

*Máster de Artes Escénicas de la Universidad de Vigo*

## ***EL LENGUAJE SENSORIAL***

### ***DE ENRIQUE VARGAS Y TEATRO DE LOS SENTIDOS***

**Autora: Eva M<sup>a</sup> Vila Barros**

**Directora: Carmen Luna Sellés**

	m	á	s	t	e	r		
t	e	a	t	r	o			
		a	r	t	e	s		
e	s	c	é	n	i	c	a	s
			v	i	g	o		

**Enero, 2015**

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	4
2. CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA .....	6
3. DESCRIPCIÓN PORMENORIZADA DE TEATRO DE LOS SENTIDOS.....	12
3.1. Enrique Vargas.....	12
3.3. Integrantes y sus especialidades.....	19
3.4. Premios recibidos .....	20
3.5. Festivales y ciudades .....	20
4. HERRAMIENTAS DE TRABAJO DEL LENGUAJE SENSORIAL .....	24
4.1. El juego.....	26
4.2. El silencio .....	29
4.3. El arte de escuchar.....	33
4.4. La oscuridad.....	37
4.6. La pregunta, la curiosidad y la respuesta .....	43
4.7. El laberinto .....	47
5. REPERTORIO .....	50
5.1. <i>El Hilo de Ariadna</i> .....	55
5.2. Oráculos .....	66
6. CONCLUSIONES .....	74
7. BIBLIOGRAFÍA.....	76
7.2. Recursos electrónicos.....	78
8. ANEXOS.....	80
8.1. Entrevista a Enrique Vargas .....	80
8.2. Vocabulario.....	87
8.3. Fotos de espectáculos y bocetos.....	88

Dedicado a Nelson,  
Manel, Rosalía y Antón

Agradecimientos a *Teatro de los Sentidos*, por ofrecerme generosamente información. A Enrique Vargas, por acogerme tan amablemente y regalarme las palabras de su interesante vida. A Nelson Jara, por estar siempre dispuesto a hablarme poéticamente de su apasionado trabajo con los sentidos. A Alekos, por enviarme volando todos sus boceticos. A Lorianana, por transportarme a Colombia. A Nina, Julia y todos aquellos que compartieron conmigo unos años de descubrimientos maravillosos allende los mares.

## 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo es una primera aproximación a la figura del antropólogo colombiano Enrique Vargas y al lenguaje dramático sensorial que ha creado junto a su compañía *Teatro de los Sentidos*. Tuve la oportunidad de trabajar en esta compañía entre los años 1994-1997 y descubrí un lenguaje escénico novedoso e impactante, muy distante de las enseñanzas académicas recibidas en la RESAD de Madrid, que me abrió los ojos a nuevos aspectos del teatro. Un lenguaje basado en la percepción sensorial del espectador y en el juego corporal, juego desarrollado en la oscuridad y en el silencio. Este trabajo viene a teorizar y complementar conceptualmente aquella experiencia teatral y vital que compartí de forma intensa con esta compañía. Quiero asimismo señalar lo dificultoso de explicar este estilo de teatro basado en la creación de experiencias sensoriales y la complejidad de la relación existente entre la dramaturgia propuesta y la reacción del público. En el transcurso de la redacción de este proyecto me he visto muchas veces limitada por las palabras a la hora de transmitir la esencia de este lenguaje.

La metodología empleada es histórico cultural, ya que de forma descriptiva pongo en relevancia la trayectoria de este interesante director dentro del panorama del teatro contemporáneo. Su trabajo ha recibido, entre otros muchos premios, el *Premio Max Nuevas Tendencias* en el año 2005.

El proyecto presenta la siguiente estructura:

Comienzo con un acercamiento a la historia del teatro colombiano contemporáneo, desde los años 60 hasta la actualidad, para situar el inicio del trabajo teatral de Enrique Vargas. A continuación, hago una descripción biográfica de éste y de los orígenes de la compañía en Bogotá, dentro de las actividades culturales estudiantiles de la Universidad Nacional de Colombia, y cómo ha sido su evolución hasta hoy en día. Menciono el organigrama actual de la compañía y la relación de festivales que ha ganado, así como las presentaciones que han efectuado a lo largo de todo el mundo.

El segundo apartado está dedicado a analizar minuciosamente las herramientas básicas y esenciales del lenguaje sensorial que ha desarrollado la

compañía y que sustentan de forma teórica y conceptual un trabajo muy práctico y sensitivo.

En un tercer apartado, reflejo el repertorio de propuestas teatrales creado a lo largo de veinte años de trayectoria con el lenguaje de los sentidos. Y realizo un análisis pormenorizado de dos de los espectáculos: *El Hilo de Ariadna* y *Oráculos*, propuestas escénicas que conozco de primera mano por haber trabajado en ellas.

A continuación, presento las conclusiones de mi investigación, y muestro la bibliografía y recursos electrónicos obtenidos.

Para finalizar, he complementado el trabajo con tres anexos que me han parecido importantes: el primero es la transcripción de una entrevista hecha vía telefónica al director Enrique Vargas, que muy amablemente se ofreció a hablar conmigo sobre su evolución teatral. El segundo es un pequeño vocabulario de términos utilizados por la compañía para definir conceptos de los espectáculos y que creo que es de sumo interés para comprender correctamente sus principios estéticos. Y el tercero es la muestra de bocetos originales, cedidos por el diseñador y miembro de la compañía *Alekos*, y fotos de varios montajes, cedidos por *Teatro de los Sentidos*, que, a mi parecer, muestran la visión estética de sus propuestas escénicas.

## **2. CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA**

El teatro en Colombia, desde la época de la Colonia, tuvo claras influencias españolas. Se representaban los géneros dramáticos de España: autos sacramentales, loas, dramas de capa y espada, y posteriormente zarzuela, ópera y opereta que tuvieron gran acogida entre el público de las clases más altas. Paralelamente a las obras presentadas en teatros, se hacían también representaciones callejeras al estilo de los carnavales, los desfiles y las procesiones. Hacia principios del siglo XX la mayor parte del teatro presentado era de corte costumbrista concebido a partir de valores y sentimientos burgueses, y dirigido igualmente a las clases altas de la sociedad siguiendo los cánones teatrales franceses y españoles. En los años 40 el teatro comercial de variedades tuvo la preferencia del público, con espectáculos realizados generalmente por compañías extranjeras en su mayoría ecuatorianas. Por lo tanto, se podría decir que el teatro colombiano no tenía un modelo propio ni una tradición teatral y la escritura de textos dramáticos era prácticamente inexistente.

Esta tendencia cambió a raíz de los acontecimientos sociales y políticos acontecidos en el país a finales de los años 40. En ese momento, las clases populares colombianas tenían en el líder liberal Jorge Eliecer Gaitán un conductor de masas de impulso incontenible que les estaba abriendo un camino hacia un país diferente. Su programa político promovía grandes reformas sociales de gran calado en la sociedad colombiana, de forma que se perfilaba como el próximo presidente de la República. El 9 de abril de 1948 fue asesinado en la ciudad de Bogotá. Este hecho desencadenó un período de violencia extrema en el país entre los seguidores liberales y conservadores, tanto en el campo como en la ciudad, que tuvo un saldo de 300.00 muertos. El estallido social desató la furia y la ira del pueblo colombiano contra todas las formas de represión del Estado, creó una nueva conciencia social que fue más allá de las luchas políticas y alcanzó a toda una generación de artistas de diferentes ámbitos de la cultura, entre ellos del teatro.

Esta guerra civil no declarada culminó con el golpe de estado del general Rojas Pinilla<sup>1</sup>, y su nombramiento como presidente de la única dictadura que ha tenido Colombia. Su gobierno tenía la firme intención de pacificar el país, intento que fracasa, aumentando la represión y generando tintes dictatoriales. Sin embargo, sería Rojas Pinilla el que sin proponérselo daría el impulso definitivo y necesario para la emergencia del movimiento teatral colombiano, con la llegada de la televisión al país en 1954.

El General, después de inaugurar la *Televisora Nacional*, encarga a Fausto Cabrera<sup>2</sup> la formación de un equipo de actores para trabajar en este nuevo medio de comunicación, con el objetivo de influir ideológicamente en la población. Para ello se intenta buscar al profesional mejor cualificado en formación de actores a nivel internacional, contratando al director japonés Seki Sano, que en ese momento residía en México.

Con la llegada de Seki Sano a Colombia se inició el proceso de transformación teatral en el país. Auspiciado por el gobierno fundó el *Instituto de las Artes Escénicas* (dependencia pedagógica de la también recién fundada *Televisora Nacional*) en la *Escuela Distrital*, espacio de formación más apropiado para el trabajo teatral que las instalaciones de la televisión. En sus cursos participaron Fausto Cabrera, Santiago García, Mónica Silva, Paco Barrero, Gabriela Samper, en su mayoría personas clave del desarrollo del movimiento teatral colombiano de finales del siglo XX. Las enseñanzas que impartió fueron decisivas para poner en contacto a jóvenes actores con las técnicas vivenciales de Stanislavski y con una nueva forma de hacer teatro más comprometida y profesional. Seki Sano creó una generación de actores de teatro, y no tanto de televisión como pretendía el gobierno. En menos de un año, el gobierno cae en la cuenta de la trascendencia política del profesor japonés y lo expulsa precipitadamente del país acusándolo de tendencias comunistas. Efectivamente, su trayectoria teatral se había desarrollado en la Unión Soviética, más concretamente en el teatro de arte de Moscú, siendo discípulo de Meyerhold y de Vakhtangov, profesor que sistematizó el sistema de Stanislavski.

---

<sup>1</sup> Militar y político colombiano que tras un golpe de estado gobernó Colombia entre los años 1953-57.

<sup>2</sup> Actor colombiano de origen español que creó la sala de teatro experimental El Búho.

Pero ya para entonces el profesor Seki Sano había sembrado la semilla de un nuevo teatro en los actores y en el país, un teatro donde el actor participaba abiertamente de la creación y de la vida política de su entorno; un teatro experimental y no comercial alejado del que se hacía hasta ese momento en el país.

Este fue el inicio de un profundo movimiento teatral que dio lugar al llamado *nuevo teatro colombiano*. Este movimiento teatral se caracterizó en primer lugar, por la creación de numerosas compañías independientes dispuestas a ofrecer al público una nueva forma de hacer teatro. En estas compañías el concepto jerárquico establecido en el desarrollo del trabajo teatral mudó completamente, la figura del director como eje principal de la toma de decisiones cambió hacia un trabajo desarrollado en grupo. Por ello, la creación colectiva se estableció como fórmula de funcionamiento de las compañías. Una creación colectiva entendida como compromiso de cada uno de los integrantes de la compañía por alcanzar una producción teatral propia y única. Según Eduardo Márceles (1977:92):

La creación colectiva en Colombia surgió como una necesidad de buscar temas entre los dramas cotidianos e históricos que determinan nuestra nacionalidad y de encontrar soluciones frescas a los problemas de montaje de cara a un nuevo público que emerge del proletariado y de las capas medias del país.

Como consecuencia de esta nueva forma de trabajo, el actor y su formación artística experimental cobraron una importancia relevante en el proceso de creación. Además, la búsqueda de temáticas de expresión popular cercanas a la sociedad colombiana, provocó la necesidad de que surgiera una generación de dramaturgos dispuestos a escribir las historias del drama nacional, dramaturgos que colaboraron estrechamente con las compañías para dar forma a los textos. Y finalmente, para secundar un cambio tan profundo en las raíces de la producción escénica se hizo necesario atraer a un nuevo público interesado en estas propuestas teatrales más próximas a la realidad colombiana y latinoamericana.

A raíz de este nuevo concepto del teatro se desarrollaron nuevas iniciativas dentro de la sociedad, que alcanzaron aspectos más amplios de la producción teatral. Nacieron compañías estables emblemáticas de la historia teatral colombiana: *Teatro Experimental El Búho* liderado por Fausto Cabrera, el *Teatro Candelaria* de Santiago García, el *Teatro Experimental de Cali*, dirigido por Enrique Buenaventura y el *Teatro Libre de Bogotá*. Se acercaron al arte escénico figuras

importantes de la vida cultural colombiana: poetas, pintores y músicos; intelectuales que contribuyeron al desarrollo de un arte interdisciplinario más complejo y elaborado. Se crearon escuelas de arte dramático para proporcionar al actor las herramientas técnicas y culturales necesarias a la hora de desarrollar su trabajo, las primeras de las cuales nacieron en las ciudades de Bogotá y Cali. Estas escuelas dignificaron el trabajo del actor y le proporcionaron un carácter profesional.

El público más interesado primeramente en este movimiento teatral fue el universitario; en diferentes universidades del país se crearon pequeños grupos de teatro que desarrollaron las técnicas del trabajo experimental. Para mostrar sus espectáculos se organizaron festivales de teatro universitario, que fueron muy bien acogidos por la comunidad universitaria integrando a los estudiantes tanto dentro de la actividad escénica como en la formación del nuevo público teatral. Los escenarios universitarios desempeñaron un papel decisivo y muy significativo en la dirección que tomaría el drama nacional.

Precisamente fue el teatro universitario el origen del festival que supondría la eclosión y confirmación de la importancia del *nuevo teatro colombiano*, el *Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales*, fundado en 1968. Este festival que en un primer momento tuvo un carácter universitario y local, se convirtió en pocos años, en la vanguardia y el punto de encuentro del teatro de todo el continente latinoamericano. Allí se presentaron las propuestas escénicas más reveladoras de la vida cultural y teatral, y se creó una conciencia de la identidad cultural que reunía a todos estos pueblos. En 1972 se convierte en el *Festival Internacional de Teatro de Manizales*, con este festival se rompe el aislamiento y la incomunicación que hasta entonces había en el teatro de toda Latinoamérica. En Manizales se produce un intenso intercambio de autores, métodos, estilos y tendencias teatrales que abren la comunicación a los trabajos que se están desarrollando en países como Argentina, Chile, Perú, Brasil y rescatan al teatro colombiano del aislamiento en el que permanecía.

Enrique Vargas, director de la compañía *Teatro de los Sentidos*, participó en este festival en cinco ocasiones, en calidad de director del Taller de teatro de la *Universidad Nacional de Colombia* en Bogotá:

- Año 1984, presenta *Las aventuras de Faustino Rinales*, Premio al mejor montaje colombiano.
- Año 1985, presenta *Sancocho de cola*.
- Año 1989, presenta *Imaginerías*.
- Año 1991, presenta *El Romance del Conde Olinos y su sombra*, recibe el Premio de Dramaturgia
- Año 1992, presenta *El Hilo de Ariadna*.

Un aspecto importante en la creación de una identidad propia colombiana es la búsqueda de una dramaturgia nacional, un lenguaje propio, con situaciones y personajes reales y creíbles, para poner sobre el escenario los problemas sociales y los temas históricos de interés nacional. Las obras, que se empezaron a escribir en ese momento, tienen un claro posicionamiento político, un alto grado de reivindicación y un acercamiento a las múltiples problemáticas y luchas de la población en cualquier lugar del país. De ahí que surjan dramaturgias sobre la violencia, las huelgas bananeras, el levantamiento comunero o la insurrección guerrillera. Además, estas propuestas escénicas tienen una gran acogida entre el público obrero que se identifica con el teatro que ve en escena. La aceptación del teatro es tan amplia que dio lugar a la creación de organizaciones teatrales gremiales, como *La Corporación Colombiana de Teatro*, presente todavía en la vida teatral y cultural del país, que a través de sus propuestas escénicas luchan por sus reivindicaciones sociales. Sin embargo, la excesiva ideologización del teatro produjo, en algunos momentos, el olvido de las formas teatrales en aras de los contenidos reivindicativos. Ello provocó que determinados círculos de crítica teatral apostaran por un teatro menos politizado.

Otro factor que contribuyó a la promoción y divulgación del arte escénico fue la apertura de salas independientes con programaciones estables, donde las compañías pudieron desarrollar sus propuestas de forma más continua. Asimismo, nació una generación de dramaturgos que trabajó y trabaja en constante conexión con la práctica escénica y con el público. Algunos de estos autores escriben para sus propias compañías, como es el caso de Enrique Buenaventura, uno de los más prolíficos, Santiago García o Victor Viviescas.

Hacia los años 90 y hasta la actualidad la actividad teatral se ha expandido hacia otros puntos del país, donde se ha estabilizado con festivales y compañías que desarrollan su trabajo en ciudades como Medellín, Bucaramanga, Cúcuta, Cartagena, Barranquilla, Neiva e Ibagué.

Actualmente el teatro colombiano ofrece un panorama muy heterogéneo y diverso, con propuestas escénicas arriesgadas desde el punto de vista de la dirección y con una alta calidad dramática en sus textos, con proyectos de investigación que se extienden a las artes plásticas y a la danza, como es el caso de la compañía *Teatro de los Sentidos*, y que abarcan todos los ámbitos de las artes escénicas. En la ciudad de Bogotá se ha consolidado el *Festival de Teatro Iberoamericano*<sup>3</sup>, impulsado por la actriz, directora y gestora, ya fallecida, Fanny Mickey. Este festival reúne cada dos años a las mejores compañías del mundo, con las propuestas más novedosas, siendo un referente del teatro mundial.

En el marco de esta situación, desde los años 80 Enrique Vargas desarrolló su trabajo teatral con los estudiantes de la Universidad Nacional en un taller de teatro que tuvo varios nombres consecutivos: *Taller de teatro de títeres Retablo Tiempo Vivo*, *Taller experimental de sensaciones*, *Taller de investigación de la imagen dramática* y que finalmente se convertiría en la actual compañía *Teatro de los Sentidos*.

---

<sup>3</sup> Creado en 1988 por Fanny Mickey y Ramiro Osorio, con motivo de la celebración de los 450 años de fundación de la ciudad.

### 3. DESCRIPCIÓN PORMENORIZADA DE TEATRO DE LOS SENTIDOS

*Teatro de los Sentidos* es un núcleo estable de artistas-investigadores de múltiples disciplinas y nacionalidades con sede en Barcelona que colaboran estrechamente desde hace veinte años, bajo la dirección artística de su creador, el antropólogo Enrique Vargas.

La compañía desarrolla una práctica que pone en relación el lenguaje sensorial, la poética del juego y la creación teatral. Su enfoque está basado en la comunicación corporal y sensorial, en la importancia del juego, en las tradiciones ancestrales, y en el silencio como condición necesaria para la comunicación.

Crea espectáculos de teatro innovador y experimental que rompen la barrera entre actor y público: los espectadores están invitados a tener un papel activo, transformándose en *viajeros* que son guiados y acompañados por los *habitantes* del espectáculo a través de un viaje onírico y simbólico.

#### 3.1. Enrique Vargas

Enrique Vargas<sup>4</sup> es un hombre de teatro y narrador oral. En 1946, a una edad muy temprana se despierta su interés por el mundo del teatro; su inquietud teatral comienza con la invención de juegos en el paisaje andino colombiano en el que se crió. Siendo muy joven colabora con los circos, cabarets y titiriteros ambulantes que pasaban por Manizales, su ciudad natal. A los quince años entra en la *Escuela de Arte Dramático* de Bogotá y más tarde, en 1960, estudia *Antropología Teatral* en la *Universidad de Michigan*, Estados Unidos. En el *Teatro La Mama* de Nueva York, realizó sus primeras interpretaciones en este país, en concreto en Harlem, uno de los barrios con mayor población latina de Manhattan, participando con representaciones callejeras. Eran obras de mucha cercanía con la gente, con

---

<sup>4</sup> Para los datos biográficos fundamentales seguimos la pequeña biografía de la profesora de la Universidad de Antioquía Natalia Restrepo Restrepo (2012) para la Agenda Cultural de la revista *Alma Mater* de la Universidad de Antioquía en el nº 187 de mayo de 2012.

temáticas a favor de la independencia de Puerto Rico. Trabaja además con Peter Schumann del *Bread and Puppet Theatre*<sup>5</sup>.

Nuevamente en Colombia, en el año 1966, dirige el *Teatro de la CUT* — *Central Unitaria de los Trabajadores*—; posteriormente, en 1973, el *Teatro de los barrios orientales* que nació en el barrio La Perseverancia, de Bogotá, contra la avenida Los Cerros, y se extendía hasta el barrio Juan XXIII.

En 1975, en el patio cinco de la *Cárcel Modelo* de Bogotá, donde se encontraban reclusos los presos políticos, crea el sindicato de guardianes, *Asoganalpe*, y con los presos crea el grupo de teatro de la cárcel. Esto lo convierte en uno de los escasos y primeros directores de teatro político en el país que utilizó actores naturales<sup>6</sup> para sus obras.

En el año 1977 viaja a Leticia, capital de la Amazonía colombiana, a observar a los niños indígenas y dedica quince años de investigación a los juegos, los rituales, y los mitos de la Amazonía y la Orinoquía colombianas; a partir de ahí dirige y crea obras como *Las aventuras de Faustino Rimalés*, *Sancocho de cola*, *4 golpes*, *El Romance del Conde Olinos y su sombra*, *La manta*, *La Feria del Tiempovivo*, *para no confundir la puerta con la salida ni la muerte con la morida*, entre otras, e inaugura la *Cátedra de Dramaturgia Sensorial de la Universidad Nacional de Colombia*, a la que había sido invitado por el poeta colombiano Fernando Garavito. Esta Cátedra se dictaba en el sótano del *Auditorio León de Greiff*, donde montó su taller experimental de sensaciones (teatro de olores, sabores, sombras y sonidos). Como resultado de este, en 1992, presenta su obra *El hilo de Ariadna* en el *Festival Internacional de Teatro de Manizales*, y en el *XXXIV Salón Nacional de Artistas de Colombia*, donde recibe el primer premio<sup>7</sup>, algo inusual para una propuesta teatral. Esto se produjo porque esta propuesta rompió con la práctica teatral canónica dotando de gran peso al componente plástico.

En 2003, con su compañía *Teatro de los Sentidos* deja la *Universidad Nacional* para continuar la búsqueda y la experimentación en el lenguaje sensorial.

---

<sup>5</sup> Compañía estadounidense de teatro de marionetas creada en 1963, que combina en sus espectáculos actores y marionetas gigantes, y que ha mantenido una actitud muy crítica hacia la política del país durante toda su trayectoria.

<sup>6</sup> Persona que interpreta un papel sin haber recibido formación actoral previa.

<sup>7</sup> Premio otorgado por primera vez a una obra de teatro.

Así, él y su grupo participan en múltiples festivales y encuentros de teatro alrededor del mundo durante más de una década.

### 3.2. Teatro de los Sentidos

El grupo nació en 1990 como un *Taller experimental de sensaciones* en las aulas de la *Universidad Nacional* de Colombia, con sede en Bogotá; formado en su mayoría por alumnos de diferentes disciplinas (Diseño, Artes plásticas, Filosofía, Antropología) y algunos profesores de artes. Sus propuestas se fueron presentando en los pueblos colombianos, las ferias, los festivales de teatro, los encuentros de circo y en el *Salón Nacional de Artistas*. Sus obras cuestionan el teatro tradicional y dentro de él, más concretamente el texto dramático y la imagen, es decir, la palabra y lo visual.

Después de haber ganado el premio del *XXXIV Salón Nacional de Artistas de Colombia* en el año 1992 con su primer laberinto sensorial *El Hilo de Ariadna*, la compañía empieza su recorrido por el mundo: *Festival Internacional de Teatro de las Naciones de Santiago de Chile*, *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*, *Temporada Casa de América* en Madrid, *Festival de Teatro de Gales, Aberystwyth y Cardiff* (Reino Unido), *Temporada de La Villette* en París, *Festival de Teatro de Londrina* (Brasil), *Festival Iberoamericano de Teatro de Caracas* (Venezuela), *Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá* (Colombia). Durante todo este tiempo su sede se mantuvo en los sótanos del *Auditorio León de Greiff*, pero se empezó a gestionar la búsqueda de una sede en España, ya que hacia el año 1997 la compañía comenzó a trabajar de forma más continua en Europa: Eslovenia, Italia y España. Primeramente, surgió la posibilidad de instalar la sede en Móstoles, Madrid, pero la experiencia no prosperó. En 1998 Enrique Vargas fue invitado a instalar su compañía en Módena (Italia), y allí permanecieron hasta el año 2003. Durante este tiempo de investigación en este país, muchos italianos empezaron a formar parte de la compañía.

Finalmente, en el año 2004 se asentaron definitivamente en Barcelona. El Ayuntamiento de esta ciudad realizó una convocatoria pública dirigida a los grupos de teatro para la cesión de algunas instalaciones municipales y la compañía ganó

Gráfica del traslado de la sede de la compañía



esta convocatoria. Así fue como el Ayuntamiento de Barcelona cedió a *Teatro de los Sentidos* las instalaciones del antiguo Polvorín de Monjuic, y en este lugar la compañía ha creado, a lo largo de veinte años, un centro dedicado a la investigación de las poéticas del sentir y la memoria del cuerpo.

Durante estos veinticuatro años de trayectoria de la compañía su composición ha variado considerablemente. Siempre liderada por Enrique Vargas, primero estuvo formada por un numeroso elenco (cercano a las 30 personas) de alumnos universitarios colombianos. Pero debido al amplio y costoso elenco, en cada ciudad donde se realizaban presentaciones se integraban actores elegidos a través de los cursos de formación impartidos por Enrique Vargas. Algunos de estos actores esporádicos (de diferentes nacionalidades: chilena, española, italiana, australiana, alemana) terminaron integrándose en la compañía durante pequeñas etapas de tiempo.

Es mi caso, yo estuve vinculada a la compañía entre los años 1994 y 1997. Este período es importante para la agrupación, ya que fue el inicio de su presentación a nivel europeo. Como explicaré a continuación esta nueva

concepción de hacer teatro creará mucha curiosidad en espectadores y programadores, y la compañía será invitada a participar en muchos festivales internacionales.

En 1994 la *Casa de las Américas* en Madrid dedicó seis meses al país de Colombia. Dentro de las actividades que se realizaron en ese amplio evento, estaba la presentación de *El Hilo de Ariadna* en esta ciudad; obra que venía precedida de éxito por los premios alcanzados, como el mencionado del *Salón Nacional de Artistas de Colombia* y el *Tucán de Oro* en el *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*. Yo participé en un Curso de Dramaturgia Sensorial con la agrupación y fui seleccionada para participar en esta presentación. El éxito alcanzado por la obra en Madrid fue tal que la temporada programada para el mes de junio se alargó hasta el mes de julio, y una vez acabada ésta, la compañía buscó otro lugar en Madrid para realizar presentaciones en septiembre. A raíz de estas presentaciones llegaron nuevas invitaciones para realizar otras actuaciones en diversas ciudades europeas: Gales en octubre y París durante todas las navidades. Enrique Vargas me invitó a participar en toda la gira europea y yo acepté compartir con ellos la aventura europea. La compañía, en ese momento, no regresó a Colombia y se mantuvo durante seis meses en Europa, intercalando presentaciones con etapas de formación, preparación y adaptación del espectáculo a los lugares programados. Los actores recibimos clases de inglés y francés, las experiencias sensoriales se adaptaron a las ciudades que se iban a visitar, y se fueron analizando progresivamente las reacciones de los espectadores en los distintos lugares de función para matizar el espectáculo. Los actores colombianos también resaltaron las grandes diferencias que había en la percepción del espectáculo entre el público de Colombia y el público de cada país europeo (en este caso España, Reino Unido y Francia). En ese momento no había una explicación clara del por qué de esa diferencia, pero pasados veinte años de creación de propuestas sensoriales, Nelson Jara<sup>8</sup> reflexiona:

La percepción es diferente en cada país, según los patrones culturales establecidos. Nosotros trabajamos con arquetipos de la vida, la muerte, la transformación, etc., y en cada cultura estos conceptos se contemplan de forma distinta. Por ejemplo, la

---

<sup>8</sup> Entrevista telefónica realizada el 20 de noviembre de 2014. Nelson Jara es actor de *Teatro de los Sentidos* y responsable de los paisajes olfativos.

muerte en México es motivo de celebración y de fiesta, sin embargo en Europa es un momento de tristeza y de pesar, por ello, los espectadores de un lugar u otro reaccionan de forma diferente. En Dinamarca tuvimos que cambiar los olores de un espectáculo porque resultaban excesivamente fuertes para los espectadores, utilizamos esencias mucho más suaves.

Una vez terminada la primera gira europea de la compañía, a principios de 1995, fui invitada a Colombia, para conocer y participar del trabajo que se desarrollaba en la sede de Bogotá. Llegar a Colombia fue entender mucho mejor el lenguaje sensorial de Enrique Vargas y la puesta en escena de *El Hilo de Ariadna*. Me encontré un país con un ambiente de jóvenes universitarios muy ávidos de conocer, de buscar, de experimentar y jugar, permanentemente despiertos a desarrollar nuevas propuestas en cualquier ámbito. Me sorprendí al descubrir la naturaleza viva, apabullante, impredecible y salvaje de un país joven, de grandes recursos naturales, lleno de materias primas y con gran capacidad de producir. Una sociedad plural con unas tradiciones culturales complejas, amplias, variadas y ricas, muy arraigadas y presentes en el día a día. Todas estas características del país están reflejadas en las experiencias sensoriales de *El Hilo* (así se le llama a esta pieza a nivel interno). En general, descubrí una vida más primaria en lo material, pero más intensa en emociones y vivencias. Creo que esa es la esencia del lenguaje de *Teatro de los Sentidos*.

En Bogotá participé de talleres realizados por directores colaboradores habituales de la compañía: el francés George Perla y Pilar Becerra; actué en pasacalles y en la reposición de la obra *La Feria del Tiempovivo*, además de la presentación de *El Hilo de Ariadna* en los festivales internacionales de Caracas y Londrina (Brasil).

Pasado este primer período volví a España y a los seis meses fui llamada por la compañía para participar en Bogotá de la creación y puesta en escena de la obra *Oráculos*. La compañía había recibido una ayuda de la Comunidad Económica Europea para becar a varios europeos que participaran en la producción de su nuevo espectáculo. Fuimos integrados un actor neozelandés, un escenógrafo alemán, una productora española y yo, una actriz. Durante tres meses se preparó la producción, dramaturgia y puesta en escena de *Oráculos* que fue estrenada en el

V Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá<sup>9</sup>. En este espectáculo participé desarrollando la dramaturgia, basada en los arcanos del tarot, a través de pequeños grupos de trabajo y utilizando técnicas de improvisación; en la puesta en escena final actúe en la cámara de espejos recibiendo a los visitantes e invitándolos a formularse una pregunta.

Durante este período de tiempo que trabajé en la compañía, los integrantes éramos actores, artistas plásticos, productores, diseñadores, escenógrafos, músicos; artistas multidisciplinares de diferentes nacionalidades (en su mayoría colombianos) que encontramos en *Teatro de los Sentidos* un lenguaje por descubrir y experimentar y una forma nueva de comunicación con el público.

En la actualidad la compañía tiene una composición más estable, está integrada por veinticinco personas de diferentes nacionalidades: cuatro colombianos, ocho españoles, diez italianos, un francés, un chileno y una danesa. Hay un núcleo principal de cuatro miembros de nacionalidad colombiana que han acompañado a Enrique Vargas en este largo periplo, y que constituyen la raíz y el origen del trabajo sensorial, un equipo administrativo compuesto por españoles, y un reparto con amplia presencia italiana proveniente de los cinco años de estancia de la compañía en este país.

*Teatro de los Sentidos* tiene, además, integrada una segunda sede de la compañía en el *Centro Culturale Il Funaro*<sup>10</sup>, en Pistoia (Italia), la *Scuola dei sensi di Enrique Vargas*. Allí la compañía desarrolla de forma continuada proyectos de investigación, talleres de formación y presentaciones. Asimismo, realiza habitualmente coproducciones con *Republique Theater*<sup>11</sup>, en Copenhague (Dinamarca) y ha realizado la coproducción *Cuando el río suena* en Santiago de Chile, donde residen algunos miembros de la compañía.

La sede actual de la compañía en el Polvorí de la ciudad de Barcelona acoge también un espacio estable de formación llamado *Escuela de los Sentidos-Asociación Caixa d'Eines*. Esta es la plataforma educativa de la agrupación donde se

---

<sup>9</sup> Muestra teatral que comenzó en el año 1988, dirigida por la carismática actriz y directora Fanny Mikey y que se ha convertido en un emblemático festival internacional de teatro bienal.

<sup>10</sup> Centro independiente de formación, investigación y creación teatral de la compañía *Teatro Studio Blu*, nacido en el 2009.

<sup>11</sup> *El Eco de la Sombra*, estrenado en *Copenhagen Kobenhavns Internationale Teater* (KIT) Dinamarca, 2005. Y *El Corazón de las Tinieblas*, basado en la vida de Joseph Conrad, montaje estrenado el 13 de septiembre de 2014, en *Republique Theater Copenhagen*.

desarrollan proyectos de formación e investigación sobre la poética de los sentidos y la aplicación de este lenguaje a otras disciplinas artísticas y educativas de otros ámbitos de la sociedad. En el marco de esta programación, desde el año 2009, *Teatro de los Sentidos* imparte en Barcelona el Curso de *Postgrado en Lenguaje Sensorial y Poética del Juego* (30 ECTS) en colaboración con la *Fundació Universitat de Girona: Innovació i Formació*<sup>12</sup>.

### 3.3. Integrantes y sus especialidades

Como ya he dicho anteriormente la compañía está integrada por veinticinco personas, de nacionalidades colombiana, española, italiana, francesa, chilena y danesa. Distribuidos de la siguiente forma:

- Director artístico: Enrique Vargas.
- Equipo técnico:
  - Coordinadora artística: Patrizia Menichelli.
  - Director Técnico: Gabriel Hernández.
  - Director musical: Alberto Sarchina.
  - Diseñador de iluminación: René Méndez.
  - Diseñadora de vestuario: Patrizia Menichelli.
  - Diseñador: Alekos.
  - Paisajes olfativos: Nelson Jara.
  - Paisajes sonoros: Stéphane Laidet.
  - Diseñadora de imaginarios: Gabriella Salvaterra.
- Equipo artístico:
  - *Habitantes*: Nelson Jara, Alekos, Gabriella Salvaterra, Giovanna Pezullo, Gabriel Hernández, Pancho García, René Méndez, Arianna Marano, Stéphane Laidet, Betina Birkjaer, Umberto Francini, Alberto Sarchina, Sebastiano Spinella, Lisa Marrani, Aurora Arenare, Eva Pérez, Miguel Jofre, Marga Socias, Ludovica Zoina.
  - Músicos: Gabriel Hernández, Pancho García, Stéphane Laidet.

---

<sup>12</sup> Vid. <http://www.fundacioudg.org/diploma-de-postgrau-en-llenguatge-sensorial-i-poetica-del-joc-realitzacio-a-barcelona.html>

- Equipo administrativo
  - Gerencia: Toni Vidal.
  - Producción: Carlos Calvo.
  - Administración: Lúdia Figueras.
  - Distribución: Claudio Ponzana.
  - Comunicación: Clara Gassiot.

### 3.4. Premios recibidos

Estos son los premios que la compañía ha recibido en sus veintidós años de trayectoria:

- Condecoración '*Medalla al Mérito Cultural*' del Ministerio de Cultura de Colombia a Enrique Vargas. Bogotá, Colombia (2013)
- Premio *TZ Rosen* del público y la crítica. Munich, Alemania (2008)
- Premio de la prensa Mejor obra del año. Pittsburg, EEUU (2008)
- Premio de Honor del *Festival Internacional de Teatro de Valladolid*, por la labor de investigación y trayectoria artística. Valladolid, España (2006)
- Premio *MAX* a las nuevas tendencias escénicas. Guadalajara, España (2005)
- Premio *Sebastià Gasch*. Barcelona, España (2004)
- Reconocimiento de la UNESCO, *IV Festival Iberoamericano de Teatro*. Bogotá. Colombia (1994)
- Premio *Tucán de Oro* del *VII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*. España (1993)
- Mejor obra según el público y la prensa. *Festival Mundial Teatro de las Naciones*. Santiago de Chile, Chile (1993)
- Primer *Premio XXXIV Salón Nacional de Artistas*. Bogotá. Colombia (1992)

### 3.5. Festivales y ciudades

La compañía ha presentado sus propuestas teatrales en festivales de teatro de todo el mundo. Estos son algunos de los lugares donde se han presentado a lo largo de los últimos años:

- Temporada en *La Casa del Teatro*, Bogotá (Colombia), 2013.
- *Goteborg Dans & Teater Festival*, Goteborg (Suecia), 2013.
- *Festival Zomer Van Antwerpen*, Antwerpen (Bélgica), 2013.
- *Festival Notte dei Poeti*, Pula (Italia), 2012.

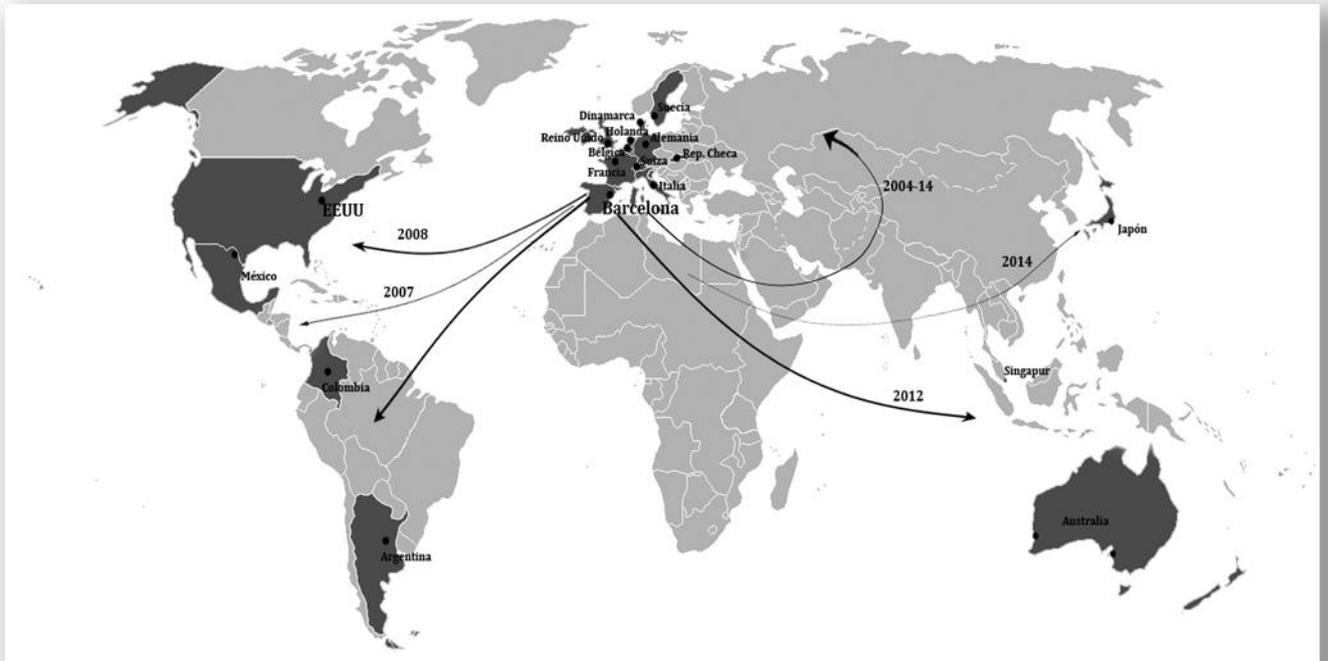
- *Perth International Arts Festival* (Australia), 2012.
- *Republique Theatrer*, Copenhague (Dinamarca), 2012, 2009.
- *Temporada Polvorí de Montjuïc*, Barcelona (España), 2011.
- *Le Vie dei Festival*, Roma (Italia), 2011.
- *Benevento Città Spettacolo*, Benevento (Italia), 2011.
- *Festival Internacional de Teatre de Tarragona* (España), 2011.
- *Singapore Arts Festival* (Singapur), 2011.
- *Festival Grec*. Barcelona (España), 2010, 2009, 2006, 2003.
- Palazzo Riso. Museo d'Arte Contemporanea della Sicilia. Palermo (Italia), 2010.
- Teatro Jovellanos de Gijón, Recinto Ferial de Asturias Luís Adaro. Gijón (España), 2009.
- *Festival de Teatro de El Ejido* (España), 2009.
- Centre d'Arts Escèniques de Terrassa (España), 2009
- *Pittsburgh International Festival of Firsts*, Pittsburgh (EE.UU.), 2009.
- *Tollwood Festival*, Munich (Alemania), 2008 y 2005.
- *Napoli Teatro Festival*, Napoles (Italia), 2008.
- *Norwich Festival* (Reino Unido), 2008.
- Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón (España), 2008.
- Teatro Español. Naves del Matadero, Madrid (España), 2007.
- *Forum de las Culturas*, Monterrey (México), 2007.
- *Aarhus Festival* (Dinamarca), 2007.
- *Festival de Norwich* (Reino Unido), 2007.
- *Festival VEO*, Valencia (España), 2007, 2004.
- Temporada en el Palacio de Festivales de Santander (España), 2006.
- *Festival Zommer Van Antwerpen*, Amberes (Bélgica), 2006.
- *Tweetakt Festival*, Utrecht (Holanda), 2006.
- *La Città del Teatro*, Cascina (Italia), 2005.
- Món Llibre. Any del llibre, Barcelona (España), 2005.
- *Fòrum de les Cultures*, Barcelona (España), 2004.
- *Festival di Palermo sul '900*, Palermo (Italia)
- *La Vie dei Festival*. ERT, Modena (Italia)
- *Temporada Mercat de les Flors*, Barcelona (España)
- *Holland Festival*, Ámsterdam (Holanda)
- *Klaptstuk Festival*, Leuven (Bélgica)
- *Festival Theater der Welt*, Berlin (Alemania)
- *Sagra Musicale Malatestiana*, Rimini (Italia)
- *Zurcher Theater Spektakel*, Zurich (Suiza)
- *Temporada La Vie dei Festival* ERT, Modena, (Italia)
- *London International Festival Theatre*, Londres (Reino Unido)
- *Théâtre National de Bretagne* (TNB), Rennes (Francia)
- *Festival de Teatro Éxodos*, Lubljana (Slovenia)
- *Festival de Teatro Clásico* de Mérida, Mérida (España)
- *Festival Iberoamericano de Teatro* de Bogotá, Bogotá (Colombia), 1996.
- *Festival de Teatro de Londrina*, Londrina (Brasil), 1995.
- *Festival Iberoamericano de Teatro de Caracas*, Caracas (Venezuela), 1995.

- *Festival de Cuentería*, Agüimes, Canarias (España), 1994.
- *Temporada en La Villette*, París (Francia), 1994.
- *Festival de Teatro de Gales*. Aberysthiwh, Car-diff, Vangor (Reino Unido), 1994.
- *Temporada Casa de América*, Madrid (España), 1994.
- *Festival Internacional de Teatro de las Naciones* de Santiago de Chile (Chile), 1993.
- *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*, Cádiz (España), 1993.
- Instituto Central de Teatro, Praga (Rep. Checa)
- *Festival de Teatro de Rosario*, Rosario (Argentina)

Gráfica de los países en los que actuó la compañía cuando su sede estaba en Bogotá



Gráfica de los países que ha visitado la compañía desde que tiene sede en Barcelona



#### 4. HERRAMIENTAS DE TRABAJO DEL LENGUAJE SENSORIAL

Enrique Vargas utiliza una metáfora para definir el conjunto de conceptos que desarrolla en su lenguaje sensorial. Él habla de una caja de herramientas para construir y desarrollar el lenguaje de los sentidos, una metáfora muy acertada, desde mi punto de vista, ya que nos acerca a la idea del oficio desarrollado con responsabilidad y conciencia y al proceso de lo artesanal, dos conceptos de trabajo desarrollados en la compañía, como veremos más adelante. “Caixa d’Eines” (“caja de herramientas” en lengua catalana) es también la expresión escogida para denominar a la Escuela de los Sentidos que ofrece formación permanente en su sede. A continuación vamos a abrir, figuradamente, esta “caja de herramientas” para descubrir cómo se construye este lenguaje. Los instrumentos que encontramos son:

- El juego.
- El silencio.
- El arte de escuchar.
- La oscuridad.
- La memoria del cuerpo.
- La pregunta, la curiosidad y la respuesta.
- El laberinto.

Antes de analizar estas herramientas de forma pormenorizada, quiero explicar el particular uso de determinados conceptos teatrales para la compañía. *Teatro de los Sentidos* utiliza muy poco la palabra en sus montajes. Como hablaremos más adelante el silencio es normalmente el “sonido” predominante del ambiente que recrean y únicamente hay un texto en cada una de sus propuestas escénicas, que se escucha hacia el inicio del espectáculo. Es decir, prescinden de la palabra dentro de sus dramaturgias. Además de esto, mantienen una particular relación con la terminología teatral. Alteran e inventan nuevos conceptos dramáticos para aproximarlos al mundo teatral que manejan. Los conceptos establecidos en el lenguaje son limitados y no abarcan la totalidad del significado que la compañía quiere darles, por lo tanto los resemantizan de nuevo y les dan un significado más amplio y próximo a sus propuestas escénicas. Ejemplos de estas alteraciones son las siguientes:

- A las personas que actúan en una obra de teatro les llamamos normalmente “actores/actrices”; sin embargo, en *Teatro de los Sentidos* se les denomina “habitantes”<sup>13</sup>. ¿Por qué *habitantes*? Primero, porque los actores en esta compañía no sólo encarnan un personaje, sino que incorporan personajes que habitan espacios de forma intensa, puesto que el lenguaje sensorial requiere de una actuación que va más allá de la propia interpretación. Como ejemplo diré que el tiempo de actuación en algunos montajes, para el actor, es de cinco horas. Durante esa estancia el actor debe permanecer en personaje la mayor parte del tiempo, simular que habita un lugar determinado, descansar dentro del espacio y del personaje, dosificar su energía para toda la jornada. Experimenta una situación tan prolongada y profunda que termina habitándola más que interpretándola. Por lo demás, las personas que actúan no son exclusivamente actores formados profesionalmente, son diseñadores, músicos, escenógrafos, etc.; artistas multidisciplinares que cumplen varias funciones dentro del organigrama de la compañía, y una de estas funciones es actuar.
- Asimismo, los “espectadores” fueron llamados primeramente *visitantes*; ¿Por qué *visitantes*? Porque en las propuestas teatrales sensoriales se busca un espectador activo, que participe de las experiencias expuestas, que entre a visitar el espacio y lo viva, lo disfrute, lo sufra, lo perciba y lo transforme. Actualmente el nombre que se les da es *imaginantes*, personas que estén dispuestas a imaginar y crear su propia experiencia a partir de la iniciativa que les propone la compañía. La experiencia es un concepto fundamental para *Teatro de los sentidos* y es ella la que define el concepto de *imaginantes*. En este sentido podemos entender las siguientes palabras de Enrique Vargas procedentes de un reportaje periodístico que inciden en la importancia de este concepto puesto en juego en sus propuestas: “La experiencia de cada uno de nosotros, no sólo de los artistas, también de los espectadores, que no son espectadores son imaginantes (...). Es un concepto que se debería aplicar más allá del teatro, ¡imagínate a un político que en lugar de dirigirse a sus compatriotas se dirigiera a sus imaginantes...!

Otros ejemplos de invención de nuevos conceptos teatrales son:

---

<sup>13</sup> Ver anexo 2: vocabulario, pág. 83.

- Las sensaciones táctiles que va a percibir el *imaginante* en el transcurso de la obra se llaman *senso-pies*, siempre que afecten a texturas tocadas por los pies o *senso-manos*, si son percibidas por las manos.
- Los sonidos que los *imaginantes* van a escuchar se denominan *paisajes sonoros*<sup>14</sup>.

Así pues, se crean palabras para intentar definir con mayor rigor los conceptos que la compañía quiere transmitir<sup>15</sup>.

A continuación voy a analizar los elementos básicos de la “caja de herramientas” utilizada por el antropólogo y director Enrique Vargas en su compañía *Teatro de los Sentidos*.

#### 4.1. El juego

El historiador holandés Johan Huizinga<sup>16</sup>, en su libro *Homo Ludens* hace la siguiente definición del término juego.

El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente. Definido de esta suerte, el concepto parece adecuado para comprender todo lo que denominamos juego en los animales, en los niños y en los adultos: juegos de fuerza y habilidad, juegos de cálculo y de azar, exhibiciones y representaciones. Esta categoría, juego, parece que puede ser considerada como uno de los elementos espirituales más fundamentales de la vida. (1939:53)

El juego es el objetivo básico de las propuestas escénicas de *Teatro de los Sentidos*. Con él buscan establecer una perspectiva de asombro y sorpresa en los *imaginantes*, conseguir que retornen a la ingenuidad de sus primeros años de vida, al mundo creativo e imaginativo de sus juegos de infancia. Creen que con el juego se pierden los prejuicios, las creencias, las ideologías; que al adentrarse en el mundo del juego el *imaginante* queda libre de ataduras y de encorsetamientos y es capaz de abrir su mundo a nuevas percepciones.

---

<sup>14</sup> Término acuñado en los años 60 por R. Murray Schafer iniciador del movimiento conocido como Ecología Acústica o Ecoacústica.

<sup>15</sup> En el anexo 2 de este trabajo aparece un desglose de vocabulario donde constan algunas de las palabras creadas por la compañía.

<sup>16</sup> Historiador y filósofo.

La capacidad de jugar y divertirse se ha perdido en la vida actual y cotidiana del mundo de los adultos, y *Teatro de los Sentidos* propone recuperarla. Una de las estrategias para esa recuperación es cambiar la relación entre persona, espacio y objeto. La relación que se establece habitualmente es de sujeto a objeto; es decir, el sujeto observa lo que le rodea, percibe los objetos o el espacio, pero nunca considera que los objetos o el espacio le puedan percibir a él. La relación que se quiere establecer en el lenguaje sensorial es de sujeto a sujeto: yo toco el árbol y el árbol me toca a mí, yo huelo una flor y la flor me huele a mí, yo escucho el sonido de un pájaro y ese pájaro me siente a mí, siguiendo un principio de empatía relacional. La misma reciprocidad que establecen los niños con sus juguetes, puesto que los ven como sujetos iguales a ellos. Esta forma de juego, desarrollado en la infancia y perdido en la edad adulta, permite que las relaciones preestablecidas en la sociedad de sujeto a objeto se transmuten en sujeto-sujeto en el universo sensorial; y que el *imaginante*, bajo estas premisas, entre en su propio espacio creativo guiado por la dramaturgia de la propuesta teatral de la compañía. “El juego permite manifestar la espontaneidad más profunda, las reacciones más personales frente a las coacciones exteriores” como se afirma en el *Diccionario de los símbolos* (Chevalier, 1995: 610). Este es el juego sincero que se plantea en el marco de estas representaciones teatrales o manifestaciones artísticas con el fin de desencadenar imaginarios y experiencias poéticas.

Dentro de las artes escénicas y plásticas de la modernidad el juego ha ejercido un rol importante. En el artículo “El juego en el arte moderno y contemporáneo” se realiza una profunda reflexión sobre esta interconexión:

...el juego es adoptado decididamente por el arte moderno por ser una de las mejores maneras de canalizar muchas de las grandes cuestiones de las que se ocupa en principio el arte de las vanguardias históricas, que tratan en especial de liberar al hombre de la represión,... (Gutiérrez, 2009: 54)

En este mismo artículo la autora realiza una clasificación de los tipos de juegos artísticos básicos y la influencia que han ejercido sobre distintas creaciones artísticas. Las propuestas escénicas de *Teatro de los Sentidos* quedarían perfectamente enmarcadas en la siguiente definición del estudio arriba señalado:

**Juegos de percepción sensorial** que se articulan a través de la participación activa del espectador, en ellos se propone pasar del arte

predominantemente visual a otro tipo de arte basado en experiencias hápticas que pongan en juego los demás sentidos: el tacto, el gusto, el olor y el oído, sirviéndonos como ejemplo el juego surrealista de *“la maquina poética”*. (2009:67)

En referencia a la relación entre el juego, el arte y el público, un aspecto muy relevante en el teatro sensorial, el mismo artículo concluye diciendo que

(...) el arte contemporáneo establece a través de su criterio lúdico la participación del espectador. Una de las propuestas más decididas del arte la encontramos en la participación del espectador buscando vías para integrar al público en el proceso creativo, este no sería posible sin un planteamiento lúdico del arte, pues para que pueda acontecer esta intervención el público debería estar convenientemente preparado a través de una enseñanza necesaria para la participación consciente en la acción artística, esto implica un conocimiento de los lenguajes de los distintos movimientos artísticos, así como un cierto dominio perceptivo del espacio, la forma, el color, etc., pero este tipo de educación es claramente minoritaria, por lo que acercarnos a la utopía del arte moderno que preconiza un arte para todos en el que todos podamos participar, solo puede ser viable por una parte ampliando nuestro horizonte educativo y por otra partiendo de lo que todos podemos aportar, nuestro instinto de juego, nuestras ganas de participar y descubrir.(2009:68)

Enrique Vargas<sup>17</sup> como investigador antropólogo estuvo durante quince años estudiando y analizando los juegos, los ritos y los mitos de varias zonas indígenas de Colombia: La Guajira<sup>18</sup> y Leticia<sup>19</sup>. El resultado obtenido en sus investigaciones fue desarrollado, analizado y experimentado a nivel teatral en el *Taller de Investigación Sensorial de la Universidad Nacional de Colombia*, en Bogotá, que el mismo dirigía. De este taller surgió el primer laberinto sensorial producido por la compañía, *El Hilo de Ariadna*. Sobre su interés por el juego dice el director en la conferencia “La poética del juego” (2013):

Con mi trabajo yo busco llegar a la memoria de los juegos que hacía de niño en los cafetales del Quindío, Calcedonia, donde yo nací. Yo hacía caminitos alternos a los de mi hermano, y caminitos para ir donde no podía ir: bajar a la quebrada, subir al monte. Los laberintos que hacía eran para poder llegar a los juegos prohibidos. Con *El Hilo de Ariadna* ganamos el *Premio del Salón de Artistas* porque habíamos integrado en la puesta en escena el proceso de construcción, la integración de un proceso vivo, que no dejaba de ser una segunda piel del montaje. Finalmente

---

<sup>17</sup> Ver anexo 1: entrevista a Enrique Vargas, pág. 75.

<sup>18</sup> Departamento situado al norte de Colombia, limítrofe con la República de Venezuela y el mar Caribe, donde se asienta el pueblo indígena wayú o guajiro.

<sup>19</sup> Capital del Departamento del Amazonas, situada en el extremo sur de Colombia, limítrofe con Brasil. Gran parte de sus habitantes son indígenas procedentes de más de treinta y cinco grupos diferentes, entre los más que destacan: huitoto, ticuna, cocama, bora, matapi, yucuma, tanimuca, miraña y andoque.

descubrimos que el jurado se había divertido y habían podido jugar en nuestro laberinto. Funcionó el juego.

#### 4.2. El silencio

*Donde tú puedes sentir más es en el silencio, cuando el ruido se calla y se despiertan el resto de los sentidos.<sup>20</sup>*

*Teatro de los Sentidos* propone experiencias sensoriales desenvueltas sin acompañamiento de palabras. El silencio es una característica primordial en sus dramaturgias. No hay un guión escrito de la obra, no hay diálogos hablados entre los *habitantes* (los *habitantes* se comunican entre ellos pero no a través de la palabra sino a través de señales táctiles y sonoras, lo que Vargas ha llamado el *metalenguaje*<sup>21</sup>), únicamente y de forma excepcional en cada montaje un actor comparte con los *imaginantes* un texto de carácter simbólico. Debido a la carencia de textos escritos, las primeras obras realizadas por la compañía no poseían registro textual. Desde hace algún tiempo se realizan guiones durante el proceso de montaje. Como he señalado anteriormente, únicamente hay un texto literario al inicio de la obra en forma de cuento o de poema que invita al *imaginante* a entrar en el juego que le propone la compañía.

Según el director:

Nuestras obras empiezan a motivar al *imaginante*, con un cuento que se configura como una pregunta, y hace que ella o él quieran convertirse en protagonistas de este cuento. (2013)

Las palabras del texto que escuchan los *imaginantes* son precisas y concretas, por ejemplo, en *El hilo de Ariadna* el poema de Kavafis invita a un viaje, pero al mismo tiempo son sugerentes, y tienen como objetivo abrir las puertas físicas y mentales al lenguaje sensorial y al viaje interior. En el viaje interior se necesita de un alto grado de escucha interna y ausencia de estímulos sonoros. De ahí que el silencio sirva como aislante de un espacio exterior lleno hasta la

---

<sup>20</sup> Gabriela Salvaterra, actriz de la compañía. Palabras procedentes de la entrevista en <http://www.festival10sentidos.com/presentacion-festival-10-sentidos-2013-tras-la-mirada/programacion-escenica-2013/teatro-de-los-sentidos/> (1:40 m.)

<sup>21</sup> Ver anexo 2: vocabulario, pág. 83.

saciedad de estímulos sonoros. La abundancia de estos estímulos actúa como un permanente ruido de fondo, que impide la comunicación con nosotros mismos. Con la ausencia de sonidos, el objetivo es percibir de forma consciente el silencio y escuchar las posibilidades que guarda. El escritor paraguayo Augusto Roa Bastos en “Contar un cuento” escribe:

La palabra es la gran trampa, la palabra vieja, la palabra usada. Es muy cierto eso de que empezamos a morir por la boca como los peces. Yo mismo hablo y hablo. ¿Para qué? Para sacar nuevas capas a la cebolla. Por ahí no se va a ningún lado. Habría que encontrar un nuevo lenguaje, y mejor todavía un lenguaje de silencio en el que nos podamos comunicar por levísimos estremecimientos, como los animales- ¿no se dan cuenta que libres son ellos?-, por leves alteraciones de esta acumulación de ondas congestionadas que hay en nosotros como un forúnculo a punto de reventar. Un pestañeo apenas visible [...]. Un pliegue de labios [...]. Los gestos más largos expresarían los hechos más simples: el hambre, el odio, la indiferencia. (1984:91)

La necesidad de un nuevo lenguaje para comunicarse forma parte de la búsqueda del teatro sensorial y la palabra no es suficiente o es innecesaria según Enrique Vargas: “Cuando utilizas todos los sentidos, la experiencia que tu vives se vuelve inefable. Se trata de llevar la sensación teatral y no encontrar palabras para escribirla. Lo no dicho es más importante que lo dicho. Para poder vivirlo no se necesitan las palabras.”<sup>22</sup>

Sobre la deficiencia de comunicación de las palabras López Velarde afirma:

Las posibilidades del sistema lingüístico se han desvanecido frente al poeta. La definición funcional del lenguaje como instrumento de comunicación ha dejado de ser cierta. Los signos lingüísticos ya no resultan suficientes para lograr expresar lo que el hablante del poema desea. (2004:6)

Y en el mismo artículo hace referencia a la relación entre palabra y silencio:

Así como reconocemos que hay centro en la medida que hay márgenes, o luz, en la medida que hay sombra; sólo hay lenguaje (palabra, sonido) donde hay silencio. Es en esta paradoja en que se instaura la relación dialéctica entre el Silencio y la Palabra (poesía). [...] Asimismo, si sólo mediante el signo puede conocerse el objeto, la cosa: sólo a través de la palabra, puede manifestarse y darse a conocer el silencio. (2004: 6)

Por lo tanto, la ausencia de texto, de palabras y de sonidos provoca que el silencio aparezca como protagonista del espacio. Y que sirva como camino para

---

<sup>22</sup> Ver anexo 1: entrevista, pág. 79.

escuchar con mayor atención lo que nos rodea, para desarrollar una escucha más activa y vibrante del entorno en el que estamos, y finalmente poder sentirnos a nosotros mismos. Y no sólo poder sino acceder a oírnos a nosotros mismos. En muchas ocasiones dentro de *El Hilo de Ariadna*, por ejemplo, esta escucha de uno mismo, unida a las sensaciones provocadas por los diversos mecanismos sensoriales puestos en juego, crea situaciones de emotividad y catarsis en el *imaginante*. De ahí que los *habitantes* digan que esta propuesta abre las puertas a su imaginario.

Al abordar el tema de la construcción social del universo sonoro, David Le Breton<sup>23</sup> señala poéticamente que el oído es un sentido de la interioridad, lleva el mundo al corazón de uno, en contraposición a la vista que lo lleva hacia fuera del mismo. El ruido decodificado se convierte en un sonido inteligible e interpretable. También hace referencia a la relación entre el cuerpo y el sonido, y menciona que el cuerpo se acostumbra tanto al ruido como al silencio y quienes temen al silencio permanecen al acecho de un sonido que humanice el lugar.

Fernando Mesquita en su tesis doctoral *Poética da penúria: o ator beckettiano*<sup>24</sup> habla del silencio en escena y dice:

O silêncio, ou ausência de manifestação sonora, tem notação própria e ocupa espaços, perfeitamente, delimitados no tempo. Não há outras variáveis além de sua duração. Suas funções múltiplas e suas possibilidades de articulação tornam o silêncio tão importante quanto os sons. O compositor John Cage relata em seu livro *Silence* que, certa vez, entrou em uma câmara anecórica (sem eco), de onde ouvia somente dois insuportáveis sons: um grave, que era de seu sangue circulando pelas veias e outro agudo, do seu sistema nervoso em funcionamento. Diante disso, Cage constatou que o silêncio absoluto não pode existir, afirmando ainda que, enquanto houver humanos haverá sons e ninguém precisará temer o futuro da música (CAGE, 1961, p. 08). (2013:50)

Ciertamente, el músico y compositor John Cage revolucionó el mundo de la música al concebir el silencio como parte fundamental y única generadora de toda creación musical.<sup>25</sup> Como relata Fernando Mesquita, en 1951 Cage visitó la cámara acústica de la Universidad de Harvard para obtener una perspectiva del *silencio*

---

<sup>23</sup> Sociólogo y antropólogo profesor en la Universidad Marc-Bloch de Estrasburgo. Investigador y miembro del laboratorio "Culturas y sociedades en Europa" (URA-CNRS). Es uno de los autores franceses contemporáneos más destacados en estudios antropológicos y el cuerpo ocupa un lugar primordial en su línea de investigación, estudia al Hombre a través de parámetros sensoriales.

<sup>24</sup> Apartado 2.4 del capítulo II. *Beckett: o dramaturgo dos silêncios e dos sons*.

<sup>25</sup> Estudios reflejados en su libro *Silencio* (2007).

*total*, al llegar ahí se dio cuenta de que en esta cámara percibía dos sonidos, uno alto y otro bajo. El primero era su sistema nervioso y el segundo los latidos de su corazón y la sangre corriendo por sus venas, esto cambió por completo su concepto del silencio: no había manera realmente de experimentar el *silencio* mientras se estuviera vivo. El sonido es continuo, es una manifestación del torrente vital, de modo que, según expresa Cage, el significado esencial del silencio es la pérdida de atención. El silencio no es pues un problema acústico, el silencio es solamente el abandono de la intención de oír. Esto constituye un radical giro, un cambio fundamental de concepción del sonido, y Cage dedicó su música a este cambio, a la exploración de *la no-intención*.

*Teatro de los Sentidos*, sin embargo, ahonda en la intención de oír el silencio como una forma de ser más conscientes del entorno y como un instrumento para comunicarnos con nosotros mismos y posibilitar nuestra propia escucha. Congelar los sonidos que invaden constantemente nuestra vida y centrarnos en lo esencial: qué nos decimos a nosotros mismos. Curiosamente Cage habla del silencio como pérdida de atención y Enrique Vargas del silencio como mayor atención, son dos premisas contradictorias pero que llegan al mismo lugar. Con el silencio escuchamos los sonidos continuos que permanecen indefinidamente, nos escuchamos a nosotros mismos, hacemos consciente aquello que está siempre ahí, pero de lo cual no nos percatamos.

El teatro sensorial también beberá de las investigaciones de Cage en cuanto a la importancia de los sonidos ambientales. De ellas podemos extraer que la escucha de los sonidos naturales de un entorno genera un espacio para la reflexión sobre el sentido del silencio y el sentido del sonido. Según Cage el sonido es continuo, por lo tanto el considera que el silencio es sólo la pérdida de atención sobre un evento concreto. Y añade, que al concentrarse en esa pérdida de atención surge el sonido de nuevo (pero no el sonido intencionado, o el escrito por el compositor, sino el que se hallaba en ése lugar desde antes) ahora con un marco de referencia. 4'33''<sup>26</sup> es una composición del músico que consistía en no generar ningún sonido durante la duración de la pieza: cuatro minutos y treinta y tres segundos, como su título indica. El objetivo de la obra era oír a través del silencio el

---

<sup>26</sup> Pieza interpretada por primera vez por el pianista David Tudor en agosto de 1952, en el Maverick Concert Hall, de Woodstock.

sonido que se encontraba de antemano en la sala, abrir el tiempo para la irrupción del ruido.

John Cage también trabajó sobre los sonidos de la naturaleza y su sentido musical, y comenzó el estudio de la creación de *paisajes sonoros*<sup>27</sup>, sonido escuchado en un ambiente real o "virtual" que te transporta a otro tiempo o a otro lugar.

#### 4.3. El arte de escuchar

Unido intrínsecamente al silencio está el arte de escuchar. Una vez conectado el *imaginante* consigo mismo, y con su mundo interior, para entrar abiertamente en el juego propuesto tiene que escuchar a los demás. Ahora se trata de desarrollar la escucha hacia los demás y abandonar el monólogo interior propio. Cómo escuchar activamente desde el silencio y atender y entender lo que el otro quiere decir y comunicar. Cómo establecer un diálogo verdadero con el otro. Abandonar el discurso vital que condiciona las opiniones y las ideas y aceptar escuchar otros discursos que se están proponiendo descubriendo en estos nuevos discursos facetas nuestras desconocidas, intereses insospechados. El arte de escuchar significa también despojarse de lo que uno es y crearse de nuevo, visualizarse vacío para volver a llenarse. Ver al otro como lo que es y no como nosotros queremos verlo. Eliminar prejuicios y ver desde la más absoluta blancura.

El arte de escuchar está unido a la tradición oral de las sociedades más primarias cuyo propósito describe Alexander Díaz G.<sup>28</sup> en su ponencia "*Los oidores: el giro de la oralidad. Primera aproximación al fenómeno de la nueva tradición oral como re-arraigo de significados simbólicos*":

Sabemos que el propósito de la tradición oral es: enseñar el origen de los antepasados, las inquietudes espirituales, morales, hechos heroicos, odas, leyendas o reglas de comportamiento que las generaciones posteriores a la primera deben

---

<sup>27</sup> Ver nota 1.

<sup>28</sup> Filósofo colombiano, especialista en Literatura y Humanidades Clásicas y Medievales de la Universidad de Los Andes. Máster en Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana 2007. Narrador oral desde hace trece años. Ganador del concurso de la *Cátedra UNESCO de nueva cuentería* en 1994. Representante por Colombia en Festivales internacionales de Oralidad en Chile, Colombia, Ecuador y Venezuela. Actualmente es profesor de la Facultad de Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana en la Cátedra Signos de la cultura y en la Cátedra Teorías de la Representación.

recordar; sabemos además que en la composición de tales historias, toda la comunidad oral toma parte: elabora sus límites y extiende su percepción. (2004:3)

Y continúa hablando del rol del narrador:

Es por ello que el papel del narrador, del contador es revaluado como el portador de la historia de un conglomerado porque “crea presencia, inaugura climas, conmueve a su auditorio, dando vida a las palabras de una historia, vieja o nueva, nacida de la mano de un escritor, o fabricada por las múltiples voces de un pueblo”<sup>29</sup> (2004:4)

La tradición oral de las culturas mestizas colombianas, perdida a lo largo del siglo XX por la implantación de la modernidad, revivió hacia los años ochenta con el movimiento de la narración oral escénica o *cuentaría* cuyo objetivo fue rescatar la cultura oral del país.

El inicio de la *cuentaría* en Colombia viene de la mano del narrador y escritor cubano Francisco Garzón Céspedes. Hacia mediados de los años sesenta Garzón transformó el concepto tradicional de oralidad en narración escenificada, desarrollada en un escenario, recreando tanto la palabra hablada como la escrita, y la denominó *Narración Oral Escénica*. Su trabajo como bibliotecario le permitió estudiar e investigar la tradición oral escandinava, en la que se inspiró para gestar la teoría de esta variante de narración. En la década de los ochenta, Francisco Garzón llega a Colombia para divulgar su nueva concepción de la narración en la capital bogotana. A partir de los talleres que dictó en Bogotá se puede decir que surgió por primera vez la *Narración Oral* como movimiento cultural en Colombia, y adquirió además nombre propio: a partir de ahí se le llamó *cuentaría* y los narradores se dieron en llamar *cuenteros*. Según Ángela M<sup>a</sup> Pérez Beltrán, en su libro *Revive la palabra: del espacio de cuentería universitaria al aula de clase* (1999), el término *cuentaría* fue acuñado exclusivamente en Colombia y equivale a los nuevos narradores, quienes no sólo narran cuentos de cultura oral, sino que incluso narran oralmente textos de la literatura escrita.

El caldo de cultivo de estas enseñanzas fueron, sobre todo, las universidades de la capital colombiana primero y a continuación de ciudades como Cali, Medellín y Bucaramanga. Los jóvenes universitarios, como ya ocurriera con otros movimientos sociales y teatrales, acogieron con gran interés y pasión los

---

<sup>29</sup> Pacheco, Carlos, *La comarca oral: La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana*. Revista de Crítica literaria latinoamericana. Lima XVII 3. 1991.

dictados de Garzón, y transformaron la vida cultural del entorno universitario con esta práctica narrativa y comunicativa. Los espacios o foros donde se empezaron a desarrollar las *contadas*<sup>30</sup> fueron los interiores de las propias universidades, y pequeños espacios públicos como plazoletas donde el público se reunía para escuchar historias. Fue así como surgieron los primeros tres colectivos dedicados a la *cuentaría* en Bogotá, asentados en universidades públicas y privadas: *La Piscina* en la Universidad de Los Andes, los colectivos de cuenteros de la Universidad Javeriana y *La Perola* en la Universidad Nacional. De estas primeras promociones salieron cuenteros célebres hoy en día como Jaime Riascos, Carolina Rueda, Francisco Pacho Centeno o Nicolás Buenaventura.

En el año 1996 se crea el *Festival Iberoamericano de cuenteros Abrapalabra de Bucaramanga*, que convoca narradores de toda Latinoamérica, ya que este movimiento narrativo se extendió por Chile, Venezuela, Argentina, España. En la actualidad en Colombia existen unos diez festivales consolidados con más de una decena de años de trayectoria continua: *Entre Cuentos y Flores* en Medellín, *Caribe Cuenta* en Barranquilla, *Quiero Cuento*, y *Pura Palabra*, en Bogotá, *Cuentiarte* en Cartagena, *Akuentajûi* en Riohacha y Valledupar, *Viva la Palabra Viva* en Neiva, *Unicuento* de Cali, *Aquetecuento* de Medellín, y la muestra especial en *Festival de Teatro Iberoamericano de Bogotá*.

Enrique Vargas en 1986 presentó en el *Festival de Teatro de Manizales* su cuento *Sancocho de cola*, narración oral escenificada combinada con trabajo de manipulación del objeto, que es un anticipo de la teoría narrativa que posteriormente desarrollaría Francisco Garzón. Además, varios miembros de la compañía formaron parte de este movimiento de *cuentaría*: Alekos, Carlos Fernández, y yo misma durante mi estancia en Colombia participé de contadas en la Universidad Javeriana y en la Universidad de Los Andes.

Acerca del arte de escuchar y del silencio dice Enrique Vargas (2013):

El arte de escuchar es un arte perdido y nos estamos olvidando de que existe el silencio. Prueben ustedes a escuchar, mientras yo hablo, no las palabras que digo sino los silencios que yo creo al hablar. Prueben a escuchar como la conversación respira por sus silencios. Y prueben a hacer consciente una escucha de los silencios, más que de las palabras. Cómo cargamos los silencios de intención y que pasa cuando no dejamos silencios. Como respira la conversación. Si hablamos es

---

<sup>30</sup> Así se llama a las sesiones donde uno o más cuenteros relatan sus historias.

para escuchar no para imponer. Cuando yo tenía 6 años, mi padre me llevó a hombros a la Marcha del Silencio de Gaitán. Esa marcha me impresionó.

La “Marcha del silencio” fue una manifestación organizada el 7 de febrero de 1948 por Jorge Eliecer Gaitán que convocó a más de cien mil personas, llegadas de todo el país, en la Plaza de Bolívar de Bogotá. El motivo principal de esta marcha fue reclamar que se detuvieran las persecuciones sangrientas hacia los liberales promovidas por los conservadores y apoyadas por la fuerza pública. Y en segunda instancia protestar por la oposición del Congreso al *Plan Gaitán*, proyecto que contemplaba reformas democráticas en la esfera económica del país. La impresionante marcha silenciosa del pueblo colombiano demostró la disciplina y organización alcanzadas por el movimiento gaitanista, lo que causó temor en los sectores tradicionales del bipartidismo colombiano. Según Carlos Mario Perea<sup>31</sup>

Esta marcha fue la más audaz escenificación pública contra la violencia de aquellos años, fue convocada en nombre del partido liberal como protesta por el asesinato de sus copartidarios. “En Silencio el Liberalismo Pedirá Paz y Justicia y Rendirá tributo a sus Muertos” rezaba en gran encabezado *Jornada*, el periódico gaitanista, dos días antes de aquel memorable sábado. Y el caudillo ante la multitud muda, reconvertiría el silencio, símbolo de la lucha contra la presencia arrasadora de la muerte, en signo demostrativo de la fuerza amenazante del partido liberal. (1998:4)

Como ya mencioné anteriormente Gaitán fue un líder popular del *Partido Liberal*, que emergió en Colombia en un contexto histórico de grandes transformaciones económicas y sociales del país, ligadas al proceso de modernización capitalista, y que constituyó no sólo uno de los principales protagonistas de la vida política del momento, sino el gran transformador de las prácticas políticas en Colombia. Las clases subalternas, tradicionalmente excluidas del escenario político, encontraron en Gaitán su mejor representante e intérprete, circunstancia que le permitió generar un movimiento de masas sin precedentes en la historia de Colombia, y que muchos en su momento identificaron, no equivocadamente, como revolucionario. Su asesinato, el 9 de abril de 1948, se convirtió en un suceso desequilibrador que provocó una insurrección popular en todo el país. Su muerte no solo significó el fin de uno de los líderes más

---

<sup>31</sup> Historiador, profesor del Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional.

importantes del país sino el fin de las esperanzas de un proyecto político diferente donde los excluidos tendrían voz.

#### 4.4. La oscuridad

*La oscuridad es un detonador de la imagen, donde más puedes ver es en la oscuridad*<sup>32</sup>

La palabra *oscuridad* es definida por el *DRAE* como la falta de luz para percibir las cosas, y *oscuro* como lo que carece de luz o claridad. Tiene el término otras acepciones como incierto, peligroso, temeroso. Por ejemplo, se le llama cuarto oscuro a la habitación carente de luz exterior que suele destinarse a trastero y donde se encerraba a los niños como castigo. Vemos cómo la oscuridad en la vida cotidiana sirve para esconder las cosas viejas, inservibles o que no se sabe dónde poner, o para infundir temor en el niño indisciplinado. No es raro que la oscuridad sea un símbolo que infunda temor y terror.

Además, el cuerpo sufre transformaciones en la oscuridad, así las describe Ernesto Vargas Reyes en su tesis *Teatro en la oscuridad: Investigación sobre dos experiencias argentinas, basada en la teoría teatral de Jorge Dubatti*

Visualmente se ve cómo se dilata o se contrae el iris, permitiendo que entre mayor cantidad de luz al nervio óptico y así mejorar la visión y adaptarse a la oscuridad o a la luz, y poder distinguir los objetos y el espacio. En la oscuridad, sentidos como el tacto y el oído se vuelven más sensibles y abiertos a los estímulos que les llegan, el ritmo cardíaco disminuye o avanza, dependiendo de las experiencias previas con la oscuridad; hay un leve encogimiento corporal y el desplazamiento es más lento y sigiloso que en condiciones de luz normal.(2011:45)

Y habla igualmente de la diferencia entre ojos cerrados, ojos vendados y ojos ciegos.

Cuando experimentamos el ejercicio de cerrar los ojos y permanecer un tiempo determinado, quizás recorrer un espacio, nos encontramos con una oscuridad consciente; estamos a oscuras mientras estamos con los ojos cerrados. La tensión y

---

<sup>32</sup> Gabriela Salvaterra, actriz de la compañía. Palabras procedentes de la entrevista disponible en <http://www.festival10sentidos.com/presentacion-festival-10-sentidos-2013-tras-la-mirada/programacion-escenica-2013/teatro-de-los-sentidos/> (1:34 m.)

la tentación nos inundan. Los ojos cerrados son una puerta de entrada a la sorpresa: “Cierra los ojos” dicen a menudo las personas que quieren sorprender a otra. ...Los ojos vendados a nivel simbólico son habitualmente relacionados a la tortura o a la “amputación” de la mirada. Pensemos. Al estar con los ojos vendados o cerrados, no necesariamente estaremos ante la oscuridad. Aunque lo percibamos así, quien está vendado tiene limitada su visión; pero no ocurre lo mismo para los que lo rodean, ya que si el espacio que lo rodea está iluminado, el cuerpo de quien está vendado queda expuesto a los que sí pueden verlo.... La ceguera es una discapacidad, pero además es una situación; y, como lo hemos reflexionado, hay que pensar la discapacidad como asunto de todos. Más que referirme al mundo ciego en términos de discapacidad o enfermedad, para asuntos de esta disertación, hay que mirarlo como enigma, metáfora, perplejidad. Quizás mirar con los ojos de los ciegos no es estar ante una oscuridad constante. (2011:48)

El antropólogo francés David le Breton en su libro *El sabor del mundo. Antropología de los sentidos* (2007) realiza un análisis profundo sobre el hombre, sus sentidos y su relación con el mundo. Sobre el sentido de la vista dice, entre otras consideraciones, que es el más económico de los sentidos y que domina todas las construcciones sobre la realidad. Menciona que tanto en la luz como en la oscuridad, se pueden percibir entornos y que ante la falta de visión el resto de sentidos humanos pueden afinarse hasta extremos insospechados.

Nos referimos, por lo tanto, a la oscuridad como ausencia de imágenes y ausencia de colores, pero también como sinónimo de espacio vacío, de vértigo, de miedo o de respeto. En una sociedad en la cual percibimos la mayor parte de la información de forma visual, eliminar el sentido de la vista significa resquebrajar el orden habitual de percepción y activar los otros sentidos, obligar al cuerpo a percibir la realidad desde otros parámetros. *Teatro de los Sentidos* concibe la oscuridad no como una herramienta generadora de miedo sino como activadora del resto de los sentidos. Con su lenguaje buscan esculpir la oscuridad, crear volúmenes, dar vida a lo oscuro de una forma sutil. Y plantean que el juego en la oscuridad no es un juego con el miedo, ni el terror, ni la sorpresa desagradable, es un juego con la nada. La falta de luz agudiza el resto de los sentidos: el oído, el tacto, el olfato y establece una alerta corporal, como ya describimos anteriormente, imprescindible para el tipo de *imaginantes* que busca la compañía. Deben desarrollar una actitud activa para desenvolverse en la oscuridad, y confiada para ser guiados por los *habitantes* de la propuesta escénica. Igualmente la oscuridad desata instintos primarios, muy a menudo próximos a los temores, que el *imaginante* debe gestionar

para transformarse. La oscuridad que, en apariencia, es un lugar libre de imágenes, se llena de las imágenes individuales creadas por la imaginación de cada *imaginante*, y pasa de ser un lugar temible e inhóspito a un espacio de libertad imaginativa y creativa.

En cuanto a los ojos, *Teatro de los Sentidos* introduce a los *imaginantes* en una escenografía con lugares completamente oscuros y otros muy tenuemente iluminados, donde ellos van con los ojos abiertos. En muy contadas ocasiones los ojos vendados; técnica que si emplean en sus talleres de formación para mayor comodidad del alumnado.

La compañía ha colaborado con la *Fundación Once* en proyectos de discapacidad visual. Y han observado que los *imaginantes* invidentes manejan el lenguaje de la oscuridad con mayor eficacia que el resto de espectadores, como era de esperar, pero a menudo, sus percepciones son excesivamente funcionales e informativas y entran menos en el juego de las emociones. Digamos que el juego en la oscuridad no es para ellos, ya que es el medio habitual en el cual se desenvuelven y perciben el mundo, por lo tanto no se detienen tanto en sentir sino en extraer la información necesaria para interpretar el lugar.

#### 4.5. La memoria del cuerpo

Hasta ahora hemos hablado de dos sentidos: el oído y la vista, ahora vamos a referirnos al tacto, olfato y gusto. Y vamos a enclavar estos sentidos dentro de la percepción sensorial del cuerpo y de su memoria. Hablamos del cuerpo como *lugar de la memoria*,

... como cifra testimonial de acontecimientos pasados, pero también como el dispositivo humano en la evocación específica de memorias asidas a los lugares y los espacios sociales; enseguida al considerar que el papel del cuerpo humano en la construcción de la memoria han contribuido las interpretaciones que relevaron la doble presencia del cuerpo como sitio de inscripción histórica y cultural, así como signo diferenciador en sociedades desiguales [...] Con el cuerpo-hogar no solamente edificamos el refugio afectivo y emocional de sí mismo-de nosotros, tomamos el cuerpo como el primer reducto contra la alienación[...] Cuando en el cuerpo se vive el hábitat personal, también en *la esfera corporal está inscrita la memoria*: ahí emerge la capacidad de recordar puesto que las marcas de pasados acontecimientos (las heridas vividas, sentidas, experimentadas que habrá

que suturar simbólica, individual o colectivamente han tenido lugar.[...] El cuerpo que invocamos aquí juega las veces de punto de partida desde donde se hilvanan recuerdos vividos y se reinsertan las vidas personales en los cuerpos sociales. (Aguiluz, 2004: 2)

Como *lugar de la memoria* el cuerpo guarda una cantidad ingente de recuerdos en forma de sonidos, tacto, gusto, olor y vista. Recuerdos almacenados a lo largo de toda nuestra vida de forma consciente o inconsciente. Invocar estos recuerdos escondidos en algún estante de la memoria a través de las sensaciones proporciona al *imaginante* unas emociones individuales difíciles de conseguir en otros lenguajes artísticos. Establecer hilos de contacto con estos recuerdos y estas emociones nos transportan a lo más íntimo de nuestro ser individual y de nuestro imaginario vital. Esto es uno de los objetivos principales del teatro sensorial, acercar a los *imaginantes* a la memoria de sus cuerpos y enfrentarlos consigo mismos.

A este lado y más allá del saber y del entendimiento, el teatro efectúa un trabajo de memoria en los cuerpos, en los afectos, y solo después, en la consciencia. Ya lo decía Proust al afirmar que los recuerdos más valiosos quizás están situados en los codos y no en la memoria mental. El cuerpo es un lugar de la memoria, “un depósito de pensamientos y sentimientos disponibles” y, como tal, se puede vivenciar en la realidad del teatro cuando su aspecto y sus gestos evocan inesperadamente en el observador un recuerdo en su propio cuerpo. Estructuralmente, esto se encuentra incluido en la forma del teatro porque tiene como objeto, a pesar de toda desmaterialización y espiritualización, la presencia natural e insobornable del cuerpo humano...Mediante el recuerdo de un sufrimiento, de posibilidades desperdiciadas o promesas incumplidas que dormitan en los cuerpos y sus afectos, el yo mira afuera por encima del muro fronterizo de su identidad y se abre, aunque sea de modo inconsciente, a su historia como miembro de una especie, a la conexión con los otros, a la dimensión de responsabilidad que está ligada a su historicidad. (Lehmann, 1999:334)

Este acercamiento a la memoria del cuerpo evoca también el pensamiento del rastro, de lo que soy, he dejado de ser, y puedo seguir siendo, y nos comunica con nuestra historia, la historia de nuestras luchas, de las luchas de nuestras familias, de nuestros pueblos, de nuestros países

El rastro presupone y significa no el pensamiento del ser, sino la divagación de la existencia. La culminación de la historia se ve obstaculizada por retornos sombríos, por amagos de repeticiones en cuya virtud los pueblos y las comunidades que han alumbrado la idea de Historia dan vuelta a sus incertidumbres. Tienen que enfrentarse no sólo con el otro, con el diferente, sino,

más difícil todavía, con las turbulencias de la extensión. Contra esos caminos caducos, el rastro es el trémulo aliento de la novedad permanente. A decir verdad, no aspira a completar la totalidad, sino a imaginar lo no dicho. El pasado no ha de ser reconstruido de forma objetiva (o incluso subjetiva) por el historiador, sino que ha de ser imaginado también, de forma profética, por las gentes, las comunidades y las culturas que se han visto privadas del mismo. (Glissant, 2002:69)

Cuando *El Hilo de Ariadna* se presentó por primera vez en Chile, en el *Festival Mundial Teatro de las Naciones de Santiago de Chile* en el año 1993, poco después de terminada la dictadura de Pinochet, los espectadores vivieron esta experiencia sensorial como una catarsis. Los recuerdos de un pasado violento colectivo tan reciente activaron una alta sensibilidad en la memoria corporal y crearon una conciencia de grupo. Muchos espectadores salieron llorando del espectáculo, otros no pudieron enfrentarse a sus propios miedos tan cercanos y tuvieron que salir del laberinto. *El Hilo de Ariadna* sirvió como detonador de la carga emocional oculta y reprimida en la sociedad chilena.

El régimen militar de Augusto Pinochet en Chile, entre septiembre de 1973 y marzo de 1990, fue una de las dictaduras más violentas de América Latina. Las violaciones de los derechos humanos durante este período hacen referencia al conjunto de acciones de persecución de opositores, represión política y terrorismo de Estado, llevadas a cabo por las fuerzas armadas y de orden, agentes del estado y por civiles al servicio de los organismos de seguridad de la época. De acuerdo a los informes de la Comisión de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig) y la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Informe Valech), la cifra de víctimas directas de violaciones de los derechos humanos en Chile, ascendería, al menos, a unas 35.000 personas, de las cuales unas 28.000 fueron torturadas, 2.279 de ellas ejecutadas (en su mayoría cargos políticos) y unas 1.248 continúan como detenidas desaparecidas. Además unas 200.000 personas han sufrido el exilio y un número no determinado (cientos de miles) han pasado por centros clandestinos e ilegales de detención. La tortura física fue utilizada habitualmente por las autoridades para conseguir información de los detenidos políticos, y así someterlos y castigarlos psicológicamente. Algunos de los métodos empleados fueron palizas continuadas, colgamientos, ahogamientos, lesiones corporales, aplicación de electricidad, simulación de fusilamientos, amenazas, desnudamientos, violaciones y abusos sexuales, privación de sueño, asfixia,

confinamiento en condiciones infrahumanas, humillaciones y vejaciones. La huella del sufrimiento corporal de la sociedad chilena permanece en el subconsciente colectivo de la ciudadanía que padeció la represión.

Es por eso que *El Hilo de Ariadna* despertó de forma contundente la herida grabada en la memoria corporal de la población chilena, herida sangrante que en aquel momento aún estaba muy lejos de haber sido superada.

Siguiendo en lo particular del análisis de los sentidos antes mencionados, vemos que el uso social del tacto varía de una cultura a otra. La piel aparece como un órgano privilegiado que marca la frontera entre el universo interior y el espacio exterior. Le Breton escribe que el tacto cincela la presencia en el mundo mediante el permanente recuerdo de la frontera cutánea. La mano, mediante una educación táctil basada en experiencias corregidas y asimiladas, es capaz de palpar objetos a nuestro alcance, es capaz también de acariciar así como mostrar afecto y amor. Dentro de un mismo grupo, las aptitudes varían según la edad, el sexo, el origen étnico y el estado de salud de la persona.

Y tanto el olor como el gusto comparten una individualización de la experiencia. Los olores tienen un poder mnemónico muy importante y una capacidad incomparable para recordar ambientes, personas o situaciones pasadas. Las fragancias y los perfumes nos pueden hacer viajar en nuestra historia personal. Paradójicamente los olores que percibimos son generalmente fugaces, pero la huella que dejan en nosotros es profunda.

Gabriella Salvaterra dice “para nosotros los sentidos (...) no son cinco, son muchos más. Porque cada sentido abre muchas ventanas (...), entonces tu puedes ver tocando, tu puedes oler escuchando.”<sup>33</sup>

Y el director Vargas:

(...) cada época histórica crea una organización sensorial diversa. Esta época crea una organización cada vez más y más centrada en la imagen visual, cada vez más lejos de los sentidos. Cuando decimos imagen sensorial pensamos en un cuerpo que siente, que escucha, que palpa, que ve, que no busca el ojo para negar el resto de los sentidos. Es la mamá que dice al niño: no lo toques, ver y no tocar. El niño que se acostumbra a que el mundo se conoce sólo por la vista o por la pantalla del ordenador. Es un mundo visual,

---

<sup>33</sup> Palabras procedentes de la entrevista en [http://www.festival10sentidos.com/presentacion-festival-10-sentidos-2013-tras-la-mirada/programacion-escenica-2013/teatro-de-los-sentidos/\(2:11 m.\)](http://www.festival10sentidos.com/presentacion-festival-10-sentidos-2013-tras-la-mirada/programacion-escenica-2013/teatro-de-los-sentidos/(2:11 m.))

en donde se nos escamotea la transformación de la realidad, donde se hace creer que la pantalla permite transformar la realidad, transformarse a sí mismo. Claro que hay juegos, pero es el virtualismo, es la dialéctica del engaño.<sup>34</sup>

#### 4.6. La pregunta, la curiosidad y la respuesta

*Quien no se atreve a ir más allá de la realidad, jamás encontrará la verdad*<sup>35</sup>

Con todas las anteriores herramientas: juego, silencio, escucha, oscuridad y memoria corporal, Enrique Vargas ha creado un universo, un espacio atemporal en el cual sumergir a los espectadores. Los introduce en un lugar donde la relación con el mundo, con el objeto y el otro está alterada, donde es necesario buscar nuevos registros de comunicación para habitar el innovador espacio escénico que ofrece la compañía. Y la clave que genera el interés por entrar en este código comunicativo va a ser la pregunta y la curiosidad. Dice el director y antropólogo que:

Hay que valorar los caminitos que nos abren las preguntas, no los dogmas de las respuestas. Nuestras obras empiezan a motivar al *imaginante*, en forma de cuento que genera una pregunta en él, y hace que él quiera convertirse en protagonista de este cuento. (2013)

Grandes filósofos han profundizado y ahondado en el sentido de la pregunta. El primero de ellos Platón, que siguiendo el modelo socrático hablaba de la curiosidad como primer peldaño para llegar a la pregunta, y de ahí al diálogo platónico y al horizonte dialéctico.

Gran admirador y seguidor de las teorías de Platón fue Hans-Georg Gadamer<sup>36</sup> que también coincide en señalar que una pregunta no genera experiencias si previamente no se desarrolla la actividad del preguntar:

Para poder preguntar hay que querer saber, esto es, saber que no se sabe. Y en el intercambio cuasi cómico de preguntas y respuestas, de saber y no saber que

---

<sup>34</sup> Ophelia. Revista de teatro y otras artes.9.muerte.Disponible en [http://www.ophelia.es/revistas/teatro\\_y\\_muerte/](http://www.ophelia.es/revistas/teatro_y_muerte/)

<sup>35</sup> Palabras de Schiller.

<sup>36</sup> Filósofo alemán (1900-2002).

muestra Platón, se pueden reconocer que para todo conocimiento y discurso que quiera conocer el contenido de las cosas *la pregunta va por delante*. (Gadamer, 1993:440)

Según Gadamer la pregunta tiene varias características, como se evidencia en el artículo “Filosofar con Platón. El diálogo como experiencia hermenéutica” de L. J. Guzmán (2006). La pregunta tiene un sentido, hace una grieta sobre el que pregunta; abre y deja al descubierto algo cuestionable; no se plantea en el vacío sino en un horizonte de condiciones y límites, la decisión de una pregunta es el camino hacia el saber; la pregunta tiene su origen en la ocurrencia, es la primera inquietud respecto a algo ya sabido; es una ruptura con la opinión y lo que se cree saber, como arte de pensar es un juego múltiple de sentido abierto; y es un espacio de apertura a un dialogo.

Martin Heidegger<sup>37</sup>, profesor de Gadamer y seguidor de Platón, decía que preguntar es estar construyendo un camino. Por ello, es aconsejable fijar la atención en el camino y no estar pendiente de frases y rótulos aislados. El camino es un camino del pensar.

Paulo Freire<sup>38</sup> en *Hacia una pedagogía de la pregunta: conversaciones con Antonio Faúndez* (1986), también reflexiona sobre el sentido de la pregunta. Respecto a la enseñanza como forma de aprendizaje para la vida, comenta Faúndez en estas conversaciones que *“el profesor debería enseñar (...) a preguntar. Porque el inicio del conocimiento repito, es preguntar”* (54). Sin la pregunta el saber se detiene y no hay lugar para la curiosidad ni para el descubrimiento. Dice el pedagogo que en las sociedades que vivimos, el autoritarismo reprime la capacidad de preguntar, porque *“la naturaleza desafiante de la pregunta tiende a ser considerada, en la atmósfera autoritaria, como una provocación a la autoridad”* (54), por lo tanto, el acto de preguntar se reprime, ya que la experiencia nos dice que crea situaciones incómodas. *“La represión a la pregunta tiene la dimensión de la represión mayor- la represión al ser entero, a su expresividad en sus relaciones en el*

---

<sup>37</sup> Filósofo alemán (1889-1976)

<sup>38</sup> Paulo Freire (1921-1997) fue uno de los mayores y más significativos pedagogos del siglo XX. Con su principio del diálogo, enseñó un nuevo camino para la relación entre profesorado y alumnado. Sus ideas influyeron e influyen en los procesos democráticos por todo el mundo. Fue el pedagogo de los oprimidos y en su trabajo transmitió la pedagogía de la esperanza. Influyó en las nuevas ideas liberadoras en América Latina y en la teología de la liberación, en las renovaciones pedagógicas europeas y africanas, y su figura es referente constante en la política liberadora y en a educación.

*mundo y con el mundo*" (55). El objetivo, en algunos sistemas educativos, es ahogar la capacidad de indagar, castrar la iniciativa personal de la curiosidad.

Dice Faúndez *"El primer aprendizaje que se debiera hacer es saber preguntar, saber preguntarse cuales son las preguntas que nos estimulan individualmente y estimulan a la sociedad"*(87). Preguntas esenciales que parten de nuestra cotidianidad, preguntas sobre nuestra propia existencia, sobre nuestros gestos; las preguntas que nuestro propio cuerpo nos hace:

Si aprendiésemos a preguntarnos sobre nuestra propia existencia cotidiana, todas las preguntas que exigiesen respuestas y todo ese proceso pregunta-respuesta que constituye el camino del conocimiento, comenzaríamos por esas preguntas básicas de nuestra vida cotidiana, de esos gestos, de esas preguntas corporales, que el cuerpo nos hace (...) me atrevería a decir que el primer lenguaje fue una pregunta (...) No entiendo por lenguaje, cuando hablo de lenguaje, sólo un lenguaje hablado. Sabemos que el lenguaje es de naturaleza gestual, corporal, y un lenguaje de movimientos de ojos, de movimiento de corazón. El primer lenguaje es el lenguaje del cuerpo... (1986:57)

Si no valoramos todo el conjunto corporal se está perdiendo y eliminando parte del lenguaje humano. *Freire* insiste en que se debe estimular la curiosidad y el acto de preguntar en todas las facetas de la vida, y no reprimirlo. La sociedad debe reconocer la existencia como un acto de preguntar y la curiosidad como un desafío necesario. Cuando una persona pierde la capacidad de asombro, se burocratiza. *"Hay una relación, indudable entre asombro y pregunta, riesgo y existencia. Radicalmente, la existencia humana implica asombro, pregunta y riesgo. Y, por todo esto, implica acción, transformación"*(60). La burocratización lleva a la adaptación, al mínimo riesgo, a la incapacidad de asombrarse y a la carencia de preguntas.

Preguntar, arriesgarse, asombrarse, accionar, transformarse, este es el proceso que propone la compañía *Teatro de los Sentidos* en sus propuestas escénicas. Utilizan la pregunta como pretexto para incitar al juego de los *imaginantes*. ¿Y cómo consiguen que estos se entreguen al acto de preguntar? Les ofrecen un pequeño texto normalmente de final inacabado para generar en ellos curiosidad, inquietud, los ponen ante una incógnita, una tensión por resolver, un pequeño conflicto, en definitiva les brindan una pregunta y los lanzan a la búsqueda de la respuesta. Para ello los invitan a entrar en un espacio con nuevas normas, un mundo abierto al descubrimiento, a la búsqueda, a la indagación: un

lugar oscuro y silencioso donde deben aprender a escuchar con todo su cuerpo, jugar con todos sus sentidos, perderse movidos por la curiosidad para poder acercarse a la respuesta. Curiosidad por un sonido no identificado, curiosidad por un pasillo oscuro, curiosidad por un objeto que se mueve en la penumbra, curiosidad por una voz sinuosa e inteligible. Pequeñas curiosidades que despierten el anhelo por la búsqueda de la respuesta, por emprender un camino. Provocarles la necesidad de sumergirse en el lenguaje de los sentidos, sugerirles motivaciones simples pero interesantes que les ayuden a emprender sus propias iniciativas. Los *imaginantes* deben desprenderse de buena parte de si mismos, desnudarse ante si mismos y estar dispuestos a experimentar. La pregunta es la excusa para iniciar la búsqueda y la motivación para emprender el recorrido.

Las preguntas que son sugeridas en las dramaturgias, y que al principio parecen ser ajenas a los *imaginantes*, terminan siendo identificadas como preguntas innatas al ser humano actual, a la persona que vive con los conflictos insertos en la sociedad del siglo XXI. Preguntas e incógnitas a las que se puede enfrentar cualquier ser humano en un momento puntual de su vida, preguntas universales que los afectan más allá del continente, del país donde vivan, bien sea Colombia, Dinamarca, Australia o Singapur, o del lugar que habiten, pequeños pueblos o grandes ciudades. Normalmente son preguntas que enfrentan al espectador con su realidad, con su forma de afrontar la vida, con el punto de vista que adopta ante la sociedad actual, con su relación con el tiempo, con sus anhelos, con las personas que comparte vida, con sus intereses básicos y primigenios. La compañía con este principio, devuelve al espectador a un mundo más simple, más sencillo, más ingenuo, más limpio, sin máscaras, ni subterfugios. Lo pone en contacto consigo mismo y lo invita a viajar en solitario para enfrentarse única y exclusivamente a sus temores y sus parámetros vitales.

En la obra *El Hilo de Ariadna*, el poema de *Kavafis* escuchado al inicio propone al espectador viajar para encontrar *Ítaca* pero sin olvidar que *Ítaca* es la excusa para iniciar el viaje y que el viaje debe ser disfrutado y vivido en cada uno de sus pequeños detalles, que ese disfrute es el verdadero objetivo a emprender.

#### 4.7. El laberinto

*Todos los límites existen  
para ser traspasados<sup>39</sup>*

Según el *Diccionario de la lengua española* “laberinto” es un lugar formado artificiosamente por calles y encrucijadas, para confundir a quien se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida.

El laberinto es el primer espacio físico que propone *Teatro de los Sentidos* para desarrollar sus propuestas teatrales; ya que Enrique Vargas dice que el laberinto es el lugar apropiado para perderse y una vez perdido empezar a buscar y encontrar.

El laberinto más conocido en la historia de la cultura occidental es aquel en el que se desarrolla el mito del Minotauro de Creta, oculto en el laberinto construido por *Dédalo* quien salió del laberinto volando. Símbolo, tal vez, que del laberinto de la vida salimos volando en alas de la imaginación, de la fantasía, de los sueños o de la muerte. Con este mito recreado en *El Hilo de Ariadna* empieza la compañía su andadura por los espacios laberínticos. El laberinto como símbolo aparece como uno de los elementos del inconsciente colectivo más presente en el hombre y está relacionado a las interrogantes humanas con más presencia, pero también está vinculado a la prisión, al encierro, y en este sentido se vincula con las filosofías que plantean al hombre como ser espiritual encerrado en una prisión corpórea. También está unido al tema de la soledad del hombre y a una situación profundamente humana que es el motivo de la búsqueda: todo laberinto implica una búsqueda y es más, el alto grado de la búsqueda determina la complejidad del laberinto. En el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier se menciona este aspecto de la búsqueda:

Su asociación con la caverna muestra que el laberinto debe permitir a la vez el acceso al centro por una especie de viaje iniciático, y prohibirlo a quienes no están cualificados. [...]El centro que protege al laberinto está reservado al iniciado, aquel que a través de las pruebas de iniciación (los rodeos del laberinto) se ha mostrado digno de acceder a la revelación misteriosa. (1995:620)

---

<sup>39</sup> Palabras de Novales.

Esta relación del laberinto y la búsqueda lo convierte, sin lugar a dudas, en un elemento motriz, en un elemento generador de curiosidad. Yidy Páez Casadiegos, en su artículo “El minotauro en su laberinto” dice que

El laberinto es un espacio delimitador entre:

- lo visible, lo aparente, lo conocido y seguro porque tiene unas “normas” que predicen y controlan la realidad, y
- lo invisible, como algo escondido, no regulado por la apariencia, con otras ‘normas’. (2006:106)

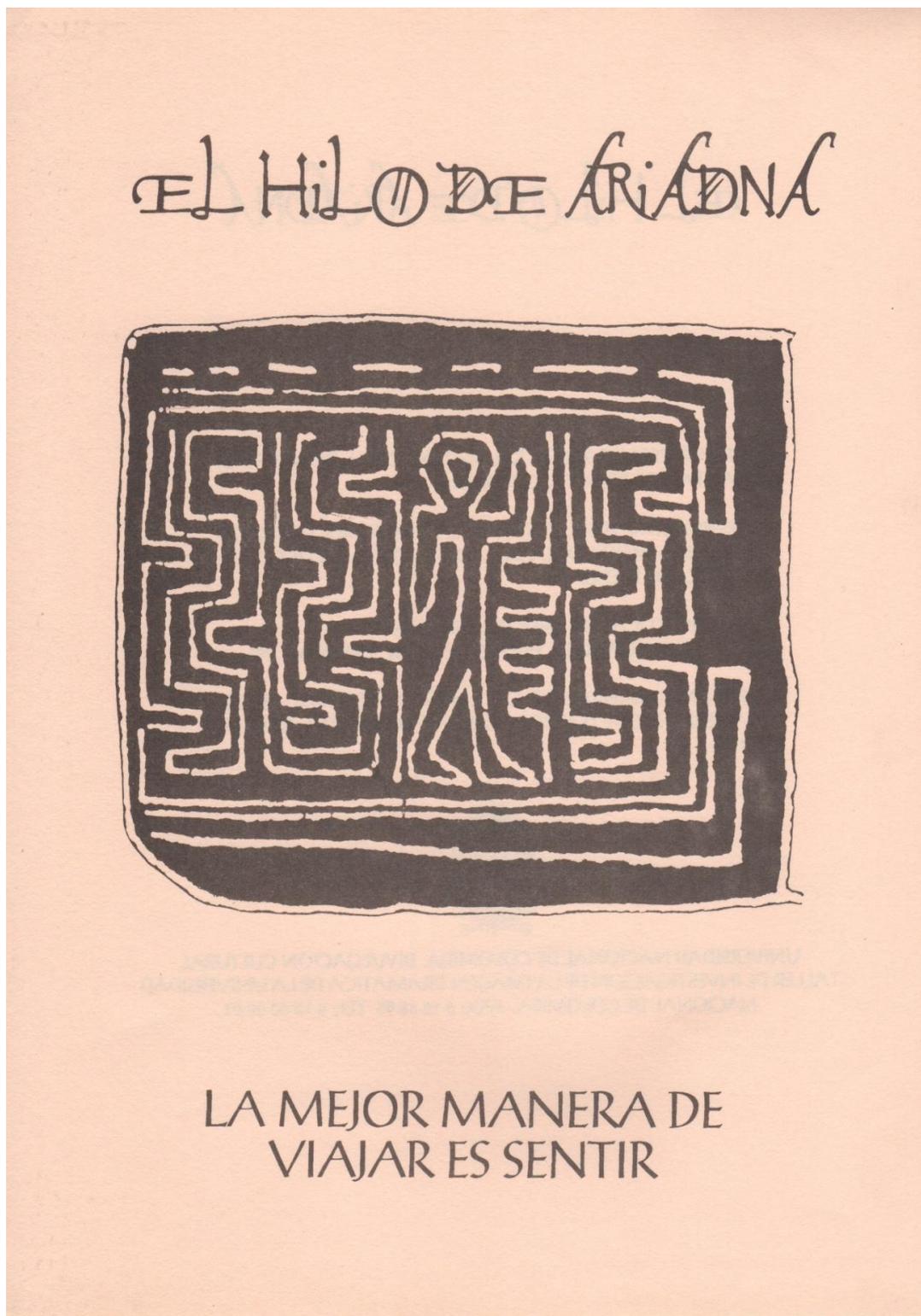
Este juego entre lo visible y no visible, entre lo visto y lo no visto, entre lo dicho y lo no dicho es una parte muy importante del lenguaje sensorial utilizado para recorrer el laberinto. Y como vemos, el propio espacio conduce al juego. Además, también se habla en este artículo de las connotaciones metafóricas del laberinto. Las clasifica en cuatro espacios básicos, niveles o dimensiones metafóricas:

- a) Espacio psicológico (inconsciente). Es un espacio escondido, oscuro y peligroso debido a que guarda las pulsiones, las imágenes sustitutivas de deseos reprimidos.
- b) Espacio del saber (espacio arquetípico de la mente investigadora-creadora). Un espacio de descubrimiento, inseguro, desconocido, atemorizante.
- c) Espacio extático (o de los senderos del éxtasis). Camino peligroso en el que se pueden descubrir las potencialidades internas para el desarrollo o la realización humanos.
- d) Espacio del poder (dimensión oculta de la dominación). Otro espacio peligroso que el poder oculta, lugares secretos del poder donde se esconden monstruosas realidades. (2006:109)

Por lo tanto, el laberinto es el lugar adecuado para iniciar una búsqueda, dar rienda suelta a la curiosidad, viajar por lo conocido y lo desconocido, perderse para encontrarse, buscar la salida y encontrarla o no encontrarla.

A nivel escenográfico la compañía de Vargas instala un complejo y entramado laberinto de pasillos elaborado con cortinas negras por donde transitan los *imaginantes*, y en medio de los caminos y recorridos se encuentran *cámaras*, estancias vacías o habitadas por personajes que dan sentido a la dramaturgia. En el laberinto hay espacios de tránsito y reflexión, interrumpidos por otros espacios llenos de elementos y significados que van guiando al *imaginante* hacia su respuesta. *El Hilo de Ariadna*, *Oráculos* y *El eco de la sombra* son las obras de esta compañía que se desarrollan en laberintos.

Además, el logotipo de la compañía es un laberinto creado por Dioscórides Pérez, profesor de artes de la Universidad Nacional y antiguo miembro de la compañía. A continuación se muestra el primer cartel de la obra *El Hilo de Ariadna* que posteriormente se convertiría en el logotipo de *Teatro de los Sentidos*.



## 5. REPERTORIO

La compañía tiene un amplio repertorio de obras que ha mantenido en cartel y ha presentado, como ya he dicho, en diferentes partes del mundo. Seguidamente se realizará una exposición y análisis de estas propuestas escénicas, que en el caso de *El Hilo de Ariadna* y *Oráculos*, será un análisis más profundo y elaborado, puesto que el hecho de haber trabajado yo misma con la compañía en estos dos montajes me dio acceso a un material y a una perspectiva interna difícil de obtener en los otros espectáculos. De las siguientes obras haré una breve exposición de la temática y dramaturgia.

- *El corazón de las tinieblas.*

Este espectáculo es la segunda colaboración de la compañía con el *Republique Theater*<sup>40</sup>. El montaje está basado en la novela homónima de Joseph Conrad y ha sido estrenado en septiembre de 2014 en Copenhague.

El argumento de esta novela nos habla del viaje que emprende un marinero europeo hacia África en busca del jefe de una explotación de marfil. Su llegada al continente africano le abre una nueva perspectiva de cómo son las condiciones de vida de los nativos, cruel y bárbaramente tratados por los colonos europeos. Descubre también como el jefe de la explotación que buscaba es un ser misterioso, idolatrado por los africanos y que parece estar inmerso en una absoluta locura de poder. La novela nos habla de un viaje de descenso a los infiernos en un universo desconocido. Es una crítica al imperialismo occidental y una investigación acerca de la locura.

- *Pequeños ejercicios para el Buen Morir*

Este montaje aborda la temática de la vida y la muerte, cómo afrontar la una y la otra, dentro de un ámbito de celebración y festividad. La vida es un bien muypreciado en algunos países latinoamericanos, donde la violencia instalada en la sociedad hace que la muerte esté

---

<sup>40</sup> Compañía de teatro danesa.

permanentemente muy próxima. Además, en culturas como la mexicana la muerte es tratada como una gran celebración y un evento a festejar. Esta proximidad entre los dos vértices de la existencia es el motivo principal de indagación de la compañía.

En la dramaturgia se les propone a los visitantes que elijan entre dos puertas, *el buen vivir o el buen morir*, y una vez traspasadas las puertas se les invita a reflexionar sobre cómo es la vida presente o cómo puede ser la muerte futura. Se habla del presente absoluto, de disfrutar el momento, el aquí y el ahora. Se presenta, tanto la vida como la muerte, como un momento de fiesta y celebración con una doble cara que cada uno debe descubrir. En la puesta en escena aparecen elementos de muerte que se desvelan como elementos de vida; momentos de fiesta y celebración con tintes de muerte. Todo ello aderezado con música en directo.

- *2011 Proyecto Habitantes.*

Este es el primer proyecto que la compañía desarrolla teniendo como objeto de estudio las ciudades. Se ha presentado, hasta ahora, en Nápoles, Barcelona, Copenhague, Palermo y Singapur. La compañía realiza un proceso de investigación *in situ*, integrando artistas locales conocedores de la vida social, histórica y cultural de la ciudad, que participan activamente en la investigación y en la posterior puesta en escena de la obra. Con ellos, se construye una experiencia única, partiendo de la memoria individual de cada ciudad, analizando la esencia invisible que la convierte en diferente a las demás. La experiencia permite hacer una reflexión sobre si existe una única o diferentes forma de habitar una ciudad.

La dramaturgia habla de los hilos que relacionan a los habitantes entre sí, con el entorno y con los antepasados y está basada en el mito clásico griego de *Ananké*<sup>41</sup>, madre de las *Moiras*<sup>42</sup> y las tejedoras, adaptado por *Enrique Vargas*. El texto que el director ha escrito es: “Los antiguos cuentan que había una gran tejedora, que con sus hilos tejía las vidas, las pasiones, los amores, las alegrías, las tristezas...los pueblos, las ciudades. Al

---

<sup>41</sup> Personificación de la necesidad y de lo inevitable.

<sup>42</sup> Personificación del destino, las hilanderas del destino.

nacer, cada uno de nosotros recibe de la tejedora... un hilo, cada hilo nos lleva hacia un destino diferente del de los otros. Cada uno de nosotros debe descubrir por si mismo, por qué le ha tocado este hilo y no otro. Quien lo descubra....podrá vivirlo. Quien no lo haga.....seguirá buscando.”

- *Fermentación.*

Un viaje del pasado de la uva como planta a su futuro como un preciado líquido refinado: de la hoja del racimo a las raíces de la vid, descendiendo hasta las profundidades de la tierra, en las cuales, como una premonición, la transformación para convertirse en vino es esperada con ansias. La experiencia se centra sobre todo en este momento de fermentación y transformación.

- *Cuando el río suena.*

Este montaje se realizó enteramente en Chile, con miembros de la compañía que residen en este país.

La dramaturgia nos habla del reencuentro con el pasado. De la multiplicidad de objetos o de imágenes que nos trasladan a otro momento vital. De la multiplicidad de personas que podemos ser dentro de un mismo cuerpo en momentos diferentes de la vida.

- *La Bodega de los Sentidos.*

*La Bodega de los Sentidos* permite descubrir el gusto en la intimidad a través de contextos musicales, teatrales, olfativos, táctiles y recorridos sensoriales.

La dramaturgia se centra en el sentido del gusto relacionándolo con el resto de los sentidos. Gusto y memoria, gusto y tacto, memoria y olores, temperatura y textura. La comida es el eje central de esta experiencia.

La propuesta se presenta en restaurantes, habilitados escenográficamente por la compañía para realizar la presentación. Los cocineros profesionales del restaurante, en colaboración con la compañía, elaboran un menú especial ajustado a los requerimientos de la dramaturgia

de la obra. Los *actores-habitantes* ejercen de camareros que ofrecen una degustación culinaria multisensorial, unida a una reflexión sobre los alimentos, las recetas tradicionales y la labor social y cultural de la comida.

- *El Mundo al Revés.*

Esta obra empezó como una propuesta sensorial orientada exclusivamente al público infantil, sin embargo, la acogida que tuvo entre los adultos que acompañaban a los niños fue tan buena que las funciones se ampliaron a todo el público.

La dramaturgia de *El Mundo al revés* parte de tres preguntas enlazadas:

- ¿Cómo contribuir a crear condiciones para que un niño o un adulto quieran expresarse?
- ¿Cómo convertir una experiencia en una expresión?
- ¿Cómo convertir esa expresión en un libro?

Y la puesta en escena consta de dos partes:

La primera es un juego, una aventura en la cual cada persona busca y se encuentra con su mundo al revés. Cada espectador convertido en viajero pasa por una serie de pruebas que finalmente derivan en un espacio donde lo que está abajo está arriba y lo que está dentro está fuera.

La segunda parte es un taller de imprenta lúdico sensorial que permite convertir esa experiencia sentida en un pequeño libro y concluir que detrás de cada libro hay una experiencia.

- *El Eco de la Sombra.*

Este espectáculo fue creado a partir de una petición del *Republique Theater*<sup>43</sup>, para conmemorar el 200 aniversario del nacimiento de *Hans Christian Andersen*.<sup>44</sup>

La compañía eligió como punto de partida de la dramaturgia el cuento *La Sombra*, del autor danés. El argumento es el de un sabio que un

---

<sup>43</sup> Compañía de teatro danesa.

<sup>44</sup> Escritor y poeta romántico danés, célebre por sus cuentos para niños.

día pierde su sombra, después de haberle pedido un favor. Al cabo del tiempo la sombra aparece en la puerta de su casa convertida en un auténtico caballero bien vestido. Con el tiempo el sabio va perdiendo salud y comienza a parecer una sombra, mientras su sombra mantiene un aspecto saludable, así que deciden intercambiar sus roles. Cuando una princesa se enamora del caballero-sombra, y el sabio decide descubrir toda la verdad, el sabio muere a manos de su sombra.

Con esta historia crearon el espacio escénico de una gran librería antigua, donde el *imaginante* se encuentra con una pregunta: “¿Tu crees que en esta biblioteca puede estar escrita la historia de tu vida?”. Y con esta pregunta *el imaginante* comienza a buscar el libro de su historia.

Se establece un juego entre el eco, contemplado como sombra de la palabra, y la sombra del cuerpo. El juego permite al *imaginante* ver y sentirse como una sombra; identificarse con su propia sombra, perderla, buscarla, jugar con ella y confrontarla hasta que una nueva relación surge entre los dos. Es un laberinto sensorial que habla de cómo hacerte amigo de tus propios miedos y de tus debilidades desconocidas. El descubrimiento de uno mismo, de la parte de uno mismo que está oculta y de cómo enfrentarse a ella.

Cirlot (1997) explica la simbología de la sombra con las siguientes palabras:

La sombra es el “doble” negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior. Entre los pueblos primitivos está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un alter ego, un alma, idea que se refleja en el folklore y en la literatura de las culturas avanzadas. Jung denomina sombra a la personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo.”(2004; 305)

- *La Memoria del Vino.*

Este es el primer espectáculo que la compañía monta teniendo como sede Europa. Es un dato importante, ya que profundizan en el proceso de transformación del vino, y el vino es una bebida con mucha relevancia en Europa, pero de escaso interés en Colombia debido a que no hay una tradición de producción propia. La compañía elige una temática que lo

acerca considerablemente a los intereses y a la memoria colectiva de los posibles espectadores europeos. Y entra, de lleno, en los procesos de transformación física de la materia (temática que había introducido en *Oráculos*), incluidos los procesos químicos.

A grandes rasgos, se invita al *imaginante* a entrar en un pueblo tradicional y participar del proceso completo de transformación de la uva en vino: vendimia, prensado o aplastado, fermentación, degustación. Entendiendo este proceso como parte de un acto festivo y lúdico de la comunidad, y realizado con los recursos más básicos y tradicionales.

Y Nelson Jara<sup>45</sup> comenta sobre la obra:

Nos valemos del proceso de transformación de la uva en vino, de los pequeños secretos de ese proceso para contar que las historias se mantienen. Y que el gran secreto realmente es el proceso, mantenerlo guardarlo, preservarlo. Y que el inicio de ese proceso de transformación es la tierra, es la tierra el elemento primigenio que posibilita que todo se dé. Se hacen muchas referencias en la obra, por supuesto a Dionisos, dios del vino y de la celebración del vino. El espectáculo dura dos horas, en el participan 20 habitantes-músicos, y entran al espacio 80 personas.

### 5.1. *El Hilo de Ariadna.*

Según la mitología griega, Minos se convirtió en rey de Creta con ayuda de Poseidón, dios de los mares. Este le envió un espléndido toro para que lo sacrificara en su honor. Pero Minos sacrificó un animal menor, lo que despertó la ira del dios que para vengarse hizo que la esposa de Minos se enamorara del animal. De esta unión antinatural nació el *Minotauro*, un ser monstruoso mitad hombre, mitad toro, cuya única alimentación era la carne humana. Minos ordenó entonces a Dédalo que construyese un laberinto para alojar en él al monstruo que anualmente recibía siete jóvenes y siete doncellas como sacrificio. Años después, Teseo se dispuso a matar al *Minotauro* y así liberar a su patria del yugo de aquel ser monstruoso. En Creta, Teseo conoció a Ariadna, una de las hijas del rey Minos. Ariadna se enamoró de él y le rogó que se abstuviera de luchar contra el monstruo, pero Teseo perseveró en su objetivo. Ariadna ideó un plan; le entregó el extremo

---

<sup>45</sup> Actor de la compañía *Teatro de los Sentidos*. En una entrevista personal realizada por teléfono el día 18 de mayo de 2014

de una madeja de hilo muy largo advirtiéndole que no lo soltara en ningún momento, para que así pudiera guiarle en el camino de vuelta. El héroe entró en el laberinto, se encontró con el *Minotauro*, luchó contra él y lo derrotó. Y para salir del laberinto, siguió el hilo que Ariadna le había entregado.

Partiendo de este episodio de la mitología griega *Teatro de los Sentidos* crea la dramaturgia de su primer laberinto sensorial. Esta obra propone al público el siguiente juego: convertirse en viajero mitológico que recorre caminos, encrucijadas y pasadizos tras la huella del *Minotauro*, habitante inmemorial de sus confines.

Voy a realizar una descripción detallada del recorrido que realiza el público, teniendo información de primera mano, ya que, como señalé más arriba, yo participé del reparto de esta obra en las temporadas realizadas en la *Casa de América* de Madrid, *Festival de Teatro de Gales*, La Villette en París, *Festival Iberoamericano de Teatro de Caracas* y *Festival de Teatro de Londrina*.

Para iniciar este viaje el *imaginante* entra desprovisto de pertenencias (bolsos, chaquetas, calcetines y zapatos) y descalzo, en pequeños grupos de tres a cinco personas que acceden al laberinto en intervalos de 5 minutos, es conducido por un *habitante* que le proporciona un pequeño espejo semicircular para colocarse a la altura de los ojos. A través de este espejo el *imaginante* verá un techo elaborado con materiales muy diversos como telas, cuerdas, redes, etc. que le harán sentir que está en un espacio nuevo, irreal, imaginario, de dimensiones y volúmenes muy cambiantes, un espacio donde la noción de arriba y abajo, derecha e izquierda está trastocado; es decir, entrará en una nueva concepción del espacio y la realidad. A continuación, el espejo desaparecerá y el *imaginante* se encontrará en un lugar completamente oscuro donde será invitado a sentarse. Un *habitante* del laberinto le dará la bienvenida con el poema *Ítaca* de Kavafis y después de esta escucha le invitará a comenzar su viaje. El *imaginante* siempre es invitado a participar del laberinto a través del tacto, me refiero a que siempre hay una mano de tacto amigable y seguro (mano de un *habitante*) que le hará percibir hacia donde debe ir, le ayudará si está perdido o le sacará de un lugar si no quiere estar en él.

Después del poema los *imaginantes* se adentran en un laberinto interminable de negras cortinas, y cada 40 m. (aproximadamente) se encuentran

con *cámaras*. Cada *cámara* está identificada con una etapa crucial de la vida de cualquier persona y proporciona experiencias y sensaciones que despiertan la memoria sensorial. Para ello en el proceso de montaje, cada *habitante* construye su *cámara* de forma muy artesanal (me refiero a coser, pegar, colgar, componer el espacio), utilizando materiales primarios y objetos dispuestos en lugares estratégicos. Siempre atendiendo a que haya un suelo que ofrezca sensaciones (se le denomina *sensu pies*), objetos a la altura de las manos (*sensu manos*) y otros objetos más escondidos que inciten la curiosidad del *imaginante*. Para ejemplificar esta metodología explicaré el modo como yo montaba mi cámara que era un campo. Los materiales con los que contaba eran: tierra, pacas de heno, ramajes, hojas, troncos de árbol, cestos, cuerdas, telas, semillas, hierbas aromáticas frescas o secas, agua, cuencos de barro o madera y en ocasiones, aperos de labranza o monturas de animales. Con todos estos elementos, y en un espacio aforado por cortinajes negros, de más o menos 6 m<sup>2</sup>, debía construir y componer una especie de cueva atemporal, habitáculo de vida de mi personaje; atendiendo a criterios como que hubiera espacios escondidos, elementos que no fueran visibles a primera vista, creación de volúmenes y diferentes alturas, debía sugerir más que mostrar. El uso de todos estos materiales estaba orientado a escarbar en la memoria corporal de los *imaginantes*. Una vez compuesto el espacio físico, nos ocupábamos del paisaje olfativo. Evidentemente la *cámara* ya estaba llena de olores naturales que emanaban de los propios objetos, pero se complementaba con esencias aromáticas, preparadas por el responsable de paisajes olfativos, que se pulverizaban por toda la cámara. En la página 64 se muestra el mapa de olores de esta obra, desarrollado para la función en la *Casa de América* de Madrid. De esta forma cada *habitante* construía el espacio de su personaje, espacio que habitaba durante las funciones. Además de las cámaras, también en el suelo de los pasillos del laberinto se colocaban materiales como tierra, semillas, plástico, goma o telas.

A continuación haré una descripción esquemática de las *cámaras* de este laberinto donde menciono el nombre de la cámara, una pequeña descripción de la escenografía y el personaje que la habita:

I. Virgilio.

Escenografía: no hay, espacio completamente oscuro.

Personaje: una voz que recita el poema "Ítaca".

- II. Meandro.  
Escenografía: en semioscuridad, paisaje táctil construido con barro y agua,  
Personaje: unas manos que te guían por el paisaje.
- III. Mnemósine<sup>46</sup>.  
Escenografía: en semioscuridad, habitación creada con tela de tul, con maletas abiertas, cajas, retratos semiescondidos.  
Personaje: una mujer vestida de novia.  
Simboliza los recuerdos.
- IV. Túnel.  
Escenografía: largo túnel de tela blanca, sutilmente iluminado, lleno de flores y de aromas de flores.  
Personaje: no hay.
- V. Madre.  
Escenografía: en completa oscuridad el *imaginante* sube unas escaleras y, de súbito, es lanzado por un tobogán, yendo a caer en una piscina de semillas. Esta piscina en Colombia estaba llena de semillas de café, en España el café fue sustituido por maíz.  
Personaje: una mujer vestida con una malla para generar sensación de desnudez.  
Estos dos espacios simbolizan el útero materno y el parto.
- VI. Infancia.  
Escenografía: el marco de un cuadro, donde aparece la imagen de una niña, y juguetes.  
Personaje: una niña alegre y juguetona.  
Simboliza la etapa de la infancia y del juego.
- VII. Escuela.  
Escenografía: en semioscuridad, un aula de un colegio antiguo con pupitre, pizarra vieja, cuadernos de aprendizaje, goma Milán, lápices gastados, pinturas, ceras, pizarrines, etc.  
Personaje: la misma niña de la cámara anterior.  
Simboliza el aprendizaje y la inocencia.
- VIII. Ropero.

---

<sup>46</sup> En la mitología griega, personificación de la memoria.

Escenografía: en semioscuridad, el frontal de un armario antiguo lleno de cajones abiertos con todo tipo de objetos apilados: joyas, perfumes, diademas, pañuelos. Cuando se abre la puerta del armario, se descubre en él un interior maravilloso lleno de ropajes variados y multicolores, sombreros y complementos, colgados de un techo infinito.

Personaje: un duende travieso, juguetón y sonriente.

Simboliza la etapa del juego y el descubrimiento del cuerpo.

IX. Campo.

Escenografía: en semioscuridad, un espacio campestre con agua, tierra, pacas de heno, hierba, troncos de madera, rafias, mimbre, cañas, cestos colgados con todo tipo de hierbas (hierba luisa, comino, menta, manzanilla, anís, romero, hierba buena, eucalipto, albahaca, melisa, lavanda, salvia, tomillo). Una explosión de olores de la naturaleza.

Personaje: una mujer andrajosa y reservada.

Esta cámara establece el contacto con la naturaleza y con la madre tierra.

X. Ciudad.

Escenografía: pasillo con sonidos propios de una ciudad y sensaciones táctiles como muelles o torniquetes de autobús.

Personaje: no tiene.

XI. Bus.

Escenografía: pasillo estrecho con sacos.

Personaje: pasajero de un autobús que no se identifica.

XII. Caronte y muerte.

Escenografía: en oscuridad total, una caja donde se introduce al *imaginante*, se tapa y se le echa tierra encima simulando un entierro.

Personajes: dos personas sin caracterización.

XIII. Minotauro.

Escenografía: un gran espejo en el cual el *imaginante* se refleja. Detrás de este espejo, y no visible en principio para el imaginante, hay un personaje con cornamenta semejante al Minotauro. Al recibir iluminación este personaje se ve a través del espejo, de forma que aparecen dos imágenes superpuestas, la del Minotauro y la del *imaginante* que parecen ser la misma persona.

Personaje: un hombre o mujer semidesnuda, con cornamenta.

Simboliza la doble cara de cada ser humano.

XIV. Fuego.

Escenografía: espacio circular con una pequeña hoguera en el centro, rodeada de arena.

Personaje: ermitaño.

Simboliza el regreso, la regeneración.

XV. Decompresión.

Escenografía: en semioscuridad, un espacio lleno de cojines, con un gran recipiente de infusión, papel y bolígrafo para escribir las impresiones acerca de la obra.

Personaje: una mujer que sirve la infusión.

La descripción física de la propuesta escénica se apoya en los objetivos que persigue la compañía:

El imaginante se va convirtiendo gradualmente y sin proponérselo conscientemente en un Teseo que juega a buscar al Minotauro interior. Es un juego dramático a través de la memoria. Al perder los ojos, el viajero accede a la clarividencia de sus sentidos. Para proseguir el camino, debe entregarse al hilo invisible de intuiciones que no se limitan a proporcionarle información sino que revelan una dimensión poética vinculada a la memoria, la intuición y la premonición. La oscuridad descodifica el cuerpo: las manos ven, la nariz evoca, los oídos sienten el silencio. El viajero regresa a sus orígenes y huele, palpa, percibe como si fuera la primera vez. *El Hilo de Ariadna* se mueve entre paradojas y recupera rutas perdidas: Para ver hay que cerrar los ojos. Para escuchar es preciso el silencio. Para encontrar hay que perderse. El laberinto es un camino de ida y vuelta, de muerte y nacimiento. De ida, en medio del riesgo, al centro habitado por el *Minotauro*; de regreso a la luz del día, con los sentidos y la memoria enriquecidos.<sup>47</sup>

El *Hilo de Ariadna* es un espectáculo que sorprende profundamente a sus espectadores, tanto de forma positiva como negativa, unos lo disfrutan y otros lo sufren. El asombro y la emoción invaden a los espectadores después de haber recorrido el laberinto, y nadie permanece indiferente ante la experiencia. En algunos de los escritos que quedaron en la *cámara de decompresión* se leyeron comentarios como:

---

<sup>47</sup> Página web de la compañía [www.teatrodelossentidos.com](http://www.teatrodelossentidos.com)

Que bueno es darme cuenta que puedo abarcar la incertidumbre o posiblemente ser amigo de ella o caminar con ella.<sup>48</sup>

Las críticas teatrales han dicho:

Mientras la realidad cotidiana está cargada de violencia, en esta obra se desarma la vida en la prevención, mientras nos sentimos atrapados dentro de una red en la que impera la inseguridad social, en el laberinto se afianza la calidez y la confianza en los otros; mientras que asistimos a la ceremonia de lo irreflexivo y manejamos la no memoria como mecanismo de supervivencia, esta experiencia permite un camino introspectivo que nos propone una reflexión de lo personal..Quien vive la obra sale realmente conmovido y trastornado, que es uno de los objetivos de la obra de arte.<sup>49</sup>

Las propuestas teatrales, como ya dijimos anteriormente, van acompañadas de pequeños y sugerentes textos poéticos que invitan a la reflexión y abren puertas a las preguntas. El único texto que acompaña esta obra es, como ya hemos mencionado anteriormente, el poema "Ítaca" de Konstantino Kavafis. El poema hace referencia directa a un viaje iniciático y al mundo de la mitología griega, dos temáticas básicas en la dramaturgia de la obra. En el se mencionan términos filosóficos que persigue la compañía: emprender un camino, vivir experiencias, alcanzar el conocimiento, no temer a los monstruos sino a tu alma. Hay referencias claras a los sentidos: perfumes, mercancías, mercados, tactos de materiales y piedras preciosas; en definitiva, mundos y universos por descubrir. Y nunca pierde de vista el objetivo final, llegar al final del viaje y valorar el recorrido como una experiencia global, como un aprendizaje imprescindible.

Digamos que el poema de Kavafis (1992:46), que a continuación reproducimos, está hecho a la medida de los objetivos perseguidos en *El Hilo de Ariadna* y es una guía inmejorable para este viaje iniciático.

XXXII

ÍTACA (1911)

Si vas a emprender el viaje hacia Ítaca,  
pide que tu camino sea largo,

---

<sup>48</sup> Escrito de un viajero en Bogotá, 1994. Extraído de la página web de la compañía: [www.teatrodelossentidos.com](http://www.teatrodelossentidos.com)

<sup>49</sup> La vida en un hilo de Ana María Escalón. *El Espectador*, 19 de febrero de 1993.

rico en experiencias, en conocimiento.

A Lestrigones y a Cíclopes,  
o al airado Poseidón nunca temas,  
no hallarás tales seres en tu ruta  
si alto es tu pensamiento y limpia  
la emoción de tu espíritu y tu cuerpo.

A Lestrigones y a Cíclopes,  
ni al fiero Poseidón hallarás nunca,  
si no los llevas dentro de tu alma,  
si no es tu alma quien ante ti los pone.

Pide que tu camino se largo.  
Que numerosas sean las mañanas de verano  
en que con placer, felizmente  
arribes a bahías nunca vistas;  
detente en los emporios de Fenicia  
y adquiere hermosas mercancías,  
madreperla y coral, y ámbar y ébano,  
perfumes deliciosos y diversos,  
cuanto puedas invierte en voluptuosos y delicados perfumes;  
visita muchas ciudades de Egipto  
y con avidez aprende de sus sabios.

Ten siempre a Ítaca en la memoria.  
Llegar allí es tu meta.  
Mas no apresures el viaje.  
Mejor que se extienda largos años;  
y en tu vejez arribes a la isla  
con cuanto hayas ganado en el camino,  
sin esperar que Ítaca te enriquezca.

Ítaca te regaló un hermoso viaje.  
Sin ella el camino no hubieras emprendido.  
Mas ninguna otra cosa puede darte.

Aunque pobre la encuentres, no te engañará Ítaca.

Rico en saber y vida, como has vuelto,  
comprendes ya que significan las Ítacas.

En *El Hilo de Ariadna* comienzan a materializarse las herramientas del lenguaje sensorial que el director y la compañía han creado a lo largo de veinte años de investigación.

Esta propuesta es el primer laberinto creado teatralmente para mostrar al público. El juego propuesto es el inicio de un viaje, juego que se propone desde el primer momento con la entrada de los *imaginantes* y los espejos, pero que se evidencia más claramente con la escucha del poema de "Ítaca". Este texto es el único que se verbaliza en toda la propuesta; por lo tanto, el silencio prima como vehículo generador de la necesidad de activar la escucha. Solamente se perciben pequeños sonidos de objetos o personajes a lo largo de todo el recorrido del laberinto. La escucha activa de los *imaginantes* concierne no sólo al sentido del oído, sino que abarca el conjunto del cuerpo, alcanzando a la memoria corporal con espacios escénicos que se desarrollan, como hemos descrito anteriormente, en completa o parcial oscuridad; con luces indirectas que invitan a la curiosidad. Para ello el laberinto ofrece una información visual tenue y sugerente, pero con una gran cantidad de elementos escenográficos sutiles y escondidos que activan el sentido del tacto y del olfato despertando los recuerdos, no visuales, sino olfativos y táctiles de su historia personal.

Una herramienta que no aparece claramente en esta propuesta escénica es la pregunta. En la dramaturgia el espectador no tiene que generar una pregunta para sumergirse en ella, aunque si se genera la curiosidad por emprender el viaje.

Fotografía de una cámara de *El Hilo de Ariadna*



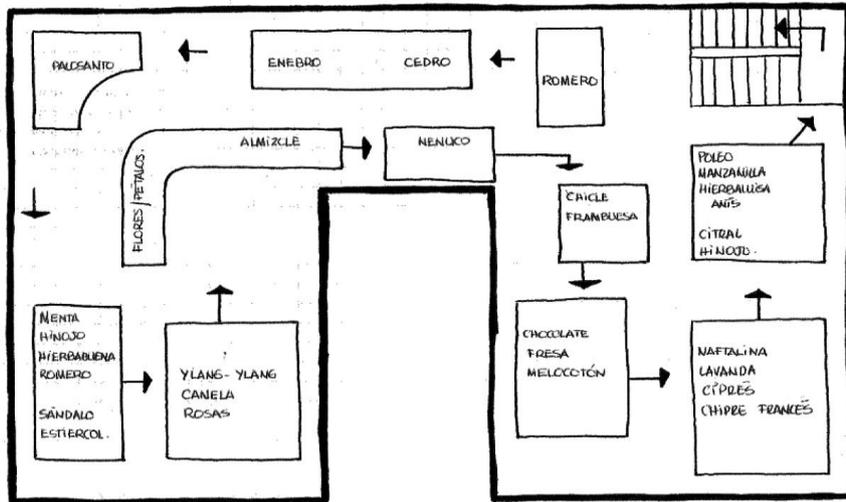
# Mapa de Aromas

TEMPORADA - MADRID

CASA DE AMERICA

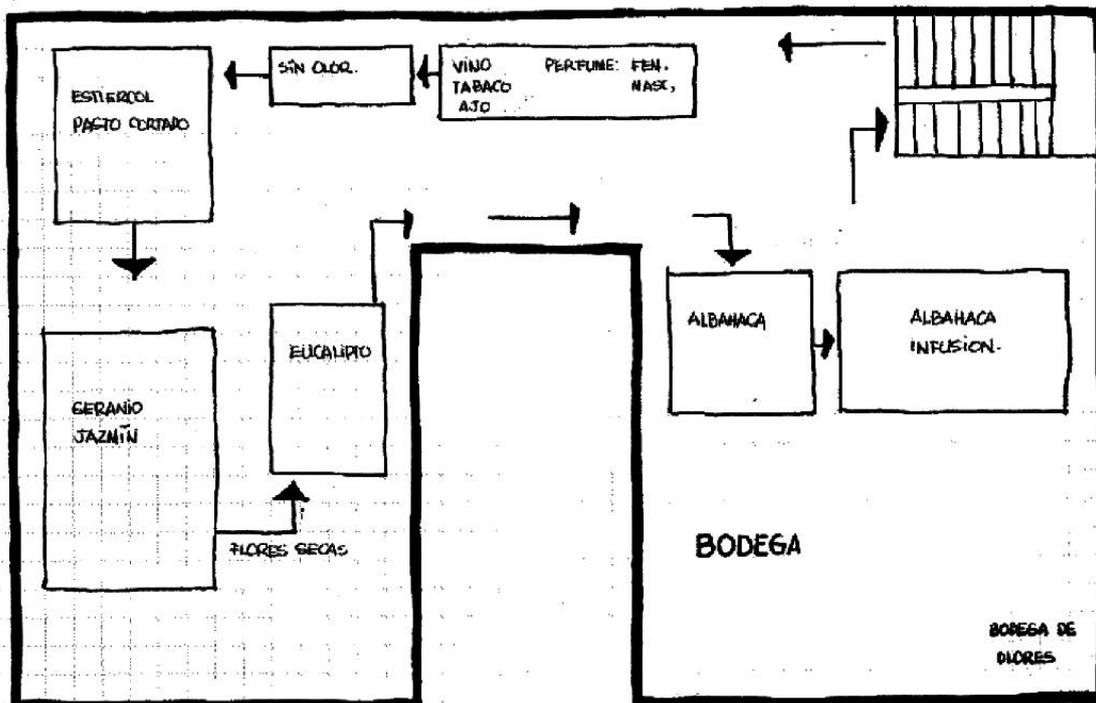
JUNIO Y JULIO DE 1994

SEGUNDA PLANTA  
ILUSTRACIÓN SIN  
ESCALA NI DIMEN  
SIONES. A.J.T.



Mapa de las esencias utilizadas en la función de *El Hilo de Ariadna* presentada en la Casa de América en Madrid. Realizado y facilitado por Nelson Jara, responsable de paisajes olfativos.

PRIMERA PLANTA  
 ILUSTRACIÓN SIN  
 ESCALA NI DIMEN  
 SIONES. N.J.T.



## 5.2. Oráculos<sup>50</sup>

La palabra “oráculo” tiene en el *DRAE* cinco acepciones, entre las cuales nos interesa una en relación a la propuesta dramática de *Teatro de los Sentidos*: “Contestación que las pitonisas y sacerdotes de la gentilidad pronunciaban como dada por los dioses a las consultas que ante sus ídolos se hacían.”

La definición hace referencia al acto de preguntar y ser contestado. En este caso los súbditos ante las dificultades sufridas en la vida, decidían consultar y preguntar a sus divinidades o sacerdotes para recibir una respuesta que ellos no

<sup>50</sup> Estrenada en el *Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá*, 1996.

encontraban. Las respuestas del oráculo eran dadas por los dioses y, por este motivo, no eran cuestionadas, pero lo cierto es que no respondían a criterios científicos o lógicos sino a criterios más bien azarosos. Los oráculos han estado presentes en todas las civilizaciones para dar respuestas a las incógnitas de los pueblos. En Grecia, el Oráculo de Delfos fue el más venerado, un lugar de culto en el cual una mujer de nombre Pitia o Pitonisa contestaba a las preguntas entrando en trance. En muchas ocasiones las respuestas de los oráculos se obtienen a través de sacrificios de animales, interpretaciones de señales físicas, interpretación de símbolos en piedras, las Runas o los Caracoles, o interpretación de símbolos en cartas, el Tarot.

El Tarot es uno de los sistemas adivinatorios más populares en el mundo occidental actualmente. Su simbología, si bien no es conocida por la mayoría de la gente, si tiene una amplia acogida entre las personas interesadas en los métodos de adivinación. Las personas ajenas a estas temáticas tienen referencias básicas de su existencia ya que se publicita bastante como método adivinatorio. Además, tiene un carácter universal, ya que es utilizado en un gran número de países, sobre todo occidentales, como ya hemos señalado. Este es el motivo por el cual *Teatro de los Sentidos* elige la baraja de cartas del Tarot de Marsella<sup>51</sup> como objeto de estudio para la creación de este espectáculo. Paul Marteau dice:

El Tarot es un conjunto de figuras que expresan simbólicamente el trabajo del hombre para llevar a cabo su evolución, es decir, para llegar a los fines inscritos en su destino, evolución que le exigirá luchas, esfuerzos, alegrías y sufrimientos según vaya de acuerdo o no con las leyes universales. El Tarot de Marsella es el que mejor expresa este destino. (2005:27)

Enrique Vargas introduce las 21 cartas<sup>52</sup>, llamadas tradicionalmente “Arcanos mayores” en el espacio de un laberinto e invita al *imaginante* a realizar una pregunta relevante al Tarot, poniéndolo en el camino de la búsqueda de la respuesta. Como decíamos anteriormente al oráculo se le hacen preguntas, esperando recibir de él respuestas. La pregunta, herramienta básica del lenguaje sensorial, es aquí el motor principal de la dramaturgia. Es el elemento que provoca el inicio de un recorrido de transformación.

---

<sup>51</sup> Tarot editado en 1761 por Nicolás Conver, fabricante de cartas de Marsella.

<sup>52</sup> 21 Arcanos mayores más la carta de “El Loco” que no está numerada.

En la página web de la compañía se menciona la dramaturgia de este montaje en los siguientes términos:

*Oráculos* es una creación teatral tejida con 4 hilos: El Laberinto, La Alquimia, El Oráculo, y con un eje común: La relación entre la Pregunta y el Misterio.

El Laberinto: *Oráculos* está concebido como un recorrido por un espacio laberíntico diseñado para experimentar sensaciones basadas en memorias arquetípicas. El viaje transcurre en un espacio donde la curiosidad, el azar, el asombro y la casualidad coinciden en medio del silencio. Los aromas, la penumbra, los sonidos y las sensaciones táctiles animan al viajero a seguir su camino.

La Alquimia: El viaje permite vivir un juego de transformación, de pérdida y encuentro, de preguntas y descubrimientos, el espectador-viajero comienza su recorrido pero es otro el que regresa. De igual manera una semilla debe pasar por diferentes estados para descubrir su esencia. El proceso alquímico de la transmutación del trigo en pan orienta al viajero en su camino.

El Oráculo: *El sonido del agua dice lo que piensas*<sup>53</sup>. Los imaginarios de la obra se basan en los Arcanos Mayores del tradicional juego del Tarot. El jugador-viajero tendrá que pensar en su Pregunta. La respuesta comienza con la búsqueda de su Arcano en las encrucijadas del laberinto que lo conducen más allá, hacia una meta que ya está presente en su interior.

La compañía se refiere al laberinto como espacio de búsqueda, al oráculo como motivador de la pregunta y a la alquimia como proceso de transformación. La definición de alquimia, según el *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, es “el conjunto de especulaciones y experiencias, generalmente de carácter esotérico, relativas a las transmutaciones de la materia, que influyó en el origen de la ciencia química; y tuvo como fines principales la búsqueda de la piedra filosofal y de la panacea universal.” En muchos ámbitos se define la alquimia como una disciplina filosófica relacionada con el hermetismo, la mística y la espiritualidad, que describe la facultad de transformar una sustancia o materia en otra distinta; directamente relacionada con los procesos químicos. Pero el significado que se le atribuye hoy en día hace referencia a un sentido más inmaterial y metafísico. Se trata el término alquimia como un proceso de transformación espiritual, como un desarrollo del crecimiento interior de una persona, abandonando por lo tanto el concepto de transformación química de la materia.

A esta transformación y evolución personal se refieren en la dramaturgia de *Oráculos* a la necesidad de recobrar el cuerpo y la mente como fuente de

---

<sup>53</sup> Enrique Vargas

conocimiento y saber, y a la capacidad personal de generar esa transformación. Además con este argumento Enrique Vargas está asentando los cimientos y abriendo el camino para la elaboración de su siguiente propuesta teatral, *La Memoria del Vino*, donde se trabajará directamente sobre la transformación física de la materia.

La puesta en escena de esta pieza tiene la misma estructura que la anterior. Un amplio laberinto de negras, y en ocasiones, blancas cortinas con intervalos de *cámaras*. El *imaginante* entra en él y un habitante le pide que formule una pregunta de carácter personal y, por supuesto, secreta; una pregunta importante. A continuación llama a una puerta y comienza su recorrido a través del laberinto. Las *cámaras* que se encontrará serán las siguientes:

I. Zapatos.

Escenografía: trastero antiguo.

Personaje: zapatero que invita a quitar los zapatos y dejarlos en el trastero.

II. Tarot.

Escenografía: teatrino construido encima de una mesa, con un paisaje hecho en tela.

Personaje: manos que cuentan una historia sobre el tarot, echan las cartas, en función de la carta que salga, cuentan una historia sobre ella. Cuelga la carta al cuello del *imaginante*<sup>54</sup>.

III. Mago-loco.

Escenografía: baúles grandes, redes, un barco de motor, baúl con una escenografía de un paisaje mariner dentro.

Personaje: un pescador que te da una semilla que saca de un barco en una botella.

IV. La pizpiricueta.

Escenografía: espacio de tierra negra, una fuente con agua, lleno de pequeñas macetas. Escondido detrás de cada objeto hay una carta del tarot.

Personaje: Una mujer que conoce la tierra, la cuida y la abona. Te ayuda a sembrar tu semilla en una maceta.<sup>55</sup>

V. Los enamorados.

---

<sup>54</sup> Cuando el *imaginante* pase por la cámara de su carta recibirá del *habitante* una llave.

<sup>55</sup> A lo largo del laberinto el *imaginante* irá encontrando referencias a su maceta; otras macetas con plantas que simularán un crecimiento progresivo.

- Escenografía: instalación de una casa llena de prendas íntimas de mujer colgadas.  
Personaje: no hay.
- VI. El carro.  
Escenografía: una bola de metal corre por un mecanismo de madera.  
Personaje: no hay.
- VII. La justicia.  
Escenografía: mesa con una balanza y pequeños objetos diminutos para pesar, rodeados de arena.  
Personaje: una mujer que cuenta una historia con la arena.
- VIII. El ermitaño.  
Escenografía: cueva construida con sacos.  
Personaje: no hay.
- IX. La rueda de la fortuna.  
Escenografía: estancia de un viejo y antiguo teatro con mesas y sillas para jugar a los dados. Música e iluminación de feria. Una esquina con papel fotográfico, se ilumina al *imaginante* y la sombra queda impregnada en el papel.  
Personaje: un comediante jugando a juegos de azar.
- X. La fuerza.  
Escenografía: instalación de arena y una roca sobre la que cae una gota de agua.  
Personaje: no hay.
- XI. El diablo.  
Escenografía: taller de herramientas caótico y desordenado con cables, bidones.  
Personaje: personaje de identidad sexual contradictoria (hombre con aspecto de mujer, mujer con apariencia de hombre) que juega, baila tango, seduce y conquista al *imaginante* para después echarlo de la cámara.
- XII. El colgado.  
Escenografía: instalación de una maraña de lazos difíciles de atravesar.  
Personaje: no hay.
- XIII. La torre.

Escenografía: torre de madera de 4m. de alto; del centro pende un mazo agarrado con una cuerda fina. Rodeando a la torre hay tierra negra, velas y trozos de cuerda. Pizarra con operaciones matemáticas y diseños de ángulos.

Personaje: hombre huraño y rudo, poco gentil que mide al *imaginante* con una cuerda. Después lo ayuda a quemar la cuerda de su altura con una vela, provocando la caída del mazo.

XIV. La muerte.

Escenografía: la entrada es de cortinas blancas. Piscina de semillas.

Personaje: mujer sensual embarazada que invita a buscar en el fondo de la piscina y sorprende sacando la carta de la muerte. Su barriga está llena de semillas que regala al *imaginante*.

XV. La templanza.

Escenografía: molino de piedra en funcionamiento, extrayendo harina de las semillas, y rodeado de sacos de harina.

Personaje: un gran panadero que te regala harina, te invita a continuar por un pasillo de cortinas negras otra vez. Sonidos de gallinas y al fondo un cojín. Unas manos aparecen entre las cortinas cogen las manos del *imaginante* y le dan una masa húmeda que debe amasar.

XVI. La estrella.

Escenografía: mesa con pedazos de masa de pan amasada por los *imaginantes*.

Personaje: no hay

XVII. La luna

Escenografía: un puente con un arco de flores y plantas, por debajo pasa el agua y la luna está reflejada.

Personaje: no hay.

XVIII. Caronte.

Escenografía: en completa oscuridad una camilla suspendida de cuerdas. Puerta.<sup>56</sup>

Personaje: un cuerpo con piel de animal hace al *imaginante* partícipe de una danza y lo deposita en la camilla.

---

<sup>56</sup> Que se abre con la llave que el *imaginante* ha recibido durante el recorrido.

Carta de Tarot de “El Colgado” para *Oráculos*, diseñada por Alekos<sup>57</sup>



XIX. El juicio.

Escenografía: túnel estrecho con salida a un agujero blanco. Este agujero da entrada a un jardín de flores, macetas y plantas aromáticas. De aquí se ve un pueblito de casas blancas, lleno de zapatos de los imaginantes.

Personaje: no hay.

XX. Decompresión.

Escenografía: espacio de taberna rústico con mesas y sillas, y papel y bolígrafo para escribir las impresiones del viaje.

Personaje: mujer que sirve infusiones aromáticas.

---

<sup>57</sup> Dibujante, músico, cuentero y diseñador de la compañía.

En este segundo laberinto, la pregunta es el eje principal de la dramaturgia, el punto de partida de la búsqueda, sin ella el recorrido dentro de la propuesta escénica no tendría sentido. El juego se plantea unido a la pregunta, y para encontrar la respuesta es necesario estar dispuesto a jugar, y a entrar en una escenografía, a priori, conocida a nivel de imagen, pero desconocida en su interior. Me refiero a que el *imaginante* puede conocer la iconografía de los Arcanos mayores del tarot, pero desconoce qué se va a encontrar dentro de esa imagen. El texto que se escucha es el resultado de la tirada de cartas, por lo tanto, el silencio acompaña la experiencia y la escucha se abre a la sutilidad de los sonidos del laberinto. Las cámaras están creadas en semioscuridad y con el mismo principio de la obra *El Hilo de Ariadna* de sugerir más que mostrar.

Este conjunto de obras citadas conforman el camino recorrido por la compañía desde sus inicios experimentales en la *Universidad Nacional* de Bogotá, a finales de los años ochenta, hasta la actualidad, donde *Teatro de los Sentidos* mantiene una sede en Barcelona, lugar en el que realizan sus producciones que distribuyen por todo el mundo, y que alberga también una escuela de formación permanente sobre el lenguaje sensorial. Este ha sido un camino de evolución y transformación, en el cual el lenguaje sensorial se ha revelado como un lenguaje sutil y minucioso, capaz de contar historias de una forma hasta ahora desconocida. Y Enrique Vargas junto a su equipo han tenido la habilidad de crear dramaturgias interesantes y novedosas, siempre relacionadas con el viaje, la introspección y la transformación, que han despertado un gran interés en el público.

El mismo viaje que la compañía propone a sus espectadores en cada propuesta escénica es el viaje en el que ellos han vivido insertos durante todo este largo período de trabajo.

## 6. CONCLUSIONES

Tras este primer acercamiento y análisis del trabajo teatral desarrollado por Enrique Vargas y *Teatro de los Sentidos* a lo largo de veinte años de existencia de la compañía, concluyo que han logrado crear un lenguaje teatral propio, completamente alejado de los cánones establecidos. Su lenguaje sensorial está basado en el juego con la oscuridad, el silencio y los sentidos, aspectos que combinan magistralmente para crear dramaturgias interactivas que abren al espectador a una nueva forma de concebir el teatro. Para ello, se despojan del texto, la imagen y los espacios teatrales convencionales.

Otro aspecto importante de su trabajo son las temáticas que abordan, sus dramaturgias plantean un acercamiento al ser humano y a sus inquietudes más básicas. En el marco social de un mundo distante, esta compañía apuesta por la cercanía y la reflexión vital, y su camino es el de un teatro de la esencia, de la vivencia y de la memoria. Además sus dramaturgias plantean un cambio de rol al espectador, invitándolo a participar activamente de sus propuestas, y haciéndolo partícipe de experiencias transformadoras, profundas e individuales.

Dentro de las nuevas tendencias teatrales del siglo XXI, donde las artes se entrelazan y los límites entre unas y otras no siempre son claros y evidentes, las propuestas escénicas de esta compañía, en principio teatrales, son también consideradas de gran relevancia en el ámbito de las artes plásticas, puesto que interrelacionan varias disciplinas artísticas. Sus escenografías están construidas como instalaciones. El sonido de sus propuestas está creado como *paisaje sonoro* y en el equipo de trabajo están integrados artistas plásticos y músicos que desarrollan su actividad tanto fuera como dentro de escena.

Asimismo puedo concluir que la investigación emprendida por este director y su compañía en sus orígenes sobre el lenguaje sensorial, se ha mantenido de forma permanente en cada uno de los nuevos procesos de creación y esto ha generado una continua evolución en sus técnicas. El interés generado por su lenguaje y la posibilidad de integrar sus técnicas en otros ámbitos como el arte y la salud, les ha llevado a crear una escuela de formación permanente en la sede de la compañía en la ciudad de Barcelona, así como un posgrado en colaboración con la Universidad de Girona.

De vital importancia es señalar las raíces de las que emerge este proyecto, y se puede decir que tanto el director como la compañía son fruto e hijos del despertar del teatro colombiano en los años 60 y de la eclosión del teatro latinoamericano dentro del panorama internacional. El origen de su trabajo está en las importantes investigaciones que desarrolló su director dentro de comunidades indígenas colombianas y el inicio como grupo está enclavado dentro del teatro universitario, lo cual muestra la relevancia que este movimiento estudiantil adquirió en la historia teatral de Colombia.

Y como cierre se debe resaltar que el traslado de la sede y de las enseñanzas de *Teatro de los Sentidos* a España les ofreció la oportunidad de acercarse más al público europeo y abrir nuevas vías de producción. Su trabajo se ha dado a conocer a nivel internacional, adquiriendo un gran prestigio; la compañía ha actuado en un gran número de países y ha participado en los principales festivales de teatro del mundo. Asimismo la amplitud de perspectiva de sus propuestas escénicas y sus vivencias se nutre y enriquece de la multiplicidad cultural de sus miembros, integrados en la compañía a lo largo de sus 20 años de trayectoria y provenientes de diferentes países de Europa y Latinoamérica.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, W. (2008). *El Narrador*. Santiago: Metales Pesados.
- BORRÁS, X. (2009). "Notas para una aproximación histórica al teatro colombiano." *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 71. Universitat de Barcelona (245-256).
- CAGE, J. (2007). *Silencio*. Madrid: Árdora.
- CHEVALIER, J.M. y A. GHEERBRANT (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, J.E. (2004). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- DE VELASCO, M.M. (1991). "Nuevas perspectivas en el teatro colombiano." *Latin American Theater Review*, 25(1). University of Kansas Libraries (97-105).
- DUQUE MESA, F. (2010). "Jerzy Grotowski en el teatro experimental colombiano: la llegada de una nueva cultura teatral." *Calle 14*, 4(4). Universidad Distrital Francisco José de Caldas (63-70)
- GADAMER, H-G. (1993). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- GONZÁLEZ CAJIAO, F. (1992). *Teatro colombiano contemporáneo*. Madrid: FCE/Centro de Documentación Teatral.
- GUZMÁN, L. J. (2006). "Filosofar con Platón. El diálogo como experiencia hermenéutica". *Amauta. Revista de Ciencias Sociales, Humanidades y Literatura*. Universidad de Puerto Rico: [http://amauta.upra.edu/vol4investigacion/vol4\\_Filosofar\\_con\\_Platon.pdf](http://amauta.upra.edu/vol4investigacion/vol4_Filosofar_con_Platon.pdf) (19/12/2014)
- FREIRE, P. y A. FAÚNDEZ (1986). *Hacia una pedagogía de la pregunta: conversaciones con Antonio Faúndez*. Buenos Aires: La Aurora.
- GLISSANT, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

- GUTIÉRREZ, T. (2009). "El juego en el arte moderno y contemporáneo". *Arte, Individuo y Sociedad*, 21. (51-72)
- HEIDEGGER, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- HUIZINGA, J. (1939). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza.
- KALMANOVITZ, S. (2003). *Economía y nación, una breve historia de Colombia*. Bogotá: Norma.
- KAVAFIS, K. (1992). *Poesías completas*. Madrid: Hiperión.
- LE BRETON, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina.
- LEHMANN, H. (2013). *Teatro posdramático*. Madrid: Cendeac ad Litteram.
- MÁRCELES, E. (1977). "El método de creación colectiva en el teatro colombiano." *Latin American Theater Review*, 11(1). University of Kansas Libraries (91-97).
- MARTEAU, P. (2005). *El Tarot de Marsella*. Madrid: EDAF.
- MESQUITA DE FARIA, F.(2013). *Poética da penúria: o ator beckettiano*. [Tesis doctoral]. Florianópolis: UFSC.
- MONTILLA, C. (2004). "Del teatro experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975". *Revista de Estudios Sociales*, 17. Universidad de los Andes (86-97).
- PÁEZ CASADIEGOS, Y. (2006). "El minotauro en su laberinto." *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, 5. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (94-127).
- PÉREZ BELTRÁN, A. M. (1999). *Revive la palabra: "del espacio de cuentería universitaria al aula de clase"*. Bogotá: Uniandes.
- RIZK, B.J. (1996). "La Asociación de Colombianistas y el teatro en Colombia." *Latin American Theater Review*, 29 (2). University of Kansas Libraries (165-172).
- ROA BASTOS, A. (1984). *Moriencia*. Barcelona: Plaza y Janés.

- SARROCHI CARREÑO, A.C. (1998). "El Laberinto y la Literatura". *Revista Signos*, 31(43-44). Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (113-124).
- SESMA, M. (2006). "El Teatro de los Sentidos: homenaje del TAC 2006". *Primer Acto*, 314. Ministerio de Cultura (87-90)
- VARGAS REYES, E. (2011). "El cuerpo Poético del teatro". [ ponencia ]. 9º Congreso Argentino y 4 Latinoamericano de Educación Física y Ciencia. La Plata, 13 al 17 de junio.
- VARGAS REYES, E. (2011). *Teatro en la oscuridad: Investigación sobre dos experiencias argentinas, basada en la teoría teatral de Jorge Dubatti*. [Tesis presentada para la obtención del grado de Magister en Educación Corporal]. Buenos Aires: UNLP.
- ZAPATA OLIVELLA, M. (1975). "Proyecto para desarrollar un Teatro Popular Identificador". *Latin American Theater Review*, 9(1). University of Kansas Libraries (55-62).

## 7.2. Recursos electrónicos

- AGUILUZ, M. (2004). "Memoria, lugares y cuerpos". *Athenea Digital*. Disponible en <http://bitly.com/1yAYy6P>. [Consulta: 21.11.2014]
- ARIZA, P. (2007). "El nuevo teatro y lo nuevo en el teatro colombiano". *Memoria y presente* [en línea]. Disponible en <http://bitly.com/1xxBCFZ>. [Consulta: 15.11.2014]
- DÍAZ, A. (2004). Los odores: el giro de la oralidad. Primera aproximación al fenómeno de la nueva tradición oral como re-arraigo de significados simbólicos [en línea]. Disponible en: <http://bitly.com/1xcVKi5>. [Consulta: 3.10.2014]
- FESTIVAL 10 SENTIDOS (2013). Festival 10 sentidos [web]. Disponible en: <http://bit.ly/1xSgRXe>. [ Consulta: 29.12.2014]

- GARCÍA, S. (1981). Capítulo V. Contribuciones para una historia del teatro actual en Colombia [en línea]. Disponible en: <http://bit.ly/14o3p2a>. [Consulta: 25.09.2013]
- GUTIERREZ, T. (2008). “El juego en el arte moderno y contemporáneo”. *Arte, Individuo y Sociedad* [en línea]. Disponible en: <http://juegoyarte.pdf> [Consulta: 22.11.2014]
- LÓPEZ VELARDE, A. (2004). “La Contienda Silenciosa: Una interpretación de Westphalen dice, texto no recogido en libro de Jorge Eduardo Eielson [en línea]. Disponible en <http://bitly.com/11uh0mU>. [Consulta: 26.11.2014]
- PEREA, C. M. (1998). Esa tarde inenarrable e inútil [en línea]. Disponible en: <http://bitly.com/1BrFRYJ> [Consulta: 15.09.2014]
- RESTREPO RESTREPO, N. (2012). “¿Quién es Enrique Vargas? Y ¿por qué está invitado como ponente central al II Congreso Internacional de estudios Teatrales que organiza la Facultad de artes?”. *Agenda Cultural Alma Máter* [en línea]. Disponible en: <http://bit.ly/1BfhHi4>[Consulta:27.09.2013]
- VARGAS, E. (2013). Conferencia La poética del juego [en línea]. Disponible en: <http://bit.ly/11mu3am>. [Consulta: 25.09.2013]
- VÁSQUEZ ROCCA, A. (2008). “Música y filosofía. Registros polifónicos de John Cage a Peter Sloterdijk”. *Sinfonía Virtual* [en línea], 6. Disponible en: <http://bitly.com/1xTIVaq>. [Consulta: 16.08. 2014]

## 8. ANEXOS

### 8.1. Entrevista a Enrique Vargas<sup>58</sup>

**Quiero remontarme a su historia personal, a su cuento, para encontrar los puntos clave del nacimiento del “lenguaje sensorial” y su percepción de la situación teatral en Colombia.**

- **¿Conoció a Seki-Sano<sup>59</sup>?**

Sí, el fue aire fresco para el teatro colombiano. Cuestionaba las normas clásicas del teatro tradicional e introdujo en el trabajo de los actores colombianos la disciplina. Me emocionó mucho escucharlo, yo no trabajé con él sino con un grupo de personas que trabajaron con él.

- **¿Cuál fue el punto de partida de tu teatro?**

Los mercadillos populares, los circos ambulantes, las formas campesinas y populares. Las formas de presentación popular de las zonas campesinas que mantenían manifestaciones frescas. Y hubo una compañía en Bogotá que hacía vodevil, bailes con can-can, unida a crítica social muy popular que me gustaba mucho, se llamaba Campitos<sup>60</sup>. Yo siempre he buscado en mi teatro recuperar la sensación de asombro y de sorpresa que descubrí en los juegos de mi infancia, yo tenía que volver a eso. Y cuando se lo planteaba a mis profesores de teatro ellos siempre me contestaban que aquello no era teatro.

- **En Nueva York realizó representaciones teatrales en la calle con el *Gut Theater*, ¿en qué consistían esas representaciones?**

---

<sup>58</sup> Realizada el 16 de junio de 2014, telefónicamente.

<sup>59</sup> Profesor de origen japonés, formado con Stanislavski que llegó a Colombia, de la mano del dictador Rojas Pinilla, para formar actores que trabajaran de forma eficiente en la televisión colombiana.

<sup>60</sup> Emilio Campos “Campitos”, actor cómico e imitador de políticos, cuyas presentaciones de revista musical tenían gran acogida. Fue de los precursores del humor político en Colombia, al ridiculizar actitudes de los políticos de la época a través de las imitaciones. Sus espectáculos tenían tres modalidades: imitación de personajes de la vida política colombiana, aparición de máscaras de carnaval con caricaturas exageradas de los mismos y coreografías de bailarinas ligeras de ropas. Actuaba en el Teatro Municipal de Bogotá en el *Viernes Cultural*, evento donde el líder liberal Jorge Eliecer Gaitán realizaba sus mítines.

Entre los años 1960-71 yo vivía en Nueva York, en esa época había una emoción permanente en la calle. Se respiraba que iba haber un cambio social importante y el teatro iba ayudar en ese proceso. Yo estaba en el *Gut Theater*<sup>61</sup> y hacíamos *commedia dell'arte* en la calle; realmente trasladábamos los personajes de la *commedia dell'arte* a la realidad social del Harlem puertorriqueño: *Arlequino* era un puertorriqueño, *Pantalone* un policía irlandés. Utilizábamos el teatro como parte de una celebración, de la fiesta de los barrios, siempre había un pretexto para celebrar algo en aquel momento en aquellos barrios y nosotros éramos invitados obligados de esas celebraciones. Nosotros vendíamos cuchifritos<sup>62</sup>, máscaras y hacíamos teatro, era una celebración de comer, beber, bailar y ver teatro. Teatro contemplado como celebración total del cuerpo, celebraciones callejeras para compartir con todo el barrio, y después muchas veces la continuábamos en los apartamentos. Era un teatro sensorial y político.

- **¿Por qué un teatro sensorial y político?**

Porque los habitantes del barrio nos integraron en un movimiento de asociaciones de escuelas. En ese momento los padres exigían la integración del español dentro de la enseñanza, ya que estaba prohibido y estigmatizado. No se podía hablar español ni cantar canciones, ninguna referencia a la lengua española. *En mi viejo San Juan*<sup>63</sup> es una canción casi tradicional en Puerto Rico, pues en aquel momento se veía con muy malos ojos el cantarla, era revolucionaria en ese contexto, emocionaba a la gente. Nosotros servimos de apoyo a las asociaciones para que se pudiera aceptar el español, por ese lado entramos en la lucha de la colonización de Puerto Rico. Esa vía nos llevó también a la lucha en contra de la guerra del Vietnam. Porque los puertorriqueños eran los primeros en ser llamados para esa guerra, y ocupaban las posiciones más peligrosas en el frente y ellos no tenían derechos políticos para negarse. Además nosotros estábamos en contra de esa guerra porque era una guerra colonialista. De modo que nuestras celebraciones se ideologizaron demasiado, y los elementos que

---

<sup>61</sup> Teatro con coraje, con agallas, con valentía.

<sup>62</sup> Especie de empanada.

<sup>63</sup> Bolero de Noel Estrada, compuesto en 1943.

nos salvaban de esa ideologización eran la risa, la burla y la comedia. Estábamos muy influenciados por el espíritu de la época de la guerra.

- **Después de su estancia en EE.UU. hacia el año 1973 dirige el teatro de la CUT (*Central Unitaria de Trabajadores*) y más adelante, en el año 1975 un grupo de teatro en la cárcel Modelo de Bogotá. En 1977 usted se va a Leticia y allá se quedó investigando durante un largo período de tiempo: juegos, rituales y mitos. ¿Cuales fueron los motivos de esa investigación? ¿Desarrolló trabajos teatrales, sociales, de qué tipo? ¿Encontró en ese momento las huellas del lenguaje sensorial?**

Después de todo este proceso en EE.UU. yo empecé a hacer un teatro de forma más consciente. En el año 1971 decepcionado porque nuestras luchas no habían llegado a ningún lado, no se habían realizado reformas políticas verdaderas, y todas nuestras reivindicaciones se convirtieron en camisetas con logos, en ingeniería de consumo, hubo una manipulación de nuestros lemas para transformarlos en objetos de consumo. Después de esto hubo una gran desbandada, la gente se metió en asuntos de drogas, otros se fueron por la vía del misticismo y se perdieron en el Tíbet, la India, o en cualquier país de Oriente. Todo se desbarató. Y yo pensé, si yo pudiera entender por qué juegan los niños, podría entender mis juegos de la infancia y reproducir esas sensaciones. Volví a Colombia y me fui a la Guajira<sup>64</sup>, a observar e integrarme en los juegos de los niños indígenas. Mientras hacía mi investigación iba y venía de la Guajira a Bogotá, pero esta era una situación de mucho peligro. La guerrilla y las autoridades sospechaban de un tipo que había vivido en EE.UU., y ahora decía que observaba los juegos de los niños, no me creían. Necesitaba un respaldo institucional que resguardara mis investigaciones y ahí fue cuando *Fernando Garavito* me invito a integrar mi investigación dentro del ámbito universitario de la *Universidad Nacional de Colombia* en Bogotá. Yo iba y venía como investigador de la Universidad, realizaba mi trabajo de campo, evitaba problemas con las autoridades, e integraba en mi investigación a los estudiantes. Fue una época en la que repartía el tiempo entre la observación

---

<sup>64</sup> Departamento situado al Norte de Colombia, limítrofe con la República de Venezuela y el Mar Caribe, donde se asienta el pueblo indígena wayú o guajiro.

de juegos en La Guajira, vuelta a Bogotá y participación en luchas urbanas de los barrios (hacia los años 1972-75), y trabajo de campo en Leticia<sup>65</sup> en un aspecto más lúdico la relación entre juego, mito y ritual.

Entre los años 1977-90 yo continué esa investigación, apoyado por el *Banco de la República*<sup>66</sup> que desarrollaba más trabajo cultural que el *Ministerio de Cultura*. La investigación se centró en los juegos infantiles y las celebraciones tradicionales, y cómo en éstas se fisicaliza el mito, se da cuerpo al mito. Porque en las celebraciones populares no se habla de mito, se habla de ritual, aunque el mito aparezca reflejado en el ritual; el concepto de mito no se maneja a nivel popular, se fisicaliza a través del mito. Mi observación se dirigía a la relación que mantienen las celebraciones con el juego, porque yo considero que el juego permite oxigenar y dar mayor flexibilidad a los rituales que siempre son muy marcados, determinados y repetitivos.

- ***Cátedra de Dramaturgia Sensorial en los sótanos del Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional. Usted comenzó con trabajo de títeres y animación de objeto (Las aventuras de Faustino Rimalés y Sancocho de cola, participando con ambos en el Festival de Manizales). Después sombras con Romance del Conde Olinos<sup>67</sup>. Y finalmente en 1992, nace el laberinto sensorial con EL Hilo de Ariadna, premio del XXXIV Salón Nacional de Artistas.***

Sí, en la Universidad pude crear un taller de investigación sobre el teatro sensorial y las investigaciones que llevaba a cabo en la selva. Aunque yo considero que todo el teatro es sensorial, porque los sentidos siempre están, forman parte de nuestra percepción. Lo que sí ocurrió es que el teatro se intelectualizó excesivamente, escamoteando el cuerpo y las sensaciones que provienen de él. La dramaturgia no se trabaja como ahora; antes el teatro era la defensa del texto de un autor. El concepto de la experiencia

---

<sup>65</sup> Capital del Departamento del Amazonas, situada en el extremo sur de Colombia, limítrofe con Brasil. Gran parte de sus habitantes son indígenas de hasta 35 grupos diferentes, entre los más destacados están: huitoto, ticuna, cocama, bora, matapi, yucuma, tanimuca, miraña y andoque

<sup>66</sup> Entidad bancaria que ha contribuido al el rescate, preservación, análisis, estudio, organización, investigación y difusión del patrimonio cultural de Colombia, desde sus inicios en 1923.

<sup>67</sup> Premio Dramaturgia 1991 en el Festival de Manizales

teatral como totalidad llegó con todo el proceso de evolución cultural, el que llevó al teatro al cuerpo pensador, sentido, experimental. En Colombia en la época de mi investigación el teatro estaba repartido en tres grupos; la *Corporación Colombiana de Teatro*<sup>68</sup>, que manejaba conceptos marxistas y estaba unido al *Partido Comunista*, el teatro maoísta-troskista y el teatro comercial representado por *Fanny Mickey*<sup>69</sup>. Yo estaba por fuera de ese cosmos, era un ave rara.

- **¿Cuál es la ideología de *Teatro de los Sentidos*? ¿Qué persigue?**

Es el intento de, conscientemente, no dejarse amarrar por la ideología. Utilizar el juego como base de la primacía ideológica. El teatro es una forma de juego, porque sino se vuelve una cosa arrogante que no entiende nadie. Se va al teatro a divertirse y a jugar. Cuando se pierde el juego, se vuelve un instrumento clasista, un instrumento de poder que entra en decadencia. La capacidad de jugar lo defiende de la ideología, cuando expresa.

- **¿Por qué el rechazo a la palabra?**

Cuando utilizas todos los sentidos, la experiencia que tú vives se vuelve inefable. Se trata de llevar la sensación teatral y no encontrar palabras para escribirla. Lo no dicho es más importante que lo dicho. Para poder vivirlo no se necesitan las palabras.

- **¿Qué importancia tuvo en el teatro colombiano el *Festival de Manizales*? Usted participó con *Las aventuras de Faustino Rimalés*, *Sancocho de cola* y con el espectáculo de sombras *Romance del Conde Olinos*. ¿Y cómo fue su participación en él?**

Era de una gran importancia política, ideológica; para motivar el movimiento libertario de Colombia y de toda la América latina. Y aunque yo era una cosa rara que andaba por allá por el campo con mis investigaciones, mi participación dentro del festival fue importante.

---

<sup>68</sup>Entidad cultural con 40 años de existencia, dedicada a la creación artística, su difusión y su formación. Además también realiza proyectos sociales.

<sup>69</sup> Actriz, directora y empresaria teatral; fundadora del prestigioso Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

- **¿Teatro de los Sentidos mantiene una relación importante con la naturaleza?**

La relación naturaleza-cultura, el teatro animista, la relación sujeto-sujeto. Si yo toco el árbol, el árbol me toca a mí. Si escucho música, la música me escucha a mí. Si yo toco la manilla de una puerta, la manilla de la puerta me está tocando a mí. La relación de sujeto a sujeto y el contacto con la naturaleza es una de las esencias de *Teatro de los Sentidos*. No es una relación sujeto –objeto, no es que yo toco algo fuera de mí, porque sino yo no estaría sintiendo lo que toco ni lo que toco me sentiría a mí. Filosóficamente me interesa más Merleau Ponty<sup>70</sup>.

- **¿Por qué una compañía de origen colombiano tiene un equipo de trabajo conformado por tantas nacionalidades: colombianos, españoles, italianos, franceses, chilenos y daneses?**

Se ha dado porque tenemos que integrar los lenguajes sensoriales, los códigos olfativos, táctiles y sensoriales de los lugares que visitamos. No se puede trabajar los códigos de Singapur en Alemania, son diferentes, muy diferentes. Entonces a través de los talleres de formación se unen a nosotros, nos siguen. Se va creando una gran familia en muchos de los lugares por los que hemos actuado. Por ejemplo, en Londres trabajan con arte-terapia. Se unen vasos comunicantes entre los que están en todas partes, por necesidad de no sentirse tan solos. Y además van teniendo influencia en los trabajos que crean las celebraciones propias de cada lugar.

- **¿Cómo ha evolucionado el lenguaje sensorial desde *El Hilo de Ariadna* hasta *Pequeños ejercicios para el buen morir*?**

Yo creo que cada vez es más básico, más elemental, más simple. Ahora los montajes son más sencillos. Experiencias sensoriales con el mínimo de elementos. Entre más ligeros somos más interesante es el trabajo. No se trata de entre más elementos, más ingeniería básica, más profundo te puede llevar. Lo más ingenuo, lo más sencillo, hay que usarlos los medios de la forma más sencilla.

---

<sup>70</sup> Filósofo francés, dedicado al estudio de la percepción.

Yo estoy en contra de la tecnología en el teatro, del efectismo. Si se hace para potenciar algo poético, me parece válido, de otra forma no tiene sentido.

*El corazón de las tinieblas*<sup>71</sup>, último montaje que hemos hecho y que está aún por estrenar, se desarrolla en un gran espacio diáfano, el juego laberíntico se da de otra manera. El laberinto quiere decir que para encontrar tienes que perderte, nuestra búsqueda ahora es cómo crear condiciones para que la gente se pierda y por qué la gente se atreve a perderse.

- **¿Cómo es actual su metodología de trabajo?**

Se hace más énfasis en el juego. Trabajamos para la imaginación. Se conceptualiza mucho más entre percepción sensible e imaginación, lo que no te imaginas no lo vas a percibir. La puerta, la manilla de la puerta, sino te la imaginas no la puedes percibir.

- **¿Conoce el término *teatro posdramático*?**

Hay tantos mimbres... ¿Se refiere a un teatro más orgánico, a una estructura más básica? Para mí si no se crean tensiones, si no hay opuestos, no hay drama. El trabajo del autor es importante. Si no hay una circunstancia poética, qué se cuenta., hay que valorar el trabajo del poeta. Ninguna cultura de creación colectiva, ya que considero que todo actor es investigador, fisicaliza al poeta. El trabajo no puede ser de comités procreación de la obra. La investigación es colectiva, si, cierto, pero tiene que estar puesta en manos de un poeta.

- **¿La base, pues, del teatro sensorial que desarrolla con *Teatro de los Sentidos* es...?**

La base está en los juegos, en las celebraciones populares campesinas y, en el trabajo mestizo del circo criollo ambulante. En todas aquellas celebraciones que yo vi de niño en las plazas de los pueblos, cuando nos poníamos alrededor del fuego y se proyectaban las sombras en las paredes.

---

<sup>71</sup> Coproducción con Dinamarca.

Esto fue lo que enriqueció mi imaginación. Y lo más difícil de todo es recuperar esa sensación.

## 8.2. Vocabulario

Cámara.- Cada una de las estancias de un laberinto, aforado por cortinas negras o blancas donde se coloca una escenografía o instalación. Normalmente está habitada por un personaje o *habitante*.

Decompresión.- *Cámara* donde se sirve una infusión y se deja que los *imaginantes* plasmen sus sensaciones sobre el recorrido realizado, a través de escritos y dibujos en papel.

Habitantes.- Personajes que habitan las *cámaras* y recrean las acciones necesarias en ellas. Actores que interpretan un personaje dentro del laberinto.

Imaginantes.- Público que accede a los espectáculos y es invitado a participar activamente en ellos

Metalinguaje.- Códigos sonoros y táctiles mediante los cuales los *habitantes* de las obras se comunican entre ellos. Normalmente las comunicaciones son para avisar que un *imaginante* está nervioso, que tiene alguna dificultad física, que hay que sacarlo del laberinto. Hay un encargado de seguridad entre el reparto que vigila y atiende las urgencias que se presenten durante la presentación.

Paisajes olfativos.- Es el tejido de esencias, fragancias, aromas y otros olores, provenientes de objetos o pulverizados en el aire y las cortinas que despiertan en los *imaginantes* el sentido del olfato.

Paisajes sonoros.- Es el tejido de sonidos naturales, sonidos creados y composiciones musicales que forman la banda sonora de cada propuesta escénica.

Senso-manos.- Se le llama al conjunto de objetos y materiales dispuestos en la propuesta escénica para ser percibidos a través del tacto de las manos.

Senso-pies.- Se le llama al conjunto de materiales dispuestos en la propuesta escénica para ser percibidos a través del tacto de los pies descalzos, normalmente están colocados en el suelo.

Visitantes.- Primera definición que se le dio al público que accede a los espectáculos.

### 8.3. Fotos de espectáculos y bocetos

Boceto del espacio escénico de la obra *2011 Proyecto Habitantes*, realizado y facilitado por Alekos





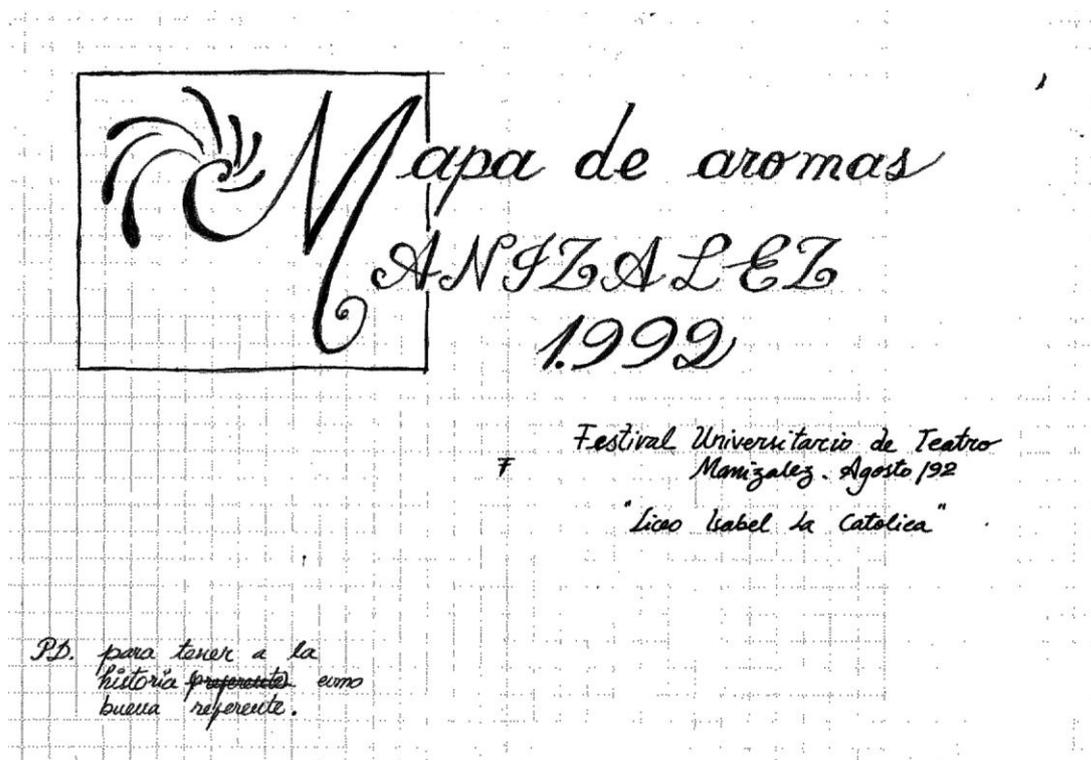
Bocetos de carrozas y personajes para *La memoria del Vino*, realizados y facilitados por Alekos



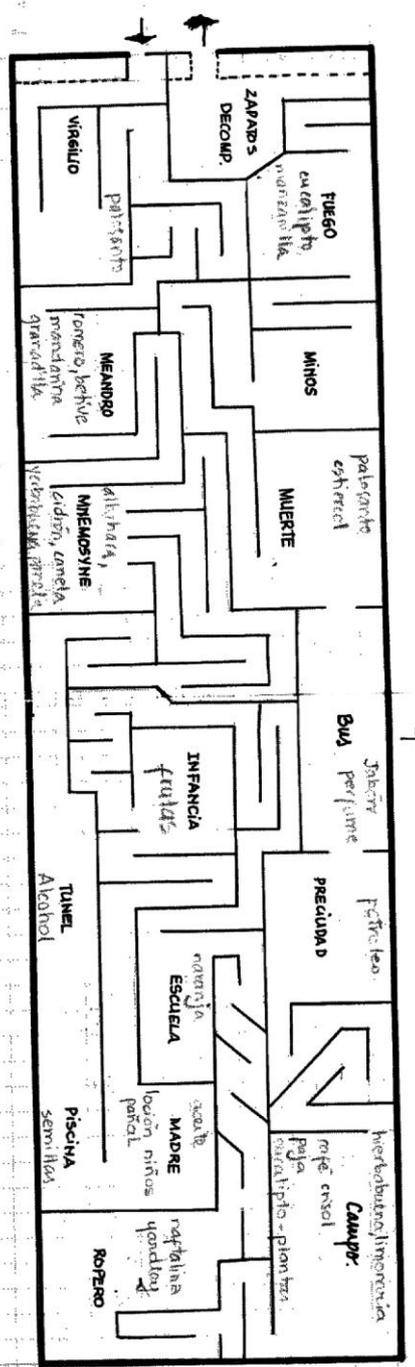
Foto del espectáculo *La Memoria del Vino*, facilitada por *Teatro de los Sentidos*



Mapa de aromas de la presentación de *El Hilo de Ariadna*, en Manizales (1992). Realizado y facilitado por Nelson Jara, responsable de paisajes olfativos



*Manizales 1992*



Ratón del colegio.  
→