



Calle14: revista de investigación en el campo del arte
ISSN: 2011-3757
ISSN: 2145-0706
calle14@udistrital.edu.co
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

“10 Minutos” Performance Digital. Una hibridación cuerpo-imagen-sonido

Ariza, Daniel; Guzmán, Adriana; Murcia, Alejandra; Martínez, Fabián

“10 Minutos” Performance Digital. Una hibridación cuerpo-imagen-sonido

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 14, núm. 25, 2019

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279063839012>

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.14056>

Universidad Distrital Francisco José de Caldas



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

“10 Minutos” Performance Digital. Una hibridación cuerpo-imagen-sonido

“10 Minutos” Digital Performance. A Body-Image-Sound Hybridization

Performance numérique “10 Minutos”. Une hybridation corps-image-son

Performance digital “10 Minutos”. Uma hibridização do corpo-imagem-som

Daniel Ariza

Universidad de Caldas, Colombia

daniel.ariza@ucaldas.edu.co

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.14056>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279063839012>

Adriana Guzmán

Escuela de Música de la Universidad del Valle, Colombia

guz.adriana@gmail.com

Alejandra Murcia

Universidad de Caldas, Colombia

alejapms@gmail.com

Fabián Martínez

Universidad de Caldas, Colombia

fabianmartinez346@gmail.com

Recepción: 07 Diciembre 2017

Aprobación: 23 Marzo 2018

RESUMEN:

La obra “10 Minutos”, performance digital, plantea, a través de cuatro acciones performáticas en entornos digitales, la tensión cuerpo / máquina presente en vivencias y memorias de pacientes en una Unidad de Cuidado Intensivo (UCI). La propuesta busca introducir al espectador en la tensión generada en el entorno de la UCI, a través del performance, la imagen, textos e hipertextos, el sonido, el movimiento, la danza, el olor, la instalación; trascendiendo la experiencia del visitante para que pueda ser afectado por el dolor, el sufrimiento, el anhelo, la impotencia, el delirio, la inminencia de la muerte. El presente artículo busca dar cuenta del proceso de configuración poética y artística de la obra, para lo cual hace un recorrido por las diferentes escenas de la misma.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo-máquina, diseño sonoro, imagen, performance digital, Unidad de Cuidado Intensivo.

ABSTRACT:

The piece of digital performance “10 Minutes” poses, through four performative actions in digital environments, the body / machine tension present in the experiences and memories of patients in an Intensive Care Unit (ICU). The proposal seeks to introduce the viewer to the tension generated in the environment of the ICU, through performance, image, texts and hypertexts, sound, movement, dance, scents, installation; transcending the experience of the visitor so that he can be affected by pain, suffering, longing, helplessness, delirium, the imminence of death. This article seeks to make an account of the process of poetic and artistic configuration of the work; for this purpose it makes a tour of the different scenes.

KEYWORDS: Body-machine, sound design, image, digital performance, Intensive Care Unit.

RÉSUMÉ:

La performance numérique “10 Minutes” pose, à travers quatre actions performatives dans des environnements numériques, la tension corps / machine présente dans les expériences et les souvenirs des patients dans une unité de soins intensifs (USI). La proposition vise à familiariser le spectateur avec les tensions générées dans l'environnement de l'unité de soins intensifs, au moyen de performances, d'images, de textes et d'hyperliens, de sons, de mouvements, de danses, de senteurs, de une installation; transcendant l'expérience du visiteur afin qu'il puisse être affecté par la douleur, la souffrance, le désir ardent, l'impuissance, le délire, l'imminence de la mort. Cet article cherche à rendre compte du processus de configuration poétique et artistique de l'œuvre; à cette fin, il fait le tour des différentes scènes.

MOTS CLÉS: Corps-machine, conception sonore, image, performance numérique, Unité de soins intensifs.

RESUMO:

A peça de performance digital “10 Minutos” propõe, através de quatro ações performativas em ambientes digitais, a tensão corpo / máquina presente nas experiências e memórias dos pacientes em uma Unidade de Terapia Intensiva (UTI). A proposta procura apresentar ao espectador a tensão gerada no ambiente da UTI, através da performance, imagem, textos e hipertextos, som, movimento, dança, aromas, instalação; transcendendo a experiência do visitante para que ele possa ser afetado pela dor, sofrimento, saudade, desamparo, delírio, a iminência da morte. Este artigo procura fazer um relato do processo de configuração poética e artística da obra; para isso, faz um tour pelas diferentes cenas.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo-máquina, design de som, imagem, desempenho digital, Unidade de Tratamento Intensivo.

CUATRO ACCIONES DRAMÁTICAS

Estoy en ese momento en que mi cuerpo ya no me pertenece. No tengo voluntad. No siento ni dolor ni tristeza ni nada. Me desgarro, me deshago. Elvira López Alfonso 1

El performance digital inicia cuando el público ingresa a un teatro que ha sufrido una transformación completa. Es ahora un centro hospitalario. Primer espacio de recepción del público: una sala de espera. Las sillas, todas dirigidas hacia un mismo punto, permiten que los espectadores tengan acceso a un televisor que muestra un video institucional —ficcional—. El vídeo informa las funciones que se realizan en una Unidad de Cuidados Intensivos (UCI) y las condiciones para su ingreso, las cuales incluyen el vestir una bata, un tapabocas y guantes. Una vez finaliza el vídeo una enfermera, propia del universo ficcional, entrega a cada espectador —ahora tomado como visitante a una UCI— cada uno de los elementos de prevención biológica citados en el vídeo. Los visitantes, ahora uniformados y anónimos detrás de su nueva indumentaria, ingresan a una inmensa sala con una luz difusa, y reciben el saludo y las instrucciones para su estadía:

“Bienvenidos a la Unidad de Cuidado Intensivo. La hora de visita ha comenzado...”

El primer impacto recibido lo componen imágenes de flujos, impulsos vitales y biomedidas que surten diversas máquinas y monitores de varios tamaños y apariencias, conformando con ello una “escenografía en movimiento” que responde, por su carácter digital, a un mundo plagado de máquinas. De esta manera, la UCI se construye a través de proyecciones de video y sonido, que envuelven al público y a médicos, enfermeras y auxiliares, quienes, con gestos a veces mustios y “malacarados”, a veces gestos de paz, transitan de aquí para allá entre tres camastros de hospital, desde donde se escucha el ritmo de respiradores mecánicos, latidos y gemidos acompañantes de los pacientes internos. Al fondo del recinto y casi en la sombra, se encuentra una estructura metálica, de la cual se suspende un inquietante cuerpo humano. Dos personajes femeninos, aparentemente campesinas, con rasgos que pronuncian el dolor y la angustia, se entremezclan con el público. Hay una particularidad en este gran espacio de la UCI: no hay sillas, razón por la cual, el espectador-visitante irá encontrando un espacio, un rincón, un lugar donde estar. De tal manera, los visitantes deambulan de un lado para otro, como también lo hacen quienes representan el mundo de la salud.

El impresionante estertor de una paciente que entra en crisis, hace comprender al espectador-visitante que esos cuerpos que yacen en las camas, no están dormidos. Médicos y enfermeras corren a acudir a la enferma, quien se remueve sin saber en principio si es dolor en su cuerpo, si es fruto de la demencia o ambos. El torbellino de sonidos, imágenes y movimientos ponen en crisis todo un entorno que, de manera continua, pasa de la tranquilidad a la angustia y viceversa. Esta primera paciente indica que una de las cuatro historias ha comenzado...

HIPÓCRATES ANESTESIADO – LA MIRADA EXISTENCIAL

“Todavía tengo tres minutos. Tres minutos. Puedo componer una sinfonía en tres minutos. En tres minutos puedo imaginarlo todo. En tres minutos puedo ir y volver del más allá. En solo tres minutos podría elegir un nombre.”
Elvira López

La paciente canta en su delirio, en lo alto, separada de ese camastro que representa su cuerpo atado a la vida, y mientras los doctores luchan por resucitarla, ella se encuentra flotando entre imágenes proyectadas de mundos celulares, y mundos estelares, un canto a la vida, un canto a la existencia, pero también a lo eterno, a la belleza.

Dos videos, uno proyectado sobre el cuerpo de la actriz y otro sobre el escenario, provocan la inmersión del espectador en ese delirio, en ese estar “fuera” de la realidad, en esa demencia de quien se ubica en la delgada línea entre la vida y la muerte. Uno de los videos muestra el mundo celular —el que es proyectado sobre el cuerpo de la actriz— mientras el otro ofrece una mirada ampliada del universo, por lo cual se proyectó por todo el espacio escénico mientras la actriz hacía resonar un cuenco dando la sensación de giro en el espacio. Dos dimensiones de la vida: el mínimo está en el todo y el máximo está el mínimo, lo micro y lo macro con igual valoración. Ello hace posible instalar al performance y al performer en medio de dimensiones infinitas, incitando el conflicto del ser humano de percibirse dueño del universo, y al mismo tiempo, como dice Shakespeare en la voz de Hamlet, sentirse “encerrado en una cáscara de nuez”.

Visto así, la relación del cuerpo y lo artificial correspondería a una modificación del organismo provocada por aquello que no hace parte de lo natural. Sin embargo, es importante afirmar aquí que no existe un nuevo cuerpo por el solo hecho de establecerse una relación cuerpo-artificialidad. El cuerpo sigue siendo el mismo en tanto que no es un objeto cambiante. Lo que si se podría decir es que hay una forma diferente de relacionarse con el mundo.

¿En qué momento los doctores y sus máquinas se convirtieron en dioses, dado que se les confirió la última decisión en un tránsito que va de la vida a la muerte, o, por lo menos a una suspensión indeterminada de la vida? ¿Estos dioses con nuevos poderes e infinitos brazos, mangueras, desfibriladores, rayos x, monitores, respiradores, agujas, sueros, pastillas, gases, vendas, en fin, ofrecen al ser viviente enfermo una sanación?

¿Extienden dolorosamente la llegada a la muerte? ¿Vale la pena extender artificialmente la vida? ¿Qué hay de la muerte con dignidad? Son muchos de los interrogantes que aparecen en un escenario que reviste gran complejidad ya que en él entran en juego tanto la vida como la muerte. Un médico que labora en una UCI nos diría que si un paciente está en una UCI es porque tiene una esperanza de vida, pero... ¿debe ser la vida un cuerpo que late, aunque, ya farmacéuticamente adormecido, no siente? Es por lo anterior, que, la directora teatral, Echenique retoma el juramento de Hipócrates, ese compromiso profesional de la defensa y protección de la vida que realizan los médicos, y lo cuestiona, en tanto lexicalidad que ha perdido su sentido en una repetición formalizada. En este sentido, se refuerza el concepto de “somos cuerpo” dejando de lado el “tenemos cuerpo”. El tener, tal como lo menciona Tomás Maldonado (1998), instalaría un pensamiento de posesión y que, por tal razón, estaríamos en la capacidad de hacer de él lo que queramos o, mejor, lo que podamos. Por el contrario, pensar en que “somos” cuerpo, habilita la posibilidad de concebir este como “sensorialidad, sensibilidad y sensualidad” (Maldonado, 1998, p. 156). Cualidades que se ven afectadas por la intrusión de las máquinas, pero que, desde la otra orilla, ofrecen una posibilidad más de extender una vida, configurando con ello un interrogante adicional ¿la vida es independiente del cuerpo, de la sensación corporal, de su consciencia? Arabi Cobé - la mirada antropológica Universidad Estatal de Campinas, Brasil
Directora: Verónica Fabrin iActriz: Aramy Marschner

“...cambu oyen boe apuka... Oyen boe Cambu Kuñata... Obi checua cua cuan pan... Obi obi she pai cuaran...”
Canto Guaraní



Imagen 1.

Entorno Digital. Fotografía: Alejandra Murcia.



Imagen 2.

Espacio Escénico —UCI—. Fotografía: Alejandra Murcia.

La actriz, Aramy ha realizado investigaciones y proyectos creativos en torno a las comunidades Guaraní, particularmente aquella conocida en Brasil como Kaiowas, que habita principalmente, el estado de Mato Grosso del Sur. Gracias a esta experiencia, en la acción performática se incluyen cantos de esta comunidad, interpretados por la actriz en el dialecto original.

El público se encuentra con una mujer de ascendencia indígena que de repente se levanta agitada, atormentada, como quien se levanta de un mal sueño, solo para descubrir que es real. No parece entender su entorno ni aceptar el tratamiento médico. En su confusión y esquizofrenia, empieza a invocar la protección de dioses y fuerzas espirituales. Uno de estos dioses, el jaguar, transita como imagen proyectada de un lado al otro del escenario, y un aliento como sonido envolvente lo acompaña. El poderoso y fiero jaguar aparece como un tótem en el que el universo interior de la indígena se revela. El jaguar, como el pájaro, hace parte integral de la cosmogonía guaraní. El alma terrenal, para esta comunidad indígena del Brasil, se relaciona con el deseo, la materia, la carne que tiene que estar con la tierra, con los instintos; por otro lado, está la imagen del pájaro, que se conecta con los otros planos ancestrales. Cuando el pájaro se va del cuerpo, este muere, mientras que el jaguar puede ir y volver con pedazos en diferentes planos. Estas dos imágenes tensionan el cuerpo del personaje y de la actriz al punto que expulsan sus yerros, sus deslices y sus transgresiones.



Imagen 3.

Acción performática, Hipócrates Anestesiado. Fotografía: Alejandra Murcia.

En esta escena, la directora, Verónica Fabrini pone en cuestión el no lugar de las creencias y cosmogonías de ciertas culturas, dentro de estos espacios de cuidados intensivos, que son producto del paradigma occidental. Nos muestra la fragilidad, la no inclusión de la cultura indígena, la negación y por ende desaparición de su caudal de conocimientos, sabidurías, riquezas estéticas y culturales. En la escena se muestra el manto protector de la tecnología clínica y de la medicina alopática, pero el performance de las actrices irá poco a poco construyendo un entorno cosmogónico y el público apreciará la aparición de árboles, semillas, instrumentos musicales y pinturas corporales. En términos sonoros, esta visión es acompañada por la obra *La voz del shaman*², con su sonido de pájaros y agua que se mueve circundante en el espacio, entablando un diálogo entre la vida y los seres humanos, enunciando los ciclos de nacimiento y muerte.

En general, la escena se convierte poco a poco, en una acción ritual en la que el espectador va siendo llevado por estructuras que lindan con lo espiritual. En este sentido, podría decirse que se va configurando un entorno *liminal*. Lo *liminal*, apunta a la relación entre el fenómeno —ya sea ritual o artístico— y su entorno social. Lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales. (Dieguez, 2007, p. 17).

Aramy, instala la obra en otro tiempo y espacio. La cama, la UCI, todo el entorno digital se ve afectado por esta otra presencia que invade de manera potente el espacio. El entorno digital va dejándose de lado para dar paso a otras visiones que tienen como punto central la memoria. Una memoria lejana que toca lo ancestral, lo mítico.

Sí, la memoria es exaltada y concebida como madre, con razón lo es, en tanto que constituye un poder que realiza la salida del tiempo y el retorno a lo divino. Estando lo divino en el seno de toda la naturaleza: El sol, la luna, las estrellas, el viento, los animales, las plantas, el ser humano... (Camargo, 1996, pp. 12-13).



Imagen 4.

Cantadoras indígenas Guaraní. Fotografía: Alejandra Murcia.

Dentro del desarrollo de la escena, cuando la enfermera informa la muerte de su recién nacido a la mujer indígena, se desencadena un delirium que da inicio a un rito más formal. En este rito, la actriz toma la representación de sangre que le están transfundiéndole, y la usa como pintura que recorre su cuerpo hecho tatuaje, para transferirse luego en huellas rojas de unos pequeños piecitos sobre un camino que rodea su camastro y busca altura por las paredes, llevándonos a ese ensueño indígena que canta, soñando con ella su pasado sano y en equilibrio con la naturaleza, y el retorno a la primera madre.

En la escena de este performance, se juega con el poder de la representación, surge en ella esa trama de sentidos, actos repetidos, cuya semántica se basa en el lenguaje visual y su percepción subjetiva y apropiación por parte del espectador, y busca así acercarse a la comprensión de que toda forma cultural es también una representación, como lo expresa Diana Taylor, representación que va desde la vida cotidiana a la escenificación de obras dramáticas complejas (2012), así como todos los pequeños actos de la vida cotidiana, incluidos nuestros actos espirituales, reiterativos es su intención y gestualidad, entendidos también como performance, actos que se definen en símbolos y gestualidades que develan un patrón, una intención reiterada.

LA MIRADA AUTOBIOGRÁFICA

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá Director: Carlos Araque Actriz: Andrea Duarte

El maestro, Carlos Araque se arriesga a un performance que toca su propia vida y la de la actriz que él ha convocado. Ambos reencarnan una experiencia personal en un performance autobiográfico que narra la batalla contra la enfermedad. Las imágenes en la memoria de la actriz corroen de temblores su cuerpo, representan el regreso a esos episodios de su vida atacada por el cáncer.

La actriz estalla en una interpelación que contiene toda su furia por una enfermedad que ha ido mutilando su cuerpo, desquiciando su mente y debilitando su espíritu. “¡Ahora tengo muchas preguntas! ¡Quisiera hablar con Dios directamente...!”, dice ella de manera intensa al comienzo de su monólogo.

Los individuos continuamente hablan de sí mismos, de sus hechos y, que tal como lo afirma Gergen, utilizan “la forma del relato para identificarnos con otros y a nosotros mismos” (1996, p. 231). Estos relatos pro- cedan, fundamentalmente, de diversas experiencias del pasado, pero también, están relacionados con situaciones que pueden suceder en el futuro. De esta manera, las narraciones pueden ir del pasado al futuro

y establecer conexiones múltiples entre la vivencia y la manera como esta se relata. Cuando se trata de una *autonarrativa*, como sería el caso de esta escena pro-puesta por Andrea y Carlos, las conexiones se establecen con aquellos acontecimientos vitales, tal como lo menciona Gergen (1996), quien además afirma:

Al desarrollar una autonarrativa establecemos unas relaciones coherentes entre acontecimientos vitales ya que formulamos un relato en el que los acontecimientos de la vida son referidos sistemáticamente, y hechos inteligibles por el lugar que ocupan en una secuencia o procesos de desarrollo (p. 233). En este sentido, una labor autobiográfica–narrativa, corresponde al encadenamiento de palabras o frases, en conexión con vivencias, hechos, personas o experiencias que constituyen, de manera general, una vida. Al respecto Gergen menciona “Dado que los acontecimientos de la vida cotidiana están inmersos en la narración, se van cargando de sentido relatado: adquieren la realidad de un principio, de un sentido grave, de un clímax, de un final y así sucesivamente” (1996, p. 232).

Paula Sibilía (2008) dirá que más allá del lenguaje, el relato corresponde a una construcción de las experiencias del sujeto tal cual se van viviendo o experimentando y, al mismo tiempo, lo que los otros, en condición de co-participantes, elaboran en la persona y con ella. En tal virtud, “toda comunicación requiere de la existencia del otro, del mundo, de lo ajeno, y lo no–yo, por eso todo discurso es dialógico y polifónico, inclusive los monólogos y los diarios íntimos” (Sibilía, 2008, p. 38). Continuará diciendo ella, que el relato corresponde a densos tejidos o entramados que impregnan todas las voces de quienes fungen como relatores de sus propias vidas.



Imagen 5.

Acción Performativa, Arabi Cobé. Fotografía: Alejandra Murcia.

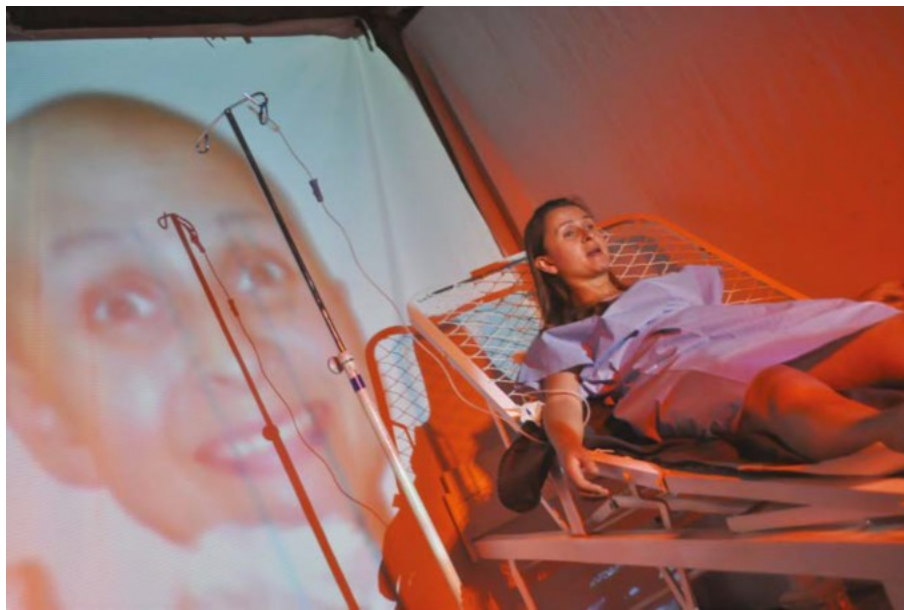


Imagen 6.

Acción performática, La mirada autobiográfica. Fotografía: Alejandra Murcia.

En el relato el “otro” es fundamental, no solo porque es a quien va dirigido, sino porque la vida se construye con ese otro, en términos de co-participante y constituyente de una vida y una realidad. La vida es tomada aquí como un acontecer plagado de situaciones que van colmando el mundo diario y cotidiano de las personas. Son justamente, algunas de esas situaciones las que se van integrando a la producción del lenguaje (verbal o escrito), constituyendo así un relato autobiográfico.

En esta dirección, Paul Ricoeur, escribe “por estar en el mundo y por soportar situaciones, intentamos orientarnos sobre el modo de la comprensión y tenemos algo que decir, una experiencia que llevar al lenguaje, una experiencia que compartir” (2004, p. 149). En ese algo que decir, narrar, comunicar, se fundamenta la escena aquí descrita, la que poco a poco y a medida que avanza, se ahoga en un agónico y ansioso discurso cuyo hilo conductor nos muestra sus vivencias desde que descubrieron un cáncer en su cuerpo, en una cadena de imágenes que el espectador ordenará en su mente y de las que la actriz narra en sus intervenciones: Una paloma parada en una ventana donde se enmarca un atardecer, una aguja de seis centímetros, sangre, órganos mutilados, el peroné y el pulmón izquierdo, la bomba de morfina, una sonda que atraviesa piel, músculos y costillas, atada a una cama en un suplicio que no termina, marcada por el ritmo angustioso de un respirador, un agitado latido que se suspende momentáneamente, el pulso que marca la angustia de la existencia.

A partir de sus objetos y fetiches, distribuidos por toda su cama, fluyen las imágenes de la niñez y de la juventud, los sueños aplazados, que desde su camastro culmina, como cuando canta en entresueños con Liza Minelly *“Life is a cabaret”*:

“Era el cadáver más feliz que jamás había visto...”

En torno a la vivencia desterrada de los diarios, de la confesión cotidiana, la actriz pasa por diferentes remembranzas, donde a través de la canción se recuerdan momentos, se marcan significados, se deviene, en el constante e inconstante percutir de las semillas en el capacho. Hace incursión en la escena una canción más, se trata de “Carrao, Carrao” de autor José —Cheo— Ramírez. “Carrao”, ese hombre llanero, dice la leyenda, que no conoce el miedo, que siente placer defendiendo el peligro, que se interna en la tormenta. Así, se muestra la misma actriz, Andrea Duarte, una mujer que a medida que afronta su enfermedad ha tenido que hacer frente a su miedo que desafía entre textos y canciones.

EL FAJADITO – LA MIRADA POLÍTICA

Universidad de Caldas, Colombia Director: Daniel Ariza. Colectivo Andrómeda 3.0

Pobrecitos, fajaditos, jodiditos en vida, muertecitos. Con una boca nada más, con un ojo nada más, con la nariz nada más, con un oído nada más. Fajaditos condecorados. Pablo Serrano ³

Los cuerpos desmembrados están en el imaginario de Colombia, inscritos como una cicatriz en medio de la lengua. Todos los días los vemos en la televisión, que los multiplica como si así pudiera volver a juntar los pedazos de los cuerpos rotos, que son la metáfora de la nación. Una pierna, una cabeza, un brazo, un dedo, un torso: hallazgos recurrentes, como registros de un sistema perverso que aniquila a sus ciudadanos para instaurar el silencio, para comprar el miedo y fortalecer el poder. No es una guerra declarada, son apenas los números de una ecuación que infarta las estadísticas, y que moldean una insensibilidad cultural, pretextos de un control más amplio de un poder que nunca define sus fronteras ni aplaca su hambre.

Es, desde esta mirada del terror, que la propuesta del performance propuesto por la Universidad de Caldas (Manizales), toma sentido. La idea parte de un poema escrito por el escultor español Pablo Serrano y su producción llamada *Los fajaditos*, una serie de figuras que hacen sentir el problema del cuerpo de quienes han padecido la guerra. Es por ello que tanto las imágenes de Serrano, como el poema del mismo, ayudan a instalar el performance en un plano político. Se reporta que, a junio de 2016 en Colombia habían ingresado a una UCI más de 150 mil personas mutiladas por minas antipersona. Emerge así en el performance, una camilla reconstruida, instalación que expone un cuerpo suspendido e invadido de máquinas que preservan la vida. La escena representa el drama de miles de anónimos, no solo de aquellos que cuando han tenido la suerte de sobrevivir, permanecen “*fajaditos*”, embalsamados por químicos y medicamentos de nombres impronunciados y misteriosos...sino también de las otras víctimas, la familia, las mujeres, los hijos, los hermanos, los amigos, los padres, las madres.

El daño que genera la onda explosiva de una mina anti persona crece exponencialmente; luego de lesionar a la víctima, expande las dificultades consecuentes en las vidas de las personas que giran alrededor del herido. Se cercena así, como un filete, a un individuo y a una comunidad de la sociedad. El cuerpo mutilado es la imagen trabajada desde esa misma corporalidad, el primer video de la escena se proyecta sobre el cuerpo del fajadito suspendido, recuerdos de un caminante, sus pies, sus piernas, su recorrido hacia el infortunio. La estructura del fajadito inicia su giro al ritmo de una melodía angustiante, disonante que a través de un fugato conduce sonoramente el ingreso a temporalidades distintas, alucinaciones, delirios, melodías que giran en el espacio incitando el desfase con la realidad, el ingreso a una temporalidad distinta, a una percepción paralela. Una percepción de mundo que varía abruptamente por la tragedia, por el suceso en el cual, la persona pierde algunos de sus miembros y se ve abocado a la conciencia y uso de artificialidades —prótesis—.

Dicho de otra manera, las personas víctimas de una mina antipersona, deben aceptar, en condiciones adversas, las artificialidades. Aquí, en este performance se vuelve a insistir en el cyborg, uno que debe aceptar, ahora por la violencia, la relación entre el humano y el artefacto-máquina-artificialidad. Es sobre esta idea que el pensamiento de Aicher o Levy, cobran vital importancia, toda vez que imaginar y crear un proyecto de mundo para el ser humano se debe tomar desde el ser-en-sí y para-sí, desde sus posibilidades como persona y su relación con el mundo. Un mundo natural de un ser humano que ahora debe asumir la artificialidad como parte del sí-mismo, como una unidad que aquí y ahora es imposible de separar. Unión que se vuelve fundamental desde el momento en que aparece postrado en una camilla de una Unidad de Cuidados Intensivos y conectado a una multiplicidad de artefactos tecnológicos que posibilitan una vida artificial, luego de la tragedia provocada por la mina. Para Merleau-Ponty (1966), la enfermedad es un tema fundamental

El cuerpo enfermo crea una pantalla que impide una adecuada percepción. La normalidad implica que exista una integración del cuerpo con el mundo y, por el contrario, la enfermedad ocasiona una nueva significación de su entorno. Es interesante destacar que Merleau-Ponty no opone la dualidad sano/enfermo,

sino que ve en la enfermedad una oportunidad para ver la inherencia entre la carne y la conciencia. En este sentido, el apoyo de artificialidades para el cuerpo enfermo en procura de una reorganización de su esquema corpóreo implica una significación diferente de mundo. Un mundo que ahora tiene relación no sólo con un cuerpo, sino de un cuerpo que implica una artificialidad. Lo que es importante es que la víctima de la mina anti- persona, se convierte en un objeto político y más aún, su mutilación y posterior relación cuerpo-máquina, toda vez que todo este proceso desde la activación de en la población. Su fin no es la muerte de la víctima, es la lesión, su mutilación, su putrefacción, la amputación, la prótesis.

Es por lo anterior, que para el performance se hizo una reconfiguración de la camilla, y se ubicó de manera vertical. La verticalidad de la camilla suspendida del fajadito dimensiona una situación violenta para la que el ser humano se convierte en un pedazo de carne que exhibe el horror de una práctica mundial y que aún se mantiene en Colombia, ya que, a pesar de los programas de desminado humanitario, estas minas continúan cobrando vidas o mutilando a hombres, mujeres y niños.

En el desarrollo del performance el cuerpo mutilado desciende de la estructura y se entrega a la danza desplazándose a través del escenario, rompiendo los límites invisibles del espacio del performance. Es otro momento ritual de la obra. Ante el espectador se encuentra un cuerpo en movimiento, pero afectado, la desmembración es reemplazada por una fragmentación del cuerpo del *performer*. La escena, con rasgos de la danza Butoh, interactúa con una canción, interpretada con guitarra y a dos voces: *Presiento*.

Presiento expresa la nostalgia del ser amado que no amanece en casa, la incertidumbre, su ausencia, el vacío. La canción también habla de la ilusión, el quehacer de un tejido que no termina.

El cuerpo, además de ultrajado por la enfermedad, es reflexionado, desde un ámbito metafórico colonialista, de los antiguos campesinados que aún sufren los conflictos de la tenencia de la tierra, de ese otro cuerpo nacionalista, el territorio. Y es aquí donde se inscribe el aura política de la obra, más allá de la obviedad del sufrimiento que nos trae “el fajadito”, quien pierde su pierna y su brazo por una mina anti persona, más acá de la previsible atmósfera crítica de un sistema de salud politizado e insuficiente, es un trasunto de diversas tensiones culturales que transversalizan las diferentes acciones performáticas.

CUERPO – IMAGEN – SONIDO

El performance Digital, *10 minutos* parte de la puesta en escena del espacio de la UCI como un emplazamiento para el cuidado intenso, para el reposo, entendiendo su configuración como una heterotopía de crisis (Foucault, 1967), lugar establecido y reservado para aquellos que son escindidos de la trama humana cotidiana, por afectación a su integridad física como consecuencia de la violencia o de la enfermedad, como se ha podido revelar a lo largo de la descripción de las cuatro escenas que se fueron intertextualizando.

En este espacio heterotópico de la UCI, se posibilita la yuxtaposición de múltiples espacios, diversos emplazamientos, a través de un sistema de hipertexto hipermediático, que usa recursos como el video, el sonido, la luminotecnia, la instalación, el vestuario escénico, para establecer una relación con el espacio y con las acciones performáticas, y dar cabida a esos otros múltiples espacios, generados en la trama como resultado del delirio. En estos otros espacios se rememora un antiguo rito, una caminata familiar antes de la tragedia, un dolor reprimido de antiguas vivencias clínicas o la alucinación del más allá de la vida. El delirio, producto de los sedantes, del rompimiento de la secuencia temporal del sueño y la vigilia, de los sonidos persistentes, y de un entorno aséptico, anestésico, esterilizado y estático.

El delirio es una de las afecciones más usuales en aquellos que ingresan al servicio de cuidado intensivo, y es el detonante donde el paciente manifiesta sus fragilidades. Así, en la convergencia del cuerpo, la imagen y el sonido, cada espacio performático, unificado por una cama de hospital, una bata, unos implementos clínicos, usa como detonante el delirio, y entabla relación así con otros espacios que se superponen a la heterotopía UCI, los espacios familiares, los espacios donde habitan nuestras cosmogonías, los espacios donde confrontamos nuestros miedos y el miedo de otros, los espacios donde alucinamos lo eterno.

Este espacio heterotópico de espacios múltiples se logra en el performance con el diseño de un andamiaje de computadoras, video proyectores y monitores de audio, que permiten envolver al público en una experiencia estética.

EL SONIDO

Existen en “10 minutos”, diversas aproximaciones al trabajo en el diseño sonoro de la obra, entre ellas la recreación del paisaje sonoro de la UCI, la inclusión de diversos referentes culturales y la interpretación de canciones originales o tradicionales, incluidas como expresión de las sensaciones o afectaciones que transmiten los personajes al público. La mayoría de estas propuestas sonoras están enmarcadas en la puesta en escena de un sonido envolvente de formato 5.0.

Este sistema de reproducción sonora permite la inmersión al reproducir cinco fuentes de audio discretas o independientes: dos frontales, derecha (D) e izquierda (I); un centro (C), y dos envolventes, derecha atrás (DA) e izquierda atrás (IA). Este sistema de audio multicanal permite tanto, ubicar sonidos específicos en puntos fijos del escenario, como que el sonido se mueva entre los cinco ejes de reproducción, generando un sonido envolvente. El sonido y su espacialización, su sensación de giro, juegan un papel relevante en el propósito del performance de provocar en el espectador, en su rol de visitante de una UCI, una serie de afectaciones que incentiven su percepción de habitar un espacio real que lo contiene. La especialización del sonido también incrementa la percepción de laterales en el espacio habitado, que es a la vez circunscrito por el movimiento de las imágenes proyectadas. Surge de cada esquina del escenario una luz distinta, un sonido distinto, todo el ambiente pareciera rodearse del bip-bip constante y casi rítmico del monitoreo de cada afección, pero al escuchar con más detalle se escuchan casi silentes las gotas que caen de una bolsa de suero, más allá los quejidos que se confunden con el ruido de un respirador, en el fondo el sonido trastornado que circula como los estorninos y en el centro un sonoro latido de un corazón que parece provenir del interior de la tierra.



Imagen 8.

Acción performática “El Fajadito”. Fotografía: Alejandra Murcia.

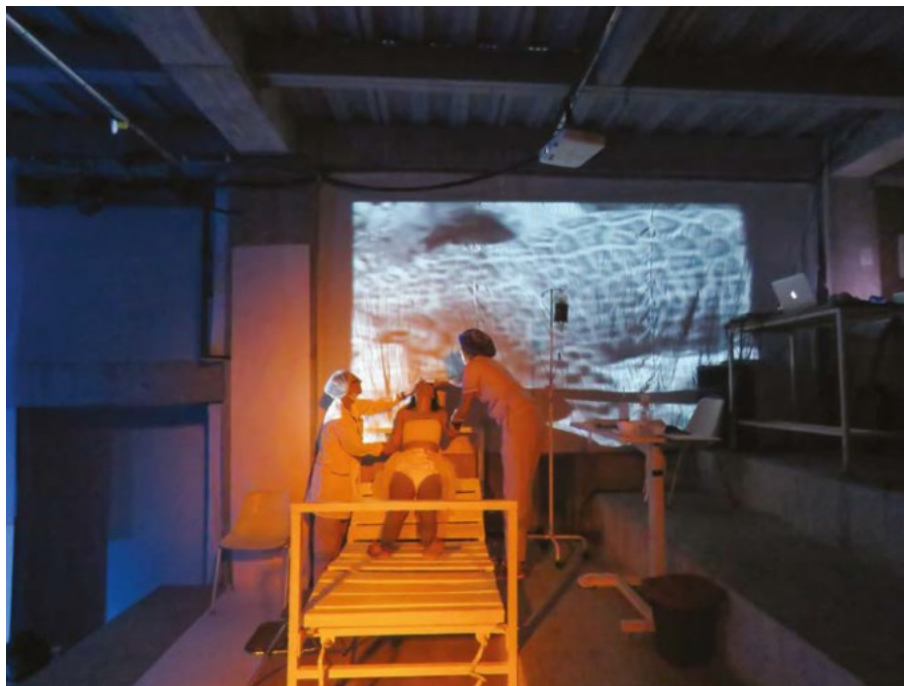


Imagen 9.

Relación cuerpo, vídeo, mapping. Fotografía: Alejandra Murcia.

La imagen

Cambio de luces, a cada crisis de los actores en cuestión, la reemplaza otra crisis, como un palimpsesto que se va imprimiendo en la retina de los espectadores de la obra, con imágenes de pájaros, de huesos blancuzcos, del recuerdo de una fiesta familiar, de una foto después de caerse el cabello, de una mueca a la muerte, visiones que se disipan bajo chorros difusos de luces y resplandores. La visión se presenta como ese sentido, que según Caleb Gattegno (1979, p. 9), es veloz, comprensivo, simultáneamente analítico y sintético. Requiere tan poca energía para funcionar, lo hace a la velocidad de la luz, y permite a nuestras mentes recibir y conservar un número infinito de unidades de información en una fracción de segundo. Esa imagen del video, constructora de sentido, que configura el espacio, que fue la tecnología que finalmente permitió que un ser humano pudiese transmitir a otro con exactitud su forma de ver un mundo. A la par del despliegue de sonidos sugerentes, surgen imágenes torturantes en expresión de dolor, videos que pretenden conectar al espectador con esa relación entre el cuerpo y su paciente-actor, con el espacio de la UCI y las circunstancias que lo condujeron a él. Órganos virtualizados, holografías, superficies corporales como interfaz de una proyección, donde se reflejan usando el cuerpo como mediación o soporte.

Levito, espirales azules de rayos cósmicos me atraviesan, el cuerpo se disuelve, evoca músicas divinas, la música blanca, cruzan galaxias, poblaciones estelares perforan los espacios celestes y me arrojan al vacío, a lo molecular intravenoso. Elvira López Alfonso

EL CUERPO

Finalmente, el cuerpo, postrado en cama, el cuerpo que es el lugar mismo de la pronunciación del performance. Como lo expresa Mary Douglas, las personas “tienen un cuerpo y son un cuerpo”. La experiencia del cuerpo físico, además, es percibida a través de unas categorías establecidas por el cuerpo social. Existe un intercambio constante de sentidos entre estas dos instancias, y lo que ve el espectador, es ese ser

el cuerpo en tensión con la máquina, pero además esa visión cultural de la máquina como herramienta que expande o reemplaza al cuerpo mismo. Un cuerpo que es escaneado hueso a hueso, para luego descubrir en su imagen interior el jaguar que habita a la mujer indígena, o ese cuerpo cercenado y descabellado como tratamiento que responde a una esperanza de vida, ese cuerpo–instalación, suspendido, que no permite entender el grotesco límite entre la extremidad y la prótesis que la expande y reconfigura, o ese cuerpo propio del performance digital que se extiende, se hibrida y se deslimita a través de la tecnología (Bay–Cheng, 2010), la paciente que encuentra placer manipulando el sonido de su tos estertórea, usando una looper machine para su amplificación y réplica sonora.

También se ponen en juego en este entorno digital la percepción el cuerpo y su relación con la memoria corporal, su correspondencia con estados emocionales. Entendido el cuerpo como pronunciación del performance que establece la relación dialógica con un público co-presente, en los dominios de la consensualidad, que permite la traslación por empatía del dolor del paciente a la historia de dolor del espectador, así en el otro se da la expansión, el cambio, la restricción o la negación de las emociones quizá no compartidas, pero sí resonantes unas de otras. En la pluralidad de formas de apropiación de la experiencia sensorial y perceptiva, la experiencia estética pone en contacto al público con sus propias experiencias, con estados emocionales enterrados en el olvido, y aquí el performer es simultáneamente sujeto y objeto del arte, bajo la mirada de un experienciador, quien no solo se afecta por el universo estético propuesto, sino que descubre universos internos restringidos, y se da aquello que ocurre en un sueño, donde quien sueña es lo soñado, en su inconsciente el espectador ingresa al juego y en su universo interno se ve inmerso en el performance como actor y trama a la vez.



Imagen 9

. Acción Performática Hipócrates Anestesiado. Fotografía de Alejandra Murcia.

CONCLUSIÓN

10 minutos Performance Digital, es una propuesta que combina la presencia viva ⁴ del performer con su presencia mediada, a través del uso de dispositivos electrónicos; encontrando en múltiples medios tecnológicos un camino de expansión y vínculo con esta y otras manifestaciones creativas como la actuación, el canto, la danza y la narración. Como experiencia

propone una proximidad temporal y espacial entre el performer y la audiencia, una co-presencia del público que es sumergido en un entorno mediado electrónicamente, donde el espacio que sirve como lugar de escenificación y simulación, como diría Gianetti (2002, p. 82), también hace parte de su sintaxis y elemento de integración. Esto permite “potenciar la experiencia sensorial y perceptiva favoreciendo las analogías”, abandonando así las formas puramente discursivas, desdibujando las orillas de lo real, de lo puesto y de lo imaginado.

Según Gianetti “estos nuevos sistemas electrónicos posibilitan la interrelación entre cuerpo y mente, entre mundo exterior y mundo interior, poniendo énfasis en la participación del observador y su integración en la obra”. Dicho entorno de mediación electrónica permite delimitar, no solo las características del espacio heterotópico planteado, la UCI, sino además su relación temporal con el transcurso de la obra, ofreciendo al espectador-visitante no tanto un recorrido a realizar, sino más bien la interrupción y continuación de momentos que giran a su alrededor y entrelazan cada historia y a su momento, tocarán la historia propia. La obra está configurada por el ensamble de cuatro acciones performáticas que proponen igual número de miradas sobre lo que significa la vivencia de un cuerpo que encarna un espacio, en el que el dolor, el sufrimiento, la vulnerabilidad, la esperanza, la muerte o el delirio, emergen híbridos, poniendo en tensión las relaciones, cuerpo-máquina, cuerpo-espíritu, vida-muerte.

REFERENCIAS

- Aicher, O. (1994). *El mundo como proyecto*. (J. C. Mielke, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Bay-Cheng, S. (2010). *Mapping intermediality in performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Camargo, B. (1996). Trece años por los caminos del Mito. *Revista Gestus* (7), 12-14.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dixon, S., & Smith, B. (2015). *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Douglas, M. (1996). *Natural symbols: Explorations in cosmology*. London: Routledge.
- Foucault, M. (1967). De los espacios otros “Des espaces autres”, Conferencia publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), octubre de 1984.
- Gattegno, C. (1979). *Hacia una cultura visual*. México: Sep. Diana.
- Gergen, K. (1996). *Realidades y Relaciones. Aproximaciones a la construcción social*. Barcelona: Paidós.
- Gianetti, C. (2002). *Estética Digital. Sinopsis del arte, la ciencia y la tecnología*. Asociación de Cultura Contemporánea L’Angelot. Barcelona.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Levy, P. (2007). *Cibercultura*. México: Anthropos.
- Maldonado, T. (1998). *Crítica de la razón informática*. Buenos Aires: Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y Narración I. Configuración del Tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI editores.
- Shakespeare, W. (2012). *Hamlet*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Estudio impreso ediciones.

NOTAS

- 1 Elvira López Alfonso: Actriz, cantautora y profesora, Chile. Autora de la canción 10 minutos de Cielo, interpretada en el performance digital.
- 2 La voz del Shaman. Composición electrónica en base a sonidos de aerófonos prehispánicos, realizada por Adriana Guzmán Umaña.
- 3 *Los fajaditos*, serie de pequeñas esculturas que hizo el artista español, Pablo Serrano en 1964 y del poema que el mismo artista escribe a partir de estas.
- 4 The “liveness” of theatre. (Bay Cheng, 2010).