palabras, cantos, danzas, bebidas, posturas físicas y ciertas actividades psicomotoras que afectan a la subjetividad. Esta experiencia vivenciada en la carne

7 J. L. Grosso, *Danza de los cuerpos y semiopraxis*, Lisboa, Editorial Apenas Livros, 2014, p. 4.

8 *Cfr*. E. Barba, *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*, p. 157.

del aprendiz inscribe su corporalidad como expresión de todas esas incorporaciones[9].

De ahí que en *Bollanchain* le parece que:

> acontece una revelación de aquello otro, indecible y múltiple presente en lo extraordinario de una subjetividad abierta: usando un lenguaje corporal rítmico y desgarrador en el manejo escénico que la actriz realiza, dentro de un círculo de pólvora trazado, recibimos lo que algunos objetos particulares, una vara, una soga, dos vestidos, un pequeño baúl, donan a la expresividad de un yo que ha estado inmerso en los contextos anímicos de su biografía para salir a través de la relación diferenciada con el todo de una historia contada hace años en una vieja canción interpretada por Janis Joplin. Asiéndose así a la nada, Lolimar ofrece en escena las acciones que componen su encuentro con el espacio abismal, liminar, de su estar en el mundo…[10].

Lo mismo podría decirse de *Final del juego* y de *Tranvía corazón descabellado rueda*. Ambos trabajos extreman las condiciones de ese lenguaje corporal, ritual y liminar[11] Si bien la creación textual de esta trilogía está arraigada en la memoria de vida de las actrices, acordamos que no hacíamos biografía, sino que apelábamos a ese texto vital porque sobre todo nos interesaba el mejoramiento de nuestras subjetividades a través de la creación teatral. O, el interés en el sujeto

9 M. Mazzoldi, *El actor en el espacio liminar*. Ponencia presentada y discutida en el Coloquio sobre Investigación en Artes Escénicas. 25, 26, y 27 de junio de 2007, Bogotá-Colombia. Disponible en: http://colectivocorpus-teatro.blogspot.com/2008/06/, p. 4.

10 *Idem*.

11 *Cfr*. M. Mazzoldi, p, 7. Sobre el concepto de *liminaridad* nos dice «El antropólogo inglés Víctor Turner (1982) llama liminoide a esta forma religiosa y artística producida voluntariamente, en la que se reconoce la autonomía y la subversión frente a las estructuras dominantes».

humano que está antes que el actor. Si entonces a nuestro obrar creador le importaba, en primer lugar, esa transformación subjetiva que procura limpiar para re-escribir *lo inédito*, el cuerpo era el *dispositivo* en el cual asentaríamos tal edificación. Forjado al rojo vivo, el cuerpo nos devolvió la primera máxima de esa transformación a la que aspiramos: obrando con el cuerpo se obra: en la vida y en el teatro. Escuchemos a Mazzoldi en esta otra cita esclarecedora:

> Resulta que, en la fase liminar de estos rituales, se vive una experiencia de transformación y renacimiento que el(a) iniciado(a) incorpora en el estricto silencio del aislamiento; es esta experiencia la que veo en paralelo con el trabajo teatral que llevó a *Bollanchain*, pues las acciones y los elementos o efectos especiales son los que abren el lugar-cuerpo de la actriz para el acontecimiento de la incorporación, que va a transgredir de forma inesperada los límites de su ser humano[12].

Una de las objeciones a este teatro habría sido señalar que no había puesta en escena, es decir, ausencia de materialidad escénica. Si en *Bollanchain* hay transformación y renacimiento, al decir de Mazzoldi, a partir de algunos objetos que ayudan a la actriz a propiciar efectos especiales para su incorporación y trasgresión, en *Final del juego* ya no habrá ningún elemento para abrir el cuerpo de Venus hacia la liminaridad. Solo existirá su propio cuerpo en incesante confrontación corporal con el influjo de las tres niñas que entran y salen a su antojo. Acciones y reacciones como efectos especiales en la experiencia de inscripción corporal hacia esos pasajes liminares que la muestran fuera de sí y sin embargo con una *conciencia acrecentada*[13] que le permite saber de la calidad de esas incorporaciones y transfiguraciones.

---

12 *Ibid*., p. 5.

13 Debo esta definición a mi querido maestro, el cubanísimo Tomás González (1938-2008). Dramaturgo, pintor, cantante, guionista,



Foto: Miguel Gracia

En *Tranvía*… el único elemento que aparecerá es una tijera. No hay ninguna otra materialidad. Tres *entidades* se encuentran en un espacio ensoñado convocadas por Zharías. Un bailarín venido a menos que las ha traído hasta ese presente para jugar, confundir y transfigurar. La fábula nos hace ver a Zharías como un ente invisible que a su arbitrariedad entra y sale por los cuerpos de Isabelia, Talula y Anele Zib provocando un desparpajo de estados liminoides. Lo que dará toda razón a quienes señalaron que no había materialidad escénica muy distinta de la objeción acerca de que no había puesta en escena. Dijimos: es el cuerpo lo que se pone en escena.

Han hecho falta estos muchos años de pensar en forma extrañante este teatro para que en la escena de esta discusión aparezca Emmanuel Lévinas[14], el filósofo del *Rostro*

director teatral. Creador de la *Danza Oráculo*, quien solía decir que durante el trance la conciencia no desaparece muy por el contrario, esta se acrecienta.

14 Emmanuel Lévinas (1905-1995) teje su filosofía a partir de la pregunta por el *existente*. Para esto intenta edificar una *ética* como

del otro. Junto al aporte sobre la *liminaridad* hecha por Maya Mazzoldi sumo la filosofía del lituano en cuyas ideas he encontrado unas definiciones sobre el cuerpo que parecen poder servir también para decir el cómo hemos asumido en este teatro su cuestión. En su obra *De la existencia al existente* (1947)[15] describe al *cuerpo como advenimiento mismo de la conciencia*; como *irrupción en el ser anónimo*. El cuerpo irrumpe en la existencia anónima y constituye por ende *la posición* que hace posible el acontecimiento de mudanza de un *ente* en un *ser:* del *existente* en *existencia*:

> El lugar, antes de ser un espacio geométrico, antes de ser el ambiente concreto del mundo heideggeriano, es una base. De ahí que el cuerpo sea el advenimiento mismo de la conciencia. No es cosa, de ninguna manera. No solo porque lo habita un alma, sino porque su ser pertenece al orden del acontecimiento no al del sustantivo. No se pone: es la posición. No se sitúa en un espacio dado previamente –es la irrupción en el ser anónimo…[16].

Como destello de ese *acontecimiento de irrupción* veremos la aparición de un *cuerpo poético*. En esto consistió nuestra *apuesta* escénica: un ritual de limpieza y edificación de lo nuevo. Nuestra ética teatral pareciera resistir la adopción de la idea levinasiana que piensa al *cuerpo* como *posición* que irrumpe en el escenario anónimo de la *existencia* para concretar el acontecimiento de mudanza de un *ente* en *ser*.

---

oposición a la *ontología* heideggeriana. Los temas sobre la *Alteridad*, el *Deseo de Infinito*, el *Tiempo*, la *Fecundidad*, la *Responsabilidad*, la *Intersubjetividad*, el *Bien*, lo *Femenino*, el *Eros*, la *Pasividad* y la *Sustitución*, serán pensados por primera vez gracias a este filósofo monumental. Al tiempo que son el correlato para la formulación de esa *ética* que aspira, dirá Lévinas, a la *santidad de lo santo*.

15 E. Lévinas, *De la existencia al existente*. Traducción de Patricio Peñalver, Madrid, Arena Libros Editores, 1986.

16 *Ibid.*, p. 99.

De un *existente* en su *existencia*. Tal pareció así nuestra estética: afectar la representación teatral por un ritual de pasaje: irrumpir como *posición* siguiendo el trazo de esa conciencia advenida y acrecentada durante el trance. Convocando a los espectadores a su propia desnudez. Encendiendo fervor y emoción. A esta escena del *cuerpo* como *posición que irrumpe* la he dado en llamar un *teatro del cuerpo*. Aniquilar al cuerpo cotidiano para reclamar un *cuerpo poético* que revele verdad y sentimentalidad. Y donde Grotowski viene a mejorar la jugada definiendo el carácter de una realización que revela santidad a través de la expiación:

> … Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación, se acerca a la santidad [17].

Para encarar la idea de esta clase de experimentación llamé *En donde se aprende a obligar a la voluntad y a nombrar las cosas mismas*[18] a un conjunto de técnicas corporales

17 Jerzy Grotowski, «El nuevo testamento del teatro», escrito en colaboración con Eugenio Barba en *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI Editores, p. 28.

18 Cuando nombré al sistema de entrenamiento por medio del cual apuntalamos este teatro: *En donde se aprende a obligar a la voluntad y a nombrar las cosas mismas*, estaba lejos mi encuentro con la filosofía y con la fenomenología. Puedo recordar que ese nombre surgió luego de un largo tiempo de laboratorio al que llamamos: *Rotos*. Un hervidero experimental que funcionó en el Paraninfo-*La Siega* de Maracaibo entre 1997 y 1998. Sin embargo, no conducirá a ninguna expresión escénica. Terminado el taller quedarían solo dos aspirantes. No más comenzar la búsqueda creadora desertaría la primera. Quedando solo un actor al que, sin embargo, sus pulmones afectados por el tabaquismo le impedirán la exigencia del

que propiciaron las mejores condiciones para este tipo de

trabajo físico. Ahí terminaría todo. De ese naufragio me embarqué en una discusión sobre el cuerpo biológico y el cuerpo poético. ¿Cómo pasar del uno al otro? ¿Cómo obligar a la voluntad a exigirse? Todo ello para encontrar una manera de *coger* al teatro como oficio de vida. De ahí la idea de decir esas *cosas mismas* como interrogación y compromiso. Para entonces ya habíamos estrenado *Bollanchain* y *Final del juego*, lo que significa que el movimiento hacia la *otredad* era un camino humildemente inaugurado. Edmund Husserl (1859-1938), filósofo y matemático alemán, es el fundador de la fenomenología trascendental en el siglo XX. El método fenomenológico husserliano quiere proceder según una *reducción eidética* (*esencia*). Lo que significa que quiere llegar has-ta la esencia de las cosas mismas respetando el sentido de todo lo que aparece a la conciencia, tal y como se da, dice Jacques Derrida, en su desnudez originaria. «... Volver ver a las cosas mismas es respetar el sentido de todo lo que puede aparecer a la conciencia en general,de todo lo que se da y tal como se da "en persona" (*leibhaftig*), como lo que es, en su desnudez originaria, despojada de todo revestimiento conceptual...» (Jacques Derrida *La fenomenología y la clausura metafísica. Introducción al pensamiento de Husserl* , Atenas, Epoché, 1966. Disponible en: https:/redapren derycambiar.com.ar/derrida/textohusserl_fenomenologia.htm).
Convengamos ahora que ese proceder según la reducción de todo lo superfluo para llegar hasta la esencia misma, tal y como se da a la conciencia, resultó un toparse con la fenomenología sin que lo supiéramos entonces. Una inquietud de ese teatro: quitar las telarañas que impedían el acceso a la esencia oculta tras la máscara impuesta. Empero, nos sigue diciendo Derrida: «el método concreto fenomenológico excluye toda "aventura metafísica"…» y es aquí donde nuestro andar se bifurca con el husserliano. Hecha la limpieza *eidética*, habiendo recibido *lo dado* en su original desnudez nos interesó incorporar por medio del trance ritual escénico a la *alteridad* que era, en primer lugar, el otro-en-el-sí-mismo cuya originalidad iría sufriendo transfiguraciones en un movimiento hacia afuera buscando fundirse con *el otro*. Verá el lector la sabrosa discusión que resulta de estas cuestiones. Han servido para aclarar la implicación problemática del nombre con el que condimenté aquel teatro. De no haber hecho esta enjun-diosa nota fracasaría la explicación de un teatro que aspiró a fundar *lo otro*. Para un entendimiento mejor de la fenomenología y la clausura metafísica hecha por Derrida, he dejado más arriba el vínculo de lectura que en buena hora Maya Mazzoldi me recomendaría luego de una primera revisión a este texto que mucho agradezco. «Se deja leer», me dirá Maya. Que valga el guiño para nuestra lectora y para nuestro lector quienes me sabrán disculpar por causa de esta extensa nota.

exploración expresiva poniendo su foco en el *yo* al que veremos transformarse en una apertura sin remedio en-un-ente-para-el-otro-y con-el-otro[19]. El cuerpo es el *dispositivo* que lleva dicha repercusión de apertura. *El cuerpo que se ofrece en escarnio público para repetir la expiación*, ha dicho el polaco de Opole. Es el cuerpo-en-vida[20], ratifica Eugenio Barba. Son estas algunas de las claves que ayudan a pensar esta fe-nomenología del teatro que recurre al *cuerpo* como *posición*, *expiación*, *apertura* y *bios*.

Pensar un teatro fenomenológico

Me veo a mí misma viendo el desparpajo anímico y corporal en el cual Adriana, Beatriz, Patricia y Sacha incorporan los *efectos especiales* muy significativos que la cultura de laboratorio teatral les ha donado y que propician esa apertura del *cuerpo* como *posición* que irrumpe. Esos efectos son los fluidos de *Isabelita*, *Anele Zib, Talula* y *Zharías*: los roles inventados por las propias actrices. Figuraciones e imaginerías creadas a partir, ya lo habré dicho, de sus biografías.

Un corte del plano pone ante mis ojos a Venus dejándose penetrar por las tres niñas del cuento del cronopio en

19 Lévinas ha formulado en su obra aquí citada, *De la existencia al existente* (1947), la necesidad de salir del *ser* o de la *existencia* a secas para preguntarse por el *ente*, por el *existente.* A esas formulaciones debo la grafía de un-ente-para-el-otro-y-con-el-otro como sinónimo del *cuerpo como apertura.* Los guiones entonces son una invención mía así como también pensar al *cuerpo* como *apertura*. Lo que sin dudas son ideas fundamentales que la filosofía levinasiana ha aportado a esta revisitación de mi trabajo escénico.

20 El *cuerpo-en-vida* o el *cuerpo dilatado* es aquel que dada su calidad de energía es capaz de capturar la atención del espectador. Es una persistente preocupación de las investigaciones de Eugenio Barba en su concepción de una Antropología teatral. Véase en capítulo «el cuerpo dilatado. Apuntes sobre la búsqueda del sentido», La canoa de Papel: Tratado de antropología teatral,p. 129.

un vertiginoso trance. Y a Lolimar en la profunda soledad del paraninfo-*La Siega* en 1994 insistiéndose en no olvidar partes de la partitura teatral que ha venido narrando en cada imagen y que corresponden a la selección de pasajes de su propia vida.

Levemente permanezco observando sin intervenir, ni interrumpir el devenir de esa vida que aparece. Intentando recoger todo lo que veo en trazos frágiles y veloces que serán devueltos mediante una traducción sobresaltada[21].

«… *la fenomenología describe lo que aparece…*»[22]

Entonces, cómo se produce ese objeto cuando hemos evitado las instrucciones más usadas en el oficio: obra dramatúrgica, personajes y montaje previsto en el libro de dirección. Hay solo esos materiales o elementos para ir incorporando: una vieja canción, un cuento, una pequeñísima fábula en verso. No hay sino un *vacío de iniciación*. Todo juicio suspendido por medio de la *epojé*[23]. Vacío y desconexión del mundo na-tural para acceder al objeto en su desnudez, dice Derrida de tal originarse.

---

21 Esa traducción sobresaltada es un tanteo inacabado que surge durante el trabajo de improvisación. Es el rumor inquietante de un gesto, un sonido, un movimiento. Le llamo *traducción* a la grafía de acciones y reacciones sonoras, gestuales y psíquicas que van construyendo la partitura del ritual.

22 Philippe Nemo, Emmanuel Lévinas. Ética e Infinito. Sección El rostro. Madrid, Edición Visor Distribuciones, 1991, p. 79.

23 La *epojé,* entendida como suspensión de todo juicio, es el término que los filósofos empíricos utilizan para definir su actitud frente al conocimiento, y que se expresa mediante una especie de quietud mental por medio de la cual se pone entre paréntesis y se desconecta el mundo natural para abrir un acceso al pensamiento puro desde donde el sujeto humano puede remitirse a ver *lo dado.*

No habrá forma de organizar previamente eso *dado*. Será, en el caso del teatro que nos irrumpe, desparpajo y asombro:

> Mediante la *epojé* es posible (…) a la conciencia fenomenológica atenerse a lo dado en cuanto tal y describirlo en su pureza (…) Lo dado es el correlato de la conciencia intencional. No hay contenidos de conciencia, sino únicamente fenómenos[24].

Me inclino a pensar que este teatro aspiró a propiciar *aparecimientos* de forma intencional o como consecuencia de ese *principio de vacío*. Fenómenos que comenzaban a habitar el cuerpo siguiendo los influjos de un inesperado giro, de una reacción inédita en cuyo nacimiento las creadoras irían describiendo en forma de acciones y reacciones lo que se les manifestaba a la conciencia. *El cuerpo como advenimiento mismo de la conciencia*, me recuerda Lévinas. A esas entidades que hicimos aparecer les llamamos *roles* y solo de forma anticipada requerimos la invención de una pequeña biografía para cada rol, trazos para avizorar sus orígenes. El álgido momento innovador llega cuando es inevitable crear para esos *roles* una corporalidad distintiva. Y a ello dedicamos largas y serenas sesiones para vislumbrar al cuerpo como *posición* que irrumpe. Lo que ahora, mientras esto pienso, he redefinido como *pronunciación corporal*[25]: **«hazlo de verdad»**, les instaba cada vez.

---

24 J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía de bolsillo1,* Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca de Consulta, 1983, p. 355.

25 Sin quererlo, o queriéndolo, precisamente, he estado desplazándome en esta escritura del teatro al ritual como definición de la teatralidad con la que porfío. No cabría aquí toda la discusión al respecto según los aportes de Richard Schechner sobre ritual y *performance*. He de recordar que esa movilidad de lo meramente teatral hacia el ritual como teatralidad de la incorporación y la transfiguración fue el saldo que conseguimos tras experimentar a partir del cuerpo y

Es la memoria el texto fundamental. Sin embargo, no habrá tampoco pasajes de esa biografía que hayamos seleccionado previamente. Por la memoria hay una posibilidad de fundirse por fuera del tiempo:

> … La interioridad como tal es una **«nada»**, **«puro pensamiento»**, nada más que pensamiento. (…) La interioridad instaura un orden diferente del tiempo histórico en el que se constituye la totalidad, un orden en el que todo está pendiente, en el que siempre sigue siendo posible lo que históricamente, no es ya posible. (…) La memoria recupera, retorna y suspende lo ya terminado del nacimiento,

---

la memoria como únicos artefactos. Ese saldo permite la presente revisitación y esta, el juego de renombrar la *experimentación corporal* como *pronunciamiento corporal*: me adelanto en decir, como *sinceridad.* En ese camino lo he dicho antes— no servía a mi trabajo como guía referirme a la experimentación de las actrices como si estuviéramos construyendo un personaje cuya máscara envuelve artificiosamente el rostro que queremos transfigurar para arrancar, precisamente, esa máscara. Entonces, para subrayar la calidad del trance como una realización sincera incité a las actrices a **«hacerlo de verdad»**. En esa sinceridad corporal, sonora, gestual y psíquica no hay enmascaramiento. El *cuerpo-memoria* de las actuantes se presta a lo *otro* para revelar la posesión de la que se es *caballo*, término que prefirió adoptar Grotowski cuando hizo contacto con las formas del vudú en Haití. *Caballo*: la/el que pone su cuerpo para realizar la sinceridad de la incorporación y su manifestación. Ese *efecto especial*, decimos con Mazzoldi, de pronunciar la sinceridad corporal y psíquica capta la emoción del espectador al que queremos hacer sentir el impulso de fundirse en la acción ritual. Aquí está Meyerhold y su Biomecánica; Tadeusz Kantor y *La clase muerta*; el Teatro Altosf de Juan Carlos De Petre con su *Tres de copa* y *Vacío de mi amor*; Grotowski y Ryszard Cieslak en *El Príncipe Constante*; La *Danza Oráculo* de Tomás González; *Rosa Cuchillo*, *Adiós Ayacucho*, *Músicos Ambulantes* del Grupo Cultural Yuyachkani; *El mahabharata* de Peter Brook; *Judith* de Roberta Carreri en Odín Teatret y Eugenio Barba; el Living Theatre de Judith Malina y Julian Beck…una lista interminablemente afectiva de esa realización sincera de un teatro que me ha penetrado.

de la naturaleza. (…) Por la memoria me fundo fuera del tiempo, retroactivamente...[26].

Es el *cuerpo-memoria* abriéndose y haciendo aparecer los fenómenos que son dados a su conciencia a través de esa temporalidad retroactiva. No hay ya tampoco la posibilidad de la mímesis. Cada creadora instauró una forma singular y diferenciada que se sostuvo en el desmantelamiento de su *yo*. Un movimiento del *sí mismo* hacia *lo otro*. He estado, por tanto, impedida de juzgar ese accionar, inscripción y devenir con categorías acerca de la calidad sobre un «desempeño actoral». Mucho menos traspasar ese espacio ritual para ponerme de espejo sobre el que proyectaría saber acerca de un movimiento, un gesto, una reacción que en nada me pertenecen. Solo hay para mi rol de guía la responsabilidad de recoger y acopiar en el cuaderno de registros, los tonos y matices, de toda esa intencionalidad. Mientras esas increíbles mujeres creadoras me fueron enseñando a esperar con paciente humildad a que todo ese objeto subjetivado en *lo dado* aflore y proponga todo su despliegue. Se exige una mirada creyente para atestiguar y luego apertura para la traducción en la que intentamos comprender, reconocer, seleccionar –solo si fuera posible– y *tejer,* decía por «montar», todo ese reservorio de aparecimientos para contar, por supuesto, una historia[27].

---

26 E. Lévinas, *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad,* Salamanca, Ediciones Sígueme, 1987, pp. 78-79.

27 A estos momentos creadores, que ahora redefino como fenomenológicos, se llegaría a partir de las ideas que nos aseguran las formulaciones de la *Antropología teatral* de Eugenio Barba, en cuya tradición esta trilogía de trabajos escénicos está anclada. A saber: un nivel *pre-expresivo* de organización del trabajo y un nivel expresivo o semantizado que procura mediante *la improvisación* hallar *lo dado*, el objeto a manifestar: la obra. Siempre intento decir que hacemos teatro y no propiamente danza como se nos señaló entonces. Lo que extraña la mirada es ese compromiso de este teatro que recurre

IV. Para una política de la afectividad

Si fenomenología es también **«un modo de ver»**[28], ¿qué clase de **«ver»** reclamaría este teatro que apenas intento referir? Aquí, otra vez, al decir de Grosso, se desbarranca la fenomenología[29]. He tratado de describir el modo mediante el cual las actrices de esta trilogía de teatro

a la experimentación corporal como contenido. Un entrenamiento que ciertamente no es virtuoso y en cuyo aprendizaje cualquier persona puede embarcarse. Las actrices de este teatro, excepto Lolimar Suárez, no tenían una experiencia previa en teatro. En cuanto al trabajo de Loli mucho le asombraría verse sin los apoyos de su arte aprendido. Un camino que desandó con vehemente coraje.

28 *Cfr*. J. Ferrater Mora, *op*. *cit*., p. 355.

29 La fenomenología ya se me había desbarrancado cuando clausuró en su constitución la necesidad de alteridad. [Ver nota n.° 18] Para Derrida es el pensamiento de Lévinas el que mejor revele esta clausura. La cuestión se plantea así: la fenomenología husserliana no habría sabido reducir la mirada. Jugando este papel principal en la experiencia fenomenológica, la mirada como primacía de la presencia va a predeterminar al ser como objeto. La cita textual de Derrida dice: «(…) al no haber sabido reducir la última ingenuidad, la de la mirada, esta pre-determinaba al ser como objeto». (*Cfr*. J. Derrida, *Violencia y Metafísica* [1964], Apartado I: *Violencia de la luz*, p. 10, en «Derrida en Castellano». Disponible en: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/). Esa preeminencia de la mirada como presencia cierra toda posibilidad del ser como salida del *sí mismo* hacia *lo otro*. Recordará el lector que para la fenomenología todo lo que está en el mundo es *onta* (cosa) que habrá que proceder reduciéndolas para conocer su esencia. Como acerca de la reducción de la mirada no sabemos nada, esta ocupa ese lugar principal objetivando lo mismo *al que ve* y *eso que se ve*. Esa mirada que ve todo como objeto, incluso ella misma un objeto, se va cerrando en torno a la tentativa de un *yo* que parece bastarse a sí mismo. Un *yo* que no reconocería la *experiencia del otro,* que no puede ser reducido a mi ego porque como *yo*, *el otro* es también un ego, origen de un mundo como soy yo origen de un mundo. Justamente porque *el otro* no está todo dentro de mí, es que mí mundo se abre para ir hacia el encuentro del mundo que está en el origen del otro. Derrida va introducir la idea de la *huella* como la *ausencia de lo otro en*

se exigieron la construcción de un objeto sensible labrado a partir de sus biografías en un desmantelamiento de su yo por esa serie de fenómenos intencionados y aparecidos a su conciencia creadora. Fenómenos que son recogidos en su origen para ser traducidos a partir del *principio de repetición ritual*: precisamos fijar *lo dado* en la partitura. *Repitiendo* como invocación ritual. Ese objeto sensible *dado* ya no será más el objeto original sino sus muchas variaciones, traducciones y transfiguraciones. El hacer *repitiendo* asegura la calidad del trance que abre la puerta hacia *lo otro* y hacia *el otro*. El objeto constituido, digo, la obra escénica, aspira a fundar ese encuentro con *el otro*. Cada momento de la traducción psíquica, gestual y sonora apela a esa necesidad de alteridad. Lo que significa que no he estado describiendo un

---

mí, constitutivo de la alteridad. Mientras se va liando la adopción de la fenomenología como pretexto para revisitar aquel teatro cuyas fuentes bebieron del misterio de lo invisible e indecible en clave subjetiva, Lévinas y Derrida acogen la peripecia que he introducido entre teatro y fenomenología cuando rechazan el objetivismo de la fenomenología de Husserl por considerarlo contrario al espíritu del análisis intencional al confinar la experiencia de la *ausencia* y de *lo otro* como una *mística* excluida de la posibilidad legítima de la fenomenología. (*Cfr*. J. L. Casero, *Jacques Derrida* en Apartado: *Lévinas y la violencia del otro.* Disponible en https://www.philosophica.info/voces/derrida/Derrida.html).

La crítica de ambos filósofos es fundamental para decir que, pese al entusiasmo que me suscita pensar a este teatro según la fenomenología, no podría solo pasar por alto lo problemático de estas cuestio-nes. De otro lado, está latente lo que concierne al teatro en relación con la mirada. ¿De qué clase es este ver en el teatro que renombro? Intentaré explicarlo en el cuerpo del texto. Entonces, ¿para qué ha servido todo este pie forzado? ¿Qué dona la fenomenología a ese teatro? Dona la reducción trascendental o *Epoché*, diré con Derrida, por medio de la cual se puede neutralizar la mirada en un acto de libertad que pertenece a la conciencia para encauzar *lo dado* en el mundo como fenómeno: como aparecer de la cosa y del mundo. Y la *reducción eidética* que es también *reducción trascendental* como descripción de una necesidad de esencia. [*Cfr*. J. Derrida, *op. cit*., nota nº. 18].

teatro ensimismado que solo busca la refundación del yo *que lo hace* sino también del yo *que lo ve.* Porque el teatro es «… lo que sucede entre el espectador y el actor»[30].

Si solo me hubiera atenido a traspolar el método fenomenológico en su pureza, desoyendo la crítica de Lévinas y Derrida [ver nota no. 29] habría hecho fracasar toda la revisitación a este teatro que ha salido de la fenomenología cuando esta le impidió el movimiento hacia la alteridad y cuando objetivó la mirada por causa de una primacía de su presencia. Empero, se quedó este teatro humedecido, lo dije con Derrida, de la posibilidad de *la epoché* como aparecer de la cosa y del mundo, y de la reducción trascendental como descripción de una necesidad de esencia[31]. Mientras que la dificultad fenomenológica que consistió en no haber sabido neutralizar la mirada sirve para poner en tensión a la tradición teatral que signa su constitución en la presencia del espectador con base solo en la primacía de su mirada.

En 1905, ya Meyerhold reaccionaría a ello reclamando para el espectador una participación que no se redujera nada más a mirar. «El espectador que va al teatro desea ardientemente (…) ese trabajo de la fantasía, que a veces se transforma dentro de él en un trabajo de creación…».[32] Pienso en los espectadores de *Akrópolis*[33] sentados alrededor de la nave de chimeneas de un campo de exterminio nazi[34]. Grotowski quiere apelar a la memoria ética del espectador.

30 *Cfr*. J. Grotowski, *op*. *cit*., p. 27.

31 *Cfr*. en este mismo texto, la nota a pie de página n.° 29.

32 V. E. Meyerhold, *Textos teóricos*, Madrid, Edición de Asociación de Directores de España, 1992, p. 183.

33 *Cfr*. J. Grotowski, *Akropolis, Tratamiento del texto* por Ludwik Flaszen, pp. 55-64.

34 Ibid., *cfr. El entrenamiento del actor* (1959-1962) el plano de disposición escénica para *Akrópolis*, pp. 94-138.

A su inconsciente moral. Para lograrlo establece esta relación de proximidad entre actores y espectadores. Los actores exteriorizan en sus rostros la desolación. La máscara facial permanece fija. Cuando esta cae revela la despersonalización marcada por el horror. Aullidos, gemidos y cantos litúrgicos desnudan el espanto. Hacia el interior de las chimeneas van actrices y actores cuando desaparecen[35]. El teatro pobre derriba la cuarta pared para abrir el acceso hacia ese inconsciente ético y moral de los espectadores.

Ese teatro que no quiere solo del espectador su mirada como mero objeto sino sobre todo quiere su emoción, abre la posibilidad de la constitución de un *ver*, lo diré con Lévinas y Derrida, *como ausencia*[36]. La *ausencia* de *lo otro* en *mí* es *la alteridad*. El *yo* no puede fecundarse sin el encuentro con *el otro*. Esa presencia del *otro* en el *yo* es como una *ausencia*: *ausencia de lo otro* que abre el mundo por mí constituido para encontrar lo-otro-en-mí[37]. Esa ausencia no es ausencia de lo que fue una presencia, es como una *huella*, dice Derrida[38]. Por esa ausencia de *lo otro en sí*, las actrices de este teatro desmantelaron su *yo* para ir hacia *lo otro*. Su yo abierto en otredad sin embargo no alcanzará todavía su fecundidad hasta que en entrega sincera se ofrezca frente a ese espectador con quien anheló fundirse y de quien ansió su apertura mientras recibía toda la afectación emanada por su constitución como *otro*.

Dos yorubas, Kokorikamo y Elliot, se encuentran en la noche en la que Yemayá y Ochún han decidido que

35 Ibid., p. 57.
36 J. L. Casero, *Jacques Derrida*. Disponible en: https:/www.philosophica.info/voces/derrida/Derrida.html.
37 Ibid., p. 4.
38 Idem.

entre un tropel de piedras arrojadas, Elliot escoja una. Koko está en espíritu. Elliot está en el mundo de los vivos. Koko quiere soplar en Elliot la abertura por la que lo indecible penetre en él y lo haga abrigar el amor en la creencia del ánima de esa piedra que lo ha elegido. Al respecto tendrán una larga conversación. A la hora de la despedida, Elliot pregunta:

Elliot: ¿Cuándo volveré a verte?

Koko: ¡Estaré en ti, por ti!

Elliot: ¡Para que decir adiós si estás en mis ojos![39].

Esa ausencia de *lo otro en mí,* latente entre Koko y Elliot, es la *huella*. Lo que no se puede acabar, ni clausurar, ni reducir en la intencionalidad fenomenológica. Ese *modo de ver* como *ausencia* por un anhelo de *alteridad* fue lo que este teatro quiso irradiar en sus espectadores. Ese movimiento hacia *el otro* siempre *porvenir* es una *política de la afectividad* que religa *soplo* y *memoria*. Una invitación para que el espectador palpara su otredad. Memoria de su otra-edad. Entonces, ¿qué fue lo que no se entendió de ese teatro? Si su manera de revelarse era evocativa, singular, abierta, íntima y arrebatada.

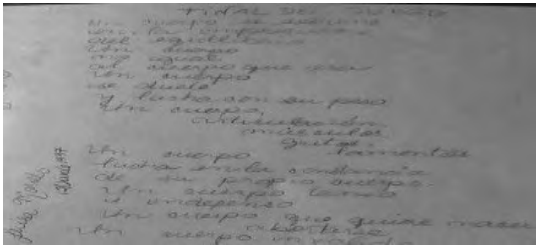
---

39 Con esta escritura de 1990 he querido matizar esa afectividad como anhelo de alteridad que la teatralidad puesta en juego en estas páginas aspiró fundar. Aunque Kokorikamo no sea propiamente un yoruba sino un personaje enmascarado perteneciente a la tradición festiva de los africanos esclavizados en Cuba. Tras la máscara y el disfraz de Koko se resguarda el espíritu del bisabuelo de Elliot, el jovenzuelo que protagoniza esta historia. Este bisabuelo tiene la misión de guiarlo en el misterio de iniciación de una religiosidad que espera siempre ser posible por *lo otro*. Por esa *ausencia de lo otro en mí*. En una reciprocidad consumada a través de la posesión psíquica y corporal entre eggúnes o espíritus antepasados, orishás y mortales. Es propicia además para entender el reclamo de Lévinas y Derrida al cierre fenomenológico en el *sí mismo*.

Desde 1997 conservo el programa de mano de Luisa Morillo una espectadora de *Final del juego*. Me lo entregó al final de la función. En la tapa del fondo escribió este poema que habrá sido emanación de los alientos de su propio juego mientras *veía*. La devolución que Luisa hiciera del *performance* es hermosa y desmedida. Afectiva. La escritura ocupa todo el marco de la contraportada como si quisiera más espacio para seguir desplegándose.

FINAL DEL JUEGO

(Fragmentos)



Un cuerpo se sostiene
en la imprecisión
del equilibrio
Un cuerpo
no igual
al cuerpo que era
(…)
Un cuerpo
se duele
y lucha con su peso
Un cuerpo
articulación
músculos
gritos

lamentos
(…)
Un cuerpo aferrándose
a la distancia
de su otredad
(…)
Un cuerpo intentando
escapar de sí
Un cuerpo arriba mirándose.

A casi treinta años de la creación de *Bollanchain* me consigo abrazando estos restos. Lo abrazo con esperanza y fervor. Siempre superviven para alentar nuevas ideas y sentimentalidades. Han sido y son inscripción ritual y apertura de mi propio cuerpo y de mi propia memoria. Su ya consumada espectralidad me hace pensar más y *ver* todavía.

Epílogo



Café Lezama Teatro

En 2016 comenzamos a construir con nuestros propios re-cursos un pequeño teatro en el patio de nuestra casa. Técnica mixta de bioconstrucción: paredes de bahareque, adobes de barro y techo tipo bóveda de cañón corrido en tres tra-mos. Una pequeña salita teatral o espacio de laboratorio es-cénico. Le hemos llamado Café Lezama Teatro en honor al escritor cubano José Lezama Lima y a su obra literaria y ensayística. El Café Lezama Teatro se asienta en una localidad periurbana a orillas del lago de Maracaibo. En este caserío llamado Punta de Leiva, hay una iglesia católica, una capilla a San Benito, una escuela, un ambulatorio, un consultorio de Barrio Adentro y una cancha. Los pobladores de Punta de Leiva son decimistas natos y estrafalarios cuentacuentos. Fueron testigos –los mayores que viven aún para contarlo– de la llamada Guerra de los Mochos que azotó todos los rincones de los Puertos

de Altagracia cuyas guerrillas reclutaban hombres jóvenes que si acaso regresaban a sus casas regresaban con algún miembro amputado a machetazo limpio. Cuentan que hombres sin cabeza cabalgaban temerarios las orillas de las playas.

A este patio vienen muchos niños y niñas atraídos por los perros Luna y Benjamín; por los árboles de man-go, ciruela, níspero y coco. Algunos de ellos: Manuel, Carlos, Gabriel, Ender Ramón y Luís se ofrecen para limpiar el patio, bajar los cocos, limpiar las palmeras. Carlos y Luís no estudian desde el sexto grado. Carlos cumplirá este año sus dieciocho. No sabemos la edad de Luís. Manuel no sabe leer. Tampoco podía decirnos su edad durante el tiempo que frecuentó el patio. Creemos que para entonces tendría unos nueve años. Decía de sí mismo que era gallero y pescador. Gabriel y Ender Ramón van a la escuela de la localidad.

En 2018 diseñamos una campaña para recibir donaciones de amigos y familiares que nos permitieran construir el techo del Lezama Teatro. Lo conseguimos. Con el Sr. Néstor, papá de Manuel, levantamos la estructura tipo bóveda de cañón corrido en tres tramos. Manuel y los demás no salían de su asombro. Ese techo tan raro. Nos preguntaron si eso era una iglesia y respondimos que era un teatro. ¿Qué es un teatro?, preguntó Gabriel. He ahí que estuvimos echándoles el cuento. Maya Mazzoldi, nuestra investigadora, quiso saber si querrían participar. Se miraron entre ellos. Gabriel preguntó, ¿quién va a cobrar las entradas? Risotada final.

Manuel y su papá se fueron a Colombia en 2019. No hemos vuelto a saber de ninguno de los dos. El trabajo en el techo quedaría inconcluso. Las bóvedas por vaciar y las vigas y columnas por frisar. Todos los escasos recursos se habían terminado. Entre 2020 y 2021 en plena pandemia de covid-19 aprovechamos las semanas que no eran de cuarentena radical

para avanzar en el frisado de vigas y columnas gracias a la amorosa y desprendida generosidad de Maya Mazzoldi quien cada semana desde Bogotá enviaba parte de sus ahorros para todo lo que requirió la obra y para todo lo que requerían nuestros constructores: el pago de sus honorarios, materiales de construcción, transporte de los materiales. Debemos al Sr. Ángel Martínez, alias el Negro, y a su yerno Gustavo Arteaga toda la labor de reconstrucción que hicieron a la salita-laboratorio.

En la primavera del año 2021 convocamos al primer laboratorio en Café Lezama con duración de un año. Pese a que el edificio teatral estaba lejos de terminarse decidimos que a orillas de la playa, en la enramada, tendríamos un espacio bondadoso para trabajar. La pandemia lo impediría, pero incluso antes de que se decretase la cuarentena radical y voluntaria en Venezuela, nadie acudió al llamado. Pese a nuestra hospitalidad que ofrecía teatro sin ningún costo de matrícula, playa, agua de coco y brisa del lago, no hubo ningún interés manifiesto.

Lo volvimos a intentar en 2022. Otra vez, Maya con su dedicación e ingenio diseñó dos lindos afiches para la invitación. Durante todo un mes mi entusiasmo en invitar, convencer y atraer no ha hecho posible la convocatoria.



Arte: Maya Mazzoldi

Así fue como terminé refugiada en esta escritura suerte de empeño por reformular las ideas para cuando sea posible. Una de las características de este teatro pobre, antropológico y fenomenológico es que desaparece con sus autoras y autores. No es posible un repertorio de espectáculos que transfieres a otras y a otros. Incluso si se ha logrado preservar el colectivo nadie más puede ocupar ese lugar. Ese carácter es de los más sagaces: el teatro vive en el sujeto humano que lo creó. Lo que reporta una rica arista a la idea de su margen efímera. Por otra parte, su desaparición menos fecunda es esta de no contar con apoyos institucionales que den un lugar al teatro de investigación o tercer teatro[40] como muy bien lo definió Barba. Ese teatro también se compromete con el conjunto de su colectividad social. Aspira a refundar subjetividades para la vida. Le interesa además conjugar las historias colectivas con las singulares. Construye afectividad y ética. Inspira, moviliza y transforma a quien lo hace y a quien lo ve. He visto a estas actrices seguir con sus vidas. He sabido de la forma amorosa en la que han atesorado su teatro.

40 Eugenio Barba, *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1997, pp. 203-205. TERCER TEATRO: «En este texto Eugenio Barba formula la idea de un Tercer Teatro. La marginalidad, el autodidactismo, la dimensión ética y existencial del oficio, la nueva vocación social le parecen las características fundamentales de una realidad teatral compuesta por grupos que no se vinculan ni al teatro tradicional ni al teatro de vanguardia. Escrito como documento interno para los participantes del Encuentro Internacional de Investigación Teatral (que dirigía el propio Barba) en el ámbito del Bitef/Teatro de las Naciones, Belgrado, 1976, el texto asumió pronto el valor de un "manifiesto" convirtiéndose en un punto de referencia clave para muchos grupos de Europa y América Latina». Publicado por primera vez en «International Theatre Information», París, Unesco, 1976. Publicado en https://nanopdf.com/download/tercer-teatro-odin-teatret-archives_pdf. Traducción Lluís Masgrau.

Por estar resuelta a seguir creyendo todo eso me obstiné en la acción de construir una edificación de la que no fuéramos expulsados. Hay sin embargo la exigencia de crear una estabilidad que lo resguarde de las deserciones por falta de recursos para la permanencia de sus integrantes. Así que he comenzado a pensar en su carácter cooperativo.

Cuando algunas tardes entro al Lezama Teatro para barrer las hojas que le caen de la uva de playa lo aprecio como esas capillitas que están levantadas en puntos significativos de las carreteras de Venezuela. Fabricadas en bloques, pintadas muy bonitas. Con una, dos o tres cruces clavadas a sus techos. Con el umbral de la puerta de par en par para que el espíritu familiar y querido pueda recogerse y resguardarse por toda la eternidad. Pues, ese edificio a medio techar y a nunca terminar ha sido levantado para recoger y resguardar todos los principios y alientos de ese teatro.

Recoger y resguardar para comenzar de nuevo.

Referencias bibliográficas

Barba, Eugenio (1992). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral,* México, Col. Escenología, Grupo Editorial Gaceta.

— (1997). *Teatro: soledad, oficio y revuelta*, Buenos Aires, Catálogos Editora.

Casero, Jorge León (2013). *Jacques Derrida,* Publicado en el sitio: PHILOSOPHICA enciclopedia filosófica*online*. https://www.philosophica.info/voces/derrida/Derrida.html.

Derrida, Jacques (1966). *La fenomenología y la clausura de la metafísica. Introducción al pensamiento de Husserl*, Atenas, Epokhé. Disponible en https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/husserl_fenomenologia.htm/.

— (1964). *Violencia y Metafísica*, «Derrida en castellano», Disponible en: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/.

Ferrater Mora, José (1983). *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Madrid, Alianza Editorial, tomo I, Biblioteca de consulta.

Grotowski, Jerzy (1970). *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI Editores.

Grosso, José Luís (2014). *Danza de los cuerpos y semiopraxis*, Lisboa, Editorial Apenas Livros.

Lévinas, Emmanuel (1986). *De la existencia al existente*, traducción de Patricio Peñalver, Madrid, Libros Editores.

— (1987). *Totalidad e Infinito. Ensayos sobre la exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme.

Mazzoldi, Maya (2007). *El actor en el espacio liminar*, Bogotá, ponencia presentada y discutida en el Coloquio sobre

Investigación en Artes Escénicas. 25, 26, y 27 de junio de 2007. Disponible en http://colectivocorpus-teatro.blogspot.com/2008/06/.

Philippe, Nemo (1991). *Emmanuel Lévinas. Ética e infinito*, Madrid, Edición Visor Distribuciones.

Índice

I. Palabras primeras 13

II. Apuntes para una biografía escénica 15

Bollanchain (*1994-1995*) 16

Final del juego (*1996-1997*) 18

Tranvía corazón descabellado rueda. Creación de grupo (*2001-2007*) 20

III. Por una fenomenología del teatro del cuerpo 23

La pregunta por el cuerpo 23

Pensar un teatro fenomenológico 30

«…la fenomenología describe lo que aparece…» 32

IV. Para una política de la afectividad 35

Epílogo 42

Referencias bibliográficas 47

Cuando el teatro se convirtió en barro.
Por una fenomenología del teatro del cuerpo
se imprimió en el mes de octubre de 2026
en la Organización Gráficas Capriles
Caracas, Dtto. Capital, Venezuela
son 300 ejemplares.

I BIENAL NACIONAL DE LITERATURA
CÉSAR RENGIFO
ENSAYO TEATRAL - 2022



ELAINE CENTENO ÁLVAREZ

CUANDO EL TEATRO SE CONVIRTIÓ EN BARRO

A lo largo de estas líneas, acompañamos a la autora en una reflexión o sistematización de su intensa experiencia teatral como directora en Maracaibo, estado Zulia, entre 1994 y 2008, centrándose en una trilogía de trabajos escénicos: *Bollanchain*, *Final del juego* y *Tranvía corazón descabellado rueda*, y el intento de poner en marcha un lugar para hacer teatro, todo ello sustentado en una sólida perspectiva fenomenológica, buscando la esencia de la teatralidad a través de una novedosa y descarnada experimentación corporal, conjugando a la vez memoria y afectividad. Esta obra, *Cuando el teatro se convirtió en barro. Por una fenomenología del teatro del cuerpo,* fue la ganadora de la I Bienal Nacional de Literatura César Rengifo, mención Ensayo Teatral, 2022.

ELAINE CENTENO ÁLVAREZ (Santiago de Cuba, 1966)
Es dramaturga y directora teatral con estudios en teatro y filosofía. Afincada desde 1994 en Maracaibo fundó el Centro para la Investigación del Teatro y el Colectivo Corpus-Teatro. En 2012 cruzaría el Puente sobre el lago para construir un teatro en los predios de la playa Providencia junto a la antropóloga Maya Mazzoldi. El sueño quedaría a medio terminar, pero la terquedad de seguirlo intentando cada vez y siempre le viene por la herencia de ser la hija mayor de Karina Álvarez y Carlos Centeno, Ibbae, dos pilares de la enseñanza artística en Cuba y por la palabra de su hermano, Juan C. Centeno Álvarez, que predijo: «que tu teatro sea aquel que se desviva por el sujeto humano que está antes que el actor».

MONTE ÁVILA
EDITORES LATINOAMERICANA

ISBN: 978-980-012-606-6

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
Ministerio del Poder Popular para la CULTURA

www.mincultura.gob.ve | @mincultura_ve