
Boletín

**Voz
a Vos**

Departamento de Artes escénicas

**LA
INTERDISCIPLINARIEDAD
Y
EL TEATRO**

EDICIÓN N°21

JN. 2026

UAN
UNIVERSIDAD
ANTONIO NARIÑO

Edición 21 - Junio de 2026

4 EDITORIAL

5 LO POLÍTICAMENTE INCORRECTO: EL ARTE MORBOSO DEL PERVERTIMIENTO AUDITIVO.

20 SENTIR/INTERPRETAR: PUESTA EN ESCENA ACCESIBLE PARA COMUNIDAD EN EL ESPECTRO AUTISTA.

27 TÉCNICA Y UTOPIA Y EL CUERPO EN LA CIUDAD

35 DE LA EXPERIENCIA A LA ESCENA: CREACIÓN DE PERSONAJES FESTIVOS. ESTUDIO DE CASO - PERSONAJE QUINDE COLIBRÍ.

42 EL ARTE DE ENREDARSE Y DESENREDARSE



Boletín



Departamento de Artes escénicas

Rectora
Mary Falk de Losada

Vicerrector Académico
Diana Isabel Quintero

Vicerrector VCTI
Guillermo Alfonso Parra

Directora Fondo Editorial
Lorena Ruiz Serna

Director Departamento
de Artes escénicas
Alexander Llerena

Editora
Yuly Andrea Valero R.



Perfil editorial

El Boletín **Voz a Vos** es una publicación virtual semestral editada por la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño - UAN, en Bogotá, Colombia.

Publica artículos de reflexiones académicas sobre la pedagogía de las Artes Escénicas y de resultados de los procesos de investigación creación, también reseña los eventos académicos y artísticos, nacionales e internacionales en los que participan nuestros estudiantes, docentes y egresados del Departamento en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño.

El Boletín **Voz a Vos** está dirigida a artistas, investigadores, docentes y estudiantes.

devozavos@uan.edu.co

Editorial profile

The **Voz a Vos** Bulletin is a semi-annual virtual publication edited by the Teaching program in Performing Arts of the Antonio Nariño-UAN University, in Bogotá, Colombia.

It publishes articles of academic reflections on the pedagogy of the Performing Arts and research of creative processes, it also reviews the academic and artistic events, national and international in which our students, teachers, and graduates of the Teaching program in Performing Arts participate.

The **Voz a Vos** Bulletin is aimed at artists, researchers, professors, and students.

devozavos@uan.edu.co

Editorial

La interdisciplinariedad y el teatro

El VI Coloquio Internacional de Escuelas de Teatro. La Interdisciplinariedad y el Teatro se realizó del 24 al 27 de marzo de 2026, organizado por la Universidad Antonio Nariño y la Universidad de Sonora (México) con el apoyo de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Red de Escuelas de Teatro – Ret Colombia, en Bogotá.

En su sexta edición, el Coloquio se consolidó como un escenario para el diálogo entre la academia y las artes. El objetivo central fue indagar sobre las tendencias, y perspectivas que definen el quehacer escénico actual, con el propósito de reflexionar sobre los distintos campos de composición escénica. En estas memorias, se recogen algunas ponencias que exploran la enseñanza y la investigación-creación, mostrando tendencias y experiencias que transforman las Artes Escénicas en sus diversos campos de acción.

Lo políticamente incorrecto: El arte morboso del pervertimiento auditivo.

Lavinia Sorge Radovani y Julio Spinel Luna
lavinia.sorge@udea.edu.co y julio.spinel@udea.edu.co
Universidad de Antioquia.

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la configuración de la categoría de perversión no como una cualidad intrínseca, sino como un mecanismo sociocultural e histórico destinado a delimitar las fronteras entre lo normativo y lo prohibido. A través de una revisión interdisciplinaria que abarca la antropología, la sociología y el psicoanálisis, se examina cómo lo designado como perverso adquiere una potencia simbólica que transmuta en morbo: una fascinación colectiva y curiosidad insaciable por lo transgresor.

Esta investigación se centra en la experiencia estética de la dramaturgia radial "Historias perversas – oídos morbosos". Esta obra propone un desplazamiento del ocularcentrismo —la hegemonía de la mirada en la tradición occidental— hacia una inmersión puramente auditiva. El teatro sonoro se constituye aquí como un dispositivo político y pedagógico que invita al espectador a confrontar lo moralmente ambiguo.

Palabras clave: Perversión, morbo, dramaturgia radial, escucha activa, transgresión.

Abstract

This article reflects on the configuration of the category of "perversion" not as an intrinsic quality, but as a sociocultural and historical mechanism intended to delimit the boundaries between the normative and the forbidden. Through an interdisciplinary review that encompasses anthropology, sociology, and psychoanalysis, he examines how what is called perverse acquires a symbolic power that becomes morbid: a collective fascination and an insatiable curiosity for the transgressor.

This research is central to the aesthetic experience of radio dramaturgy, "Perverse stories - morbid ears". This work proposes a shift from ocularcentrism - the hegemony of gaze in the Western tradition - to purely auditory immersion. Sound theater is here constituted as a political and pedagogical device that invites the viewer to confront the morally ambiguous.

Keywords: Perversion, disease, radial dramaturgy, active listening, transgression.

Las sociedades han construido históricamente la categoría de 'perversión' como un mecanismo para delimitar las fronteras entre lo aceptable y lo prohibido. Sin embargo, aquello que se designa como perverso rara vez desaparece; por el contrario, suele reaparecer bajo la forma de fascinación, morbo o curiosidad colectiva. Lo prohibido, al ser expulsado del orden normativo, adquiere una potencia simbólica que lo convierte en objeto de deseo, observación y consumo cultural.

Este artículo examina esa tensión entre norma y transgresión a partir de una experiencia artística específica: la dramaturgia radial 'Historias perversas – oídos morbosos'. A través de esta obra se explora cómo la escucha puede activar en el espectador una relación particular con lo prohibido, desplazando la hegemonía de la mirada característica de la tradición occidental. Desde esta perspectiva, el teatro auditivo se convierte no solo en un dispositivo estético, sino también en un mecanismo de interrogación cultural que permite analizar la relación entre morbo, poder, imaginación y percepción sensorial. "El teatro contemporáneo no solo representa lo que es, sino que

también cuestiona lo que debería ser, invitando al espectador a confrontar lo moralmente ambiguo y lo estéticamente perturbador." (García, 2018)

Por lo tanto, expondremos la configuración de una obra de arte en la que convergen el tema de la perversión y lo morboso en historias enmarcadas en el radio teatro en las que se invita a la inmersión sonora, procurando así, una pedagogía encaminada a que el espectador se enfoque en su escucha, con el propósito de estimular su sentido auditivo. "La representación artística del morbo no solo refleja las tensiones sociales, sino que también influye en la percepción pública de lo que es considerado moralmente aceptable." (Gómez, 2021)

Tras las nociones de la perversión

La perversión humana ha sido abordada desde distintas disciplinas y enfoques como los dados por las religiones, la filosofía, el derecho, la psicología, la sociología y, especialmente, la antropología. Esta noción ha adquirido distintos significados a lo largo del tiempo dependiendo del enfoque teórico de cada campo. En la antropología, el

estudio de la perversión implica entender las normas sociales y culturales que definen lo que se considera "normal" o "anómalo" en el comportamiento humano. Precisando que lo "normal", o "anómalo", refiere a un asunto estadístico que no siempre coincide con los comportamientos éticos, o que también pueden determinarse por la moral y parámetros económicos imperantes de una época, por ejemplo, en siglos pasados era "normal" y visto como algo prestigioso ser esclavista, y la vez, era "anómalo" el africano frente a las premisas supremacistas de ciertos países europeos.

De esta manera, la perversión no se concibe como una cualidad inherente a ciertos individuos, sino como una conducta que transgrede las normas sociales fundamentales de una cultura. Esta construcción cultural de la perversión está profundamente influenciada por las dinámicas sociales que varían entre diferentes épocas y sociedades.

De lo que sigue, examinar el fenómeno de la perversión se torna espinoso al procurar dilucidar su esencia, puesto que en su aspecto formal varía según su

contexto social y período. Y precisamente, su origen en latín da cuenta de ello: *pervertere*, que indica corromper o subvertir el rumbo de lo correcto o aprobado en un contexto (Harper, 2021-2026). Posteriormente, en el S. XVI se consideró pervertido a quien desviaba a otro de su creencia religiosa correcta, o de igual manera, en llevarlo a opiniones o conductas inapropiadas, y la perversión era asociada con el pecado, y así sigue siendo hasta el día de hoy.

A lo largo de la historia el carácter denotativo acerca del término perversión, pervertido, corrupto o corromper determinó que Sócrates fuera condenado en el año 399 a.C. Fue acusado de impiedad y corromper a la juventud, y para quien no atiende los contextos históricos, podrá asumir que Sócrates era un abusador sexual de jóvenes (para profundizar acerca del tema puede revisar los planteamientos de Michel Foucault al respecto).

Sin embargo, fue judicializado en la Grecia clásica por entrenar a la juventud en la mayéutica, lo que favoreció que empezaran a desafiar las normas sociales y políticas como la ideología y autoridad ateniense. El fomentar el discernimiento

en la juventud lo hizo delincuente y pervertido. Las diferentes denotaciones que le dieron a la perversión diferentes disciplinas cambiaron y ampliaron su significado (denotativo).

Ahora expondremos algunas de las discusiones generadas en los últimos 200 años por diversas áreas del conocimiento sobre la perversión, y su inevitable relación con la moral de turno. La perversión se ha entendido desde la relación establecida entre lo "normal" y lo "anómalo".

En este sentido, las teorías de Émile Durkheim y Bronislaw Malinowski resultan fundamentales. “Las normas sociales son esenciales para el funcionamiento de la sociedad, y las conductas consideradas perversas son aquellas que rompen con estas reglas”. A través de este enfoque, se entiende que lo que se considera perverso en una sociedad determinada es un reflejo de sus valores y creencias subyacentes.

Malinowski (1922), por su parte, al estudiar las culturas en las Islas Trobriand, demostró cómo la sexualidad y las normas relacionadas con ella son moldeadas por el contexto cultural, sugiriendo que lo que se percibe como

"anómalo" en una sociedad puede ser perfectamente aceptable en otra. La perversión, entonces, se convierte en un concepto dependiente del contexto cultural y social.

Por su lado, Sigmund Freud explica la perversión apartándose de las definiciones morales, religiosas, jurídicas, sociales e incluso fuera del campo de las patologías psicológicas y psiquiátricas, y la entiende como una manera particular en que un sujeto satisface sus pulsiones o deseos de acuerdo con una estructura psíquica que se establece en su infancia, sin que por ello sea un delincuente o un enfermo, y se entiende como toda aquella satisfacción sexual que no conlleve al coito, tales como: voyerismo, exhibicionismo, sadismo, masoquismo, por consiguiente, “Las perversiones sexuales, en su origen, están íntimamente vinculadas a los procesos de represión que ocurren en la infancia, lo que lleva a que ciertas formas de satisfacción sean reprimidas y sustituidas por otras”.

Así, mientras las teorías sociológicas exploran cómo las sociedades imponen reglas que definen lo perverso, el psicoanálisis destaca la importancia de

los impulsos, la historia de vida, los contenidos inconscientes y la estructura psíquica en la configuración de las conductas desviadas.

Por otro lado, se encuentran las concepciones que la abordan desde las relaciones de poder y control social, tal como lo señala Michel Foucault (1976), quien nos ofrece una mirada crítica que desvincula la perversión de la psicología individual y la sitúa dentro de las estructuras de poder de la sociedad.

De acuerdo con Foucault, las categorías de "normalidad" y "perversión" no son innatas ni universales, sino construcciones históricas que emergen a través de las prácticas de control y disciplina impuestas por instituciones como la iglesia, el estado y la medicina. En este sentido, la perversión se convierte en un fenómeno que no solo refleja los conflictos internos, como lo propone Freud, sino también una forma de opresión estructural que define y regula lo que se considera sexualmente aceptable.

De esta manera, la perversión deja de ser un deseo y placer sexual específico para algunos sujetos, y se entiende como vinculaciones permeadas por el poder que

la estructuran y normativizan la sexualidad en la sociedad.

Por su parte la antropología contemporánea, ha subrayado la relatividad cultural del concepto. En contraste con las perspectivas psicológicas y sociológicas previas, estudios como los de Margaret Mead y Ruth Benedict han mostrado cómo lo que una cultura define como perverso puede ser visto de manera completamente diferente en otro contexto cultural. Mead, en "Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas" (1935), argumentó que las normas sexuales y los roles de género varían significativamente entre culturas, lo que lleva a la conclusión de que "lo que una sociedad considera perverso, puede ser completamente aceptado en otra". Este enfoque refuerza la idea de que las nociones de "normalidad" y "anomalía" no son universales, sino que están profundamente influenciadas por las expectativas sociales y culturales de cada sociedad.

Así, lo que en una cultura puede ser percibido como una desviación, en otra puede ser una práctica aceptada o incluso venerada, destacando la importancia del

contexto en la construcción de la perversión.

Al igual que Margaret Mead, Ruth Benedict, en "El crisantemo y la espada" (1946), también plantea que la definición de lo que se considera perverso o aceptable está profundamente influenciada por los marcos culturales específicos. Para Benedict, cada cultura crea sus propios sistemas de valores en relación con lo sexual y lo moral, lo que significa que la perversión no puede ser entendida de manera objetiva, sino que debe ser contextualizada dentro de las normas y creencias prevalentes de esa sociedad. En este sentido, Benedict refuerza la idea de que las sociedades producen sus propias definiciones de lo que constituye el comportamiento "normal" y "perverso", y estas definiciones son, por naturaleza, relativas.

De esta manera, lo que una cultura considera un desvío o una perversión, puede no serlo en otra, subrayando que la perversión es una categoría subjetiva que refleja las creencias y las estructuras de poder presentes en cada contexto cultural. Este enfoque antropológico nos recuerda que, tal como lo argumentan Mead y

Benedict, la perversión no es lo misma para todo el planeta y tampoco es fija, es una construcción social profundamente influenciada por los valores culturales dominantes y que varía a través del tiempo.

Podemos concluir pues que, en el análisis de la perversión, no es un concepto estático ni universal, sino que está profundamente determinado por las construcciones culturales y sociales de cada época y lugar. Al ser un fenómeno relativo, la perversión se entiende mejor como una desviación de las normas sociales que reflejan los valores, las creencias y los mecanismos de control propios de cada sociedad.

De este modo, la perversión se convierte en un concepto fluido que desafía las categorías rígidas de "normalidad" y "anomalía", y pone de manifiesto cómo las normas culturales y las estructuras de poder influyen directamente en la vida de los individuos, y no siempre son un delito o contrarios a los principios éticos, lo que se puede evidenciar con la homosexualidad, no es ilegal, empero, según la moralidad de ciertos grupos sociales se considera una desviación (perversión) de lo que para ellos son las

normas de lo natural; caso similar ocurre con el consumo de ciertas sustancias psicoactivas en ciertos territorios.

La variabilidad en la definición de lo que es perverso genera, por un lado, una fascinación inherente hacia lo prohibido, lo transgresor, lo perturbador, lo ilegal o necrofilico, lo que nos lleva a la morbosidad humana, entendida como la curiosidad insaciable por conocer, observar o incluso experimentar lo "perverso". En sus orígenes la palabra morbooso refería a lo que causaba una enfermedad, o algo nocivo para la salud, posteriormente, en el S. XIX significó lo que alejaba de lo "normal" o saludable, y en el siglo siguiente, lo que provoca morbo o individuo propenso al morbo (RAE, 2025), y de así fue como coloquialmente se empezó a identificar la atracción por lo prohibido o insano como morbo, y la persona que lo hace como morbosa (Veschi, 2019).

A pesar de los esfuerzos de las sociedades por regular lo que se considera aceptable, los seres humanos sienten una atracción hacia lo que trasciende los límites establecidos, una fascinación que no solo responde al deseo de explorar lo desconocido, sino también al impulso de

desafiar los márgenes de lo moralmente aceptable. La etiqueta de "perverso", impuesta por cada sociedad, confiere a lo prohibido un aura enigmática, lo que lo convierte en un objeto de deseo casi irresistible: el morbo. En este sentido, Oosterwijk (2017) define la curiosidad mórbida como "curiosity for information involving death, violence or harm" (Oosterwijk, 2017, pág. 1).

Así, la morbosidad por conocer lo que se sale de las normas sociales refleja una constante búsqueda humana por acceder a relatos, imágenes o experiencias que desafían lo convencional y lo moralmente adecuado, alimentando la curiosidad sobre los márgenes de la "normalidad" que, al mismo tiempo, nos fascinan y nos aterrorizan.

Lo que se percibe como perverso no solo atrae a aquellos que buscan un escape de las reglas sociales, sino también a aquellos que, desde una perspectiva más intelectual, desean comprender las dinámicas subyacentes de la moralidad y las estructuras de poder que definen estas categorías.

El morbo por lo perverso también refleja una tendencia humana a desafiar y cuestionar los límites impuestos, ya sea

por la religión, el Estado o cualquier otra institución que busque controlar los deseos y comportamientos: La morbosidad es, en muchas ocasiones, una forma de la psique humana de enfrentar lo desconocido, lo que desafía las normas establecidas, y un medio para explorar los límites de lo moralmente aceptable. La necesidad de observar lo "anómalo" es, por tanto, una forma de explorar y entender los márgenes de lo aceptable, lo que no solo satisface la curiosidad, sino que también pone en juego el deseo de transgredir y desafiar los códigos sociales.

Los comportamientos o actitudes morbosas tiene una relación paradójica entre lo personal y colectivo que se solapan para evitar sentirse descubierto en ese gusto por lo perverso, enfermizo o mórbido que, se debate entre la voluntad o el automatismo ante ciertos temas o sucesos, donde se toma un rol, ya sea de observador, participante o patrocinador, y que pueden entenderse desde diferentes grados e implicaciones legales, morales y éticas, y que pueden apreciarse en el querer ver un accidente automovilístico, las noticias amarillistas o judiciales,

¹ Se entiende comúnmente como un tipo de video que supuestamente representa un

asistir a un evento de la industria pornográfica, observar lascivamente otro cuerpo o pagar para mutilar y asesinar personas, acceder al mercado de la explotación sexual infantil o comprar *videos snuff*¹.

Posiblemente, la mentalidad patriarcal en la civilización favorece la perversión y su relación con la morbosidad como una manera de rebeldía ante las normas sociales o como un mecanismo de ciertas agrupaciones o élites en hacer ostentación de su poder y sentirse superiores o intocables ante la ley, la moral y la ética, como se identifica en casos como la red de pederastia y explotación sexual de menores gestada por Jeffrey Epstein y su pareja Ghislaine Maxwell, que dirigen a hacerse preguntas en torno al tema que se ha venido desarrollando: Si las normas y moral se modifican para que sea legal tener relaciones genitales con menores o pagarles para accederlos, ¿dejaría de ser perverso?

Por lo tanto, de manera paradójica, lo que es considerado "anómalo" se convierte en un objeto de deseo precisamente porque desafía las estructuras de poder que

asesinato real, generalmente en el contexto de violencia.

intentan regular lo que está permitido. En este sentido, la morbosidad no es solo un fenómeno psicológico individual, sino también una manifestación cultural de cómo las personas buscan conocer, desafiar y, en muchos casos, transgredir las normas sociales que definen lo que es "normal" o "perverso".

La morbosidad humana, más allá de una simple curiosidad por lo prohibido, juega un papel crucial en la relación que cada sujeto establece con la perversión, con su perversión. Lo que nos cuentan, las historias que nos llegan, las imágenes que vemos entran en juego con nuestras propias concepciones de lo "normal" y lo "anómalo" o "enfermizo", creando una intersección entre lo socialmente aceptable y lo transgresor. En este juego de significados, lo que la sociedad considera como "morboso" o "perverso" se convierte en un espacio de exploración para el individuo, un terreno ambiguo donde lo que está prohibido adquiere una atracción inexplicable, y algunas veces, peligrosa.

El morbo, en este sentido, no solo es un deseo superficial de conocer lo que está al margen de la norma; es también una manera irracional de conectarse con lo

que nos hace sentir que estamos tocando los límites de la moralidad. Las historias y relatos que nos llegan desde diversos medios ya sean visuales, escritos u orales, provocan una interacción única con nuestra psique. Lo que nos resulta morboso no es solo el acto transgresor en sí, sino la posibilidad de ver, escuchar y conocer lo que está más allá de las fronteras impuestas por la sociedad.

Este tipo de conocimiento entra en juego con la perversión de cada sujeto porque no solo es una cuestión de curiosidad, sino de cómo esa curiosidad se ve mediada por las estructuras de poder y las normas que nos forman. Cada individuo procesa, reacciona y se enfrenta a lo "perverso" desde su propia experiencia, sus traumas, deseos y limitaciones.

De este modo, lo morboso y lo perverso no solo son categorías externas, sino construcciones profundamente ligadas al individuo, que las interpreta y las integra en función de sus propios conflictos internos. Así, lo que nos cuentan sobre la perversión y lo que vemos y escuchamos se convierte en un terreno de juego donde los límites de lo aceptable se desdibujan, dejando en evidencia cómo la sociedad y el individuo se entrelazan en una danza

constante entre el control y la transgresión, entre la norma y el morbo.

Las artes también han abordado el tema de lo perverso y el morbo con el propósito de provocar, cuestionar o descubrir la relación que el espectador tiene con ellos a través de la obra, y es justamente donde transita la dramaturgia radial de “Historias perversas-oídos morbosos” (Sorge, 2025) que así, se convierte en un vehículo para la transmisión de historias basadas en delitos.

"El teatro experimental desafía las convenciones, presentando lo perverso no como un objeto de rechazo, sino como un medio para explorar las profundidades de la psique humana." (Ramírez, 2019)

La intencionalidad de hacer una puesta en escena para que el espectador quedara inmerso en una experiencia auditiva tiene su fundamento en llevarlo a una experiencia que lo saque del ocularcentrismo que característica de la tradición occidental, y que consiste en considerar el sentido de la vista el superior. La consideración de la preeminencia de la vista se remonta a los filósofos griegos como Platón y Aristóteles, quienes la consideraban

como la necesaria para poder conocer y acceder a la verdad, que se asocia con la claridad, la luz y la evidencia, lo que salta a la vista. Siguiendo lo expuesto, se entiende porque se insiste en la religión que Dios es luz, al igual que la ciencia parte de la observación en su método. Y como se puede identificar, la presencia de las pantallas de todo tipo en la vida cotidiana, así como la publicidad visual para lograr atraer compradores. En otras culturas o tradiciones diferentes a la occidental tienen prelación otros sentidos como el olfato en algunas etnias de la Amazonía; el oído y la ritmicidad en los afrocaribeños, y en Asia meridional es el tacto.

De esta manera, la obra se convierte en una estrategia pedagógica para que el espectador se centre en la audición, y descubra otras posibilidades para conocer y percibir la realidad, puesto que, a través de la escucha, el individuo no solo recibe un mensaje, sino que activa su propia imaginación, su capacidad de proyectar lo que no se ve, pero sí se escucha. La voz juega un papel crucial en este proceso porque no solo transporta información, sino que también carga con emociones, tonos, susurros y matices que incitan a la

mente a formar imágenes, a crear una realidad paralela en nuestra conciencia.

En la experiencia de escuchar estos relatos, la mente humana se ve obligada a llenar los vacíos de lo no dicho, de lo no visto. El acto de escuchar, por tanto, es fundamental porque permite que lo morboso entre en juego no de forma directa, como una imagen explícita o un acto visible, sino de manera subjetiva, a través de lo que se evoca en la mente del oyente. *"Las representaciones escénicas de la violencia y el morbo no buscan solo provocar, sino también ofrecer una plataforma para la reflexión crítica sobre las normas sociales y culturales."* (López, 2020). Es allí donde lo perverso y lo morboso encuentran un espacio para jugar, pues lo que no se muestra, lo que permanece oculto, se convierte en una invitación a imaginar lo impensable, a explorar los límites de lo socialmente aceptable.

La voz, entonces, actúa como un umbral entre el individuo y la perversión. Nos permite asomarnos a lo que está más allá de lo visible, de lo tangible. Cada palabra, cada pausa, cada inflexión en la voz provoca una reacción en la psique del oyente, que, a través de la escucha,

construye su propia versión de lo que está siendo dicho, pero también de lo que queda implícito, de lo que está más allá de las palabras.

De este modo, lo que escuchamos sobre lo perverso y lo morboso se convierte en algo mucho más profundo que simplemente información; se convierte en una experiencia sensorial, una invitación a cruzar los límites de la moralidad y entrar en el reino de lo desconocido, lo oculto, lo prohibido. Y en ese proceso, la voz es el canal que permite que nuestras imaginaciones se desborden, que nuestra psique se conecte con las sombras de lo que está vedado, pero que, al mismo tiempo, resulta fascinantemente prohibido.

Cuando una puesta en escena netamente auditiva obliga al espectador a escuchar historias crueles, sádicas y amarillistas, el arte se convierte en un agente político de grandes dimensiones, y de un modo u otro lo vincula con lo narrado, y su morbo lo mantiene aferrado a la silla para conseguir la satisfacción de su curiosidad. A través de la voz, la palabra y la representación, la obra no solo expone lo morboso, lo perverso o lo transgresor, sino que también actúa como

una invitación a la reflexión, a la emoción y, en muchos casos, a la perversión del espectador. El arte, especialmente el teatro, tiene la capacidad de despojar las capas protectoras de la moralidad impuesta y enfrentar al público con su propia vulnerabilidad, su propia inclinación hacia lo oculto y lo prohibido.

Para profundizar en la dimensión sonora de la obra, resulta pertinente incorporar algunos aportes provenientes de los estudios contemporáneos del sonido y la escucha. Autores como Michel Chion han señalado que el sonido posee una capacidad particular para activar la imaginación del espectador, ya que aquello que se escucha, pero no se ve genera un espacio de proyección mental en el que la percepción se vuelve intensamente subjetiva. En este sentido, la voz no es únicamente un vehículo de significado lingüístico, sino también una materialidad sonora cargada de afectos, tensiones y resonancias emocionales.

Desde una perspectiva filosófica, Jean-Luc Nancy propone comprender la escucha como una experiencia de apertura hacia el otro, en la que el sujeto no simplemente percibe sonidos, sino que se expone a ellos. Escuchar implica, por

tanto, una forma de vulnerabilidad perceptiva que permite que el sonido afecte al cuerpo y a la imaginación. Esta dimensión resulta particularmente relevante en las experiencias escénicas que privilegian lo auditivo, pues el espectador se ve obligado a completar mentalmente aquello que no está visualmente presente.

De manera similar, Mladen Dolar ha planteado que la voz ocupa un lugar ambiguo entre el lenguaje y el cuerpo: es al mismo tiempo significado y materia sonora. Esta condición intermedia convierte a la voz en un elemento privilegiado para explorar zonas liminales de la experiencia humana, especialmente aquellas relacionadas con lo inquietante, lo prohibido o lo perturbador.

Al obligarnos a escuchar relatos que nos sumergen en lo cruel y lo sádico, la dramaturgia no solo nos presenta una realidad aparentemente distorsionada, sino que nos desafía a procesar esas imágenes, esas emociones y esas narrativas desde nuestra propia percepción. Es aquí donde el espectador-oyente, se convierte en un agente activo

en la creación de lo perverso. El arte no se reduce a ser únicamente un espejo de la realidad, es también un espacio donde lo que se nos presenta como "anómalo" o "morboso" se irá reconfigurado por nuestra interpretación. La interacción con estas historias obliga a los espectadores a cuestionarse sobre los límites entre la fascinación y la repulsión, entre lo que se nos dice que debemos rechazar y lo que, en realidad, nos atrae de lo naturalmente humano.

El hecho de que estemos "llamados a pervertir lo morboso" en el contexto del arte dramático implica que el arte tiene el poder de subvertir nuestra relación con la moralidad. En lugar de mantenernos en una posición de condena hacia lo cruel o lo sádico, nos empuja a explorar por qué estas representaciones nos afectan, por qué nos sentimos cautivados o, incluso, a veces, identificados con lo que nos resulta intolerable. El arte dramático nos confronta con la oscuridad de la naturaleza humana y, al hacerlo, nos invita a cuestionar la validez de las normas y estructuras que definen lo "normal" y lo "perverso".

La dramaturgia radial 'Historias perversas – oídos morbosos' se construye a partir de

una serie de relatos inspirados en crímenes, sucesos violentos y episodios que suelen aparecer en la prensa amarillista. Sin embargo, el interés de la obra no radica únicamente en el contenido narrativo, sino en la manera en que estos relatos son construidos desde la sonoridad.

El uso de silencios prolongados, susurros cercanos al micrófono, respiraciones audibles y variaciones en la intensidad vocal genera una atmósfera íntima que sitúa al espectador en una posición de escucha activa. "A través de la subversión de las normas sociales, el teatro se convierte en un espacio donde lo que es considerado perverso puede ser cuestionado y reconfigurado." (Pérez, 2017). La proximidad acústica produce la sensación de que las historias están siendo confesadas directamente al oído del oyente, lo que intensifica la dimensión psicológica de la experiencia.

En este contexto, la ausencia de imágenes visuales obliga al espectador a construir mentalmente las escenas narradas. Este proceso imaginativo puede resultar incluso más perturbador que la representación explícita, pues cada

oyente proyecta en la narración sus propios miedos, fantasías y representaciones de lo perverso. El teatro auditivo como arte, consigue con relatos mórbidos, poner de manifiesto las tensiones de la sociedad, y que a su vez, actúa como un dispositivo político que expone la relación entre el espectador y el poder. A través de la representación de lo sádico y lo cruel, el arte revela cómo las narrativas de lo perverso y lo morboso se construyen y nos afectan. Nos obliga a reflexionar sobre nuestra complicidad en la construcción de estos valores y sobre cómo nuestras reacciones ante lo "prohibido" son, en muchos casos, el resultado de un proceso social y cultural que nos enseña a mirar, escuchar y consumir lo morboso con una mezcla de repulsión y fascinación. En última instancia, el arte no solo nos invita a ver lo que está oculto, sino a participar en el proceso de transgredir, redefinir y pervertir nuestras propias nociones de lo moralmente aceptable.

Referencias

García, M. (2018). El Teatro como espejo de lo prohibido. *Revista de Estudios Teatrales*, 34(2), 49-59.

Gómez, R. (2021). Arte, morbo y moralidad: una intersección compleja. *Journal of Contemporary Art Studies*, 15(2), 65-80.

Harper, D. (2021-2026). *Etymonline*. Obtenido de Origin and history of pervert: <https://www.etymonline.com/word/pervert>

López, A. (2020). Violencia y morbo en las artes escénicas: una mirada crítica. *Teatro y Sociedad*, 22(1), 78-92.

Oosterwijk, S. (2017). Choosing the negative: A behavioral demonstration of morbid curiosity. *PLOS ONE*, 12(7), 1. doi:<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0178399>

Pérez, L. (2017). Teatro y subversión: cuestionando lo normativo. *Estudios Teatrales Contemporáneos*, 8(4), 34-49.

RAE. (25 de Junio de 2025). *Real Academia Española*. Recuperado el 25 de Marzo de 2026, de Diccionario Histórico de

la Lengua Española:
<https://www.rae.es/dhle/morboso>
Ramírez, J. (2019). El Teatro
experimental y la ewxploración
de lo perverso. *Revista de Artes
Escénicas*, 11(3), 112-127.

Veschi, B. (Febrero de 2019). *Etimologís
Origen de la Palabra*. Obtenido
de Morbo:
<https://etimologia.com/morbo/>

Sentir/Interpretar: Puesta en escena accesible para comunidad en el espectro autista.

José Orlando Rozo Gómez

jorozog@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colombia

Resumen

La investigación-creación en proceso *El toro y el torero: indagaciones, experimentación y reflexiones en torno a las relaciones de poder en los pregrados musicales en Bogotá, Colombia*, desarrollada en el marco de la Maestría en Estudios Artísticos, cuestiona las dinámicas de poder dominador/dominado presentes en la academia. Como elemento movilizador de esta reflexión surge la puesta en escena *Sentir/Interpretar*, concebida para dialogar con población dentro del espectro autista. La obra narra la experiencia de un estudiante de música que enfrenta una situación de pánico escénico durante un examen ante una maestra formada en una academia europea, poniendo en tensión relaciones de autoridad, evaluación y control.

La puesta en escena articula actuación, diseño lumínico y elementos sensoriales, utilizando luces de colores específicos para representar las emociones predominantes del protagonista. Este recurso busca facilitar la identificación emocional y la empatía en personas dentro del espectro autista,

especialmente en aquellas que experimentan dificultades para reconocer y comprender los estados emocionales ajenos. Igualmente, se aborda el potencial de las artes escénicas como medio de comunicación sensible e inclusivo para la población dentro del espectro autista, así como el proceso de concepción de la puesta en escena. Asimismo, se presenta un análisis de las presentaciones realizadas y la recepción de la obra por parte del público, reflexionando sobre su impacto y alcances dentro de la comunidad participante.

Palabras clave Relaciones de poder, interpretación musical, artes escénicas, espectro autista.

Abstract The research-creation project in progress *The Bull and the Bullfighter: Inquiries, Experimentation, and Reflections on Power Relations in Undergraduate Music Programs in Bogotá, Colombia*, developed within the Master's Program in Artistic Studies, questions the dominator/dominated

power dynamics present in academia. As a driving element of this reflection, the stage performance *Feel/Interpret* was created, conceived to engage with audiences within the autism spectrum. The piece narrates the experience of a music student who faces a situation of stage fright during an examination before a teacher trained at a European academy, thereby placing tensions around authority, evaluation, and control at the center of the narrative.

The staging articulates acting, lighting design, and sensory elements, using specific colored lights to represent the protagonist's predominant emotions. This resource aims to facilitate emotional identification and empathy in individuals within the autism spectrum, particularly those who experience difficulties recognizing and understanding others' emotional states. The presentation also explores the potential of the performing arts as a sensitive and inclusive means of communication with audiences within the autism spectrum, as well as the process through which the performance was conceived. Finally, it presents an analysis of the performances that have taken place and the reception of the work by audiences, reflecting on its impact and scope within the participating community.

Keywords Power relationships, musical interpretation, performing arts, autism spectrum.

I. Introducción

La investigación de maestría en curso se centra en las figuras del toro y el torero como metáfora de las relaciones de dominación presentes en los procesos de formación de los pregrados musicales en Bogotá. Estos personajes protagonizan un texto literario construido a partir de las experiencias de un grupo focal de estudiantes y exestudiantes de música, en el que se narran situaciones donde se evidencian dinámicas de poder de tipo dominador–dominado.

La construcción de este relato colectivo supuso un desafío narrativo, ya que experiencias como la competitividad tóxica, las burlas entre compañeros, la aparición de pánico escénico, la frustración o la sobrepresión debían ser representadas mediante elementos simbólicos y narrativos vinculados a la tauromaquia. A pesar de estas dificultades, el grupo focal realizó un proceso de reflexión, creatividad y adaptación que permitió la construcción del relato *El toro y el torero*.

Sin embargo, entre los posibles integrantes del grupo focal se encontraban Nicolás y Juan Diego¹, quienes cuentan con diagnóstico de Trastorno del Espectro Autista y experimentan dificultades para identificar o interpretar los estados emocionales de otras personas. Aunque ambos manifestaron interés en contribuir al objetivo del proyecto —visibilizar las violencias veladas presentes en la formación musical—, el proceso de construcción del relato literario no resultaba del todo adecuado para su forma de participación.

En este contexto surge la puesta en escena *Sentir/Interpretar*, concebida como una herramienta de difusión y reflexión orientada a promover ambientes musicales menos violentos a través del diálogo crítico. La propuesta busca, además, explorar formas de comunicación escénica que resulten accesibles para públicos diversos, incluyendo personas dentro del espectro autista.

II. Marco Teórico

El desarrollo de la puesta en escena *Sentir/Interpretar* se sustenta en un marco

conceptual que articula reflexiones provenientes de los estudios del cuerpo, la experiencia sensible y la comunicación en las artes escénicas, de igual forma y como señala Augusto Boal (2009), el teatro puede convertirse en un espacio de reflexión crítica sobre las relaciones sociales de poder. Desde el campo de los estudios sonoros y de la experiencia perceptiva, Ana María Ochoa (2014) propone el concepto de *auralidad* para comprender cómo las formas de escuchar, sentir y percibir están mediadas por contextos culturales e históricos. Esta perspectiva permite pensar la escena como un espacio donde las emociones y los significados se transmiten no solo a través del lenguaje verbal, sino también mediante recursos sensoriales.

Asimismo, las reflexiones sobre educación artística e investigación-creación planteadas por Juan Fernando Cáceres destacan el potencial del arte como forma de producción de conocimiento y como medio para explorar experiencias corporales y afectivas que difícilmente pueden expresarse mediante lenguajes exclusivamente analíticos.

¹ Pseudónimos usados según el deseo de los participantes.

A su vez, desde una perspectiva crítica latinoamericana, las ideas de Adolfo Albán Achinte sobre las estéticas de la re-existencia permiten comprender las prácticas artísticas como espacios de autorrepresentación y creación de sentidos alternativos frente a las formas hegemónicas de producción cultural. En este sentido, la pieza se concibe como un lugar donde es posible visibilizar experiencias sensibles y generar nuevas formas de diálogo con el público.

En diálogo con estos planteamientos, la puesta en escena utiliza recursos sensoriales —como la iluminación cromática asociada a estados emocionales— para traducir las vivencias del personaje en estímulos visuales que acompañan la narrativa. Este dispositivo busca facilitar procesos de identificación emocional y ampliar las posibilidades de comunicación con públicos diversos, en especial, con personas dentro del espectro autista.

III. Desarrollo de la investigación

La investigación se desarrolla desde un enfoque cualitativo y reflexivo inscrito en la investigación-creación, entendida como una metodología que articula procesos artísticos y producción de conocimiento. En este caso, la puesta en escena *Sentir/Interpretar* funciona

simultáneamente como dispositivo artístico y como herramienta de indagación sobre las posibilidades comunicativas de las artes escénicas con públicos diversos, particularmente con personas dentro del espectro autista.

El proceso metodológico se estructuró en tres momentos principales. En primer lugar, se realizó una exploración conceptual y dramaturgica orientada a construir la narrativa escénica. La obra presenta la experiencia de un estudiante de música que enfrenta una situación de pánico escénico durante un examen ante una maestra formada en una academia europea. Esta situación permite problematizar relaciones de autoridad, evaluación y control presentes en los contextos educativos artísticos. Posteriormente, la escena da paso a un monólogo en el que el personaje despliega una serie de cuestionamientos dirigidos a los discursos y estructuras que legitiman relaciones de poder con roles dominador-dominado.

En un segundo momento, se diseñó —con la asesoría de Nicolás y Juan Diego— la propuesta escénica, integrando recursos actorales, lumínicos y sensoriales a partir de un proceso de creación participativa. Un elemento central de la puesta en escena

consiste en el uso de iluminación cromática asociada a distintos estados emocionales del protagonista —como miedo, ansiedad o confusión— con el propósito de traducir estas experiencias en estímulos visuales que acompañen la acción dramática. Este recurso busca facilitar procesos de identificación emocional y ampliar las posibilidades de comprensión de la escena para públicos con diversas formas de percepción y procesamiento emocional. Asimismo, en dos momentos de la puesta en escena —a mitad y al final— se formulan preguntas abiertas al público con el fin de promover procesos de reflexión crítica.

Finalmente, se realizaron presentaciones piloto de la obra y se recogieron observaciones sobre su recepción por parte del público. Estas instancias permitieron reflexionar sobre el alcance del dispositivo escénico como medio de comunicación sensible, así como sobre las posibilidades y límites de las artes escénicas para generar experiencias accesibles e inclusivas. La discusión de estos resultados se orienta a analizar cómo los recursos sensoriales empleados en la puesta en escena pueden contribuir a construir puentes de comprensión emocional, al tiempo que plantean preguntas críticas sobre las formas tradicionales de representación y comunicación en el teatro.

IV. Conclusiones.

La experiencia de creación y puesta en escena de *Sentir/Interpretar* permite evidenciar el potencial de las artes escénicas como espacio de experimentación estética y de comunicación sensible con públicos diversos. La incorporación de recursos sensoriales —como el uso de iluminación cromática asociada a estados emocionales— amplía las posibilidades expresivas del teatro y facilita formas alternativas de comprensión de la experiencia dramática.

Los resultados preliminares sugieren que este tipo de dispositivos escénicos pueden contribuir a generar puentes de identificación emocional con personas dentro del espectro autista, especialmente en casos donde el reconocimiento de las emociones ajenas representa un desafío. De esta manera, la escena no solo funciona como representación artística, sino también como un espacio de mediación que traduce experiencias emocionales en códigos visuales y sensoriales más accesibles.

Asimismo, el proyecto pone en relieve la importancia de pensar las prácticas escénicas desde perspectivas inclusivas, cuestionando modelos tradicionales de producción y recepción teatral que suelen asumir formas

homogéneas de percepción y comprensión del público. En este sentido, la investigación-creación se presenta como una vía pertinente para explorar nuevas formas de relación entre arte, conocimiento y comunidad.

Finalmente, este proceso abre la posibilidad de continuar investigando cómo las artes escénicas pueden diseñar estrategias estéticas que reconozcan la diversidad de experiencias perceptivas y emocionales, contribuyendo a la construcción de prácticas artísticas más sensibles, inclusivas y socialmente situadas. En este sentido, la exploración del potencial de las artes escénicas para dialogar con poblaciones diversas se encuentra aún en desarrollo, y *Sentir/Interpretar* constituye una propuesta escénica en construcción.

Al haber sido concebida para públicos dentro del espectro autista, la pieza enfrenta todavía el desafío de seguir ajustándose para ampliar su alcance dentro de esta comunidad. Asimismo, surge la pregunta sobre hasta qué punto es posible abarcar la diversidad de experiencias presentes en el espectro autista mediante un dispositivo escénico que implica condiciones propias del espacio teatral, como la presencia de otros espectadores, niveles de volumen o estímulos lumínicos que, aunque adaptados, pueden resultar intensos para personas con alta hipersensibilidad sensorial.

V. Referencias

- Albán Achinte, A. (2018). *Prácticas creativas de re-existencia: Más allá del arte... el mundo de lo sensible*. Ediciones del Signo.
- Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Alba Editorial. (Trabajo original publicado en 1974).
- Cáceres Jaramillo, J. F. (2024). *Prácticas del fracaso: Lugar de indisciplina y contraacademia* [Tesis de doctorado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional RIUD. <https://repository.udistrital.edu.co/items/93c50758-dacc-4ad2-b70c-0dd0d42bba27>.
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Duke University Press.

Técnica y utopía y el cuerpo en la ciudad

Sofía Hernández Restrepo

sofiahernandezrestrepo2006@gmail.com

Semillero Técnica y utopía.

Universidad distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes -ASAB-

Resumen:

Este texto que está escrito para ser dicho como ponencia y ser acompañado de gestos performativos, reflexiona sobre la relación entre cuerpo, ciudad y práctica escénica a partir del proceso de investigación-creación *Tacto con-tacto* desarrollado en el semillero Técnica y utopía.

En diálogo con planteamientos de pensadores contemporáneos, el semillero pone sobre la mesa problemáticas como la hipercomunicación y la violencia naturalizada y plantea a través del entrenamiento de técnicas disciplinares como Suzuki, Viewpoints, danza contacto, una ruptura de la cotidianidad que resignifica el espacio público de quienes lo transitan. El proceso de investigación consignado en estas páginas, devela la posibilidad de creación a partir de la exploración del cuerpo individual-relacional en medio de dinámicas de ciudad, que favorecen la productividad por encima del afecto, la cercanía y el contacto.

Palabras clave: Performance, contacto, ciudad, training.

Abstract:

This text, was written in order to be interpreted as a lecture accompanied by performative gestures, it reflects on the relationship between body, city, and scenic practice through the research-creation process *Tacto con-tacto*, developed within the research group Técnica y utopía. In dialogue with contemporary thought, the project addresses issues such as hypercommunication and the naturalization of violence in everyday urban life. Through the training of techniques such as Suzuki, Viewpoints, and contact improvisation, the group proposes performative actions that interrupt urban routines and temporarily resignify public space. The process reveals the creative potential that emerges from exploring the body as both individual and relational within urban dynamics that often

privilege productivity over affect, proximity, and physical contact.

Keywords: Performance, contact, city, training.

I. Introducción:

El otro día iba por la calle y quise preguntar por una ruta de bus en el paradero. Me acerqué a alguien más que estaba allí, sin embargo, me ignoró y no recibí respuesta. También me pasó que entré al sistema de transporte público con mi pareja, era hora pico y entre estrujones al entrar al vehículo, además de quedar separados el uno del otro, en algún momento tuve que empujarlo para entrar, cuando con la última persona con la que quería relacionarme de forma violenta sería con él.

Reconozco que, así como he sido la ignorada como en el primer relato, he sido también la que ignora, por ejemplo, a vendedores ambulantes por la paranoia que hemos popularizado en la ciudad hacia el otro. Con estos ejemplos es evidente que la cotidianidad que atraviesa a la ciudad es hostil, que se promueve la deshumanización del otro desde el ignorar y que la posibilidad de contacto es negada a toda costa.

II. Marco teórico:

La investigación-creación Tacto contacto se inscribe en el cruce entre prácticas escénicas contemporáneas y estudios sobre el espacio urbano, abordando el contacto como una dimensión relacional que articula cuerpo, ciudad y colectividad. El proyecto parte de la observación de ciertas dinámicas cotidianas del espacio público donde el contacto aparece atravesado por la evitación, el afán y formas normalizadas de violencia corporal. Desde la práctica performativa, se busca dialogar con estas dinámicas mediante acciones efímeras que reconfiguren temporalmente las relaciones entre cuerpos en la ciudad.

La dimensión relacional de la existencia ha sido ampliamente abordada por Jean-Luc Nancy, quien plantea que el ser no puede pensarse como una entidad aislada, sino como una condición de coexistencia. En *Ser singular plural*, Nancy propone que el sentido emerge en el encuentro entre singularidades, de modo que la relación con el otro constituye una condición fundamental de la experiencia humana.

Estas relaciones se manifiestan de forma particular en el espacio urbano. En este sentido, Michel de Certeau señala que los sujetos producen significado en la ciudad a

través de sus prácticas cotidianas. Caminar, atravesar o habitar determinados, acciones que transforman continuamente el territorio urbano. De manera complementaria, el antropólogo Manuel Delgado describe el espacio público como un lugar de interacción entre desconocidos, caracterizado por encuentros efímeros, fricciones y negociaciones corporales que revelan las tensiones propias de la vida urbana.

Dentro del campo de las artes escénicas, la investigación se apoya en herramientas provenientes del entrenamiento actoral contemporáneo. Los Viewpoints y la composición escénica, desarrollados por Anne Bogart y Tina Landau, proponen un sistema de trabajo centrado en la relación entre cuerpo, espacio y tiempo, dando a los participantes una visual amplia del entorno y de los estímulos presentes en él. Asimismo, el entrenamiento desarrollado por Tadashi Suzuki nos ha permitido explorar un cuerpo que permanece en presente y que juega con el exterior a través del movimiento concreto.

Desde este marco, la performance se plantea como una práctica de investigación que permite explorar, a través del cuerpo, formas alternativas de relación con el otro y con la ciudad, generando gestos efímeros

que interrogan las dinámicas cotidianas del contacto en el espacio público.

III. Desarrollo de la investigación:

En mi caso particular, reconozco en los hechos compartidos en la introducción, comportamientos que responden a dinámicas donde la repetición de acciones como ignorar, humillar, empujar, halar... han permitido que espacios como el transporte público sean escenario de violencias de forma frecuente.

Lo anterior devela la deshumanización que la repetición mecaniza e integra como natural en la cotidianidad, es decir “la violencia se naturaliza. Mantiene el orden de dominación vigente sin ningún tipo de esfuerzo físico o material” (Chul-Han, Topología de la violencia. P. 20). Ni para el conflicto o afecto hay lugar, las relaciones y el contacto físico pierden relevancia, pues el individuo se ha refugiado en sí mismo en todo momento y para proteger su subjetividad, habitúa el dominio en comportamientos que aún sin esfuerzo se repiten y se vuelven verbos que como tales pueden repetirse y mecanizar acciones como el humillar o ignorar que perpetúan la violencia en la cotidianidad.

Los casos enunciados anteriormente los apropió. Aunque los relatos no son míos

únicamente, recopilan experiencias de varias de las mujeres integrantes del semillero “técnica y utopía”, donde, la pregunta por el cuerpo en relación con la cotidianidad es una constante. Se aborda en primer lugar acudiendo a las particularidades de cada integrante del semillero, identificando formas comunes de naturalización de violencia en espacios públicos de la ciudad, que se ven atravesadas por el cuerpo y el contacto entre los mismos.

Por lo tanto, las acciones allí realizadas -en el semillero- desencadenan en prácticas performativas que salen y cuestionan el lugar convencional que hemos acordado para la práctica escénica (el escenario) o para su estudio (el salón de clases).

De forma que tomamos elementos de las técnicas de entrenamiento que ofrece el arte escénico para dislocar la realidad y permitir la utopía en lo cotidiano, poniendo sobre la mesa la posibilidad del performance y accionando a través de acontecimientos en la ciudad que planteamos como preguntas vivas a las prácticas habituales que la arquitectura de esta propone.

Entendiendo que el factor común que percibimos en relatos como los que describí anteriormente es el de la violencia y hostilidad naturalizadas en la ciudad, y que desde nuestro lugar de enunciación que es

el arte dramático tradicional, como semillero optamos por lanzar preguntas mediadas por el cuerpo a la representación, y en consecuencia, al espacio físico acordado para ella. Esto permite que ocurra la performance, acercamos la técnica y la ponemos en diálogo con la cotidianidad en la ciudad.

Tengo 19 años, es decir que la realidad que he vivido es una donde las relaciones mediadas por las telecomunicaciones son inevitables. He oído de mis padres que antes había que acordar una hora y lugar para un encuentro con el otro y confiar en coincidir.

Esta clase de maneras, aunque actualmente no sean cercanas, permiten ver un cambio estructural en las relaciones en relación con la época, donde actualmente los encuentros van encaminados a la hipercomunicación, que, es entendida para la modernidad como progreso y desarrollo, sin embargo, tiende una trampa que anuncia Byung Chul Han en *la desaparición de los rituales* (2020) donde afirma que: “La comunicación digital se está convirtiendo hoy cada vez más en una comunicación sin comunidad” (p.14). Es decir, cada vez la modernidad, nos impulsa a reducir la fricción con el otro, independientemente si es con miras a confrontar o de acoger.

Esta idea de “evolución, desarrollo o progreso” enmarcada en la conexión virtual,

a mi parecer simplifica las relaciones, reduce el encuentro, aboliendo la posibilidad de generar comunidad. La ruptura que plantea la hipercomunicación a la que tenemos acceso, frente a la realidad de la reducción de encuentros físicos, me inquieta y la llevo como pregunta al actual proyecto de investigación-creación “tacto con-tacto” del semillero ya mencionado.

Pues, desde el arte escénico, el encuentro con el otro es necesario para la coorealización de propuestas escénicas. No obstante, en el semillero, pretendo cuestionar estas maneras que refuerzan y naturalizan acciones violentas, y encuentro que la ciudad es el lugar propicio para perforar la cotidianidad (que es donde se instauran las maneras que menciono), por medio de acontecimientos escénicos (como happenings, performance) más que desde la interpretación convencional a la que nos invita la formación disciplinar de la academia.

Donde se pretende presentar a un público, desde un escenario, bajo una dramaturgia y dirección. De esta manera, la performance es la vía para proponer preguntas al otro y crear acciones interdisciplinarias en la ciudad, una vía donde la interacción con el otro es permitida y deseable, en vez de hostil y lejana, como ya ocurre y he mencionado.

En este caso, teniendo en cuenta que a expresión performance no es unánime porque tiene múltiples enfoques, interpretaciones y formas, me acojo a la definición que Eleonora Fabião propone en su artículo performance y precariedad donde:

Las performances son elogios de lo precario porque perturban mecánicas confortables, rutinas cognitivas y hábitos de valoración; porque desestabilizan sentido y desarman convenciones; porque inventan a través de la ejecución de programas psicofísicos, nuevos cuerpos, posibilidades de encuentro, agrupamientos y devenires. (p. 29.)

Partiendo de esta definición, la performance abre la posibilidad de enlazar de forma inter y transdisciplinar las experiencias particulares relacionadas al inicio, con temáticas conceptuales contemporáneas como la naturalización de la violencia desde la creación de gestos donde el cuerpo es la herramienta de subversión.

Asimismo, el semillero, puede discutir, no desde la palabra sino desde la creación de acontecimientos escénicos. Poniendo a la ciudad como lugar de fricción con el otro, y con sus sistemas que parecen diluir la posibilidad de encuentro físico afectuoso, favoreciendo relaciones digitales que

obedecen a la hiperproductividad, hiperconsumo, hiperinformación, hiperrendimiento... (términos acuñados por Byung Chul-han) que se trasladan de lo virtual a lo físico y desencadenan en la naturalización de la violencia en espacios concretos de la ciudad como el transporte público.

De esta manera, la problemática del contacto físico en este artículo busca ser abordada desde dos particularidades que son: la naturalización de la violencia en la ciudad y la performance como medio para la creación y el diálogo del cuerpo con la cotidianidad.

En el primer caso, me valgo de los relatos que mencioné al principio para decir que allí, son evidentes manifestaciones de hostilidad naturalizadas dentro del transporte público, siendo este uno de los elementos que constituyen la metrópolis, que es en primera instancia un sistema planeado para ser practicado de formas concretas con contratos sociales implícitos que buscan la preservación del espacio público.

Es decir, sin lugar físico, la realidad sería impracticable “Ese lugar no es un lugar, sino un tener lugar. Puro suceder, el espacio público sólo existe en tanto es usado, que es lo mismo que decir atravesado, puesto que en realidad sólo podría ser definido como

eso: una mera manera de pasar por él.” (Delgado, de la ciudad concebida a la ciudad practicada, 2004, p. 4).

Por lo anterior, no es aleatorio que las prácticas del semillero se hagan en plazas, calles, escaleras públicas, aceras. Pues el movimiento, aunque parte de una postura si se quiere epistemológica, se traslada al cuerpo y a acciones concretas y efímeras. Doy paso entonces ahora a hablar de los “programas performativos”, que es el nombre que hemos decidido ponerles a las propuestas particulares que cada integrante hace tratando de investigar con la acción sobre sus problemáticas con el contacto en la ciudad.

Como se menciona en el nombre del semillero, la técnica juega un papel crucial en el desarrollo de la investigación-creación pretendida. Lo que comprendo por investigación en mi caso sí o sí es experimentado por el cuerpo y por lo mismo, desde un principio en este texto enlazo al entrenamiento con esta dimensión.

Aunque los programas performativos han ido variando, las categorías de tiempo y espacio están siempre presentes y están relacionadas directamente con la técnica de Viewpoints. La particularidad en el caso del semillero está justamente en extraer esto del salón de clases (como se practica en el entrenamiento convencional) o del

escenario (como se practica para la composición de puestas en escena) y llevándolo a pasillos, corredores, plazas, etc...

Para que la técnica pueda evidenciarse, es necesario tener encuentros previos que también se adscriben a lo performativo aún cuando transcurren en aulas de clase, puesto que lo performativo radica en la posibilidad de perturbar las mecánicas comportables y el hecho de formarse en función de la acción y no de la interpretación, ya representa un acto de subversión de la cotidianidad para el artista escénico de la academia que reduce el actuar al escenario, pero también al ciudadano que inmerso en el sistema de hiperproductividad, discrimina la formación puesto que esta requiere en muchos casos de paciencia para la comprensión y puesta en práctica de sus elementos.

De esta manera los encuentros del grupo cuentan si no es con una práctica en el espacio público, con un espacio para la exploración de técnicas como los viewpoints, Suzuki o la danza contacto que hemos incorporado a propósito del nombre del proyecto actual "tacto con-tacto", para valernos de sus pilares en las acciones efímeras que llevamos a la calle.

Tras profundizar en la técnica, tenemos la posibilidad de jugar con ella también como

posición performativa frente al conocimiento y sus convenciones de espacio y tiempo pretendidos para su transmisión. Es así, como el juego ha configurado el accionar de los programas propuestos, en algunos casos más que en otros.

El pasado sábado 31 de mayo, la propuesta de "las cogidas" (como se llamó al programa performativo), se llevó a cabo en el parque Santander. Consistió en: jugar a la lleva pasándola con los verbos de acción abrazar y rechazar, en un principio en todo el parque y después delimitando el espacio solo alrededor de la estatua del prócer, finalizando con la premisa de mantener siempre el contacto con los otros cuerpos.

Este programa fue propuesto por Laura Castilla y consignado en archivos de video y audio. Partió de la acción concreta de jugar y las reflexiones a las que llegamos tras la práctica, ponen sobre la mesa posibilidades de creación donde el otro puede aparecer por casualidad como nos pasó ese día con una niña que quiso jugar con nosotras y que como lo relata Laura, fue más o menos así:

Ella nos vio a nosotros primero y ella fue la que se acercó... -¿Qué están jugando? -a las cogidas. -¿puedo jugar?. Entonces, cuando preguntó si podía jugar, yo dije

como, ¿sí?, ¿no?, ¿sí?, ¿sí?, pues estamos jugando, ¿no?, estamos jugando también a ser niños. (Diario de campo en registro de audio, 31 de mayo del 2025.)

IV. Conclusiones.

Lo anterior, lo que hace es evidenciar cómo con acciones sencillas en el quehacer del integrante del semillero, permitiendo la participación, el diálogo y el juego, con el otro, a diferencia de los relatos del principio, conceden a la persona, sea cual sea su rol en la ciudad, tener una experiencia totalmente distinta en la misma. En este caso mediada por una planeación que inscribe a la investigación (evidente en los verbos de acción abrazar y rechazar) y a la técnica con premisas como la de mantener el contacto entre cuerpos (con características propias de la danza contacto como el peso y contrapeso).

Planteando una posible reflexión; sobre cómo en este juego la contradicción está en alejarse del contacto (para evitar llevarla)

pero encontrarlo necesario para jugar, y por consecuencia, integrarse de forma agradable en las reglas que la lúdica indica.

Dicho en otras palabras, encontrarnos en el contacto para el ocio, es plantearle a la ciudad la posibilidad de desenvolverse en ella sin perpetuar la deshumanización y afán que elementos que la componen pretenden.

V. Referencias bibliográficas.

Han, B.-C. (2017). *Topología de la violencia*. (P. Kuffer, Trad.). Herder.

Han, B.-C. (2017). *La desaparición de los rituales*. (A. Ciria, Trad.). Herder.

Fabião, E. (2019). *Performance y precariedad*. (F. Bruno, Trad.). Caja negra.

Delgado, M. (2004). *De la ciudad concebida a la ciudad practicada*. Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, 62, 7-12.

*De la experiencia a la escena: Creación de personajes festivos.
Estudio de caso - Personaje Quinde Colibrí.*

Santiago Ramírez Tibaduiza, Yuly Andrea Valero Rozo.
saramirez81@uan.edu.co y yualero@uan.edu.co
Universidad Antonio Nariño.

Resumen

Esta ponencia expone el proceso de creación y evolución del personaje *Quinde Colibrí* en la obra *Rumba Vital*, versión libre de *Rumba Vida* del Teatro Taller de Colombia, desarrollada en el marco del curso Montaje Interdisciplinar Teatro, Fiesta y Carnaval 2025-I de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño.

Esta investigación se sitúa en el campo de la investigación-creación y tiene como propósito presentar las experiencias artístico-pedagógicas que aportaron a la construcción de este personaje festivo.

Se resalta la importancia de los procesos experienciales en la formación de maestros artistas investigadores, entendiendo el carnaval no sólo como una manifestación cultural, sino como un espacio pedagógico, político y creativo.

Palabras clave

Personaje; investigación-creación; carnaval; experiencia artística; teatro festivo.

Abstract

This article presents the process of creation and evolution of the character Quinde Hummingbird in the play *Rumba Vital*, a free version of *Rumba Vida* del Teatro Taller de Colombia, developed as part of the course Montaje Interdisciplinar Teatro, Fiesta y Carnaval 2025-I of the Teaching program in Performing Arts of Antonio Nariño University. This research is situated in the field of research-creation and aims to present the artistic-pedagogical experiences that contributed to the construction of this festive character.

The importance of experiential processes in the formation of master artist researchers is highlighted, understanding the carnival not

only as a cultural manifestation, but as a pedagogical, political, and creative space.

Keywords

Character; research-creation; carnival; artistic experience; festive theater.

Introducción

Esta investigación surge a partir de la necesidad de analizar y sistematizar el proceso de creación del personaje Quinde Colibrí dentro del montaje interdisciplinar Rumba Vital, desarrollado en el curso Montaje Interdisciplinar, Teatro, Fiesta y Carnaval 2025-I. El trabajo parte de reconocer la creación escénica como un proceso de producción de conocimiento, en el cual la experiencia vivida, el trabajo colectivo y los laboratorios de creación se convierten en herramientas fundamentales para la construcción.

El estudio se desarrolla desde la metodología de sistematización de experiencias propuesta por Oscar Jara (2018), para reconstruir y analizar las distintas etapas del proceso creativo y reflexionar sobre los aprendizajes derivados de la experiencia. Asimismo, el trabajo se articula con el principio artístico-pedagógico de la EAPEAT, Experiencia artística pedagógica al estado actual de la tradición, entendida como un principio

estratégico de inmersión cultural que posibilita el aprendizaje experiencial mediante el contacto directo con las manifestaciones vivas de la tradición.

La investigación toma como eje central el teatro festivo y el teatro de calle, comprendiendo estas prácticas como espacios donde el cuerpo, la música, la improvisación y la relación con el público transforman la escena en un acontecimiento colectivo y participativo, desde esta perspectiva, el personaje Quinde Colibrí se construye como una figura simbólica relacionada con la energía de la vida, el juego y el carnaval, desarrollando una presencia escénica basada en la interacción constante con el entorno y con el público.

Marco Teórico

La investigación se fundamenta en los aportes teóricos relacionados con la vivencia, el Carnaval de Negros y Blancos, el teatro festivo y las estrategias pedagógicas. En primer lugar, los planteamientos de Misael Torres sobre el actor festivo permitieron comprender el carnaval como un espacio de energía expandida, juego e interacción colectiva. Torres (2010) plantea que el actor festivo debe sostener una energía extra cotidiana basada en el juego, la colectividad

y la relación viva con el espectador, comprendiendo la escena como un espacio compartido y dinámico. Esta idea resulto fundamental para la construcción de Quinde Colibrí al haber sido un ente concebido y alimentado desde la interacción constante con el entorno y el público.

De igual manera, los aportes de Jorge Dubatti resultaron fundamentales para comprender el convivio como una experiencia compartida. El autor afirma que “el teatro sucede en el encuentro territorial entre actores y espectadores” (Dubatti, 2007, p.43), lo cual permitió analizar el montaje como una experiencia viva más allá de la representación. De igual manera, las reflexiones de Peter Brook sobre la verdad escénica y la presencia viva del actor permitieron analizar la importancia de la organicidad dentro del proceso creativo. Brook (1993) señala que el teatro solo cobra sentido cuando existe una conexión verdadera entre acción, intención presencia, aspecto que se convirtió en uno de los principales retos dentro del proceso de creación del personaje.

En relación con la dimensión pedagógica, el trabajo dialoga con los planteamientos de Jhon Dewey, quien sostiene que “toda

experiencia genuina modifica de algún modo a quien la vive” (Dewey, 1938) y permitiendo comprender la experiencia artística como un mecanismo de transformación y aprendizaje.

También, David Kolb, propone que el aprendizaje surge de la experiencia reflexionada y transformada en conocimiento (Kolb, 1984), lo cual se evidenció durante el proceso de sistematización, así como su relación con la EAPEAT como principio artístico pedagógico de la universidad Antonio Nariño, entendiendo la experiencia como una fuente de construcción de conocimiento. De igual manera, la metodología de sistematización de experiencias de Oscar Jara permitió organizar y reflexionar sobre el proceso vivido.

Asimismo, autores como Richard Schechner, Jerzy Grotowski y Augusto Boal contribuyeron a comprender la escena como un acontecimiento vivo, político, relacional. Schechner (2006) plantea que la performance se construye en la interacción activa entre quienes participan del evento, mientras que Boal (1974) entiende el teatro fuera de la sala convencional como un acto político y social donde el espectador puede convertirse en participante activo. Estas ideas fortalecieron la comprensión del carnaval y del teatro de

calle como espacios de encuentro y transformación colectiva.

Desarrollo de la investigación

El proceso de creación de *Quinde Colibrí* inicio a partir de la EAPEAT realizada en el Carnaval de Negros y Blancos 2025. Durante esta experiencia se identificaron elementos relacionados con la estética festiva, el uso del color, la música, la interacción con el público, el juego y la construcción colectiva de la energía en el espacio público. En particular, la observación de murgas y colectivos coreográficos permitió reconocer la importancia del cuerpo expandido y de la relación entre el teatro y la fiesta.

Así, en los laboratorios de creación del curso se desarrollaron ejercicios basados en premisas escénicas, improvisaciones y exploraciones físicas que permitieron construir el carácter del personaje. La utilización de acciones concretas o premisas como mecanismos de activación escénica formulados a partir de los Puntos de vista escénicos de Anne Bogart, entendidos como “Un sistema que permite analizar y crear la acción escénica a partir del tiempo y el espacio, desarrollando la capacidad del intérprete para responder de manera

inmediata a los estímulos del entorno” (Bogart y Landau, 2004, p. 7). Esta perspectiva permitió comprender que la escena no se construye o compone desde acciones rígidas, sino desde la escucha activa del espacio, el ritmo colectivo y la reacción constante frente a lo inesperado.

Durante el proceso también se realizaron exploraciones relacionadas con el vestuario, la utilería y los elementos escenográficos. El abanico con telas, inspirado en elementos visuales observados durante el carnaval, se convirtió en un recurso fundamental para la construcción del movimiento y la expresividad del personaje.

De igual manera, la música adquirió un papel relevante dentro de la escena, integrando instrumentos en vivo como parte activa del desarrollo dramático.

Las distintas presentaciones realizadas en diversos escenarios: la Plaza de Sibaté, en el Teatro La Candelaria, en Bogotá y en el Festival de Teatro Universitario 2025 de la Universidad de Sonora, México, permitieron reconocer la importancia de la improvisación y la capacidad de adaptación frente a lo inesperado.

En el contexto del teatro festivo, el personaje debe responder a las reacciones del público y a las transformaciones del espacio escénico, consolidando una presencia activa y dinámica.

De acuerdo a lo planteado por Jerzy Grotowski, la acción del intérprete adquirió sentido en la reacción viva con el otro, la relación que se construye con el otro y no en la ejecución individual, fortaleciendo así el carácter colectivo del montaje y del personaje.

El proceso evidenció que la creación del personaje no respondió a una lógica cerrada o lineal, sino a una construcción colectiva y experiencial atravesada por el ensayo, el error y la transformación constante.

Conclusiones

La sistematización del proceso de creación de Quinde Colibrí permitió comprender que el teatro festivo y el teatro de calle constituyen espacio de creación donde la experiencia, el juego y el convivio se convierten en herramientas fundamentales para la construcción escénica.

Asimismo, la investigación evidenció que el aprendizaje experiencial desarrollado mediante la EAPEAT posibilita una relación más profunda entre investigación y creación, permitiendo que las manifestaciones culturales se transformen en insumos para la práctica artística.

El trabajo también permitió reconocer la importancia del colectivo dentro de los procesos de creación interdisciplinar, entendiendo que la construcción de personajes y escenas no depende sólo del trabajo individual, sino de la capacidad de compartir, escuchar y reaccionar junto a otros intérpretes.

La figura del maestro-artista investigador implica asumir la creación escénica como un ejercicio de reflexión constante, donde el proceso adquiere tanto valor como el resultado final. De esta, Quinde Colibrí no se comprende sólo como un personaje festivo, sino como una experiencia de transformación artística y pedagógica.

Referencias

Bogart, A., & Landau, T. (2004). The viewpoints book: A practical guide to

viewpoints and composition. Theatre Communications Group.

Boal, A. (1974). Teatro del oprimido. Editorial Nueva Imagen.

Brook, P. (1993). El espacio vacío. Península.

Dewey, J. (1938). Experience and education. Macmillan.

Dubatti, J. (2007). Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad. Atuel.

Grotowski, J. (2007). Hacia un teatro pobre. Siglo XXI Editores.

Kolb, D. A. (1984). Experiential learning: Experience as the source of learning and development. Prentice-Hall.

Schechner, R. (2006). Performance studies: An introduction (2nd ed.). Routledge.

Torres, M. (2010). “Las cuatro claves del actor festivo”. Revista La Ventana del Arte y la Cultura, 3(5), 32–44.

El Arte de enredarse y desenredarse

Luis Roberto López Galeano
laboratoriodelcauchoyelcuerpo@gmail.com
Universidad Antonio Nariño - IDARTES

Resumen

La presente propuesta surge como una necesidad de innovar en las metodologías de enseñanza, dentro de los diferentes contextos artísticos y pedagógicos. Constantemente se pregunta por el quehacer del artista y sus diferentes “crisis” (Comprendida como este proceso creativo, que llega desde una dificultad o problema), es por esto que más que un simple elemento, el “caucho” se posiciona como una potente herramienta de intervención y respuesta a las diferentes preguntas metodológicas que permite transitar en lenguajes pedagógicos propios.

El objetivo de esta metodología habita en la capacidad de transformar las experiencias sensibles, facilitando al participante una frecuencia propia y estados corporales que enfrenten el objeto o la metodología planteada. La didáctica se estructura en una progresión lógica que va desde una consciencia individual a lo colectivo. Se introduce el concepto de “enredarse y desenredarse”

como una metáfora a la “crisis”, como formas y maneras de explorar y enfrentar cuerpos, que se conviertan en un apoyo y desafío respetando siempre los ritmos y motivaciones personales. A través de la exploración surge la necesidad del trabajo grupal, colectivo; el caucho actúa como un conector de movimientos, permitiendo que las secuencias, los ritmos, evolucionen orgánicamente hacia propuestas escénicas.

El proceso culmina en un espacio de conversaciones pedagógicas, se reflexiona sobre cómo el proceso genera una mediación en contextos, individuos fértiles, el caucho se presenta como un mediador que facilita la creación, alternativas para la intervención en una realidad corporal y social de quien participa, esta dinámica permite que el artista-docente se llene de recursos en sus “crisis” y tenga la posibilidad de tener constantes descubrimientos.

Palabras clave

Crisis, caucho, pedagogía.

Abstract

The present proposal arises as a need to innovate in teaching methodologies, within different artistic and pedagogical contexts. Constantly asks about the work of the artist and its different "crises" (understood as this creative process, which comes from a difficulty or problem), is why more than a simple element, the "rubber" is positioned as a powerful tool for intervention and answering different methodological questions that allows you to move into your own pedagogical languages.

The objective of this methodology lies in the ability to transform sensitive experiences, providing the participant with a frequency and bodily states that confront the object or the proposed methodology. The didactics is structured in a logical progression that goes from an individual consciousness to the collective. The concept of "entanglement and unentanglement" is introduced as a metaphor for the "crisis", as ways and means of exploring and confronting bodies, which become a support and challenge, always respecting personal rhythms and motivations. Through exploration arises the need for group, collective work; rubber acts as a connector of movements, allowing that

the sequences, the rhythms, evolve organically towards performing proposals. The process culminates in a space for pedagogical conversations, reflection is held on how the process generates mediation in contexts and fertile individuals; rubber is presented as a mediator that facilitates creation. alternatives for intervention in a corporeal and social reality of those who participate, this dynamic allows the artist-teacher to be filled with resources in their "crises" and have the possibility of constant discoveries.

Keywords

Crisis, rubber, pedagogy.

Introducción

Se presenta como una respuesta a la necesidad de innovar, crear o responder a las metodologías en medio de las "crisis" en los contextos artísticos, educativos e intervención del cuerpo en el ejercicio activo del teatro. El caucho se muestra como una potente herramienta de mediación corporal, pedagógica y respuesta a los interrogantes al ¿ahora qué hago? ¿Cómo intervengo? ¿Qué podría hacer con este grupo?, esto permite al artista – educador dialogar en la construcción de lenguajes propios de

pedagogías alternativas.

Esta propuesta se proyecta como un proceso de investigación en curso, se fundamenta en la intervención de diferentes grupos poblacionales. La investigación surge de la inquietud docente sobre el “quehacer”, sobre las “crisis” y cómo abordar los estados de cómo realizar dinámicas o metodologías en ciertas poblaciones que exigen estos retos.

El caucho no es solo un objeto de exploración, sino una excusa para el diálogo con pedagogías alternativas que buscan ampliar la libertad creativa. El objetivo es que los participantes desarrollen un lenguaje propio, enriquezcan la práctica profesional y amplíen las herramientas artísticas y pedagógicas, con esto se busca ofrecer herramientas de intervención a través del movimiento, explorar el caucho como mediador en enfoques de pedagogías alternativas bajo el concepto del arte de enredarse y desenredarse, fomentar la creación individual y colectiva en el descubrimiento de acciones pedagógicas aplicables en diferentes espacios.

Marco Teórico

La confluencia entre la experiencia

sensible del cuerpo y el potencial en la puesta en escena. Se propone una tríada dialéctica entre el Cuerpo-Sujeto, la Pedagogía del Diálogo y el Objeto Mediador. Desde la perspectiva de Maurice Merleau-Ponty (1945), el cuerpo no es un objeto bajo el escrutinio de la mente; es, por el contrario, la condición de muchas posibilidades de toda experiencia.

Para el artista-docente, la sensibilización no es un entrenamiento técnico, sino un retorno a la conciencia de que "el cuerpo es el vehículo del ser en el mundo" (Merleau-Ponty, 1945, p. 94). Bajo esta premisa, los ritmos y frecuencias corporales que se exploran en el aula no son datos, sino fenómenos de presencia. El cuerpo la herramienta de conexión que se da desde el espacio y al otro. Al reconocer la propia concepción corporal, el docente deja de "dictar" movimiento para empezar a "habitar" la investigación junto al estudiante.

La acción de "enredarse y desenredarse" encuentra su sustento en la propuesta de Paulo Freire (1970). La educación no es una transferencia de datos, sino un acto de libertad. En este contexto, el encuentro con el otro a través de la tensión y la relajación se transforma en un diálogo de

saberes. Freire (1970) sostiene que "la educación verdadera es praxis, reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo" (p. 48). Al trasladar este concepto a la escena, el acto físico de interacción deja de ser una ejecución para convertirse en una resolución colectiva de problemas. El "enredo" es la metáfora de la crisis, mientras que el "desenredo" representa la búsqueda desde la herramienta y la creatividad.

El caucho representa un objeto mediador. No es un simple accesorio, sino un elemento que ofrece resistencia, flexibilidad y conexión. En términos de la investigación escénica, el caucho permite que la crisis del "quehacer" se materialice, en una frecuencia y vibraciones constantes, el espacio se transforma en un laboratorio donde el error y el hallazgo tienen el mismo valor pedagógico, el caucho obliga a una escucha kinestésica, donde la acción de uno afecta inevitablemente la estabilidad del otro. "No hay palabra verdadera que no sea unión inquebrantable entre acción y reflexión" (Freire, 1970, p. 76). Esta premisa se cumple cuando el artista-docente utiliza el caucho no para enseñar una forma, sino para detonar una pregunta sobre la presencia.

Desarrollo de la investigación

La presente proyección a la investigación surge como un acto de resistencia y respuesta crítica frente a la dicotomía tradicional que ha fracturado la técnica de la expresión en la formación artística, esta indagación propone una sensibilización dialógica que se sostiene sobre una tríada fundamental: el Cuerpo-Sujeto, la Pedagogía del Diálogo y el Objeto Mediador.

La apuesta no es otra que una reconexión profunda a la esencia donde el aprendizaje artístico no solo es algo disciplinar si no que pide convertirse en una experiencia de vida. Desde esta perspectiva, y abrazando el pensamiento de Merleau-Ponty (1945), rechazamos la visión del cuerpo como un objeto dócil bajo el escrutinio de la mente. Entendemos, por el contrario, que la corporeidad es la condición de posibilidad de toda experiencia y el vehículo genuino del "ser-en-el-mundo" (p. 94). Bajo esta premisa metodológica, los ritmos, tensiones y frecuencias que se exploran en el aula dejan de ser datos técnicos o indicadores biológicos para transformarse en fenómenos de presencia pura.

El cuerpo se convierte en la herramienta

de conexión primaria con el espacio y con la alteridad. Al reconocer esta concepción corporal, el artista-docente trasciende la autoridad del que "dicta" movimiento y se permite habitar la incertidumbre de la investigación de manera horizontal, transformándose en un compañero de búsqueda del estudiante.

Como eje gravitacional de esta interacción, el caucho emerge como el objeto mediador por excelencia. No se trata de un simple accesorio escenográfico, sino de un elemento con vida propia que ofrece resistencia, flexibilidad y una conexión vibratoria constante. En el marco de nuestra investigación, este material permite que la crisis inherente al "quehacer" artístico se materialice; el caucho no miente, obliga a una escucha kinestésica rigurosa donde la vibración de uno afecta inevitablemente la estabilidad del otro.

Así, el espacio de clase se transmuta en un laboratorio vivo donde el error y el hallazgo tienen el mismo valor pedagógico. Siguiendo a Freire (1970) en su idea de que no hay palabra verdadera que no sea unión inquebrantable entre acción y reflexión (p. 76), el artista-docente utiliza el caucho no para imponer una forma

estética, sino como un detonante para interrogar la presencia. El resultado es una investigación constante sobre la identidad, donde el descubrimiento individual solo es posible a través del tejido colectivo.

Conclusiones

Se concluye que la crisis, lejos de ser un estado de parálisis o un vacío en el quehacer, se constituye en esta investigación como el proceso creativo fundamental y la respuesta metodológica a los desafíos del aula-escenario. Al entender la crisis como el acto de "enredarse", esta deja de ser un problema para transformarse en el dispositivo que permite resolver de manera orgánica tres dimensiones críticas: En lo escénico, lo pedagógico y lo artístico.

El caucho trasciende su función como objeto físico para erigirse como una herramienta de reflexividad docente. Su presencia en el aula obliga al artista-educador a despojarse de metodologías estáticas y a repensarse continuamente frente a la imprevisibilidad del movimiento. Al ser un material que exige una respuesta orgánica y no mecánica, el caucho se convierte en el

catalizador de pedagogías alternativas donde la autoridad no reside en el saber acumulado, sino en la capacidad de habitar la incertidumbre junto al otro.

La metodología propuesta logra la enseñanza del teatro desde una vivencia fenomenológica profunda. el estudiante no "aprende a mover el cuerpo", sino que "aprende a ser presencia". Esto transforma al aula en un espacio de revelación donde los ritmos y frecuencias individuales se validan como la materia prima del hecho escénico, eliminando lo tradicional entre el docente que sabe y el alumno que ejecuta.

Referencias

Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Gallimard. (Edición en español: Planeta-Agostini, 1993)