

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)


FITM
Edición
56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.

Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE

IAE

Instituto de Artes del Espectáculo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



centro cultural
MANIZALES



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



Invertimos en el talento de los colombianos

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

6^t◉

CONGRESO
IBEROAMERICANO
DE TEATRO

Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.

MESA 2



FITM
Edición
56

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

Microchip y los cuerpos transgredidos

Gabriela Isabel Román



Nos interesa abordar las producciones escénicas y dramatúrgicas de la Colección Microchip de la editorial UAIFAI que dio lugar al Festival de micromonólogos realizado en 2023 en Santa Fe y que espera desarrollarse en otras localidades del Litoral este año. UAIFAI es una plataforma que surgió en el 2020 en el contexto de la pandemia y se encarga de la formación, producción y puestas escénicas virtuales.

La convocatoria a Microchip que conlleva la publicación de dos antologías de micromonólogos (la primera con autores de Santa Fe, la segunda de Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes y Misiones), tenía como punto inicial el tópico de la virtualidad bajo el formato de teatro breve. Las dramaturgias evidencian acontecimientos corporales transgredidos por las pantallas que forman parte de la poética escénica, en algunos casos, y en otros surgen como *lei motiv* de la historia contada. Estos cuerpos híbridos muestran la reconfiguración de hombres y mujeres del litoral atravesados por el contexto pandémico y pospandémico, entes que dan cuenta de la territorialidad en la que se insertan y se desvirtúan.

Para realizar este trabajo llevaremos a cabo una lectura de las ediciones publicadas de *Microchip*, además una entrevista al organizador del Festival. Cabe mencionar que esta ponencia se inscribe en el proyecto de investigación "Escrituras intersticiales en claves de géneros literarios menores. Etapa II" perteneciente al Laboratorio de Semiótica de la Universidad Nacional de Misiones.

Acerca del Festival y las producciones escénicas

El Festival UAIFAI de micromonólogos se presentó, por primera vez, en las ciudades de Rafaela, Santa Fe y Rosario en el mes de noviembre del 2023 con la puesta en escena de los micromonólogos de la primera antología *Microchip*, edición Santa Fe, publicada por la editorial UAIFAI.

(Hacemos un paréntesis para dar contexto a la editorial y al teatro UAIFAI).

Como nos cuenta Marcelo Allasino, uno de sus fundadores, en una entrevista, surge en el marco de la Pandemia en el 2020 y 2021 como un espacio de resistencia y una alternativa ante las salas cerradas, el distanciamiento y la necesidad de los hacedores teatrales de salir a escena. El perfil de las obras presentadas era el de hacer teatro *on-line* en vivo.

Las dramaturgias de los que conformaban el proyecto y luego con textos de dramaturgos de distintas latitudes que se presentaban a las distintas convocatorias, algunos textos de autores internacionales fueron "Cartografía de la memoria" de Erika Bernal y Marco Antonio Martínez (México) con 4 funciones virtuales, "A-cercar" de Pamela Delia y Bernadette Pugliese (Argentina-España) con 2 funciones, "Era como que bailaba" de Raquel Diana (Uruguay) con 1 función, "Las 15 mil" de Mavi Vásquez (Perú) con 4 funciones.

Las primeras producciones eran obras que fueron puestas sobre un escenario ante público presente y luego adaptadas a la virtualidad, pero se crearon obras pensadas para la propuesta de teatro UAIFAI. Algunas de las obras que pasaron por ambos escenarios fueron, por ejemplo "La tortuga" de Marcelo Allasino o "Aspito a Hitchcock" de Agostina Prato, y para mencionar una que se ubica en la virtualidad es "Mis palabras" y "Cómo matar a Pablo" de Allasino.

En este punto, quizás, sea necesario detenernos un segundo para conversar sobre qué sucede con la relación teatro-tecnología-virtualidad, entendiendo que estas nociones en diálogo tienen una historia particular que, a partir del confinamiento de la Pandemia por el COVID, adquiere otro aspecto. En la polisemia, los teóricos y críticos reconocen que lo tecnológico es un aspecto que surge con el teatro a partir de la "teckné griega":

La teckné remite al surgimiento de un saber técnico, significaba la capacidad del hombre para producir instrumentos y bienes de consumo, en relación con la producción artesanal y artística. La técnica era la forma de saber con la cual el hombre producía obras. Más tarde con la aparición del experimento, algo que los griegos no conocían, la técnica comenzó a investigar junto con la ciencia y a ser objeto de estudio de técnicos y no artesanos. (D'agostino. 2024: 2)

Por su parte, Gonzalez Cid dice:

Lo virtual simboliza una idea, el germen, el crecimiento, la manifestación de algo que tiene potencialmente la fuerza de ser representado. El escenario es el espacio virtual de la representación, la puesta en escena es la representación virtual del texto, el personaje textual es un personaje virtual, los lenguajes propios del espectáculo; escenografía, iluminación, coreografía, interpretación escénica, espacio sonoro..., todos los ámbitos del diseño interactivo, actúan como contenedores virtuales siguiendo la trayectoria indicada en el texto o partitura, como sus posibilidades múltiples de materialización para alcanzar un determinado status poético. (2022: 2)

Lo tecnológico y lo virtual como lo propio, lo inmanente, lo tradicional. El texto dramático como una virtualidad del escénico. Con el teatro posdramático –e incluso con los iniciadores de este– se incorpora lo tecnológico-digital se incorpora a

las puestas en escenas como “video escena”, como un lenguaje más que crea fragmentación y discontinuidad para dar lugar a poéticas multiplicadas de sentido, lo que genera una manera diferente de experiencia convivial. La inclusión de la tecnología o lo digital abre puertas a escenas que juegan con la idea de actores reales y virtuales, cuerpos presentes y abstractos. Esta posibilidad que lo tecnológico trae al teatro cobra protagonismo en el confinamiento donde la necesidad de producir y consumir teatro lleva a artistas y grupos a buscar nuevas alternativas.

Teira Alcaraz (2022) apunta a la necesidad que trajo el confinamiento de explorar el arte escénico mediante la telepresencia en eso que Dubatti (2010) llama tecnovivio con piezas *sui generis* que en otra situación hubiera sido muy difícil que se dieran. El contexto obliga a los teóricos y críticos a cuestionarse lo “teatral” en este orden, frente a una redefinición de lo “presencial”. Teatro UAIFAI se funda con las siguientes premisas: “No es teatro tradicional, no es teatro filmado, no es teatro leído, no son registros de teatro en video, son experiencias escénicas en vivo, con artistas en vivo.”

En el contexto de post pandemia, cuando las salas comenzaron a abrirse, se generan nuevos proyectos, como la convocatoria a micromonólogos que conforman la colección “Microchip”¹ y dan lugar al Festival de Micromolólogos realizados en los espacios del Complejo Cultural del Viejo Mercado (Rafaela-Santa Fe) en noviembre del 2023 su primera edición y que contó con dos seminarios de dramaturgia a cargo de Lautaro Vilo y Sebastián Villar Rojas, con conversatorios de artistas y las puestas en escena de 6 textos de los 9 que conforman la primera publicación y con la dirección

¹ La editorial cuenta con tres colecciones al momento: “**Portadora**” integrada por los siguientes títulos: “Lala. Llegué para nacer” de Lalo Moro y Tatiana Santana, “La tortuga” de Marcelo Allasino, “La brisa de las ramblas” de Raimundo Morte, “Diarios del hambre” de Fabián Díaz e Iván Moschner, “Aspiro a Hitchcock” de Agustina Prato y “A Miami” de Ignacio Torres; “**Microchip**” compuesta por tres antologías y finalmente, la colección “Interfaz” con la publicación de “La pija herida” de Allasino, un compilado que reúne tres obra del autor: “Matar a Pablo”, “El último”, “Mis palabras”.





de Marcelo Allasino: “El paisaje perfecto” de Valeria Díaz, actuación de Valeria Díaz y Mavi Scarpellini, “La tecla” de Josefina Bértoli, actuación de Fernando Sacone, “Ni muy muy ni tan tan” de Carolina Kaufmann, actuación de Rosana Bertoldi, “La mujer vaca” de Ramiro Rodríguez, actuación de Marcela Bailetti; “Ludista” de Natalia Pautasso, actuación de Ester Baldo y “Qué suerte ser de Géminis” de Valentina Porta, actuación de Valentina Porta y Antonela Imhoff.

En abril de 2024 en la ciudad de Rosario, en el espacio La Usina Social, se monta “La mujer vaca” de Ramiro Rodríguez, actuación de Luciana Evangelista y dirección de Ofelia Castillo, “Qué suerte ser de Géminis” de Valentina Porta, actuación de Sofía Dibidino y dirección de Mayra Sánchez, “Ludista” de Natalia Pautasso, actuación de Tincho Ovando y dirección de Natalia Pautasso, “Por una pequeña flor” de Alejandra Rodríguez Pez, actuación de Cecilia Patalano y dirección de Yanina Vincent.

Los micromonólogos de la segunda antología fueron puestos en escena en una segunda edición del Festival (2024) que tuvo lugar en Corrientes (junio) en Espacio Mariño, Paraná (junio y julio) en El sótano y Rivera teatro, Resistencia (junio y agosto)², Sunchales (julio)³ en Casa Steigleder, Rafaela (agosto) en Espacio Ripamonti, Casa Marga y en el Complejo Cultural del Viejo Mercado, Rosario (agosto)⁴ en La orilla

² Se pusieron en escena: “Que suerte ser de Géminis” de Valentina Porta / Actuación: Julieta Gutman / Dirección: Jonatan Gonzalez “La voluntad de lo inédito” de María Florencia Forni / Actuación: Rebeca Gauna / Dirección: Jonatan Gonzalez “La tecla” de Josefina Bértoli / Actuación: Lucas Carmagnola / Dirección: Andrés Veron “El paisaje perfecto” de Valeria Díaz / Actuación: Jaqueline Romero / Dirección: Abril Pereira “Ni muy muy ni tan tan” de Carolina Kaufmann / Actuación: Elias Villalba / Dirección: Belén Uceró

³ Se pusieron en escena: “Ni muy muy, ni tan tan” de Carolina Kaufmann / Con: Elizabeth Suárez / Dirección: Roberto Cerri “La mujer vaca” de Ramiro Rodríguez / Con: Roberto Cerri y Sergio Gauchat / Dirección: Gabriel Fiorito, “El paisaje perfecto” de Valeria Díaz / Con: Ángeles Socín / Dirección: Susana Rizzotto “Qué suerte ser de Géminis” de Valentina Porta / Con: Natalí Bustamante y Luisina Goitre / Dirección: Gabriel Fiorito

⁴ Se pusieron en escena: “La Greco” de Alejandra Irene Hoher / Actuación: Florencia Sanfilippo / Dirección: Natalia Pautasso “Panambí, trazos sobre el río” de Horacio Vera / Actriz: Amalia Barberio / Asistencia María Pía Chillier / Dirección: Yanina Vincent “Los finales de los efectos” de Yasú Peltzer /

infinita y Santa Fe (agosto) en el Fondo Cultural de la UNL. Al igual que en la primera edición, una charla abierta sobre desmontaje a cargo de Marcelo Allasino, Agustina Prato y Lalo Moro.

Acerca de la dramaturgia y los cuerpos híbridos-interrumpidos

Microchip es una colección de antologías que se crea mediante una convocatoria realizada por la Editorial UAIFAI; hasta el momento cuenta con tres ediciones, la primera Santa Fe⁵, la segunda Litoral⁶ y la última recientemente publicada que es la edición Argentina.

Estos textos tienen como punto de partida lo virtual, desde el conflicto que vive el personaje con la pandemia y el nuevo modo de vivir en sociedad, como en la incorporación de lo tecnológico en las acotaciones y la proyección del dramaturgo en la estética de la puesta en escena. La hibridez genera un personaje, primero y luego un actor, que vive en el umbral, en un espacio de tránsito constante, que a veces deviene en animal, en otro cuerpo real, en otro cuerpo virtual. La dramaturgia de las colecciones están atravesadas por la fragmentación y la multiplicidad.

En esta oportunidad y ante la extensión del trabajo seleccionamos 4 monólogos para su lectura y análisis, “La tecla” de Josefina Bértoli y “La mujer vaca”

Actuación: Alejandra Gómez / Dirección: Celia Parola “La Guardiania del equilibrio” de Laura Virgile / Actuación: Mary Sojo / Dirección: Ofelia Castillo

⁵ Incluye los monólogos “La tecla” de Josefina Bértoli, “El paisaje perfecto” de Valeria Díaz, “Todo se desmorona si soy una princesa” de Delfina Dotti, “Ni muy muy ni tan ta” de Carolina Kaufmann, “Ludista” de Natalia Pautasso, “Qué suerte ser de géminis” de Valentina Porta, “La mujer vaca” de Ramiro Rodríguez y “Una pequeña flor” de Alejandra Rodríguez Pez

⁶ Incluye los monólogos: “Río liso” de Josefina Bértoli, “Ser la voluntad de lo inédito que brota” de María Florencia Forni, “La grego” de Alejandra Irene Hoher, “Mundito literario” de Ferny Kosiak, “Panambi” de Horacio Vera, “La guardiania” de Laura Virgile y “Los finales de los efectos” de Yasú Peltzer.



de Ramiro Rodríguez. de la Edición Santa Fe; "Río liso" de Josefina Bértoli y "Panambi" de Horario Vera de la Edición Litoral. La elección corresponde a cuerpos que transitan el umbral para devenir en animal como fragmentos que determinan cuerpos discontinuos, híbridos, diseminados. En "La tecla" aparece un escritor que se inscribe a una taller de escritura on-line en plena pandemia, en la que el encierro y el caos provocan en el personaje un terror a la pantalla, a la exposición; la tecla es el símbolo del umbral, del pasaje de un territorio a otro, de un estado de ánimo a otro que se representan un mismo estado de cosas: "el encierro adentro del encierro". Es un cuerpo duplicado en dos espacio-tiempos, un cuerpo en dos cuerpos-fragmentos, un plan de consistencia del propio deseo de estar y no estar, un cuerpo reprimido que encuentra en el rostro de un animal un modo de habitar el espacio de temor-deseo.

Puse la foto de Trufa, mi perra, y me silenció. Apreté. La tecla abrió el mundo esperado y temido. Era como estar y no. Lo que siempre me había pasado. Esa sensación de pisar el aire con un pie y el otro tenerlo atascado ...Ayer fue mi penúltima clase. Todavía no cambié la foto. Me llaman "Perrito escritor". Nunca dije una palabra. En la clase final hay que leer un monólogo. (La tecla. Josefina Bértoli. Edición Santa Fe)

"El devenir es una correspondencia de relaciones" (Deleuze-Guattari. :243) el protagonista deviene, primero en escritor (cuerpo-fragmento del territorio que teme), y luego, Trufa (cuerpo-doblemente fragmentado en cabeza y totalidad), una perra, un lugar seguro, un escudo protector. Es el hombre en sí mismo multiplicado en un cronotopo que se reconfigura de manera cíclica cada vez que apreta la tecla, la puerta de dos territorialidades y varios cuerpos en uno solo. En el devenir-animal como regresión se pueden formar series arquetípicas, como lo podemos en los personajes de "La mujer vaca" en la que se ven a dos mujeres, una, la monologante,

vestida de pieles, lentes, joyas y una campana con la que llama a la servidumbre y otra, la empleada sometida a su transformación en mujer-vaca. Leemos.

Estamos para ensayar el vínculo humano-vacuno y entender a los vegetarianos. Yo tengo tantas dudas de los vegetarianos. En Europa ya pasó de moda. Allá ahora hacen protestas contra los vegetarianos, hacen pancartas con matambres escritos con mayonesa ¡¡COMA CARNE!! Y cuando terminan bailan todos alrededor de una montaña de carne picada y después se tiran todos encima y la comen. Y acaban (*se acerca a la mujer vaca y la mira fijo a los ojos*) ¿Qué hace que la gente no quiera tu raza? son monocromáticas...(*al celular*) Siri. Fobia a las vacas. Bovinophobia. Tomá. Hay gente que les tiene miedo a ustedes ¡¡Te tienen miedo, Fisgona!!... (*Pone la campana de la servidumbre en el cogote de la vaca*) ¡¡¡María!!! ¿Qué hace esta conchuda que no viene? (*se va gritando*) ¡¡¡María!!!

La mujer vaca la mira irse de escena, escupe la espuma y retazos de tela, respira.

La mujer vaca: Acá estoy señora.

(La mujer vaca. Ramiro Rodríguez. Edición Santa Fe)

La correspondencia de relaciones establece una paradoja entre sometida-sometedora, rica-pobre, patrona-sirvienta, mujer-vaca, sirvienta-vaca lo que crea una simbiosis en la que los cuerpos son causa uno del otro como acontecimientos en un devenir ilimitado, reiterativo, de causa-efecto. Estos cuerpos están en el umbral de la doxa y la paradoja en la que el sentido aparentemente común de una clase social juega con mecanismos imbricados que ponen en crisis lo establecido, lo permitido, lo natural. El devenir es involuntario, y cuando el sometimiento es parte del juego, del pensamiento puesto en acción de un sujeto de poder frente, más aún.

En el umbral, el cuerpo se hibrida, adquiere la posibilidad de habitar espacios discontinuos en un presente perpetuo. "Riso liso" nos muestra a un hombre de 45 años que busca el caos de un bar para ponerse a escribir; el murmullo, la cerveza, su computadora con constituyen en hombre-escritor, la desaparición de su dispositivo se da como el pasaje al retorno de un hombre que vive en el caos de la ciudad, un mendigo, sin hogar, completamente desnudo que camina errante hasta llega a Setúbal, una laguna, allí el cuerpo se detiene para encontrar su regresión:

En eso, una mojarrita toca mi dedo. parecía que me había olvidado un poco el por qué estaba ahí. la angustia vuelve a morder el anzuelo y peleo para no salir del agua. Pero es tarde, debo abandonar el río, dejar mis escamas y volver a la piel. Voy saliendo mojado y deshecho. Y como un feriado de copo de azúcar, mi computadora aparece en la orilla. Miro a todos lados. No hay nadie. Abierta y apoyada sobre mis zapatillas. La reviso y está intacta. Me siento pleno. El río salió por completo de mi boca. (Río liso. Josefina Bértoli. Edición Litoral)

El río es el umbral que abre el sentido a una nueva semiosis en la que devenir-mojarrita le permite al hombre recuperar el cuerpo que lo haya de nuevo en el territorio de lo seguro, del hogar, de la creación, de su esencia. El río es un espacio de los posible, un continuo interrumpido de identidades y cuerpos que se fragmentan en un perpetuo devenir. Esto también lo observamos en *Panambí*:

Una canoa de madera yace sobre una cortina de plástico marrón. Sobre el fondo, una proyección audiovisual de la selva misionera. Sobre el río falso, botellas vacías y papeles higiénicos. La luz cálida y el canto de las chicharras presentan un día caluroso. Panambí, una chica trans vestida de diosa guaraní, emerge de la canoa.

Panambí: *Acá es donde vengo todas las noches. Al río. A este montón de plástico extenso. Marrón. Dulce. Artificial. Nací en Misiones hace 30 años. La*





abandoné a mis 20 para vivir en Buenos Aires y conocerme mejor a mí mismo. Me puse "Panambí", que significa mariposa en guaraní. Significa también "libertad" y "transformación". (Panambí. Horario Vera. Edición Litoral)

Este es un cuerpo lleno de turbulencias, de procesos inacabados, de continuidad discontinua que deviene mujer-mariposa-diosa mítica en un eterno retorno hacia la búsqueda de su identidad en viaje que atraviesa diversas superficies, la geográfica y la interna del cuerpo. La múltiple fragmentación nos lleva a ver los cuerpos interrumpidos en una metamorfosis constante.

Antes que un cierre, nos proponemos como palabras finales una apertura en la que manifestamos que lo acá presentado es una invitación a seguir indagando en estas producciones dramatúrgicas y en sus proyecciones escénicas. Apenas abrimos la puerta con esta ponencia. Lo tecnológico-digital, el universo de la virtualidad es uno de los ejes que se propone la convocatoria que conforman las antologías de Microchip, los dramaturgos juegan con la idea de crear personajes interrumpidos, híbrido que habitan el umbral con lo tecnológico, con la conformación propia del ser que la pandemia acentuó: un ser fragmentado. Pero también el confinamiento nos deja otras inquietudes para pensar la relación teatro-virtualidad-tecnología desde su incorporación a la escena en vivo y en convivio, como a la escena en vivo en tecnovivio. En este último caso, ¿es necesario replantearse una redefinición de teatro?

Referencias

- Allasino-Prato (Compiladores)(2023). *Micromonólogos*. Editorial UAIFAI
- Allasino-Prato (Compiladores)(2023). *Micromonólogos*. Editorial UAIFAI
- Camblong, Ana (2003). *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Edudeba.
- D´agostino, Alejandra (2024). "Teatro y tecnología". *I Congreso Internacional de Artes*. UNICEN.
<https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0207.pdf>
- Deleuze, Giles (2010). *Lógica del sentido*. Paidós.
- Deleuze, G-Guattari, G. "Devenir intenso-devenir animal-devenir imperceptible". *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Atuel
- González, L. (2022). "Teatro y virtualidad. Hacia una transgresión del modelo presencial". *Human Review. Revista Internacional de Humanidades*. Vol. 15. N°6. 1-12.
<https://doi.org/10.37467/revhuman.v11.4339>
- Teira, J. (2022) "Introducción: Tecnología, intermedialidad y virtualidad en el teatro contemporáneo," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 34, Article 1. Available at:
<https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol34/iss1/1>



El cuerpo que nos inventamos

Juliana Atuesta Ortiz¹

Más allá de haberse convertido en un campo de análisis del arte y la cultura siendo un objeto de estudio, una herramienta o un recurso del arte, la memoria es también una práctica, un estado de ser en el mundo y una pulsión vital que hurga en las intensidades afectivas del cuerpo. Es desde esta perspectiva que surge la necesidad de desarrollar una reflexión sobre la memoria como experiencia que permea las artes escénicas como proceso de incidencia creativa que deviene en la producción de obras y también como dimensión performativa que se manifiesta en el cuerpo. **El cuerpo que nos inventamos** examina la práctica creativa desde una perspectiva monstruosa en donde la memoria actúa desde su facultad creadora, trazando vínculos entre la recordación y la imaginación.

¿Qué puede hacer un cuerpo en relación a lo que conoce, y cómo puede activarse con lo que no conoce? Con esta pregunta arrojé una mirada a la memoria desde una aproximación monstruosa, en la que el cuerpo se torna extraño y la creación cobra vida por sí sola de manera asombrosa. La monstruosidad de la memoria tiene que ver con la corporalización de la memoria en donde el cuerpo va recogiendo informaciones y afectos del pasado, va configurándose como un territorio en el que la memoria se inscribe y también actúa activando repertorios sociales que permiten que la memoria permanezca viva y fluctuante.

¹ Profesora asistente. Pontificia Universidad Javeriana, Sede Bogotá. Facultad de Artes





El monstruo

Cosmographia es una de las primeras fuentes de documentación en las que se describe el mundo, elaborada a mediados del siglo XVI por el alemán Sebastian Münster. Esta imagen hace parte de una sección del libro donde Münster menciona y describe los seres exóticos de Asia².

El *Blemmye* es el nombre que se le da al hombre que tiene el rostro en su pecho, y esta es una criatura fantástica que hace parte de la construcción de un imaginario europeo en el que se clasificaba aquellos seres desconocidos que vivían al “otro lado del mundo”, en las antípodas. Imágenes de este tipo, fueron creadas para entender al *otro* como un ser diferente y monstruoso. Pero, lo que es sugestivo de estas criaturas es que hacían parte del imaginario colectivo de los habitantes de Europa occidental, quienes quizás creían en la existencia real de estos seres extraños, no como seres humanos, pero si como seres vivientes.

² MÜNSTER Sebastian, “MÜNSTER on India. De terris Asiae maioris”. Tomado de http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00generallinks/munster/india/aa_india.html, fecha de consulta: 5 de abril de 2009.




Los cuerpos de los monstruos, como lo es el *Blemmye*, son creados a partir de talantes humanos. Los cuerpos humanos se convierten en monstruos al perder su humanidad y, consecuentemente, estos monstruos se consolidan como cuerpos y seres extraños. La no- humanidad de lo monstruoso trae a la luz algo diferente que antes no estaba allí, y eso diferente emerge de la relación entre lo reconocible y el misterio que aquello reconocible

trae consigo. Entonces, el monstruo nace desde sus posibilidades de ser humano, pero emerge y se desarrolla desde la proyección del miedo sobre lo no- humano, sobre lo incierto y lo impredecible frente a la corporeidad humana.

La monstrificación del *otro*, o de lo desconocido, no solo se desarrolla en la historia de Europa Occidental en el siglo XVI. En los años 70s del siglo XX, Luigi Serafini crea una enciclopedia visual del mundo desconocido: el *Codex Seraphinianus*. En esta enciclopedia Serafini presenta una detallada y rigurosa descripción del llamado "mundo desconocido", que clasifica en categorías como la fauna, la flora, la cultura, las costumbres, etc. El *Codex Seraphinianus* es un claro ejemplo de cómo los postulados y paradigmas del conocimiento, la ciencia y la cultura del siglo XX constituyen, en sí, paradigmas sobre cuerpos monstruosos. En esta enciclopedia se ha creado un universo interno consistente y equiparable al nuestro, pero este es un





“universo que evoca horror y asombro³”. El monstruo nunca deja de causar impacto al asustarnos y sorprendernos, y lo que es interesante de esto es que, así el monstruo asuste, también genera un curioso sentido del asombro al incentivarnos a preguntar: ¿Qué más podría hacer este cuerpo?

Creatura (L. *creatura*), la vida que ha sido creada.

Crear (L. *creatus*), hacer, producir, establecer, fundar⁴.

Además del *Codex Seraphinianus*, son innumerable los ejemplos que podemos dar sobre la manera como las sociedades han creado sus propios monstruos a través de idiosincrasias culturales, así como también desde la literatura, el cine, y hoy, podemos también hablar de los medios y de las redes sociales. *Creatura* desde su raíz etimológica significa “vida que ha sido creada”, esto implica un nacimiento de un cuerpo vivo, y deviene de un acto de “crear”; y *crear*, en latín *creatus* significa “hacer, producir, establecer, fundar⁵. De modo que el monstruo en tanto *creatura* es el establecimiento de una vida que emerge como nueva, como distinta, e independiente de su progenitor, de su gestor o de su inventor.

Por su parte el significado de monstruo se instala desde principios del siglo XIV en el antiguo francés *monstre* que significa “animal o humano mal formado, criatura afectada por un defecto de nacimiento”; y que deviene del latín *monstrum* que significa presagio divino que indica desgracia, augurio, señal, forma anormal de

³ Tomado de <http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2010/03/invented-worlds-with-invented-words.html>. Fecha de consulta: 18 de marzo de 2020.

⁴ Etymology dictionary, tomado de <http://www.etymonline.com/index.php?search=creatus&searchmode=none>. fecha de consulta: 5 de abril de 2019.

⁵ Etymology dictionary, tomado de <http://www.etymonline.com/index.php?search=creatus&searchmode=none>. Fecha de consulta: 5 de abril de 2009

carácter repulsivo y objeto de temor. Este es un derivado de *monere* que indica recordar, hacer recordar o advertir⁶.

Todo este trazado etimológico del monstruo conlleva a su naturaleza generativa de la memoria en la que el presagio implica al recuerdo y este cuando se advierte da paso a la aparición de la forma de vida creada, es decir, a la *creatura*.

En el seno de nuestras culturas occidentales, orientales, escandinavas, indígenas, afroamericanas, en cualquier lugar en el que nos inmiscuyamos culturalmente, encontramos que nuestras sociedades han creado sus propios monstruos que, de alguna manera, nos hablan de nuestros miedos comunitarios, de miedos historizados e instaurados en nuestra memoria colectiva. Los monstruos aparecen desde los imaginarios más remotos que deambularon por nuestras infancias y algunos de estos permanecen rondando aun nuestros subconscientes, y otros se han materializado en la literatura y en el cine.

Le tememos y/o le temimos a los caníbales, a la Patasola, a la Madremonte, a los alienígenas, a Frankenstein, entre otros. Todas estas son criaturas que hacen parte del catálogo de nuestro imaginario y su función está basada en crear un sistema de creencias en el que el monstruo no está aquí, pero podría estarlo. Esta creencia tiene que ver con la construcción de lo *otro* como monstruoso; que no es otra cosa más que el desplazamiento hacia un espejo distorsionado desde el cual nos miramos a nosotros mismos como *otros*.

La posibilidad de vida en otros plantea ha ido configurando imaginarios sobre cuerpos diferentes que, más que nada, son cuerpos que nos generan temor. Se generan a partir de imaginarios que se plantean desde la dicotomía entre lo bello (lo

⁶ Etimonline, tomado de https://www.etymonline.com/es/word/monster#etymonline_v_17474. Fecha de consulta: 5 de junio de 2024.

humano) y lo feo (lo no humano), la posibilidad de otra raza inteligente evidentemente genera el temor de su superioridad, y a esta, le acompaña su fealdad frente a la que hay que subordinarse, o en su defecto, eliminar. El monstruo, como lo feo, lo distinto es peligroso, y por tanto hay que eliminarlo. Traigo a continuación un fragmento del relato de ciencia ficción *El Centinela* (Frederic Brown) en donde lo monstruoso se invierte según la mirada, devolviéndonos el reflejo de un espejo distorsionado que nos señala desde la *otra* mirada:

“El enemigo, la única otra raza inteligente de la galaxia... crueles, asquerosos, repugnantes, monstruos (...) el enemigo emitió aquel grito extraño, terrorífico, que todos emitían y ya no se movió (...) Eran criaturas demasiado asquerosas, con solo dos brazos y dos piernas, y aquella piel de un blanco nauseabundo, y sin escamas” (El Centinela, Frederic Brown citado por Eco, 2007, p.14)

Se considera monstruoso todo aquello que distorsiona la imagen constituida culturalmente desde el valor de lo bello, que es, la proporción y la armonía. Lo monstruoso parte de la señal que configura la fealdad, síntoma de degeneración. Como dice Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*: “Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de la disolución, de la descomposición (...), todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor “feo” (...) ¿a quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia la decadencia de su tipo.” (2007, p.15)

La construcción y aparición de lo monstruoso abre la posibilidad de burlar y deambular en los márgenes de las referencias instauradas y, desde esta perspectiva, es que germina la creatividad. Este es el cuerpo que nos inventamos. El cuerpo que muta, el cuerpo ficcionado, el cuerpo imaginado, y también el cuerpo transformado como una nueva realidad.



Artistas como *Stelarc* (http://stelarc.org/_..php) o influencers como Anthony Loffredo, también conocido como *Black Alien* (https://www.instagram.com/theblackalien_fanpage_/) y el llamado *Diablo Colombiano Caim Mortis* (<https://www.instagram.com/caimeldiablocolombiano/?hl=es>) trasgreden su propio cuerpo desafiando las fronteras, transformando su humanidad desde intervenciones tecnológicas, transformaciones cutáneas, implementando partes del cuerpo en otros lugares, tatuando todo poro de piel disponible, cambiando el color del iris, pupila y esclerótica, insertando escamas y cuernos en su piel, deformando la nariz y las orejas hasta desintegrarlas, entre otras acciones que no solamente nos invitan a cuestionar la naturaleza del cuerpo humano, sino a temerle por su horrible apariencia ligada a la sensación de dolor y de trasgresión visual que pueden traer este tipo de intervenciones. La particularidad de esta configuración monstruosa es que esta no se construye en otro, sino en el propio cuerpo. Se transmuta el cuerpo, como lo hace la identidad, un nuevo cuerpo que manifiesta que el monstruo ya no se produce hacia afuera sino hacia sí mismo, eliminando cualquier posibilidad de volver a la supuesta naturalidad y origen de un cuerpo "normalizado".





EXTENDED ARM
Melbourne, Hamburg 2000

An 11 degree-of-freedom manipulator that extends the right arm to primate proportions and adds an additional joint. Its capabilities include elbow, wrist and finger flexion with thumb and wrist rotation. The fingers also split open, each finger becomes a gripper in-itself.

21

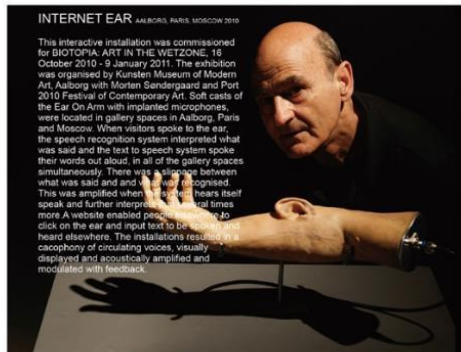


Black Alien. Tomado de <https://www.instagram.com/p/COPYuMHR0gM/>



#InternetEar
It's a wonder that anything happens at all.
Pyromechanic
Kunstwerkstatt
Mission:
signify to
Mission:
art
Mission:
tell you
Mission:
you will tell it
[Click on the Ear to contribute](#)

The Internet Ear
The Internet Ear is a prosthetic arm with a small, circular device attached to the forearm. It is designed to be used as a communication tool, allowing users to interact with the internet through their arm. The device is connected to a computer and can be used to click on links, type text, and perform other tasks. The arm is made of a lightweight material and is designed to be comfortable and easy to use. It is a unique and innovative piece of technology that has the potential to help people with disabilities to interact with the internet more easily.



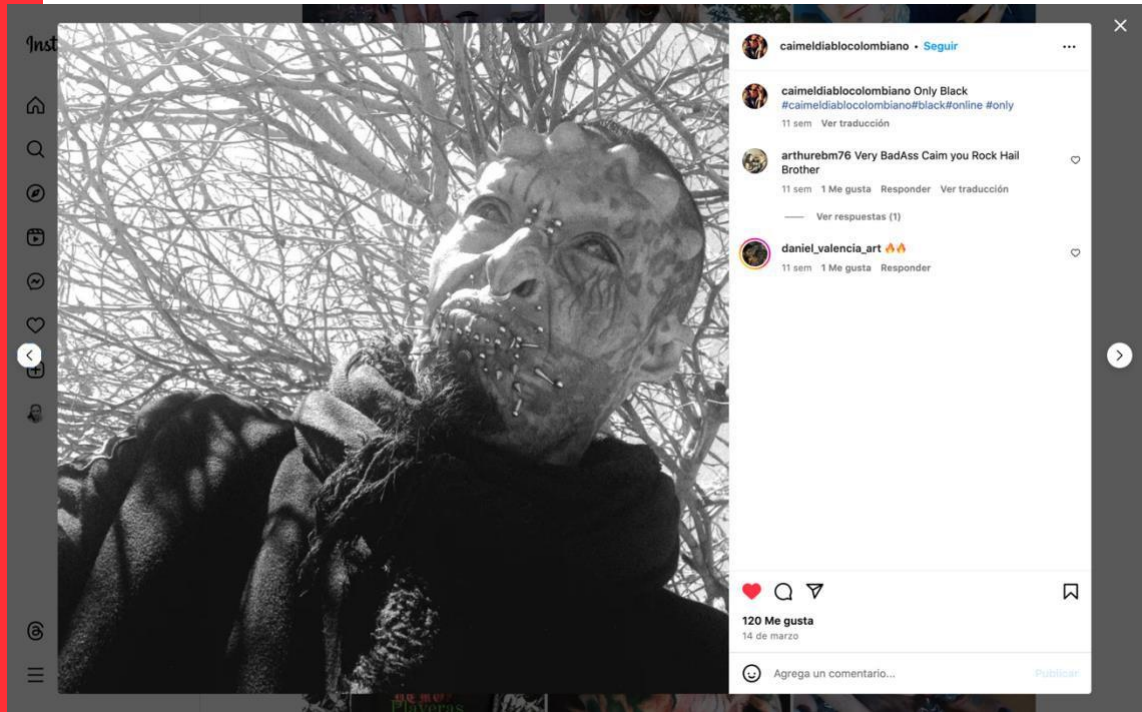
INTERNET EAR AALBORG, PARIS, MOSCOW 2010

This interactive installation was commissioned for BIOTOPIA: ART IN THE WETZONE, 16 October 2010 - 3 January 2011. The exhibition was organised by Kunstst Museum of Modern Art, Aalborg with Morten Søndergaard and Port 2010 Festival of Contemporary Art. Soft casts of the Ear On Arm with implanted microphones, were located in gallery spaces in Aalborg, Paris and Moscow. When visitors spoke to the ear, the speech recognition system interpreted what was said and the text to speech system spoke their words out aloud, in all of the gallery spaces simultaneously. There was a dialogue between what was said and what was recognised. This was amplified when visitors heard their speak and further interpreted several times more. A website enabled people to click on the ear and input text to be spoken or heard elsewhere. The installations resulted in a cacophony of circulating voices, visually displayed and acoustically amplified and modulated with feedback.

11

The project was coordinated by Morten Søndergaard with technical realisation by Mogens Jakobs. The soft casts were done by Olivier Goutet.

Stelarc. Tomado de http://stelarc.org/_.php#page/13.



Caim Mortis. Tomado de <https://www.instagram.com/caimeldiablo colombiano/?hl=es>

Con este ejemplo, podemos trazar una ruta de la monstruosidad imaginada, hacia la monstruosidad materializada en el propio cuerpo desde el cual se emprende un estado, una identidad, una forma de vida, de comunicación y de concepción de un mundo contemporáneo en el que todo parece ser posible: “Los seres humanos inventamos cosas nuevas cuando ya no sabemos qué más hacer con las que hasta ese momento conocemos, cuando estas nos han superado o cuando nosotros las excedimos a ellas” (Martínez, 2023, 77).



La memoria como agencia monstruosa

Lo monstruoso emerge como una fuerza que comienza con el reconocimiento del pasado desde donde se van configurando los vacíos que implican una pérdida parcial de este reconocimiento, y así también lo hace la memoria. Los fantasmas de los recuerdos aparecen para transformarlos en experiencias monstruosas que, desde esta dimensión, van transitando hacia la esfera de la creatividad, por lo que la comprensión de la memoria, desde su potencial creativo, demuestra que esta tiene más dimensiones que aquellas que la enmarcan en el pasado y en el presente, proyectándose también hacia la posible construcción de algo que no ha estado allí, es decir, de un futuro. Entonces, ¿cómo podríamos concebir algo que no está allí y que tampoco ha estado allí en el pasado?

Precisamente el punto de este análisis es que ese *algo* es concebido desde lo que está allí y también estuvo allí. Esto es lo que hace a la memoria monstruosa, impredecible y misteriosa. Ric Allsopp se refiere a esto como un “mirar atrás hacia el futuro” (Allsopp,

2010, 36), es decir, que articular históricamente el pasado no significa reconocerlo como realmente fue, significa apoderarse de un recuerdo cuando se ilumina en un momento de peligro. Continúa, citando a Jaques Derrida mencionando que “el futuro que no fuera monstruoso no sería futuro, sería un mañana predecible y calculable.” (2010, 38)

La memoria es monstruosa porque se constituye como una alusión al pasado (pasado con sospechas de futuro) que sucede en tiempo presente anunciando la incertidumbre del futuro. Cada memoria recoge los instantes del presente, del espacio y del tiempo que no cesa de andar, y por eso cada memoria es creada y recreada, es creativa y está en un constante devenir. La memoria parte del mundo que creemos conocer, del mundo que tal vez queremos repetir y del nuevo mundo que

brota de la experiencia vivida que se deslía en un proceso creativo que aún es desconocido. Y es aquí donde me tomo el atrevimiento de atravesar estos argumentos con lo que considero que opera dentro de un proceso de creación artística, y particularmente escénica, considerándola intrínsecamente como un proceso de construcción de memoria cuyo objetivo no es recordar sino crear, y en este sentido, la considero como una creación monstruosa.

Pero, ¿cuál es el sentido de comprender la creación artística como una práctica monstruosa? Si abordamos la memoria como un proceso que trae consigo una adhesión creativa que es proyectada hacia el futuro, la práctica creativa operaría igualmente: como un proceso que emerge de aquello que conocemos y/o de aquello que nos ha formado como seres sensibles. De hecho, en el momento en que recordamos y en el momento de asimilar estos recuerdos como experiencias, consciente o inconscientemente, comenzamos a crear el monstruo; y, tan pronto somos conscientes y abordamos esta consciencia hacia la materialización, es que este monstruo comienza a permear el proceso de creación artística.

Este es un proceso de transformación de la memoria hacia la creación y de la creación hacia la consolidación de una obra. La obra emerge entonces de las decisiones sobre los modos particulares de crear, decisiones que están permeadas por el potencial creativo de la memoria. Nos enfrentamos entonces a un problema de temporalidad entre la memoria y la creación artística. Estas no existen fuera del pasado, pero a la vez no se manifiestan sino en el presente, son enunciadas en el presente y esto es lo que hace monstruosa a la creación artística, pues emerge en el tiempo, trae vivencias previas hacia una experiencia creativa que devendrá en una obra de arte, en un monstruo que toma forma como una presencia autónoma. La creatividad se torna en la cosa, o más bien en la creatura creada.





La memoria es una presencia creativa en constante transformación entre lo conocido y lo monstruoso; y la idea de pensar la práctica creativa en estos términos, permite comprenderla como un proceso que se activa por diferentes fuerzas que siempre están estableciendo conexiones con el contexto, con el pasado y con todas las posibles experiencias que trae el tiempo presente de la creación. La creación siempre está viva y es vulnerable a ser transformada muchas veces y de muchas maneras; pero es también lo suficientemente fuerte para transformar el contexto. El monstruo es pensado en su activación más visceral, no solo es un producto artístico compuesto de circunstancias culturales, sino un agente inasimilable que constantemente repiensa y recrea el contexto de nuevo. He aquí el monstruo como metáfora de la encarnación corporal de la memoria. Para finalizar, en este ejercicio de reflexión sobre las posibles manifestaciones del cuerpo hacia lo monstruoso y del monstruo hacia la creación como prácticas que corresponden a la construcción de memoria, intento expandir espacios para la comprensión de nuestras prácticas artísticas. Esto es, el cuerpo y sus posibilidades de transformación hacia la performance social y escénica, la construcción de imaginarios sobre cuerpos perfectos e imperfectos, completos e incompletos, la creación desde sus manifestaciones impredecibles hasta su materialización, las posibilidades de ser monstruo, de pensar en la otredad como agencia creativa y significativa, de permitir que el tiempo presente nos sorprenda, nos impacte y también nos asuste.

Referencias

ALLSOPP Ric, "Futuro perfecto" en *Hacer Historia: reflexiones desde la práctica de la danza*, Isabel de Naverán (ed.), España, 2010

MARTINEZ, L. (2023). *Separar las cosas del piso*. Bogotá: Biblioteca el Sol.

ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Random House Mondadori, Barcelona, 2007

Páginas web

<https://maquinariadelanube.wordpress.com/2010/12/06/de-humani-corporis-fabrica-v-bajo-continuo/>, Fecha de consulta: 3 de abril de 2019.

MÜNSTER Sebastian, "MÜNSTER on India. De terris Asiae maioris".

Tomado de

http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00generallinks/munster/india/aa_india.html, fecha de consulta: 5 de abril de 2009

<http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2010/03/invented-worlds-with-invented-words.html>. Fecha de consulta: 18 de marzo de 2020.

Etimology dictionary,

<http://www.etymonline.com/index.php?search=creatus&searchmode=none>. Fecha de consulta: 5 de abril de 2019

Etimonline,

https://www.etymonline.com/es/word/monster#etymonline_v_17474. Fecha de consulta: 5 de junio de 2024.

Sterlac http://stelarc.org/_.php. Fecha de consulta: 5 de junio de 2024.

Perfil de instagram Anthony Loffredo, http://stelarc.org/_.php

(https://www.instagram.com/theblackalien_fanpage_/

Perfil de instagram Diablo colombiano,

<https://www.instagram.com/caimeldiablocolombiano/?hl=es> Fecha de consulta: 5 de junio de 2024.

NUNCA SALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM


FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



la vida
nos mueve



RON
VIEJO DE
CALDAS
EL RON DE
LOS QUE SABEN

EL EXCESO DE ALCOHOL ES PERJUDICIAL PARA LA SALUD
PROHÍBESE EL EXPENDIO DE BEBIDAS EMBRAGANTES A MENORES DE EDAD.



centro cultural
MANIZALES



SIENDO
el MISMO