



Institución
Universitaria
Reacreditada en Alta Calidad

**Una aproximación a la imagen performativa a partir de la propuesta *Bruja* (2002)
de la Corporación Artística ImaginEros**

Jonathan Tobón Arango

Monografía de Grado para Optar al Título de Maestro en Artes Visuales

Asesora
Luz Analida Aguirre Restrepo
Magíster en Historia del Arte

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2022

Cita	Tobón Arango, J. (2022)
Referencia	Tobón Arango, Jonathan. <i>Una aproximación a la imagen performativa a partir de la propuesta Bruja (2002) de la Corporación Artística ImaginEros</i> [Trabajo de grado] 2022. ITM Institución Universitaria, Medellín, Colombia.



Pregrado en Artes Visuales

Facultad de Artes y Humanidades

ITM Institución Universitaria



Departamento de Biblioteca y Extensión Cultural

Repositorio Institucional: <https://repositorio.itm.edu.co/handle/20.500.12622/13>

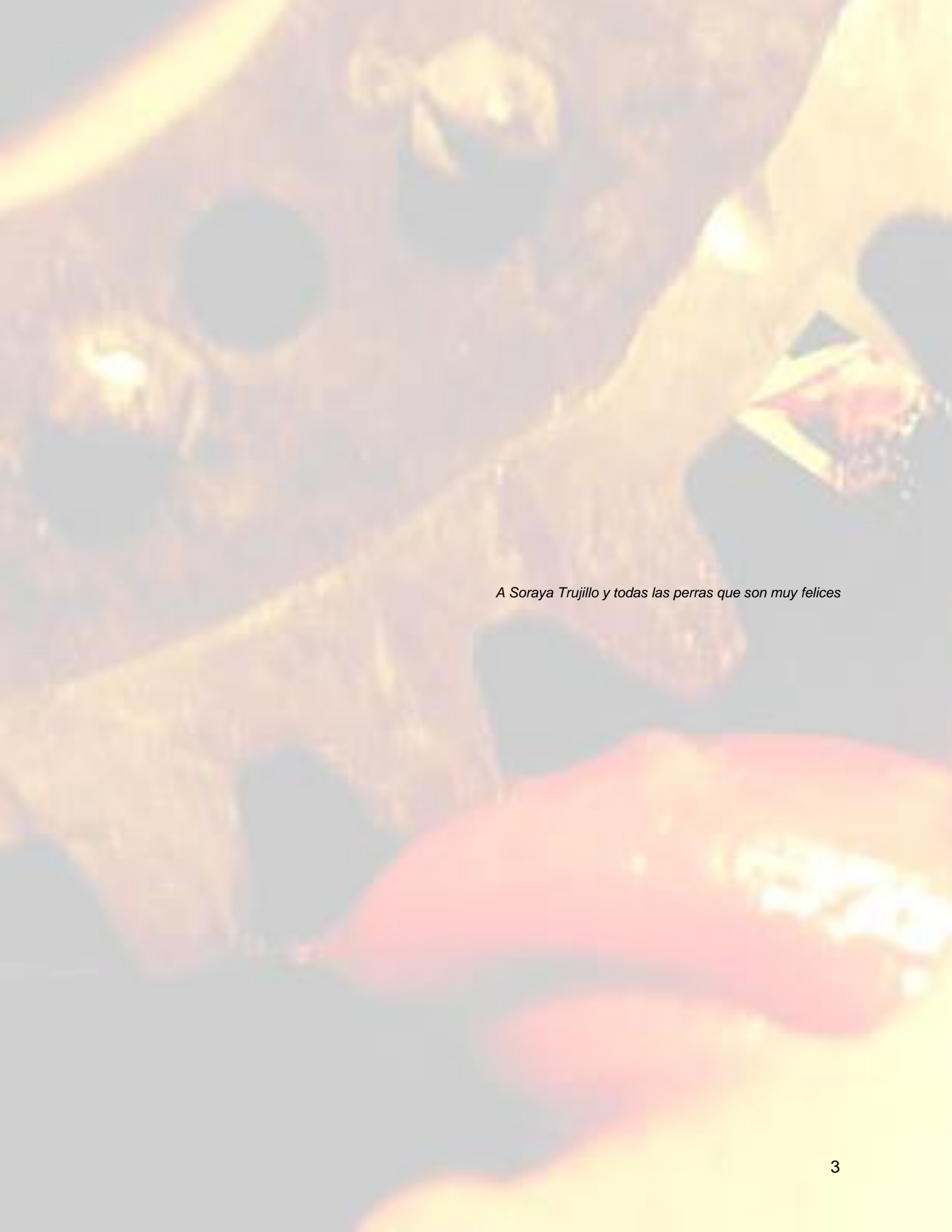
ITM Institución Universitaria - www.itm.edu.co

Rector: Alejandro Villa Gómez.

Decano/Director: Carlos Andrés Caballero Parra.

Jefe departamento: Diego León Zapata Dávila.

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



A Soraya Trujillo y todas las perras que son muy felices

Agradecimientos

Agradezco inicialmente a mis padres Luz Arango y Wilson Tobón y mi hermanita Nataly por acompañarme en este trájín que ha sido estudiar y trabajar en artes; ellos siempre han estado ahí conmigo. A la *Corporación Artística ImaginEros* por haberme abierto las puertas hace seis años mientras buscaba un lugar de prácticas cuando estudiaba teatro y haberme hecho parte de su *gueto*, y especialmente a Ana Soraya Trujillo quién ha sido para mí una guía importantísima en este transitar de la vida, no sólo artística. A ella, junto con Fabián Calderón, les quiero dar las gracias por todas las charlas, lecturas, discusiones y momentos compartidos pues de estos espacios han salido muchas de las reflexiones que he puesto en este trabajo de grado. También quiero agradecerle a mis *amixes* que siempre han estado para mí en todos los momentos ¡Machis lo logramos! No puedo dejar de lado al Semillero ImaginEros, un grupo que me ha obligado –en la dirección y la docencia– a salirme de “mis lugares de verdad” pues más de una vez me han dejado sin piso con sus ocurrencias. Por último, y no menos importante, agradecer a los profesores Alexandra Tabares, Fernando Rojo, René Urquijo, Santiago Mesa, Juli Zapata, Sara Rodríguez, Víctor del Valle, Gloria Ocampo y Danny Urrego por haberme aportado tanto en este proceso de formación universitaria, artística y personal, y por supuesto, a Luz Analida Aguirre, mi asesora, quien se ha llenado de paciencia en este proceso largo y tendido; cuando me sentí perdido supo desenmarañar todo aquello que tenía en la cabeza.

A todas/os ellas/os: ¡Gracias por estos pliegues!

Tabla De Contenido

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
JUSTIFICACIÓN	13
OBJETIVOS	16
OBJETIVO GENERAL	16
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
MARCO TEÓRICO	17
A MODO DE ACLARACIÓN: ALGUNAS COSAS SOBRE LA <i>EPISTEME</i>	17
REGÍMENES ESCÓPICOS: VEMOS LO QUE NOS DEJAN VER	21
¿ES ESTO <i>PERFORMANCE ART</i> ? <i>IS IT</i> ARTE <i>PERFORMANCE</i> ?	23
¿QUÉ DIABLOS ES LA IMAGEN PERFORMATIVA?... Y ESA ¿POR QUÉ ES QUÉ ES TAN FAMOSA?	30
¡SE DESGRACIARON LAS ARTES! (PEC – PRÁCTICAS ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS)	32
ESTADO DE LA CUESTIÓN: IMAGEN + PERFORMATIVA = 0	35
METODOLOGÍA	37
LOS LÍMITES ENTRE LAS ARTES VISUALES Y EL TEATRO. UN JUEGO DE HIBRIDACIONES Y ONDULACIONES	47
PRODUCIR IMÁGENES ES UNA CUESTIÓN LIMINAL	49
REALIZACIONES PLÁSTICO-ESCÉNICAS: BECKETT, WILSON Y SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO (SRS)	51
REGÍMENES DE VISUALIDAD EN BRUJA: LA MUY PERRA SÍ ERA FELIZ	60
BLANCANIEVES, BLANCA PURA, BLANCA INOCUA	61
UNA ESCENA DE TORTURA: LA BRUJA ES GORDA Y/O NEGRA	67
POR SUPUESTO QUE SOY MISS UNIVERSO	75
PARTICULARIDADES EN LA PROPUESTA ESCÉNICA <i>BRUJA</i> COMO IMAGEN PERFORMATIVA	84
LAS BRUJAS PERFOR(M)ARON LA CIUDAD	86
I’M THE QUEEN, JUST THE QUEEN... ¡ESO MAMONA!	94
CONCLUSIONES	98
BIBLIOGRAFÍA	103

ANEXOS	106
ANEXO 1. ARCHIVO DE MEDIO IMPRESOS	106
ANEXO 2. DISEÑO DE ENTREVISTA	110
ANEXO 3. CONSENTIMIENTO INFORMADO DEL USO DE LA INFORMACIÓN – ENTREVISTAS	111
ANEXO 4. CONSENTIMIENTO USO DE LAS IMÁGENES DE LA OBRA <i>BRUJA</i>	112

Resumen

El presente trabajo monográfico parte del estudio de la performatividad de la imagen como forma de producción social y cultural que actualiza los dispositivos de la mirada o regímenes escópicos. Para ello, se tomó como centro la propuesta artística *Bruja* (2002) de la Corporación Artística ImaginEros de Medellín, la cual para su época resultó ser escandalosa dentro del circuito teatral de la ciudad pues descolocó completamente el sentido del teatro como producción textual y puesta en escena de imagen realista y, en consecuencia, sugirió otras formas de *hacer-pensar* la teatralidad que renovaron y refrescaron dicha práctica de tal modo que es posible replantear los límites entre las formas de producción artística.

Palabras claves: *Bruja* (Corporación Artística ImaginEros), la performance, imagen performativa, prácticas artísticas contemporáneas, régimen escópico, régimen de visualidad.

Introducción

Este trabajo monográfico lo escribió alguien que ha dedicado 10 años de su vida al quehacer teatral y en algún momento decidió (luego de una gran desilusión con el teatro mismo) estudiar artes visuales para lograr entender alguna cosa sobre la imagen respecto a la escena. Jamás ha tenido la intención al estudiar dicho programa en volcarse a la producción pictórica, gráfica, escultórica, de nuevos medios, entre otros; se dedicó a la performance a lo largo de su trayectoria universitaria en el ITM. Para éste, las artes, en tanto prácticas, nunca han tenido una línea divisoria precisa y ha sido la elaboración de los discursos, en tanto dispositivos de poder sobre dichas prácticas, los que han determinado, en muchas ocasiones a rajatabla, los alcances en relación con su ejecución, visibilización, conservación, preservación, circulación, teorización, comercialización y gestión.

Así, inicialmente la apuesta general de este documento académico se direccionaba a visibilizar que la producción de la imagen está presente en la creación tanto en las prácticas escénicas teatrales como en las plásticas y/o visuales, esto tomando como punto de análisis la realización plástico-escénica *Bruja* (2002) de la Corporación Artística ImaginEros de la ciudad de Medellín. Esta apuesta surgió desde el estudio de la performatividad, la imagen y la estética neobarroca como puntos neurálgicos de la indagación. Sin embargo, en los *ires y venires* de lo que implica una investigación, la dirección anteriormente expuesta fue reconfigurada dado que apareció en medio del proceso el concepto de *regímenes de visualidad*. Esta nueva noción obligó a repensar toda la estructura de lo que se venía trabajando a lo largo de los dos semestres de investigación más lo que significaba el avance en el curso Proyecto Monográfico Final. El concepto neobarroco, entonces, desapareció del plano para darle entrada a los *regímenes de visualidad* como dispositivos de la mirada. Dicho cambio surgió de los análisis que se fueron realizando a lo largo del proceso con el video del montaje *Bruja* pues es una escenificación sobre

la relación belleza y poder. Ello despertó la sospecha de que el trabajo no era una pregunta por la belleza como un concepto que se debe evaluar desde los campos de la estética del arte sino como dispositivo de control de los cuerpos. Por lo anterior, la dirección general de este escrito termina siendo proponer la performatividad de las imágenes como una estrategia para la actualización de los regímenes de visualidad por medio de la escenificación del montaje *Bruja* (2002) de la Corporación Artística ImaginEros de la ciudad de Medellín.

En un primer momento, que fue escrito antes de toda la alteración expuesta con anterioridad, se evidencia que la producción de imágenes está presente en las disciplinas provenientes o no de las ciencias sociales y humanas y, desde allí, discutir como es que las epistemes son las que determinan qué tipo de imagen se produce y en cuáles campos de acción deben ser puestas con la pretensión de llegar al concepto de liminalidad en tanto forma de pensamiento importante en la producción artística contemporánea. A ello se suma la revisión de tres casos de estudio para demostrar que la escena teatral puede tener como punto de partida la imagen y no el texto dramático o guion. Se hizo entonces una revisión en el quehacer de los directores Samuel Becket, Robert Wilson y la compañía Societàs Raffaello Sanzio (SRS).

Posterior a esto, el texto se centra en la obra *Bruja* con dos intensiones: la primera, que respondería al segundo capítulo, apunta hacia la triada belleza, poder y producción de imagen desde la escenificación misma para dar cuenta como el colectivo ImaginEros estaba pensando la escena de manera crítica y no desde textualidades exportadas que son representadas sobre las tablas. Si el primer capítulo se enfoca a los términos de las epistemes como reguladoras del pensamiento y que para Foucault eran la base de su apuesta arqueológica, el segundo discurre en el sentido de dispositivo, que para el mismo autor fue el centro de su propuesta genealógica con el fin de vincularlo con la mirada y así determinar que los regímenes escópicos son dispositivos de la mirada que han favorecido a la consolidación de cánones visuales. En dicho capítulo se recurren a varios referentes de la cultura visual colombiana, bien sea por medio de

imágenes o por medio del nombramiento de personajes o situaciones específicas que están interconectadas, bien sea por la época o el concepto, con la realización escénica. Como por ejemplo Shakira, Natalia Paris, Andrea Serna o Claudia Bahamón.

La segunda intención, es decir el tercer capítulo, se enfoca principalmente en la relación imagen performativa respecto a la obra en cuestión. Si los dos primeros capítulos estuvieron en pro de evidenciar cómo las epistemes y los dispositivos reafirman los campos de control, el tercero se encaminó en explicar que la performatividad de las imágenes es una de las principales estrategias para la actualización de los dispositivos de mirada y por ende de las epistemes. Este es el único capítulo que toma un solo texto como referencia. Se trata del libro *La performatividad de las imágenes* para entrecruzarlo con la propuesta *Bruja*, sin embargo, la autora de dicho texto, Andrea Soto, hace enlaces constantes con otros autores, principalmente filósofos.

Finalmente, este documento está enmarcado en el perfil profesional del programa de Artes Visuales del ITM Institución Universitaria que apunta a la intermediación de procesos visuales en la empresa cultural acercando al lector a unas formas de pensar las artes visuales que no están concentradas exclusivamente en el estudio de la pintura, la escultura, la gráfica y demás procesos plásticos sino la integración con otras disciplinas como el teatro y la performance. Esta investigación permitió que se entendieran los límites entre las artes como un lugar que tiene que ver con los discursos y su comercialización mas no con las prácticas artísticas en sí. Aunque pareciera que el teatro es un hacer artístico y cultural caduco dadas las formas tradicionales de representación, realmente se pretendió exaltar la potencia de la imagen presente en esta expresión artística como una estrategia de creación escénica teatral independiente del seno textual o representacional.

Planteamiento Del Problema

Uno de los mayores aforismos de las artes escénicas es que sin texto o guion –como también es llamado– no hay teatro. La tradición en esta forma de producción artística ha planteado que dicha práctica, en tanto arte dramático, requiere una trama. Esto quiere decir que se solicitan unos personajes o caracteres que ejecuten las acciones de la fábula, así como situaciones que deben dar cuenta sobre las condiciones cronológicas y locativas de la escritura dramática. Todo está sometido al texto, es decir a la enunciación. Es el caso de la producción de la imagen teatral en una parte de los grupos teatrales de la ciudad Medellín, donde sigue estando dentro de los parámetros de lo que se pueden nombrar. Si no se puede nombrar, *ergo*, no se pone en escena.

La creación escénica teatral, bajo estas directrices, se vuelca a la construcción de signos que sólo pueden configurarse por un mandato textual en las propuestas más fidedignas al guion o en el caso de los que se atreven a más no se desprenden del seno textual, pero elaboran procesos de significación que desembocan de la interpretación del texto siempre con un fin comunicacional desde el lenguaje; estamos frente a imágenes traducibles. Esta tradición textual de la escena está tan arraigada que ya se habla de dramaturgias expandidas, esto es dramaturgia de la imagen, del espacio, del vestuario, de la luz, del cuerpo; todo está volcado a un proceso comunicativo y representacional pues hay una idea que debe transmitirse por diferentes medios o canales.

Lo anterior ha implicado la elaboración de unos cánones de cuerpos e imágenes que siguen afirmando los dispositivos de control sobre las miradas en los espectadores. A ello debe sumársele que las técnicas o maneras de entrenamiento corporal para lo escénico en Medellín aún representan formas de disciplinamiento que crean imaginarios sociales sobre el cuerpo en escena. Estas técnicas han sido, a su vez, residuos de metodologías escénicas creadas para

cuerpos diferentes a los latinos y, como consecuencia, se han vuelto regímenes visuales que determinan qué cuerpo está en escena, es decir, un tipo de curaduría no situada en el contexto.

Las prácticas teatrales en Colombia y específicamente en Medellín siguen estando (en una cantidad nada despreciable) a merced de textos dramáticos que delimitan e imponen regímenes de creación respecto a la sonoridad, el movimiento y la imagen para la verificación o la narración de una anécdota. Por esta razón, las intenciones del presente proyecto de investigación surgen bajo el marco de una ciudad cuya imagen teatral –y todo lo que su elaboración y composición acarrearán– está muy olvidada como posibilidad de creación pues ya está delimitada por unos parámetros de visualidad. En esta vía, se quiere proponer la performatividad de las imágenes como una estrategia escénica que pueda fisurar y actualizar los regímenes de visualidad que se tienen sobre la escena teniendo como guía la propuesta teatral *Bruja* (2002) de la Corporación Artística ImaginEros de la ciudad de Medellín. Lo que se busca es comprender si dicha realización escénica, en particular, dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, puede reconocerse como proponente de imágenes específicas que pudieron alimentar el banco de documentos visuales de los regímenes escópicos en términos de lo teatral y plástico. Siendo así, vale la pena preguntarse ¿Es posible que la obra *Bruja* de la Corporación Artística ImaginEros pueda considerarse como una creación actualizadora del dispositivo de mirada respecto a la producción escénica en Medellín? ¿Cómo la obra *Bruja* de manera consciente cuestionó los regímenes escópicos relacionados con la belleza? ¿Es posible considerar que las prácticas artísticas contemporáneas aún conservan límites completamente demarcados que permitan seguir hablando de un estado puro de dichas formas de producción?

Justificación

El teatro es imagen en movimiento, así como lo es el cine. Es evidente que el segundo, para su gestación, necesitó beber asuntos del primero y, el primero, hoy día, toma elementos del otro. Vío (1999), ante la pregunta si existe un teatro de imagen, afirma que “teatro imagen es ya de por sí un término engañoso: ¿no es imagen todo el teatro? Desde luego que uno de los principales códigos de comunicación que va a emplear el teatro es el de la imagen” (p. 48). Ahora bien, el teatro trabajará por medio de las imágenes que, pueden o no, comunicar. La dificultad que se presenta es cuando la imagen está obligada a dar cuenta de la trama y no a generar sus propias formas de estar en escena, pues como afirma Erika Fischer en el texto *Estética de lo performativo* (2004):

Desde los procesos de literaturización del siglo XVIII, el teatro se impuso en Alemania no sólo como una institución moral sino también como una institución textual. En las postrimerías del siglo XIX el carácter artístico del teatro pareció legitimarse casi exclusivamente por su relación con la obra de arte dramática, es decir, con el texto literario (p. 60).

La autora arroja un panorama donde es notorio el dominio del texto en el teatro impuesto en Alemania y que, si bien ella diferencia institución moral de textual, podría deducirse que la una, institución moral, contiene o usa a la otra para la creación o reafirmación de sus intereses, institución textual. Ambas instituciones han creado un vínculo tan estrecho respecto a la creación artística que hoy en día, para muchos espectadores y creadores de dichos oficios, pareciera imposible producir arte sin dejar algún mensaje, moraleja o aparente relato crítico de alguna situación determinada. El problema se agudiza cuando, según parece en Medellín, la manera crítica de abordar las artes es desde una perspectiva moral de los acontecimientos sociales y culturales que siguen en vía de reafirmar los lugares binarios del macro poder (derecha-izquierda, azules-rojos, uribistas-petristas, entre otros) y no una revisión interna crítica a las

maneras de producción como cuestionamiento de las políticas y los imaginarios sociales que se ponen en los diferentes lugares expositivos, incluido el escenario teatral.

Lo anterior acarrea que una parte del teatro local contenga y genere unos marcos que puedan establecer claramente qué es y qué no es teatro o artes plásticas. Frente a esta dicotomía moral del teatro, Miroslava Salcido (2018) argumenta que:

Si bien tradición cultural y discurso hegemónico, caja negra [Refiriéndose a que muchos de los teatros son espacios pintados de negro que siguen cumpliendo con las normativas de la arquitectura dramática convencional] que decide “esto es teatro y esto no es teatro”, “esto es filosofía y esto no es filosofía”, “esto es teoría teatral y esto no” (...) el agonismo intelectual es cuestionable: debe incluso ser cuestionado en la medida en que, como tradición intelectual simplificadora, deja fuera el valor creativo y creador de la indeterminación, de los cruces, del devenir y las continuidades (...) (p. 17).

Si los marcos de poder que regulan qué es y qué no es el arte o las prácticas artísticas no son revisados por quienes se dedican a esta labor, lo escénico así como lo plástico y/o visual está condenado a seguir repitiendo una tradición extranjera y nada amigable, que superpone unos mandatos formales de producción, un tipo de Dios pantocrátor del arte, para visibilizar e invisibilizar cuerpos-imágenes y seguir favoreciendo los imaginarios sociales que ya han sostenido prácticas como la cosmética, la publicidad, la sexualidad, los medios de comunicación análogos y digitales, etc.

Teniendo en cuenta que este estudio parte principalmente desde las imágenes escénicas, esto es los cuerpos, gestos, materiales, vestuarios, escenografía; queda claro que esta investigación de pregrado difícilmente sería vista por la mayoría de los que practican teatro como un documento en vía de dicha profesión, pues no centra sus términos en el análisis de la dramaturgia textual sino en la elaboración de imagen dentro de una puesta en escena. La viabilidad de esta investigación está planteada en tanto que todo el teatro contiene imagen y dentro del marco del arte contemporáneo donde es permitido lo interdisciplinar y lo

transdisciplinar, es posible evaluar la imagen escénica teatral desde otro lugar que no sea el teatro mismo. En todo caso, siempre vale la pena estudiar aquellos esquemas o modos de ver que los dispositivos de poder han querido arraigar desde la organización de las imágenes para la producción de sistemas de dominación-sumisión, sistemas que, según parece, gran parte del teatro de Medellín no desea evaluar de manera crítica.

Poder relacionar la imagen performativa con lo teatral en un contexto donde su formación de públicos está basada en la comprensión de la obra por medio del texto para la verificación de los regímenes visuales propios de la tradición escénica y del arte plástico y/o visual, podría dar camino para generar fisuras o por lo menos una mínima grieta que permita ampliar el sentido del teatro más allá de los términos textuales e incluso dramáticos y contemplarlo como un dispositivo clave para la creación de otros imaginarios sociales respecto al cuerpo. Ahora bien, dentro del entorno en el que se hace este trabajo, resulta fundamental proponer este análisis pues son pocas las personas y colectivos que se han permitido explorar y cuestionar la imagen como elemento fundamental de la escena y, más aún, romper la hegemonía del texto teatral. Este quiebre ayudaría a centrarse en otros aspectos competentes del dispositivo que siempre está involucrado en la creación artística (en este caso escénica) a saber, elementos como la performatividad en relación con el cuerpo, el espacio, la luz e incluso el espectador mismo.

Objetivos

Objetivo general

Proponer la performatividad de las imágenes como una estrategia para la actualización de los regímenes de visualidad por medio de la escenificación *Bruja* (2002) de la Corporación Artística ImaginEros de la ciudad de Medellín.

Objetivos específicos

- Considerar la inexistencia de límites entre las artes visuales y el teatro para la comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas como formas de producción híbridas que desdibujan las fronteras entre las prácticas artísticas.
- Evidenciar, por medio de los registros visuales de la obra *Bruja*, como los regímenes de visualidad relacionados con la belleza son dispositivos que condicionan los cuerpos por medio de cánones visuales.
- Presentar las particularidades de la propuesta escénica *Bruja* para considerarla como imagen performativa.

Marco Teórico

Es importante poder definir algunos conceptos que van a resultar claves al momento de abordar los capítulos de esta monografía. Por ello, este marco teórico está compuesto por seis apartados: cinco que recogen el factor conceptual mediante el estudio de términos que serán abordados a lo largo del trabajo entre los que están *performance art*, performatividad, performance, imagen performativa, regímenes escópicos y prácticas escénicas contemporáneas. Estos, a su vez, ayudarán a delimitar los campos de acción de dichos conceptos, es decir, un tipo de límite pues algunos de ellos, como se verá, son difíciles de aprehender en una sola vía. El apartado restante es un estado del arte que recoge información sobre el concepto performatividad e imagen performativa que se pudiera encontrar o no en varios repositorios universitarios a nivel nacional que cuentan con pregrados en artes plásticas y/o visuales o escénicas.

A modo de aclaración: algunas cosas sobre la *episteme*

♪♪ Historia del arte, penes con pincel.
Famosos, pintaje, sin píxel, con papel (...)
Que si sombras, que si luces, que si colores, que si cruces.
Cezanne y las frutas (qué pesao).
Monet y los picnics (qué pesao).
Manet y las flores (qué pesao).
Seurat y los puntos (qué pesao) (...)
El falo en tendencia en todos los museos (...)
se ha alzado una mujer y ha plantado un pino,
Cecilia es un hombre, Ecce homo, es divino (...)

HDA – Las bistecs (2016)

Las epistemes, como las propone Foucault en su libro *Las palabras y las cosas* (1997, p. 166), son el marco de referencia de una cultura para poder entender determinadas prácticas y discursos o, incluso, estos mismos adheridos, sutilmente o no, en las prácticas. Es decir, las epistemes son marcos de poder que regulan qué tanto se abre la luz frente a un discurso-práctica y, por ende, su hegemonía. La eficacia de una episteme está determinada por la cultura en la

que se produce y no son universales pues generan dinámicas particulares de acuerdo con los rangos cronotópicos.

Desde esta visión y, según Beltrán-Castellanos (2017, p. 37), las epistemes conllevan una relación de saber y poder que determinan normativas para la delimitación de conceptos, acciones y elaboración de subjetividades. Así, cuando nos enfrentamos a preguntas como ¿Qué es el arte? ¿Qué es la *performance art*? ¿Qué es lo performativo? ¿Cuáles son sus límites? ¿Qué hace que X o Y acción sea considerada, o no, arte, performance o imagen performativa? Nos encontramos frente a preguntas puramente epistémicas.

Ahora bien, las cuestiones anteriores podrían ser resueltas de múltiples maneras, casi que en infinitas direcciones. Es importante hacer énfasis en la palabra *podrían* de la frase anterior ya que los campos a los que están volcados las preguntas carecen de límites bien trazados que han posibilitado pasar de hablar de Arte (como nombre propio y manera única de un determinado hacer) hacia *prácticas artísticas* a veces acompañadas del término *contemporáneo*. A partir de estos planteamientos iniciales podemos hablar de dos ideas que son propias de la oración anterior. Por un lado, tratar el término contemporáneo que da las bases para hablar de prácticas artísticas o escénicas contemporáneas. Y, por el otro, es pertinente hablar de la ruptura epistémica constante en la que se ajusta el arte contemporáneo para argumentar el porqué de las infinitas direcciones en las que se podrían resolver las preguntas anteriores.

Cuando Giorgio Agamben (2011) reflexiona sobre el término contemporáneo hace distinciones de éste como cronología y forma de pensamiento. Lo contemporáneo, desde la perspectiva temporal, es aquello que pasa en simultaneidad con el tiempo presente, un tipo de actualidad diría Agamben citando a Nietzsche. Como concepto, lo contemporáneo es definido por el autor de la siguiente manera:

Aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo (p.18).

Desde este punto de vista, lo contemporáneo acarrea la posible creación de epistemes otras (en este caso dentro de las artes teatrales) para así desvincularse de su hegemonía textual y entrar en distintos campos como aquel que se refiere al análisis de la puesta en escena como producción de imagen, incluso, para desdibujar los bordes entre el teatro y las artes plásticas y/o visuales.

Andrés Santiago Beltrán-Castellanos y Ana Beltrán-Castellanos en el texto *Estética epistémica: el arte como representación* (2017) estudian el término “episteme” a la luz del pensamiento de Foucault y reflexionan acerca de las reglas que constituyen el discurso artístico en la episteme renacentista y clásica. En esta misma vía y con respecto a la episteme renacentista, Darin McNabb en su video *Las palabras y las cosas, pt. 2/3* (2013) señala que está vinculada a una episteme de las semejanzas, propia del medioevo y toda relación entre las palabras, las cosas, acciones y demás, estaban dadas por medio de la coyuntura, pues Dios (al ser centro) permitía generar conexiones y relaciones que a la luz de nuestros días resultarían descabelladas. En la segunda, por su parte, la representación es el eje rector del pensamiento. Por ello, la episteme clásica genera sistemas que, en lugar de asemejar unas cosas con otras, las cataloga, discrimina, jerarquiza, abstrae e identifica por medio de una diferencia en la semejanza (34'50”).

Respecto a la ruptura epistémica, los Beltrán-Castellanos argumentan que “cuando se presenta un cambio abrupto en la manera de organizarse el juego de la práctica enunciativa, se considera que se ha abierto la brecha para una posible ruptura epistémica” (p. 40). Definir el arte contemporáneo hoy en día resultaría imposible en tanto que, podría asegurarse, lleva consigo un dispositivo tan abierto que sus maneras de generar saber y poder son vastísimas. Las

prácticas artísticas o el arte –como se quieran llamar– parecen carecer de metodologías bien compuestas y ordenadas, que hacen verlas faltas de “seriedad o rigurosidad” en comparación con otras formas de acceder al conocimiento como en las ciencias exactas y naturales ya sea en matemática, ingeniería, biología, física, química, entre otras. Pero, es justamente desde las epistemes y sus dispositivos lo que le dan rigidez o apertura a un concepto, acción y/o actividad. Es el caso de la realización escénica *Se alquila: Archivo vivo de un actor* (2008) de Óscar Cornago y Juan Navarro que corresponde a una maqueta o prototipo que muta de acuerdo con los contextos, las temáticas y los campos del conocimiento en los que se muestra, permitiendo que se crucen entre sí. Para la versión en su puesta en escena de 2009 es evidente, por ejemplo, la mixtura entre el teatro y la filosofía (Ver Imagen 1). Esta producción consiste en un híbrido que incluye discursos y reflexiones filosóficas propias de una ponencia o charla académica y acciones performativas y teatrales que estarían en la producción artística. Así, *Se alquila: Archivo vivo de un actor* empieza a tocar umbrales entre la ponencia o charla académica y la creación artística, pues ambas están presentes en la obra de tal forma que resulta difícil diferenciar los límites entre una y otra.



Imagen 1. *Se Alquila: Archivo vivo de un actor* (2009). Aparecen en la imagen el investigador filólogo Óscar Cornago (Izq.) y el actor Juan Navarro (Der.). Propuesta escénica contemporánea que difumina los límites entre ponencia filosofía y obra teatral. Imagen recuperada de <http://www.tea-tron.com/oscarcornago/blog/se-alquila/>

Si tomamos en cuenta que el “dispositivo arte” es extensamente heterogéneo, vemos también que es un territorio vasto. Por esta razón, genera diversos sistemas de poder y saber que pueden o no estar en relación con otros. Ello posibilita que el arte sea una episteme dinámica, aunque las academias de arte intenten fijarla. La necesidad de hablar de este concepto en el marco teórico radica en que este escrito (espero no sea muy atrevido afirmarlo así) propiciará (muchas veces) lugares umbrales o liminales como los llamaría Ileana Diéguez en su texto *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas* (2014) presentes entre el teatro y las artes visuales.

Regímenes escópicos: vemos lo que nos dejan ver

El término *escópico* refiere a lo visual, aquello que podemos ver, y cuando se dice *podemos* ya se está hablando de una situación de poder, la posibilidad de acceder a algo. Así, los regímenes escópicos o de visualidad son marcos de poder que moldean la(s) mirada(s) con la finalidad de dar acceso a los términos de visibilidad e invisibilidad. Según Daniel Chao, apoyado en Martin Jay, en el texto *Régimen escópico e imaginario social*, los regímenes escópicos se pueden entender como “el modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos” (2012, p. 2).

Chao también explica que los modos de ver correspondientes a cada época marcan los límites de lo que podemos ver por lo que la visualidad ya no obedece exclusivamente a la función fisiológica y anatómica del sentido de la vista sino que es todo un dispositivo de poder en donde los órganos implicados en la acción de ver son sólo una parte técnica de este proceso de sometimiento-dominación por medio de la imagen. Así, la dupla visibilidad-invisibilidad ya no responde solamente a los efectos físicos de la luz sobre los ojos y demás miembros implicados en el sentido de la vista sino a una red discursiva propia de determinada cultura que talla las miradas para considerar qué *podemos-debemos* ver y qué no.

Lo anterior revela que los regímenes de visualidad son también aquellos que permiten crear discursos en o sobre las imágenes. En ese sentido, los análisis que hace Christian León en el texto *Regímenes de poder y tecnologías de la imagen. Foucault y los estudios visuales* (2015), se vuelven de suma importancia. El autor, recurriendo a Michel Foucault, entrelaza los conceptos de visualidad, arqueología y genealogía como plataforma discursiva de los estudios de la imagen en la época contemporánea:

Muchas de las reflexiones contemporáneas sobre las maneras en que la imagen y la mirada se articulan dentro de un orden de poder históricamente construido, produciendo relaciones de dominación y sujeción, tienen una inspiración en el paradigma arqueológico y genealógico foucaultiano. Recordemos que, para Foucault, la arqueología es el estudio de las condiciones históricas de posibilidad de los saberes, el cual se complementa con la genealogía, entendida como el estudio de las estrategias, luchas y formas de gobernabilidad en que se producen estos saberes. De ahí que Foucault haga de la *episteme* el concepto fundamental su arqueología, mientras el *dispositivo* sea el centro de su genealogía (2015, pp. 39-40).

León afirma que con la propuesta foucaultiana arqueológica la cual considera otras formas epistémicas diferentes a la racionalidad del libro, aparece la probabilidad de tener en cuenta la imagen como otra forma de producción discursiva que está implícita en la imagen misma, por lo que su análisis, desde esta vía, invita a pensar si:

[...] El espacio, la distancia, la profundidad, el color, la luz, las proporciones, los volúmenes, los contornos, no fueron, en la época considerada nombrados, enunciados, conceptualizados en una práctica discursiva. [...] Habría que demostrar, que, al menos en una de sus dimensiones, es una práctica discursiva (2015, p. 40).

Las consideraciones de Foucault que retoma León (p. 42) en el texto ayudan a dimensionar un análisis de los discursos no verbales como lo es la imagen, reflexión que si bien está situada en una época, pues responde a unos asuntos epistémicos, no obedece a una linealidad histórica ya que las nociones de visualidad aluden a una cantidad de regímenes discursivos fundados en la discontinuidad dado que los estudios de la(s) visualidad(es) son cruces entre las particularidades de las imágenes, acá podríamos nombrar primeramente materialidad, con las problemáticas políticas, culturales y sociales de determinada realidad discursiva.

Retomando la dupla visibilidad-invisibilidad, Chao (p. 3), apoyado en María Ledesma, sugiere que este binomio se relaciona directamente con el concepto de verosimilitud ya que lo que una sociedad o grupo social puede ver son habilitados por los regímenes visuales y configuran el sentido de realidad desde las imágenes pues expone unas y esconde otras. Lo anterior es una invitación a pensar que el mundo está lleno de imágenes sólo que la selección de aquellas que reconozco, es decir que les otorgo poder, está mediada por un contexto que ha moldeado las exigencias sobre aquellas que se pretenden exaltar y aquellas que no. Ahora bien, invisibilizar determinadas imágenes no responde necesariamente a que sean imágenes que nadie conozca, por el contrario, se puede intentar invisibilizar o mermar poder a determinadas imágenes dado su extensa circulación en la cultura visual para empezar a hacer notar aquellas que, por asuntos epistémicos, han estado en los bordes oscuros de los diferentes circuitos discursivos de la imagen.

¿Es esto *performance art*? ¿Es arte *performance*?

Hablar de *performance* en términos históricos y epistémicos tiene de entrada muchas dificultades pues como asegura Diana Taylor (2011) “La palabra [refiriéndose a *Performance*] aparece por todas partes, aunque no sepamos necesariamente a qué se refiere” (p. 7). Primero que todo *performance* es un término anglosajón que al día de hoy no hemos podido traducir en

Latinoamérica, lo cual hace que, en tanto intraducible, represente para el español y portugués dificultades epistémicas, sin embargo, es importante aclarar que diccionarios como Oxford o RAE (Real Academia Española) tienen definiciones precisas frente al término y ambos determinan el género femenino, es decir *la performance*.

El primer diccionario se refiere así en su definición:

1. Espectáculo de carácter vanguardista en el que se combinan elementos de artes y campos diversos, como la música, la danza, el teatro y las artes plásticas.
2. Actuación de un artista de ese tipo de espectáculos.
3. Resultado conseguido por un deportista, un caballo de carreras, un avión o una máquina cualquiera (s. f.).

Por su parte, la segunda institución da dos posibles usos:

1. f. rendimiento (|| proporción entre el resultado obtenido y los medios utilizados).
2. f. Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador (s. f.).

En ambos casos se habla de una manera de producción artística o la eficacia de un proceso de cualquier índole. Se ha traído a colación diccionarios pues son los lugares habituales a los cuales se puede recurrir para definir una palabra en determinado lenguaje. Esto también da paso a afirmar que, si bien pueden hacerse cambios aproximados al concepto e incluso intentar fijar de manera precisa el término, sigue careciendo de una transferencia precisa. Esto no quiere decir que la *performance* sea un concepto abstracto que solo los posmodernos, posestructuralistas, posdisciplinarios, posindustriales y demás *pos-turas* que existan, puedan entender; de hecho, la *performance* refiere a una concatenación entre práctica y discurso en donde ambas trabajan en conjunto. Piénsese, por ejemplo, en la palabra *jean*: en español no tiene traducción, pero sí definición –en el caso de la RAE se expresa como término masculino

asociado a un pantalón vaquero. Esta definición se comparte de la misma manera para la palabra *blue jean* o, incluso, esta misma institución ya permite que pueda ser escrito como bluyín–, además, es algo tangible, práctico y cotidiano.

Segundo, la performance no pertenece sólo a las artes visuales, pero cuando se le vincula con una propuesta artística donde el cuerpo es la materia o soporte principal corresponde a *performance art* (Feral, 2018, p. 27) o arte de la performance. Por ello, podemos encontrar que, en disciplinas como la sociología, antropología, informática, publicidad, lingüística, teoría de género, literatura, teatro, danza, música, entre otras, también se habla de performance. En cada uno de estos campos disciplinarios el término sostiene relaciones con la práctica-discurso que hace que no sean aprehensibles en una sola vía. En este sentido, es bueno traer el ejemplo de la acción performativa *Lavado de bandera* llevada a cabo en diferentes partes de Perú y el mundo entre el 20 de mayo y 24 de noviembre del 2000. Dicho ritual que era realizado cada viernes y entre las fechas anteriores surgió como forma de protesta ante los niveles de corrupción del gobierno de turno y tenía como iniciativa hacer un llamado al presidente Fujimori y su gabinete sobre las formas de administración gubernamental e impacto en términos sociales, económicos, culturales, educativos, entre otros, por medio de un símbolo nacional como lo era la bandera de dicho país (Vich, 2004. p. 67) (Ver Imagen 2).



Imagen 2 *Lavado de bandera* (s. f.). Imagen tomada en la Plaza Mayor de Lima, Perú. Recuperada de: <https://imgmedia.wapa.pe/1200x660/wapa/migration/imagen/2018/07/26/noticia-lavado-de-bandera-corrupcion.png>

Este evento no fue planeado inicialmente como producción artística o *performance art*, sin embargo, valía la pena traer a colación dicho suceso ya que reafirma que performance en tanto práctica humana puede configurarse en diferentes campos según quien esté presente o al estudio de esta. Es importante aclarar en este punto que se toma la performance, performatividad y demás términos asociados, como producción humana a modo de delimitación de esta investigación, pues hay estudios de otros autores, tal es el caso de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que proponen la performatividad como el estado constante de los animales y sus relaciones con los entornos.

Como se ha podido mostrar, en los estudios de la performance todo depende del punto de vista de quién lo ejerce y/o enuncia. Así, la performance puede o no resultar homologable a performático, performativo, performatividad, performable, etc. Para los marcos de referencia de este escrito es claro que cuando se hable de performativo no se estará haciendo referencia a lo que habitualmente se conoce como performance en arte, pues si bien la *performance art* contiene elementos performativos, lo performativo no implica, por lo menos en este caso, una relación directa con el arte de performance.

Respecto al término performativo, Pajón (2013) explica que John Austin (1968) en su texto *Cómo hacer cosas con palabras*:

Plantea la existencia de clases de expresiones lingüísticas realizativas «que se disfrazan», como «lego mi reloj a mi hermano» o «te apuesto cien pesos» donde la expresión no es describir o enunciar, sino hacer. El término «realizativo» es un neologismo derivado del verbo «realizar», traducción del original inglés «performative», derivado del verbo «to perform» (p. 63).

Así, partiendo de que *to perform* es realizar, si se hace una correlación con términos como performativo, performancia, performatividad, se encontrarían conceptos en español como

“realizativo”, realizable o que está en potenciar de realizarse. Además, desde la interpretación que Josette Feral (2018) hace de Richard Schechner, *to perform*, bien sea que se acerque a un desempeño de determinada actividad social o, por otro lado, esté en relación con involucrarse en un espectáculo, acción o ritual (acá podríamos considerar el *performance art*) necesita, por lo menos, tres condiciones: Ser (*being*), hacer (*doing*), mostrar lo que se está haciendo (*showing doing*) (p. 31). Consideremos que, si bien los verbos en español están en infinito, es decir carecen de un espacio tiempo determinado, en inglés se refieren a una acción que se está realizando aquí/ahora puesto que *ing* en inglés compete al gerundio.

Frente al término performatividad, el teórico en teatro Patrice Pavis (2016) también reconoce la multiplicidad de campos en los cuales el término performativo puede ser usado. Pavis en el *Diccionario de la performance y teatro contemporáneo* inicialmente hace un análisis de los orígenes de lo performativo remitiéndose a John Austin, desde la lingüística, y el texto *How to do things with words* (1962) pero también recurre a la línea antropológica y sociológica de este término en donde Pavis ya no hace referencia a Richard Schechner o Victor Turner (cómo si lo hacen Diana Taylor, Ileana Diéguez, Erika Fischer, entre otros) sino que se inclina por enunciar a Erving Goffman, por parte de lo sociológico, además de destacar tres de sus escritos: *The presentation of self in everyday* (1959), *Stigma* (1963) e *Interaction ritual* (1967); y Milton Singer desde la antropología, a quien Pavis le atribuye el texto *Tradicional India. Structure and changes* (1959) como base fundamental para los *performance studies* que surgen en los años ochenta del siglo XX.

A estos orígenes Pavis agrega una tercera vertiente que denomina “Estudios culturales de los espectáculos” donde reconoce distintas formas de escenificación:

Bajo la influencia de antropólogos como Milton Singer o Victor Turner, el objeto “teatro”, desde el momento en que se lo observa en otras culturas distintas a la europea, cambia considerablemente de identidad a partir de los años setenta. Ya no interesan únicamente

los espectáculos, o el teatro de texto con su representación, sino toda suerte de acciones espectaculares, puestas en escena, happenings y performances en el sentido inglés de performance art. A lo cual se agregan las ceremonias, las fiestas, los rituales, todo lo que una cultura puede producir como exteriorización (...). No podrían estudiarse piezas teatrales o textos literarios escritos sin tomar en cuenta su posible performance escénica o su lectura, adaptación e intertextualidad (p. 234).

Además de ahondar en los orígenes del término, este teórico del teatro también examina lo que Erika Fisher y Andrea Soto denominan el giro performativo. Según su reflexión, este consiste en que performativo es igual a puesta en práctica y a esta vuelta a lo performativo le agrega unos dominios que se encuentran con los que Diana Taylor analiza en la introducción del libro *Estudios Avanzados de Performance* (2011). Entre ellos están la identidad de género, el juego teatral y los roles escénicos, los rituales, la antropología corporal, la universidad y la vida cotidiana; sin embargo, agrega otros en los cuales se configura el *storytelling* o el arte de contar historias (como él lo llama), la economía (Ver Imagen 3) y la retórica junto con los modos de persuasión hacia el otro. Si bien Taylor hace enunciado de estos últimos tres dominios, Pavis se extiende un poco más, no mucho realmente, no obstante, la mirada de la primera resulta ser un poco más aguda y crítica que la del segundo, dado que este, en tanto que está escribiendo un diccionario acerca de, se limita a la explicación y definición de términos (Vaya paradoja ¿No?).

The image shows a screenshot of a 'Currency Rates Matrix (FXC)' window. The window title is '90(Go) to Restore Original Defaults'. It has a menu bar with 'Actions', 'Basket', 'Order', 'Defined', 'Last Price', 'Rate', 'Spot', and 'Date'. Below the menu bar, there are tabs for '10) Spot', '11) Forward', and '12) Fixing'. The main area displays a table of exchange rates for various currencies: USD, EUR, JPY, GBP, CHF, CAD, AUD, CNY, HKD, XAG, and XAU. The table has columns for 'Source', 'Last Price', '% Change', 'Outrights', and 'Points'. The data is presented in a grid format with alternating row colors. At the bottom of the window, there is a 'Change on Day Range' section with a color-coded bar and a note: 'Rates are from Composite where Bloomberg BCI is not available'.

Imagen 3 Razones de cambio entre monedas (s. f.). Desde la perspectiva de Pavis, el dominio de lo performativo en la economía proviene de la eficacia de los bienes y servicios y la evaluación de resultados. Imagen recuperada de: <https://www.rankia.co/blog/como-comenzar-invertir-bolsa/3753660-que-son-notas-productos-estructurados>

Para finalizar con este concepto, Pavis toca dos puntos por separado que, a mi modo de ver, se pueden enunciar acá en conjunto pues ambos hablan de los límites de la performatividad y sus dificultades metodológicas como campo de estudio:

Es demasiado pronto para juzgar si la performatividad constituye el punto de llegada y la cima de los *performance studies* [sic.], o bien si ella marca el principio del fin de éstos, al proponer ella misma una epistemología radicalmente nueva. Sin embargo, hay razones para temer que (...) la performatividad corra el riesgo de perder su coherencia metodológica, del mismo modo que los *performance* [sic.] y los *cultural studies* rápidamente han perdido su fuerza teórica y analítica en beneficio de una universalización de su objeto (...). La performatividad parece haber invadido el espacio de nuestras vidas, sin que ni siquiera nos hayamos dado cuenta. Hagamos lo que hagamos, trabajando o descansando, siempre estamos “performando” algo (p. 238).

Y posteriormente agrega:

¿No habrá llegado para el teatro el momento de interrogarse sobre sus potencialidades y sobre su futuro, de abandonar su torre de marfil, estrechamente psicológica, y comprometerse, sin miedo, pero sin ilusión, en el mundo de esa medialidad performante que hoy se ha vuelto nuestro horizonte cotidiano? (p. 239).

Bajo la premisa anterior, la pregunta que realiza Pavis nos invita a considerar los regímenes textuales que aún conserva el teatro (torre de marfil) que bajo técnicas actorales involucran la construcción de personajes o cuerpos que no son los del actor (estrechamente psicológica) han perfilado, con márgenes bien claros, todo un estatuto rígido sobre los parámetros de la creación escénica para permitir que la escena esté atenta a la llegada de la

performatividad (independientemente del tipo de teatro) y convertir el cuerpo del actor/actriz ya no en un sujeto semiótico (personaje) sino en un cuerpo presente.

¿Qué diablos es la imagen performativa?... Y esa ¿Por qué es que es tan famosa?

En realidad, la imagen performativa no tiene nada de fama, caso contrario a la performance art que ha aprendido a venderse a sus mejores postores.

Jonathan Tobón

Espero haber dejado claro que resolver un *qué* de la performatividad acarrea muchos riesgos, entre ellos anular la acción misma que implica siempre dicho término. Ante la pregunta qué es la performatividad es pertinente aclarar que sí hay un *qué*, sin embargo, no se pretende universal, incluso no se descarta que habrá otros/as que encuentren muchas más aristas.

Retomando. Si ya se quedó en que performativo es algo que está constantemente haciéndose, la imagen performativa se puede considerar como *una imagen que constantemente se está haciendo*. Hacerse, en este caso, no refiere sólo a imágenes en movimiento, pues en las imágenes performativas, aquello se ha se identificado en varios autores (Erika Fisher, Óscar Cornago, Andrea Soto, Miroslava Salcido, Victoria Pérez, entre otros) como *giro performativo* vacía la imagen de cualquier atributo fijo.

Volviendo a las consideraciones que tenía Austin sobre el término performativo y siguiendo a Andrea Soto (2012), este concepto siempre se refiere a expresiones desde el lenguaje que alteran la realidad, es decir, "(...) enunciados que no describen una realidad, sino que la instituyen" (p. 51). Así, la imagen performativa en su constante realizarse no describe la imagen, bien sea estática o en movimiento, sino que producen una realidad para quien las mira y por ello las imágenes performativas son autorreferenciales, pues sus modos de hacerse y de enunciarse no corresponden a un antecedente en tanto que las posibles lecturas emergen.

A ello se suma que, de acuerdo con Soto, la performatividad en las imágenes tiene lugar en una realidad no preexistente pues el carácter performativo es proposicional más no preposicional ya que, antes que ser una enunciación que da lugar a una acción próxima, afirma una realidad alterada constantemente de tal modo que la imagen no pueda generar enunciados estables pues su eficacia no radica en la enunciación sino en su hacer, en su movimiento. Así, las imágenes performativas no dependen de una voluntad¹ de quien las mira y por ello mismo siempre están abiertas de significación.

La imagen performativa, siguiendo a Soto y relacionándola con Victoria Pérez, rompe la posibilidad de comunicación unívoca en tanto que sus relaciones significado/significante (dialéctica hermenéutica según Pérez) están fisuradas y, si bien hay significados, las relaciones de significación (si es que suceden) emergen en la singularidad de quién mira. Es decir, que pasamos de una experiencia estética-semiótica liderada por la dialéctica hermenéutica a una vivencia que crea quien está frente a la imagen, puesto que:

Otra de las características que definen este giro [refiriéndose al performativo] se basa en la desaparición del objeto de arte como una entidad inalterable a la que el receptor puede volver a voluntad para comprobar sus hipótesis y encontrar nuevos significados; en su lugar surge una nueva situación estética en la que los anteriores polos de sujeto y objeto no se distinguen. Esta diferenciación, que resulta fundamental para las estéticas semiótica y hermenéutica, se diluye para dar paso a un acontecimiento procesual que envuelve al público en su creación; la dicotomía sujeto-objeto entra así en un

¹ Andrea Soto entiende en este caso el término *voluntad*, siguiendo los postulados de Jacques Derrida, como aquello que se desea de manera racional para escudriñar los procesos de significación ocultos en las imágenes “Derrida defiende que el lenguaje contiene una fuerza que es inabarcable para el sentido, por lo que es necesario preservar su resto o suplemento, aquello que no puede ser asimilado como significación, ya que es ahí donde se da la posibilidad de lo diferente. (...) De hecho, la posibilidad de que la performatividad no constituya una realidad efectiva está siempre latente. Con lo cual no se trata de afirmar que la performatividad sea una construcción que depende de una voluntad fuerte, sino que precisamente porque no depende de la voluntad es que está abierta” (p. 53).

comportamiento oscilante en el que ninguna de ambas posiciones se puede definir con precisión (p. 145).

Nos encontramos con tipos de imágenes que diluyen las fronteras entre espectador y obra; incluso, el postulado de *espectador activo*, en tanto investigador de conceptos o discursos unívocos, queda desplazado. Podría decirse que es un agenciamiento al estilo deleuziano pues a la avispa (en este caso el espectador) se florea –deviene orquídea– y la flor (en este caso el objeto) se *avispea*. Lo anterior conlleva a pensar que las imágenes performativas nunca son las mismas dos veces ni siquiera frente a la misma persona pues obligan a reconfigurar posibles relatos (si es que se construyeron) para poner en duda la elaboración de los discursos respecto a la experiencia pues no hay verdades de estas imágenes-experiencias.

Entonces ¿Qué hace tan “famosa” a la imagen performativa? Su capacidad para que emerjan experiencias sin la obligación de elaborar discursos o relatos verificables, acumulativos y/o coherentes de las experiencias mismas. Hacer del espectador un *no sujeto* –entendiendo sujeto a la manera cartesiana *pienso luego existo*– pues su existencia ya no está determinada por el pensamiento sino por tener un cuerpo, aunque ello pareciera poco.

¡Se desgraciaron las artes! (PEC – Prácticas Escénicas Contemporáneas)

Yo iba a ser artista y me fracturé el talento.

Jonathan Tobón

Cuando se inició el planteamiento del problema lo primero que se hizo fue hablar del aforismo del texto frente al teatro. Bien, esta parte del cuerpo textual está dedicada a explicar *grosso modo* las conexiones entre las PEC y las implicaciones de las prácticas artísticas visuales dentro de ellas.

Según Erika Fisher (2004) los estudios en teatro, que en personas como Óscar Cornago y Antonio Prieto usarían términos como teatralidad y teatrología, comienzan con Max Herrmann (1865-1942) quien afirmaba que el texto y el teatro son dos asuntos contrarios en tanto que:

«El escenario únicamente puede mantener todo su valor si la creación literaria lo llena de contenido». Conforme a este criterio, el teatro se consideraba hasta entonces objeto de los estudios literarios en cambio, el fundador de los estudios teatrales en Berlín (...) centraba su atención en la realización escénica. Definía la necesidad de crear una nueva rama de la teoría del arte –los estudios teatrales– con el argumento de que lo que constituye el teatro como arte no es la literatura sino la realización escénica (...). Hermann no se conformaba con el mero cambio de papeles que resultaba en la preponderancia de la relación escénica sobre el texto, sino que defendía el establecimiento de una posición esencial entre ellos que terminará excluyendo su vinculación. «El teatro y el texto dramático [...] son, en mi opinión [...] ya desde el origen, contrarios, [...] la evidencia de tal oposición es clara: el texto es la creación lingüístico – artística de una sola persona, el teatro es un logro del público y de quienes están a su servicio» (p. 61).

Así, dado que ninguna teoría artística se encargaba de las realizaciones escénicas, es decir de lo que se producía teatralmente para la escena que no fuera el texto, se crea en las primeras décadas del siglo XX en Alemania los estudios teatrales, los cuales se distinguían de los estudios literarios teatrales por las razones anteriormente expuestas.

Óscar Cornago en el texto *Teatro postdramático: Las resistencias de la representación* (2006) asegura que el teatro contemporáneo o postdramático² ya no establece una poética o dramaturgia que somete y redirecciona la puesta en escena, sino que propicia relaciones entre

² Es pertinente aclarar que el término *postdramático* fue propuesto por Hans Lehmann, sin embargo, según quien trabaje el término puede ser enunciado como *teatro performantivo* (Josette Feral), *teatro contemporáneo* (Óscar Cornago), *estudios en teatrología* (Antonio Prieto), entre otras definiciones. Todas ellas pueden ser incluidas dentro de las PEC.

los diferentes elementos que contiene lo escénico como el vestido, el maquillaje, la escenografía y/o los objetos escénicos en general, el video o la música (en caso de usarlos), la palabra, el gesto, el movimiento, etc. –he aquí la fractura–, y, por ende, ya no hay una manera de hacerse, un estatuto de creación que determine modelos de actuación, coloración escénica, producción especial y sonora; es la renuncia a la poética como formato de creación:

Para terminar de construir la escena posdramática hay que proyectar esta relación no representacional entre la palabra y la escena al resto de los materiales; con lo que se termina obteniendo un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad. Esto tiene como resultado un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia. Lo importante es que este sistema ya no puede entenderse como negación de un modelo anterior, que fue el discurso historiográfico durante las vanguardias para dar cuenta de los movimientos de renovación, sino como ejercicio de afirmación de unos materiales y prácticas escénicas que tienen un sentido que no se agota en un gesto de rechazo (p. 224).

De este modo, nos enfrentamos a la disolución de límites entre las artes ya que podemos encontrar que una propuesta escénica contiene instalación, video, escultura, dibujo, pintura y posibilita que, inclusive, propuestas de carácter *plástico* como las nombradas anteriormente sumado a la *performance art*, sean evaluadas desde lo escénico. A su vez, según Cornago, nos enfrentamos a un tipo de prácticas artísticas completamente incluyentes en tanto que no se puede determinar cuáles formas de producción son correctas o no, pues desarticulan la hegemonía artística que permite establecer los campos de acción de las producciones para determinarlas en una sola vía o lugar de estudio:

El teatro posdramático no consiste tampoco en una rígida taxonomía que incluya unas poéticas y excluya otras, sino en una definición gradual que nos permite pensar el actual

panorama escénico según las distintas prácticas se aproximen más o menos a este modelo. Esto implica añadir un nuevo enfoque historiográfico, de modo que las poéticas que antes quedaban en los márgenes estén ahora en el centro, lo que no excluye ningún tipo de teatro, sino una reorganización, que no deja de ser complementaria con otros esquemas historiográficos. Por su condición de práctica teatral, el teatro posdramático no delimita tampoco una poética dramática, sino el tipo de tratamiento escénico con el que va a funcionar ese posible texto (p. 222).

En este sentido, nos encontramos con teóricos, críticos y directores como Kantor, Artaud, Müller, Beckett, Lidel, Kane, entre otras/os quienes piensan la escena como lugares materiales y no de representación. El trabajo de la escena está volcado sobre lo real y no metáforas de los objetos y cuerpos a los que se les sobreponen enunciados o conceptos para desplazar la fuerza matérica en favor de un acto comunicativo.

Estado de la cuestión: imagen + performativa = 0

Los resultados que arrojan los repositorios de trabajos de grado (pregrado y posgrado) de las diferentes instituciones de educación superior del Valle de Aburrá con facultades de artes como la Universidad de Antioquia, Universidad Nacional de Colombia, Fundación Universitaria Bellas Artes, Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango y, por supuesto, ITM Institución Universitaria, respecto a lo performativo o la performatividad son muy escasos pues la mayoría de investigaciones están en el orden del arte de la performance. Ahora bien, cuando se busca sobre la palabra *imagen performativa* los resultados son nulos.

La mayoría de las publicaciones sobre los conceptos performativo/a y performatividad se encaminan hacia las ciencias sociales tales como la sociología, antropología, psicología, pedagogía, filosofía y filología, así como el derecho, las ciencias políticas y hasta la economía y la administración de empresas.

A nivel nacional, se han consultado repositorios de la Universidad Nacional de Colombia (en todas sus sedes), Universidad de los Andes, Universidad Sergio Arboleda, Universidad del Bosque, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad del Valle, Universidad Industrial de Santander, Universidad Distrital de Manizales. Ninguna arroja resultados muy disímiles respecto a la situación del Valle de Aburrá. Sin embargo, Mariana Rojas Ochoa realiza la tesis *Paisajes de miedo en disputa: prácticas muralistas en las geografías del terror de Toribío* (2021) para optar por el título de grado en la Maestría en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. El resumen y la justificación del escrito hablan de una fuerza performativa de las imágenes, sin embargo, el texto dentro de su contenido no produce un espacio importante o capítulo especial para hablar de esta relación fuerza performativa e imagen, por lo que la posible noción de imagen performativa queda sólo enunciada en el trabajo.

Si bien los conceptos centrales de la presente monografía han sido estudiados por diferentes autores (como se ha podido demostrar a lo largo del marco teórico), los trabajos de grado, por los menos los publicados en los sitios web de estas instituciones, no demuestran un interés por parte de los estudiantes de artes visuales dentro de estos campos de investigación.

Metodología

Cuando el relato, las prácticas y los deseos se cierran en sí mismos, pierden su capacidad de agencia y movimiento, de afectar y servir a otros, de crear canales de apertura al mundo de afuera; relatos, prácticas y deseos, por separado, serían conocimientos muertos o saberes vacíos.

Óscar Cornago, 2020

Como sucede actualmente con muchos de los conceptos que suelen utilizarse en las ciencias sociales en general, y en la investigación cualitativa en particular, éstos se han vuelto polisémicos, es decir, cuentan con una pluralidad de significados.

Mercedes Blanco, 2012

Lo primero que se quiere dejar claro acá, como si se tratase de una confesión (epicurista espero), es que todo este trabajo corrió el riesgo de ser un completo fracaso. Sin embargo, siguiendo las palabras de Óscar Cornago (2020) en su texto *El relato, las prácticas y el deseo. Una reflexión sobre la investigación en artes*, en este tipo de investigación, es decir entre el campo de las artes, no importa dejar delimitadas las fronteras entre lo verdadero o lo falso sino mantenerlas en suspenso, confrontar las incertidumbres con las certezas para que las primeras puedan o no aclararse y las segundas se pueden volver a fundir o reafirmar; dejar más preguntas que afirmaciones o negaciones, inclusive, no resolver las preguntas que inicialmente conllevan a la investigación.

Se quiso buscar una(s) forma(s) de investigar que no tuvieran como intención la consolidación y estructuración de saberes “duros” o la solidificación de prácticas-discursos que a veces se llaman “blandos”. Aunque esto pueda hacer pensar que la indagación carece de “seriedad” o “rigor teórico” como afirma Jack Halberstam en el texto *El arte queer del fracaso* (2018), ser tomado como un(a) investigador(a) – artista “serio” implica diferentes posiciones que, para los fines de este trabajo, serían nefastos, pues ser serio y riguroso, desde la perspectiva de este autor, y recogiendo sus reflexiones significa moverse en cuatro vías:

1. Seguir los caminos ya probados del conocimiento.

2. Lograr una corrección disciplinaria del discurso en pro de unos relatos mayores o una teoría alta para la conservación de estatutos hegemónicos del conocimiento.
3. Apuntar a UNA manera de enseñar y aprender que sigue verificando la supremacía científica y discursiva en general.
4. Encaminar a lugares bien iluminados para la consolidación de un discurso *a priori* que somete la práctica a los presupuestos conceptuales, entendido desde esta perspectiva que pensar o escribir también son prácticas.

Como solución ante estos límites que obligan ser *serio* y *riguroso*, Halbertsman (p. 18) propone perder el propio camino y estar preparado a perder más de uno, incluso el inicial. Esta propuesta metodológica –que pareciera ser más un anti-método frente a las formas convencionales de la elaboración del pensamiento– obliga a meterse en lugares oscuros, confusos e incluso sin salida, llegar a las marginalidades construidas por el conocimiento en su apuesta por la edificación de una episteme firme, sólida, con caminos bien pavimentados, vegetación totalmente delimitada y paisajes completamente definibles.

Estas dificultades metodológicas o por lo menos de establecer claramente una metodología que permita fases de la producción como si se tratase de una gestión del conocimiento para la relevación de postulados de verdad, las expone José Ignacio Lorente (2015) cuando sugiere que:

La investigación en³ artes, artística o performativa según las diferentes acepciones, designa un ámbito de investigación que no se reduce al empleo de determinados métodos, herramientas y procedimientos de investigación, sino que afecta especialmente

³ Si bien existe una distinción entre investigación en, para y sobre las artes, se quiere dejar claro acá el uso de la palabra *en* para el beneficio de este documento. Según la RAE, dicho término refiere a ocho significados entre los cuáles encontramos que se puede definir como una palabra que “Denota en qué lugar, tiempo o modo se realiza lo expresado por el verbo a que se refiere” (primera definición), además que relaciona la palabra como sinónimo de *sobre* (s. f.).

a la epistemología, al modo en que se piensa y concibe la producción del conocimiento científico y la contribución al mismo de las prácticas artísticas (p. 99).

Tanto los conceptos de la *performance* como *performatividad* presentan dificultades para establecerlos en una estructura epistémica lo suficientemente clara que conlleve a hablar de un método o metodología de estudio. Así, establecer una *metodología de investigación* para este trabajo monográfico parecía ser contradictorio, sin embargo, había que considerar las paradojas entre el marco institucional en el que está inmersa la investigación universitaria y la adopción de términos tan complejos de asimilar como los que se enuncian al inicio de este párrafo.

Retomando los marcos de poder que obligan a buscar definiciones concretas respecto a los modos de producir esta investigación o la creación de este discurso, se entiende que este proyecto se enmarcó en los límites de la investigación cualitativa entendida, desde la perspectiva de Denzin y Lincoln (1994), como unas cantidades de prácticas interpretativas que no tienen una única manera metodológica o privilegia una respecto a la otra. En tanto interpretativas, desde estos autores, la investigación cualitativa tiene su fuerte en la discusión lo que imposibilita darle límites claros. Así mismo y desde otras definiciones, la investigación cualitativa:

Tampoco tiene un conjunto de métodos enteramente propios. Los investigadores cualitativos usan semiótica, narrativa, contenidos, discursos, archivos y análisis de fonemas, incluso estadísticas. También sacan y utilizan aproximaciones, métodos y técnicas de etnometodología, fenomenología, hermenéutica, feminismo, rizomática, deconstrucción, etnografía, entrevistas, psicoanálisis, estudios de culturas, encuestas y observación participante, entre otros (...). Todas estas prácticas de investigación «pueden proveer importantes intuiciones y conocimientos» (Nelson *et al.*, 1992, p. 2).

Así, las “variantes” (como si de un virus se tratase) en las que se inclinó este trabajo monográfico corresponden a la investigación performativa e investigación auto etnográfica,

teniéndolas como estrategia vertebral para la producción discursiva en la que se quiso proponer un estado liminal entre la literatura como texto ficcional e incluso jugueteón y el ensayo como formalización del discurso de rigor.

¿Por qué investigación-creación en artes? En uno de los pies de páginas anteriores se explicó, desde la RAE, como el término *en* puede referirse a la denotación de un lugar, tiempo o modo en que se produce o realiza alguna actividad o cosa. Queda claro entonces que esto es una investigación cuyo modo de producción está *en* las artes pues se hace *desde* una Facultad de Artes y Humanidades con un estudiante de artes visuales que quiere hablar *sobre* una propuesta artística perteneciente a la Corporación Artística ImaginEros en la que él mismo produce al momento de escribir la monografía. Ahora bien, quien escribió lleva más de 6 años creando, investigando y gestionando proyectos con el colectivo en mención y si bien no participó de la obra que se estudia, está claro que el vínculo con la corporación y sus procesos de creación impiden desligarse del objeto investigado y del propio papel que se cumple en la entidad.

«Creación», según la RAE, puede leerse desde varias vías. Tomemos la primera: “acción y efecto de crear” en donde el verbo *crear* tiene también diferentes definiciones, sin embargo, tomaremos la segunda la cual corresponde a “establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o darle vida, en sentido figurado”. Ahora, si tenemos en cuenta el estado de la cuestión planteada en el marco teórico e incluso usando la definición del diccionario de *Oxford* que define *crear* como “producir [una persona] determinada cosa a partir de su capacidad artística, imaginativa o intelectual”, se estaría creando un nuevo relato, incluso un nuevo objeto de tipo digital y que, si bien no circulará en espacios expositivos, lo hará en otro lugar similar a los museos: una biblioteca.

Al recoger un fragmento de la RAE donde expresa que el *sentido figurado* no corresponde a lo literal de una palabra o expresión, pero está relacionado con él por una asociación de ideas, y si se enlaza con la perspectiva de *Oxford languages* cuando indica que está vinculada con el

“significado atribuido a una palabra o expresión distinto del que le corresponde normalmente o en general; se establece habitualmente por asociaciones metafóricas”, es claro que con esta investigación (independientemente del producto a entregar) el lector se dará cuenta que está enfrentado a un proceso de creación discursiva.

Retomando con la investigación performativa, la importancia de encaminarse hacia ella radicó en su capacidad de elaborar, desde la subjetividad de quien enuncia, relatos que no quieren ser vistos como verdaderos, inmovibles o incuestionables por lo que, en este sentido, pierde la posibilidad de ser tomada como dogma o paradigma desde lo artístico. Carmen Giménez dimensiona la investigación performativa como si se tratara:

De reflexionar sobre la práctica de uno mismo mediante una investigación conectada con la fenomenología y la (auto)etnografía, poniendo el énfasis en una experiencia en la que el investigador está implicado, hasta el punto de que puede ser la experiencia del propio investigador (...) (Giménez como se citó en Lorente, 2013, p. 101).

En este caso en específico *la práctica de uno mismo* estaría direccionada a la generación de un discurso-relato pues el *uno mismo* está en quien escribe esta monografía cuya práctica en la academia de artes se enfoca en la escritura y la oralidad y no, precisamente, en la producción de objetos como se considerarían habitualmente *plásticos* o *visuales* (digo habitualmente pues la palabra también es visualidad y esta producción podría ser analizada como objeto, sin embargo, eso no es motivo de discusión en este momento).

Como se ha expresado, se intentó crear un discurso que no generara los límites de conceptos verdaderos o valores correctos frente a la imagen performativa y mucho menos a las producciones de la Corporación Artística ImaginEros; por eso se intentó tallar un relato que desde la perspectiva de Cornago (2020, p. 75) expresa este concepto –relato– como un elemento en la investigación en artes capaz de poner en riesgo para dejarnos en la cuerda floja; desencajar los

métodos y maneras tradicionales en cómo se ha llevado a cabo la investigación teórica o la producción de teoría en cualquier disciplina para discurrir los límites entre obra e investigación, reflexión teórica y práctica artística.

Según lo anterior, la escritura performativa fue clave para la producción de este escrito “(...) porque abre el campo de posibilidades teóricas y creativas, y afirma un espacio para poner en juego saberes interdisciplinarios” (Brijaldo. 2013, p.113), en tanto que se relacionaron teatro y artes visuales, teoría y práctica, ensayo y literatura.

Desde la perspectiva de Gómez y Gonzáles (2020), la Escritura Performativa (EP como ellos lo abrevian) es:

Un espacio donde colisionan lenguajes filosóficos, artísticos y políticos; un espacio liminal y fronterizo, vórtice de subjetividades (...). La EP no es un asunto formal de estilo, en el sentido de los destellos de talento o del juego superficial que permiten los ejercicios de estilo, sino una práctica discursiva que trata de renovar los discursos de la textualidad (...) (p. 187).

Los mismos autores proponen que la EP trae consigo una forma singular de producción ya que escribir y hacer no tendría diferenciación, es decir, la palabra es acción:

El concepto [Refiriéndose a la EP] remite a un tipo de escritura ‘efectiva’, que se forma en el acto de escribir/hacer. Una escritura que se refleja en su propia forma, en la representación de sí misma. Los modos que marcan la superficie de la escritura superan la propia forma del signo escrito y muestran su eficacia al servicio de una construcción esencialmente performativa, una estructura que conforma el texto como un sistema dinámico. La escritura no se refiere por lo tanto solo a su capacidad de registro y posibilidades representacionales, si no al ámbito de la materialidad de sus acciones (p. 188).

En consecuencia, por el carácter efímero del teatro y demás prácticas contenidas en las artes vivas, y la imposibilidad de presenciar o actuar en la propuesta escénica *Bruja* (2002) – pues ya no se encuentra en el repertorio del colectivo ImaginEros–, la escritura performativa era de especial interés en tanto que “es una representación generada por la observación del objeto investigado, un objeto [en este caso el video de la obra] que puede haber desaparecido debido a su carácter efímero y sólo puede ser reconstituido mediante la propia escritura” (p. 185).

Respecto a la investigación autoetnográfica o simplemente la autoetnografía, Mercedes Blanco (2012) afirma en el texto *Autoetnografía. Una forma narrativa de generación de conocimientos* que:

Entre otras [refiriéndose a las muchas maneras en cómo se entiende y practica la autoetnografía], una manera de ver a la autoetnografía es ubicándola en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia (pp. 54-55).

Y posteriormente agrega:

En sus versiones iniciales (Hayano, 1982) la autoetnografía se aplicaba al estudio de un grupo social que el investigador consideraba como propio; ya fuera por su ubicación socioeconómica, la ocupación laboral o el desempeño de alguna actividad específica. Así, en este primer momento, sí se hacía la distinción entre el estudio de un grupo de personas afines de textos esencialmente autobiográficos. Es hasta la década de los noventa que Carolyn Ellis y Arthur Bochner (1996) —fundadores y activos promotores del género de la autoetnografía como “método de investigación”—junto con Laurel Richardson (2003)—otra de las figuras más conocidas de “la escritura como método de investigación”—plantearon que esta vertiente «explora el uso de la primera persona al escribir, la

apropiación de modos literarios con fines utilitarios y las complicaciones de estar ubicado dentro de lo que uno está estudiando» (Gaitán, 2000: 1). De esta manera, la autoetnografía amplía su concepción para dar cabida tanto a los relatos personales y/o autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador —ya sea de manera separada o combinada— situados en un contexto social y cultural (pp. 55-56).

La cita anterior da licencia para escribir de aquí en adelante en primera persona cuando sea necesario pues yo, Jonathan Tobón Arango, al momento de entregar esta investigación, soy integrante de la Corporación Artística ImaginEros entidad que cumple la función de ser un colectivo, una sala, un centro de educación no formal en las artes. Allí estoy, de manera ininterrumpida, desde el año 2016. En este sentido ¿por qué decantarse también hacia la investigación autoetnográfica? Porque los análisis que se realicen a partir de ahora, es decir en los capítulos de resultado y, de hecho, a lo largo de todo el escrito, están atravesados por mi propia experiencia en ImaginEros como actor-performador, profesor, formulador de proyectos actividades que siempre están atravesadas por la investigación. A esto se suma el rol como coordinador de programación y demás actividades que hasta la fecha he realizado. Si bien hay unas bases bibliográficas (algunas que he conocido en mi proceso investigativo-creativo en dicho lugar y otras por cuenta propia), es imposible que pueda, como afirma Blanco, separar los relatos personales o autobiográficos de mi experiencia como integrante del colectivo, así como de la propuesta *Bruja*, aunque no haya actuado en ella, pues las maneras en como interprete, critique y/o evalúe la obra están (se quiera o no) delimitadas por el contacto (casi a diario) con la directora, una de las actrices y el diseñador de luces de dicha propuesta.

De otro modo, si la EP otorgó la posibilidad de hablar de una obra que ya no está en circulación y de mezclar diferentes tipos de discursos, con la autoetnografía es posible el uso de estrategias narrativas, pues como lo afirma Blanco:

(...) Es indispensable enfatizar que una característica que resulta imprescindible para la mayoría de los autores revisados, que se pueden ubicar en la corriente de la autoetnografía, es la presencia de una estructura narrativa (que incluye una trama o el argumento del relato) o, puesto de manera aún más puntual, la utilización de “formatos narrativos”. En esta tónica, no sólo la mera transcripción de entrevistas sino incluso la tradicional inserción de fragmentos o viñetas tomadas de éstas, no constituyen *per se* lo que a lo largo de este texto se ha venido refiriendo como autoetnografía. Así, según los practicantes de esta perspectiva, es necesario producir textos que han de ser elaborados echando mano de algunas estrategias literarias (p. 57).

Además, se realizó una entrevista a Soraya Trujillo, directora de la propuesta. Inicialmente se pretendía entrevistar también al diseñador de luces y videógrafo, así como una de las actrices (Ver anexo 2), sin embargo, por dificultades de tiempo y sincronía no fue posible. La entrevista con ella permitió identificar algunas estrategias de investigación-creación del montaje, recolección de información y fuentes para la puesta en escena, así como la formalización. También se recurrió al banco de prensa y de fotografías con el que cuenta ImaginEros acerca de *Bruja*, así como, y fuente primaria, el video de dicha escenificación.

Bajo las perspectivas metodológicas expuestas, cada uno de los capítulos fue abordado, así: en *Los límites entre las artes visuales y el teatro. Un juego de hibridaciones y ondulaciones* recurrí a las perspectivas filosóficas frente a la producción contemporánea respecto a lo escénico propuesto por Miroslava Salcido, también se tuvieron en cuenta algunas consideraciones de Ileana Diéguez frente al concepto de *liminalidad* y dos directores y una compañía que tienen su producción escénica radicada en la imagen. Ellos son Samuel Beckett y Robert Wilson junto a la compañía Societas Raffaello Sanzio (SRS). Respecto al segundo capítulo *Regímenes de visualidad en Bruja: La muy perra sí era feliz*, se tomaron autores como Jacques Rancière, Daniel Chao, Umberto Eco, Andrea Soto para el tratamiento de conceptos como régimen escópico,

dispositivo foucaultiano, kalokagathia; a la vez que se recurrieron a diferentes fotogramas de la escenificación *Bruja* y diferentes artículos de prensa de la época enfocados principalmente en crítica y la entrevista realizada a la directora. Este capítulo también está compuesto por diferentes referencias visuales de películas de Disney, así como la transcripción de textos derivados del video de la realización escénica como de otros tomados de internet o diagramas de mi autoría. *Particularidades en la propuesta escénica Bruja como imagen performativa*, la última unidad temática, se centró en hablar de la realización de la obra *Bruja* como imagen performativa y el modo en que este tipo de imágenes afectan los regímenes de visualidad. Para esto se recurrió nuevamente a Andrea Soto pues tiene un estudio profundo y claro sobre las imágenes performativas y la performatividad de la imagen junto con Jacques Derrida y su lectura sobre Antonín Artaud y el teatro de la crueldad.

Es preciso aclarar antes de comenzar con la producción de las *unidades de resultado*, como le llama este formato al contenido que sigue a continuación, que los nombres de los apartados dentro del segundo y tercer capítulo están directamente relacionados con la obra *Bruja* bien sea porque son fragmentos del texto escénico o hagan alusión a la interpretación que tengo respecto a la puesta en escena.

Los límites entre las artes visuales y el teatro. Un juego de hibridaciones y ondulaciones

El primer concepto que abordé en el marco teórico fue el de *episteme*. Dicho término es justamente el que permite considerar límites o fronteras entre las prácticas-discursos, en este caso, entre el teatro y las artes plásticas y/o visuales. Si retomamos la premisa de que toda *episteme* obedece a una época y contexto, resulta esclarecedor cuando Miroslava Salcido (2018) afirma que “toda definición es susceptible de provisionalidad y puede ser desmantelada” (p. 17). Así, preguntarse por la existencia entre los límites de estas dos prácticas artísticas tiene ya de por medio la intensión de dejar claro que pueden tenerlos o no según la *episteme* en la que se inserten o la manera en cómo se piensan ambas prácticas. Para mí, dichos límites no existen, es decir, se han desmantelado y deshecho; ambas prácticas sólo atenderían a un modo de producción cultural ligado a lo que se ha llamado *arte*. También es importante no considerar la separación pues *Bruja* es, posiblemente, el hecho fehaciente de que los bordes están difuminados, sin embargo, ese es un tema que posteriormente trataré.

Desde la perspectiva de Salcido, la filosofía ha dejado un lastre binario que ha obligado a lo largo de la historia del pensamiento a tener que separar las prácticas-discursos para acomodar –o quizás facilitar– la tarea de los/las filósofos/as, pues ha favorecido la construcción de discursos puros que desconocen por completo el valor creativo y creador de lo indeterminado, de los cruces, de las continuidades, de la contaminación (pp. 17-18). Es decir, nos enfrentamos a un nuevo proyecto ético, político y estético que pone en juicio las intenciones de una forma de pensamiento escindido y separatista unido aún a una teleología de la imagen e incluso de las artes.

Según la autora, esta tradición filosófica que se elabora a partir de antagonismos conceptuales ha conllevado a delimitar territorios de pensamiento que repiten esquemas de tipo

árbol⁴ y permiten la inserción de mecanismos de control pedagógicos, ideológicos e institucionales dando lugar a esquemas de representación que se dan como verdaderos frente a determinadas prácticas-discursos o conceptos. Ante esta problemática, Salcido argumenta que:

La transversalidad, el desbordamiento, nos permiten abrir otros campos de investigación y creación, otras preguntas y paradigmas de interpretación que, en el cruce entre pensamiento y creación, entre representación y presentación, entre arte, ideas y vida, generan relaciones críticas entre las comunidades artística, académica y social. Si podemos afirmar que se piensa en tanto que se crea [y que se crea en tanto que se piensa], que se actúa en tanto que se es, que se representa en tanto que se intenta presentar aún debemos buscar los conceptos que designen el *término medio* (...). Pese a la rutinaria relación agónica entre práctica artística y academia, actualmente la expansión –como “asunto de fronteras, de límites y bordes difusos, liminalidad”– es inevitable y las artes y los saberes echan mano unos de otros, produciendo cruces disciplinares que van borrando, poco a poco, las formas identitarias y sus implicaciones éticas, políticas, estéticas y filosóficas (...) (p. 18).

Querer develar los límites entre las artes visuales y el teatro es una tarea que, si se hace con la intención contraria a la de esta monografía, es decir clarificarlos para diferenciar y establecer que son esferas de producción de prácticas-discursos artísticos puros, no responde directamente a la práctica artística sino a la producción de teoría y discurso sobre dichas prácticas. Siendo así, podemos evaluar una imagen en los términos de la teatralización –ejemplo de ello es la pintura barroca–, de gesto corporal, incluso evaluar los términos dramatúrgicos de una pintura de género para hallar algún tipo de situación teatral o anécdota. De hecho, si se piensa la manera en la que tradicionalmente se hacen los estudios iconográficos e iconológicos

⁴ Salcido hace referencia en este caso a los términos de pensamiento arbóreo que utilizan Deleuze y Guattari en el texto *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia* en el capítulo dedicado al rizoma.

(como los propone Panofsky, Saxl, Santiago Sebastián, Ripa, entre otros) su cercanía es muy similar a la del análisis tradicional de un texto teatral para el proceso de montaje. Esto significa la existencia de toda una puesta en escena:

- Consultar quiénes son los personajes de la escena (plástica o teatral) y determinar el tipo de personaje (Dios, humano, animal, objeto), posición socioeconómica, estructura psicológica, gestos y ademanes, entre otras.
- Identificar los procesos técnicos que se usan para la producción de la propuesta (en el caso del teatro técnicas actorales, de puesta en escena, de escritura de texto escénico y demás).
- Época en la que se produce el texto o la obra plástica y/o visual, así como el lugar en dónde se representa la imagen (bien sea teatral o plástica).
- Cuáles fueron las fuentes o hechos históricos que detonaron la producción de esa dramaturgia y/o imagen.
- Relaciones entre los personajes involucrados directamente en la escena.
- Desentrañar la estructura semiótica e incluso lingüística que atraviesa la producción de esa imagen.

Si bien los soportes en los que se presenta una imagen teatral o plástica son aparentemente diferentes –en tanto que se entiende que la imagen plástica puede o no conservarse por su modo de producción, diferente a la teatral que como escenificación es efímera aunque exista un texto–, e incluso a veces los modos en cómo se producen pueden ser disimiles; el asunto radica en que en ambas prácticas se producen imágenes de peso visual que son susceptibles de ser estudiadas sirviéndose de caminos discursivos distintos a la práctica misma.

Producir imágenes es una cuestión liminal

Lo liminal, según Ileana Diéguez, aparece con los estudios que el antropólogo Victor Turner hace sobre los rituales de paso (2014, p. 41). La cuestión liminal implica desde la visión

de Diéguez una situación de intersticio que favorecerá, justamente por su condición fronteriza, prácticas-discursos híbridos, mestizos, contaminados que dan lugar a pensar en términos como *entre medio, pasaje intersticial, tejido conectivo*.

Producir imagen es una actividad que está presente en todas las áreas del conocimiento y para dicha elaboración puede soportarse en prácticas que identificamos como artísticas, ingenieriles, científicas, médicas, sociales, entre otras. Se puede pensar en las relaciones históricas que ha tenido la ciencia y el dibujo, objetos tridimensionales que bien podríamos catalogar como esculturas empleadas para clases de anatomía, los mapas para la geografía, los dibujos usados en los tribunales, la toma de fotografías como manera de registro de una obra de danza, teatro, arte de la performance e incluso fabricación de imágenes de adoración para fines religiosos o los billetes y monedas cuyo valor gráfico de diversa índole o escultórico, son evidentes. Todas estas maneras de producir imágenes, independientemente de si su finalidad es artística o no, están asociadas a lo que generalmente las academias y facultades de artes llaman procesos plásticos, a saber: dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado, fotografía, video, happening, performance, instalación, arte sonoro, etc.

Considerar la elaboración de imágenes, en este caso en los bordes entre el teatro y las artes plásticas y/o visuales, permite ampliar los territorios epistémicos de dichas esferas y tal vez considerar que habrá momentos en los que no se podrán diferenciar. Esto implica también tener presente que dichos bordes se pueden o no diferenciar según quién esté mirando, pues como se decía anteriormente, depende de las epistemes que plieguen nuestra forma de ver y creen unos *regímenes de visualidad*.

Volviendo a Diéguez, el texto *Escenarios liminales* (2014) tiene una serie de capítulos en donde la autora utiliza diferentes estudios de caso para dar cuenta de asuntos performativos de la escena que, según el país, puede estar radicada en agrupaciones o colectivos teatrales como es el caso de Perú con el grupo de Yuyachkani, sin embargo, cuando aborda a Colombia recurre

a artistas plásticos como Roserberg Sandoval y Álvaro Villalobos pero también se soporta de grupos teatrales como Mapa Teatro y La Candelaria. Los análisis que hace Diéguez son en diferentes vías que van desde el texto bien sea dramático, narrativo, lírico, periodístico, entre otros, hasta la creación de imágenes, los asuntos iconográficos e iconológicos de los objetos y materiales usados para los actos performativos y reales, así como biografías y contextos en los que se ejecutan y producen las obras.

En consecuencia, producir una imagen que llamaríamos teatral implica considerar procesos relacionados con el espacio como, por ejemplo, la planimetría, la perspectiva, tener presente los materiales y objetos de la escena, así como la luz –por ende, el color–. Ahora bien, consideremos el término *ritmo*. Este concepto puede ser abordado desde las diferentes disciplinas de las artes y al relacionarlo con el teatro y las artes plásticas y/o visuales puede estar asociado con el movimiento, bien sea por la repetición, como sucede en la fotografía o por el desplazamiento como en el caso de las artes escénicas.

Realizaciones plástico-escénicas: Beckett, Wilson y Societàs Raffaello Sanzio (SRS)

No es una novedad que el teatro sea escrito, dirigido o actuado por personas que no hayan tenido sus estudios académicos en dicho campo de las artes. En este apartado se tomarán tres referentes importantes tanto para la Corporación Artística ImaginEros como para mí; estos son: Samuel Beckett (1906-1989), egresado en idiomas francés-italiano y literatura inglesa; el arquitecto Robert Wilson (1941-), también conocido como Bob Wilson; y la Societàs Raffaello Sanzio (SRS) agrupación escénica. Las propuestas que dichos autores o agrupación producen las he querido nombrar *plástico-escénicas* en tanto que la imagen es el principal cimiento para su realización.

Beckett produjo en 1972 un texto escénico que ya no obedecía a las maneras convencionales de la escritura teatral. Dicha pieza fue llamada *Not I* (1972) que ha sido traducida

al español como *Boca* y la cual para 1977 fue llevada a las cámaras a petición de la BBC de Londres (Ver Imagen 4). Si bien los formatos de video implican otros retos diferentes a los teatrales, las consideraciones iniciales del texto son precisas tanto para el teatro como para la cámara respecto a la imagen que se debe producir para la escena:

Stage in darkness but for MOUTH, upstage audience right, about 8 feet above stage level, faintly lit from close-up and below, rest of face in shadow. Invisible microphone. AUDITOR, downstage audience left, tall standing figure, sex undeterminable, enveloped from head to foot in loose black djellaba, with hood, fully faintly lit, standing on invisible podium about 4 feet high shown by attitude alone to be facing diagonally across stage intent on MOUTH, dead still throughout but for four brief movements where indicated. See Note. As house lights down MOUTH's voice unintelligible behind curtain. House lights out. Voice continues unintelligible behind curtain, 10 seconds: With rise of curtain ad-libbing from text as required leading when curtain fully up and attention sufficient into.^(*) (Beckett, 1984, p. 216).

La cita anterior deja ver como la única imagen en el escenario es el movimiento de una boca que está débilmente iluminada (*faintly lit*) y cerrada (*close up*), es decir un primerísimo plano elaborado por la iluminación. La imagen está configurada como un tipo de realización plástico-escénica en la cual, por lo menos en el registro que se tiene del audiovisual, el texto aparece como sonido más que como palabra. Tanto para quien desconoce el idioma como para quien lo habla, el efecto del enunciado no radica en su significación sino en la forma de decirse. La

(*) T. de A.: "Escenario a oscuras excepto la BOCA; audiencia al fondo hacia la derecha a unos 8 pies de distancia del escenario. Débilmente iluminado desde abajo, el primer plano; el resto de la cara a oscuras. Micrófono invisible. AUDITOR al fondo del escenario hacia la derecha [se trata de] una figura alta de pie, sexo indeterminado, tapada de los pies a la cabeza con una túnica negra holgada, con capucha, débilmente iluminado, parado sobre un podio invisible a 4 pies de altura que se ve por la actitud solitaria de estar frente a la diagonal a través del escenario mirando a BOCA totalmente inmóvil excepto por 4 movimientos pequeños dónde se indica. Ver nota. A medida que la luz de la sala se apaga la voz de BOCA es ininteligible detrás de una cortina-telón. Luces de la sala apagadas. La voz continua ininteligible detrás de la cortina-telón [durante] 10 segundos. Con la subida de la cortina-telón, improvisa el texto aprendido cuando la cortina-telón sube y la atención suficiente comienza".

manera en que el autor propone el escrito permite ver que por medio de puntos suspensivos constantes se cortan las oraciones haciendo que *Not I* carezca de párrafos y sentido comunicacional; no por ello hace que sea plano. Si a esto se le suma la actuación de Billie Whitelaw nos encontramos ante una imagen en movimiento que emite sonidos y un gesto que está volcado a la mera forma del movimiento bucal, es decir, pura imagen en movimiento.



Imagen 4. *Fotograma de Not I.* Samuel Beckett (1972). Dicho fragmento está tomando de la producción audiovisual realizada para la BBC de Londres en el año 1977. En escena: Billie Whitelaw. Imagen recuperada de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/beckett-samuel/not-i>

Ahora bien, la imagen de referencia está tomada de una producción que fue pensada directamente para la televisión más no es un registro de la obra escénica como tal. Esto cambia la perspectiva de la imagen como la configura inicialmente Beckett, pues la cámara facilita ver la imagen más de cerca a como se vería en escena. La experiencia respecto a la imagen no es la misma cuando está dentro de la pantalla que cuando se presenta en vivo, la distancia (que Beckett sugiere tener al público a 8 pies, equivalentes a 243 cm aprox.), el tipo de iluminación e incluso el sólo cuerpo presente en escena le dan un tinte más performativo en comparación con los medios análogos de ese momento y lo que sucede con los medios digitales actualmente. Esto es importante considerarlo pues el registro que se presenta frente a la obra *Bruja* tiene las mismas consideraciones: si bien fue dirigida, escrita y actuada para una sala de teatro frente a un público que asistió a ver el *live* de dicho *performance*, yo sólo podré basarme en un video y cómo este genera experiencia en mí.

Volviendo a *Not I*, la imagen ya no es una representación de nada. No alude a nada de la historia del teatro ni de las artes plásticas. Beckett ha puesto una imagen en dónde no la había ¿Es plástica? ¿Es teatral? A decir verdad, ya no importa pues cuando se ve la imagen en movimiento no cansa, estás ahí, viendo cómo se mueve la boca, como pasa ese relato que, posiblemente por la velocidad, se ha convertido en materia sonora. Nos enfrentamos a un tratamiento de la palabra, de la imagen y del teatro que permite emerger diferentes *sentidos* – entendiendo esta palabra última tanto como sensación y/o como significación– pero que adquiere el carácter performativo en tanto descoloca la manera habitual de pensarse lo escénico y lo plástico para instaurar un nuevo referente que, a lo mejor, no lo sabemos, creará otro sentido de realidad.

Ahora, centremos la atención en Robert –Bob– Wilson específicamente del modo en que se aborda la creación escénica para dar cuenta del sentido plástico-escénico. Realmente no es difícil de explicar dicho sentido en Wilson pues la sola imagen que produce parece estar pensada como fotografía (Ver imagen 5).



Imagen 5. *Happy Days* (septiembre 24 de 2008). Grand Theater de Luxemburgo, Luxemburgo. Dirección de Robert Wilson. Adaptación del texto homónimo de Samuel Beckett de 1960/61. Autor de la fotografía: Luciano Romano. Producción hablaba en el idioma original del texto. Se desconoce el nombre de quién está en escena. Imagen recuperada del sitio web del director. <https://robertwilson.com/happy-days>

Como podemos observar en la imagen anterior, Wilson produce un tipo de teatro que está radicado en la imagen escénica, así como se hace en la Corporación Artística ImaginEros. Frente

al proceso de creación de este director, Pedro Valiente (2000) toma una explicación que describe muy bien su manera de proceder:

Mi trabajo se conoce por su “libro visual”, de manera que siempre supone un reto para mí presentar un trabajo que contiene mucho texto, con largos diálogos. (...) Comienzo con un libro visual, que es cómo se verá el escenario: alto o bajo, oscuro o claro, abstracto o naturalista, muy vacío o muy lleno o lo que sea [sic]. (...) La siguiente fase es el trabajo con los actores y se basa en los dibujos que componen el libro visual. Trato de no tener muchas ideas en la mente cuando acudo a los ensayos durante esta fase. (...) Trabajamos la improvisación con libertad, de manera intuitiva, y así realizamos otro boceto del trabajo: una forma de decir el texto, de moverse, de situarse en el espacio. Se toma nota de todo: el movimiento de un dedo, los ojos, los ángulos de la cabeza. Todo se considera desde una perspectiva formal y en general comienza como una improvisación y termina como algo muy preciso, coreografiado. Se ensayan series de movimientos de la misma forma que se ensaya una danza, el texto no se aprende de manera naturalista, sino formalmente, como se aprende a cantar Mozart: el texto se considera en términos de color, tiempo, espacio. Al final del taller tengo un boceto de la obra completa. Y también dispongo de diseños del vestuario y algunos diseños de los elementos escénicos, maquillaje e iluminación (p. 5).

El fragmento anterior pone en evidencia que la producción plástico-escénica de Wilson no está planteada como teatro de texto y si bien puede aparecer, el tratamiento no radica en las maneras en que convencionalmente se trabaja en la ciudad de Medellín, es decir, una construcción dialógica, en tanto proviene del diálogo, que permite identidades fijas dando lugar a la expresión de emociones por parte de un personaje. En el tipo de procedimiento textual explicado con anterioridad, el teatro además de estar radicado en la enunciación de la palabra (enunciación que la mayoría de las veces pierde su performatividad por estar anclada a la

construcción psicológica del sujeto-personaje) olvida completamente a la imagen como agente coexistente en la escena ya que se somete a mandamientos de la dramaturgia escrita.

Lo que sucede con Wilson es que su escena está elaborada enteramente por la producción lumínica como lo harían muchas corrientes pictóricas en las artes plásticas y/o visuales e incluso algunos de sus objetos escénicos, especialmente las sillas diseñadas para algunas escenificaciones, son expuestas en museos. A ello se les debe sumar que Wilson egresó del campo de la arquitectura por lo que los montajes también se ven influenciados de una u otra manera por esta disciplina.

La imagen de Wilson ha perdido mucho sentido de la imagen meramente teatral pero también meramente plástica, es un cruce entre estas dos más la concepción espacial de la arquitectura por lo que la relación espacio, luz y cuerpo son fundamento para su producción artística; es un trabajo de la materialidad sobre la escena, no son persona(je)s en escena, no hay un sujeto de tipo cartesiano que esté atravesando el cuerpo sino que, como los primeros artistas del arte de la performance o *performance art* se vuelve otro elemento plástico. En resumidas cuentas, es la producción de dispositivos escénicos desde una perspectiva plástica y/o visual “totalmente contaminada”.

Por último, y para complementar esta triada, está la compañía italiana Societas Raffaello Sanzio (SRS) que fue fundada en 1981 por los hermanos Romeo y Claudia Castellucci junto con Chiara y Paolo Guidi. Dicha compañía es vista por la crítica de teatro actual como una de las más importantes y controversiales de occidente desde finales del siglo XX y lo que va corrido del siglo XXI. La compañía está catalogada como una agrupación producto de la posvanguardia italiana. Así como Wilson y muchos otros directores/as, escritores/as y teóricos/as de teatro, la SRS, especialmente Romeo Castellucci, tienen un particular interés por la relectura de clásicos del teatro en clave de los acontecimientos actuales. Esto quiere decir que, si en el caso de Wilson podemos considerar a Shakespeare como un soporte de su proceso creativo, en Castellucci

reluca la tragedia griega como factor de conexión con la actualidad. Esto último resulta de gran importancia pues el teatro griego, independiente de su género, tenía fines más éticos y políticos, por lo que en las producciones escénicas de la SRS no apuntan a la construcción de personajes como se ha venido entendiendo desde finales del siglo XIX con autores como Antón Chejov o Konstantín Stanislavsky, sino más bien evidenciar los modos éticos y políticos de la época y contextos. Lo anterior quiere decir que la SRS ya no representa cuerpos tipo persona(jes) sino que pone en escena la performatividad misma del cuerpo-imagen.

Así, en su revisión por la tragedia griega, la SRS constantemente hace una mirada a los términos “representación” y “presentación” que a su vez estarían encaminados a preguntarnos por los lugares de la performatividad escénica que como en Wilson, consideraría el cuerpo no como cuerpo de representación o envase conceptual para la construcción de persona(je)s escénicos sino materialidad del cuerpo que se vincula con otros agentes del escenario. Según Belén Tortosa Pujante en su tesis para optar al título de Doctora en estudios de la literatura y la cultura *Experiencias de lo real. Trayectoria teatral de la Societas. Romeo Catelluci, Claudia Castelluci y Chiara Guidi* (2020):

Desde sus inicios la Societas ha concebido la escena como una superficie pictórica que permite entender el ejercicio teatral como pintura escénica. Lehmann interpreta esta percepción del espacio escénico como un giro hacia lo visual, hacia un *teatro de imágenes* (p. 167)

Hacer la relación entre superficie pictórica y superficie escénica-teatral ayuda a considerar mejor los límites entre las artes plásticas y/o visuales pues lo único que hay allí es una superficie que ya va perdiendo su categoría, así como la imagen misma. Como en los dos teatreros anteriores, el espacio está compuesto y montado para la imagen, no para el texto o la enunciación (Ver imagen 6).



Imagen 6. *On the Concept of the Face of the Son of God* (abril 13 de 2018). Les Quinconces et L'Espal, Scène nationale du Mans, Francia. Dirección de Romeo Castellucci. Autor de la fotografía: Sceneweb Francia. Producción de Societas Raffaello Sanzio. Se desconoce el nombre de quién está en escena. Imagen recuperada del sitio web del autor de la fotografía. <https://sceneweb.fr/romeo-castellucci-censure-au-mans-le-prefet-fait-supprimer-une-scene-du-concept-du-visage-du-fils-de-dieu/>

Quisiera traer a colación un concepto que utiliza Tortosa Pujante en el texto anteriormente citado, el cuál toma prestado de Jacques Rancière en *El destino de las imágenes* (2011), y que resulta fundamental para comprender el tipo de dispositivos escénicos que la SRS implementa en escena. En este caso me refiero al *montaje dialéctico* que, bajo la lectura de Tortosa, “no pretende una síntesis en lo homogéneo y tampoco alcanzar un universal absoluto, sino que busca ese choque entre los elementos heterogéneos, los fragmentos (...)” (p. 170).

Esto significa que para la autora el *montaje dialéctico* es una estrategia teórica que sirve de soporte para poder disolver fronteras respecto a la producción artística. Este tipo de montaje a su vez funciona como vínculo para llegar a las palabras de George Didi-Huberman quién, según Tortosa, asegura que “no hay imagen sin una secuencia que haga posible su determinación singular: no hay imagen sin montaje” (p. 169). Si tenemos en cuenta la última parte de la cita, y que, para las artes escénicas, específicamente teatrales, se habla de montaje, nos encontramos ante la aceptación de que la escena es en sí misma una imagen que se va moviendo en vivo y

puede estar, o no, acompañada de un texto. El texto, en tanto compañía de la imagen, no es una relación de sometimiento del primero a la segunda sino enlaces entre lo uno y lo otro, uniones que pueden llegar a ser contradictorias o paradójicas.

Para Castellucci, según la entrevista realizada por Roberta Ferraresi y que Tortosa ha traducido e incluido en la tesis doctoral, el término *montaje* corresponde a un dispositivo que debe tejerse con hilos muy delgados para que no sea visible ni reconocible ante el espectador sin perder su capacidad de invasión o “ataque” (como lo llama Castellucci) a éste. En esta misma perspectiva, el director italiano dice estar convencido de que en el teatro cuando dos objetos se encuentran y son montados producen un tercero que no existía, que es un tipo de fantasma y corresponde a la lectura del espectador poderlo descubrir o desenmascarar (p.171). En consecuencia, la producción de Castellucci y de la SRS refiere a un teatro que está localizado en la imagen, una escena cuya textualidad, es decir su particularidad discursiva, se presenta como una red que va a la defensa de la imagen muy por encima de la dramaturgia textual.

Regímenes de visualidad en *Bruja*: La muy perra sí era feliz

Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2008) hace duras reflexiones sobre la política del arte cuando se pregunta “¿a qué modelos de eficacia obedecen nuestras expectativas y nuestros juicios en materia de política del arte? ¿A qué época pertenecen esos mismos modelos?” (p. 55). Lo que Rancière quiere dejar ver es que todo proyecto artístico, es decir toda práctica-discurso en, desde y sobre el arte, refieren a modos políticos, estéticos, éticos e incluso económicos. Así lo deja expresado cuando algunas páginas después de plantear aquellas preguntas, afirma que:

La eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacio y en tiempos singulares que definen las maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes (p. 57).

Así, para el autor las producciones artísticas antes que ser lenguajes o sistemas comunicacionales son, implícita o explícitamente, políticas respecto a los cuerpos, las formas, las materialidades, el espacio, el tiempo, entre otras. Todo lo anterior conlleva a cuestionar en los regímenes de visualidad que las producciones artísticas, sean o no plásticas y/o visuales, están apelando y mostrando frente al espectador, público o invitado. Cuando Rancière trae a consideración los recortes espaciales y temporales, así como las disposiciones corporales, está aludiendo a los regímenes escópicos, a aquello que, como artistas, ponemos o escondemos para quien está frente a la creación.

Cómo se ha dicho varias veces a lo largo de este escrito, el material de referencia sobre la obra *Bruja* está contenido en un video. De entrada, ya hay unos regímenes de visualidad que han condicionado las imágenes pues los encuadres de la cámara dirigen la mirada. Cuando se

presenta un primer plano o un primer primerísimo plano, lo que se muestra ya ha invisibilizado más imágenes en pro, bien sea de la exaltación de una imagen para darle poder sobre las otras, o crear algún tipo de coherencia en la secuencia de montaje. Así, este capítulo estará volcado a mostrar elementos que el montaje plástico-escénico *Bruja* del Colectivo ImaginEros a puesto sobre la escena para estudiar como los regímenes escópicos son dispositivos de visualidad que disciplinan cuerpos, espacios y palabras para una “educación” de la mirada.

Blancanieves, blanca pura, blanca inocua

Había una vez un vallecito cuyo nombre provenía de los Aburráes. En este huequito, tapado por montañitas llenas arbolitos, pajaritos y charquitos, había varias municipalidades. En una de ellas, ahora denominada *la de la Eterna primavera*, las dinámicas culturales eran (y todavía lo son) una mezcla entre lo campirano y citadino, la tradición y el progreso, lo colonial y ancestral. Estas amalgamas tenían como rectoría la triada Dios, Patria y Familia: *Opus Dei* “a lo que marque” como dirían amigos míos. Hombres, puros hombres eran los que salían a relucir en política, economía, ciencias exactas, ciencias naturales, ciencias sociales y, por supuesto, artes. En el teatro sólo figuras masculinas eran las que iban punteando el *ranking* de la dirección y la dramaturgia, las mujeres por su parte figuraban como las musas y/o las actrices de los directores, algo parecido a lo que pasa en los matrimonios cuando la gente para referirse a ellas dice “la mujer o la señora de fulano”, en este caso era “esa es la actriz de perano” pero sus nombres no registran en ningún lado. Hombres, puros hombres, hombres de “verdad”, hombres hechos y derechos, hombres que les gustaban los hombres ¡pero que no se les notara la *maricadita!* O la *plumita* ni mucho menos el *cucarroncito*. Hombres que se vistieran como hombres; nada de esas cosas raras como vestirse de mujer o ser travesti a menos que fuera para algún personaje, en

esos casos sí lo podían hacer pero que se siguiera notando que eran hombres, que eran ¡Bien Machos! Que sólo eran mujeres porque *su personaje lo exigía*.

Mientras algunos pensaban que el final del mundo estaba a la vuelta de la esquina por la llegada del siglo XXI; que el apocalipsis estaba sobre nuestras cabezas y Cristo Padre bajaría del cielo teniendo como fondo *Getsemaní* (1975) de Camilo Sesto, a la vez que sonaban por los radios *Living la vida loca* (1999) de Ricky Martin, *Salomé* (1998) de Chayanne y *Ciega Sordomuda* (1998) de Shakira; en la televisión pasaban *Yo soy Betty, la fea* (1999), *Francisco el matemático* (1999) y las narconovelas empezaban a asomarse en las pantallas colombianas. *Matrix* (1999) y *el Club de la Pelea* (1999) circulaban por las salas de cine además que posiblemente Al Qaeda estaba preparando toda su *performance* para hacer venir al piso las torres gemelas. A la par de eso y otros miles de hechos más, el colectivo ImaginEros se encontraba en la sede de Prado Centro leyendo el cuento *Blancanieves* (1812) de los hermanos Grimm, pues de ahí saldría su próxima y controversial escenificación *Bruja*.

Es pertinente sacar un pequeño espacio en la presente monografía para hablar del cuento en mención pues es una fuente primaria de dicho montaje, sin embargo, es preciso aclarar que no pretendo comparar el cuento con la escenificación (así ¿qué gracia hablar de performatividad?) dado que el interés de ImaginEros fue darle la vuelta al cuento y en lugar de centrarse en *Blancanieves* lo hizo en la figura de la madrastra, esa que llamarían la *bruja* o la *mala* del cuento. En las conversaciones y vivencias que he tenido con los integrantes del colectivo (quienes hicieron parte del montaje), ninguno recuerda cuál fue la versión, la editorial ni el traductor del cuento leído. Los resultados arrojados por buscadores como Google o Bing respecto a la historia “infantil” lanzan versiones que, si bien tienen disimilitudes, hay una generalidad que permite construir la idea global de los escritos.

Una de esas generalidades radica en la pregunta que hace la madrastra (la bruja) a su espejo mágico: *Espejito, espejito ¿Quién es la mujer más hermosa?* Desde esta pregunta fue

que ImaginEros emprendió sus discusiones frente a la realización escénica. Como dijo el periodista César Alzate Vargas en la crítica realizada para el octavo número de la revista *Ateatro*:

Desde luego, *Blanca Nieves* es un mero punto de partida. El resultado es una amorfa exploración del tema en el que una mujer se somete a la tortura de una oscura máquina que habrá de convertirla en la más bella, garantizándole de paso la muerte de su rival – cualquier princesa–. (2000, p. 70)

Cuando Alzate afirma que la belleza es una tortura se empiezan a vislumbrar las conexiones conceptuales que el equipo produjo para este tejido híbrido o, como lo llama el autor, “amorfo” que finalizó siendo *Bruja*. Si como lo afirman varias de las versiones de *Blancanieves*, la madrastra intenta matar a la protagonista de diferentes maneras como pedirle a un leñador que la secuestre, mate y arranque sus pulmones e hígado para ella consumirlos; ella misma visitar a la niña en la casa de los enanos y con unos lazos de colores intentar estrangularla; usar un peine envenenado para enterrarlo sobre el cuero cabelludo; y, finalmente, (siendo la parte más conocida de la historia) invitarla a comer una manzana envenenada; todo esto es resultado de la envidia por no ser la más bella. Aquí es claro que la relación entre belleza y tortura no parece tan descabellada. El problema de la bruja-madrastra no radica en que el personaje Blancanieves sea bello, sino en el superlativo *la más bella*, es casi como enfrentarse a una competencia de “Miss Universo”. No ser la más bella es para la antagonista del cuento un sufrimiento.

En el teatro clásico el/la antagonista se entiende como esa persona que, junto con el/la protagonista, producen el conflicto o las fuerza en pugna que posibilitan la aparición del nudo en la historia. Por alguna razón, creería que está instalado en el imaginario judeocristiano cuyo relato máximo es la “obra de teatro” condensado en el libro *La Biblia* donde Satanás y Dios se pelean por poseer a la humanidad, el antagonista se ha referenciado a la persona *mala* en tanto que la *buena* siempre es la protagonista, “pura lógica de telenovela”. ¿Por qué traigo a colación todo

esto? Porque una de las frases más emblemáticas y me atrevería a decir, performativas de la propuesta es “¡Y LA MUY PERRA ES FELIZ!”. Si continuamos con la vía entre lo bueno/malo y tenemos en cuenta que, según la historia de Blancanieves, la madrastra-bruja muere al final luego del matrimonio de su hijastra con el príncipe, además que en el video de la propuesta plástico-escénica la actriz Ángela Chaverra dice esta frase al público poco antes de salir de escena y no vuelve a aparecer hasta el final de la propuesta, como si se tratase de la muerte de esa bruja, nos topamos de frente con una arista del proyecto político que emprendió ImaginEros: la competencia de la belleza que se gana o pierde según la verificación de unos cánones estéticos (Ver Imagen 7).

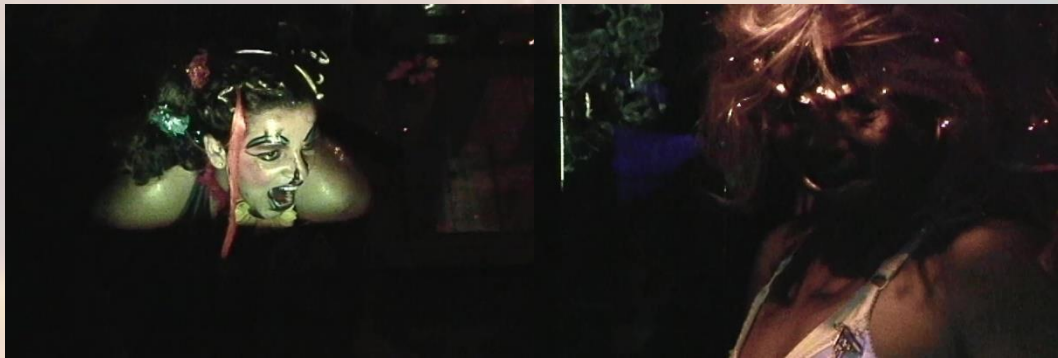


Imagen 7. ¡Y la muy perra es feliz! Corporación Artística ImaginEros. Fotogramas extraídos del video Bruja (2002)

¿Qué tiene que ver todo esto con la frase? Que la palabra */perra/* en el parlache de Medellín refiere, bien sea, a una puta o una mujer que es vista por determinada persona o grupo de personas como mala. Ahora bien, es la bruja quien está refiriéndose al personaje de Blancanieves como la *perra* y posteriormente agrega la frase es *feliz*. Lo habitual en las telenovelas, que son imágenes en movimiento para difundir modelos sobre la vida, el amor, la belleza y la sexualidad, las protagonistas –es decir, las buenas– no son las perras y si son perras no son “felices” puesto que siempre hay un tipo de castigo divino que las lleva a la desgracia. Las *perras*, además, son sucias, callejeras, amigas de satanás, brujas, hechiceras, malditas, quitamaridos, sinvergüenzas, impuras, oscuras, dañinas, entre otra cantidad de denominaciones.

Dos ejemplos en la historia refieren a Tamar y Judit, personajes bíblicos, quienes dado a sus formas de accionar en el relato pueden ser consideradas como “perras” y todos sus anteriores derivados. En el caso de la primera, se cuenta que fue dos veces la nuera de Judá ya que se casó primero con Er y cuando este murió lo hizo con su cuñado Onán por orden del padre de estos. Onán sabía que los hijos entre él y su excuñada –ahora esposa– no serían reconocidos por lo que procuró no dejarla en embarazo y evitar así que su hermano Er tuviera descendencia por medio de él. Al final Onán corrió con el mismo destino de Er. Luego de esto Judá le propuso a Tamar irse a vivir con el padre de ella mientras su tercer hijo, Selá, cumpliera la mayoría de edad y poderla casar con este. Sin embargo, Judá estaba preocupado que su único descendiente vivo, al contraer matrimonio con Tamar, repitiera la historia de sus hermanos.

La esposa de Judá, hija de Súa, murió y una vez el hombre dejó de guardar luto decidió viajar a Timnat. Tamar se dio cuenta que su exsuegro emprendió este viaje y que Selá ya había cumplido la mayoría de edad y aún no se había vuelto su esposo, por lo que se despojó del traje de viuda, usó un velo para que nadie la reconociera y se sentó en la entrada de Enaim, un pueblo que quedaba de camino a Timnat. Cuando Judá pasó por allí pensó que la mujer era una prostituta. Le propuso que tuvieran sexo a cambio de unos cabritos. Tamar accedió y quedó en embarazo del padre de sus exesposos. Una vez él se enteró de la situación dio la orden de quemarla, sin embargo, cuando fueron a sacarla de su casa confesó que Judá era el padre de sus mellizos. El hombre decidió aceptar la condena sin prueba alguna ya que lo tomó como *vendetta* por haberle negado el matrimonio con Selá.

En el caso de Judit, esta es descrita por las escrituras bíblicas como una mujer de hermosas facciones, educada, completamente devota a Dios, de gran adquisición económica e identidad patriótica. Judit, así como Tamar, también perdió a su marido, Manasés, quien había muerto por insolación durante una cosecha de cebada. Cuando el comandante Holofernes invadió Betulia, la ciudad natal de Judit, y el territorio está a punto de rendirse frente a los

invasores, ella decidió despojarse de los atuendos de viuda, vestirse muy adornada, peinarse y usar perfume de tal modo que pudiera seducir a cualquier hombre en su camino. Junto con su criada, Judit va hasta el campamento de Holofernes, pero los asirios la detienen antes de que pueda llegar. Ella se hace pasar por una cómplice del jefe militar pues les dijo que traía información importante sobre el pueblo de Betulia. Los hombres creen toda la historia y las acompañan hasta la tienda dónde estaba el comandante. Al entrar, ella comienza a darle una cantidad de información sobre la estrategia militar de los israelíes, haciendo que Holofernes se fije tanto en su belleza como en su inteligencia. Judit pasa varios días en este acampamento junto con su criada. Al cuarto día, luego de un banquete, le pide a la acompañante que espere afuera para orar. En ese momento, Judit aprovecha que Holofernes se encuentra totalmente borracho y, a modo de sacrificio para su pueblo y aferrada de las oraciones hacia Dios, decide decapitarlo con dos golpes de espada en el cuello. Tras esto, Judit escapó con la criada nuevamente hacia Betulia llevando consigo la cabeza de Holofernes como forma de demostrarle a su pueblo que ya no había de qué temer antes los asirios (Ver Imagen 8).



Imagen 8. (De izquierda a derecha) *Tamar y Judá* (1840), Horace Vernet. Wallace Collection, Londres/ *Judit y Holofernes* (1599), Caravaggio. Gallerie Nazionali d'Arte Antica. Tanto Tamar como Judit, al igual que Ester, son personajes bíblicos que han sido asociadas o consideradas como “perras” dado a su forma de accionar dentro de dicho relato.

Las “perras” han abundado a lo largo de la historia ya que sus contextos así lo significaban. Además de Tamar y Judit, podríamos pensar en Lilith, Helena de Troya, Hipatia de Alejandría, Safo de Lebos, Lady Macbeth, Electra, Clitemnestra, Erzabeth Bathory, Ana Bolena, María Antonieta de Austria, Juana de Arco, Policarpa Salavarrieta, Manuelita Sáenz, Sor Juana Inés de la Cruz, entre otras más. Para que existan las “perras” deben estar las buenas, las puras; los puntos comparativos desde lo moral que le permitan a una sociedad, en efecto, considerar a las otras de dicha manera.

Por otra parte, y siguiendo con las telenovelas, *María Mercedes* (1993), *Marimar* (1994) y *María la del Barrio* (1996) interpretadas por la actriz y cantante Thalía; Beatriz Pinzón Solano de *Yo soy Betty, la fea* (1999) interpretada por la actriz colombiana Ana María Orozco, Daniela Franco de *Padres e Hijos* (1993) interpretada por Ana Victoria Beltrán; difícilmente son consideradas como unas *perras* ya que sus lugares de martirio, sumisión y dolor las muestran cómo la ejemplificación de la Virgen María y sus diferentes advocaciones; ellas son blancas puras, blancas inocuas, blancas nieves.

Una escena de tortura: La bruja es gorda y/o negra

Los regímenes de visualidad, en tanto dispositivos de la mirada, son quienes enmarcan aquello que podemos ver. Según Andrea Soto, el término dispositivo puede ser visto en tres direcciones, así: “(...) como un aparato técnico, como una disposición estratégica o bien como un modo de articulación de un saber” (2012, p. 82); la última perspectiva fue la que Michel Foucault analizó a lo largo de su apuesta genealógica. El dispositivo foucaultiano no refiere a un aparato determinado sino a una red que entrelaza discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, leyes, reglas, decisiones, a la par con medios o enunciados científicos para la

creación de estrategias de dominación. Esta exposición foucaultiana del término es la más cercana para considerar los regímenes escópicos como dispositivos de mirada.

Varios de los artículos de prensa y crítica que se tienen sobre la propuesta *Bruja* apuntan siempre a considerar la belleza como una tortura (Ver Anexo 1). Así, el concepto de belleza está determinado, como muchos otros, por el banco de imágenes que los regímenes escópicos nos han enseñado qué es y qué no es lo bello, qué formas, materiales, colores, gestos, cuerpos, espacios, texturas y demás, son considerados bellos en situaciones concretas. A la vez, la palabra tortura refiere a diferentes gestos que implican dolor físico o psicológico hacia alguien por medio de diferentes estrategias verbales o instrumentales para obtener un tipo de confesión (RAE. s. f.). Si se piensa el concepto de belleza como un régimen escópico que produce modelos de cuerpos y que, en términos sociales, deben alcanzarse, la tortura es una de las principales estrategias de dicho dispositivo.

En el apartado anterior se abordó, desde el lenguaje, cómo el personaje de la bruja-madrastra en *Blancanieves* y en la realización escénica de *ImaginEros* sufre por el superlativo “*la más bella*” respecto a su hijastra, sin embargo, los referentes visuales que se tienen sobre dicho personaje encuentran que este no es con exactitud aquello que podría llamarse *una mujer fea*. En 1937 Walt Disney realiza su primer largometraje llamado *Blanca Nieves y los siete enanos* en donde aparece un referente visual del personaje de la madrastra o Reina Malvada. (Ver imagen 9)



Imagen 9. Bruja de *Blancanieves y los siete enanos* (1937). Walt Disney. Imagen recuperada de https://disney.fandom.com/es/wiki/La_Reina_Malvada

Existen otros referentes sobre brujas que escasamente podrían ser evaluadas de feas dentro de nuestros parámetros de visualidad. Ejemplo de ello es el personaje Maléfica la villana que está presente en el cuento *La Bella Durmiente*, a quien le realizan su primera producción audiovisual en el año 2014 con secuela en el 2019, esta vez acompañado del subtítulo *Maestra del mal*. Tanto en la versión animada de 1959 como en el formato de *live action* de este personaje (todas producidas por Disney), en el hada malvada, que bien podría asociarse a la bruja de la imagen anterior, el régimen de visualidad se sigue reafirmando: una mujer blanca, esbelta, de labios rojos, pelo oscuro y de gran adquisición económica (Ver imagen 10).



Imagen 10. *Maléfica de Disney.* De izquierda a derecha: Animación de Maléfica en *La Bella Durmiente* (1959); Maléfica (2014) interpretada por Angelina Jolie; Maléfica: Maestra del Mal (2019) interpretada por Angelina Jolie. Imágenes recuperadas de <https://www.devillanas.com/quien-es-malefica/> y <https://www.wallpaperbetter.com/es/hd-wallpaper-tkorg>

¿Qué tiene que ver todo esto con *Bruja*? En la realización escénica propuesta por ImaginEros las brujas dicen el mismo texto escénico. Una de las partes se refiere a la preparación de un tipo de brebaje para alcanzar la belleza, un embrujo pronunciado por una bruja gorda y por una bruja negra:

Espejito de sol, espejito de luna
 Tan bella como yo no hay ninguna (...)
 Máscaras de carnes rojas, fetos de no nacidos, agua de rosas, cutis dulce (...)
 Aromas de Kelvin Klein,
 Elizabeth Arden por todo mi cuerpo.
 La celulitis se disuelve en el fango.
 Granos de café, botas Chanel, Polvos Max Factor.
 (Otro personaje diferente a la bruja dice) Ella, ella es una ninfa, está hecha una ambrosía.
 (Vuelve la bruja)
 Cristales de penca sábila, sabia de cordero, Pond's en mi cabello (...)
 Sus medidas son la verdad.
 (La Bruja mirando hacia arriba) Oooooooooiiiiiiiste, ¡ayúdame!
 Espejito, dime que soy la más hermosa.⁵

⁵ Texto transcrito directamente del video *Bruja*. Los puntos suspensivos refieren a la continuación de textos que bien o no son relevantes para la idea que se está planteando o el audio no es claro.

En la entrevista realizada a Soraya Trujillo, directora de la escenificación, ella me explicaba que inicialmente la realización escénica contaba con tres brujas. Una era interpretada por Ángela Chaverra, quien estaba en búsqueda de ser la más bella; otra, a cargo de Nidia Bejarano, quería ser la más buena; y la tercera, la de Juan Carlos Pabón, exploraba las relaciones entre lo masculino y lo femenino (Ver imagen 11). El material del que dispongo para esta monografía sólo muestra en escena a la primera y la segunda bruja, es decir, la más bella y la más buena; una relación directa con el término *kalokagathia* griega que, según Umberto Eco (1999), se refiere a la unión entre tres palabras: kalòs (belleza) + kai (conjunción que para el español compete a la "y") + agathòs (bondad), por lo que dicho concepto era una relación entre lo bello y bueno, una relación bidireccional: Si es bueno, *ergo*, es bello, y viceversa (p. 33).



Imagen 11. *Las brujas de Bruja*. De izquierda a derecha: La bruja más bella, la bruja mas buena, La bruja/el brujo. Recopilación tomada del video *Bruja* (2002) y fotografías pertenecientes al archivo de la Corporación Artística ImaginEros.

Si bien hay dos brujas que son traídas a escena por dos actrices diferentes, hay una imagen escénica en concreto que hacen ambas para conectarlas como si fueran la misma bruja y a la vez volcarnos a este sentido de la *kalokagathia* griega que, desde la perspectiva de Eco, fue base fundamental del arte medieval (p. 148) (Ver imagen 12). Dichas imágenes tienen una relación directa con el cuerpo crucificado, una figura fundamental en el régimen escópico del catolicismo. En el caso de *Bruja*, ambas se conectan por ser cuerpos crucificados, es decir, sacrificados ya que por la forma en cómo se presentan, de cabezas, refiere a San Pedro dentro de los relatos bíblicos.



Imagen 12. *Brujas crucificadas*. A la izquierda La Bruja más buena, interpretada por Nidia Bejarano. A la derecha La Bruja más bella, interpretada por Ángela Chaverra. Corporación Artística ImaginEros. Fotogramas extraídos del video *Bruja* (2002)

Según la versión católica, San Pedro decide ser crucificado de cabezas por no sentirse merecedor de morir de la misma manera que lo hizo Jesús pues negó a su maestro tres veces, lo engañó. En el caso de la producción escénica, las imágenes se ejecutan luego del hechizo que ellas pronunciaron para intentar ser las más buena o la más bella, sin embargo, no obtuvieron resultado; para su fortuna seguían siendo las mismas brujas. ¿Han, entonces, traicionado la bondad y la belleza que su contexto colombiano de los noventa les ha dicho que deben cumplir? En efecto, lo han hecho. Si comparamos las imágenes de *Bruja* respecto a las imágenes de las brujas de Disney, estas dos performeroras han defraudado el régimen escópico que dicha productora, y otras instituciones más (acá podríamos considerar la tradición estética del arte), han tratado de imponer a lo largo del tiempo; ellas no son el modelo de la belleza que occidente y la narco-cultura colombiana ha tratado de poner sobre los cuerpos.

Entonces, retomando las relaciones belleza y tortura, la máquina en escena se convierte en el aparato técnico que realiza el proceso de tortura frente a estos cuerpos, ellas lo moldean y tallan respecto al objeto, el cual, a su vez, remite a una cárcel o calabozo, a la condena de no ser la más buena o la más bella; ellas mismas se asumen como criminales frente a los regímenes de visualidad que la época pretende (principios del siglo XXI) (Ver Imagen 13).



Imagen 13. *La máquina-calabozo-carcel de Bruja.* Corporación Artística *ImaginEros*. Fotogramas extraídos del video *Bruja* (2002)

El concepto de régimen, según la RAE, tiene varias acepciones, tomemos la segunda que se refiere al “conjunto de normas por las que se rige una institución, una entidad o una actividad” (s.f.); así las brujas malas, feas o peores están buscando entrar dentro de este régimen de belleza-bondad que está contenida dentro de la máquina-cárcel/calabozo, pero también en los alrededores de la escena.

La escenificación tiene varios paneles que fungen como paredes y rotan a lo largo de la performance teatral. Una primera cara son telas fucsias de peluche, otra cara hace una pared de espejos que refleja tanto los cuerpos en escena como a los espectadores y una tercera cara, y que quisiera detallar un poco más, contiene imágenes femeninas en las que podemos encontrar a la Virgen maría, Marilyn Monroe, Natalia París y Pamela Anderson, las cuales, a su vez, fueron delineadas o pintadas en ciertos sectores con pintura reflectiva que alumbraba con luz negra usada en la puesta en escena. Al mismo tiempo, estas imágenes adquirieron cierto nivel de caricatura, cierta parodia frente a todos modelos visuales (Ver Imagen 14).



Imagen 14. *Altar de las brujas*. Corporación Artística ImaginEros. Fotogramas extraídos del video *Bruja* (2002)

El espacio tiene aquellos referentes que la bruja más bella, así como la más buena, quieren alcanzar. Se han puesto sus diosas, sus imágenes de adoración frente al público, y se ha enlazado el sentido de *kalokagathia* a los términos de la publicidad; son buenas y bellas cuando logren ser como ellas, cuando puedan estar en las portadas de los cuadernos *Norma* como lo hicieron Ana Sofía Henao y Natalia París, cuando sus rostros aparezcan en *Vogue* o las publicidades de *Diesel*, cuando tengan una foto al lado de Paris Hilton o Naomi Campbell, cuando se estén dando un beso con Britney Spears, Madonna y Cristina Aguilera en los premios MTV Music Awards, cuando aparezcan al lado de Andrea Serna o Claudia Bahamon presentando *Protagonistas de Novela*, *Cambio Extremo*, *El Factor X* o *Noticias RCN*, cuando en el paseo de la fama haya una estrella que diga “¡Y la muy perra es feliz!”, o cuando los museos más famosos de algún lugar del mundo, que bien podría ser Medellín, decida exponer el video, la máquina o fotos; sólo en este momento serán buenas y bellas.

Por supuesto que soy Miss Universo

*Entonces los funcionarios de su gobierno le dijeron:
– Es necesario que se busquen para el rey jóvenes vírgenes y bellas.
Que nombre el rey delegados en todas las provincias de su reino,
con el encargo de que sean traídas todas ellas al palacio de las mujeres que el rey tiene en la ciudad de
Susa,
y que se les ponga bajo el cuidado del hombre de confianza del rey y guardián de las mujeres.
Que se les someta a un tratamiento de belleza,
y que la joven que más le guste al rey sea nombrada reina y ocupe el lugar de Astín.*

Ester 2: 2 - 4

Antes de comenzar con la última parte de este capítulo, quiero aclarar que la forma en la que a continuación se encuentra el texto responde a los modos en lo que habitualmente se escriben guiones teatrales o para medios audiovisuales. Adicional, quiero aclarar que la cursiva es un recurso usado en estas producciones textuales para dar cuenta de indicaciones a cerca del espacio como la escenografía o iluminación, o aspectos físicos-psicológicos de los personajes en escena. Este tipo de indicaciones si bien están escritas no hacen parte del texto que se pronuncia en escena, ya que estas pueden ser llamadas acotaciones o didascalias según la ubicación en el cuerpo textual, y lo que los actores/actrices pronuncian pueden ser denominados diálogos, monólogos o soliloquios según como estén planteados por el personaje. Dado a que lo que se relatará se refiere a un evento televisivo, se recurrió a la tipografía Courier a 10 puntos, usual en los guiones de producciones audiovisuales:

En escena se encuentran Miss Filipinas y Miss Colombia como finalistas de Miss Universo 2015. Colombia es un poco más alta que Filipinas. Una es rubia tinturada y la otra es peli oscura, al parecer natural. La asiática lleva un vestido azul y la latina un vestido palo de rosa con apliques que lanzan destellos ante la luz, ambas prendas son escotes sin tirantes. Se desplazan hacia la parte delantera del escenario (Ver Imagen 15). El conductor, en este caso

Steve Harvey, tiene un chaleco blanco, su calva está recién rasurada y lleva tantas capas de maquillaje que son equiparables a las de las dos finalistas.

Steve Harvey: They`re two women left: Colombia and Philippines. Please join in over here. One of you will become our new Miss Universe. If for any reason she isn`t able to fill up duties the first run up would take the place. Good luck for both of you. Miss Universe 2015 is... *(Filipinas mira para el piso con sonrisa en el rostro. Colombia mira a la cámara con los labios y pómulos temblorosos, próximos al llanto)*
¡COOOOLOOOOOMBIAAAAAA!**



Imagen 15. Miss Filipinas y Miss Colombia en Miss Universo 2015 a vísperas de conocer la ganadora. Imagen tomada como pantallazo de <https://www.youtube.com/watch?v=Su3FVsxINWc&t=36s>

El público revienta en gritos. Colombia exhala profundo con una sonrisa vencedora en el rostro mientras Filipinas sonríe frente a su derrota. Se abrazan. Colombia reposa la cabeza sobre los hombros de su contrincante mientras llora. La filipina pone sus brazos detrás de la espalda de la ganadora y luego es sacada por alguien del equipo de producción del plano televisivo mientras la nueva Miss Universo queda enfocada en un plano centrado. Tiene las manos sobre la boca como gesto de sorpresa. Una mujer de vestido largo y rojo le pone la

** T. del A.: Quedan dos mujeres: Colombia y Filipinas. Por favor vengan al frente. Una de ustedes se convertirá en nuestra nueva Miss Universo. Si por alguna razón ella no puede cumplir con los deberes, la virreina tomará el lugar. Mucha suerte para ambas. Miss Universo 2015 es... ¡COOOOLOOOOOMBIAAAAAA!

cinta con el título MISS UNIVERSE sobre el nombre del país. Ella lleva en su mano derecha una bandera colombiana que le acaban de entregar. Recibe un gran ramo de flores. Entra Miss Universo 2014 con la corona en mano. La nueva y la antigua mujer más bella del mundo se abrazan y brincan como festejo del nuevo título que está pasando nuevamente a manos colombianas. Un abrazo nacional. Ariadna Gutiérrez, la nueva Miss Universo, saluda a los asistentes al evento ondeando la bandera de su país natal mientras porta la corona que la certifica cómo un nuevo documento dentro del régimen escópico de belleza del siglo XXI.

Luego de estar enfocada, solo Ariadna Gutiérrez, durante unos 90 segundos en televisión internacional – ¡¿Cuánto costó esta imagen?! Y con cuánto no me refiero sólo a dinero –, el presentador entra por el lado izquierdo del escenario, divaga con pequeños pasos:

Steve Harvey: Ok Fox. Ammmm (Balucea) I`ve to apologize (Gritos del público. Ariadna Gutiérrez lo mira consternada. Ambos miran al público. Él con los ojos muy abiertos y ella sosteniendo la corona y arreglando su cabello. Aún tiembla) The first run up is Colombia (Enfocan a Filipinas. Miss USA está hablando con ella. Filipinas mira desconcertada hacia el escenario cómo si no supiera que significa todo lo que Harvey está diciendo. La cámara, esta vez, enfoca sólo a la asiática) Miss Universe 2015 is Philippines***

Resumiré lo que continúa: Filipinas avanza hasta el proscenio del escenario. Miss Universo 2014 caricia la espalda de Miss Colombia a modo de consuelo mientras espera la señal para quitarle la corona a su coterránea y entregársela a Miss Filipinas. Colombia es descoronada (Ver imagen 16). Ariadna sale de cámara y Filipinas saluda a sus nuevos “súbditos” siendo ella la nueva reina de la belleza.

*** T. del A.: Está bien Fox (refiriéndose al canal de televisión). Tengo que disculparme. La virreina es Colombia. Miss Universo 2015 es Filipinas.



Imagen 16. Miss Colombia 2015 agachándose para que la corona sea retirada por Miss Colombia 2014 – Miss Universo 2014 para entregársela a Miss Filipinas 2015 – Miss Universo 2015. Imagen tomada como pantallazo de <https://www.youtube.com/watch?v=Su3FVsxINWc&t=36s>

Miss Universo siempre ha sido de gran interés para mí desde muy corta edad. Recuerdo que me encantaban los vestidos típicos o de fantasía como se llamaban en mi época pues eran muy vistosos y estrafalarios. Jamás sentí gran orgullo por las representantes de Colombia, de hecho, a eso de los 12 o 13 años las mujeres que se me hacían más hermosas eran las que parecían unas *Barbies*; recuerdo mucho a Miss Universo 2005, la canadiense Natalie Glebova, quien para mis regímenes de visualidad de aquella edad resultaba ser, en efecto, la mujer más hermosa del universo (Ver imagen 17).



Imagen 17. Natalia Glebova durante su reinado como Miss Universo 2005. Imagen recuperada de https://www.telemundo.com/sites/nbcutelemundo/files/styles/fit-760w/public/sites/nbcutelemundo/files/images/gallery/2013/10/21/natalie-glebova_2.jpg?ramen_itok=iqwQftlCf

Cuando me di cuenta del suceso me pareció increíble, casi como si fuera un tipo de burla no sólo hacia Colombia sino hacia la mujer que estaba representando al país. Podría decir que es una sensación parecida a la que sufrió la bruja de Blancanieves cuando su espejito-espejito ya no le confirmó que era la mujer *más bella del reino*. En este caso Filipinas era Blancanieves. Si bien este hecho no desvincula a Ariadna Gutiérrez como otra imagen referencial en el banco-conjunto de archivos de los regímenes escópicos del siglo XXI, dentro del dispositivo de dominación visual de belleza ha perdido rango, todo por un error de enunciación.

Daniel Chao (2015, p. 2) en el texto que ya había referenciado de este autor en el marco teórico, explica, tomando como referencia al filósofo Cornelius Castoriadis, que los regímenes de visualidad, en tanto delimitadores del uso de las imágenes según una situación, deben sus existencias a las instituciones de significaciones sociales y uso del lenguaje como código comunicativo que tiene cada sociedad. Dicho en otras palabras, los regímenes de visualidad son una relación directa con la enunciación sobre aquello que vemos para la caracterización de eso que se está significando. En el argot popular se dice que “lo que no se nombra/enuncia no existe”, podríamos afirmar que es ese el eslogan de los regímenes de visualidad según como los analiza Chao.

Cuando he afirmado que los regímenes escópicos son dispositivos de la mirada me he basado en los discernimientos de Chao que, a su vez, este autor ha hecho sobre Castoriadis, pues sugiere respecto al imaginario social que:

Las diferentes formas de concebir las partes de la sociedad (lo legal, lo económico, lo religioso, lo moral), no son sino modos de institución particulares –dominios– de una sociedad en particular. Lo que las sociedades instituyen son tipos de articulación social, por lo que el derecho, la política, el arte, la religión, son articulaciones sociales de un modo particular de institución social, que instituye su propio lenguaje e instrumentos y permite la reproducción indefinida de sus instancias. (pp. 2-3)

Si se mira la cita anterior a la luz de lo que proponía Andrea Soto respecto al dispositivo foucaultiano, se empieza a clarificar que los regímenes escópicos son dispositivos de las miradas; eso, por un lado. Por otro, y siguiendo con la cita anterior, las sociedades crean diferentes instituciones que van regulando y delimitando las acciones, y por ende los accesos, en determinados espacios y situaciones. Para esta monografía es de particular interés que Chao visibilice el arte como una institución que se articula socialmente a los dispositivos de poder, a los dispositivos de la mirada. Lugares como los museos, bienales, salones de artistas, teatros, espacios para conciertos, tarimas, así como convocatorias de empresas públicas y privadas, universidades o institutos de arte, se han dado a la tarea de plegar las miradas de los espectadores para, en muchas ocasiones, determinarles los bancos de imágenes referentes al régimen escópico que pretende el arte mismo para su supervivencia en el ámbito social, cultural, económico y político. Las facultades e institutos de arte se han dedicado, aferrados de discursos como la estética, historia y teórica del arte, bien sea plástico y/o visual o teatral en educar (yo diría disciplinar en el sentido foucaultiano) la mirada para entonces poder establecer regímenes de poder sobre los cuerpos, los gestos, los espacios; es decir, ayudan a reforzar el dispositivo de control.

Retomando el “error” de enunciación en Miss Universo 2015 respecto a lo que se viene exponiendo y su relación con la performance *Bruja*, el problema está en la asociación del término belleza respecto a la enunciación de una(s) imagen (es) determinada(s). Según Chao, Castoriadis propone la institución de *Legein* que consiste en pensar un lenguaje en relación con el imaginario social, sus modos de ser y la regulación de unos modos de ver. El *Legein* es una red de órdenes que generan un conjunto para poder designar, es decir identificar y, de este modo, poder reunir o separar objetos-signos. Así, el *Legein* “determina lo que puede decirse, lo que es y puede ser, e instituye conjuntos que definen las propiedades que tendrán los miembros de ese conjunto” (p. 3). Esto me hace pensar en los diagramas de Venn utilizados en la teoría de

conjuntos que en una de sus tantas finalidades está la definición de grupos según determinadas características que pueden ir desde datos cuantificables o cualificables como el color, la forma, la cantidad, el género, el tamaño, hasta datos mucho más complejos que resulten variables y puedan, incluso, desplazarse de un conjunto a otro (Ver Imagen 18).



Imagen 18. Meme usando el diagrama de Venn. Imagen recuperada de https://www.boredpanda.es/diagramas-venn-humor/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic

El diagrama de Venn permite un tipo de capas sumatorias por medio de los conjuntos que han tenido determinadas características. Si se piensa el imaginario social como un tipo de esquema de este tipo, su centro, que en el caso de la imagen anterior dice *Oye amiguito* pero que para nuestro interés podría ser el enunciado *Soy la más bella*, sería la sumatoria de superficies que determinan socialmente lo que es bello y lo que no y que, a su vez, el conjunto mismo ya incluiría un banco de imágenes, enunciados, acciones, espacios y demás condiciones que generarían las diferentes capas que luego se super pondrían. Lo que no está por dentro de los conjuntos, es decir, lo que se llamaría el conjunto universal, es un conjunto macro que no está diferenciado, estaría en el espectro de invisibilidad en tanto que los conjuntos más pequeños, es decir, los que determinarían el régimen escópico de una época, son los que otorgan visualización.

En términos de *Bruja*, las brujas desean acceder a los diferentes macro conjuntos diferenciados que cuando se superponen podrían componer el término de belleza, es decir: la medicina, la farmacia, la publicidad, la religión, la moda, la cosmética, la sexualidad; sólo por nombrar algunos. Dentro de estos nichos, que podríamos decir que son instituciones tipo *Legein*, las brujas deben ejecutar acciones para estar incluidas en ellas. Al asumirlas como el imaginario social de su contexto lo exige, van navegando hasta, en efecto, ser la más bella (Ver Imagen 19). En esta imagen, vale la pena aclarar que no se han nombrado los diferentes conjuntos, sino sólo se ha subrayado en concepto de belleza como una conjunción de las capas institucionales, sin embargo, dentro del esquema se podrían encontrar otra cantidad de conceptos superpuestos.

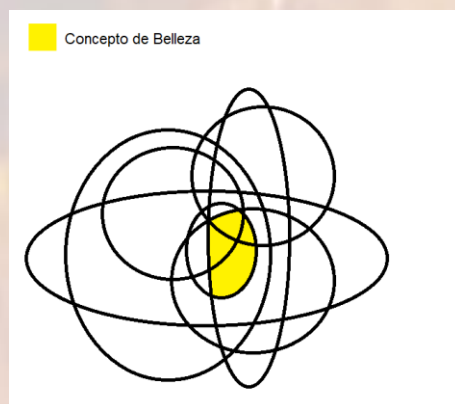



Imagen 19. *Diagrama de Venn sobre la Belleza.* Imagen utilizada como referencia para ejemplificar la superposición de las posibles y diferentes instituciones sociales implicadas en el concepto de Belleza. Imagen de Jonathan Tobón Arango.

Uno de los elementos más interesantes que contiene *Bruja* se direcciona a que si bien los “personajes” escénicos desde la palabra hacen toda una invocación hacia la belleza para la inserción de ellas dentro del banco de imágenes de los regímenes de visualidad, en sus gestos, sus acciones escénicas, su performance-actuación, como le quieran llamar, se regodean constantemente de que, en efecto, no son ni llegarán a ser las más buenas o las más bellas pues son *gordas, latinas, negras, crespas y pobres*. Ellas se están burlando del régimen mismo de visualidad, lo usan como paño de lágrimas para todos los fluidos de sus cuerpos cuando los



regímenes mismos han enseñado a las mujeres a no mojar. Ellas saben, lo sabían, lo sabrán que no son las más bellas ni las más buenas, sin embargo, como un acto de sadomasoquismo, de placer y dolor, juegan y se burlan de las instituciones que constantemente les han reafirmado lo que ellas ya saben. No estando dentro de los modelos de la belleza y, desde la cárcel de la belleza, siendo ellas feas y malas, ya no le preguntan nada al espejito-espejito, le dicen al público directo a los ojos: Yo soy la más bella, yo soy la más buena.

Recuerden niñas: Las mujeres no se mojan pues siempre habrá un príncipe que vigile sus agujeros.

Particularidades en la propuesta escénica *Bruja* como imagen performativa

Antes de adentrarnos en lo que significaría el sustento de por qué *Bruja* es imagen performativa además de cómo ello implicó una actualización en el dispositivo de visualidad teatral de la ciudad, considero importante dar un panorama general de quién o qué es la Corporación Artística Imagineros ya que esto puede dar luces para entender cómo fue que *Bruja* llegó a dicha manera de producción artística. La información que a continuación se entregará proviene de los proyectos que he podido formular con esta entidad para la gestión de fondo económicos en pro de diferentes actividades como la manutención del espacio físico, el pago de personal o la financiación del proyecto *Liminales: Encuentro Internacional de Prácticas Escénicas Contemporáneas* o de los procesos de formación en teatro y artes plásticas, entre otras.

La corporación cuenta con una sede ubicada en la comuna 3 de la ciudad de Medellín, en el barrio Manrique Central 2. El espacio está compuesto por una sala y un teatro donde trabaja su colectivo de creación. Por su personería jurídica puede llevar a cabo procesos de contratación con entidades privadas y públicas. Además, ImaginEros funciona como un espacio de divulgación, proyección y circulación de grupos o invitados/as enfocados/as en el arte de talla local, regional, nacional e internacional y, a su vez, es el lugar de investigación-creación del colectivo. En este centro de difusión artística se incluye una programación en las diferentes líneas de las artes, no sólo escénicas, por lo general desde el mes de marzo hasta noviembre de cada año, proyectando eventos generalmente los jueves, viernes y sábado de cada semana.

Ahora, hablemos del colectivo, grupo que constituye la parte significativa de esta monografía. El colectivo ImaginEros nació en 1996 bajo la dirección de Ana Soraya Trujillo, quién en la actualidad es la representante legal de la corporación. Su primera propuesta creativa fue la obra *Una historia de amor* siendo una adaptación del libro *Relatos Urbanos* de Manuel Vincent. Trujillo ha pasado por varias carreras universitarias, algunas terminadas y otras no, como la licenciatura en lengua castellana, licenciatura en estética, artes escénicas enfocadas en el campo

del teatro y publicidad, además, de recibir formación complementaria mediante diplomados y cursos asociados con el arte y la pedagogía. Hacia 1998 ImaginEros adquirió una sede en Prado Centro asumiendo el lugar que anteriormente era conocido como *La Casa del Cuento*. En este sitio y en el año 2000, fue creada y se llevaron a cabo las temporadas de la performance *Bruja*. Pero más adelante y debido a diferentes tejemanajes en el circuito teatral, ImaginEros se vio obligado a cerrar las puertas de su sede en el año 2003 hasta el 2006 cuando retomó funciones administrativas y de creación en el barrio Manrique Central 2 (Ver imagen 20 y 21).



Imagen 20. Fachada de la sede anterior de la Corporación Artística ImaginEros (2023). La casa está ubicada en la carrera 49 con la calle 58 en el barrio Prado Centro de Medellín. Según habitantes del sector, luego de ser teatro, dicho espacio funcionó como local comercial para artículos de segunda mano, bodega y actualmente es un inquilinato. Durante un tiempo estuvo deshabitada. Fotografías tomadas por Jonathan Tobón



Imagen 21. Fachada de la actual sede de la Corporación Artística ImaginEros. El espacio está ubicado en la Calle 70 con la carrera 44 (Manrique Central #2). En este espacio la Corporación ha funcionado desde el año 2013 con contrato de arrendamiento.

Así, el Colectivo ImaginEros se ha caracterizado en la ciudad por ser un grupo de creación que integra a su equipo de trabajo creadores/as en artes plásticas y/o visuales, teatro, danza y música, así como personas de carreras afines con las ciencias sociales y humanas asociadas con la filosofía, comunicación, producción audiovisual, el periodismo e incluso ingenieros que apoyan la elaboración de escenografías.

Las brujas perfor(m)aron la ciudad

A finales de los años ochenta del siglo XX el filósofo francés Jacques Derrida le perfora los pulmones, el corazón, la médula espinal, el hígado y el cerebro al cuerpo que, hasta entonces, se llamaba teatro. En el capítulo *La clausura de la representación y el teatro de la crueldad* del libro *La escritura y la diferencia* (1989), Derrida le pone punto final al teatro que apelaba por la representación para aferrarse a la propuesta de Antonín Artaud con el teatro de la crueldad. Según este pensador:

El teatro de la crueldad expulsa a Dios de la escena. No pone en escena un nuevo discurso ateo, no presta la palabra al ateísmo, no entrega el espacio teatral a una lógica

filosofante que proclame una vez más, para nuestro mayor hastío, la muerte de Dios. Es la práctica teatral de la crueldad la que, en su acto y en su estructura, habita o más bien produce un espacio no-teológico. La escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia. La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo represente en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas (...) Esclavos que interpretan, que ejecutan fielmente los designios provisionales del «amo». El cual por otra parte –y ésta es la regla irónica de la estructura representativa que organiza todas estas relaciones– no crea nada, sólo se hace la ilusión de la creación, puesto que no hace más que transcribir y dar a leer un texto cuya naturaleza es a su vez necesariamente representativa, guardando con lo que se llama lo «real» (...) una relación imitativa y reproductiva. Y finalmente un público pasivo, sentado, un público de espectadores, de consumidores, de «disfrutadores» –como dicen Nietzsche y Artaud– que asisten a un espectáculo sin verdadera profundidad ni volumen, quieto, expuesto a su mirada de «voyeur». (En el teatro de la crueldad, la pura visibilidad no está expuesta al «voyeurismo».) Esta estructura general en la que cada instancia está ligada por representación a todas las demás, en la que lo irrepresentable del presente viviente queda disimulado o disuelto, elidido o desviado a la cadena infinita de las representaciones, esta estructura no se ha modificado jamás. Todas las revoluciones la han mantenido intacta, incluso, en la mayor parte de los casos, han tendido a protegerla o a restaurarla. Y es el texto fonético, la palabra, el discurso transmitido –eventualmente por el apuntador cuya concha es el centro oculto pero indispensable de la estructura representativa– lo que asegura el movimiento de la representación. Cualquiera que sea su importancia, todas

las formas pictóricas, musicales e incluso gestuales introducidas en el teatro occidental no hacen, en el mejor de los casos, más que ilustrar, acompañar, servir, adornar un texto, un tejido verbal, un logos que se dice al comienzo (pp. 322-323).

Ilustrar es un verbo referencial, es decir, la imagen está sometida a la enunciación, en este caso de tipo descriptiva o calificativa. Cuando se hablaba de la performatividad y de performance se decía que, según Jhon Austin, existen enunciados descriptivos o informativos y performativos, es decir realizativos. El grito desesperado que Derrida estaba dando en *La clausura de la representación y el teatro de la crueldad* podría ser considerado como una súplica a la escena como un lugar material y no textual, traer a las tablas la performatividad escénica y la de sus imágenes; una escena que fuera real desde los cuerpos, los gestos, las voces, los movimientos, los vestuarios, y no una descripción de un aparente *real concreto* por medio de una textualidad ficcional. De una u otra forma, la performance *Bruja* también daba dichos chillidos, esta vez desde las prácticas artísticas.

Nada tiene que ver el texto de la propuesta performática-teatral con las imágenes que se hacen. La musicalidad del texto no tiene ni un mínimo asomo de intencionalidad emocional. Todo se ha elaborado desde las posibilidades y las exploraciones de cada uno de los cuerpos, no sólo los de las performeras-actrices y performeros-actores. La escena y sus componentes ni ilustran, ni acompañan, ni sirven, ni adornan el texto pues cada uno de los elementos se va tejiendo como un tipo de dispositivo escénico que permitió que *Bruja* tuviera una manera particular de estar en el espacio que habitaba. Lo anterior, me da pie para abrirle campo a las palabras de Andrea Soto cuando dice que:

Lo fundamental de la performatividad es que no es el reflejo necesario de una realidad, no se somete a la lógica de la representación, sino que colabora en la conformación de una realidad específica. Lo que tampoco puede ser interpretado como un poder ilimitado o un construccionismo, porque se sujeta a las posibilidades que su realidad material le

permite articular (...). Pensar la performatividad de las imágenes exige pensar cómo dan forma las imágenes, cómo se forma una formación. Si performar quiere decir dar forma, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. El prefijo «per» da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto, por lo que es también una cuestión de relación con lo informe. Por tanto, la operación específica de la performance es la de un pasaje de indeterminación que va anudando formas. (pp. 53-54)

El interés de este capítulo radica en dar las razones por las cuales el montaje performático-teatral *Bruja* puede ser considerado como imagen performativa. La difusión de esta obra se hizo mediante un programa de mano en el que se incluía todo el equipo de trabajo (Ver Imagen 22). Entre el 2000, año de estreno de *Bruja*, y el 2003, fecha en la que cierra ImaginEros, se realizaron aproximadamente 60 presentaciones las cuales siempre eran diferentes en tanto creación que tenía como material de trabajo principal el cuerpo en vivo que se relacionaba directamente con los/as espectadores/as y, por ende, propuesta efímera. *Bruja* nunca era la misma pues los cuerpos entre una función y otra era imposible que se repitieran. No es posible bañarse dos veces en el mismo río diría Heráclito y allí radica, en una primera instancia, la performatividad de la imagen en *Bruja* ya que carece de una estructura determinada por una dimensión dialógica, es decir textual, y si bien había acciones corporales milimétricamente marcadas dado el riesgo que implicaba la máquina ya que era un aparato que trabajaba desde el equilibrio y peso, justamente este riesgo incrementaba los niveles de performance en los cuerpos. Así, como ya se indicó, existen de esta creación por lo menos 60 versiones diferentes; yo sólo tuve acceso a una de ellas, la que quedó registrada en un video.



Imagen 22. Programa de mano de la propuesta plástico-escénica *Bruja*. La imagen contiene a todo el equipo de creación, investigación y producción de la obra. Archivo privado de ImaginEros.

Con el fin de reconstruir lo que significó la ejecución de la performance *Bruja* fue necesario entrevistar a su directora Soraya Trujillo quien en un principio señaló lo siguiente:

Para empezar a actuar utilizamos una estrategia que consistía en volver verbos las cualidades entonces no decíamos “ella es hermosa” sino “ella hermosea” (de hermohear), no era “ella es amarilla, roja o azul” sino “ella amarillea (amarillear), rojea (rojear), azulea (azulear)” (...). (Trujillo, 9 de noviembre del 2022)

Eliminar las cualidades y los calificativos para volverlos verbos obliga a que los creadores deban recurrir a su autorreferencialidad de la que habla Soto en tanto que *hermosear, rojear, azulear, fear* son usos del lenguaje que sólo quienes están dentro de la puesta performativa pueden descifrar. De este modo, se han creado signos plástico-escénicos propios que han fracturado la representación en la escena, teniendo en cuenta que la misma es contenedora de imágenes.

Cambiar los calificativos por verbos es una estrategia que si bien subyace en las capas del montaje obliga a dirigirse hacia la performatividad de la imagen escénica que es *Bruja*. En tanto que ya no hay calificativos fijos, sino que es un verbo que siempre está en constante hacerse, la identidad como formato *del yo soy, ella es, tú eres...* desaparece para darle entrada a la desidentificación que sólo el espectador le dará o no los atributos que considere necesarios. Esto podría ser enlazado con lo que Soto señala sobre la forma que se hace en su devenir y no anterior a ésta pues la identidad, por ejemplo, de bruja, princesa, mala, buena, dios, diablo es una concepción anterior a la imagen misma que ya determina las lecturas sobre *algo*. Es decir, Soto nos está invitando a no percibir la imagen como un lugar de inspección científica para la categorización de cada uno de los elementos de esta, en otras palabras, deshacerse de los procesos semióticos e iconológicos-iconográficos, para dejarnos sorprender por el hacerse constante de la imagen. Ese *hacerse constante* no puede estar dado por otros que no estén frente a ella; son los regímenes de visualidad con los que se descubren, califican y fijan las imágenes; ellas emergen ya que por sí solas no son *algo*, nosotros las hacemos.

Bruja, abrazando los conceptos de Soto, no es una imitación de la realidad, no hay nada que imitar pues los atributos se han vuelto móviles. Por su parte, han creado una propia realidad, su propia escena, que le ha permitido a la imagen moverse de la manera más subjetiva. Evidentemente todos los materiales escénicos son reconocibles, tampoco se trata de pretender que se crea el quinto estado de la materia. Lo que difiere de un proceso de imitación es que *Bruja*

no está evidenciando nada ni tampoco denunciando sino produciendo un idiolecto y, en tanto idiolecto, el proceso de significación no es el esperado ya que no está conducido, es una comunicación que, ante los ojos de cualquier otra persona que no pertenezca al *gueto* de ImaginEros, se hace nueva, inverosímil y desconocida.

Manzanas, manzanas, lindas manzanas.

Manzanas, manzanas, lindas manzanas.

Manzanas, manzanas, lindas manzanas.

A ver hermosa nena ¿Quieres una linda manzana?

Por ser tan bonita, te daré la mejor de todas

Manzanas, manzanas, linda manzanas.

Manzanas, manz...

¡JAJAJAJAJAJAJAJA!

Ha muerto la princesa...

El texto anterior lo expresa la actriz-performadora Ángela Chaverra en el montaje plástico-escénico mirando directamente a alguien del público y ofreciéndoles sus senos como si fuesen manzanas, los cuales, gracias al vestuario, dejan asomar los pezones que están rodeados por peluche fucsia, escarcha y lentejuelas (Ver Imagen 23). La imagen en sí misma es provocadora, descarada, descarnada y está abierta para preguntarse ¿ella se ha vuelto el árbol del pecado? pues lleva sobre su cabeza unas cuantas serpientes de plástico y/o ¿es la bruja que a su vez es medusa que a su vez es Eva? ¿Será ella Lilith? y/o ¿Me estarán ofreciendo unas manzanas

carneosas? y/o ¿me está invitando a lamer los pezones de esta bruja intentado sacar de ellos la leche maldita que pondría fin a la representación?



Imagen 23. *Manzanas, manzanas, lindas Manzanas.* Ofrecimiento de los pechos de la bruja bella al público. Fotogramas extraídos del video Bruja (2002)

¿Se imaginan que alguien, un espectador cualquier me refiero, beba leche envenenada que saliera de los pechos de una bruja-Medusa-árbol?! Estoy seguro de que sería portada en el *Q'hubo* o alguno de esos periódicos amarillistas que tanto nos gusta leer en Medellín con titulares tipo “Le dieron leche y a dormir” o “de la silla del teatro al cajón de la funeraria”. Luego se alzaría un proceso judicial como el que les hacían a los accionistas vieneses y habrían terminado en la cárcel. Mucha ficción, volvamos.

La muerte de la princesa como figura protagonista y parte importante de la estructura conflictiva que gran parte de la producción teatral y literaria ha tratado de conservar, además de hacer referencia al cuento de *Blancanieves*, le pone de cara al público que el teatro y la imagen, como ellos lo tenían pensado, murieron, que en sí ellos/as no están viendo teatro ni imagen teatral; los han sacrificado al frente de sus narices y están siendo partícipes de este desangramiento; están insertando en sus referentes escénicos una gorda y una negra que les afirman de manera descarada que ellas son las más bellas y las más buenas, y no podría ser de

otra manera pues la performatividad en sí misma es una afirmación y por ello constituyen la(s) realidad(es) que están enunciando; no como un advenimiento sino como un hecho (Soto, p. 52).

En esta dirección, *Bruja* ya se empieza a enmarcar en los lugares de la performatividad escénica pues, en tanto que no está el Dios textual, que a su vez es quién vigila, regula y administra las maneras de producción artística en donde también la imagen queda sometida a esta figura celosa de la comunicación, esta última –la imagen– aparece como uno de los principales afincamientos de la propuesta junto con el sonido; esta posibilidad también emerge gracias al equipo interdisciplinar del que estaba y está compuesto ImaginEros.

I'm the queen, just the queen... ¡Eso mamona!*

Nadie les creía cuando estaban en escena y Ángela Chaverra o Nidia Bejarano decían al público *Tan linda como yo ninguna*. Según lo que me contaba Soraya Trujillo en la entrevista, en el tiempo que *Bruja* circuló jamás nadie se atrevió a contradecir lo que le expresaban estas dos “brujas” al público mirándoles a los ojos, las insultaban luego de las funciones o les hacían el feo en la calle, pero jamás se atrevieron a interrumpirles la “**OBRA**”; hasta educados fueron los espectadores ¿Quién lo creyera?

Bruja no tenía una historia, ni unos personajes; no había hilo conductor, tampoco había trama o argumento, el espacio era incierto por lo que el sentido temporal, según los lineamientos básicos de la relación espacio-tiempo donde uno existe y se determina en función del otro (por lo general el espacio se constituye en función del tiempo), existía como tiempo real del espectador; no existía una temporalidad o especialidad ficcional. ¿Qué había? Sólo imagen. Al final de cuentas *Bruja* sólo era imágenes, es decir, un dispositivo en muchos de sus sentidos.

* “Eso mamona” es una expresión que fue popularizada en el parlache mexicano propio de las travestis-travecstras, drags, maricas y plumas de dicho país luego que fue utilizada por la cantante de pop Danna Paola Rivera durante la final de una de las temporadas de la serie *La Academia*. Rivera era jurado de este programa televisivo. Dicha frase es usada hacia otra persona para expresarle apoyo o darle un tipo de empoderamiento. La expresión fue viralizada por medio de las redes sociales. https://www.youtube.com/watch?v=Hw_IWIMQIFg (En este enlace se muestra a Danna Paola diciendo la frase)

Soto plantea en el apartado de *Imagen dispositivo* del texto que se ha venido trabajando de ella a lo largo de toda esta indagación, que producir una imagen es crear un andamiaje y dicha estructura es la que condiciona la existencia de esa imagen, es decir, que pueda ser vista, por ello, la imagen es posible en tanto esté inserta en una red de poder que la haga visible (pp. 84-85). Los regímenes de visualidad son, como ya lo intenté explicar, dispositivos, es decir andamiajes, que contienen unos bancos de imágenes. Si se quiere la manera en cómo se plantea una exposición y todos sus, justamente, dispositivos son una relación no muy lejana de un régimen escópico.

Soto argumenta que no podemos pensar, percibir o actuar por fuera de algún dispositivo que esté regulando las acciones, pero ante ello nos lanza dos preguntas: ¿cómo pensar la creación en y desde esta clausura? ¿cómo insuflar aire a los trazos mínimos de variación donde algo puede abrirse y obrar? Si como la misma autora afirma de la concepción de dispositivo de Gilles Deleuze el cual consiste en que “todo dispositivo se define por su tenor de novedad y creatividad, el cual marca al mismo tiempo su capacidad de transformarse o de fisurarse en provecho de un dispositivo futuro” (p. 83), nos topamos ante una arista diferente del proyecto foucaultiano que permite pensar que los dispositivos pueden ser actualizados desde la fractura o ruptura, en otras palabras, los regímenes escópicos se pueden renovar.

Lo que sucedió con *Bruja*, según lo que he ido investigando a lo largo de esta monografía, es que dicha propuesta performativa fue un dispositivo escénico que actualizó el régimen escópico teatral de Medellín pues al eliminar a la deidad textual, fisuró dentro de los parámetros de creación escénica que la ciudad tenía y que venían conservando desde hace mucho tiempo.

En la Imagen 24 podemos ver una actualización del diagrama usado en el capítulo dos, esta vez haciendo referencia a la actualización del dispositivo de visualidad frente a la belleza.

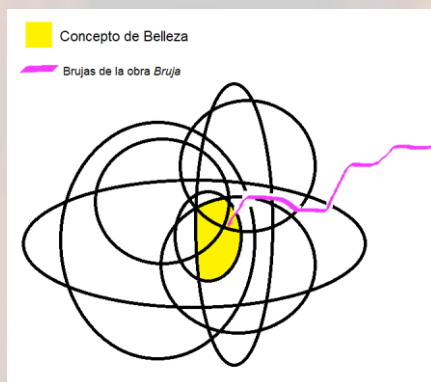


Imagen 24 Diagrama de Venn sobre la Belleza: Inserción de Bruja dentro de los cánones de belleza de los regímenes escópicos teatrales. Imagen utilizada como referencia para ejemplificar la superposición de las posibles y diferentes instituciones sociales implicadas en el concepto de Belleza. Imagen de Jonathan Tobón Arango.

Esta gráfica se utiliza para dos propósitos. Por un lado, si bien dicho diagrama está siendo ubicado en el contexto de *Bruja* la línea de color magenta podría ser la instalación de cualquier otra imagen-dispositivo que, con sus formas y andamiajes, pueden o no corresponder a regímenes escópicos de épocas anteriores; se han reconfigurando las capas que se superponen haciendo que los conceptos de visibilidad e invisibilidad se recompongan en pro de este nuevo dispositivo que, a su vez, ha expandido, sacudido, fracturado y/o creado otra episteme.

Por otro lado, el teatro en Medellín hasta antes de *Bruja* no se había presentado, según me comentaba Soraya Trujillo, por fuera del texto. Y, por esta razón, esta pieza rompía con dichos parámetros al convertirse en una producción donde la puesta en escena era matérica en rigor. Ello implicó una actualización en los regímenes de visualidad y, por ende, en los modos de creación, así como en el concepto de belleza dentro de las prácticas escénicas, pues éstas seguían y siguen (en una proporción importante) ligadas exclusivamente a qué tanta “potencia” creativa puede aportar un escrito al momento de abordar la escena, es decir que si el texto no era/es lo suficientemente sugerente, no serviría para la escena, pues, además, siempre se está

buscando un macro relato, una historia heroica que contar. Dado que *Bruja* es considerablemente lejana a estas formas de producción, se convirtió en el montaje emblemático de ImaginEros, tan icónico que, como afirma su directora:

Recuerdo que nos invitaron al Iberoamericano de Teatro junto con otros grupos de la ciudad y del país [Ver anexo 1]. Jorge Alí Triana en una reunión con Cristóbal Peláez le dijo “lo tuyo es muy bueno pero lo que yo me acabé de ver de esa muchacha es otra cosa”. Luego de eso nos acabaron, movieron todo para que no pudiéramos ir al festival y empezaron a hacernos la vida imposible. Incluso me acuerdo de que llegábamos a vender obras en lugares como Confiar y los otros grupos de teatro ya habían hablado con todo el mundo para que no nos compraran. Luego de esa pelea que tuvimos con casi todos los teatreros de la ciudad, nos tocó cerrar la sala porque no había como conseguir plata para nada, el grupo se disolvió y yo estaba muy triste. (Trujillo, 2022)

¡ESO MAMONAS! les hubiera gritado de haber visto *Bruja* en persona o habría llevado un cartel con esa expresión para exponerlo en medio de la obra. Lo hubiera gritado ante el desconcierto de no saber qué estaba pasando; de no tener ante mi alguna categoría que pudiera definir de manera concreta eso que veía por primera vez. Fueron la luz de muchos de esos lugares oscuros que tenían la mayoría de creaciones teatrales de la ciudad de aquella época y todo por medio de la imagen, a través de ese elemento escénico que habían olvidado que podía existir de manera independiente porque se dedicaron a preguntarse qué había por decir y no por mostrar. Pusieron de frente la naturalización de la violencia en y hacia el cuerpo implícito en el concepto de belleza mientras históricamente la ciudad venía de una tradición teatral que sólo romantizaba los asuntos más evidentes y mediáticos de la violencia y el macro poder; y como el texto no era su centro de operación escénica, tiraron la torre de entelequias que gran parte del teatro de Medellín de ese entonces, e incluso parte del de ahora, conservaba y conserva gracias al reino de la palabra.

Conclusiones

Los regímenes de visualidad son dispositivos que pliegan las miradas para precisar qué se puede o no se puede ver y/o enunciar. En este sentido, mirar ya no es un problema que sólo interese a oftalmólogos y demás científicos enfocados en el sistema ocular, pues como se ha podido argumentar a lo largo de este texto, lo que miramos, eso que nos llama la atención visual o verbalmente, está constituido por conjuntos superpuestos que se han seleccionado social y culturalmente para determinar nuestros parámetros, por ejemplo, de lo bello y lo bueno. Que X o Y elemento hagan parte del conjunto A , compete tanto a las epistemes como a los dispositivos. Cuando en la primera parte del marco teórico se dedicó inicialmente a la exposición del término episteme desde Foucault y en el primer capítulo se concentró en la liminalidad y performatividad como modo de pensamiento inestable o móvil, lo que se estaba insinuando es que la permanencia de determinado elemento en ese conjunto A depende de las epistemes que atraviesen la época, es decir que el campo de inclusión y acción de este se especifica según las formas de pensamiento. A su vez, cuando este cuerpo, sea o no humano, X o Y es incluido en ese conjunto A se dispone a pertenecer en el grupo hasta que se actualice el dispositivo y reconfigure las agrupaciones. Para X y Y los dispositivos y las epistemes son las cláusulas de permanencia en un régimen de visualidad. En alianza con las epistemes, podríamos concluir que los regímenes de visualidad, en tanto dispositivos foucaultianos, determinan también cómo pensar, enunciar y clasificar determinados elementos tales como cuerpos, prácticas, discursos, entre otros; en determinados lugares y tiempos; producen imaginarios sociales.

Con la aparición del cuerpo presente como material de trabajo, las artes plásticas y/o visuales comenzaron a reestructurar los conjuntos técnicos, formales y conceptuales que componían ese sistema, lo que provocó opacidades de ciertos límites en relación con otras prácticas artísticas, especialmente el teatro, pues aún la pregunta *¿Hasta qué punto X o Y muestra es teatro o performance?* Pareciera estar todavía latente, sin embargo, algo resultó

claro: La performatividad desborda los modos de la producción artística ya que se abre a nuevas posibilidades de pensar estas prácticas pues se contaminan para crear otros campos del hacer que, a medida que los borde epistémicos se van reacomodando, se presentan en constante expansión, en permanente movimiento. A su vez, quedó claro que la imagen y su producción ya no puede atribuirse como campo de interés sólo a las artes plásticas y/o visuales.

A medida que la investigación iba tomando rumbo la pregunta de ¿por qué una investigación enfocada en la imagen performativa y no en el arte de la performance? Se fue aclarando poco a poco. La reflexión fue la siguiente: en el intento que han tenido gran parte de las historias y teorías de las artes plásticas y/o visuales por estudiar, comprender, sistematizar, conservar y relatar el arte del o de la performance, ésta se ha vuelto un formato preciso de dichas prácticas que ha puesto en riesgo su carácter no técnico en pro de un estado de contemplación pues hoy en día podemos encontrarnos propuestas de *performance art* dentro de los circuitos más convencionales del arte visual y/o plástico cuya performatividad se ha desviado, por no decir sacrificado, en pro de salvaguardar un mercado del Arte (con mayúscula) que sólo le interesa aumentar las cifras de las bolsas de valores a nivel mundial así como la figura del artista genio. Por esta razón, gran parte del presente trabajo no se preocupó por hablar del arte de la performance, sólo lo hizo en el marco teórico.

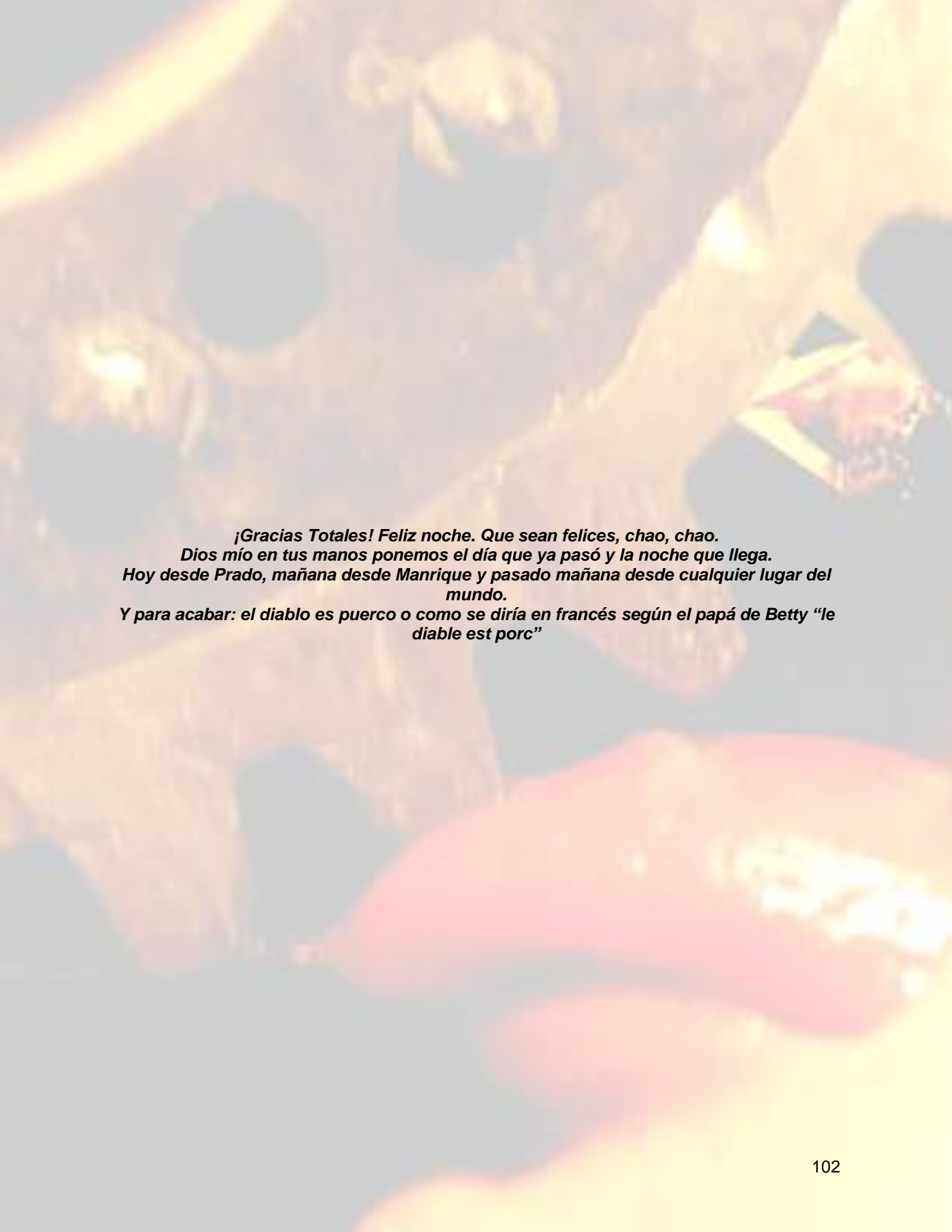
Así, las imágenes performativas son aquellas que fracturan los campos o conjuntos que componen el imaginario social para actualizar los regímenes escópicos por lo que se podrían afirmar que estas –las imágenes performativas– son las que han permitido que diferentes sociedades y culturas hayan reestructurado sus formas de ver y pensar. Algo que vale la pena aclarar como modo de conclusión es que, si bien Andrea Soto profundiza en las imágenes performativas y la performatividad de las imágenes, Daniel Chao de manera implícita también lo hace. Ahora, ambos lo plantean desde perspectivas diferentes: en el caso de la primera autora, este tipo de imágenes están en constante cambio, son autorreferenciales y descolocan el

sentido-razón; discurso usado para la tercera unidad temática. Desde Chao, las imágenes son performativas en tanto referentes que entran a fijarse en el banco visual de dichos regímenes. Que estén instaladas, no les reduce su potencial de “performar” de manera individual o colectiva. Esto podría explicarse recordando el marco teórico cuando se recurría a Austin con los enunciados performativos que son enunciados realizativos y afectan, positiva o negativamente, a quién se le entrega el mensaje. Si Austin pone como ejemplo *os declaro marido y mujer* como un enunciado que cambia las condiciones o el estado de una relación, en este caso amorosa, enunciar *Tú no eres la más bella, Tú no eres la más buena, Tú eres la nueva Miss Universo... lo siento, tú no eres la nueva Miss Universo* son también enunciados performativos pues han cambiado las condiciones de una persona y dicho enunciado, a la vez, se hace en nexos con los documentos que contienen los diferentes campos-bancos-conjuntos de los regímenes escópicos. En suma, y como se intentó avizorar en el marco teórico, hasta en este sentido el término performativo es conflictivo.

A lo largo de la monografía se fue comentando de cómo el teatro en la ciudad de Medellín aún está, en una proporción considerable, aferrada a la creación desde la imitación o representación de una dramaturgia o guion. Esta situación ha dado un régimen de visualidad tanto para quienes producen como para quienes asisten al teatro, permitiendo el emplazamiento de un estatuto artístico para determinar si lo que veo es o no es teatro. Así, nos enfrentamos a un dispositivo de visualidad tan hermético que podría asociarse fácilmente con un estado de dictadura escénica. Cuando ImaginEros propone su realización plástico-escénica *Bruja* – desligándose de estos esquemas y generando un tipo de creación particular centrada en la imagen (aunque tuviera como base el cuento de *Blancanieves*)– esta dictadura se vio desafiada al punto tal que, como contaba Soraya Trujillo en la entrevista realizada del 9 de noviembre de 2022, “acabaron con ImaginEros”.

Bruja resultó ser para Medellín un montaje que logró actualizar el banco de posibilidades visuales del régimen escópico teatral y en consecuencia sus formas de producirse; lo hizo desde la fractura. Ya no había personajes ni cuerpos imitando a otros cuerpos, el sentido comunicativo de la obra había perdido su fuerza en pro de la musicalidad del texto, habían puesto sobre las tablas una mujer gorda y una mujer negra que con la mejor ironía y desafío se decían ser la más bella y la más buena así todos supieran que no lo eran; no eran textualidades ni corporalidades ficcionales o importadas, ya no había una cuarta pared. ¡Es que nunca hubo una cuarta pared! Porque lo que hicieron fue iluminar los lugares oscuros que el teatro de su época no quería tener en cuenta: le demostraron al público que él también hacer parte de la producción escénica; tiraron por el sanitario los cánones escénicos que decían qué cuerpos podían o no estar allí; le dieron una vuelta a la forma de producción y se arriesgaron al “todo por el todo” de la imagen; en este sentido, *Bruja* es una práctica artística contemporánea pues obligó a replantear la episteme teatral al igual que su dispositivo al dejar visibles los rincones y esquinas del aparataje teatral.

Para finalizar, y respecto a la metodología, este escrito siempre fue un intento por crear un dispositivo de escritura particular que fuera enlazando poco a poco los “alambres sueltos” que iban quedando por ahí antes de que todo hiciera corto circuito; moverse entre lo formal y lo informal e intentar tomarle el pelo por momentos a la frivolidad que a veces la academia pretende poner. *La vida no hay que tomársela tan en serio* es una de las conclusiones-recomendaciones a las que llego desde lo metodológico. Hay muchísimos caminos abiertos que deja esta investigación para seguir indagando, incluso hay unos que se intentaron trabajar como el concepto de neobarroco, que tampoco se profundiza en los programas de artes. A modo de confesión (y esto es un deseo que aparece al final de la escritura de la monografía) lo que siempre quise estudiar eran los regímenes escópicos en relación con el concepto de belleza.



***¡Gracias Totales! Feliz noche. Que sean felices, chao, chao.
Dios mío en tus manos ponemos el día que ya pasó y la noche que llega.
Hoy desde Prado, mañana desde Manrique y pasado mañana desde cualquier lugar del mundo.
Y para acabar: el diablo es puerco o como se diría en francés según el papá de Betty “le diable est porc”***

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En M, Valderrama. (ed.), *Qué es lo contemporáneo. Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente* (pp. 17-29) Universidad Finis Terrae.
- Agudelo, P. (2016). De Frankenstein a la barbie viviente. El cuerpo como presencia y ausencia de la materia. En P. Agudelo, *Cuerpo (en)marcado. Ensayos sobre arte colombiano contemporáneo* (págs. 31-54). Medellín: Fondo editorial ITM.
- Albarrán, J., & Estella, I. (2015). *Llámalo performance: Historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria.
- Alzate, C. (8 de diciembre de 2000). Bruja o la pregunta por la Belleza. *Ateatro*, 69-74.
- Avila, M & Yuing, T. (2016). Aproximaciones foucaulteanas para pensar la tortura en el Cono Sur latinoamericano: una revisión. *Izquierdas*, (31), 1-18. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492016000600001>
- Beckett, S. (1984). Not I. En S. Beckett, *Collected Shorter Plays* (págs. 213-223). Nueva York: Groove Press.
- Beltrán-Castellanos, A.S. y Beltrán-Castellanos, A. (2017). Estética epistémica: El arte como representación. *Quaestiones Disputatae Temas en Debate*, 11(22), 34 – 45.
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía. Una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*, 9(19), 49-74.
- Brijaldo, G. (2013). Interpretaciones Íntimas sobre la Escritura Performativa. *La Palabra*, (24), 111-117. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-85302014000100011
- Calabrse, O. (1987). *La era neobarroca* (3ra edición). Cátedra: Signo e imagen.
- Caldera, P. (2021). ¿Qué es una imagen menor? Apuntes sobre las posibilidades políticas de la autorrepresentación visual. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 4. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2021.v3i4.13561>
- Chao, D. (2012). Régimen escópico e imaginario social. *Revista Afuera. Estudios de crítica Cultural*, 11, 1-7.
- Clúa, I. (2007). Género, cuerpo y performatividad. En M. Torras. (Coord.), *Cuerpo e identidad: estudios de género y sexualidad I* (págs. 187-217). España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Contreras, F. C., & Marín, A. (2022). Arte y política en el sostenimiento de los regímenes escópicos. *Alpha (Osorno)*, (54), 102-122. <https://dx.doi.org/10.32735/s0718-22012022000541025>
- Cornago, O. (2006). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. En Sánchez, J. (dir) *Artes de la escena y de la acción en España: 1978 – 2002* (p.219 – 238). Universidad de Castilla – La mancha.
- Cornago, O. (2021). El relato, las prácticas y el deseo. Una reflexión sobre la investigación en artes. *Revista Académica Estesis*, 9(1), 68–89. <https://doi.org/10.37127/25393995.99>
- Corporación Artística ImaginEros (s.f.). Bruja... y la muy perra es feliz. Medellín, Antioquia, Colombia.
- Danto, A. (2005). Belleza y política. En A. Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte* (págs. 155-180). Barcelona: Paidós.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Ciudad de México: Paidós.
- Denzin, N & Lincoln, Y. (1994). Introducción general. La investigación cualitativa como disciplina y como práctica. En N. Denzin & Y. Lincoln (Coords.) *Manual de investigación cualitativa Vol I: El campo de la investigación cualitativa* (pp. 43-101) Editorial Gedisa.

- Derrida, J. (1989). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. En J. Derrida, *La escritura y la repetición* (págs. 318-343). Paris: Anthropos.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. En A. Jaar, *La política de las imágenes* (págs. 39-68). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México: Paso de gato.
- Diéguez, I. (2011). Neobarroco violento: performatividades del exceso. *Aletria: Revista De Estudios De Literatura*, 21(1), 77–88. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.77-88>
- Eco, U. (1999). La invención artística y la dignidad del artista: Institución y sentimiento. En U. Eco, *Arte y belleza en la estética medieval* (págs. 148-150). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1999). La invención artística y la dignidad del artista: Los trascendentales. Felipe el Canciller. En U. Eco, *Arte y belleza en la estética medieval* (págs. 32-34). Barcelona: Lumen.
- Feral, J. (2008). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, (10), 25-50. Recuperado a partir de <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>
- Fischer-Lichte, E. (2004) *Estética de lo performativo*. ABADA Editores.
- Foucault, M. (1968). Cambiar. En M. Foucault, *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas* (pp.164 – 217) Siglo veintiuno editores Argentina.
- Foucault, M. (2019). *Microfísica del poder*. Buenos Aires: Editores Siglo XXI.
- Gómez, F y Gonzáles, U. (2020). Performatividad en la academia: Una aproximación genealógica al concepto de escritura performativa y a su uso en el relato de la investigación basada en artes. *AusArt*, 8(1), 187-194 <https://doi.org/10.1387/ausart.21546>
- Gonzales, A. (septiembre de 2018). De las potencias políticas del neobarroco latinoamericano. *Nuevo itinerario. Revista de filosofía*(13), 70-90. Obtenido de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0947374>
- Halberstam, J. Introducción: baja teoría. En. J. Halberstam, *El arte queer del fracaso* (pp. 13-36) EGALES
- León, C. (2015). Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales. *post(s)*, 1(1). <https://doi.org/10.18272/posts.v1i1.236>
- Lorente, J. (2015) Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos en las enseñanzas de postgrado en artes escénicas. *Revista d'innovació docent universitària (RIDU)*, (7), 97-115. <https://doi.org/10.1344/RIDU2015.7.10>
- Martínez, S. (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- McNabb, D. [La fonda filosófica]. (2013, 20 de julio). *Las palabras y las cosas, pt. 2/3* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TAByp3KHbd8>
- Melot, M. (2010). *Una breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela.
- Navarro, C. A. (2017). La visualidad en las nuevas humanidades. Arqueología y régimen escópico. Comunicación y hombre. *Revista interdisciplinar de comunicación y humanidades* (17), 225-238.
- Pajón, A. (2013). Actos y actuaciones de lenguaje: performativo, performatividad y performance. En A. Boria y F. Boccardi (Comp.) *Prácticas teóricas: Lenguajes, sexualidades y sujetos* (pp. 63-86) Editorial del Centro de Estudios Avanzados.
- Pavis, P. (2016) *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Editorial Paso de Gato

- Pérez, V. (2010) El giro performativo de la imagen. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* (19), p. 143-158
- Piñero, G. (2019). Crítica cultural y políticas de la mirada (Richard). En G. Piñero, *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina* (págs. 161-184). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Piñero, G., De Oliveira, J. G., Panfili, M., Savloff, L., & Gentile, L. (2017). Visualidades contemporáneas y horizontes críticos. En M. E. Lucero (Coord.), *Política de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*. Rosario, 187-217: Editorial de la Universidad del Rosario.
- Rancière, J. (2008). Paradojas del arte político. En J. Rancière, *El espectador emancipado* (págs. 53-84). Paris: Le Fabrique éditions.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. (s.f.). 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es>
- Salcido, M. (2018). *Performance: hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. México: Secretaría de Cultura / INBA-CITRU.
- Sánchez, F. (2019). Regímenes de visibilidad y producción de subjetividades. La captura fotográfica y otros dispositivos afines. *Revista Barda*(8), 211-237.
- Santucci, S. (2011). Sarduy y el neobarroco. Interpretaciones sobre lo político en el arte. *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, 2(2).
- Sarduy, S. (2011). *El Barroco y el neobarroco* (1era edición). Cuadernos de plata.
- Sarduy, S. (1987). *Nueva inestabilidad*. México: Editorial Vuelta.
- Sossa Rojas, A. (2011). Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo. *Polis (Santiago)*, 10(28), 559-581. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682011000100026>
- Soto, A. (2012) *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.
- Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30) Fondo de Cultura Económica.
- Tortosa, B. (2020). *Experiencias de lo real. La trayectoria teatral de la Societas. Romeo astellucci, Claudia Castellucci y Chiara Guidi* [Tesis de doctorado, Universidade Santiago de Compostela]. Repositorio institucional Universidades Santiago de Compostela.
- Trujillo, A. S. (9 de noviembre de 2021). ¿Qué fue de la bruja? (J. Tobón, Entrevistador)
- Valiente, P. (2000). *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio institucional UCM.
- Vich, V. (2004). Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista. En A. Grimson (Comp.) *La cultura en las crisis latinoamericanas* (pp. 63-80) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Vio, K (1999). Teatro de la imagen. *Educación social: revista de intervención socioeducativa* (13), 48-53. <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/handle/11162/93853>

Anexos

Anexo 1. Archivo de medio impresos

MATERIAL DE ARCHIVO EN MEDIOS IMPRESOS – Obra <i>Bruja</i> de Corporación Artística ImaginEros ^(*)							
MEDIO	FECHA (día/mes/año)	CIUDAD	TÍTULO	AUTOR	PÁGINAS	RESUMEN/ DESCRIPCIÓN	Palabras claves
<i>El Colombiano</i>	03/06/2000	Medellín	La bruja de Imagineros teatro. Espejito, espejito...	Beatriz Mesa Mejía	s. d.	<p>El artículo comienza con percepciones y reflexiones de la autora alrededor de la belleza, los sistemas de consumo y su relación con la obra Blanca Nieves. El último párrafo de este tipo de introducción radica en las personas que están en escena.</p> <p>Posteriormente hay un apartado dentro del mismo cuerpo textual llamado <i>Para verte mejor</i>. en esta parte aparece el nombre de la directora y enuncia someramente como fue el proceso de creación. También se describe un poco las características de la obra respecto al texto, los sonidos, la escenografía, los cuerpos en escena y su relación, según la autora, con los tratamientos de los signos escénicos.</p> <p>El artículo tiene al lado izquierda una fotografía a blanco y negro de la propuesta plástico-escénica <i>Bruja</i>. Si bien el autor de la fotografía aparece en el artículo no es legible dado a la calidad de la imagen escaneada.</p>	Belleza, bruja, Blanca Nieves, consumo, cosmética.
	21/11/2001	Medellín	Antioquia en el Iberoamericano de Teatro.	anónimo	s. d.	<p>Artículo de la sección Arte y cultura. Se habla sobre la próxima versión del Festival Iberoamericano de Teatro 2002 que tendrá como país invitado a Alemania y como departamento de homenaje a Antioquia. Se describen las corporaciones y compañías invitadas para esta edición del festival entre los cuales radica ImaginEros.</p> <p>No cuenta con imágenes que aludan a ninguna de la información suministrada.</p>	Festival Iberoamericano de Teatro 2002, ImaginEros.

^(*) Este material de archivo pertenece a la sistematización que la Corporación Artística Imagineros ha hecho sobre los artículos de prensa de la obra *Bruja*. Si bien son notas, crónicas o críticas impresas de periódicos y revistas locales de la época, la manera de conservación es en archivos PDF. Muchos de estos insumos son recortes que fueron realizados por el personal administrativo que pertenecía a la Corporación, en consecuencia, hay documentos que a veces carecen de fecha, autor, ciudad, sesión del periódico o revista, entre otros.

El Mundo	04/05/2000	Medellín	Brujas y arpias en el teatro de Medellín. Las máquinas del mal.	Pedro Adrián Zuluaga	p. 3	<p>Es un artículo de crítica y opinión.</p> <p>Texto introductorio a cerca de inconvenientes presentados por la maquina usada en la obra <i>Bruja</i>, además de catalogar la escena local teatral de la época como <i>tímida</i> y la obra <i>Bruja</i> como <i>agresiva</i>. El cuerpo textual compone varias ideas: Se inicia con el concepto de la belleza y como se relaciones respecto a Blanca Nieves. Hay algunas citas de la entrevista realizada a la directora. Una segunda parte trata los elementos formales de la puesta en escena como la relación no figurada de la máquina, el trabajo físico del cuerpo en escena, la deconstrucción del texto y del personaje (según afirma el autor), la duración de la pieza; todo ellos siempre acompañado de declaraciones de Soraya Trujillo. La última parte del artículo habla de quienes actúan y cierra con la citación de una frase que, por lo menos dentro del archivo digital, no se ve quien es el/la autor(a).</p> <p>Cuenta con dos imágenes de Byron Vélez. Una a la izquierda y otra al a derecha. Ambas en la parte superior.</p>	Máquina, belleza, Blanca Nieves, bruja.
	08/11/2001	Medellín	Historia de una bruja.	anónimo	s. d.	<p>El artículo no muestra inicialmente información muy diferente a los anteriormente escritos. Dado a la fecha del artículo se asegura que ImaginEros terminará la programación de su sala de dicho año con la temporada de la obra <i>Bruja</i>. Luego se hablan de sus relaciones con el texto de Blanca Nieves y los celos de la madrastra respecto a la protagonista, de ahí que se escoja el personaje de la bruja.</p> <p>Casi tal terminar el artículo se habla de la relación entre la palabra y la figura de bruja y por último de como ImaginEros le ha dado una nueva visión al dicho cuento infantil. El artículo cataloga la pieza de <i>novedosa</i>.</p> <p>Hay dos imágenes fotográficas en el artículo. Ambas hacia al lado derecho.</p>	ImaginEros, bruja, Blanca Nieves.
	11/05/2000	Medellín	Hoy empieza temporada en Imagineros. Tenemos Bruja.	anónimo	s. d.	<p>Está subrayado el título con resaltador magenta.</p> <p>Comienza el documento afirmando que la temporada de la obra <i>Bruja</i> empezará luego de haber superado un percance con la máquina de la puesta en escena, además de asegurar que por "la esquivia belleza se han librado todas las guerras del mundo".</p> <p>Quien escribe el artículo afirma que dicha temporada de estreno es de las pocas que el público de Medellín de la época podrá presenciar para el primer semestre de ese año.</p> <p><i>Bruja</i> se propone acá como un tipo de dramaturgia experimental escénica que toma del cuento en cuestión el personaje de la bruja como excusa para la producción escénica y, así como en artículos pasados, se asegura que la puesta tiene como relación la belleza como tortura o sistema de normas esclavizantes.</p>	Belleza, tortura, esclavización, temporada teatral.

						Se cuenta con una imagen en la parte inferior derecha haciendo referencia a la puesta. Esta fotografía es de Byron Vélez.	
	21/11/2001	Medellín	Fanny Mickey traerá su obra y llevará otras al Iberoamericano de Teatro. El teatro viene y va.	Amparo Restrepo	s. d.	Se exalta la visita de Fanny Mickey y Vicky Hernández a Medellín para la realización de dos, según el artículo, "grandes" eventos culturales para la ciudad: Monólogos de la vagina presentados en el teatro Pablo Tobón Uribe y la noticia de tener la Antioquia como departamento invitado en la próxima versión de Festival Iberoamericano de Teatro el cual se realizó del 15 al 31 de marzo del 2002. Es uno de los artículos de prensa mas largos que tiene el archivo, sin embargo, para los intereses de esta investigación el documento no aporta nada importa más allá de afirmar que ImaginEros estaría en la próxima versión de dicho festival.	Festival Iberoamericano de Teatro, ImaginEros.
<i>La Hoja</i>	Julio de 2001	Medellín	La muy perra es feliz.	Ramón Pineda	s. d.	Se afirma que la belleza es una adicción, una nueva forma de sometimiento. Se invita al lector a asistir a la obra <i>Bruja</i> con la mente y la vista bien abierta para evitar incomodidades, poder disfrutar la obra y descubrir como la puesta en escena hace reflexiones críticas sobre entre la sociedad del consumo y la belleza. Afirman que es una adaptación muy libre del cuento Blanca Nieves en dónde <i>Bruja</i> se convierte en una guerra por la belleza basada en cremas humectantes, vulvas, saliva, carnes, lenguas, lavas para el derrocamiento de la hijastra virgen y bella. Cuenta con una imagen en la mitad del artículo que separa las dos columnas de texto. No hay autor asociado a la fotografía.	Belleza, adicción, sometimiento, consumo.
	18/05/2000	Medellín	Maldita bruja.	Lina Britto	s. d.	El texto se escribe de una forma bastante enjuiciante por parte de la periodista. Llama la atención como quien escribió el artículo sigue conservando la estructural moralista del conflicto clásico del teatro para aumentar o pormenorizar los sentimientos del lector hacia el personaje de Blanca Nieves o de la Bruja. Luego de decir, en otras palabras, lo que artículos anteriores ya habían dicho sobre el montaje y su relación con el concepto de belleza, enfoca uno de sus párrafos a la relación juventud y belleza como un binomio absurdo dentro de las plataformas publicitarias de la época. El archivo contiene una imagen al lado superior izquierdo sin fotógrafo asociado.	Publicidad, belleza, juventud, Blanca Nieves, bruja
<i>Notas de Otrabanda</i>	Agosto de 2001	Medellín	Una obra de teatro bruja. La pregunta por la belleza	anónimo	s. d.	Es el único artículo de prensa que habla sobre un reestreno en el montaje. Se afirma que con dicha propuesta ImaginEros se había puesto al frente de las vanguardias teatrales de la ciudad que podrían bien lanzarle a exterior o hacia ningún lado concreto. Se habla de las reacciones que ha sufrido el público al ver la obra las cuales van desde el desprecio	Vanguardia teatral, imágenes, bruja, público.

						total, pasando por indiferentes hasta personas que entre el desconcierto y la emoción afirman su amor profundo por el teatro. Quien escribió asevera que no hay nada que entender, nada que leer, ninguna historia, ninguna anécdota, pues simplemente estás ahí. "Bruja es imágenes" concluye el texto. El artículo contiene una imagen en el lado superior derecho. Fotografía de Byron Vélez	
n/a	s. f.	Medellín	Volante Bruja.	Corporación Artística ImaginEros	p. 1	Volante a color que contiene toda la producción del montaje de la obra, así como las entidades asociadas a este. Tiene una imagen en la parte superior derecha que es, a su vez, una publicidad de la obra. Al lado de dicha imagen hay una frase extraída del texto escénico.	n/a
	s. f.	Medellín	Programa de mano Bruja.	Corporación Artística ImaginEros	p. 1	Programa de mano a color de la versión n° 13 del festival <i>Poblado unido por el arte</i> . En este documento se encuentra radicada la participación del a obra bruja en el marco de este festival el cual se realizó entre el 13 y 17 de agosto de 2001. La obra fue presentada el lunes 13 de agosto a las 3:00 p.m. en el auditorio del politécnico J.I.C.	n/a
	Mayo 2002	Medellín	Afiche temporada Bruja	Corporación Artística ImaginEros	p. 1	Fiche a tres tintas. Si bien se avisa de que la obra entrará en temporada, no se especifican las fechas de esta. En la parte inferior izquierda se plantea la pregunta ¿Es realmente bella la belleza? En la parte superior derecha se especifica quién dirigió y quienes actuaron, así como en la parte inferior pero en el centro se dispuso el logo de Ateatro como entidad asociada a la producción.	

Anexo 2. Diseño de entrevista

DISEÑO DE ENTREVISTA PARA UNA APROXIMACIÓN A LA IMAGEN PERFORMATIVA A PARTIR DE LA PROPUESTA BRUJA (2002) DE LA CORPORACIÓN ARTÍSTICA IMAGINEROS

Preguntas generales.

1. ¿De qué se trata la obra *Bruja*?
2. ¿Cómo recuerda que empezó y se llevó a cabo el proceso de creación de la obra *Bruja*? ¿Cuál fue su papel en dicha obra?
3. Todo indica, por lo que se ha dicho, que una vez montaron la obra se dieron cuenta que no se trataba de un trabajo convencional de teatro ¿por qué esa percepción? ¿qué aspectos detonaron esa nueva mirada sobre una obra que no estaban considerando como pieza teatral? Finalmente ¿cómo la definieron? ¿qué hace que esta obra sea considerada como una pieza performática?
4. ¿cómo recuerda la percepción generalizada del público?
5. ¿Cómo se sentía al momento de estrenar y de hacer temporada?
6. ¿Cómo reaccionaba el público a la obra? ¿Tiene alguna anécdota antes, durante o luego de la función que quisiera contar respecto a su sensación con el público?
7. ¿Cuánto tiempo duró en circulación la pieza performática? Sabiendo que se trataba de una performance ¿qué cambios se dieron entre una puesta en escena y otra cada vez que se presentó?

A Juan David Suárez (diseño de luces y video)

1. ¿Cómo se construyó el plano de luces de la obra y bajo que premisas se creó de la imagen en relación con la luz?
2. ¿Qué conceptos o premisas había al momento de iluminar?
3. Al momento de grabar la obra ¿Estabas pensando en que dicho video era un registro de la obra o una producción de video que provenía de la obra?
4. ¿Cómo fue grabar en aquella época esta obra sabiendo que tienen focos de luz tan puntuales y que la iluminación de teatro es diferente a la de cámaras?

A Soraya (directora).

1. ¿Cómo llegaron a esa forma de producción tan particular y disruptiva en Medellín?
2. ¿Por qué decidiste hacer este tipo de teatro? Me refiero, a uno de imagen y no de texto.
3. ¿Cómo elaboraron el texto de la propuesta escénica y cómo lo abordaron?
4. ¿Qué referentes, bien sea artísticos o no, usaron para la producción de *Bruja*?
5. Cuando empezaste a dirigir la propuesta escénica ¿Ya conocías a directoras como Bob Wilson, Samuel Beckett y/o Romeo Castelluci?
6. ¿Tenían claridad en que estaban haciendo trabajo performativo en escena o no existían tanta claridad conceptual y fue más un asunto de la posible *intuición creativa*?
7. ¿Crees que *Bruja* elaboró su propio lenguaje escénico? Es decir, lo que Erika Fischer llamaría la *autopoiesis*.
8. ¿Por qué usar, como es común en ImaginEros, una escenografía tipo maquina? ¿Por algún motivo diferenciador del colectivo respecto a la ciudad?
9. ¿Qué conceptos o premisas había al momento de montar la obra? Bien sea en la actuación, en la escenografía, en el vestuario, en la iluminación, en el sonido, en el texto, etc.
10. En los medios de comunicación impresos de habla que ImaginEros fue invitado al Festival Iberoamericano de Teatro que organizaba Fanny Mickey en su momento y supongo que por la época en la que fue hecha la invitación estaba planeado circular bruja ¿Qué fue de esa experiencia? ¿Qué sucedió luego de la invitación del Iberoamericano con ImaginEros?

Anexo 3. Consentimiento informado del uso de la información – Entrevistas

Consentimiento informado para participantes de investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Jonathan Tobón Arango, estudiante del pregrado Artes Visuales del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM). La meta de este estudio es la realización de un trabajo de grado que dé cuenta de *proponer la performatividad de las imágenes como una estrategia para la actualización de los regímenes de visualidad por medio de la escenificación Bruja (2002) de la Corporación Artística ImaginEros de la ciudad de Medellín.*

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 90 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Si algunas de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradezco su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Jonathan Tobón Arango. He sido informado(a) de que la meta de este estudio es la realización de un texto escrito que dé cuenta de *proponer la performatividad de las imágenes como una estrategia para la actualización de los regímenes de visualidad por medio de la escenificación Bruja (2002) de la Corporación Artística ImaginEros de la ciudad de Medellín.*

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 90 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a su autor Jonathan Tobón Arango al teléfono (+57) 319-2879955 y correo electrónico jonathantobon264783@correo.itm.edu.co.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Jonathan Tobón Arango al teléfono anteriormente mencionado.

Ana Soraya Trujillo Ortiz



09/11/2022

Nombre del Participante

Firma del Participante

Fecha

Anexo 4. Consentimiento uso de las imágenes de la obra *Bruja*

AUTORIZACIÓN PARA LA TOMA DE IMÁGENES Y CONSENTIMIENTO INFORMADO, EN EL TRABAJO DE GRADO *UNA APROXIMACIÓN A LA IMAGEN PERFORMATIVA A PARTIR DE LA PROPUESTA BRUJA (2002) DE LA CORPORACIÓN ARTÍSTICA IMAGINEROS PERTENECIENTE A ARTES VISUALES DE LA FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES LES INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO (ITM)*

El trabajo de grado *Una aproximación a la imagen performativa a partir de la propuesta Bruja (2002)* de la Corporación Artística ImaginEros realizado por la/el estudiante Jonathan Tobón Arango que se identifica con C.C. 1.037.629.802, de Envigado; para optar al título de Maestro en Artes Visuales, requiere el uso de fotografías y video de la propuesta artística *Bruja* por tanto, es necesario el consentimiento informado de quienes participan, como voluntarios, en el desarrollo de su trabajo creativo.

Yo, Ana Soraya Trujillo Ortiz, con cédula de ciudadanía número 43.082.054, de Medellín; manifiesto mediante la firma de este documento que: 1). Autorizo la toma de fotografías, para ser utilizados como material académico e investigativo. 2). Autorizo la toma de fotografías que servirán de apoyo en la investigación para ser utilizadas en el presente trabajo de grado el cual será difundido en plataformas, medios digitales, presentaciones académicas, demás actividades educativas que sean requeridas y a la totalidad de usos que puedan tener las fotografías (o parte de las mismas e incluyendo los formatos en que puedan reproducirse) en las que aparezco, utilizando los medios técnicos conocidos en la actualidad y los que pudieran desarrollarse a futuro, y para cualquier aplicación. Todo ello con la única salvedad y limitación de aquellas utilizaciones o aplicaciones que pudieran atentar contra el uso del material privado, tanto fotográfico como de video, de la propuesta artística en estudio. 3). Mi autorización no fija ningún límite de tiempo y no tiene ámbito geográfico determinado de ninguna clase para su concesión ni para la explotación de las fotografías, o parte de las mismas, en las que aparece el material de la obra *Bruja* 5). Es mi deseo expresar que esta autorización es voluntaria y totalmente gratuita, por lo tanto, la/el estudiante y la universidad son libres de utilizar, reproducir, transmitir, retransmitir, mostrar públicamente, crear otras obras derivadas de mi imagen en cualquiera de los medios antes mencionados, estableciendo que se utilizará única y exclusivamente para los fines señalados.

Con la firma de este documento acepto y autorizo el mismo.



Ana Soraya Trujillo Ortiz
C.C. 43.082.054
Representante legal y directora artística
Corporación Artística Imagineros