

TRAGEDIA Y REPRESENTACIONES DE LO TRÁGICO:

performatividad del cuerpo violentado y vulnerado en un contexto poscovid-19

Juan Carlos Castellanos González

Tragedia y representaciones de lo trágico: performatividad del cuerpo violentado y vulnerado en un contexto poscovid-19

Autor:
Juan Carlos Castellanos González

Facultad de Artes ASAB
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales

Tutor:
Adrián Edgardo Gómez González

Revisión de texto:
Juan David Cabrera Ruiz

Trabajo de grado para optar por el título de:
Maestro en Artes Plásticas y Visuales
Modalidad: creación

2026

Toda esta desgracia es culpa mía
al recitar tan insolentes palabras.

TABLA DE CONTENIDO

Resumen 13
Introducción 15

1. Capítulo 1. Génesis Trágica 21
1.1. Un primer acercamiento intelectual a la tragedia 21
1.1.1. Sandro Romero Rey 22
1.1.2. Sandra Camacho López 25
1.1.3. Albert Camus 28
1.1.4. Víctor Viviescas 30
1.1.5. Victoria Vogsted Drange 32
1.1.6. Sarah Kane 35
1.2. Antecedentes plásticos: representaciones trágicas bajo la noción de la tragedia 37

2. Capítulo 2. Diálogo conceptual: intercambio entre conceptos, nociones y sentidos alrededor de teorías y saberes 61
2.1. Tragedia 62
2.2. Trágico 66
2.3. Catarsis 68
2.3. Performatividad 70
2.5. Representación 75
2.6. Intersubjetividad (relaciones intersubjetivas, pandemia y desgracia) 79

3. Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones: un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales 89
3.1. Período griego: Esquilo, Sófocles y Eurípides 90
3.1.1. Prometeo encadenado: la tragedia divina 90
3.1.2. La Orestíada: rencor y justicia 93
3.1.3. Edipo Rey: lo paradójico en la caída trágica del héroe 98
3.1.4. Antígona: la tragedia colectiva 103
3.1.5. Medea: la ira es un lastre 105
3.2. Tragedia isabelina, Siglo de Oro español y tragedia francesa del siglo XVII 109
3.2.1. Hamlet: locura, venganza y muerte 109
3.2.2. Macbeth: ambición es desgracia 113
3.2.3. El castigo sin venganza: venganza es castigo 116
3.2.4. Fedra: la vida es dolor 119

4. Capítulo 4. Nuevas miradas de lo trágico: vivencias, cuerpo y violencia 127
4.1. La crisis de un vacío existencial 127
4.2. Cuerpos fragmentados, cuerpos violentados, cuerpos en diálogo 130
4.3. Cuerpo como dispositivo de memoria: narrativas trágicas dentro del cubo blanco en un contexto poscovid-19 133

5. Capítulo 5. Presagio 141

6. Capítulo 6. Hacia la construcción de un lenguaje trágico 207
6.1. Anotaciones sobre la metodología 207
6.2. Anotaciones sobre las referencias 216
6.3. Anotaciones sobre la gestión y producción artística 219

Conclusiones 229
Montaje final 233
Referencias 267

Resumen

Identificar la tragedia es permitirse aceptar las tensiones de una sociedad en desastre y reconocer el destino del sujeto ante la desgracia de su existir. Los acercamientos hacia lo trágico evidencian alcances en sus estructuras y plantean hipótesis para la construcción de nuevos lenguajes en sus diversas formas representativas, pues aunque la tragedia sea ampliamente estudiada desde campos teatrales, literarios y filosóficos, las articulaciones interdisciplinares posibilitan miradas desde las artes plásticas y visuales. A partir de aquí, el estudio de bases teóricas permite análisis entre conceptos, nociones y sentidos en relación con los ejes planteados para reconocer sistemas representativos en propuestas trágicas. Además, la lectura hermenéutica, el análisis iconográfico e iconológico, el estudio comparativo, la reconstrucción conceptual y el reconocimiento de la experiencia individual tejen poco a poco un camino hacia la exploración de propuestas visuales. El proceso creativo, por lo tanto, se apoya en la sistematización de modelos experimentales y su encadenamiento implícito con las contrariedades de la producción artística. Así, y en relación con todas sus partes, se reflexiona sobre el alcance del lenguaje simbólico y sus posibilidades para la construcción de narrativas trágicas: reconocer los problemas del lenguaje es admitir el conflicto de la existencia misma frente a los otros. Este proceso repetitivo de la condición del ser humano y su lucha consigo mismo marca un camino hacia su destino, a saber, el suicidio.

Palabras clave

Cuerpo, performatividad trágica, representación plástica, tragedia.

INTRODUCCIÓN

La tragedia, en todas sus formas, partes y sentidos, encarna el más desafortunado de los conflictos lingüísticos: la ambigüedad. Desde el género clásico hasta el caos de la existencia humana y la catástrofe social, se resaltan características estructurales donde las respuestas no terminan de ser simples, ni las soluciones claras. Cada intento de representación trágica constituye una mirada de orden subjetivo que busca, a como dé lugar, ser entendida en los diferentes niveles de magnitud que abarca su totalidad cosmológica. Allí, en las tensiones sobre el quién, el dónde, el cómo, el qué y el porqué, cada propuesta por intentar resolver inquietudes de lo catastrófico configura un debate por la resolución del conflicto conceptual. Así, las hipótesis se extienden alrededor del cómo representar la tragedia y lo trágico desde las artes plásticas y visuales, mi campo de estudio. Pero preguntarse por esto requiere preguntarse también por aquello. Entonces brotan más incógnitas: ¿se puede acaso representar la tragedia y lo trágico desde las artes plásticas y visuales? Si sí, entonces, ¿cómo? ¿Qué representan los artistas cuando representan la tragedia y lo trágico? ¿Tendrá algún alcance? ¿Alguien lo ha intentado? Ahora bien, ¿cómo puedo poner de manifiesto mi experiencia trágica frente al mundo desde mi contexto económico, político, social y cultural? Pero me adelanté bastante, debería comenzar por el principio: ¿qué es la tragedia? ¿Qué es lo trágico? ¿Acaso son distintas? ¿Para quién? Mejor aún, ¿para quiénes? A decir verdad, los interrogantes se despliegan en largos caminos y las respuestas difícilmente aparecen.

En el campo de los estudios trágicos, las propuestas para resolver hipótesis sobre la tragedia son extensas, pero sólidas en su mayoría. Es importante, por consiguiente, trazar un mapa de referentes que permita delimitar las reflexiones alrededor de la tragedia y lo trágico. En este sentido, las investigaciones varían según las diversas perspectivas. Por un lado, los autores colombianos Sandro Romero Rey (2014) y Sandra Camacho (2012; 2022) indagan vigorosamente sobre el género trágico alrededor de los estudios teatrales mientras revisan las prácticas interdisciplinares en la representación de lo trágico. Por otro lado, Víctor Viviescas (2007) y Albert Camus (1955) desarrollan posturas desde estructuras filosóficas en las que se revisan las consecuencias de la irracionalidad y la impotencia del individuo frente a la existencia universal. Además, Victoria Vogsted (2021) se acerca a la tragedia y a la representación de lo trágico desde los estudios visuales mediante las propuestas de Francis Bacon. Pero los postulados teóricos no son la única variable para responder el amplio bloque de interrogantes que surge alrededor de la tragedia y lo trágico. Sarah Kane (2000) constituye una figura importante para indagar en las herramientas de creación y resolver la construcción de elementos dramáticos en acercamientos experimentales. Al mismo tiempo, reconocer las nociones primarias en mis procesos de creación frente a la representación alrededor de la catástrofe, permite identificar indicios en el desarrollo de lenguajes trágicos.

Estas aproximaciones requieren establecer enfoques asentados en los límites de la construcción de imágenes trágicas. Aquí, determinar un diálogo intelectual entre conceptos, nociones y sentidos alrededor de teorías se hace fundamental. Estas lecturas y propuestas integrales nutren la investigación para fortalecer el proceso creativo, pues los enfoques clásicos, modernos, posmodernos y contemporáneos permiten amplios debates que aterrizan en la constante nutrición académica de estudios. En este caso, la identificación teórica se estructura alrededor del contenido y la experiencia individual: la tragedia, lo trágico, la catarsis, la performatividad, la representación y la intersubjetividad se tejen punto a punto para reconocer sistemas de pensamiento, lo cual permite desarrollar un camino más consistente en la interpretación del proyecto y más intenso en la sistematización creativa. En este mismo trayecto, se intensifica el reconocimiento por el identificar, estudiar y comparar estos principales conceptos alrededor del género de la tragedia y los diferentes modelos de representación desde las artes plásticas y visuales. Aquí, dos períodos trágicos marcan el ritmo: el periodo Clásico y el periodo del Renacimiento, repartido en el teatro isabelino, el Siglo de Oro español y la tragedia francesa del siglo XVII.

A partir de este estudio, los desplazamientos se dirigen hacia tensiones de introspección. El problema marca una postura frente a la interpretación sobre las nuevas formas de representar la tragedia y lo trágico donde se reflexiona constantemente desde las experiencias íntimas. Estos procesos de observación y análisis conscientes y constantes marcan una lógica hacia la resolución de interrogantes e hipótesis. En este caso, las herramientas reflexivas posibilitan el reconocimiento del vacío existencial a través de mis experiencias con el mundo y trazan un análisis del cuerpo como dispositivo de memoria e iterabilidad, ya configurado en diversas propuestas del lenguaje trágico y la representación visual. La ruta reflexiva conduce, además, hacia el manifestar desde un lenguaje propio el conflicto *hiperexistencialista* frente a la vida en un contexto poscovid-19 por medio de la creación de un diálogo trágico. La palabra, como elemento fundamental de la comunicación visual, proyecta el temor por la desventura futura, el augurio de los sueños, el odio, la fragilidad, la lucha constante, el conflicto y una mirada próxima hacia el suicidio.

Por último, la ruta integrada de investigación se articula con los procesos creativos para desarrollar las hipótesis. Situar en diálogo las herramientas adquiridas facilita la búsqueda por representar la tragedia y lo trágico alrededor de prácticas artísticas. Acá, el hacer posibilita reconocer, reflexionar y experimentar alrededor de técnicas y procesos frente a las necesidades del proyecto. También se identifican las referencias que han influenciado en gran medida durante los procesos de construcción de un lenguaje visual. Asimismo, se registran los procesos de gestión y producción artística alrededor de la angustia por las dificultades económicas, temporales y espaciales ante la preproducción, producción y posproducción de una exposición en las artes plásticas. De allí surgen diversas estrategias para encaminar un proyecto de grandes dimensiones. Al final, el laboratorio de creación se desglosa para poner como modelo la sistematización a favor de una representación visual trágica y narrativa.



CAPÍTULO 1
GÉNESIS TRÁGICA

Esta historia no sirve para nada, casi estoy a punto de creerla.
Samuel Beckett

1.1. Un primer acercamiento intelectual a la tragedia

En mi interés por la búsqueda de análisis y reflexiones sobre la tragedia y lo trágico, me he encontrado con una serie de autores que tejen redes de conceptos y elementos clave para mi proyecto. Identificar estas referencias me ha permitido comprender la ambigüedad de la tragedia, lo fragmentado de su representación, los nuevos retos que surgen allí y los análisis interpretativos de su representación alrededor de la historia y la cultura. Todas estas hipótesis, reflexiones y teorías planteadas desde la filosofía, las artes escénicas, la literatura y las artes plásticas y visuales, dialogan y discuten con los desplazamientos temporales y las nuevas construcciones en el hacer de lo trágico. Los alcances formulados desde distintas miradas me permiten realizar contrastes en la valoración de conceptos, relaciones atemporales, reflejos contextuales y reflexiones profundas para encaminar juicios de nociones y sentidos en el marco del proyecto. En este proceso indago, ubico y delimito lo que se ha hecho, quiénes lo han hecho y lo que se puede llegar a hacer desde mis intereses propios para enunciar las manifestaciones físicas y psíquicas ocurridas desde las experiencias íntimas en un espacio marcado por el desconsuelo de tener que vivir.

Desde un principio de este camino investigativo me he encontrado con Sandro Romero Rey y Sandra Camacho López; dos maestros de las artes escénicas vinculados con la Facultad de Artes ASAB y dos grandes investigadores sobre el género trágico y las prácticas interdisciplinares que surgen allí. Posteriormente, y siguiendo el hilo conductor de estos académicos, he trazado la unión entre las artes y la filosofía a través de dos autores que me han guiado en el estudio de la tragedia en períodos y lugares específicos bajo un contexto en el cual la subjetividad se enfrenta al absurdo: el investigador colombiano Víctor Viviescas y el escritor Albert Camus me permiten discurrir en el problema del sujeto y su disputa con la realidad. Más adelante presento a Victoria Vogsted y su tesis de maestría en estudios visuales e historia del arte, pues sus hipótesis y análisis alrededor del tríptico de Francis Bacon basado en la *Orestíada* de Esquilo me permiten repasar los elementos de la tragedia y sus modos de representación en las artes plásticas y visuales. Finalmente, me permito analizar una propuesta trágica de Sarah Kane; en su construcción del drama encuentro un diálogo llamativo entre los elementos de la tragedia ontológica y una sugerencia del lenguaje plástico en la exploración del teatro contemporáneo.

1.1.1. Sandro Romero Rey

Licenciado en teatro por el Instituto Departamental de Bellas Artes en su ciudad natal de Cali, Colombia. Magíster en Artes Escénicas de la Universidad VIII de París y doctor del Programa de Cultura y Lenguas del mundo antiguo y su pervivencia de la Universidad de Barcelona. Aclamado escritor, guionista, productor y director de teatro en Colombia. En la actualidad, es docente del programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Sandro Romero Rey ha participado del desarrollo audiovisual colombiano gracias a su prematuro interés por las artes que sus padres (también artistas) le inculcaron. A lo largo de su carrera ha dirigido más de cuarenta piezas teatrales y publicado varias novelas que develan su relación con Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luis Ospina. También ha sido productor de radio, cine y televisión, y ha participado transdisciplinariamente de diversos proyectos que permiten reconocer su importante labor activa en las artes.

Género y destino: la tragedia griega en Colombia[1] fue el proyecto que Romero Rey presentó en 2014 para su tesis doctoral[2] de la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona. Este amplio texto con más de ochocientas páginas examina constantemente el género clásico de la tragedia griega y su representación metafórica en el teatro colombiano asentado en un contexto diferente frente al ritual, los signos del teatro y las prácticas expandidas que representan nuevos modelos y herramientas dentro de la transdisciplinariedad. Romero se pregunta y reflexiona constantemente por la tragedia; repasa sobre sus elementos y sus formas: analiza la muerte, el drama, la violencia, el héroe, la catarsis y el conflicto. Continuamente discute y analiza lo trágico desde diversos contextos sociales, políticos y culturales que permiten entender los matices en la ambigüedad de la tragedia.

Aunque el autor está en un principio alejado de mi hacer artístico, pues sus prácticas principalmente son las artes escénicas, encuentro en su propuesta doctoral la puesta en escena de reflexiones, preguntas y análisis formales sobre la *tragedia* y *lo trágico* que siempre estuve buscando y no encontraba. Romero sustentó la ambigüedad del tema desde una riqueza de elementos y referentes teóricos y artísticos, los cuales me ayudaron a encontrar las palabras correctas para definir lo que quiero decir cuando hablo de la tragedia que habito. También comprendí mucho mejor los elementos formales de la tragedia clásica con los que se me debatía cada vez que mencionaba la palabra *tragedia*. Me aproximé a descifrar cómo estos signos pueden operar (o no) en las nuevas formas de representación artística del género, llevándome a nuevas consideraciones sobre la tragedia más allá de la dramaturgia del teatro para desplazarla y representarla desde las artes plásticas y visuales.

Género y destino: la tragedia griega en Colombia (2014) de Romero Rey me permite, desde un principio, examinar la tragedia alrededor de diferentes reflexiones que implican lo *ambiguo* del concepto.

1 Romero Rey, S. (2014). *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. [Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona]. CRAI – Repositorios digitales de la Universidad de Barcelona.
2 Tesis con honores "Doctor Cum Laude", obtenido con un alto nivel de distinción.

Para comenzar, el autor ubica la tragedia desde tres ejes fundamentales: primero, la tragedia desde la perspectiva de la soledad del ser humano, es decir, la tragedia como concepto filosófico del yo que se encuentra con el horror al vacío; segundo, la tragedia social o la tragedia de una sociedad inmersa en una "espiral de violencia" (2014, p. 5), y tercero, la tragedia como género teatral y escritural que resiste a través de la historia. Partiendo de este postulado, se comprende que la tragedia no solo está sostenida por el género teatral griego, sino que su territorio se expande mucho más allá de las prácticas dramáticas arraigadas por signos específicos del teatro y aterriza en nuevas reflexiones que, el autor enfatiza, recaen sobre el dolor, la muerte y su traducción en "*términos artísticos*" (2014, p. 5). Estos términos artísticos se expanden en diferentes lenguajes que no solo se encierran en el teatro, sino que recaen en la plástica, la música y la danza o, mejor aún, se reúnen todos (o casi todos) al mismo tiempo para representar la tragedia.

Asimismo, el autor analiza la tragedia griega para ubicarla en diferentes contextos temporales y sociales; al respecto, el autor menciona: "La tragedia griega se convierte en una manera de metaforizar el horror y dignificar, de alguna manera, el sinsentido de una sociedad que se resiste a salir de su progresivo desconcierto" (Romero, 2014, p. 5). Es decir, esta tragedia griega, que sobrevive a los tiempos y se sigue representando, contiene reflexiones sobre la condición humana y el dolor al que constantemente se enfrenta en la serie de eventos vivenciados. Así, explica el autor, las artes se apropian de narrativas antiguas para construir encadenamientos de situaciones similares extraídas del mito griego y que, posteriormente, se encuentran con el mundo contemporáneo. En ese ir y venir para construir tragedia, esta se convierte en el origen de "rupturas estéticas en las nuevas formas de representación escénicas" (Romero, 2014, p. 22).

Por otro lado, encontré en la tesis de Romero una multiplicidad de elementos y conceptos clave que constituyen el género de la tragedia. Toda esta amplia variedad de conceptos que se podrían organizar separadamente, se enlaza entre sí, como si se tratara de un tejido que hace parte de un todo para darle lugar a lo trágico. Al respecto enumero algunos de estos elementos y conceptos sobre los que se reflexiona en el texto. (1) La artificialidad, que para el autor estará siempre dentro del teatro. (2) La sospecha, indicador latente de la catástrofe. (3) La derrota como lucha constante del héroe. (4) El conflicto, otra lucha constante, pero que puede incurrir en los límites entre la realidad y la ficción. (5) El dolor o todo lo derivado del dolor. (6) El destino como vínculo estrechamente ligado a la lucha del hombre por zafarse de su condena. (7) La violencia como indicador de la progresión de la tragedia hasta el clímax de la misma. (8) El coro o la conciencia. (9) La catarsis como elemento que conmueve "visceralmente" al espectador. Por lo general, la catarsis se encuentra progresivamente en la línea argumental y es un punto clave dentro de la tragedia. No obstante, el dramaturgo reflexiona sobre lo difícil que es entender actualmente la evolución de la catarsis y cómo opera esta en el público espectador. (10) La muerte (o la imposibilidad de morir), que es la consecuencia última de la tragedia y se representa como tema fundacional de la antigua tragedia. Con respecto a esto último, Romero afirma:

> La imagen de la muerte que se extrae de la tragedia griega es la muerte unida al dolor extremo, a la fatalidad, al crimen, a la masacre, al desastre. Quienes recurren a esta imagen en Colombia tienen un interés temático (por no decir tanático) por visitar alegorías de la muerte que no son ilustraciones inmediatas de una historia, sino grandes frescos universales que han servido en la antigüedad y siguen sirviendo en el presente. (2014, p. 68)

Romero además indaga en un elemento de gran significación dentro de la estructura trágica: (11) El pánico como miedo más grande que la muerte misma. Se entiende entonces como acciones generadas por pulsaciones no controladas y germinadas en cuerpos ansiosos:

> El pánico es una forma de reacción irracional frente a la vida, donde no es posible encontrar la calma. Alguien siempre está observando a quien es víctima del pánico y éste no puede zafarse de su propio tormento puesto que la única salida es la desaparición de la conciencia. (2014, p. 39)

La mueca, la ironía y el chiste negro también pueden pertenecer al conjunto de la tragedia, aunque desde un principio se plantea y se aferra al hecho (social y cultural) de que, cuando se le mira a la muerte, no se le burla. Habrá también más elementos que dialogan y forman parte de la escena trágica: "En ese paisaje del verbo, la tragedia entraría a formar parte de un reparto de estrellas genéricas, cuyos [sic] compañeras de escena serían la comedia, la tragicomedia, la farsa, la obra didáctica, el drama (o la pieza) y el melodrama" (Romero, 2014, p. 18).

Además, el autor expone la existencia de dos elementos formales en la tragedia: el componente verbal, propuesto por Aristóteles y la puesta en escena. Por un lado, los elementos verbales marcan la progresión hacia el desenlace en tanto se soluciona el conflicto del héroe. Por otro lado, la puesta en escena está marcada por el dolor, el reconocimiento, la falta, el caos y otros más que se transforman en "acontecimientos estéticos" direccionados hacia la conmoción del espectador (Romero, 2014).

Conviene subrayar además que Romero se pregunta por la definición de lo trágico, su origen y los límites que establece la palabra: "¿Qué determina entonces la definición de lo trágico? ¿De dónde viene, quién nos establece los límites de la palabra?" (2014, p. 35). Para responder, el autor establece y ubica características de la tragedia y lo trágico que trazan el discurso de lo que se representa. Así, explica:

> Tragedia ontológica, tragedia social y género trágico se mezclan continuamente en el modelo de construcción dramática de hoy en día, cuando se quiere indagar en el horror sobre la escena. En el teatro colombiano reciente se puede evidenciar cómo el arte, en una sociedad trágica, aplica las estructuras clásicas para convertir la realidad en alimento que, al mismo tiempo, crea distintos comportamientos estéticos particulares (2014, p. 62).

No importa entonces cuál línea sigue la tragedia, sea más formal o informal, individual o colectiva; al final el espectador o lector se encontrará con violencia, dolor, venganza, lamentos y un concepto clave que traza la tragedia en el contexto que sea: "…la Muerte, 'la poderosa Muerte' de la que hablase Pablo Neruda, establece la dimensión trágica del discurso poético del ser humano. La Tragedia se instala entonces como una forma de indagar en los territorios del desastre" (Romero, 2014, p. 35).

Lo trágico de la tragedia, entonces, se expande por distintos contextos que permiten al amplio universo del desastre mutar constantemente, borrando y trazando sus límites. "El mundo es otro y de la tragedia antigua solo quedan sus textos" (2014, p. 38), afirma Romero. Todas estas reflexiones permiten, por consiguiente, ampliar las miradas sobre la construcción de la tragedia e interpretar los modos de lo que se cuenta y cómo se cuenta. Si bien la tragedia se construía mediante una estructura formal de *subnudo, nudo y desenlace*, la cual continuamente remite al desaliento y a la destrucción en un discurso tanático, hoy es-

tos elementos son desplazados por nuevas formas de interpretación y estructuración en las representaciones trágicas. Ya no solo se apoya en los antiguos mitos griegos para representar tragedias que reflexionan en asuntos sobre la contemporaneidad, sino que la tragedia se interpreta, analiza y dirige mediante nuevos modos de representación que no necesariamente acuden a los elementos formales del drama clásico, pero que sí reparan en el conflicto u otros elementos contenedores de la tragedia. Así comenta el autor alrededor del trabajo de Sandra Camacho[3]: "¿Tragedia? Sí, en la medida en que se está hablando del horror, latente o evidente. Pero la formalización de dichos conflictos no necesariamente corresponde al género, puesto que sus modelos de representación se alejan de sus referentes rituales" (Romero, 2014, p. 60).

A diferencia del drama clásico, explica el dramaturgo, el drama contemporáneo contempla el silencio, el secreto y la mentira. Pero, al final, lo que interesa está al interior de todos los individuos atormentados por el dolor que les persigue constantemente, luchando violentamente frente a la sospecha de derrota que les terminará encontrando con la muerte. Y en virtud de la representación y la búsqueda iconográfica de la tragedia, es entendible cuestionarse por la constante necesidad de encontrar el tema de la tragedia en las artes, en la literatura o en la filosofía, pues es común ubicarla en todas las dimensiones sociales, políticas y culturales que marcan los períodos de la historia. En esa duda me encuentro dos reflexiones finales de Sandro Romero Rey. En primer lugar:

> Cada cierto tiempo, hay necesidad de la tragedia, porque el sentimiento trágico de la existencia lo pide y lo confunde. Por lo demás, no hay que olvidar la reflexión de Steiner cuando afirma que, con el paso de los siglos, la idea de la tragedia se amplió. "'Tragedia' adquirió también un significado especial. Un poema o un romance en prosa podría ser llamado trágico en virtud de su tema (…). En adelante, es 'tragedia' una obra de arte que se ocupa de asuntos trágicos". (2014, pp. 48-49)

En cuanto a la segunda reflexión, Romero indica:

> …la tragedia antigua puede servir, aún hoy, como punto de partida para una nueva mirada del mundo reciente, en la medida en que sus componentes no pretenden imitar la vida sino trascenderla. La tragedia, como modelo de representación escénica, no pretende engañar al espectador creando la ilusión de realidad sino inventándose totalmente una realidad autónoma que, sin embargo, alude al mundo y lo sacude, lo cuestiona, lo intimida. (2014, p. 61)

1.1.2. Sandra Camacho López

Maestra en Artes Escénicas, egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (1998). Posee además estudios de Maestría (2003) y Doctorado (2010) en la Universidad *Sorbonne-Nouvelle*, París III. Hoy se le reconoce como actriz, docente y directora de investigación de la Universidad de Antioquia, y participa activamente como investigadora con énfasis en reflexiones sobre el cuerpo como figura del encierro y lo trágico en el teatro contemporáneo desde un contexto que le permite indagar el desplazamiento de lo dramático a nuevas disciplinas.

3 En este punto se hace referencia a Camacho, S. (2010). *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne.* Université de Paris III.

La mirada reflexiva de Sandra Camacho sobre las prácticas teatrales actuales me permite ubicar los nuevos lugares que ocupa el artista y las herramientas a las que sucumbe para representar las nociones de lo trágico en la contemporaneidad. "El cuerpo: topología de la acción trágica contemporánea" (2012)[4], publicado en la *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, y "Actuar entre lo real y lo ficcional, entre el personaje y lo personal" (2022)[5], publicado en la revista *Calle 14*, son dos artículos escritos por Camacho con los que me he encontrado luego de las reflexiones leídas en la tesis doctoral de Sandro Romero Rey (2014).

Se resalta nuevamente de esta autora que no se ubica específicamente en el campo de las artes plásticas y visuales. No obstante, y como ocurre en un principio con Romero Rey, encuentro en la autora una serie de reflexiones y análisis sobre la tragedia que me sirven para ampliar el concepto y las herramientas que representan lo trágico. Más allá incluso, la autora me permite interpretar análisis formales sobre la tragedia en un contexto cercano (reflexionando sobre referentes que invitan a lo transdisciplinar) y el cuerpo que representa y habita el encierro y el horror de la tragedia. Con Sandra Camacho conecto, por un lado, consideraciones sobre la representación trágica del yo como modelo contemporáneo de interpretación-creación frente a las circunstancias sociales, políticas y culturales; por otro lado, conecto con el análisis que realiza la autora sobre el cuerpo enfrentado a la palabra y a los modelos y recursos de representación contemporánea de lo trágico que exponen la vulnerabilidad del cuerpo.

Camacho (2012) reflexiona alrededor de las estrategias usadas por el cuerpo para la representación de acciones trágicas en el escenario dramático. Actualmente, el cuerpo humano se configura como "herramienta de poder y comunicación", por lo que se apunta a cuestionarse sobre el individuo que aparece en escena y el cuerpo que se aniquila en representación: "analizar el cuerpo nos permite un análisis sobre las nociones del sujeto actual" (Camacho, 2012, p. 21). Aparece, por lo tanto, la idea de los aspectos estructurales que proyectan el cuerpo en acción para aterrizar en el *análisis topológico* denominado "acción trágica". Sobre este concepto la autora explica:

> El espacio topológico de nuestras obras contemporáneas en estudio, funciona estructuralmente dentro de un universo que imposibilita la resolución del conflicto en el cual están puestas las situaciones, razón por la cual, los personajes, que en su mayoría están viendo a la muerte que se aproxima o están ya inmersos en ella, quedan atrapados en situaciones trágicas que imposibilitan el apaciguamiento de sus seres, ante su propia existencia y frente a la muerte. (Camacho, 2012, p. 22)

El cuerpo, en tanto es objeto de acción, toma conciencia del espacio que le encierra y el individuo tiene la oportunidad de reconocerse mientras representa la muerte violenta. En el escenario el cuerpo se transforma constantemente frente a los límites que se superponen y resbalan en determinar la realidad.

4 Camacho López, S. (2012). El cuerpo: topología de la acción trágica contemporánea. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, *6*, 20-30.
5 Camacho López, S. (2022). Actuar entre lo real y lo ficcional, entre el personaje y lo personal. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, *18*(33), 12-23. https://doi.org/10.14483/21450706.19937.

La violencia es una constante en el contexto de la sociedad colombiana. La autora hace hincapié en esta reflexión mediante el análisis del cuerpo que representa situaciones trágicas y se convierte en un territorio de traumatismo donde la violencia se impregna desde afuera hacia adentro del personaje y de su lugar de encierro. Además, Camacho se apoya en las investigaciones de Álvaro Escobar Molina (1989)[6] acerca de los traumas dejados por la violencia en el conflicto en Colombia, especialmente en el contexto vivido desde la infancia, el cual se intenta posteriormente desligar del conflicto:

> Este recuerdo refleja un cuerpo imaginario que lucha contra un cuerpo real que se niega a creer las vivencias dolorosas, las cuales se convierten en una especie de fantasmas que se confrontan con lo real. Estos son los efectos traumáticos de la violencia. (Camacho, 2012, p. 27)

En cuanto a los traumatismos no sanados, desarrolla la autora, estos proliferan causando confusión a través del tiempo y desencadenando distanciamientos del cuerpo consigo mismo sin poder sanar la violencia a la que fue sometido. Como resultado, se proyecta un cuerpo dividido y traumatizado por el conflicto. Toda esta violencia que busca ser representada por el artista entra en diálogo completo con el cuerpo del individuo, el cuerpo construido y el cuerpo del público ya inmerso en el sentimiento trágico de lo contemporáneo; todo esto dentro de una ruptura dramática sufrida por el personaje que se desorienta y se autodestruye en una especie de "desmembramiento". Al respecto, Camacho menciona:

> Vemos al cuerpo como lugar en el que el público logra salir del simulacro espectacular para confrontarse con sus emociones verdaderas frente a su ser trágico. La violencia que se le imprime o bien sobre la escena o bien por fuera de ella. O bien a través de la narración de testimonios o bien por sucesos ya pasados o por pasar... o a través de los dos permite indagar sobre la violencia corporal, la cual permite interrogarse por la relación entre cuerpo y espíritu, cuerpo y razón, cuerpo y sociedad, cuerpo mío y cuerpo del otro. (2012, p. 29)

Por otra parte, en su artículo "Actuar entre lo real y lo ficcional, entre el personaje y lo personal" (2022), Camacho reflexiona sobre cómo las nuevas propuestas de relatos teatrales están dadas por artistas que acuden a contar sus propias experiencias traumáticas y violentas. Como resultado, estos artistas se hacen vulnerables ante su cuerpo y ante el público que les observa desbordarse en los límites de la representación de lo violento. Performar las acciones trágicas representa para el artista desnudarse en cuerpo y alma para personificar(se) en la ficción desdibujada. En cuanto a sus prácticas, la autora describe:

> El actor transforma sus propias vivencias, sus nostalgias, sus sueños, sus experiencias terribles o gratas, cercanas o lejanas, en materiales de creación que mezclan su propia realidad con universos ficcionales. En los procesos de creación se ve confrontado con la necesidad de romper con sus maneras tradicionales de "encarnar" personajes y se ve abocado más bien a salirse de sí mismo y "re-encarnarse" de nuevo, lo cual, parafraseando a Franz Kafka, se convierte en esa "hacha que rompe el mar helado" (Raymond-Cahuzac, 2013, p. 99) de la intimidad del actor, que "lo muerde y lo araña". (Camacho, 2022, p. 18)

En las reflexiones de Camacho, también localizo los recientes métodos en que artistas construyen personajes en un contexto cercano. Recurriendo a su metodología en nuevas formas de pensar y crear, las nuevas generaciones de artistas se desplazan hacia nuevos territorios ocupados por herramientas

6 Escobar Molina, Álvaro. (1989). *L'enfermement: espace, temps, clôture.* Klincksieck. París, Francia.

innovadoras y técnicas espontáneas, las cuales les permiten alcanzar sus necesidades en los procesos de creación que rompen con los signos tradicionales para mezclar su realidad con la ficción. Asimismo, explica la autora, aparecerán nuevas y complejas formas escriturales de experiencias violentas y trágicas escritas por nuevas artistas. Estas estructuras obligan a movilizar nuestras nociones para explorar límites que más tarde aterrizan en preguntas sobre lo ético y lo preocupante de estas prácticas. Es decir que todas las exploraciones textuales de estos autores condicionan a distintas interpretaciones y, por consiguiente, diversas posibilidades de creación y representación resultan en acciones violentas para desahogar el sufrimiento (catarsis del conflicto). Un ejemplo propuesto por la autora sobre las nuevas formas escriturales que traen a escena nuevos elementos y signos de lo trágico, y que gusta entre los nuevos artistas para su representación es Sarah Kane[7] y el personaje de su reconocida obra *Psicosis 4.48*[8] (Camacho, 2022, p.19).

Estas nuevas formas de construcción de personajes, explica la autora, están dadas por un estado de crisis violenta que, en términos de la tragedia clásica, ya no se aproxima por la lucha vital del héroe, sino por la "precipitación hacia el vacío de la existencia" (p. 21). Los personajes, en tanto se fragilizan, deconstruyen su identidad hasta convertirse en entidades anónimas consumidas en la *serialidad de su crisis*. En el proceso de todas estas peligrosas representaciones de las nuevas propuestas trágicas, surgen preguntas sobre los cuidados de los artistas que, en su performar, terminan amenazando su integridad. Todos estos peligros a los que se enfrenta el cuerpo y todo lo extendido al representar los conceptos arraigados a la tragedia amenazan la integridad física y psicológica, aunque se esté dispuesto a asumir ese riesgo. Con base en lo anterior, Camacho explica:

> Tras estos llamados a la descomposición, surgen preguntas sobre el cuidado de los actores, de su integridad física, psicológica, moral, cuando vemos esos cuerpos puestos en dificultad, en crisis, incluso en peligro, sobre el escenario. En lugar de personajes, vemos entonces seres humanos que vivieron realmente historias que han inspirado incluso tragedias. Así que nos encontramos con la presencia de víctimas o de héroes de guerra reales, ocupando el lugar del personaje y del actor; la presencia de víctimas de la violencia psicológica o física, de violaciones, de acosos, todos ellos han llegado a la escena para hacer sus propios espectáculos. Los actores, antes que actores, se vuelven humanos para ser representados, para convertirse en material de exhibición". (2022, p. 24)

1.1.3. Albert Camus

Filósofo, dramaturgo y escritor de origen argelino y permanencia francesa; una de las figuras clave de la corriente nihilista. Es mayormente reconocido por sus novelas *El extranjero* (1942) o *La peste* (1947). Estudió filosofía y tuvo que enfrentarse al contexto de la guerra desde el activismo político en su papel como literato trabajando de periodista. Es una de las grandes influencias de la literatura moderna y

7 Sarah Kane: dramaturga británica reconocida por sus obras que abordan el deseo, la tortura, la violencia (física y psicológica) y la muerte. De Kane se caracterizan sus exploraciones y propuestas teatrales que, gracias a su lenguaje, rompen con las convicciones teatrales clásicas e inspiran a las nuevas generaciones. Se ahorcó en 1999.

8 *Psichosys 4.48* fue la última obra escrita por Sarah Kane y se estrenó un año y medio después de su suicidio. El texto es un adentramiento a la realidad de la depresión, el pánico, el autocastigo y el estado psicótico.

contemporánea, siendo premio Nobel de Literatura en 1957. Entre todos los referentes con los que he ido tejiendo una red sobre la tragedia y lo trágico, me encontré un día con un discurso de Camus a propósito de la tragedia desde un contexto donde el *sinsentido* sería el protagonista que desplaza el *destino*.

En su ensayo, *Sobre el porvenir de la tragedia* (s.f. [1955])[9], el novelista reflexiona sobre la tragedia y sus prácticas en el drama moderno del siglo XX. "¿Es posible la tragedia moderna?" fue la incógnita que el filósofo plantea como punto de partida en su discurso. Afirma que tiene razones para legítimamente interrogarse sobre la *tragedia moderna*: en términos históricos, los dos grandes períodos del arte trágico se sitúan sobre contextos abundantes de gloria y amenazas, por lo que se refiere a un presente dramático y un futuro incierto. Dentro de la historia, Camus ubicará dos períodos de arte (momentos) trágicos que son separados por más de veinte siglos: primero, el griego, con duración de un siglo y ocurrido desde Esquilo hasta Eurípides; y el segundo, ocurrido desde el Renacimiento con el teatro isabelino, se desarrolla con el teatro español del Siglo de Oro y culmina con la tragedia francesa del siglo XVIII (Camus, s.f. [1955]).

Las condiciones de la "expresión trágica" ocurridas en estas épocas de contexto dramático se convierten en objeto de interés para el filósofo. Al examinar las ideas de ambos períodos cumbre de lo trágico, se encuentra con una constante: tanto el teatro griego como el teatro del Renacimiento estuvieron marcados, explica Camus, por una transición intelectual entre lo cósmico de lo sagrado y lo divino, y su contraparte, una reflexión racionalista (Camus, s.f. [1955], p. 1).

Estos períodos denominados por el argelino como "edad trágica" coinciden, en suma, con un proceso transformativo en el cual el individuo se desprende del pensamiento dominante por el cual se encontraba encerrado. Son estas características las que le permiten al ensayista comprender que, en 1955, año en el cual se sitúan las reflexiones, se proyecte una lógica de desgarramiento social e individual. Y aunque el autor tenga una posición negativa sobre el escaso desarrollo de la representación de la tragedia frente a la concepción del mundo, la condición humana y la percepción estética, esta ruptura manifiesta, de una u otra forma, una expresión trágica. Pero en lo escaso, Camus encuentra algunas estructuras de las cuales se sirve para entender las preocupaciones trascendentales de la dimensión trágica en la época moderna, ya coincidente con un drama social que permea la extensión trágica. Antonin Artaud, Gordon Craig y Appia son los teóricos con los que el autor sustenta sus reflexiones.

En una retrospectiva y perspectiva conceptual, Camus se pregunta sobre el significado de la tragedia. Su respuesta aboga desde un principio por la ambigüedad del concepto en tanto ningún significado ha hecho acuerdo con historiadores, filósofos y escritores. Sin embargo, el escritor argelino me permite encontrar respuestas sobre las diferencias entre la tragedia y el drama. Mientras en la tragedia las dos fuerzas se sustentan en la razón (tanto la del bien como la del mal, aunque ninguno sea realmente bueno o malo), en el drama, solo una fuerza es legítima, es decir, una sí o sí debe ser buena, mientras que la otra debe ocupar

9 Camus, A. (s.f. [abril 29, 1955]). *Sobre el porvenir de la tragedia*. Atenas, Grecia.

la parte mala, lo que la lleva al simplismo y a la propaganda (s.f. [1955]), p. 3). Bajo estas características de la tragedia y el drama, Camus apunta a una fórmula de la tragedia clásica por excelencia, en la cual constantemente se tensionan los límites que esconden el desastre y la muerte:

> "Todos son justificables, nadie es justo". Esta es la razón por la cual el coro de las tragedias antiguas da principalmente consejos de prudencia. Pues sabe que dentro de un cierto límite todos tienen razón y que el que, por ceguera o pasión, ignora ese límite, se precipita en la catástrofe para hacer triunfar un derecho que sólo él cree poseer. (s.f. [1955], p. 3)

En la modernidad, explica Camus, la tragedia es atravesada por los extremos del sinsentido extremo de la vida y una escasa esperanza: el absurdo. Así, la tragedia adaptada a un nuevo contexto existencial puede representar el enfrentamiento entre un hombre y el absurdo como su destino. La representación entonces es desplazada, o al menos se debería entender como una expresión fragmentada; esa estructura trágica del héroe cruzador de límites y visto envuelto en catástrofes inscritas por voluntades divinas, ahora se fragmenta para darle lugar a una concepción dominada por un cambio abrupto en el cual el héroe se enfrenta al vacío del mundo y sus sistemas ideológicos. Sobre esta ontología absurda del hombre, el autor explica:

> El hombre de hoy que proclama su rebeldía sabiendo que esta rebeldía tiene límites, que exige la libertad y sufre la necesidad, ese hombre contradictorio, desgarrado, consciente, en adelante, de la ambigüedad del hombre y de su historia, ese hombre es el hombre trágico por excelencia. Marcha, quizás, hacia la formulación de su propia tragedia, que será obtenida el día del "Todo está bien". (Camus, s.f. [1955]) p. 6)

Estas conclusiones del autor me sirven para ubicar los desplazamientos de la tragedia y una línea de pensamiento que argumenta cómo la tragedia, en la necesidad de seguir siendo tragedia, se adapta a un nuevo contexto donde el sufrimiento humano se disputa entre su resistencia y su redención. En su caso, un contexto existencialista; en el mío, uno *hiperexistencialista*[10] que se comienza a escribir 75 años después de su discurso. Así pues, todas las estructuras y las formas de representación del conflicto pueden seguir subsistiendo desde una lógica que opera en distintos sistemas y modos de hacer y construir, o como mejor lo indica Camus:

> Nuestros autores dramáticos están en busca de un lenguaje trágico porque no hay tragedia sin lenguaje, y ese lenguaje es tanto más difícil de formar cuanto que tiene que reflejar las contradicciones de la situación trágica. Debe ser a la vez hierático y familiar, bárbaro y sabio, misterioso y claro, altanero y lastimoso. Nuestros autores, en busca de ese lenguaje, se han vuelto, pues instintivamente a las fuentes, es decir a las épocas trágicas de las que he hablado. Así, hemos visto renacer entre nosotros a la tragedia griega, pero bajo las únicas formas posibles entre espíritus muy individualistas. (s.f. [1955], p. 6)

1.1.4. Víctor Viviescas

Dramaturgo, director e investigador teatral colombiano. Es profesor titular de la Universidad Nacional de Colombia en la Facultad de Ciencias Humanas y director del proyecto teatral *Teatro Vive* en

10 Utilizo la expresión *hiperexistencialista* para denotar el exceso en esencia del individuo y su angustia frente al absurdo del sentido universal bajo un contexto poscovid-19; sobre esto ahondaré más adelante.

Bogotá. Se graduó como ingeniero mecánico de la Universidad Nacional en Medellín y posteriormente fue magíster en Literatura Latinoamericana de la Universidad Javeriana de Bogotá y doctor en Estudios Teatrales en París. A lo largo de su carrera, ha dirigido tanto proyectos de investigación a nivel académico desde los estudios literarios como diversas acciones y espectáculos teatrales. A Viviescas se le ubica más bien en una línea de literatura y teatro, pero sus propuestas conceptuales sobre "El hombre roto" y la escritura *híbrida* y *fragmentada* que constituye las formas escriturales dramáticas *contemporáneas,* me sirvieron para reflexionar sobre los elementos que amalgaman las nuevas formas de representación en un contexto donde lo *real* y *no real* dialogan para ejercer fuerza sobre una verdad estática en la que el sujeto enfrenta el conflicto y es desencadénate de la catástrofe.

Dramaturgia colombiana: El hombre roto (s.f. [2007])[11] es un ensayo publicado por Viviescas en el que se analiza y reflexiona alrededor de la escritura dramática contemporánea en escritores colombianos. El autor traza un período entre 1980 y 2005 en Colombia para destacar la presencia de procedimientos de *hibridación* y *fragmentación* recurrentes dentro de una forma artística y estética. Esta organización de elementos refleja las transformaciones sociales en tanto muta el sujeto adscrito en el espacio dramático donde expresa su dolor e impotencia por la realidad "petrificada". En efecto, *el hombre roto*.

El hombre roto, explica Viviescas, es la imagen representativa del individuo inserto en la práctica dramática que manifiesta el conflicto de no poder cambiar la realidad. Esta realidad habitada por el sujeto es, por consiguiente, el contexto del cual surge, de una u otra forma, la expresión estética. Así, las prácticas artísticas hablan de las condiciones sociales en las que se producen, tanto en la dimensión de los contenidos, como en las formas a las que se recurre, permaneciendo determinadas por la sociedad que permite su existencia y la promueve (p. 2). En esta relación dada por la condición social, se abre la puerta para que el autor reflexione sobre los momentos "artísticos y no artísticos" persistentes en las obras dramáticas. Sin realidad, no existiría obra. La relación entre arte y no arte aterriza en relaciones de condición mimética en la que se diluye constantemente lo que es y lo que se quiere representar. Es decir, en búsqueda de la representación, se recurre a la imagen de la realidad, pero, en su insuficiencia, entonces se aspira a desplazar la realidad ensordecedora mediante el arte.

La pregunta por el individuo que se configura en la forma dramática y se constituye en las formas de la obra se centra para entablar un análisis sobre los procesos de la representación dada por el espacio y por sí mismo. Esta representación que manifiesta la relación entre la materialidad del contexto y la forma artística es una imagen del individuo: el sujeto ocupa su existencia en la realidad y se inserta como tal para darle lugar a una confrontación entre lo que es verdad y lo que no. Bajo esta noción de la representación del individuo, el autor explica:

> La dimensión semántica del juego de las formas puede ser planteada alternativamente interrogándonos cuál es la representación del individuo que lleva a cabo una forma u obra determinada. El concepto de "representación del individuo" es una herramienta de análisis que permite la aproxima-

11 Viviescas, V. (s.f. [2007]). Dramaturgia colombiana: El hombre roto. https://es.scribd.com/document/639219400/Dramaturgia-colombiana-El-hombre-roto-Victor-Viviescas

> ción al texto de ficción dramática —de manera privilegiada— desde una triple perspectiva: estética, sociológica e histórica. (Viviescas, s.f. [2007], p. 3)

Frente al contenido histórico y las tensiones sociales, íntimas y metafísicas, la representación del sujeto es la representación de lo que somos y seremos (p. 4). Así, el drama no es solo género y forma de lo representacional, sino que se convierte en un espacio de experiencia y existencia donde el sujeto moderno habita el conflicto y se enfrenta a todo lo que constantemente le oprime desde un diálogo íntimo que acciona al sujeto atrapado en sus convicciones:

> El protagonista del drama es dueño de sí, amo de la naturaleza y autónomo de las fuerzas extramundanas. Es lo que expresa el conflicto como soporte estructural del drama: que le corresponde al sujeto enfrentarse al mundo hostil con el imperativo de vencerlo y dominarlo, así ese mundo hostil, sean los ejércitos enemigos, los contendientes políticos, las condiciones de pobreza, enfermedad o ignorancia, o el rival que tiene pretensiones sobre la amada. (p. 4)

La hibridación y *la fragmentación* son dos conceptos en los que el dramaturgo colombiano se detiene. Viviescas afirma que ambas son características de la escritura dramática colombiana (p. 4). La hibridación será un recorrido entre modos, registros y géneros que articulan procedimientos y protocolos con el fin de producir experiencias estéticas. Por otro lado, lo fragmentado (que se instaura desde el Romanticismo alemán hasta nuestros días) cuestiona toda pretensión de unidad en un solo género. De ahí que el drama contemporáneo termine siendo una mezcolanza de la que se identifican cuatro características: (1) pérdida del sentido de la acción; (2) reemplazo de lo objetivo por lo subjetivo; (3) coexistencia de una voz íntima (expresión del alma), y (4) pérdida de orientación de la acción (p. 6). Para Viviescas, esta ruptura manifiesta consecuencias, pues el sujeto está en constante construcción de una identidad intertextual tejida por un discurso colectivo. Lo fragmentado, además de las consecuencias, encarna la crisis del sistema de representación en tanto se proyecta un conflicto que no se resuelve. La imagen representada del hombre sin identidad, fracturado, hace diálogo directamente con un escenario roto, carente de estructura o unidad (p. 10). Estos recursos a los que acude el escritor contemporáneo son manifestaciones de conciencia propia del sujeto perteneciente a la catástrofe y dialoga constantemente con la influencia externa que le sujeta a lo colectivo y le configura como sujeto social:

> El individuo roto o fragmentado como contenido histórico de nuestra época es la expresión de una fatalidad que nos agobia. Sin embargo, este sentido de fragmentación es valeroso, es emotivo, es la expresión de alguien que se atreve a denunciar, de alguien o algo que se reconoce como roto. (p. 13)

1.1.5. Victoria Vogsted Drange

De Victoria Vogsted Drange solo encontré información sobre su tesis de maestría en Historia del Arte y Estudios Visuales de la Universidad de Oslo, Noruega. Mientras buscaba palabras clave como *tragedi*a-*trágico*-*artes*-*plásticas*-*artes*-*visuales*, me encontré con la tesis *La sensación de la tragedia: sobre el tríptico de Francis Bacon inspirado en la Orestíada de Esquilo* (2021)[12]. Un documento centrado en la sensación de la tragedia mediante el estudio del *Tríptico* de Francis Bacon (1981) y los elementos de la tragedia revisados alrededor del psicoanálisis y el teatro. Para mí fue emocionante encontrar a otra persona que estudiara la tragedia desde las artes plásticas y visuales con un objetivo de análisis y estudio académico y no algo que simplemente se quedara en la representación gráfica de una imagen o el concepto de un video o video-performance.

El trabajo académico de la autora sigue una línea que identifico seguir desde un principio en el desarrollo de mi proyecto. El documento, en primer lugar, examina la tragedia en una gran variedad de autores y elementos para pasar posteriormente a los estudios teatrales que ocupan la producción y construcción de lo trágico. Drange va mucho más allá y estudia componentes de la *psique* y el subconsciente desde el psicoanálisis. Todo esto con el fin de comprender cómo se puede apreciar visualmente la sensación de los conceptos revisados. El proyecto de la autora es un estudio que indaga en las formas de representación de la tragedia mediante la investigación y análisis de sus principales vertientes que, encadenadas al teatro, se escurren en las teorías y conductas de la *psique* y aterrizan en las artes plásticas y los estudios visuales. No obstante, es importante recalcar que esta búsqueda por comprender los modos de representación de lo trágico en la tesis de la autora se estudia desde una mirada externa y no desde una mirada interna del "yo" que se vulnera para ser representada.

La disertación de Drange tiene como puntos de partida los cuestionamientos sobre la representación pictórica relacionada con la sensación de la tragedia: "¿cómo se ve pintar una sensación? ¿Cómo se representa una sensación visualmente? ¿Es transferible? [Traducción propia]"[13] (2021, p. 5). Pero para responder a estas incógnitas, la autora establece una clara necesidad por definir los conceptos de tragedia y sensación, ambos siendo ampliamente ambiguos y abstractos, y extensamente definidos y analizados. De igual forma, la autora comprende que debe hacer un análisis de la pintura de Bacon usando la historia para obtener conclusiones, por lo que se refiere a los elementos formales y signos de representación pictórica de la sensación trágica. Entonces, "¿Cuál es la sensación de la tragedia y cómo es esta comunicada mediante la pintura? [Traducción propia]"[14] (2021, p. 9) termina siendo la pregunta problema que despliega su tesis. Así, la autora se permite acudir al artista irlandés para centrarse en el estado de la emoción y la sensación y no solamente en una figuración clásica y formal. Bacon también le permite a la autora revisar los elementos de la representación trágica, pues este era uno de los temas principales en sus pinturas que dejaban entender el contexto cultural habitado y las experiencias íntimas de su propia existencia.

12 Vogsted Drange, V. (2021). *The sensation of tragedy: On Francis Bacon's triptych inspired by Oresteia by Aeschylus (1981)*. [Tesis de maestría, Universidad de Oslo]. DUO Research Archive – University of Oslo.
13 Texto original: what does it look like to paint a sensation, how do you represent a sensation in a visual way? Is it transferrable? (Drange, 2021, p.5).
14 Texto original: "What is the sensation of tragedy, and how is this communicated through this painting?"

En la búsqueda por responder a sus preguntas, la autora comienza por la teoría. Para atender a sus incógnitas sobre la sensación, Victoria pone en diálogo algunos referentes como Kant, Aristóteles, Schopenhauer, Nietzsche, Walter Benjamin o Louise Richardson. Allí se entiende lo abstracto del concepto y se adentra a una búsqueda por la diferenciación de la sensación con el sentido, de lo que se percibe y lo que se piensa, y de lo tangible y lo intangible.

Ahora, para responder a la cuestión de la tragedia en un campo mucho más abierto y extenso, la disertadora toma la mano de un referente que la acompaña en el camino: Julian Young, en su libro *La filosofía de la tragedia: de Platón a Zizek* (2013)[15]; texto en el cual, el autor pone a dialogar a filósofos como Platón, Aristóteles, Hegel, Heidegger, Kierkegaard, Schiller y muchos más para comenzar a entender qué construye y constituye la tragedia. Vogsted se detiene sobre el héroe, la *hamartia* (o el error trágico), la catarsis, el conflicto, el efecto trágico, el miasma (el mal irradiado), la cinegética (la caza o el cazado) y la sensación de la tragedia. También se detiene en lo feo, sobre lo cual hace puente con Umberto Eco, y luego ahonda en las representaciones horrendas de la tragedia y la obsesión social por consumir la desgracia (especialmente ajena) y reflexiona sobre lo salvaje del individuo y el contexto colectivo que parece no detenerse desde la tragedia clásica: "Afirmar que los griegos eran salvajes y que nosotros hoy somos civilizados, que somos superiores a las civilizaciones del pasado, es carecer de mucha historia [Traducción propia]"[16] (Vogsted, 2021, p. 26). Me llamó la atención que la autora se detuviera también en los sueños, específicamente en el uso de sueños en la tragedia que ocupan un lugar en la representación trágica, aunque Vogsted lo llevaría hasta el campo del psicoanálisis.

Vogsted estudia dos posicionamientos filosóficos planteados en el estudio de la tragedia: los *kantianos* y los *hegelianos*. El primero, también llamados *sublimeistas*, estaba compuesto por Schelling, Hölderlin, Schopenhauer, Nietzsche y otros. Estos argumentaban que lo realmente importante de la tragedia es la experiencia de un estado del ser que supera el dolor y alcanza la finitud de la vida. Por otro lado, los hegelianos, compuestos por Kierkegaard, Benjamin, Camus, entre otros, argumentaban que lo importante en la tragedia es la representación y resolución del conflicto ético (2021, p. 26).

Para la autora es además significativa la teoría de los estudios del teatro y en específico del teatro griego. Indaga sobre las luces, el vestuario (visualmente idealizado a lo largo del tiempo), las máscaras, las imágenes, el teatro político, los simbolismos de la muerte y la comunicación no verbal. Todo esto es importante para entender la esencia de la tragedia transmitida al público desde las obras clásicas y, ahora, situarla desde un nuevo contexto temporal y espacial para preguntarse sobre cómo lograr transmitir esa sensación trágica. Sobre esta sensación trágica, la historiadora propone una cuestión que me llama mucho la atención:

15 Young, J. (2013). *The Philosophy of Tragedy: From Plato to Žižek.* Cambridge University Press. New York. https://assets.cambridge.org/97811070/25059/frontmatter/9781107025059_frontmatter.pdf

16 Texto original: "To claim that the Greeks were savages, and that we today are civilized, that we are superior to the civilizations of the past, is lacking a whole lot of history." (p. 26).

> Si la esencia de la tragedia es el miedo y la compasión, y eso es lo que el público de las obras griegas originales obtenía de ellas, ¿cómo puede alguien traducir esa sensación en la misma o similar sensación hoy en día, incluso en la misma forma de arte?[17] [Traducción propia] (2021, p. 30).

1.1.6. Sarah Kane

Dramaturga y directora británica reconocida internacionalmente por sus obras de culto que trazan el amor, el deseo sexual, la tortura física y psicológica y el suicidio. Sus piezas dramáticas están sujetas a una intensidad poética y a un lenguaje crudo y abstracto que desencadena una exploración de formas teatrales más bien violentas. Si bien las artes escénicas no son mi campo, como lo he mencionado anteriormente, podría decir, por lo que he leído, que hay un antes y un después en la acción dramática con Kane. Su teatro es expresionista y la crítica la ubica como una dramaturga que rompe con las convenciones del teatro naturalista.

Kane se graduó como dramaturga de la Universidad de Bristol, Inglaterra, y cursó una maestría en escritura teatral en la Universidad de Birmingham. A sus 28 años se ahorcó dejando un importante legado en las artes. Si bien en un principio sus obras podían ser rechazadas, rápidamente fueron acogidas globalmente, convirtiéndola en una autora de culto y construyendo un canon en la representación dramática del teatro. Y sí, nuevamente entro en el campo de las artes escénicas sintiendo el vacío de lo muy desconocido, pero aferrado a la idea de tomar todas las herramientas posibles para llevar lo trágico a la representación plástica y sistematizar correctamente todos los elementos que dialogan allí. De Kane estudio la obra "*Psichosys 4.48*", escrita un poco antes de su muerte mientras sufría depresión severa.

En *Psichosys 4.48*, *Kane* construye un diálogo trágico. La autora representa la tragedia desde una mirada subjetiva trazada por la muerte, el conflicto, la derrota, la catástrofe y la violencia. Y en la puesta en escena de estos elementos traducidos a palabras encuentro también una práctica plástica que me permite hacer encadenamientos transdisciplinares en las artes. El texto es abstracto y, por momentos, el caligrama ocupa las páginas. La autora pareciera que quisiese extraer su mente y sintetizarla en las páginas mediante configuraciones extrañas para lo clásico de la escritura dramática. Entonces aparecen preguntas sobre cómo representar estos diálogos. ¿Cómo representar la mente que se desprende del cuerpo? ¿Cómo representar la mente que violenta su cuerpo?

Todos estos elementos discurridos entre la tragedia trazada por el yo que habita un espacio íntimo, pero comprendida desde un espacio colectivo, han sido de mi interés desde hace unos años atrás. Kane lo hace, pero desde su campo. Ahora yo lo quiero hacer desde el mío. Y no necesariamente, como lo menciono anteriormente, su campo se desplaza mucho del mío, pues sus exploraciones escriturales y representacionales del arte permean el lenguaje plástico: por un lado, pienso que Kane dialoga con la

17 Texto original: "If the essence of tragedy is fear and pity, and that is what the audience of the original Greek plays got from them, how can anyone translate that sensation into the same, or similar sensation, today, even in the same artform?" (p. 30).

plástica en tanto el texto es elemento representado desde la expresión de una materia psíquica concebida mediante conceptos que permiten diálogos estéticos y sensibles con el espectador. Por otro lado, pienso que la artista dialoga con lo visual en tanto las acciones del cuerpo que es mente y mente que es cuerpo, se representan en propuestas de escenarios que permiten nuevas percepciones espaciales, interactivas e inmersivas con el público.

1.2. Antecedentes plásticos: representaciones trágicas bajo la noción de la tragedia

La revisión crítica de estudios previos relacionados directamente con el tema de investigación es sustancial para reconocer las nociones y la evolución del problema a tratar. Bajo las circunstancias que prescriben este proyecto, acudo a un acto curatorial: selecciono, organizo y presento una recopilación específica de mis obras previas para comunicar una idea en el sentido de este proyecto, a saber, representaciones de la tragedia y lo trágico desde una mirada subjetiva alrededor de un contexto poscovid-19. La revisión conceptual de las piezas plásticas realizadas durante 2024 y 2025 me ha permitido identificar aspectos que definen métodos, técnicas, materiales y alcances encaminados a la construcción de un lenguaje trágico.

La síntesis de acercamientos previos relacionados al tema por desarrollar en este proyecto comienza incluso antes del 2024. Sin embargo, durante la interpretación y selección de obras, he decidido optar por las que, a mi modo de percibir, mejor conectaban y desarrollaban enfoques directos con la tragedia y lo trágico. De igual forma, preferí los que mejor apropiación de sus técnicas presentaban y mejor estimulaban mi gusto por lo que se refiere al juicio estético. Algunos conceptos por el momento se perciben muy equívocos, pues mis nociones primarias del tema abrazaban mis intuiciones plásticas a la hora de construir estructuras de lenguaje. En este proceso de selección me he encontrado con insistencias por elementos de construcción plástica, redundancia de asuntos, ambigüedad de conceptos y una dificultad consistente para asignarle un título a lo trágico. También he logrado reconocer mi interés por la narrativa: en su mayoría, las obras están conformadas por tres o más piezas para exponer un relato en conjunto. Adelanto, por último, un punto clave de las obras seleccionadas: el cuerpo allí se configura como símbolo constante de la desgracia; en cada propuesta se apuesta por ser sujeto y objeto para manifestar las experiencias íntimas ante la depresión y la confrontación al suicidio.



* **Cierro los ojos soñando con no despertar**
Técnica Mixta
Dimensiones variables
2024

Cierro los ojos soñando con no despertar es un conjunto de 16 piezas gráficas construidas alrededor de experiencias íntimas marcadas por momentos intensos de depresión y ansiedad. Cada una de las piezas contenidas en la obra está sujeta por la sensación de estar perdido, de habitar la soledad, de ahogarse en miedo y de vivir en una profunda tristeza que no da tregua. Los sucesos ocurren una y otra vez como incidencia del cuerpo que manifiesta el dolor ante las palabras que no se pueden expresar.

Las estrategias plásticas ocupan un proceso de gráfica experimental alrededor del dibujo, el grabado y la pintura. El soporte de cada una de las piezas se constituye de papel reciclado artesanal: durante el proceso de fabricación del papel se realizaron pruebas de gofrado en la etapa de prensado; la cabuya fue el elemento clave para dejar huellas que se marcaban en el papel. Más tarde, estas texturas y relieves permitieron un diálogo con otros materiales como el óleo, el acrílico, el lápiz grafito, la sepia y el carboncillo.

Habitar un espacio desbordado por una crisis existencial fue un punto de inflexión para desarrollar la obra. Sentir que la felicidad era un concepto teórico que no entra en la práctica originó un lenguaje plástico en diálogo con la figuración, la transfiguración y la abstracción de representaciones performativas dadas a través de la corporalidad y la corporeidad. Durante el proceso de creación se acudió constantemente a recuerdos de momentos depresivos para señalar gestos, patrones corporales y signos frecuentes de la desgracia. La bitácora es fundamental en el desarrollo creativo de las piezas, pues permite hilar diferentes lenguajes para construir estructuras simbólicas. El color rojo, por ejemplo, marcó un punto de fricción frente a la acción violenta de la ira durante la zozobra; las carnaturas se velan con espacios vacíos, transparentes y atemporales donde el cuerpo se acurruca, se aprieta, se lastima, se desfigura, se desdibuja, se violenta, se desaparece. Los vacíos en el papel permiten por momentos distinguir mejor las huellas del cuerpo y de los indicios de la mente en su búsqueda por el suicidio: las arrugas, las rupturas, el blanco del papel encolado y el gofrado que dibuja el nudo del ahorcado se permiten participar para dejar indicios de las dimensiones físicas y psíquicas perceptibles en crisis.

Capítulo 1. Génesis trágica



Figura 1
Cierro los ojos soñando con no despertar
Nota. Serie completa.



* **Autodestrucción**
Serigrafía sobre papel eggshell
Serie completa: 105 x 61 cm
Pieza individual: 22 x 28 cm
2024

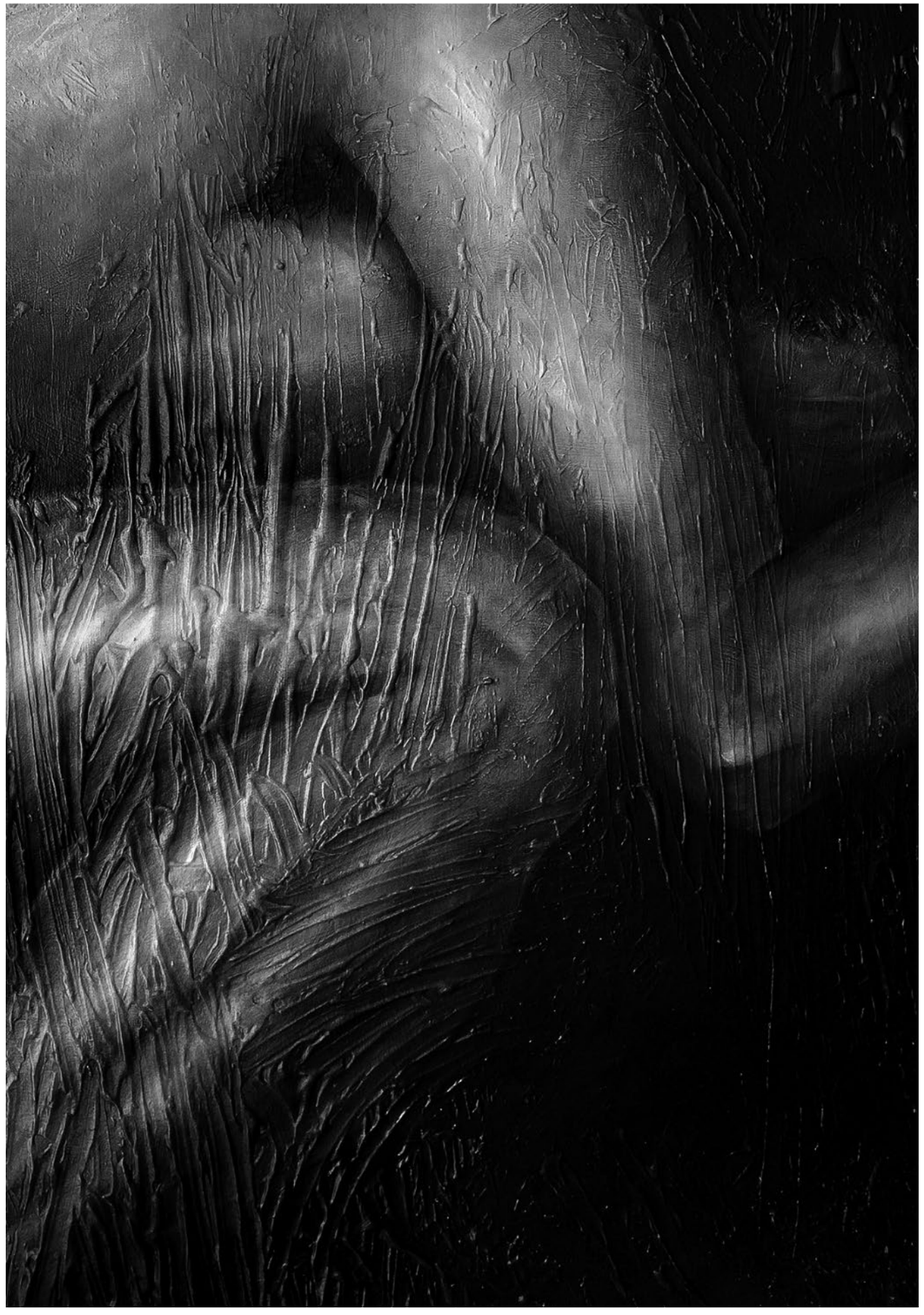
Autodestrucción es la progresión de ocho monotipos realizados alrededor de la técnica de la serigrafía. El lápiz graso y el pigmento aceitoso del óleo en compañía de la base trazo serigráfica permiten que, al pasar la rasqueta con fuerza y precisión, se produzcan estampaciones de piezas únicas. A medida que pasa el tiempo, el solvente se seca poco a poco bloqueando la malla para permitir patrones identificables en la construcción plástica. En esta narrativa gráfica opera la metáfora de la destrucción propia guionizada por la figuración que se abstrae progresivamente.

El desplazamiento de lo formal a lo informal admite direccionar posibilidades espontáneas del gesto y la figura. En la sucesión de imágenes se percibe una línea transitoria de la figuración a la transfiguración mediante la idea del dibujo que se desdibuja y de la imagen que se violenta y se transgrede. La propuesta da una apertura a la imagen gráfica en secuencia de grises que se tornan a rojos para finalmente cerrarse en una abstracción definitiva de la primera figura. La violencia hace eje a la manifestación del yo que vive el conflicto de principio a fin remitiéndose al desaliento y a la aniquilación. Así, la autoagresión hace eco al discurso de lo trágico y lo violento.

Capítulo 1. Génesis trágica



Figura 2
Autodestrucción
Nota. Serie completa.



* **Sin título**
Óleo sobre tela
Serie completa: 150 x 70 cm
Pieza individual: 50 x 70 cm
2024 – 2025

El tríptico es el formato dispuesto para narrar reflexiones sobre el cuerpo aprisionado en su dolor. Cada uno de los paneles funciona como escenarios independientes; la narrativa visual se articula por medio de fondos monocromáticos, texturas continuas y carnaturas compuestas bajo una paleta de color restringida de blanco de titanio, siena tostada, amarillo de Nápoles, rojo de cadmio y pardo Van Dyck.

Las consideraciones sobre la condición humana encerradas en el conflicto del pesimismo se relatan desde dos momentos distintos, los cuales intentan seguir las líneas de lo dionisíaco y lo apolíneo: la tragedia perfecta según Nietzsche[18]. Por un lado, a lo apolíneo le pertenece lo racional, el equilibrio, el orden; en ese sentido, se busca una construcción plástica figurativa alrededor del escorzo en sus formas individuales bien definidas y delimitadas. Por otro lado, con lo dionisíaco, que le pertenece lo irracional y la acción liberada, me permito acercarme a un lenguaje mucho más informal y expresionista: frente a mis experiencias de sufrimiento, permito liberar la *psiquis* para que mi cuerpo interactúe con el lienzo; las manos golpean el *gesso* mientras aún está húmedo y mis uñas desgarran el espesor del medio. Una vez seco, permanecen las huellas del conflicto personal y la expresión del sufrimiento a través de la acción del cuerpo.

Así, la figuración de los escorzos dramatizados por la continua sospecha de catástrofes se yuxtapone con texturas casi tridimensionales construidas a partir de acciones liberadas por la mente. En este caso, la expresión de sensaciones experimentadas previamente permite una *teatralidad plástica* en tanto el cuerpo se acciona alrededor de un lenguaje específico para performar el dolor: las manos cubren el rostro, agarran sus extremidades, esconden la identidad; estas son acciones casi predeterminadas en sus símbolos ya enunciados por el claroscuro de luces y sombras para definir sus figuras.

18 Veáse: Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia* (Trad. E. Ovejero Mauri). Editorial Espasa Calpe, S.A.

Capítulo 1. Génesis trágica

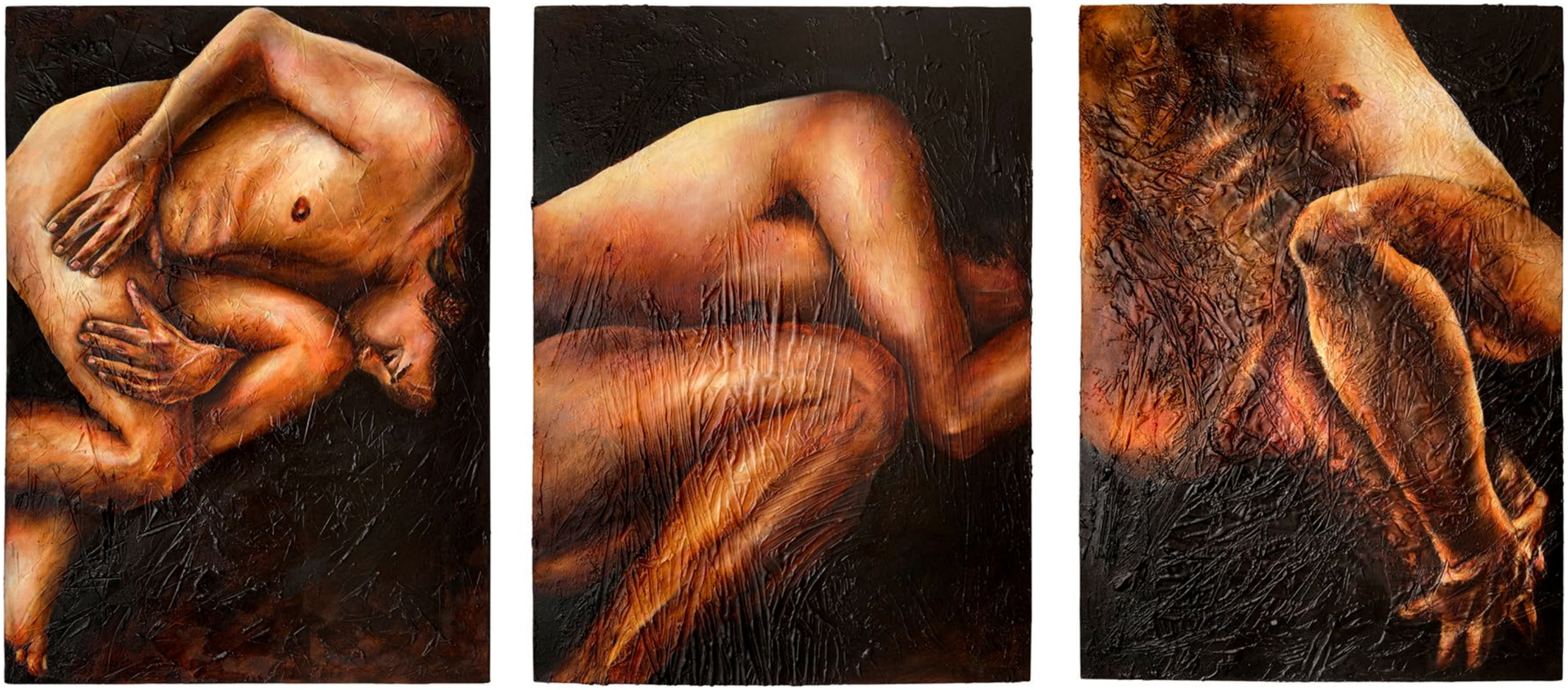
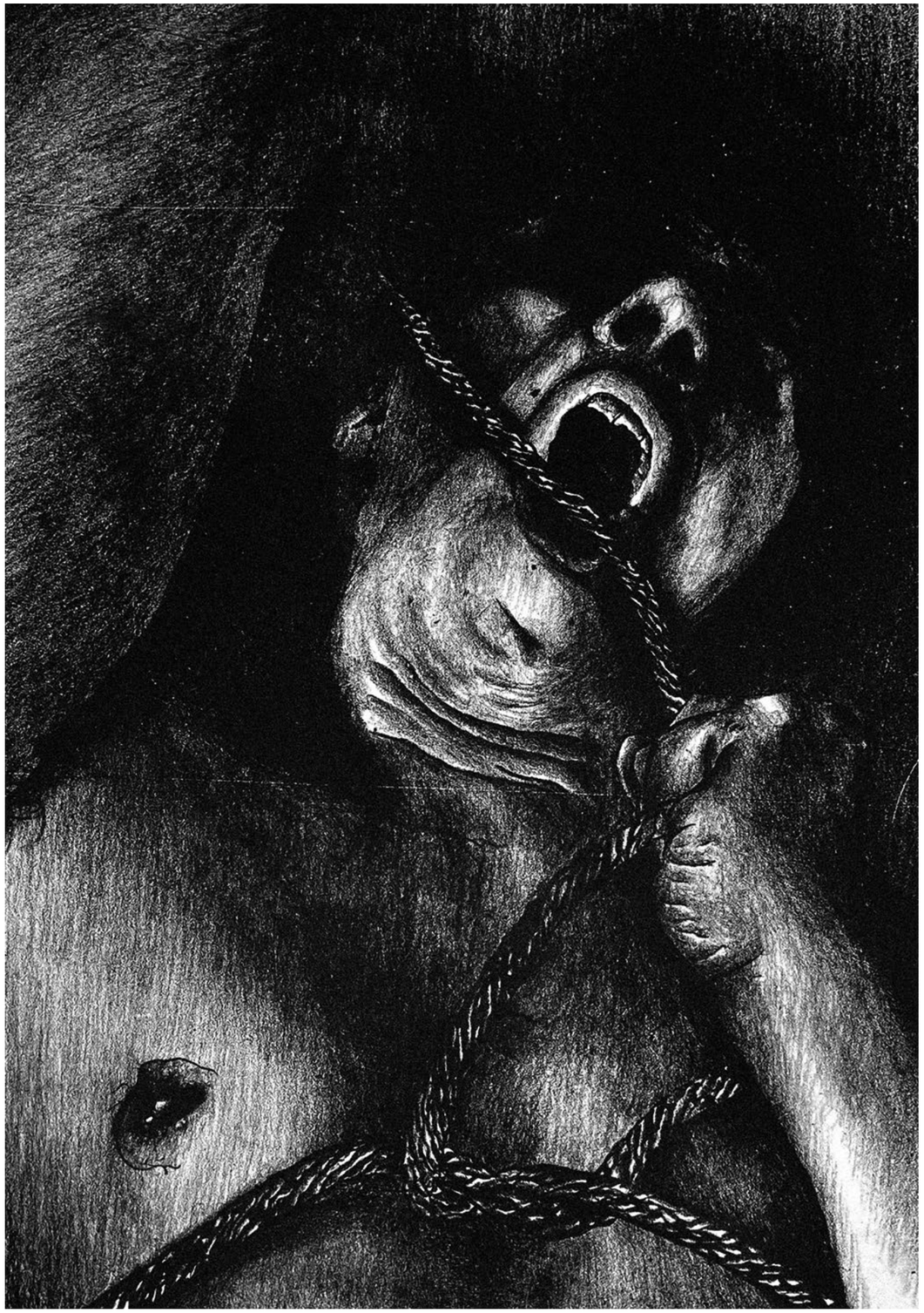


Figura 3
Sin título
Nota. Tríptico.



Capítulo 1. Génesis trágica

* **Sin Título**
Litografía sobre piedra
Serie completa: 155 x 105 cm
Pieza individual: 50 x 35 cm
2024 – 2025

Esta serie de ocho grabados litográficos relata una búsqueda angustiosa por apagar el sufrimiento. Marcada por un conflicto trágico, la violencia performada por el cuerpo se inserta en un escenario habitado por el odio, el dolor y la melancolía para teatralizar el conflicto. Las dinámicas representativas entre la realidad y la ficción denotan una lucha constante frente al cúmulo de desgracias sufridas en un contexto marcado por la tristeza. El claroscuro, la figuración, el trazo expresivo y la constante dramatización en la relación figura-fondo construyen, desde un proceso plástico representado a través del grabado, un escenario de lo trágico como estudio de la catarsis frente a la idea del suicidio.

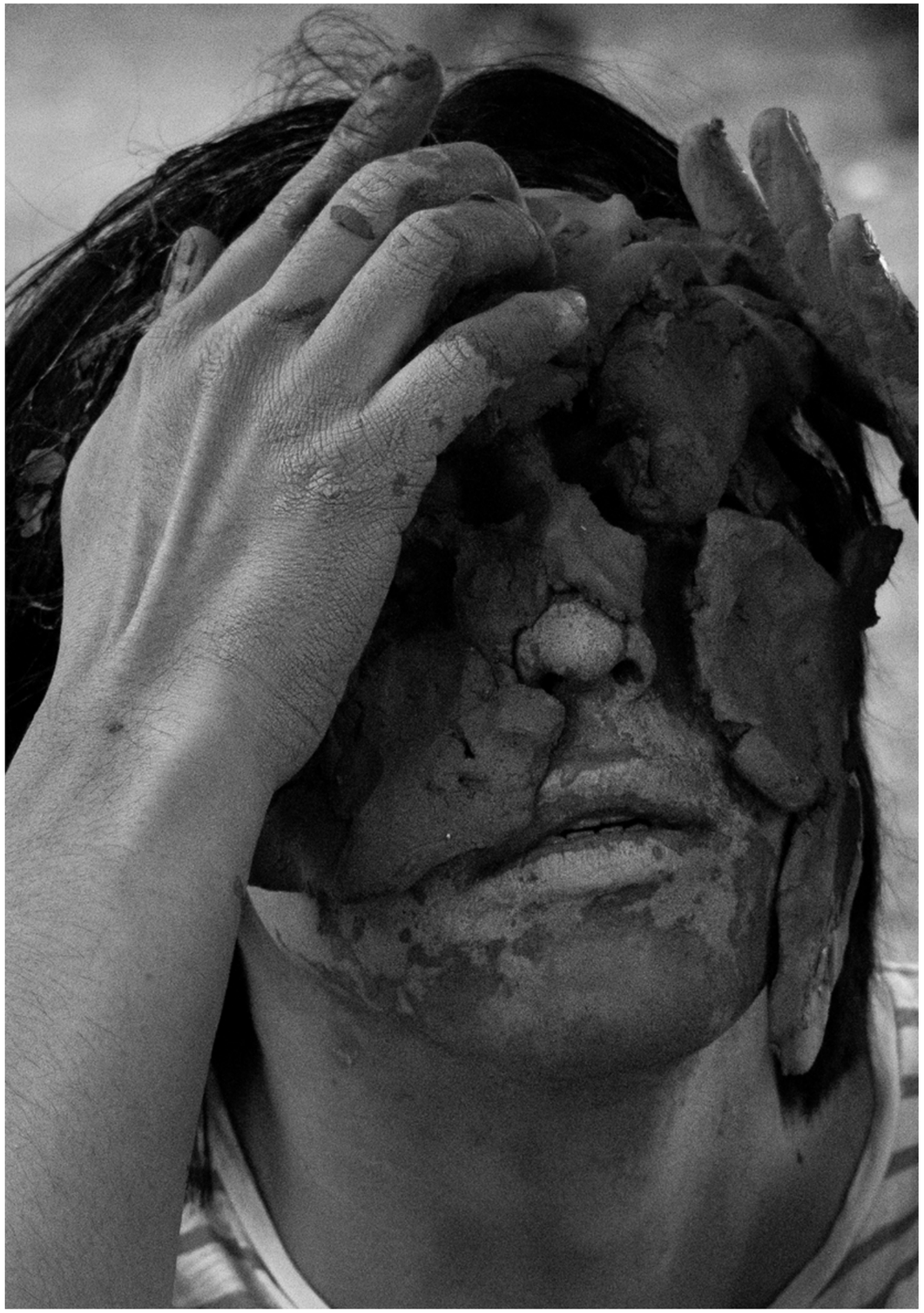
La narrativa se centra en lo dramático de la tragedia: el destino de enfrentar la muerte. Acá la lucha es personal y ocurre desde la perspectiva subjetiva del individuo que se establece como figura trágica, reflejo de la desgracia encaminada por el pánico que no encuentra calma en un grito eterno por el tormento de tener que vivir. El relato pone de manifiesto el cuerpo adolorido, sofocado por el agobio, ansioso, enredado en su destino que le ahorca hasta morir. El *sinsentido* de la vida se enfrenta con la profunda tristeza en un momento de intenso dolor por querer detenerlo todo.

La sospecha como inscripción latente de la catástrofe produce una incesante lucha por el destino paranoico. La violencia se sostiene entonces dentro de la obra como indicador progresivo entre el dolor y el agobio hasta la *autoaniquilación*. Este discurso, trazado por la muerte y configurado como consecuencia última de la depresión, hace una íntima reflexión que observa constantemente la desdicha del hombre contemporáneo enfrentado con el infortunio de un sistema *tecnofeudalista* bien asfixiante.

Capítulo 1. Génesis trágica



Figura 4
Sin título
Nota. Serie completa.



* **Sin Título**
Registros fotográficos de performance en Fontibón, Bogotá, Colombia
Dimensiones variables
2025

La narrativa de la catástrofe se delimita entre los eventos reales y la imagen manipulada. La mirada trágica se acompaña en esta producción de un lenguaje neobarroco que proyecta elementos teatrales, dramáticos, irónicos, miméticos y artificiales. El performar del cuerpo y la performatividad del sujeto se tejen para apuntar hacia una propuesta de la tragedia contemporánea: una mirada subjetiva que pone en riesgo su vida para manifestar su rabia ante la existencia. Los territorios del conflicto propio frente a la idea del suicidio y la crisis existencial permiten posibilidades iconográficas remitidas a lo trágico en términos de la muerte y el desastre. El lenguaje también permite ser irónico ante el sufrimiento y lo absurdo.

Bajo el marco del desarrollo plástico, se acude a la búsqueda de un lugar específico para ejecutar un *performance*. El *performance*, en un primer momento, me permite demostrar cómo anudar una cabuya para ahorcarse. En segundo lugar, me permite borrar mi identidad antes de acudir al suicidio: cubro mi cara con barro ante la vergüenza de existir, la golpeo porque la odio, me ahogo en la acción. Más adelante, el *performance* se detiene y acudo a la escenificación dramática; el escenario, ya transgredido una vez, se reconfigura para contar una historia suicida.

El miedo, el peligro y la ansiedad fueron una constante en la ejecución de la obra. Mi cuerpo participó activamente, ya no como imagen de un recuerdo, sino como presente exhibido ante un público cotidiano y al ojo de la cámara. Lo relevante de este *performance*, *videoperformance* y registro fotográfico es su reflexión irónica en los asuntos del suicidio dentro de un contexto neoliberal. Al final, los dispositivos para conmover visceralmente al espectador cambian constantemente de la ocurrencia a la lástima o de la intención auténtica a la vergüenza.

Capítulo 1. Génesis trágica



Figura 5
Sin título
Nota. Serie fotográfica completa.



CAPÍTULO 2
DIÁLOGO CONCEPTUAL: INTERCAMBIO ENTRE CONCEPTOS, NOCIONES Y SENTIDOS ALREDEDOR DE TEORÍAS Y SABERES

¿Creen que creo que yo soy el que hace estas preguntas?
Samuel Beckett

La fundamentación conceptual resulta importante para construir estructuras integrales en este proyecto de investigación y creación. El recorrido por las ideas centrales, los conceptos básicos y las nociones principales tejieron pilares esenciales en los primeros acercamientos al tema. Frente al proceso de identificación teórica, he decidido circunscribir los conceptos clave a seis: *tragedia*, *trágico*, catarsis, *performatividad*, *representación* e *intersubjetividad*. En estos ejes he encontrado los cimientos sobre los que se erige este proyecto, pues el título deja indicios sobre la idea principal de la investigación y sus variables.

A partir de este diagnóstico, realizo una revisión exhaustiva de fuentes para acercarme a las teorías, enfoques, reflexiones y modelos de estudio realizados por diversos académicos. En la comprensión de estas construcciones de pensamiento, he seguido una metodología que me permite indagar en el concepto, reconocer mi noción y darle un sentido dentro del proyecto. Así, en la interpretación de las estructuras conceptuales, me permito, primero, asumir el estudio bajo un contexto específico desde el cual se traza el proyecto; segundo, presentar hipótesis frente a las bases teóricas, y tercero, formular preguntas orientadas hacia el desarrollo creativo de este estudio.

2.1. Tragedia

...la tragedia ha tenido múltiples interpretaciones y cada país, cada tiempo, cada circunstancia, lo adapta a sus necesidades.
Sandro Romero Rey[19]

Según el diccionario de la Real Academia Española, la palabra tragedia tiene cinco significados distintos:

> 1. f. En la Grecia antigua, género teatral en verso que, con ayuda de un coro y varios actores, desarrolla temas de la antigua épica centrados en el sufrimiento, la muerte y las peripecias dolorosas de la vida humana, con un final funesto y que mueve a la compasión o al espanto.
> 2. f. Obra dramática en la que predominan algunos de los caracteres de la antigua tragedia.
> 3. f. Obra de cualquier género literario o artístico en la que predominan rasgos propios de la tragedia.
> 4. f. Género trágico.
> 5. f. Situación o suceso luctuoso y lamentable que afecta a personas o sociedades humanas. La inundación supuso una gran tragedia. (RAE, s.f.)[20]

Frente al concepto de la tragedia, Aristóteles fue pionero en el estudio del tema. En su *Poética* (1974)[21], el filósofo griego defiende el arte de la tragedia distinguiendo las cualidades, partes y especies, críticas y soluciones alrededor de los principales poetas trágicos y épicos de su época. Para comenzar, el autor entrega su definición de la tragedia en lo que respecta al género:

> Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por "lenguaje sazonado" el que tiene ritmo, armonía, canto y por "con las especies [de aderezos] separadamente" el hecho de que algunas partes se realizan solo mediante versos, y otras, en cambio mediante el canto. (Aristóteles, trad. 1974, p. 145)

En esta primera entrega del autor, es precisa la determinación propia del concepto. Sin embargo, el filósofo continúa desglosando el término para comprender los fragmentos que componen la imitación poética: son seis las especies descritas por Aristóteles. (1) La elocución, en cuanto a la composición de los verbos; (2) la melopeya, con relación a la entonación rítmica de lo que tiene un sentido claro; (3) la fábula, como estructura fundamental y compositiva de los hechos; (4) los caracteres, según los que actúan; (5) el pensamiento, con antelación a lo manifestado en el parlamento, y (6) el espectáculo, parte seductora en la cual se reúnen todos los elementos de la tragedia para su representación. Frente a todos estos elementos, el filósofo argumenta que la estructuración es la parte sustancial para la construcción de los acontecimientos:

> El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos, porque la tragedia es imitación no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción y el fin es una acción, no una cualidad. (Aristóteles, trad. 1974, p. 147)

19 Romero Rey, S. (2014). *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. [Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona]. CRAI – Repositorios digitales de la Universidad de Barcelona.
20 Real Academia Española [RAE]. (s.f.). *Tragedia*. https://dle.rae.es/tragedia
21 Aristóteles. (1974). *Poética.* (Trad. V. García Yebra). Editorial Gredos, S.A. (trabajo original publicado ca. 330 a.C.)

Capítulo 2. Diálogo conceptual: intercambio entre conceptos, nociones y sentidos alrededor de teorías y saberes

A lo anterior, el autor complementa: "Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí" (p. 148). Lo que permite comprender la importancia del *hecho trágico* dentro de la estructuración del género, pues la magnitud del suceso está sobre las propiedades distintivas del sujeto en escena.

Por otra parte, Aristóteles explica que la tragedia debe ser imitadora de acciones que suscitan temor y compasión desde la *agnición* y la *peripecia* (trad. 1974, p. 165). Estos dos conceptos, fundamentales dentro del estudio de lo trágico, estarán presentes en las estructuras de grandes tragedias y sus representaciones. La *agnición*, mejor conocida como la *anagnórisis*, indica el reconocimiento denotado por el tiempo o por el espacio, o por propiedades metafísicas, entre caracteres y hechos. Mientras la *peripecia*, también conocida como la *peripeteia*, indica el giro dramático en los acontecimientos de la acción. Esto es, para Aristóteles, la desdicha por un yerro de quien no sobresale en su virtud ni cae en la desdicha por su maldad (p. 171). A saber, de la dicha a la desdicha por un error inadvertido. Asimismo, a estos dos conceptos se añadirá un tercero para erigir el alma de la tragedia: *el lance patético*. Este *lance patético* lo describe el autor como "una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes" (p. 166). Por lo que se refiere a las partes definitivas de la tragedia, Aristóteles las dividirá entre prólogo, episodio, éxodo y la parte coral, fraccionada en párodos (primera manifestación de todo) y el estásimo (p. 167).

En definitiva, la *Poética* de Aristóteles permite comprender la tragedia, ya en todas sus partes y fragmentos propios, ya en sus distinciones y calidades, como imitación de una acción suscitadora de compasión y temor (catarsis). La función de esta acción se logra mediante el uso del reconocimiento y el giro dramático de los caracteres en la historia para permitir el acercamiento a las acciones destructivas y dolorosas.

Ahora bien, por como lo he establecido en el marco teórico de este proyecto, Sandro Romero Rey es mi principal referente en lo que se refiere a comprender este ambiguo concepto de la tragedia. Remitiéndome nuevamente a su tesis doctoral, *Género y destino: la tragedia griega en Colombia* (2014), tendré la oportunidad de ampliar el significado de *tragedia* y resaltar cómo este opera alrededor de sus significantes. Es fundamental partir desde el escritor colombiano con la idea de que la tragedia es todo aquello que está trazado por la muerte, ya que, explica Romero, "La muerte o la imposibilidad de morir son los temas fundacionales de la tragedia antigua" (2014, p. 39). Existe, además, una guía fundamental planteada en su tesis para intentar definir este concepto clave: se trata de los tres ejes ya mencionados en el capítulo anterior. No obstante, me permitiré ahora extender un poco más la explicación de este núcleo estructural, pues el autor en su disertación se encarga de mirar a profundidad cada uno de los ejes, introducirse alrededor de una metodología investigativa y definirlos en detalle desde una mirada colombiana que se tiñe con sus propias experiencias.

En el primer eje, compuesto por la tragedia del yo, Romero Rey se enfoca, en muy resumidas cuentas, en las figuras trágicas. Acá, por consiguiente, se comienzan a divisar las diferencias entre la tragedia y lo trágico, aunque ambas se pertenezcan a sí mismas. La tragedia del yo está más bien dada por un factor existencialista conceptualizado desde autores nihilistas como Kafka o Camus. Los héroes

trágicos de la tragedia sufren constantemente el dolor del *sinsentido* de sus vidas al verse enfrentados a su catastrófico destino del que no pueden escapar. El destino entonces es clave para definir la tragedia. El designio ineluctable al cual se enfrenta el héroe no es solo elemento trágico, sino que pertenece a una serie de códigos correspondidos al género, de los cuales trataré más adelante.

El segundo eje, el de la tragedia social, es un punto medio sostenido entre el primer y el segundo eje. Romero Rey habla de una "espiral de violencia" cuando se refiere a la tragedia colombiana. De hecho, una espiral de violencia que parece infinita. Aquí, la tragedia es vista desde un desastre social compuesto por diferentes frentes que han configurado un conflicto armado por cientos de años. La catástrofe vista desde el horror, el genocidio, las violaciones, las mutilaciones y cientos de formas más de violencia y muerte han trazado una narrativa trágica que, desgraciadamente, hace una especie de espejo con la poética del género de la tragedia griega. Muchos de los elementos, actitudes y comportamientos insertos en las tragedias escritas por los tres grandes trágicos terminan viéndose reflejados por los hechos de guerra en la sociedad colombiana. A partir de allí, diversos artistas utilizan la tragedia griega para metaforizar el horror y dignificar el sinsentido de una sociedad; sobre esto, el escritor analiza:

> En síntesis, los personajes de la tragedia griega han servido, dentro del mundo de las artes en Colombia, como puente para reflexionar, a veces, sobre los instintos fatales de la violencia. El territorio al que tradicionalmente han pertenecido Clitemnestra, Medea, Antígona, se transforma. Y ellas viajan, a veces arbitrariamente, como metáforas del dolor. (2014, p. 108)

El tercer y último eje es el del género. El signo referido a la tragedia griega, no a la francesa del siglo XVII y XVIII, o a la del Siglo de Oro español, o a la isabelina de Shakespeare. El énfasis de Romero es la tragedia griega. Acá, en el conjunto de signos, el mito se convierte en especial punto de enunciación de lo trágico. La tragedia como género sigue una serie de códigos que solo le pertenecen a esta categoría (incluso se habla de que solo a ese periodo y solo a aquellos tres autores en específico). Esta idea específica del género reflexiona sobre la condición humana alrededor de estructuras estéticas y evocaciones políticas; de ahí que su clasificación permita trazar una imagen específica de la muerte: "La imagen de la muerte que se extrae de la tragedia griega es la muerte unida al dolor extremo, a la fatalidad, al crimen, a la masacre, al desastre" (2014, p. 68). A partir de los elementos y códigos pertenecientes solo a este género, se crean, indica el autor, "infinitas posibilidades de replantear la lectura de la tragedia a través de quién la representa o guía su puesta en escena" (2014, p. 46).

Además, extiendo las reflexiones de Romero sobre las representaciones de la tragedia bajo nuevos contextos que desentienden o fracturan por completo el género. Como resultado, se construyen nuevas formas de apreciar la tragedia y los elementos trágicos que operan allí:

> Cuando se pone en escena una tragedia griega en el siglo XX (o, por extensión en el siglo XXI) se está buscando un asidero para explicar paisajes fatales. El creador (el grupo, el director, el adaptador) se nutre de una idea particular del dolor, del sufrimiento, del sacrificio o de la condición mortal del ser humano. En Colombia, los artistas que se han enfrentado a la tragedia antigua la utilizan, en la mayoría de los casos, como un pre-texto. O mejor, como una manera de explicar lo inexplicable. (2014, p. 133)

Es considerable, por lo tanto, recalcar la amplitud del tema alrededor del mundo en sus distintos periodos históricos. Será difícil conseguir una respuesta única sobre el significado de la tragedia, aunque, dentro de la construcción de sentidos sobre el concepto, muchas ideas terminan siendo compartidas. La pluralidad de autores interesados en definir la tragedia desde su experiencia es vasta y tomaría años revisar el conjunto de postulados, pero la línea integral de significados por parte de estos dos autores ha sido sustancial para comprender una gran parte del tema.

★★★

Por otra parte, la noción que he adquirido sobre el concepto de tragedia radica en todo aquello que atañe la desgracia en compañía de la muerte. La muerte, como figura única, no considero que justifique la tragedia. Esta debe acompañarse de una sensación infausta. La desgracia, la zozobra, la infelicidad, las enfermedades, los accidentes, el existencialismo son parte de la *tragedia* en cuanto acompañan las tensiones de la muerte: ya sea una muerte ineluctable o mirar constantemente a la muerte en desgracia.

El destino es un factor también importante dentro de la tragedia. La tragedia es un momento que siempre espera. ¿Cuánto tiempo, cuántas cosas tuve que esperar para vivir la desgracia de este momento? Toda la vida me estuvo esperando este instante y ahora solo queda sufrir y enfrentar maldiciendo la vida. Desear una rápida muerte es menester en la tragedia.

La tragedia también es un género, sí. Es un género artístico que no se puede desplazar directamente de una noción subjetiva o social. El género trágico es fundamental para comprender cualquier otra noción de tragedia en tanto los elementos pertenecientes al género y los sistemas de códigos que operan allí también se extienden hacia otras miradas de la tragedia, incluso otras formas representacionales de la misma. El género propuesto en la antigua Grecia fue (y continúa siendo) detonante de propuestas que atañen las diferentes dimensiones trágicas e incluso políticas, filosóficas, estéticas, psicológicas y psicoanalíticas presentadas desde diferentes puntos de estudio. Considero, y creo también es evidente para muchos lectores, que el género de la tragedia aparenta pertenecer a la alta cultura y encerrarse en una burbuja que se puede desconocer o confundir bastante. Esto hace que la noción de tragedia se entienda desde distintos puntos de vista (porque no hay universalidad absoluta) y constantemente se estire entre distintas estructuras de conocimiento.

El sentido de la *tragedia* dentro de mi proyecto se hace subjetivo en cuanto a la experiencia propia con el concepto. Ha habido momentos de mi vida en los cuales he sentido habitar una tragedia y es, a partir de esta experiencia, desde donde comienzo a interesarme por los elementos trágicos para manifestarlos a través de representaciones plásticas. El sentido desde un principio fue meramente intuitivo. Elementos pertenecientes a la tragedia (como género) brotaron desde mi subconsciente a raíz de las experiencias íntimas y los tomé para construir un lenguaje trágico. Sobre la base de las representaciones ya creadas, recurrí *a posteriori* a la interpretación textual de las obras y algunas veces a la reinterpretación

gráfica. En la sistematización y el estudio de los signos presentes en las imágenes creadas, me permití entender cómo he abordado lo trágico desde una mirada ontológica trazada por el *sinsentido* de tener que vivir y existir.

A medida que transcurre el tiempo, y en la medida en que estudio mis obras plásticas y obras de artistas contemporáneos, encuentro otros símbolos pertenecientes a la tragedia, ya no necesariamente ontológica, sino social. Estudiar el conflicto armado en Colombia y revisar los distintos testimonios compilados a través de algunas entidades me permitió entender que vivo en un constante conflicto, en una catástrofe. Tal vez yo no haga parte de ese conflicto social que me rodea, pero pertenecer a este país me ha condicionado a llevar la palabra tragedia escondida entre mi pecho y mi lengua, como sé que les ocurre a muchos otros de mis familiares y colegas. Omitir la tragedia en Colombia es omitir su historia. Por lo tanto, la tragedia social es un punto de partida para muchos de los proyectos realizados a lo largo de mi carrera universitaria; así logré entender la tragedia como un conflicto incesante del cual parece sufrimos todos en este país.

Al comprender que el concepto de la tragedia se configuraba como eje de los proyectos comenzados hace ya más de dos años, supe de antemano que debía estudiar también el género. Comencé con autores teóricos como Sandro Romero Rey y Albert Camus. Luego me acerqué a los tres grandes trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Después continué con Shakespeare, Lope de Vega y Racine. Aún sigo estudiándolo y el camino no parece tener fin. Sin embargo, reflexionar sobre el signo hasta el día de hoy me ha llevado a estructurar la mirada trágica que tengo sobre la vida, y no solo sobre un *yo*, sino también sobre la sociedad y la cultura. Es para mí importante colarme entre los académicos que han estudiado la tragedia, lo trágico, sus estructuras y todo lo demás ocurrido alrededor para mostrarles mi lugar de enunciación, no sólo desde el signo escrito, sino desde las artes plásticas y visuales.

2.2. Trágico

Lo *trágico* está ligado a la tragedia en sus significados y significantes, ya sea directamente al género, ya sea como función de los elementos que constituyen las diferentes formas de la tragedia. Volviendo a Sandro Romero Rey (2014), el autor colombiano repara sobre lo trágico en la naturaleza misma de la tragedia: lo trágico pertenece a la condición humana desde una cuestión existencialista. El *lance patético* propuesto por Aristóteles es evocado acá para referirse al dolor y la miseria existentes en la naturaleza del hombre frente a su vida. Esta evocación, que no es más sino una desgracia, desprende un sentimiento con una cualidad desdichada a la cual se le adjudica lo trágico. Al mismo tiempo, indica Romero, estas evocaciones infaustas se *convierten* en carácter de la representación: "Cierta idea de lo trágico está construida sobre la base de las distintas experiencias relacionadas con el dolor" (2014, p. 134).

Capítulo 2. Diálogo conceptual: intercambio entre conceptos, nociones y sentidos alrededor de teorías y saberes

Lo trágico en la tesis doctoral de Romero se analiza desde autores del siglo XX, en especial Camus y Samuel Beckett. En estos autores, la figura del "yo" brota para enunciar la desgracia nihilista de la que no puede escapar. Esto es lo trágico que le atañe a Romero: la mirada de un "yo" enfrentada al vacío existencial toma conciencia y entiende su desgracia. Allí, lo trágico se entiende desde una condición y como principio de la tragedia. Dice el escritor colombiano que, "La tragedia de un personaje como Sísifo es el de su terrible conciencia" (2014, p. 153), y añade: "Para Antígona, el equivalente de la roca que sube de abajo hacia arriba una y otra vez, tras todos los esfuerzos posibles, vuelta abajo, es su lucha, a sabiendas de que ella está dando una batalla perdida" (2014, p. 153). Es importante comprender entonces la función de lo trágico dentro de la tragedia como clave fundamental que opera desde y para la desgracia misma.

Lo trágico es adjetivo en los conceptos de Romero Rey: le pertenece a la atmósfera, a los personajes, a la sociedad, al sentimiento, a la conciencia. Todos estos aspectos funcionan y se manipulan para conducir o construir el relato de la tragedia sin necesidad de que la palabra o la representación (ya sea escénica, ya sea visual o plástica) tenga que cumplir con el código de signos constituidos en la tragedia griega. No obstante, dentro de la tragedia griega, lo trágico sí está inserto como elemento estimulante de la poética. Por ejemplo, para el dramaturgo colombiano, "El personaje trágico es evocador, se lamenta, implora, piensa en voz alta" (2014, p. 233). Aquí lo trágico es adjetivo en función de quien habita la tragedia.

★★★

Para mí, la idea de lo trágico está estimulada por una cualidad negativa de la palabra. Lo trágico es un fenómeno que delimita algo o a alguien en función de la desgracia. No hay tragedia sin lo trágico, ni lo trágico sin tragedia. Ambas se pertenecen, aunque lo trágico por momentos parezca núcleo e impulsor directo de la tragedia. Es muy difícil definir lo trágico en la medida en que el concepto constituye una idea misma de su significado. Una desgracia. Además, este actúa como eje de construcción y encaja donde se le ponga. Funciona como sustantivo y adjetivo.

Sin embargo, considero que es más fácil intuir el concepto de lo trágico que el de la tragedia. Al acercarme a la idea de sentir una desgracia constante y agobiadora, me acerco a presentir un sentimiento en cuanto a lo trágico y no a un sistema más complejo y tal vez, más alejado, como el de la tragedia. La idea de lo trágico la percibo desde la filosofía. Preguntarme por mi existencia y mi lugar en el mundo me deprime de una manera sustancial desde que tengo conciencia de hacerlo. Lo trágico es entonces filosofar, reconocerse frente a la existencia y notar, de momento, que nada tiene sentido. Pero lo trágico es también una idea fundamental en mis *acciones realizativas* a la hora de representar la desgracia.

Lo trágico, por consiguiente, se ubica desde un sentido accionario para mi proyecto. Sentir que habito una tragedia es consecuencia de reconocer la desdicha y tratar de evocarla constantemente mediante

representaciones gráficas. Aquí es fundamental el acto, la acción de la palabra traducida a símbolos plásticos para comunicar esta idea de lo trágico. La performatividad es, entonces, también un lugar de enunciación en el que manifiesto una serie de elementos que se constituyen en la cualidad negativa de lo trágico y su función activa para la construcción de la tragedia.

Lo trágico opera en función del escenario y la corporalidad. Aquí el adjetivo negativo se hace cualidad del gesto para seguir una línea narrativa de la desgracia y estilizar el sentimiento. El yo yace sufriente, adolorido; se enfrenta al suicidio, se lastima. El yo se convierte en gesto, se expresa en favor de lo que no se puede decir con palabras ni con ideas figurativas. La atmósfera es siniestra. La conexión se hace amarga.

2.3. Catarsis

Una idea global del concepto de catarsis está directamente sujeta a la purificación y liberación de las emociones. No obstante, es importante reconocer tan rápido como sea posible la ambigüedad y complejidad de la palabra catarsis. Regresemos nuevamente a la Real Academia Española para intentar concentrarnos en las especificidades de la palabra en lo que nos atañe:

> 1. f. Entre los antiguos griegos, purificación ritual de personas o cosas afectadas de alguna impureza. Sin.: purificación, limpieza, purga.
> 2. f. Efecto purificador y liberador que causa la tragedia en los espectadores suscitando la compasión, el horror y otras emociones.
> 3. f. Purificación, liberación o transformación interior suscitadas por una experiencia vital profunda. (RAE, s.f.)[22]

En estas definiciones encontramos como común denominador la purificación suscitada. Aparece, además, la importancia de un receptor, es decir, un cuerpo que pueda experimentar este "efecto", ya sea físicamente o psicológicamente. Hay también una palabra que llama bastante la atención: experiencia. Es importante reconocerla porque en la experiencia está la conciencia de haber experimentado un proceso. Siguiendo la línea de referencias, Romero Rey ahonda en la catarsis desde su campo y argumenta que:

> No podría existir un efecto catártico en quien es testigo del poema trágico, si antes no existiese una correcta construcción dramatúrgica que invite al impacto emocional. Se habla aquí, por consiguiente, de un tejido en el que la emoción está ligada directamente a la precisión en la estructura de la tragedia. (2014, p. 202)

Me parece sustancial tomar "impacto emocional" como parte fundamental de la catarsis. Si bien el autor colombiano denota la importancia de la correcta construcción de una estructura trágica para originar la catarsis, se revela la conmoción directa sobre el receptor en cuanto a la respuesta emocional considerada desde la visión de la representación. Habría entonces, como lo menciona más adelante Romero, una relación directa entre la ética y la estética frente a esta noción de la purificación. Pero el autor no se detiene en una única definición o mirada sobre la catarsis, también se desliza entre otros académicos para considerar nuevos planteamientos sobre este concepto que, expresado por el dramaturgo, no se reconoce como lo percibían los antiguos griegos. Entablando el caso contemporáneo y las nuevas y diferentes formas de representaciones escénicas de tragedias, el escritor argumenta que "la catarsis debería ser entendida como una suerte de curación a través de la conmoción" (2014, p. 204). Ahora bien, Romero también se apoya en Nicev para referirse a la catarsis:

> Al mismo tiempo, (y aquí volvemos a una idea ya planteada por Nicev) hay explicaciones más pragmáticas que consideran a la catarsis como un simple fenómeno emotivo, frente al reconocimiento que el espectador tiene ante un acontecimiento escénico ya conocido de antemano. No hay sorpresas: el qué está directamente relacionado con el cómo se muestra. (2014, p. 203)

Por otro lado, Aristóteles (trad. 1974)[23] también se acerca a la catarsis alrededor de otros términos como la *purgación*. En sus escritos sobre la compasión, el temor y la catarsis, el *lance patético,* junto a otros males, daños o desgracias presentes en la tragedia y la representación de lo trágico, operan desde y hacia la evocación de la compasión frente a la cercanía con lo terrible, o al temor desde el pánico de un futuro desgraciado. Estos principios trágicos, llamémoslos así, impartidos desde la compasión y el temor, son al final las mismas emociones intensas y afectos que purifican o purgan el ánimo de quien se enfrenta a la tragedia o sus representaciones. Ese es el fin mismo de la tragedia.

Sobre la compasión y el temor, Aristóteles comparte sus reflexiones:

> Son cosas dolorosas y destructivas las muertes, las heridas, los daños corporales, la vejez, las enfermedades, la falta de alimento, y los males causados por la fortuna, la carencia o la escasez de amigos (por eso también ser arrancado de sus amigos y allegados mueve a compasión), la fealdad, la endeblez, la mutilación. Y que, de donde correspondía obtener un bien, resulte un mal. Y que esto se repita mucho. (trad. 1974, p. 343)

Y complementa más adelante:

> Sea, pues, el temor cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males, por ejemplo, que uno vaya a ser injusto o tardo, sino los que pueden causar grandes penas o destrucciones, y éstos, cuando no parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran a punto de suceder. Pues no se teme lo muy lejano; todos, en efecto, saben que han de morir, pero, como no está próximo, no se preocupan. (trad. 1974, p. 345)

★★★

Siguiendo estas líneas de pensamiento, considero que la catarsis es un fenómeno ligado al sentimiento nostálgico y melancólico. Incluso muchas veces de una nostalgia siquiera experimentada, pero plasmada en el imaginario de lo experimentado. La catarsis debe, por consiguiente, estar conectada a una representación de cualquier tipo que permita transmitir la idea núcleo de una experiencia liberadora de los mismos sentimientos comunicados.

22 Real Academia Española [RAE]. (s.f.). *Catarsis*. https://dle.rae.es/catarsis

23 Aristóteles. (1974). *Poética* (Trad. V. García Yebra). Editorial Gredos, S.A. (trabajo original publicado ca. 330 a.C.)

No obstante, es importante recalcar que el sentido que toma la *catarsis* en mi proyecto tiende a sujetar una dirección diferente. Si de por sí el sentido del concepto cambia de las artes escénicas a las artes plásticas y visuales en tanto los elementos de representación varían en su construcción, en mi proyecto ya no se hablaría entonces de una catarsis direccionada desde el emisor hacia el receptor, sino del emisor para el emisor mismo; y, si el receptor llegase a introducirse en la experiencia al verse reflejado en las representaciones de lo trágico, también puede verse envuelto en el fenómeno catártico. ¿Cómo opera entonces la catarsis en el proyecto? He entendido, a lo largo de estos dos años desde que desarrollé las primeras nociones sobre lo trágico y la tragedia, que las representaciones plásticas a través del dibujo, la pintura, el grabado o el *performance* estaban direccionadas hacia una idea emocional que yo quería liberar. No sé si esta liberación sea purificadora; no lo creo. Es más bien una liberación que permite expresar o manifestar mis procesos y experiencias trágicas para enunciarlas al mundo.

Mi intención siempre fue conectar con quien se siente viviendo una tragedia. Mostrarle al espectador lo que estaba sintiendo y, de una u otra forma, comunicar el sentimiento vivido para conectar experiencias fue un planteamiento inicial. Probablemente, alguna vez el receptor tuvo pulsiones compasivas frente a las representaciones, pero un acto liberador *per se* es mucho decir para quien se acerca a mi obra. Yo diría que un "impacto emocional" es mucho más complejo de obtener por parte de un receptor cuando se trata de las artes plásticas y visuales.

2.4. Performatividad

El concepto de performatividad se establece principalmente por tres autores que trazan su mirada, ya sea desde el lenguaje, ya sea desde el género —género referido a la sexualidad y no a la literatura—. J. L. Austin (1911-1960) y Jacques Derrida (1930-2004) discuten la performatividad desde el lenguaje, mientras Judith Butler (1956) lo hace desde el género, no sin perder de vista estos dos primeros autores en sus postulados lingüísticos para construir su famosa teoría de la *performatividad de género*.

En 1955, John L. Austin, reconocido filósofo británico de la época, presentó una serie de doce conferencias en la Universidad de Harvard. Las ponencias, que en 1962 se compilaron en un libro titulado *Cómo hacer cosas con palabras*[24], le sirvieron al filósofo para exponer sus preocupaciones con los actos del habla y sus respectivos enunciados. Austin (1962) parte de la consigna de que una cosa es decir, mientras que otra es hacer. Esto es, la palabra debe estar conectada a una intención para cumplir con el acto *realizativo* (performativo). Allí, el autor explica además que las expresiones lingüísticas no se presentan únicamente como verdaderas o falsas, sino que también pueden ser afortunadas o desafortunadas (1962). Una expresión puede ser verdadera y desafortunada ya que, si bien el enunciado cumple su función lógica como verdadera, su acción puede ser desafortunada en tanto no se cumple su finalidad

24 Austin, J.L. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de www.philosophical.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS

dentro de una estructura puesta en situación del contexto real accionado. A modo de ejemplo, "yo prometí" puede ser verdadero en cuanto se enunció, pero si "yo no cumplí mi promesa", la acción no se ejecutó correctamente y se traduce como *desafortunada*. Todo esto pertenece al acto lingüístico.

No obstante, a medida que el británico desarrolla su teoría a través de ejemplos y estructuras, encuentra respuestas. En la medida en que se dice algo, ya se está haciendo algo, pues al decir algo se realizan actos *ilocucionarios* y *perlocucionarios* (Austin, 1962). El acto ilocucionario, es decir, la intención, posee ya una fuerza al decir algo; mientras el perlocucionario, es decir, el efecto-consecuencia, alcanza resultados por el hecho de decir-hacer algo (1962). Sobre esto Austin explica:

> Una vez que nos damos cuenta de que lo que tenemos que estudiar no es la oración sino el acto de emitir una expresión en una situación lingüística, entonces se hace muy difícil dejar de ver que enunciar es realizar un acto. (1962, p. 90)

Austin agrega también que los *realizativos*, así como accionan (acto performativo), también dicen algo (acto lingüístico) (1962). Y a modo de reflexión sobre los verbos propuestos y estudiados en sus estructuras, el filósofo sintetiza:

> Para resumir, podemos decir que usar el judicativo es enjuiciar; usar el ejercitativo, es ejercer una influencia o una potestad, usar el compromisorio, es asumir una obligación o declarar una intención; usar el comportativo es adoptar una actitud; y usar el expositivo es clarificar razones, argumentos y comunicaciones. (Austin, 1962, p. 108)

En 1971, Jacques Derrida, filósofo franco-argelino amplía los postulados de Austin durante el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa (Montreal). Estas reflexiones de Derrida frente al tema del lenguaje quedaron consignadas en el capítulo "Firma, acontecimiento, contexto" de su libro *Márgenes de la filosofía* (1994)[25]. Allí, en el desarrollo de sus postulados sobre el carácter de la comunicación, el filósofo subraya, a través de Condillac, que para expresar una idea, el medio más natural es el de la representación (dibujo de imágenes) y este será, por lo tanto, el punto de partida de cualquier proceso *subsiguiente* en tanto el concepto de representación *per se* no se puede separar de los conceptos de comunicación y expresión (p. 353). Así, se desarrolla que los procesos de comunicación, en tanto pertenecen al lenguaje, contienen una propiedad importante en su estructura, a saber, la *iterabilidad*. Esta idea configurada en la tesis del filósofo permite reconocer una fórmula: todo acto comunicativo es repetitivo en cuanto se reconoce y transforma bajo diversos contextos sociales y culturales.

Además, el signo en su función comunicativa posee autonomía estructural del lenguaje (1994). Esto es, en extensión a la tesis de Austin, permitirle al lenguaje su función incluso cuando se ausente el emisor. Dado esto, el receptor podrá, por consiguiente, ampliar los niveles de interpretación prestados en la representación comunicada en función de una estructura de significación cultural. Estos efectos sociales del lenguaje en su *iterabilidad* permiten la construcción de marcos identitarios en nuevos conjuntos de signos donde aparecerán también prácticas corporales y marcos culturales trazados por nuevos

25 Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía* (Trad. C. González). Cátedra. Madrid.

contextos. Estos actos del lenguaje desarrollados por Derrida a partir de la propuesta de Austin permiten reconocer puentes que articulan teorías de los actos del habla a teorías de los actos corporales y actos estéticos[26]. *La iterabilidad* permite entonces encadenar el lenguaje a través de su capacidad repetitiva en diversos contextos para producir efectos sociales. Considero no se debe perder de vista que los actos del habla son un problema del lenguaje, y en tanto son un problema del lenguaje, son un problema de la representación.

Por último, la filósofa estadounidense Judith Butler, en su *libro El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (1999)[27], hace su gran aporte a la performatividad a través de la ya mencionada *teoría de la performatividad*. En su postulado, la filósofa dice que actuar *performativamente* conforma la apariencia de la fijeza interior (1968, p. 158). Además afirma que, "Dentro de las metáforas de esta noción de valores culturales se encuentra la figura de la historia como una herramienta implacable de escritura, y el cuerpo como el medio que debe ser destruido y transfigurado para que emerja la 'cultura'" (1999, p. 257).

Butler argumenta en su tesis que la performatividad no es un "acto único", sino "una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente" (1999, p. 17). Frente a la cultura y el sentido de la identidad dentro de la performatividad, la norteamericana reflexiona que la *identificación*, en tanto es una incorporación anhelada e idealizada, se hace efecto de una significación corporal, pues los actos materiales e inmateriales de un sujeto construyen su identidad; sin embargo, es importante notar que estos actos interpretativos de "invenciones fabricadas" ya históricas, ya sociales, ya culturales, afirman discursos mediante "signos corpóreos" que al perseguirlos aprisiona al sujeto en actos performativos (1999, p. 266).

Más adelante, sobre los actos del cuerpo y su intención de género como lenguaje representativo de la performatividad, la autora hace algunas consideraciones muy llamativas sobre el individuo y sus significaciones construidas en sociedad. Butler se pregunta sobre el sentido del género como acto; para responderse, la autora reflexiona sobre la actitud del género y su "acción reiterada", en la que el sujeto experimenta significados establecidos en sociedad para instituir su "legitimación": "Esas acciones tienen dimensiones temporales y colectivas, y su carácter público tiene consecuencias" (1999, p. 273). Así, concluye que la "estilización del cuerpo", en cuanto es gestos, movimientos o estilos corporales, construye el efecto del género o la "ilusión de un *yo* con género constante" [cursiva añadida] (1999, p. 274).

26 Reconocer estos puentes es permitirse comprobar al mismo tiempo las relaciones inagotables del lenguaje en tanto se adapta a diferentes situaciones y sus necesidades de construcción.
27 Butler, J. (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. España.

★★★

Bajo la conceptualización del lenguaje mediante los postulados de los pensadores mencionados anteriormente, la noción que sustento de *performatividad* está sujeta directamente al comportamiento de un individuo o un conjunto de individuos dentro de una estructura universal. Entiéndase esta estructura universal como la materia fundamental por la que se rige el acto *realizativo* de un individuo o colectivo. Este comportamiento, que no es más sino un lenguaje, cumple con rasgos característicos que construyen una serie de símbolos a favor de una representación; representación que funciona como canal interpretativo para el receptor.

El hacer, actuar o realizar establecido en la *performatividad* no será necesariamente siempre un acto *falso o desafortunad*o (aunque sí lo pueda ser). La *performatividad* opera alrededor de códigos sustanciales para la comunicación y expresión ante los receptores. Para funcionar, el acto performativo debe haberse, por tanto, permeado de distintos elementos característicos de la estructura universal como materia. Es decir, la identidad incorporada en la estructura puede o no pertenecer directamente a la materia; no es necesariamente superficial en cuanto a la falsa representación *performativa.* El colectivo o individuo pudo haber sido cómplice mismo de la materia de forma ontológica, salirse y luego convertirse en un subconjunto que mimetiza los elementos ya habitados o accionados anteriormente. Es importante, entonces, inferir en la identidad frente a la acción *performativa* y no en el *discurso performativo*. Se puede pertenecer y ser parte de una acción; esa acción puede carecer de un discurso en su momento por la nulidad o ausencia necesaria de receptores. Posteriormente, el individuo (o grupo de individuos) decide accionar la experiencia replicándola y acudiendo a los códigos sustanciales (pueden ser todos o no) para representarla. A saber, se acude al *acto performativo* para comunicar un lenguaje en código de signos. Allí, la performatividad se apoya sobre la experiencia para enunciar vivencias identitarias, no necesariamente superficiales, que suelen atañerse como falsas.

Esta performatividad, me parece importante aclarar contra todo viento y marea próxima, no es necesariamente siempre activa. La performatividad también puede ser estática en tanto la representación enunciada para comunicar y expresar puede estar construida en una imagen fija, ya sea pintura, ya sea dibujo, ya sea fotografía, ya sea grabado, etc. La performatividad, para su función prefija de la acción performar, porque sí se performa para construir una actitud performativa, ha sido vista por una gran parte de académicos como un vínculo inamovible de la acción continua, ya sea de la *performance*, del *videoperformance*, del *happening*, de la actuación, del actuar de un género, entre otras. La performatividad, en cuanto al comportamiento establecido por individuos para estilizar la significación de un conjunto universal compuesto de símbolos clave, puede entenderse directamente en una pintura o una fotografía. Lo representado allí es mimesis de un accionario previo que se constituyó para comunicar una idea a través de un acto realizativo siguiendo una serie de códigos establecidos del concepto (universo) a manifestar.

Ya habiendo presentado una noción de *performatividad* y habiendo expuesto muy superficialmente los postulados de los tres principales referentes de este difícil concepto, es pertinente darle un sentido hacia mi proyecto. La *performatividad trágica*, en cuanto mi cuerpo es consciente de un acto performativo accionario de símbolos clave del universo trágico (y por qué no, del género) para manifestar un lenguaje, se hace fundamental para su representación a través del dibujo, el grabado, la pintura o el *performance*. Mi cuerpo, que ha sido parte fundamental de la experiencia propia del síntoma trágico, del infausto, de la desgracia, del desasosiego, del existencialismo o de la enfermedad, está inserto (o permeado si es que ya no está) en la estructura universal de la tragedia y lo trágico. De allí adquirí experiencias de todo el grupo de elementos necesarios para, posteriormente, construir una estrategia performativa. Con esto quiero decir: el cuerpo hace mimesis de lo ya vivido. Actúa, realiza, revive, se flagela nuevamente, y ahora ya no lo hace en su intimidad, en su soledad; ahora lo hace ante el ojo de la cámara para narrar, alrededor de un lenguaje construido (o adquirido), el concepto de lo trágico y la tragedia y, así, permitir que el receptor reciba lo mejor posible el gesto expresivo.

La repetición de las acciones, una y otra vez, construye una ilusión ante el espectador de un concepto sostenido culturalmente dentro de su contexto. El escorzo, que posa cual desdichado, cual deprimido, cual adolorido, acude a su experiencia y se justifica en la estilización de la puesta en escena de aquellos símbolos clave que representan esta performatividad trágica. Es fundamental cuestionarnos, por consiguiente, por la relación ética y estética. ¿Cuál es el fin de recurrir a la performatividad trágica? ¿Es catártico? ¿Catártico entonces para quién? ¿Para el emisor o para el receptor? ¿Es agresivo? Es difícil responder estas preguntas en tanto que la performatividad de habitar la tragedia para construir mis piezas gráficas ha sido meramente intuitiva, ya sea en la representación figurativa o informal. Al momento de dibujar, pintar o fotografiar, no pienso en una correspondencia moral. Espero, eso sí, que el receptor entienda lo que se plasma y, si lo llegase a sentir en su vivencia, mejor aún. Allí la experiencia emocional sería multidireccional, pues se permite ampliar los niveles de significación frente a la interpretación.

Es clave en este punto mencionar nuevamente que la performatividad cumple una función más estática y menos activa. La pintura, el grabado, la fotografía o el dibujo, en cuanto han sido los medios acudidos para la representación de mi desgracia, son imágenes estáticas. Pueden narrar una historia, una anécdota trágica o suicida, incluso pueden contener el concepto de movimiento, pero no son siempre imágenes en movimiento (videos/*videoperformances*/*performances*). Aun así, la performatividad está allí presente en las representaciones. Aunque la acción haya ocurrido en un tiempo pasado, el comportamiento activo en su estructura universal (la tragedia y lo trágico) está constituido dentro de las imágenes. Al ser estático, este no pertenece al grupo de la acción efímera. No desaparece, se hace *cuasinfinito*.

Capítulo 2. Diálogo conceptual: intercambio entre conceptos, nociones y sentidos alrededor de teorías y saberes

2.5. Representación

En *Los lenguajes del arte, aproximación a la teoría de símbolos (2010)*[28], Nelson Goodman se interesa por los problemas de la representación. Permitiéndose discutir sus teorías alrededor de las artes plásticas y visuales, el filósofo estadounidense pone de manifiesto la *denotación* como concepto clave durante la función lógica en las formulaciones de la representación. Representar es denotar, aunque las condiciones de construcción lógica propuestas por Goodman se complejizan en un alto nivel, a veces innecesariamente, para resaltar los resultados que poco a poco se van obteniendo a lo largo de sus ensayos para una aproximación hacia la teoría de símbolos.

Si para Goodman la representación pictórica es denotación, entonces la imagen es símbolo y referencia de aquella significación perteneciente a un lenguaje determinado. El acercamiento más ingenuo para la representación, por consiguiente, estaría dado por la formulación errónea de que algo *representa* en tanto se *asemeja*, pues, argumenta el filósofo, "la semejanza no es condición suficiente para la representación" (2010, p. 20). En ese orden de ideas convendrá subrayar que en la función de la imitación se descarta la especificidad de la copia en tanto es imposible abarcar la totalidad de la interpretación en plenitud de sus propiedades. Conviene subrayar las palabras del estadounidense en esta instancia:

> Lo cierto es que para representar a un objeto, un cuadro tiene que ser un símbolo de él, tiene que ocupar su lugar, referirse a él; ningún grado de semejanza será suficiente para establecer la necesaria relación de referencia. La semejanza tampoco es necesaria para la referencia; prácticamente cualquier cosa puede representar a cualquier otra. Un cuadro que representa a un objeto -como un pasaje que lo describe- se refiere a él y, más específicamente, lo denota. La denotación es el núcleo de la representación y no depende de la semejanza. (Goodman, 2010, p. 21)

Es importante, además, reconocer la información visual o perceptiva para entender lo que se denota y en qué nivel se denota. De allí se introducen las *etiquetas pictóricas* (así como se clasifican los objetos con *etiquetas verbales*) con el fin de que se permita realizar una asociación entre lo que se representa y el tipo de representación (Goodman, 2010). En ese sentido, las artes plásticas y visuales funcionan desde la construcción de lenguajes compuestos por estructuras simbólicas. Para Goodman, "La tarea del artista al representar el objeto que tiene delante es la de decidir qué rayos de luz, en las condiciones de la galería, conseguirán representar lo que ve. No se trata de copiar, sino de comunicar" [sic] (2010, p. 28). Por otra parte, la relatividad del contexto y el marco de referencia cultural, también permitirán ubicar el sistema de representación en particular estructurado desde la creación compositiva y así reconocer relaciones simbólicas en procesos de interpretación. Sobre el papel del artista frente a la construcción representativa, el filósofo agrega: "La representación o descripción será apropiada, efectiva, reveladora, sutil, interesante, en la medida en que el artista o escritor no sólo haya captado relaciones originales y significativas, sino que haya encontrado además la manera de manifestarlas" (pp. 43-44).

28 Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de símbolos* (Trad. J. Cabanes). Paidós.

Las diferencias consolidan también ciertas relaciones. Goodman muestra su interés por reparar en las funciones de representación y expresión, porque, aunque se presenten como nociones confusas en la tentativa de *embarullarlas* en mismas lecturas, cada una contiene una función primordial: "Por tanto, una diferencia característica provisional entre representación y expresión es que la representación lo es de objetos o acontecimientos, mientras que la expresión lo es de sentimientos u otras propiedades" (2010, p. 54). A pesar de que cada una está contenida en una caracterización distinta, ambas operan como modos de simbolización dentro de una estructura, por ejemplo, plástica. Desde esta perspectiva propuesta por Goodman, la composición de lenguajes a través de sistemas simbólicos actúa alrededor de códigos; los modos y formas de simbolización no se articulan únicamente a la representación y a la expresión, sino que también lo hacen con la ejemplificación o la metáfora en cuanto a la descripción simbólica. En el lenguaje lógico de demostración de hipótesis desarrollado por el autor, se entiende entonces la alta variedad en la interpretación de estos sistemas simbólicos debido a la gran extensión de propiedades, las alternativas en la multiplicidad de etiquetas o los niveles de referencialidad.

Todas estas condiciones mencionadas anteriormente conducen las propiedades de producción artística hacia sistemas de clasificación. El correcto análisis de sistemas de símbolos permite mejores interpretaciones en la variación de los distintos lenguajes artísticos productores de nuevas significancias y, por consiguiente, acercarse a una mejor comprensión de la naturaleza de la representación. Para Goodman, "Aprender a utilizar cualquier lenguaje significa resolver problemas de proyección" (2010, p. 185). Además, la relatividad dada en el sistema de símbolos es también relevante para el filósofo, pues el análisis de los esquemas pictóricos permitirá reconocer distinciones según el lenguaje artístico establecido:

> No hay nada que constituya intrínsecamente una representación; el estatus de representación es relativo al sistema de símbolos. Algo que en un determinado sistema sea un cuadro puede ser una descripción en otro; que un símbolo denotativo sea representativo no dependerá de si se asemeja a lo que denota, sino de su propia relación con otros símbolos dentro de un sistema dado. (2010, p. 206)

Al final, para Goodman la representación es construcción del mundo en la medida en que los símbolos son nuestro medio de comunicación. Las experiencias universales permiten, por un lado, entender que las imágenes denotan, expresan, describen o metaforizan y pertenecen a diferentes esquemas. Por otro lado, permite reconocer las experiencias estéticas constituidas en los sistemas simbólicos (lenguaje):

> Además, lo que leemos en un símbolo y aprendemos a través de él dependerá de lo que ya sabemos. No sólo descubrimos el mundo a través de nuestros símbolos, sino que entendemos y revaloramos nuestros símbolos de forma progresiva de acuerdo con la experiencia que vamos acumulando. (2010, p. 234)

No obstante, la importancia de las experiencias y el contexto como condiciones de la construcción visual en la teoría sobre la naturaleza de la representación, había sido ya expuesta por Ernst H. Gombrich en 1960 a través de sus postulados en *Arte e ilusión*[29]. El historiador austriaco, quien también rechazaba la percepción errónea de la representación como acto de fiel imitación, acude a los sistemas

29 Gombrich, E. (1960). *Arte e ilusión. Un estudio en la psicología de la representación pictórica* (Trad. G. Ferrater). Titivillus.

de percepción para desarrollar sus hipótesis en la creación de imágenes. El proceso de construcción visual para Gombrich está basado en un camino de doble vía que, dado alrededor de distintas propiedades, condiciona tanto al artista como al espectador. Las tradiciones estéticas y visuales heredadas a través de periodos históricos le permitirán al artista, según el autor, construir imágenes en función de un lenguaje bajo el marco de un contexto determinado. Estos procesos de *clasificación perceptiva*, como lo detalla Gombrich, permiten que los *sistemas archivadores* que operan en la mente o consciencia humana construyan una narrativa alrededor de las estructuras simbólicas: "El mensaje del mundo visible tiene que ser codificado por el artista" (Gombrich, 1960, p. 206).

Este *sistema codificado* construido por artistas, como lo describe el austriaco, es propuesto desde los esquemas previos, pues permite una interacción posible entre quien construye la imagen, la imagen y quien interpreta la imagen. En suma, la participación activa o el *aporte del espectador*, ya perteneciente o consciente de un conjunto de determinaciones culturales e históricas, completa el sistema de representación. Ya lo explica Gombrich a través de la conversación entre *Apolonio* y *Danis*: "La mente del contemplador también participa en la imitación. Incluso en una pintura monocroma, o un relieve en bronce, encontramos un parecido: lo vemos como forma y expresión" [sic] (1960, p. 207). Esta relación psicológica y recíproca es fundamental para construir y percibir las condiciones de la *ilusión,* ya que sin interpretación parece no haber representación.

Conviene subrayar la importancia de la significancia histórica, cultural y simbólica como acto de la representación. Ya lo había enunciado de igual forma Erwin Panofsky (1962)[30] con sus postulados sobre los actos culturales, intelectuales e históricos, acerca de los sistemas de significación en los que se distinguen sus tres niveles de lectura de representación: preiconográfico, iconográfico e iconológico. Estos niveles integran directamente, a propósito de los códigos, la *participación activa del espectador* mencionada anteriormente por Gombrich. Estos actos culturales, de los cuales participamos consciente o inconscientemente, complementan una sólida manifestación que se opone a la idea de "representar es igual a imitar", pues se respalda la representación como un sistema construido desde y alrededor de símbolos en una concepción con dinámica bidireccional que implica constantemente la noción, el reconocimiento y la experiencia.

★★★

Por consiguiente, entiendo la representación como una estructura simbólica que opera en función del lenguaje. Coincido con los tres autores citados anteriormente para hacer diálogo sobre la representación: representar no es un simple acto de mímesis en el que la semejanza debe ser clave para el proceso dinámico de creación-percepción. La construcción de imágenes desde la representación permite abarcar distintos tratamientos creativos que dan lugar a actos comunicativos muy intuitivos. Este conjunto de

30 Panofsky, E. (1962). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial.

símbolos llamados "códigos" interactúa en diversos modos para significar una idea y comunicarla en el lenguaje más adecuado para *quien* lo codifica. La representación puede asemejarse tanto a lo que significa o alejarse tanto como se perciba desde las experiencias íntimas; se puede materializar tanto como su constitución o abstraerse tanto en su disposición; puede ser tan rígida en su estructura formal, como tan suelta en la conexión liberal de los elementos informales. Al final, estas estructuras simbólicas sí dependen del contexto cultural e histórico y de las experiencias estéticas producidas alrededor de imágenes, formas y sonidos para alcanzar positivamente la conexión procesual del código; llamémosle en este caso, *código plástico*, pues las formas y modos desde las artes plásticas y visuales tienen la capacidad fuente de comunicar mediante la construcción de estos códigos.

Considero, pues, que la representación en sus diversas significaciones es contenedora de múltiples estructuras. A diferencia de Goodman, comprendo la representación desde un sentido mucho más universal en el cual ocupan lugar la descripción, la metáfora y la expresión. Sí, por supuesto que existen diferencias entre estos conceptos. Sin embargo, en el contexto de la representación como estructura de lenguaje, la disposición y partes de un conjunto mayor se enlazan coherentemente para hacer parte de un todo *representativo*. Habrá instancias, y esto es dependiendo de las circunstancias, en las que se deberá separar, por ejemplo, representación de expresión. Pero en un acto comunicativo dado por la representación, los conceptos se enlazan dependiendo de la sujeción creativa.

En una sociedad asfixiada por las imágenes e interesada en destruir límites conceptuales en las etiquetas del arte frente a la naturaleza de la representación, los esquemas pictóricos se empiezan a yuxtaponer, quebrar o reconstruir constantemente para la satisfacción individual o colectiva del *micromomento* como crisis de la fragilidad identitaria poscovid-19. Así, la búsqueda por la imagen del pasado en una nostalgia visual frente a la problemática de la inteligencia artificial, impulsa a *cócteles compositivos* formulados por las diversas formas, modos y propiedades de clasificación (estilos/periodo/expresión) para manifestar sus relaciones con el tema o concepto desde *códigos plásticos*. Con esto quiero decir que la representación, en sus múltiples formas para comunicar, acude a las necesidades del momento para calmar la angustia estética como obsesión natural del ser humano.

Si representar es construir un lenguaje, entonces la capacidad comunicativa bidireccional entre emisor y receptor debe estar trazada por las relaciones y circunstancias que permiten reconocer las relaciones simbólicas en los actos comunicativos. Es decir, la interpretación, sujeta a la actitud cultural, intelectual y sensible, consuma el acto representativo en una conexión que se cuestiona constantemente por la estética. La experiencia artística *humana-objeto* produce una respuesta inmediata por el gusto en la comunicación del código y termina en el juicio de valor del objeto, en este caso sujeto por los códigos plásticos, dadas sus formas y su significancia. Negar los juicios de valor sobre los actos representativos me parece risible para con el conflicto ya muy sugerente entre distintos agentes del arte como curador-gestor-crítico-artista-galerista-público, por dar un ejemplo.

Hoy por hoy, las condiciones estéticas se barajan constantemente. Un par de años *a posteriori* de la pandemia del coronavirus se hizo popular el término *aesthetic* dentro de las generaciones más jóvenes. Pero esta palabra, que traducida al español es "estética", parece no relacionarse intencionalmente con los postulados canónicos de distinguidos filósofos occidentales, o al menos eso parece por momentos. Con los procesos *hiperacelerados* del neoliberalismo, el cambio constante y el consumo desbordado de imágenes, se han producido reconfiguraciones en las etiquetas de la industria creativa de la producción artística y cultural. Con conocimiento en el campo o no, las generaciones jóvenes se apropian del término *aesthetic* con autoridad y le dan su propio significado, aunque parece no coincidir en la mayoría de los casos, pues cuando se les pregunta o se permiten responder con propiedad sobre los demás, la respuesta sobre el significado del término se escurre entre estilos pictóricos, experiencias o actitudes de apreciación, expresiones de vestimenta, reconocimientos de estilos identitarios y consumo cultural.

No es una coincidencia el desbordamiento de imágenes y la adicción digital poscovid-19 con la ansiedad y la angustia estética. Pues las reflexiones y las percepciones visibles con la experiencia estética y las dinámicas culturales globalizadas desarrollan respuestas rápidas sobre el valor y el juicio simbólico y económico en la producción y el consumo de contenidos plásticos y visuales. Esta participación receptiva construye una performatividad colectiva a través de un *collage* de estilos que genera placer visual o, más bien, permite reproducir identidades en tendencias globales en las que se reconstruyen constantemente valores simbólicos y económicos sobre la industria creativa. Y con esto me pregunto, ¿es la performatividad colectiva una actitud representativa? Sí, en la medida en que una estructura de símbolos, puestos en código por diversos agentes, opera en dirección múltiple permitiendo comunicar una idea en conjunto de la que participan las experiencias culturales, históricas e intelectuales con las percepciones sensibles. El diálogo, el camino de doble vía, la bidireccionalidad o como se le quiera nombrar, permite una participación activa y una síntesis conjunta de todas las partes en las que se propone una estructura simbólica: se construye el código y se interpreta en diferentes niveles de significación. Esto nos permite reflexionar sobre los indicios del enorme espectro de la representación, en todos sus modos, formas, sentidos y experiencias.

2.6. Intersubjetividad (relaciones intersubjetivas, pandemia y desgracia)

Cuando se pone sobre la mesa el concepto de intersubjetividad, uno de los primeros nombres que se vislumbran es el de Edmund Husserl. En su libro *Meditaciones cartesianas* (1931)[31], el filósofo y matemático alemán plantea las primeras ideas de la intersubjetividad en el marco de su teoría sobre la fenomenología. En un diálogo muy encriptado y difícil de decodificar, el autor aborda las problemáticas del ser en un método filosófico, el cual permite analizar los principios del *ego* (yo) bajo estructuras ontológicas que ponen en paréntesis, o ya mejor dicho, en pausa, toda objetividad exterior para permitirse una reflexión en la constitución de la consciencia, su sentido intuitivo y su intencionalidad como camino

31 Husserl, E. (1931). *Meditaciones cartesianas* (Trad. M. Presas). EPUB.

de conocimiento universal frente a la ciencia. De ese *ego,* ante sus sentidos de la experiencia y los fenómenos del mundo, Husserl sintetiza que:

> Una fenomenología consecuentemente desarrollada, por tanto, construye a priori, pero con una necesidad y generalidad esencial, estrictamente intuitiva, las formas de mundos concebibles; y los construye a su vez dentro del marco de todas las formas concebibles del ser en general y su sistema gradual; pero hace esto originariamente, esto es, en correlación con el a priori constitutivo, el a priori de las efectuaciones intencionales que los constituyen. (1931, p. 207)

Husserl se acerca sutilmente a la experiencia fenomenológica del *yo* en relación con otros *sujetos monádicos,* también constituidos por sus propias experiencias y fenómenos trascendentales del mundo, para situar, após de nuevas posibilidades en las objetividades del *yo* y del *otro*, la intersubjetividad:

> En todo caso, por tanto, en mí mismo, en el marco de mi vida de conciencia pura, trascendentalmente reducida, experimento el mundo, incluyendo a los otros; y, de acuerdo con el sentido de esa experiencia, no como mi configuración sintética, privada, por así decirlo, sino como un mundo extraño a mí, como *intersubjetivo*, existente para cada uno, accesible a cada uno en sus objetos. Y, sin embargo, cada uno tiene sus apariciones y unidades de aparición, su fenómeno del mundo, mientras que el mundo experimentado es en sí, frente a todos los sujetos experimentantes y sus fenómenos del mundo. (1931, p. 133)

A partir de esta orientación de la intersubjetividad, el filósofo simplifica el conocimiento fenomenológico del sujeto individual a la importancia del conjunto de conciencias en el mundo, en tanto su inmensidad de posibilidades y experiencias "comunizan", o como mejor lo intuyo yo, comparten, mediante diferentes formas del lenguaje, su implicación en el mundo. O como mejor lo dice en su lenguaje el autor: "El ser en sí primero, que precede y soporta toda objetividad mundana, es la intersubjetividad trascendental, la totalidad de las mónadas que se comunizan en diferentes formas" (1931, p. 210). Este conocimiento universal en el que se comparte la experiencia trascendental del yo con el otro construye sentido en el mundo común y constituye una fundamentación absoluta planteada por Husserl desde sus meditaciones.

Afortunadamente para el lenguaje, la propuesta intersubjetiva de Husserl tuvo respuestas y revaloraciones por parte de otros académicos. Uno de ellos es el filósofo y sociólogo austriaco Alfred Schutz, quien, mediante los planteamientos de sus modelos fenomenológicos, extendió la teoría de la subjetividad desde una lectura social. A través del artículo *"*El concepto de intersubjetividad en Alfred Schutz*"*, Raúl Galindo y Yasmín Hernández (2007)[32] abordan los conceptos centrales planteados por el austriaco en cuanto a la subjetividad y el lugar que ocupa en la vida cotidiana. Schutz, también discípulo de Husserl, hace reflexiones sobre la acción intencional como contexto significativo en los procesos constitutivos de la conciencia frente a la subjetividad del individuo; sobre esto Galindo y Hernández explican:

> El significado subjetivo se refiere a los procesos constituyentes que ocurren en la conciencia de la persona que produjo lo que es objetivamente significativo. En otras palabras, es la construcción mental que hago, personalmente, de ciertos componentes de la realidad. El significado objetivo se refiere a contextos amplios de significados que existen en la cultura y que son compartidos socialmente. (2007, p. 232)

Más adelante, frente al estudio de las relaciones sociales y el objeto de las estructuras que la constituyen, los autores declaran que: "Para Schutz, la tarea de la sociología consiste en comprender el modo en que los seres humanos construyen la realidad social, de manera específica, en el mundo de la vida cotidiana" (2007, p. 233). Es decir, todos los objetos constituidos desde nuestra conciencia individual se relacionan en común con agentes externos constituyentes del mundo en una acción que le da un orden fundamental al lenguaje en la regularidad del día a día. El lenguaje, por consiguiente, será clave de acuerdo con los autores del artículo, pues los códigos necesitan de dinámicas interpretativas por la conciencia en procesos apoyados bajo estructuras culturales organizadoras del mundo:

> Si bien los signos son accesibles objetivamente, requieren de una decodificación, pues no son tomados como válidos en sí mismos, sino como punto de partida para hacer una interpretación. La decodificación implica un proceso de sintetizar los signos y vincularlos con símbolos contenidos en la cultura. (2007, pp. 233-234)

Entonces se podría entender con las explicaciones de los autores que, para Schutz, la interacción con el *otro* dentro de la cotidianidad representa una significación intersubjetiva dada por vivencias propias y ajenas ya construidas a priori. La participación activa del individuo con la sociedad, en cuanto se comparten las experiencias propias, permite construir diversas redes de significados a favor del conocimiento en tanto se expanden los campos de experiencia. Sobre esta participación colectiva de subjetividades y los procesos de creación de significados en Schutz, Galindo y Hernández agregan: "Para Schutz, las relaciones sociales entre contemporáneos se determinan mediante las probabilidades subjetivas de la complementariedad de sentido adecuado de las tipificaciones usadas por los copartícipes. Van desde la conjetura hasta la certidumbre subjetiva" (2007, p. 235).

De igual importancia, Paul Ricœur es otro de los académicos que se une al problema estructural de la intersubjetividad. William Rojas Cordero (2013)[33] hace un análisis muy interesante sobre el lenguaje y la comunicación en los estudios de acción, hermenéutica e intersubjetividad propuestos por Ricœur. Rojas Cordero aborda el problema del lenguaje desde el filósofo francés en dialéctica con otros filósofos occidentales como constitución natural del individuo en relación al mundo. Sobre la importancia del tema, el autor indica la relevancia de la subjetividad frente al individuo fragmentado: "Es cierto que, como afirma Lyotard, la posmodernidad está cargada de una gran dosis funcionalista, de nuevas subjetividades, experiencias totalizadoras y fragmentadoras del sujeto, que, por lo tanto, exigen novedosas maneras de comprender y explicar al hombre actual" (2013, p. 75). A partir de aquí, se destaca la dinámica filosófica por solucionar los problemas del lenguaje alrededor de la subjetividad del ser. Ricœur, explica el autor, estudia la *acción* como evento y resultado de importancia significativa, tanto en lo individual, como en lo colectivo, pues permite una relación comunicativa: "En Ricœur, es claro que el

32 Hernández Romero, Y. y Galindo Sosa, R. V. (2007). El concepto de intersubjetividad en Alfred Schutz. *Espacios Públicos, 10*(20), 228-240.

33 Rojas, W. (2013). Paul Ricoeur: la subjetividad como acción y hermenéutica. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana, 34(109), 71-88.*

insumo principal de la alteridad es el lenguaje mismo; es más, la acción se desarrolla y gravita alrededor del otro" (2013, p. 78). Las acciones en función de la intención subjetiva se determinan en relación con la interpretación y confrontación del otro mediante el lenguaje para determinar el sentido del mundo. En este proceso del ser diferente en relación con los otros, Rojas agrega: "La alteridad en la obra de Ricœur plantea que la acción solo se entiende en relación con el otro, la acción es siempre acción con otros y está acompañada del diálogo y la narración" (2013, p. 78).

★★★

Los fundamentos y generalidades expuestas anteriormente me permiten comprender la intersubjetividad como relaciones de sentido colectivas que, mediante el lenguaje, en cualquiera de sus facultades, le dan significado al estado del mundo que nos rodea en tanto se reconoce la existencia misma. Con esto quiero decir, parte de la realidad de la vida es compartir la construcción de experiencias individuales con el otro para darle un sentido a las ideas circundantes de nuestro diario vivir; por insignificantes que se vuelvan las ideas del mundo frente a la experiencia propia individual, compartir con el otro nos obliga a existir bajo la aparición de cualquier significado nuevo. Existo en tanto se reconoce mi existencia y reconozco la existencia de otros en tanto me ocupo de los objetos externos. Por consiguiente, es imperativo reconocer que, dentro de la intersubjetividad, la acción o la intención del individuo con los otros se hace lenguaje en cuanto se es parte de un sistema que necesita de otro para ser decodificado y completar la acción, como ocurre con los actos representativos.

La intersubjetividad no solo se condiciona como un problema de las relaciones comunicativas en el mundo, sino como un problema de la existencia propia del ser humano. El lenguaje, como todo en la vida, se configura como estructura fundamental para compartir las experiencias del mundo y darle un sentido a los conceptos propios bajo los que estamos supeditados. A partir de esta estructura, las relaciones comunicativas nos hacen parte de un acto comunitario al comulgar la realidad social desde nuestras vivencias propias y ajenas. No obstante, estas construcciones de significados alrededor del mundo sufren actualmente grandes consecuencias bajo nuevos sistemas de poder: frente al lenguaje, la masividad tecnológica bien autoritaria e influyente, fragmenta constantemente los significados de ideas construidas desde nuestra experiencia sensible del mundo. Reconocer la noción de los objetos en sus diferentes grados se hace cada vez más difícil dado el dominio tecnológico y nuestra relación con los nuevos lenguajes digitales. En ese orden de ideas, en la acción de compartir experiencias con otros, se introducen, muchas veces sin permiso, objetos tecnológicos que transforman rápidamente los modos de construcción de significados del mundo. Las experiencias compartidas, constituidas ahora en lenguajes más fragmentados y efímeros, se alteran drásticamente en caminos de rupturas conceptuales o se condensan ansiosamente para verificar la comprensión mutua dado el estado del mundo experimentado. Trazar estas relaciones comunicativas del mundo a través de la intersubjetividad es identificar un camino de doble vía en el que se revela que, el intercambio de experiencias con otros, permite reconocer la existencia propia. Como lo mencionaba unas líneas atrás, existo al reconocer la experiencia de mi existencia frente a otro. La red

Capítulo 2. Diálogo conceptual: intercambio entre conceptos, nociones y sentidos alrededor de teorías y saberes

de significados construida por la experiencia frente al mundo le da un rol determinante al individuo en cuanto a la ontología del *yo*, pues construir, reconstruir, decodificar o pertenecer a un lenguaje nos obliga a existir.

En relación con el núcleo de esta tesis surge la pregunta: ¿qué papel ocupa la intersubjetividad en la tragedia? Además, ¿dónde me sitúo yo, como artista, en relación con los otros para comunicar mi tragedia desde las artes plásticas y visuales en un estudio que analice y reflexione sobre los diversos lenguajes trágicos? Pongamos, pues, de principio, la tragedia bajo un marco contextual poscovid-19. La experiencia del entorno y la situación histórica, cultural y política es importante para descifrar las respuestas. El 2020 marcó un hito histórico para la humanidad: una pandemia encerró a millones de personas en todo el mundo por una enfermedad infecciosa causada por un virus. El *Covid-19*, el *coronavirus* o simplemente el *COVID* se ha convertido en un concepto que marca cambios significativos para las personas en una suerte de coincidencia para remarcar un lenguaje desafortunado. Las experiencias individuales se articulan rápidamente, a favor de los medios tecnológicos, con *otras* experiencias colectivas para darle significado a las desgracias ocurridas como desencadenante de un evento catastrófico. Miles de muertes fue el inicio que acompañó a cientos de familias; después, las realidades compartidas construyen el mundo alrededor de una sociedad rota. El significado estructurado por el conjunto de individuos a través de sus vivencias le da sentido a las relaciones del lenguaje: es incesante e innumerable el vínculo con la ansiedad, el estrés postraumático, la violencia, la crisis existencial. Las perspectivas múltiples apuntan hacia la sensación de un estancamiento temporal, de dinámicas sociales distanciadas y de una impaciencia exagerada. La angustia se sujeta de individuo a individuo por la dependencia tecnológica y la incertidumbre por las nuevas formas de inteligencia artificial. Compartimos significados de una nueva desgracia y, en ese sentido, pertenezco a un conjunto de desdichados, la generación desdichada poscovid-19.

En Bogotá, la cuarentena a causa del covid-19 comenzó el 6 de marzo de 2020. Lo recuerdo por la incertidumbre del comienzo de algo nuevo. Luego, recapitulo la desgracia de sentir cómo la depresión inundaba mi cuerpo y las lágrimas recorrían mis mejillas mientras el pánico me ahogaba. Poco a poco, y a lo largo de estos lapsus temporales, comparto mis experiencias propias en colectivo con los más cercanos para, en una idea de encadenamiento, construir una realidad universal sobre los efectos poscovid-19. El sentimiento compartido es una tristeza por el cambio tan acelerado y violento sobre la economía. Las comparaciones económicas entre las distintas generaciones provocan ansiedad agresiva y angustia depresiva. Luego, las dinámicas sociales provocan una extraña sensación de zozobra por las actividades pasadas y la acción presente en el comportamiento humano. Lo que era, ahora es extraño, y solo queda extrañarlo. La motivación está en el piso. ¿Y quién se siente motivado cuando hay escasez laboral, crisis económica y los espacios de vivienda son cada vez más pequeños e inasequibles? Por otra parte, la dependencia a las formas tecnológicas nos hace más impacientes y violentos. ¿Concentración? Cada vez es un concepto de añoranza que se quiere traer al presente, pues las pantallas nos quitaron la habilidad de centrar la atención sobre una sola cosa por más de dos minutos, exagerando. Las relaciones de poder desaniman aún más con las nuevas formas de inteligencia artificial y las estrategias geopolíticas que no permiten avanzar con tranquilidad.

En general, mi experiencia del mundo no es positiva y eso lo comparto en sociedad para darle un significado a esta nueva desgracia. Comunicar las experiencias para darles un sentido a estas realidades es menester para el artista. Por lo tanto, busco construir un lenguaje plástico que tome estos conceptos trágicos revisados desde la experiencia íntima y colectiva para comunicar la realidad social del individuo. Estudiar, reflexionar y representar estas ideas trágicas del mundo desde mi lugar de enunciación me permite hacer relaciones colectivas entre distintas miradas para asegurar la existencia de un código, en este caso, un código trágico sobre la existencia humana en condición de la desgracia y su contemplación por el suicidio.



CAPÍTULO 3
ESTUDIO SOBRE LA TRAGEDIA Y SUS REPRESENTACIONES: UN ACERCAMIENTO DESDE EL GÉNERO Y LAS ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES

Es para que el discurso no se detenga, este discurso inútil que no se me toma en cuenta, que no se me reprocha por el silencio de una sílaba.
Samuel Beckett

Identificar, estudiar y comparar los principales ejes de la tragedia, sus elementos y los modelos de representación alrededor de autores trágicos es de suma importancia para comprender el tema. Siguiendo el discurso de Camus (1955), ubico dos períodos trágicos para trazar un mapa de autores a estudiar. Por un lado, frente al período griego, me acerco a Esquilo, Sófocles y Eurípides, los tres grandes y principales autores trágicos en la historia de la tragedia. Por otro lado, tomo a William Shakespeare como gran referente trágico del período isabelino; selecciono a Lope de Vega por su gran talante poético y su importancia lingüística en el florecimiento cultural del Siglo de Oro español; por último, opto por el francés Jean Racine, poeta de gran importancia del Gran Siglo francés, quien ilumina un movimiento con intereses por el retorno de ideales estéticos ya propuestos por los tres grandes trágicos. El camino ha sido largo, pero enriquecedor.

Es importante resaltar además la gran cantidad de tragedias escritas por estos seis autores. Y más abundante aún es el interés por diversos artistas plásticos y visuales a lo largo de la historia por buscar un lenguaje para representar estos relatos. Por esta razón, tuve que acudir a un proceso de organización y selección para estudiar el signo y algunas de las representaciones que surgen por parte de diferentes artistas. Quisiera poder detener el tiempo y estudiar cada una de las tragedias escritas por los autores de estas épocas y, asimismo, revisar cada una de las propuestas plásticas, pero este hecho no es más que un sueño. Quizá en el futuro el tiempo me lo permitirá en la medida de las circunstancias, pero, por el momento, tanto las obras literarias, como las propuestas plásticas estudiadas a continuación, han sido de gran ayuda, en principio, para reconocer la estructura del género y el lenguaje trágico extendido alrededor de grandes figuras en las artes.

3.1. Período griego: Esquilo, Sófocles y Eurípides

3.1.1. Prometeo encadenado: la tragedia divina

Prometeo encadenado[34] de Esquilo es, en esencia de su contenido, reducido en acción dramática, pero intenso en el ritmo trágico del verso. Esta tragedia, blanco de disputas por diversos académicos que se debaten si realmente se trata de Esquilo quien escribió la obra o no, parece sufrir de un quiebre que la separa de sus supuestas piezas hermanas, pues estas completarían, a modo de trilogía trágica, la completa historia de un desdichado titán. Prometeo en los versos de Esquilo actúa en figura del héroe incomprendido, víctima del yerro por su amor extendido hacia la humanidad. Sin embargo, este sufrimiento representado en versos no es más sino un profundo relato que opera en pos de la exposición narrativa del inexorable agobio. Si las otras dos partes que hipotéticamente podrían haber acompañado esta tragedia permitían encontrar un diálogo enérgico trazado por la muerte y, posteriormente, una reflexión por la figura heroica de Prometeo, no hallaría yo en esta tragedia, a diferencia de las obras de Eurípides o Sófocles, un fatalismo cronológico que encierra el dolor trágico en las constantes palabras inundadas por la melancolía aprisionada en un ciclo incesante.

La composición poética de *Prometeo encadenado* permite interpretar rápidamente la estructura de un relato preciso sobre la falta cometida por Prometeo. Encadenado por Hefesto a orden de Zeus y arremetido por Fuerza y Violencia, Prometeo desdeña las palabras que remarcan su altivez frente al aborrecimiento de sus inherentes acciones: soberbio hasta las estrellas, el titán sostiene su intrépida postura de robar el fuego y entregarlo a los seres efímeros de la tierra como un acto de valiosa voluntad por el cual se inmola orgullosamente frente a todo designio vengativo. Entonces, el sufrimiento emulado en versos se balancea en una suerte de romanización por la rebelión humanista que concede ser dueño de la razón al sujeto antes inconsciente de su progreso. Pero, hacer ver y escuchar al hombre en un acto de construcción divina desarrolla una paradoja de profunda angustia cuando el efecto es reconocer, en el habitante efímero de la tierra, la desgracia comulgada entre dios y humano. El encuentro de Prometeo con Ío, una mujer de la tierra convertida en vaca por un conflicto amoroso entre el rey de los dioses y su esposa, constituye un escenario grupal que comparte el tormentoso sufrimiento y al mismo tiempo rechaza la actitud déspota y despiadada de Zeus. El cúmulo de desgracias entre Prometeo, Ío y el coro de Oceánidas que sufre el agobio y se atemoriza del futuro, moldea el dolor trágico bajo un marco sobrecogedor careciente de acciones coléricas y, en cambio, se direcciona en ocasiones a la ironía en confrontaciones superfluas con figuras como Océano y Hermes, quienes repasan nuevamente sobre la ausencia de cordura y la prepotencia del desdichado Prometeo.

34 Esquilo. (2015). *Prometeo Encadenado* (Trad. R. Irigoyen). Penguin Random House Grupo Editorial. (Trabajo original publicado ca. 450 a.C.)

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

Aunque en los versos de Esquilo la acción dramática sea tácita, muchas de sus representaciones en las artes plásticas no escatiman en la dramatización de las acciones violentas. "Prometeo encadenado" (1618) es una pintura de gran formato realizada por los pintores Peter Paul Rubens[35] y Frans Snyders[36]. Esta representación sitúa al titán en una pose abatida mientras un águila de gran tamaño le ataca. Prometeo, encarnado por un hombre blanco y de cuerpo musculoso, posa doliente bajo el foco de una luz que protagoniza su castigo, mientras un ave de pardas y blancas plumas pica el hígado de su cuerpo desnudo. Aquí se deja ver su sangre con tonos rojizos en una escena dramática. El escenario oxida en su mayoría los tonos para permitir dar la ilusión de una atmósfera lúgubre: el cielo se marca por grises de tormentosas nubes y blancos con ocre conceden dar luz a profundidad; variedades de verdes contrastados pintan el pequeño paisaje y unas rocas agrisadas se funden con árboles pardos de hojas sombreadas por verdes opacos tras las figuras de Prometeo y el águila. Se configuran allí otros elementos simbólicos como las cadenas plateadas que aprisionan las muñecas del individuo y una antorcha de llamas naranjas destellantes por la luz, las cuales permiten proyectar el claroscuro que moldea los músculos del ladrón del fuego.

No obstante, la representación de Rubens y Snyders en este caso parece estar más guiada por el mito fundacional prometeico que por los versos de Esquilo. Esta imagen de un hombre atormentado, en estado punitivo por iracunda ave mientras se viñeta en un pedregoso y lóbrego paisaje sigue el castigo del mito: el dolor trágico corresponde a la incesante visita de un águila devoradora del renaciente hígado del titán y no tanto al acervo de desgracias sufridas y enunciadas por las palabras de los personajes en el Prometeo de Esquilo. Aun así, esta imagen será reproducida casi como norma en la pintura figurativa al buscar interpretar lo trágico del mito prometeico. A modo de ejemplo, *Prometeo* (1620), del artista belga Theodor Rombouts[37], es otra pintura flamenca, la cual parece seguir los mismos lineamientos descritos anteriormente: con una técnica que recuerda en gran medida la teatralización y el dramatismo de Caravaggio[38] en conjunto con la estructura compositiva de Rubens, se reproduce el yaciente cuerpo de un Prometeo iluminado por luces teatralizadas para darle foco a la pose de un hombre blanco de brazos encadenados. El individuo cae con rostro sufriente, expresa el dolor causado por el picoteo del ave de tonos pardos. La parte inferior de la pintura está compuesta por agrisadas piedras de las cuales se destellan algunos ocres y pinceladas verdes que dibujan hojas. Hacia el costado izquierdo se dramatiza el escenario con oscuras sombras de profundos negros la locación montañosa. Esta se contrasta al mismo tiempo con una pequeña, pero iluminada llama naranja, mientras al fondo se proyecta profundidad con montañas de verdes terrosos.

35 Peter Paul Rubens o Pedro Pablo Rubens (1577-1640), pintor de la escuela barroca y flamenca reconocido por sus composiciones dinámicas y un enérgico uso del color.
36 Franz Snyders o Snijders (1679-1657), pintor belga de la escuela flamenca con un gran énfasis hacia la naturaleza muerta. En ciertas ocasiones, su colega Rubens le pedía que pintara animales o naturaleza muerta en sus pinturas, como el caso del águila en *Prometeo encadenado* (1618).
37 Theodor Rombouts (1597-1637), pintor de la escuela barroca y flamenca. Su estilo pictórico sigue muy de cerca las composiciones de Caravaggio, tanto en técnica como en temática.
38 Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Célebre pintor italiano por su estilo barroco y su impactante técnica del claroscuro.

Prometeo encadenado (1640) de Jacob Jordaens[39] y *Prometeo encadenado* (1670) de Luca Giordano[40] son respectivamente dos pinturas de gran dimensión que siguen casi que el mismo formato anterior en la estructura dinámica compositiva y en su armonía visual del color. Prometeo es un hombre desnudo con pose yacente en figura diagonal: dibujado con rostro agobiante es bañado por una luz que remarca la clara carnatura y la sangre roja de su hígado. Sin embargo, estas dos pinturas son diferentes en su esencia. Mientras la de Jordaens es vivamente flamenca por su mayor luminosidad y cuidado al detalle figurativo, la de Giordano es dramáticamente barroca en la teatralidad de luces vibrantes y profundidad de las sombras. Por un lado, Jordaens acude a construir un escenario esclarecido y casi que romantizado en el paisaje rocoso de la montaña del Cáucaso. Allí ya no se contiene únicamente la figura prometeica atacada por la gran águila, sino que además se inscriben nuevas figuras: aparece otro hombre sosteniéndose de una rama mientras sujeta una vara con su mano izquierda, refiriéndose probablemente a otro dios mitológico inserto en el relato, como Hefesto o Hermes. Casi oculta por el ave pintada con las tonalidades persistentes, se tumba una mujer con estructura de escultura, muy probablemente una de las Oceánidas, quien toma gran protagonismo en los versos de Esquilo. Por otro lado, la escena del italiano Giordano suprime por completo el contexto paisajista romántico del distante risco donde ocurre el castigo: ya no hay naturaleza herrumbrada, verdosa y grisácea, sino que el fondo es ahora un sombrío y profundo negro. Allí se dejan ver las tierras tostadas fundidas en las sombras de las manos y pies de un hombre encadenado; sujeto a su desgracia es bañado por una reluciente luz cenital mientras posa sostenido por algunas piedras entrevistas en la dramaticidad de la imagen. Esta interpretación del pintor barroco es probablemente mi preferida entre las otras de la época. Giordano dispone de Prometeo en su pintura como un hombre abandonado: sufre en la soledad de sus desgracias condenado a un tormento eterno. Omitir la escenificación de la naturaleza y del ave castigadora, borra todo elemento ideal y se enfoca en el dolor trágico de la caída que ordenan los versos de Esquilo.

Por otro lado*, Prometeo* (2025) del artista bogotano Felipe Echeverri[41] es una pieza tridimensional de la serie *El fulgor del silicio* expuesta en la muestra individual *Prometeo* en el espacio *LA galería*. El Prometeo de Echeverri encarna la individualidad sostenida de un ser construido por cables eléctricos recuperados de residuos tecnológicos para darles función de obra de arte en el cubo blanco. Estos fragmentos de circuitos conductores de electricidad se enredan y superponen unos con otros en multiplicidad para esculpir el castigo de un hombre sometido por la racionalidad humana en el mundo del libre mercado. En una pieza que agrupa diversas materias, el artista bogotano construye un diáfano cubo de bordes negros en metal para encerrar una figura sostenida entre cables y alambres de distintas clases. A diferencia de las representaciones pictóricas del siglo diecisiete mencionadas anteriormente, esta representación del mito no se enfoca en una acción dramática en la que el castigo opera alrededor de la figura de un águila y se pinta explícitamente la sangre para proyectar ademanes de dolor y pena en el rostro. Tampoco

39 Jacob Jordaens (1593-678) fue una de las figuras belgas más representativas del barroco-flamenco en la pintura tras la muerte de Rubens y Van Dick.
40 Luca Giordano (1634-1705), pintor y grabador italiano.
41 Felipe Echeverri Gómez (1978), escultor colombiano.

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones: un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

se acude a paletas de color armónicas suscitadoras de luces y sombras dramáticas para resolver efectos teatrales. La de Echeverri es una pieza que toma el contexto trágico al cual pertenece y sitúa la acción y el dolor trágico enmarcado por el mito prometeico para encadenar el proceso a una pieza aterrizada en la marcada desgracia y desdicha del hombre contemporáneo. La interpretación actúa alrededor de la pena que trae consigo el conocimiento y la bruma de una sociedad autodestructiva en constante desarrollo. La postura es un incesante grito detenido en el tiempo por la desmesura de un invento que obra como una nueva deidad antagonista de la sociedad.

3.1.2. *La Orestíada*: rencor y justicia

La Orestíada[42], única trilogía bien conservada del padre de la tragedia es una obra que se devela fuertemente en su estructura poética. Formal en la acción trágica, Esquilo narra en equilibrio la desgracia familiar, el rencor disfrazado de justicia y un litigio más bien melodramático que parece dar contentillo a un público caprichoso. En una prosística potenciadora de su estilo pesimista a través de la lengua, el coro en batuta del corifeo participa como eje central en la discusión dramática para activarse constantemente en las tres historias sirviéndose ya sea de intercesor, ya sea de consejera o ya sea de vengadora. *Agamenón, Las coéforas* y *Las euménides* son las tres historias integradas en esta gran trilogía clásica: cada una de sus partes narra un conflicto sujetador de desgracias, siempre siguiéndose el eje central del relato interno e integral; se manifiesta el hado de un drama familiar, el cual lleva consigo la venganza en sangre y una pugna que permite a la divinidad y al hombre representarse bajo un proceso de disputa por la salvación de un héroe en constante caída.

- *Agamenón*

En esta primera parte de *La Orestíada,* el foco está sobre Clitemnestra, esposa de Agamenón, quien es reconocido como el comandante en jefe de la victoriosa captura troyana. Luego de que los sueños de Clitemnestra se iluminaran con fuegos victoriosos, su guerrero esposo volvería al palacio donde se le rendirían los respectivos honores con alfombra morada. Pero el coro de ancianos ya había cantado las desgracias de una familia tras las maldiciones de una atroz disputa entre Atreo (padre de Agamenón) y su hermano Tiestes, las cuales desencadenarían desgracias en sus linajes. Entonces, el júbilo del caudillo por la honra de su victoria se mancharía en sangre por la traición: su esposa, en el cortejo impulsivo de Egisto (hijo de Tiestes), con quien cometió infidelidad en ausencia de su esposo, decide atrapar a Agamenón en una red y apuñalarlo hasta darle por muerto a modo de venganza, pues este, en un acto por apaciguar las fuertes tormentas de los mares y ganar la batalla, sacrificó a muerte a su propia hija, Ifigenia. Bien lo escribió Esquilo dándole voz al coro: *"*la prosperidad que transcurre triunfante choca de pronto con un escollo invisible" (trad. 2007, p. 57).

42 Esquilo. (2007). *La Orestíada: Agamenon / Las Coéforas / Las Euménides* (Trad. V. López Soto). Editorial Juventud. (Trabajo original publicado ca. 458 a.C.)

La traición es entonces ejecutada en esta primera parte como asunto trágico desencadenante de desgracias. El linaje de la familia que habita el palacio viene ya cargado con un *sino* funesto que envuelve el cruel acto de Atreo, quien, en recibimiento engañoso, hace un festín con las crías asesinas de Tiestes para que este las coma. Más tarde, sus hijos se ven envueltos en resarcimiento: Egisto maquina la muerte de Agamenón en reparación de su padre, pero es realmente Clitemnestra quien en pérfido hecho asesina a su esposo tras sentirse traicionada por él al haber ofrecido el cuerpo virgen de su hija en virtud de los ejércitos griegos. Entonces la muerte se traza por traición nupcial y crimen familiar. Clitemnestra le es infiel a su esposo en dolor de soledad y lo mata en el rencor de su deslealtad por la familia. Incluso les es traidora a sus hijos por dejarlos sin un padre y empuja la desgracia acarreadora de rencor.

La representación pictórica de Pierre-Narcisse Guérin[43] sobre *Agamenón*, titulada *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi*[44] retrata el apogeo de la primera parte de esta trilogía. En un estilo neoclásico, el artista francés recurre a una composición asimétrica para dinamizar la escena: escondido y estático bajo la sombra, una crátera se oculta; en avanzada, un hombre se deshace de la sombra para personificar a un joven Egisto de manos inquietas: con la izquierda señala hacia la luz a un hombre adormecido, mientras con la derecha empuja el hombro de Clitemnestra, encarnada por una mujer arropada con telas de verde musgo y blancos sombreados de grises cromáticos. La mujer, centralizada en la composición e iluminada por una cortina de cálidos naranjas, sostiene con su puño derecho la espada con la que busca matar a su esposo; también deja a medio-descubrir su pecho, símbolo de la traición que le espera por parte de su hijo. Los ojos grandes, característicos en las pinturas y dibujos de Guérin, hacen de la mirada de los personajes un foco en los ejes de movimiento para el recorrido visual: la dirección de la mirada vengativa de Egisto es hacia arriba, pues colocando su suerte en la cabeza de su amante, espera que se tome la razón a favor de la muerte; por otro lado, la mirada ansiosa de la mujer es hacia abajo, pues conoce las desgracias acarreadas del crimen que de antemano sabe que cometerá. A la derecha, en el siguiente plano de profundidad, se ubica un adormecido Agamenón sobre las comodidades de su cama. Pincelado como un hombre blanco y mayor de pecho descubierto, reposa la guerra en su cama; junto a él se dibujan los pertrechos que identifican la indumentaria usada en su victoria troyana. En la profundidad de los planos se decora tras la ventana un poco de la sólida arquitectura y un cielo de grises oscuros mezclados con un mínimo de azul cobalto para contrastar la armoniosa luz anaranjada que ilumina la pintura. Llama la atención algunos otros elementos simbólicos de los que se vale el pintor para representar la tragedia de Esquilo: el manto que sostiene Egisto es rojo, alegoría a la traición y red en la cual se envolvería a Agamenón para que su esposa lo apuñalase. Pero la espada sostenida por Clitemnestra no apunta hacia su esposo, lo hace hacia su amante, permitiendo divisar que, en su destino,

43 Pierre-Narcisse (1774-1833) es uno de los maestros del neoclasicismo francés del siglo XVIII y XIV con trabajos en representaciones de temas históricos a través de la pintura, el dibujo y el grabado.

44 "Clitemnestra duda antes de matar a un Agamenón adormecido", traducción realizada por mi persona. Otro título encontrado de la misma pintura es *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi. Égisthe, son complice, la pousse*. Que se traduciría "Clitemnestra duda antes de matar a un Agamenón adormecido. Egisto, su cómplice, la empuja". Esta última es un título más completo a nivel descriptivo de la obra, no obstante, opté por la primera forma al notar que el Museo Metropolitano de Nueva York lo titula de la forma corta.

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

por espada también moriría. Es de interés también notar que el artista francés no sigue a pie de la letra los versos descriptivos del griego para representar la tragedia. Por ejemplo, Esquilo, en la exposición del argumento separado del drama a modo de prólogo, representa esta imagen con palabras:

> (*Se dirigen al palacio. Se abre la puerta central. Se ve en el interior el cuerpo de* AGAMENÓN, *desnudo, extendido sobre un largo velo ensangrentado. A su lado está tendida* CASANDRA. *Cerca de los dos cadáveres,* CLITEMNESTRA *de pie, con una espada en la mano y con la frente salpicada de sangre. El coro retrocede)*. (Trad. 2007, p. 72)

Pierre-Narcisse no sigue el dramatismo de estas palabras; evita el efectismo de la sangre; hace caso omiso a la teatralización de la muerte y se deshace de Casandra para dar foco a los personajes principales de la obra. Sin embargo, el autor sí se apropia de símbolos sostenidos sobre la tensión narrativa e hilados por la traición que traza la muerte y da paso a la desgracia. Además, se vale de miradas agudas para manifestar el odio y la rabia, pares constantes en los versos de *La Orestíada* de Esquilo.

- *Las Coéforas*

En *Las Coéforas*, Esquilo introduce a Orestes, el héroe en medio de la caída. En duelo por la muerte de su padre, el único hijo varón jura sobre la tumba la venganza en nombre de su quebrantado hogar. En compañía de su amigo Pílades, su hermana Electra y un coro de cautivas (las cuales aconsejan las libaciones de Agamenón), se decide que las palabras de odio se deben convertir en un grito de justicia: las muertes de Egisto y Clitemnestra deben ser maquinadas como se maquinó la muerte del desdichado traicionado. Pero, cuando el ultraje responde al ultraje, todo se reduce al desastre.

El coro canta nuevamente la abundancia de males otorgados por el tiempo a quien debe ser condenado a muerte y le confiesa a Orestes los vaticinios que su madre alguna vez soñó: su persona amamantaba una serpiente. Dar acción a la predicción es en la tragedia todo lo que consuma la ruina, ya sea siguiendo el mandato o evitando el augurio. Orestes, con espada en mano, asesina a Egisto y comete matricidio, no sin antes sentirse incierto por las acciones que debía seguir para ser triunfante de la voluntad de Apolo: vengar a su padre matando a los homicidas. En esa voluntad se confiere la corazonada de ser justo y actuar en principio de lo que corresponde a la moral disfrazada de odio. Entonces, la justicia proferida enérgicamente entre el coro, Orestes y Apolo, no es más sino un movimiento rencoroso atado a la muerte para relucir la honra de un acto en baluarte por evitar el oprobio de los dioses. Pero matar es estar en deuda y la deuda arrastra en torbellinos la razón que ahoga la locura.

Esta acción trágica marcada en *Las Coéforas* por la traición y su compañera, la venganza, es representada en una teatralizada y dramatizada pintura de Bernardino Mei[45]. *Orestes matando a Clitemnestra y Egisto* (1655) es una pieza pictórica barroca que escenifica el caos del matricidio en una composición de gran aptitud dinámica. Con un recorrido radial en su estructura, Orestes se hace figura principal

45 Bernardino Mei (1612, 1676), grabador y pintor italiano de la escuela barroca.

con su postura cruzada y violenta: pintado con vestiduras verde *terra*, ocre y tonos violáceos apastelados, un joven hombre blanco, muy acuerpado y de largas cabelleras, pisa firme el pavimento mientras levanta con su mano derecha la espada de empuñadura dorada. Con su otra mano agarra la trenza de su madre, Clitemnestra, personalizada como una mujer blanca de corona dorada y pecho descubierto (lo cual parece indicarle a su asesino que, a quien trata de apuñalar, es su propia madre). En su postura derrumbada, la mujer sostiene el peso de su cuerpo con la mano derecha mientras observa perplejamente a su hijo de mirada oculta y trata de alejarlo con su brazo desfallecido. En el medio de esta disputa, el escorzo de un hombre yaciente sobre una tela ornamentada de ocres y blancos sombreados dramatiza la imagen de un Egisto ya asesinado con sangre de bermellones oxidados derramada sobre su cuello y boca.

En los planos próximos a este aireado número, se configuran a la derecha de una luz menos iluminada dos hombres, probablemente Pílades y el esclavo, quienes se encontraban dentro del palacio en ese momento[46]. El primer hombre, un poco más iluminado y musculoso, también de cabellera larga, quizá Pílades (compañero de Orestes), parece con sus gestos avivar la venganza. Por otro lado, el segundo hombre un poco más viejo, en poca luz, manifiesta una actitud angustiosa. Pero hay algo en las manos de estos dos hombres que insinúa los vaticinios de la desgracia acarreadora por la venganza: en sus apretados puños se sostienen serpientes de bocas agresivas para evocar alusiones a la narrativa de Las Erinias: mujeres caracterizadas por tener cabelleras de serpiente y quienes más tarde buscarían con sus gritos enloquecer al héroe. Al fondo, en los últimos planos de la izquierda, bien ensombrecida se distingue la arquitectura sólida del palacio, la cual recuerda el dibujo neoclásico. Esta representación del pintor Barroco hace de la narración trágica propuesta por Esquilo un acto violento apoyado en las fuertes luces y profundas sombras que marcan el dramatismo de los hechos. El uso de las tierras verdes y ocres hace que la imagen de Orestes sobresalga sobre una atmósfera amarronada, clásica del barroco, permitiéndole ejercer fuerza sobre la acción trágica. El uso de la sangre proyecta una actitud efectista, pues recae en el imaginario del homicidio agresivo; además, el uso de símbolos como las serpientes y el pecho desnudo de Clitemnestra permiten una fácil interpretación iconográfica e iconológica.

- *Las Euménides*

El capítulo final de *La Orestíada* da un giro inesperado, o al menos para el lector que escribe esta tesis. La dirección dramática no está situada acá en lo tanático, sino en lo político. Uno esperaría, como elemento contenedor de la tragedia, un desenlace ineluctable que acarrea consigo el yerro cometido por el héroe de la historia. Pero no, la muerte se niega en una suerte de litigio convocado por la diosa Atenea en suplicas de Orestes por las tormentosas manifestaciones de las Erinias: un grupo de mujeres monstruosas, comparables a las gorgonas, destilantes de lágrimas de sangre que persiguen a Orestes en justicia del matricidio cometido. Estas Furiosas, también llamadas *Las Imprecaciones*, en voces y gritos malditos, buscan a través del pánico el suicidio de quien dice haber purificado su alma en justicia de sus

46 Baso esta interpretación en la descripción realizada por Esquilo en representación de la escena: "(Se dirige hacia la puerta central, que abre bruscamente. Aparece ORESTES, espada en mano, y PÍLADES, está detrás de él. El ESCLAVO huye atemorizado y a través del portal se ve el cadáver de EGISTO.)" (Trad. 2007, p. 130).

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

acciones. En su locura, Orestes pide por el apoyo de Apolo y, abrazando la estatua de Atenea, implora su nombre.

Atenea, en su índole, anuncia un proceso judicial para resolver la discordia dramatizada entre Orestes y las Erinias. Esta acción jurídica no solo termina juzgando la primera causa por derramamiento de sangre, sino que también realiza una implicación directa dentro de un sistema judicial que se debate un problema ético entre la razón (la filosofía) y la divinidad (la religión). Mientras Orestes alega haber actuado bajo la dirección de los dioses en justicia de su persona y de su familia por la traición de su madre, Las Erinias, en personificación del coro, se quejan de la impunidad por el derramamiento de sangre y el efecto que desencadenaría la injusticia sobre la justicia. Pues no temer e irrespetar la justicia sería el resultado por la negativa al castigo que deben ejecutar en virtud de su naturaleza. Tras el último sufragio, el conteo está dado por un empate, el cual se desbalancea caprichosamente luego de que Atenea se pusiera en la balanza a favor de la retórica en defensa de un héroe ya no caído, sino asentado en los intereses políticos. También, para satisfacer la ira destilada por la afrenta que hace de las Erinias una lengua maldiciente, la diosa de la sabiduría y protectora de Atenas les proporciona el éxito de honra eterna bajo un despido cortejado. Al final, se satisface una derrota y un triunfo que pone en tensión el núcleo dramático de dos partes, tanto igual de culpables, tanto igual de víctimas.

Una de las representaciones más famosas de *Las Eumenides* es un óleo sobre lienzo titulado *Orestes perseguido por las Furias* (1862) de William-Adolphe Bouguereau[47]. En una composición simétrica, el pintor francés escenifica la locura a la cual es sometido Orestes por las Erinias en venganza del matricidio. Estas "fieras" son encarnadas por mujeres de tensa figura y gesto iracundo. Son tres las Erinias que participan en la composición: una de ellas tiene el pálido torso descubierto, mientras sus piernas sostienen telas pintadas con verde vejiga, al igual que su brazo izquierdo, con el cual levanta una antorcha. Las otras dos bestias, ocultadas tras la figura de Orestes, y al igual que la anterior, lucen entre sus cabelleras serpientes de bocas irritadas. Una de las mujeres, con piel más clara, deja ver el perfil derecho de su rostro colérico; la del medio, paralelamente direccionando todo su odio hacia el asesino, levanta con su mano derecha dos serpientes que enfilan sus irritados cuerpos hacia la figura masculina. Las tres furias dejan ver su antebrazo desnudo y bien marcado para señalar con sus dedos, (en una postura que recuerda *La creación de Adán* de Michelangelo), a Clitemnestra, representada no como una sombra llamada para la venganza, sino como una mujer de pálida carnatura sostenida sobre los brazos de una de sus justicieras. En su pecho está enterrada la espada de su hijo, pero esta vez sus senos no están descubiertos. En esta pintura, una tela blanca viste su torso en caída de otra más larga color rojo bermellón, gemela del velo flotante sobre su cabeza, símbolos de la traición. Orestes, en primer plano y con la carnatura de un cuerpo más vivo con tonos cálidos de siena tostada, sufre el agobio de las imprecaciones relatadas en los versos de Esquilo:

> Pero sobre nuestra víctima, he aquí nuestro canto delirante, vértigo en donde se pierde la razón, el himno de las Erinias, encadenador de almas, sin lira, que seca a los mortales de espanto. (Trad. 2007, p. 164)

47 William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) es reconocido por ser uno de los grandes referentes del academicismo francés del siglo XIX.

Esta pintura de Bouguereau es una de las pocas de su colección que posee un dramatismo destacado por sombras muy marcadas. El artista se vale para esta representación de la tragedia, de una atmósfera sombría para articular los ademanes coléricos y sufrientes que enmarcan la composición. El perfecto dibujo proporcional de los cuerpos es firma del neoclásico y para dinamizar su construcción compositiva, el francés decide romper la armonía de color constituida alrededor de verdes y ocres oxidados y pálidos, con el contrapuesto del rojo contenido en la figura de Clitemnestra. La postura atormentada de Orestes es digna del conflicto trágico: el hombre gesticula con pánico la desgracia de su destino. Finalmente, la rabia personificada por las "furias" o "perras", como también lo describe Esquilo, refuerza la narrativa construida alrededor de una culpabilidad trágica ya ejercida sobre las pérfidas impiedades en contra de la propia familia.

3.1.3. Edipo rey: lo paradójico en la caída trágica del héroe

El desencadenamiento fatal de sucesos ocurridos en la tragedia de Sófocles conduce hacia una lección moral sobre lo ineluctable. Edipo, rey de Tebas, héroe, esposo, padre, hijo, hermano; hombre de arrebatos y acciones irreparables, infame de sus desgracias y heredero del destino trágico acarreador del hado de su caída. Edipo soberbio, maldiciente de la desdicha de desconocer y querer conocer. La tragedia en su mejor representación: de la dicha a la desgracia en una serie de acontecimientos desatados frenéticamente en esencia de un destino ya escrito.

Intentar evitar la desgracia es cumplir el mandato. Deshacerse de un hijo para no ser asesinado por este; huir como hijo para no actuar en pos del parricidio e ir en contra de la naturaleza con su madre. Maldecir al asesino y ser asesino. El destino entonces no está marcado únicamente por la casualidad de los caminos que unieron nuevamente a padre e hijo y padre y asesino, y a madre e hijo y madre y esposo. Está también marcado por la causalidad de hechos ya firmados por el destino de una caída trágica que aguardaba toda su vida. Aun así, la pena trágica de Edipo no está dada por cometer parricidio o practicar una relación incestuosa con su madre; la sentencia del delito está en su arrogancia: su actitud de héroe vencedor y su necesidad de querer saber la verdad lo sumerge en la cólera de sus amenazas y la desgracia de su locura.

La paradoja, lo frenético de la caída del héroe y el conflicto del individuo convertido en una situación universal es lo que hace a *Edipo rey*[48] una de las tragedias más importantes y repetidas en la historia de las artes. Ya lo escribieron Jordi Balló y Xavier Pérez a modo de epílogo en *Edipo rey* (2015) haciendo una serie de reflexiones sobre la importancia de las líneas *sófoclianas* en lo que respecta a la historia de la tragedia y lo trágico. Allí, en "Los riesgos del saber" (2005)[49], estos académicos mencionan algunas de las referencias a posteriori, en su mayoría piezas modernas, inspiradas, si no directamente en

48 Sófocles. (2015). *Edipo Rey* (Trad. L. Gil). Penguin Random House Grupo Editorial. (Trabajo original publicado ca. 429 a.C.).
49 *Ibidem.*

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

los versos del mito, en los elementos clave que hacen lo trágico en *Edipo rey*. Desde análisis a la obra de Jean Cocteau, *La Máquina Infernal* (1934) basada en la obra de Sófocles; pasando por la literatura del norteamericano Paul Auster en sus principios sobre la búsqueda de la resolución de un conflicto y lo azaroso del proceso; hasta el cine de finales de los noventa e inicios de los 2000, con películas como *Lost Highway* (1996), *The sixth sense* (1999), o *Memento* (2000), las cuales agarran elementos clave sobre la paradoja del héroe en su caída trágica mientras enfrenta lo inevitable. Balló y Pérez evidencian además el alcance de *Edipo rey* en formas posteriores de representación sobre la intensidad trágica a partir de elementos clave usados *a priori* por Sófocles.

> "Esta historia de desencuentros de la identidad, de un saber retardado y para siempre trágico, constituye un fértil andamio conceptual y dramático para todos aquellos dispositivos de ficción donde la verdad acaba girándose paradójicamente contra quien la busca: donde el que es padre se descubre hijo, o el que investiga un crimen se sabe finalmente criminal, o el que se cree vivo se descubre muerto". (Balló y Pérez, 2005, p. 141)

Hay, también, otras dos representaciones de *Edipo rey* mencionadas por los escritores españoles en las cuales me gustaría detenerme un poco más. *Edipo alcalde* (1996) es una película dirigida por el director colombiano Jorge Alí Triana y guionizada por el escritor, también colombiano, Gabriel García Márquez. La tragedia de Edipo es desplazada ahora hasta un contexto colombiano marcado por las miasmas de la guerra. En un guion muy bien logrado, el cual combina el romanticismo poético con el conflicto del arquetipo, un hombre soberbio que busca la paz de un territorio azotado por la guerra encuentra que no es más sino culpable de la continuidad de aquello que desea dar por terminado. En la ignorancia de someter a culpa la persistencia del conflicto armado entre grupos de distinta índole, descubre no solamente haber sido él quien ha desatado la venganza violenta que determina el momento de un país, sino que además es heredero de su propia desgracia por haber matado a su padre en un momento marcado por el azar de las circunstancias y, posteriormente, haber ocupado su lugar como esposo sometiéndose carnalmente con su madre.

Acá, la adaptación cinematográfica de Stella Malacón Gutiérrez está permeada por una dirección artística que hace eco de una figuración dramática y neobarroca. El uso constante de luces tenues y sombras fuertes para construir atmósferas dramáticas permiten una lectura del diálogo intertextual construido alrededor de yuxtaposiciones relevantes para texturar los distintos elementos simbólicos que condensan una idea trágica y el romanticismo de un país con bella natura. A su vez, el erotismo aparece en pantalla y acompaña el dramatismo en una suerte de representación que actúa en función de un diálogo transgresor de lo consustancial de los cuerpos, hacia un placer paródico por el juego perdido de lo que va en contra de la naturaleza. El cuerpo allí es fundamental para la representación del desarrollo trágico. Edipo, protagonizado por Jorge Perugorría es estereotipado no sólo como un hombre de buena razón y corazón que apunta a ser un héroe de la paz, sino que también es dibujado con un cuerpo hegemónico, de masa musculosa y facciones perfectamente contorneadas frente al ojo de la cámara, la cual más tarde ve su caída representada a través de un *performance* atravesado por la cólera sufrida. Sumido en la miseria de su destino, Perugorría es situado en una especie de espacio naturalizado hacia el ritual donde ocurriría el *oráculo* para sufrir las consecuencias de sus acciones. En su condición humana, se sirve de gestos y

movimientos para representar el pánico que le ahoga en la verdad. Más tarde aparecería la consecuencia última de la tragedia personificada por la muerte de Yocasta (Ángela Molina), quien, evitando la parodia, ya no se suicidaría ahorcándose como lo escribe Sófocles, sino que Márquez sustituye la acción por una autoagresión con navaja en el vientre para suprimir simbólicamente el pecado que engendró lo innatural. Estos elementos proliferan en acción para que, Edipo, con la misma navaja con la cual se borra el pecado, haga ceguera de las penas que no quieren ser vistas nunca más.

En efecto, el *Edipo alcalde* de Jorge Alí Triana y Gabriel García Márquez representa los límites entre la realidad y el mito. Cumple, además, con una suerte de tríada trágica que, propuesta por Sandro Romero Rey (2014), abraza los tres ejes de la tragedia: La tragedia del yo, en perspectiva al absurdo de la problematización del ser humano enfrentado a un destino macabro y haciéndose un problema universal hasta nuestros días; la tragedia social, proyectada por una serie de eventos apresados en una sociedad sumida por la desgracia de la violencia y la muerte en multiplicidad; y la tragedia como género teatral, en este caso adoptada en forma de artificio cinematográfico para *reescribir* la historia ya presentada por Sófocles.

En otra instancia, *Edipo rey* (1967), dirigida y escrita por el director italiano Pier Paolo Pasolini, es un largometraje con una relación directa a los versos de Sófocles. El italiano narra con imágenes, en una primera parte, la vida de Edipo (Franco Citti), desde su nacimiento y exilio de Tebas, su posterior adopción en Corinto y su huida luego de escuchar el trágico destino que el oráculo le ha narrado. Edipo, en su apresurada y desequilibrada huida, hace pie a su destino matando a su padre en defensa propia. Luego enfrenta a la esfinge (esta vez un humano disfrazado de monstruo y no un león alado con cara y pecho de mujer) y es coronado rey para terminar de abrazar su oscuro destino consagrándose con su madre. Una segunda parte da lugar a imágenes más crudas y dramáticas. Tebas está devastada, los cuerpos yacen en enfermedades y hombres se suicidan ahorcándose. El tormento se encadena con el sufrimiento. La representación del ritual en búsqueda de la salvación se hace cada vez más oscura con una dramatización conducida de imágenes diurnas a imágenes nocturnas marcadas por sombras frías. Al final, la caída del héroe y el momento trágico de la historia proyectan a una madura Yocasta (Silvana Mangano) ahorcada en su habitación luego del sufrimiento vivido por saber que es madre y esposa de su hijo. También se muestra a un Edipo en pánico al borde de la locura: al guion de Sófocles, usa el broche del vestido de su esposa para apuñalar sus ojos. La imagen fotográfica es la de un hombre joven con los ojos ensangrentados emblematizando lo inevitable de un conflicto. La de Pasolini es una representación más serena en su historia llena de rituales y escenografías occidentales. Además, es cruda en el conflicto del *performance* exaltado y la fotografía dramática en miradas y acciones vinculadas directamente con la poesía colérica del mito griego.

Por otro lado, las representaciones pictóricas de *Edipo rey* han sido más bien, en su mayoría, representaciones a lugar de la razón y no de lo trágico o de la altura del drama. La escena que comúnmente da lugar en la pintura es una lucha intelectual entre Edipo y la Esfinge. Probablemente la imagen más famosa de este número pertenece al cáliz de cerámica del antaño período griego clásico en la que, dentro

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

de una circunferencia con símbolos geométricos en repetición, se encierra la figura de la esfinge con cabeza humana y cuerpo de león alado sostenido sobre una columna iónica a modo de escultura. Frente a esta figura mitológica se ubica un Edipo barbado, quien cruza sus piernas en una pose manifestadora de razón en tanto ubica su mano en la mandíbula cual futuro héroe pensante del acertijo que debe responder. Los tonos de esta representación son naranja y negro, siendo estos meramente atados a la técnica de la *eritografía cerámica* o cerámica *de las figuras rojas* en la que, el artista, en este caso desconocido, dibujaba o desdibujaba, con uso de engobes, las figuras con rojo sobre fondo negro antes de la cocción del cáliz para obtener estos tonos *canonizados* en la estética del período.

Ocurre también con las pinturas de François-Xavier Fabre[50], *Edipo y la Esfinge* (1806), con la de Ingres[51], también titulada *Edipo y la Esfinge* (1827) y con la de Gustave Moreau[52], *Edipo y la esfinge* (1864), respectivamente. Estas pinturas están contenidas por un escenario de discusión intelectual en el cual Edipo se enfrenta a la esfinge. Las tres pinturas de los tres franceses, muy neoclásicas en su estilo, no están atravesadas por el dramatismo frenético de los hechos que guían lo trágico, sino más bien se interesan en la representación de la razón y el uso correcto de los elementos iconográficos en la composición. En el caso de Fabre, el escenario está marcado por una muy romantizada naturaleza retratada a través de vivas gamas de verdes y ocres, las cuales permiten crear sombras en lo oxidado del tono y luces gracias a la saturación y el valor del mismo. En este camino naturalizado hacia Tebas, la bestia es iconográficamente correcta: la esfinge tiene rostro y pecho de mujer, además el cuerpo es un perfecto león alado. Acá, la bestia se sostiene sobre una roca *priori* a su caída y, Edipo, en la parte inferior, *priori* a su levantamiento, posa como héroe, joven, musculoso, armado con flecha y espada, de túnica roja y mirada punzante. Permanece como acertador de acertijos.

La pintura de Ingres, por otro lado, tiende a acentuar un poco más las sombras, pero su dramatismo es pálido. Acá, el camino a una cercana Tebas se ilustra más dramático por lo que se refiere al uso de la muerte a través de un esqueleto y de un paisaje mucho más rocoso, refugiado en su mayoría por la sombra que ahonda en las dificultades del sendero. En primer plano se iluminan unas rocas sobre las cuales se sostiene la pose intelectual de un, nuevamente, joven y musculoso Edipo de túnica roja y poseedor de dos flechas (probablemente referidas a los dos pecados cometidos por él mismo: el parricidio y el incesto). Al mismo tiempo mira fijamente a la esfinge escondida casi por completo ante su derrota: apenas se deja ver la luz del pecho de una mujer híbrida con el cuerpo y las patas del león alado. Al fondo, un hombre, también joven y musculoso, parece huir hacia Tebas, dibujada como templo de la razón e iluminada con un azul profundo y blanco alumbrado.

La tercera pintura, la de Moreau, desplaza un poco la relación intelectual entre el héroe y la bestia. La pintura del francés pone cuerpo a cuerpo a un joven Edipo, menos musculoso, sostenedor de

50 François-Xavier Fabre (1766-1837), retratista neoclásico francés; algunas de sus pinturas están también enfocadas en ilustrar temas históricos.
51 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), pintor y dibujante francés con estilo neoclásico y romanticista.
52 Gustave Moreau (1826-1898), pintor francés, reconocido por sus propuestas estéticas y simbolistas en la pintura.

flecha como bastón y túnica verde esmeralda. Al mismo tiempo, la esfinge pone sus patas de león sobre el pecho del hombre. Las poses se hacen más eróticas y la simbología pareciese hacer relación a la proximidad del vínculo incestuoso con su madre, pues en este caso, la cabeza de la esfinge es mujer reina, la cual mira con incógnita y su cuerpo de pecho humano, poseedor de bisutería, se inclina bien iluminado hacia Edipo. El paisaje figurativo parece querer ser dramático y romántico: el cielo es manchado por un gris violáceo y el suelo está fragmentado por el abismo contenedor de muertos yacentes sobre rocas rojas contrastantes del verde esmeralda. Junto al pie de un muerto se eleva un cáliz casi yuxtapuesto por el fondo de transparencias anaranjadas. Las montañas del fondo intentan dramatizar el camino a Tebas y algunas plantas surgen de lo infértil de la tierra.

Las indagaciones sobre las representaciones de lo trágico me han llevado a encontrar también dos pinturas relacionadas a *Edipo rey*, esta vez de distintas índoles. Un siglo después, el artista alemán Max Ernst titula una de sus pinturas *Edipo rey* (1922): un óleo de características surrealistas que evoca, al contrario de las anteriores representaciones, al subconsciente y no la interpretación general de los versos de Sófocles. El primer plano de la pintura del alemán está dominado por los enormes dedos de una gran mano que sale por la ventana de una casa enladrillada con tonos anaranjados oxidados y luces amarillas. Con la misma paleta de color, los dedos atravesados por un anzuelo de pesca sostienen lo que parece ser una nuez en forma de vulva, también atravesada por flechas. A la derecha, en un juego espacial arquitectónico aparecen dos animales imaginarios: uno con ojo de humano y cabeza de pájaro, más afeminado y de tonos aguamarina. Detrás, otro de verde oxidado, ojo de humano enrojecido y cuernos de toro que parecen haberse enredado con un delgado hilo desprendido desde arriba. Al fondo, en el cielo de Prusia profundo desvanecido con un amarillo apastelado, vuela un globo.

En la fantasía de lo surreal sumergido por el título de la obra, los elementos puestos a dialogar en la composición parecen hacer referencia simbólicamente al complejo de Edipo propuesto desde el psicoanálisis de Freud y no directamente a la poética trágica de Sófocles. Si bien lo onírico de la composición puede ser estremecedor para algunos, las figuras del primer plano pueden hacer referencia a la relación del sexo opuesto, mientras las manos que sostienen la nuez en forma de vulva, hacen referencia al sentimiento agresivo y conflictivo de lo psicosexual dado bajo un mismo escenario. En esa imagen, la representación de la tragedia no está dada por elementos o herramientas aludidas a lo dramático y caótico; el artista se suple de un conflicto convertido en tragedia universal y fiado a un complejo para representarlo mediante el uso de elementos oníricos alimentados de interpretaciones individuales. Ernst no alude al drama frenético o a la muerte, sino a un proceso surreal y simbólico, el cual permite abrirse a distintas interpretaciones.

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

3.1.4. Antígona: la tragedia colectiva

El debate ético-político insertado en la *Antígona*[53] de Sófocles es probablemente uno de los conflictos más reproducidos en el contexto contemporáneo. La figura de una mujer de grandes convicciones es enfrentada al antagónico déspota patriarcal que, cegado a su progreso político, establece un castigo aborrecido desde la ética. Antígona, mujer de nobles actos y gran ímpetu, hija de Edipo y desdichada por las desgracias emanadas por el hado de su linaje. Enfrentada al Estado mismo que le pertenece como herencia para defender su moral ante las leyes no escritas, aquellas que no han sido legisladas por mortales. Creonte, sucesor no heroico de un poder marcado por desgracias, infausto de sus soberbias acciones, autócrata desdichado y percatador tardío del inevitable y desgraciado encadenamiento de acciones que verían sus ojos. En esa benevolencia que enfrenta la despostés y viceversa, brota la incógnita: ¿es la obstinada disidencia de estos adversos una estructura dramática de lucha trágica más amplia que desplaza la discusión moral y política?

El marco dramático es en *Antígona*, entonces, un debate marcado por la dialéctica de dos opuestos que defienden su juicio en un ambiente trágico sellado por la muerte y la desgracia. Antígona, en acto de lucha moral por darle buen sepulcro a su hermano Polinices, paralelamente asesinado por Eteocles durante un enfrentamiento conjunto por el mandato de Tebas, es castigada a muerte por su tío Creonte, hermano de Yocasta y ahora heredero del infausto trono. El gobernante, en creencia propia de su buena política, es demandante de la prohibición ritual dadora de sepulcro a Polinices por traicionar al Estado luego de casi destruir la *polis* en una lucha iracunda por la sucesión del poder. Si bien en la historia el *sino* ya venía firmado por la muerte de los dos herederos al trono matándose el uno al otro, el notable individualismo de Antígona es causal de la congoja de su hermana Ismene. Si bien Ismene moralmente encarrila su pensamiento al de su hermana, por temor a las leyes de su tío, termina por no participar en el ritual encadenador del conflicto. Más tarde, sufre el agobio de las palabras de su hermana al no querer verla involucrada en su castigo suicida. Con rencor o no, Antígona se hace a un lado cual heroína para ejercer resistencia y fuerza discursiva de su actuar moral defendido bajo las leyes de los dioses que han regido siempre los mundos. Ese primer acto soberbio e individualista de Antígona sitúa a Ismene en una profunda tristeza por la soledad de su futuro y el rumbo desgraciado de su vida, entendiéndose simbólicamente su abandono al no aparecer más en la historia. Posteriormente, Hémon, hijo de Creonte y prometido de la heroína, intenta querer estar de acuerdo con su padre cual buena cría complaciente, pero termina por advertirle del yerro sobre el cual se precipita al notar que, fuera de las puertas del palacio, se comparte el pensamiento moral de darle sepelio al muerto. Aun así, en un acto que no admite discusión, incluso a los vaticinios infaustos traídos por Tiresias, Creonte encierra a Antígona para darle lugar a su muerte en distante cueva exhortándola del sepulcro.

53 Sófocles. (2015). *Antígona* (Trad. L. Gil). Penguin Random House Grupo Editorial. (Trabajo original publicado ca. 441 a.C.).

Habiéndose dado cuenta tarde de sus acciones, Creonte se ve inmerso en un conflicto trágico. Antígona se suicida ahorcándose de un nudo trenzado; su prometido le encuentra yaciente y, en cólera de gritos, ataca fallidamente a su padre para luego apuñalarse con espada propia y dar fin a su vida. Eurídice, madre de Hemón y esposa de Creonte, al verse enterada por el mensajero de la desdicha ocurrida, también se suicida, no sin antes maldecir a su esposo por todas las desgracias. Todo el encadenamiento fatal de sucesos, ocurridos uno tras otro frente a los ojos de Creonte, construye un orden que denota, a mi parecer, una fuerza trágica extendida más allá del héroe y de la discusión ética-política sobre quién tenía la razón y permea de una profunda angustia, tristeza y dolor el relato en conjunto. Todos los efluvios malignos desprendidos de la muerte contagian de desgracia a cada personaje como si de una pandemia se tratara la propagación del lamento. Bien ya lo levantaba en voz el coro al conceder con sus palabras: "nada acontece en la vida de los mortales exento de desgracia" (Sófocles, trad. 2015, p. 67). Este marco dramático constituido en la *Antígona* de Sófocles y trazado inicialmente desde una disputa ético-política de dos opuestos da pie a un proceso trágico envuelto por una lucha desprendida de la acción política y se concentra directamente en un conflicto tácito que marca, suceso a suceso, la importancia de la restitución. En este caso, la restitución toma lugar en un escenario que esclarece la importancia del cuerpo (pues debe ser revertido en su injusticia) y en la potestad del ritual (que restituye la dignificación del deseo y las prácticas arraigadas) buscando hacer cierre del conflicto trágico y evitar una caída ineluctable.

Antígona frente a Polinices muerto (1865) es un óleo sobre lienzo de gran formato realizado por el artista Nikiforos Lytras[54]. La imagen, compuesta en formato horizontal, ordena dos figuras en un escenario sombrío: un escorzo masculino de pecho desnudo yace sobre una superficie rocosa rica en texturas y tonos cenizos, mientras el cuerpo de una mujer apenas iluminada, se asoma entre las sombras. La luz crepuscular usada por el pintor griego articula la atmósfera melancólica de la representación trágica. Lytras ilustra a Polinices muerto con un cuerpo bastante vivo en tonos; allí su brazo izquierdo se escurre sobre la tierra mientras su mano derecha se deja caer sobre su estómago. La luz focaliza la muerte del hombre y sus sombras bien marcadas dramatizan su yacimiento. Por otro lado, Antígona, a contraluz, parece acercarse lentamente hacia su hermano. El artista sigue las líneas del mito frente al conflicto ético-político: la escena representa a una mujer, erigida como símbolo de fuerza y resistencia, a punto de darle sepulcro a su hermano muerto ya sabiendo de antemano su destino. Su figura, más desdibujada y con un rostro más tenebroso que definido, pone de manifiesto la pronta desgracia de una mujer heroína, pues reconoce su deber moral ante las situaciones propuestas. El cielo de luces esmeraldas se mezcla poco a poco con nubes grises, las cuales rápidamente se convierten en negro humo. Toda la escena le pertenece a un lenguaje afligido. Llama la atención, por consiguiente, lo bien logrado de esta representación trágica, pues desde mi punto de vista, el autor no solo domina la técnica, sino también se apropia correctamente de un lenguaje melancólico para construir una atmósfera desgraciada y, además, poner de manifiesto los símbolos propuestos por Sófocles. *Antígona frente a Polinices muerto* se deshace de elementos cargados y, aunque los personajes se ubican en un escenario teatralizado, se logra percibir el silencio de una desgracia próxima.

54 Nikiforos Lytras (1832-1904), pintor griego, de gran gesto y técnica expresiva.

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

3.1.5. Medea: la ira es un lastre

Medea, mujer hechicera, incomprendida y extranjera; adolorida vengativa. Es fácil encontrar en las palabras poéticas de esta tragedia un gran acierto asentado del lenguaje trágico directo y transparente que permite conectar con el odio, el dolor y la angustia sufrida por la *Medea* de Eurípides, último autor de este gran trío de la tragedia griega. Es también muy difícil no ponerse del lado de Medea y sentir su cólera cuando se es rencoroso de corazón y se han sufrido los escalofríos que recorren el cuello y calientan la cabeza en una tensión despavorida llena de sufrimiento e ira por querer acabar con todo sin importar qué. Esta tragedia euripidea ha permitido encontrarme con un personaje roto que pone de manifiesto el inmenso poder de amar en vigorosidad y las desgracias que trae consigo ese sentir.

Jasón era todo lo que Medea anheló en su vida. Por ese hombre dejó a su padre, Eetes, el rey de Cólquida. Además, asesinó a su hermano con el fin de que su amado tuviese más tiempo y suerte en su huida con los argonautas, pues Medea le asistía en un plan para recuperar el trono que le pertenecía como herencia de su padre Esón. Incluso sus dones de hechicería le sirvieron a su amado cuando esta le ayudó a conquistar el *vellocino de oro*, asignación final que le daría de nuevo la entrada segura a su patria. Aun así, a pesar de haber dejado atrás a su padre y a la vez su patria, sacrificar a su hermano, tener dos hijos con su amado y ser una amante incondicional que vela a favor de todo lo que su hombre desea, Jasón la dejó por Glause, hija de Creonte, el rey de Tebas.

> "A mí, esta situación inesperada que me ha sobrevenido, me tiene destrozada el alma. Perdida me veo, y, al perder la alegría de vivir, quiero morir, amigas, pues quien sabía claramente que lo era todo para mí, mi marido, se ha convertido en el peor de los hombres". (Eurípides, trad. 2011, p.177)[55]

Comprender la continuación de la historia es descifrar el alcance de un corazón roto mientras se habita el agobio mental. Las palabras maldicientes por la cólera de Medea afligen a un coro de mujeres, quienes en desdicha la acompañan y en temor de sus deseos le hacen conciencia de una razón esfumada. En una ironía patriarcal y despavorido por el miedo de maldiciones a su hija, a su tierra o a su persona, Creonte decide desterrar a Medea haciendo caso omiso de sus tetras hechiceras. Más tarde aparece en escena Jasón para confrontar a la desdichada en una cobarde y manipuladora disputa: toda culpa recae sobre su mujer y no sobre él, esencia digna de quien traiciona el compromiso. Pero ante las palabras de la madre de sus dos hijos, el infiel le concede a la mujer una noche más con sus niños antes de ser exiliada, tiempo suficiente para maquinar la venganza de quien tiene el corazón entre sus manos. Con sus conocimientos en hechicería, Medea envenenaría a Glause a través de una diadema de oro y un velo que usaría en su matrimonio: los encargados de lograr este plan serían sus dos hijos, quienes entregarían estos objetos a modo de regalo para la mujer, pues luego de artificios sutiles e ingeniosos, la despechada conseguiría que el traidor se quede con sus hijos y los introduzca en el palacio. Asimismo, se le daría muerte a Creonte, pues este, al tocar a su hija, quedaría intoxicado. Finalmente mataría a sus dos hijos, así ya no quedaría nada para Jasón y de paso se evitaría que alguien les empuñe la espada en venganza. En regocijo y desventura, todas sus palabras se cumplieron.

55 Eurípides. (2001). *Medea. En Tragedias I* (Trad. J. López Férez). Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado ca. 431 a.C.).

Es de gran importancia resaltar en esta gran pieza trágica la prosística sobrecogedora de Esquilo. El hilo narrativo permite adentrarse en la desgracia sufrida por Antígona y, por consiguiente, sentir una tragedia más cercana y viva que se aleja poco a poco del mito. Bien lo dice Juan Antonio López Férez (2001) en el prólogo de *EURÍPIDES Tragedias I* sobre el estilo poético del dramaturgo en *Antígona*: "la monodia es el vehículo apropiado para expresar la locura, el amor violento, el odio intenso, la desesperación" (p. 55)[56]. Todo el desastre comprendido aquí refleja un conflicto interno marcado por la inestabilidad de sentir la vida derrumbándose y el actuar irracional se desencadena en manifestación de la ira contenida por sentir que todo es injusto en vivir. El hado es índole de lo inesperado y, al no ver reparación, se empuja con más resentimiento la desventura en un estado psicótico. Entonces todos los hechos trazados por la muerte y la tristeza ya no tienen reverso en la ruta de infaustos que todo con resentimiento ve: "Comprendo qué crímenes voy a cometer, pero más fuerte que mis pensamientos resulta mi ira, que es la culpable de las mayores desventuras de los humanos" (Esquilo, trad. 2001, p. 202,).

En 1838, Eugène Delacroix[57] representó pictóricamente la tragedia esquiliana en un óleo sobre lienzo titulado *Medea Furiosa*[58]. Considero que este no es uno de los mejores trabajos del pintor francés: se queda corto en la técnica (pues desproporciona la figura de Medea) y en el concepto (pues dramatiza pobremente el clímax de los eventos trágicos). En una composición vertical estructurada en el ámbito de la ley de tercios, el pintor romántico pinta una mujer de pecho desnudo con piel pálida; su rostro se entiende un poco raro: la cara en postura perfilada se siente alargada por la sombra que le divide en dos y deja más sombreados sus grandes ojos. Entre sus largos cabellos se enreda una corona de rojos y verdes esmeraldas para hacer juego con los pendientes colgantes de su oreja más manchada que bien contorneada. La mujer descuelga sus brazos hacia abajo: con el antebrazo derecho sostiene-casi-ahorcando a un niño desnudo de rubios rizados, ojos llorosos y mejillas coloradas en armonía con los pezones de quien le agarra. Su pose es como de quien se retuerce intentando desengancharse para huir. En el otro brazo, un poco desfigurado, la mujer empuña dramáticamente un cuchillo direccionado hacia el suelo. Bajo el antebrazo y agarrándole con la mano contraria está el segundo niño, también desnudo por una carnatura blanca, pero esta vez de cabellos castaños. El rostro del niño, escondido entre las sombras, es, desde mi postura, la parte más importante de la pintura: el ojo del niño "rompe la cuarta pared".

La mirada del infante se dirige hacia el espectador, buscando incorporarle en la escena trágica, pues con su ojo, nos llama como quien pide ayuda ante los infaustos que están por ocurrir. Además, allí, en los ejes de construcción, el pintor francés hace punto de partida para el desarrollo de la composición áurea. Por otro lado, la parte inferior de la pintura está marcada por las piernas desnudas de los niños y por las telas verde esmeralda (en búsqueda de la armonía equilibrada de color) y rojas (en símbolos de muerte, amor y traición), las cuales cubren las piernas de Medea. Sus pies también se pintan desnudos

56 *Ibidem*.
57 Eugène Delacroix (1798-1863) es uno de los pintores más reconocidos del romanticismo francés. Entre sus obras de arte también destacan sus litografías.
58 La pintura también es titulada en algunos museos como "Medea a punto de matar a sus hijos" o en inglés, "Medea about to kill her children". Su título original en francés es "Médée furieuse".

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones: un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

sobre las piedras de un paisaje que roza el neoclásico y el flamenco. La atmósfera se siente muy oxidada (quizá por el estado de la pintura en pleno siglo XXI) y les enmarca en una especie de cueva rocosa en la cual se asoman algunas ramas y plantas. A la derecha, tras las figuras, parece ocultarse un árbol de verdes azulados, mientras en la esquina superior izquierda se divisa mucho más claro el paisaje montañoso que deja ver un trozo de cielo azul claro con nubes blancas.

Esta representación de Delacroix se desliza por una cuerda floja que cruza entre el academicismo neoclásico y el romanticismo. Con esto quiero decir, esta pintura pierde todo el interés por la gran tragedia de Esquilo y sus ráfagas del desastre desenvueltas en cólera. No hay elementos pictóricos que desenvuelvan todo el drama, el dolor, la ira y la bruma insertadas en la *Medea* esquiliana. Los escorzos pintados acá no dan cuenta de un *performance* psicótico y la técnica no es apropiada correctamente para hacer sentir lo que las palabras del poeta logran advertir. El francés se encamina por símbolos ilusorios de la tragedia, pero escatima en la imaginación del sujeto que siente el infortunio desenfrenado y la pasión intensa. Se podría decir: hubo un fallo en todo lo que el romanticismo quiso reaccionar contra el neoclasicismo.

Existe también otra representación pictórica de *Medea,* quizá un poco menos aburrida. Germán Hernández Amores[59] realizó una pintura de gran formato en 1887 titulada *Medea, con los hijos muertos, huye de Corinto en un carro tirado por dragones*. También en formato vertical y en una composición un poco más simétrica, el pintor español continúa la narrativa esquiliana yendo unas líneas más hacia adelante: Medea ya no está intentando matar a sus hijos, ahora estos yacen en carnaturas pálidas de grises fríos en interpretación del *algor mortis*. El español escenifica la última escena del relato: Medea, con rostro cansado y angustiado, de largas cabelleras marrón oscuro deslizadas por los aires, cubierta con un *quitón* blanco transparente y al mismo tiempo contrastado por un *himation* de tonos púrpuras en diferentes intensidades, sostiene a sus hijos ya perecidos en un carruaje dorado tirado por grandes serpientes —de naranjas oxidados y blancos grisáceos— en su huida hacia Atenas. Esta imagen se centraliza en el lienzo mientras la rodea un romántico cielo cerúleo de grandes nubes blancas agrisadas y tonos ocres (símbolo de la tormenta envuelta en los hechos). Esta representación es de inspiración romántica en cuanto a una tragedia clásica, pues se acude a símbolos y estrategias compositivas dinámicas para intentar crear una atmósfera dramática de un hecho malaventurado. Sin embargo, al final, esta carece, al igual que la propuesta del francés, de un alcance suficiente para transmitir el proceso trágico compuesto en los versos de la *Medea* del poeta griego.

Entre las varias adaptaciones cinematográficas realizadas sobre *Medea*, hay una que llama bastante la atención. *Así es la vida* (2000) es un filme del director mexicano Arturo Ripstein y guionizado por Paz Alicia Garciadiego. Es de interés acotar que el director de esta película adscribe en los créditos de su película que esta ha sido inspirada en la *Medea* de Séneca y no la de Eurípides, siendo la del filósofo estoico una versión que sigue de cerca las líneas del gran poeta trágico como cimiento de una

59 Germán Hernández Amores (1823-1824), pintor español académico con influencias de la pintura neoclásica y romántica.

construcción innovadora en los personajes y sus acciones, hecho que supondría una dirección fascinante hacia Ripstein por el arquetipo del personaje y no la especificidad de los hechos[60].

Este hecho cinematográfico latinoamericano propuesto en fórmula de realismo mágico, estructura en adaptación de la tragedia un escenario mexicano empobrecido que sigue la vida de Julia (Arcelia Ramírez), una mujer curandera de barrio. En la desgracia por el abandono de su esposo y acompañada por su madrina, Julia sufre el resentimiento del abandono y se rehúsa a la soledad. Repudia su existencia en cuanto a lo injusto de la vida. El guion adaptado de Garciadiego es exquisito en su estructura poética latinoamericana, la cual pone de manifiesto todo el proceso trágico asfixiante de ira y desgracia en el rol de la protagonista. En encadenamiento con la dirección de Ripstein, Arcelia Ramírez hace de su cuerpo una herramienta para manifestar la *psiquis* existencial de una mujer adolorida por la vida: se golpea la cabeza, solloza en dolor de su pena, corta sus muñecas, apuñetea su boca, lamenta en palabras su existir. Todo este *performance* se escenifica desde una estética específica: se trazan espacios marginados en armonía de una paleta de color que pone como protagonistas al amarillo (locura y enfermedad) y al verde (decadencia, celos y repugnancia).

Existen también elementos plásticos de los que se sirve el autor para proyectar en el relato el dolo de la catástrofe y la índole desventurada de nuestra protagonista: a modo de instalación se configuran en algunas habitaciones televisores como puente y transición. Así se transponen situaciones del melodrama televisivo con las desgracias encarnadas en la película del mexicano, pero extendidas al mismo tiempo a la vida real de quien sufre las desgracias ocurridas allí. Los espejos constituyen también una parte importante dentro de la composición del largometraje: las superficies reflejan en perspectiva los arquetipos sufrientes que trascienden y desarrollan su culpabilidad trágica durante la historia. Estos elementos son aprovechados por el director que en su fotografía compone escenas melancólicas en diálogo con el estereotipo de la mujer irascible y vengadora de su esposo, quien al final termina cometiendo infanticidio (haciendo una referencia a la tragedia de Esquilo y ya no a la de Séneca) en un escenario más bien efectista que rompe de mala manera con el concepto fatídico y un *performance* afligido bien ligado a la especificidad del proceso trágico.

60 Véase Tovar Paz, F. (2002). Medea de Séneca en Así es la vida (2000), filme de Arturo Ripstein. *Revista de Estudios Latinos* (ReLat), *2*. (pp. 169-195).

3.2. Tragedia isabelina, Siglo de Oro español y tragedia francesa del siglo XVII

3.2.1. Hamlet: locura, venganza y muerte

Hamlet[61] es una tragedia melodramática escrita en estilo romantizado. Es cualidad y calidad de William Shakespeare apropiarse de un lenguaje apasionado y una estructura bien compuesta de elementos poéticos para narrar casi que la más famosa de sus tragedias. Allí, el compás dramático marca el rencor y el odio como figura vengativa delineadora de la muerte; la locura como semblante de un juego irónico; el existencialismo del "ser o no ser" en apropiación del soliloquio; el sentimentalismo idealizado en el uso de largas prosas y versos, y la dilatación trágica en la ironía cómica.

La intriga señala el punto de partida en esta tragedia. Bernardo y Francisco, dos oficiales en guardia han presenciado en las noches la sombra de un semejante al recién fallecido rey Hamlet. Horacio, amigo del único hijo del difunto, asiste en escena para entender la veracidad del asunto y terminar enfrentando fallidamente la temerosa sombra. Ante la negativa enunciativa, los tres hombres deciden acudir a Hamlet, aciago en su semblante por la pronta muerte de su padre, y comunicarle todos los hechos presenciados a la luz de la luna. La narrativa se desplaza entonces hasta el Palacio de Elsinor, donde se advierte que Claudio, hermano del Rey Hamlet, ha tomado todas las capacidades que antes le pertenecían al ahora perecido: ha dispuesto del cetro para convertirse en el nuevo rey dinamarqués y ha tomado el lecho nupcial con Gertrudis, reciente viuda y madre del muy querido y amado príncipe.

Frente a lo relatado por Horacio, en testimonio de Bernardo y Francisco, Hamlet decide asistir al lugar de la manifestación para ver con sus propios ojos los hechos que le desconciertan. Antes de que el gallo cantara, la sombra de este rey armado ha aparecido nuevamente y, con gestos, direcciona al joven Hamlet hacia el peñasco, como si de un secreto se tratase lo que quiere contar. Allí se narra un testimonio trágico: es mentira que el hombre murió envenenado por una serpiente como se ha llegado a decir; fue su hermano quien lo asesinó con ponzoñosa sustancia para quedarse con su trono y su mujer Gertrudis, quien infielmente prefirió a su hermano político (incesto isabelino) para hacer su nueva familia. Habiendo escuchado estas palabras, la tristeza del príncipe se convirtió en cólera. Su plan entonces era seguir la voz del fantasma y cumplir el mandato de venganza.

El uso de la razón por parte de Hamlet es clave: sabe que debe vengar a su padre, pero evita el matricidio a toda costa para no desatinarse en desequilibrio; además, hace ironía de la locura con la que se le señala por su actuar, pues en su burla camufla la venganza del dolor. La inestabilidad sentimental en la evolución del personaje hace del príncipe un juego directo entre el artificio del arquetipo y la construcción de la acción trágica. Los disparates cada vez más vehementes de Hamlet hacen pensar, en un acto azaroso, a Polonio, el chambelán del reino, que la locura del desdichado sobreviene de un desamor con su hija Ofelia, pues Hamlet ya le había declarado su amor con anterioridad, pero tanto el padre, como el

61 Shakespeare, W. (2000). *Hamlet* (Trad. EDIMAT LIBROS S.A.). Editorial Sol 90. (Trabajo original publicado ca. 1603).

hermano de la joven, le aconsejaron tomar distancia. Este equivoque le costó bastante a Polonio, quien siempre quiso tener la razón de sus palabras y desencadenó el curso violento del rencor. La *peripecia* en la estructura dramática de Shakespeare hace de Hamlet un personaje intelectual que difiere toda la acción trágica por medio de estrategias para usar su virtud: la ira se esconde tras una máscara sarcástica de bufón en la que toda respuesta es ironía desequilibrante.

Pero es hasta el *Acto III* donde ocurre el clímax del conflicto trágico. El uso de la tragedia dentro de la tragedia por parte del dramaturgo inglés es estrategia de excelsa estructura narrativa. Este espejo inserto en representación de *La ratonera* construye una idea *metatrágica* que funciona a modo de catarsis multidireccional: los hechos ocurridos en la obra interpretada por los cómicos muestran una relación directa con el actuar de Claudio y Gertrudis, quienes perturban y desvarían en su comportar. La consumación de este plan revelador de verdades desenvuelve en los personajes una suerte de reconocimiento por sus acciones y proclama sobre un pedestal el existencialismo de la vida humana que replantea el ser, la desgracia y su muerte en una apoteosis trágica. Al mismo tiempo que se enfrenta la verdad, el furor se desenvuelve hasta el error: la *hamartia* se desencadena por la muerte de Polonio, quien, escondido en los aposentos de Gertrudis, escuchaba el enfrentamiento verbal con Hamlet, ya desatado en furia por los oprobios de su madre. Conturbado, Hamlet erra su destino enterrando la espada sobre el cuerpo agazapado del palaciego, confundiéndolo con el de su tío. Esta acción violenta marca la segunda muerte en la historia y desanuda consigo el hado del príncipe.

El héroe desciende en fatalidad de sus actos. Su tío Claudio lo destierra hacia Inglaterra para intentar asesinarle en compañía de sus amigos Rosencrantz y Guildenstern. Simultáneamente, Ofelia, su amada, se ahoga en locura por la muerte de su padre. La mujer, configurada como víctima inocente, es detallada en su delirio poético con románticas descripciones. El vestir de sus blancas telas, las flores embellecedoras y sus elegías le conducen lentamente hacia un suicidio bien romantizado: en su canto fúnebre, le enmudecen las aguas del arroyo. A las muertes de Ofelia y Polonio se hace energúmeno Laertes, hijo y hermano, para vengar el fragor de su repentino vacío. Ahora, hijo contra hijo, buscan a muerte inexorable la venganza de su padre. La desgracia es dádiva para quienes se rodean de la fatalidad emanada por la muerte. Hamlet escapa de Inglaterra y vuelve para el acto final: la escena se despliega en el cementerio, lugar ocupado por los sepultureros en manifiesto de la muerte, ya satirizada por la vanidad de la gloria y la igualdad del hombre en tanto es alimento para gusanos del cual quedan solo sus huesos. La lucha trágica obedece a la venganza en un duelo entre Laertes (ya influenciado por Claudio para rematar a su sobrino con veneno en la espada y en su copa) y Hamlet (quien se mira vengador glorioso bajo su actuar intelectual, salvador de su propio asesinato y castigador de sus amigos, contendientes de sus infortunios fatales). El destino hace figura en muerte de la venganza: por espada envenenada mueren Hamlet, Laertes y Claudio. Gertrudis bebe accidentalmente la copa envenenada y yace en desgracia. Al final, toda locura y compasión por las muertes trazadas en la historia se disuelven en la ironía de Shakespeare, pues en sus últimas líneas se descifra quién asumirá el reino.

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

Ofelia (1851-52) es una de las representaciones más conocidas sobre el personaje femenino en *Hamlet* de Shakespeare. Reconocida también como una de las pinturas más paradigmáticas del prerrafaelismo en la historia del arte, este óleo sobre lienzo del artista John Everett Millais[62] contiene la figura de Ofelia en el descenso fatal de la novela trágica. En una composición que llama la atención por su borde superior redondeado, el pintor inglés hace de su lienzo una obsesiva atención al detalle natural de flores y plantas en manifestación del romanticismo dramático ocurrido alrededor de la imagen femenina en su tragedia propia. Siguiendo las descripciones hechas por el dramaturgo inglés a través de Gertrudis, Millais construye su imagen:

> Donde hallaréis un sauce que crece a las orillas de un arroyo, repitiendo en las ondas cristalinas la imagen de sus hojas pálidas. Allí se encaminó fantásticamente coronada de ranúnculos, ortigas, margaritas y luengas flores purpúreas que entre los sencillos labradores se reconocen bajo una denominación grosera y las modestas doncellas llaman "dedos de muerto". Llegada que fue, se quitó la guirnalda, y queriendo subir a suspenderla de las pendientes ramas, se tronchó un vástago envidioso, y cayó al torrente fatal ella y todos sus adornos rústicos. Las ropas, huecas y extendidas, la llevaron un rato sobre las aguas, semejante a una sirena, y en tanto iba cantando pedazos de canciones antiguas, como ignorante de su desgracia, o como criada y nacida en aquel elemento. Pero no era posible que se mantuviese así por mucho tiempo… Las vestiduras, pesadas ya con el agua que absorbían, arrebataron a la infeliz, irrumpiendo su canto dulcísimo la muerte. (Shakespeare, trad. 2000, p. 96)

El semblante en el rostro de la Ofelia de Millais es distinguido. El artista captura el agobio sin recurrir al efectismo: su blanca y pálida piel que apenas deja ver un poco de rubor en sus mejillas da protagonismo a la mirada perdida de la desdichada. Sus rojos labios llaman también la atención para poner en foco la boca abierta de una mujer que cantaba los lamentos por perder a su padre. Sus largos cabellos marrón rojizos se deslizan flotando entre las aguas oscuras de un Prusia puro. Su cuerpo, cubierto por un vestido de violetas apastelados y dorados por ornamentos de bordados aflorados, yace flotando mientras extiende sus delicadas manos sombreadas por tierras tostadas; al mismo tiempo abre sus palmas como quien pide en clamor por el sentimiento de inmensa derrota. Junto con su cuerpo flotan las margaritas (símbolo de pureza), los ranúnculos (asociado a la mujer encantadora), la ortiga (insignia de la pena y el dolor) y las flores purpúreas (emblema de lo fúnebre), que también rodean su cuello a modo de collar (en relación a su muerte).

La naturaleza hace de esta composición una lucha por el protagonismo. El sauce descrito en las palabras de Shakespeare se pinta abandonado y casi caído sobre el agua en compañía del cuerpo a punto de ahogarse. Su presencia ensombrece el arroyo que estanca hierba de diversos tonos verdes y más flores como amapolas, narcisos y hortensias. En una esquina se elevan iris verdes alargados junto al reflejo del cielo azul. Al sauce de pardos anaranjados lo rodea un frondoso verde del cual brotan pequeños jazmines y largas flores purpúreas. Las ramas del sauce se dibujan casi secas entre las pequeñas hojas nacientes allí. La atmósfera de las plantas construye un ecosistema rico en técnica y color, el cual hace de

62 John Everett Millais (1829-1896), reconocido pintor inglés por su estilo que le hace honor al ser miembro fundador de la Hermandad Prerrafaelita, junto con Gabriel Rossetti y William Hunt. El prerrafaelismo se acuñó como movimiento pictórico que estudiaba con atención la naturaleza, rechazaba el academicismo y buscaba inspiración en la pintura prerrenacentista, muy similar al estilo romanticista ocurrido en Francia.

la fragilidad y la belleza una relación romántica con la desgracia y la muerte. Los verdes bien iluminados y las tierras anaranjadas dialogan armónicamente alrededor de una mujer de llorosos ojos claros yacida en su condena. La representación sobre la tragedia de *Ofelia* de Everett Millais es *hiperromantizada*, sí, pero constituye cierta aura dramática que pone de manifiesto la naturaleza del agobio. Su técnica es infalible y no busca efectismos sangrientos para hablar del suicidio y las desgracias; por el contrario, hace de su escenario trágico lo más vivo posible y lo pone en diálogo con la muerte en símbolos de una narración fatalista.

Eugène Delacroix dedicó también un período largo de su vida a representar plásticamente la tragedia del inglés. Entre dibujos, pinturas y grabados, el artista francés hace imagen de los hechos trazados en *Hamlet*. Llaman bastante la atención sus litografías. Cerca de quince son las piezas que hacen serie de su representación de *Hamlet* en esta técnica química del grabado. Desde 1834 a 1843 data la serie gráfica del artista en interpretación de distintas escenas de los cinco actos que componen el relato de Shakespeare.[63] En la mayoría de las piezas, el dibujo es de buena estructura y la técnica es rica en grises con fuertes contrastes, acierto para dramatizar sus escenas. Si bien las composiciones son consistentes, muchas de ellas dejan atrás el carácter trágico y se centran en eventos principales —no necesariamente trágicos— de la historia misma. *Hamlet tratando de seguir el fantasma de su padre* (1834), a modo de ejemplo, dibuja a un joven príncipe en su desespero por intentar seguir la sombra de su padre (un rey poco contrastado y de pose ridícula), mientras dos soldados tratan de detenerle. Al fondo, en el paisaje de grises claros, se divisan montañas rocosas, las cuales se funden con el cielo y el Palacio de Elsinor. La composición recuerda un poco la teatralidad barroca en tanto la figura de Hamlet se hace foco mucho más contrastado (en grises oscuros por la técnica) y su gestualidad corporal se dramatiza para extender su concepto de angustia.

La muerte de Ofelia (1843), por otro lado, tiene un gesto mucho más suelto que recuerda el trazo del dibujo impresionista. La composición se asemeja un poco a la de la posterior *Ofelia* de Millais: en vertical, la mujer se hace centro de su desgracia mientras se ahoga lentamente. En este caso, la joven se sostiene aún de la rama, siguiendo más de cerca las líneas del dramaturgo. Las flores ya no la rodean, aunque sí se distinguen trazos de la corona de hojas en su cabeza. La naturaleza es escenario circundante en su desgracia. También, *La muerte de Hamlet* (1843), declara la venganza en una composición evocadora del dinamismo clásico de Rubens. El dibujo de un salón sirve de escenario para representar la muerte de Laertes y Hamlet, yacentes entre brazos de soldados y sirvientes. En un tercer plano se deja caer la reina envenenada, yuxtapuesta a la copa servida sobre la mesa en perspectiva. El trono del rey está solo y hace referencia al fallecimiento total de un linaje real. A pesar de que la composición está trazada por la muerte, no considero yo que exista un carácter trágico (o al menos no muy bien logrado) en esta pieza del francés. Se trata más bien un dibujo interpretativo de las líneas de Hamlet y no de dejar plasmado un sentimiento subjetivo. Esto mismo sucede en *La obra dentro de la obra* (1834), pieza en la cual se

63 Baso esta información en las fechas resueltas por la página web de *THE MET*, portal que contiene fotografías de las litografías.

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

dibuja el *metateatro* propuesto por Shakespeare y trata de seguir compositivamente las líneas del autor del relato. Nuevamente, la composición es dinámica, la aplicación de grises y contrastes es sobresaliente dentro de la técnica, la construcción del espacio es coherente en función de la narrativa, pero no se deja en evidencia el clímax trágico que desata el furor en la identidad de los personajes. En efecto, Delacroix busca representar la tragedia en cuanto sigue una línea narrativa en toda su serie litográfica, pero no existe allí un planteamiento suficiente de lo trágico, o al menos desde mi punto de vista, que se apropie de la técnica para proporcionar al público un diálogo interactivo con la obra en pos de los sentimientos de locura, ira o desgracia, muy bien centralizados en *Hamlet* de Shakespeare.

3.2.2. Macbeth: ambición es desgracia

Macbeth, barón de Glamis. Macbeth, barón de Cawdor. Macbeth, rey de Escocia. Macbeth, qué desgracia es el deseo ardiente por querer cumplir el mandato de una predicción. Es menester de la soberbia forzar el destino y no permitir que las leyes azarosas de la vida cumplan con lo que ha de ser. Tendrá que ser lo que se ha de hacer. La tragedia más corta de Shakespeare evoca el vaticinio enigmático y la ambición del héroe caído en el enardecimiento de las palabras venideras, muy similar a la semilla trágica ya inserta en la tragedia griega. El dramaturgo inglés presenta una obra de gran pragmatismo trágico en su esencia, de grandilocuente prosa poética y de compleja palabra.

En tierras nocturnas, tres parcas brujas revelan el destino de dos guerreros victoriosos. A Macbeth se le ha pasmado con ser barón de Cawdor y futuro rey. A su compañero, Banquo, se le ha respondido que será padre de un futuro rey. No pasó mucho tiempo para que ocurriera la primera predicción: el general del ejército escocés fue anunciado el nuevo barón de Cawdor, pues el anterior, aunque viva, fue traidor. El rey Duncan, asombrado ante el heroísmo del doble varón, quiere demostrarle su admiración de primera mano y asistirle en su morada. Para entonces ya le había llegado una carta a través de un mensajero a Lady Macbeth, quien, en Inverness, leyó las nuevas de su amado. El diálogo entre Macbeth y su esposa devela a una mujer ambiciosa por empujar a su esposo a cumplir con el orden de los hechos. El hombre debe ser hombre, fuerte, sabio, capaz, temerario. No puede caber la desconfianza, pues se lo recrimina: *"*¿temes ser en tus acciones y en tus impulsos el mismo que eras antes en tus deseos?" (Shakespeare, trad. 2000, p. 134)[64]. En sus palabras, Lady Macbeth se ha hecho foco del proceso trágico. En el segundo acto, ante la vacilación de un héroe que no sabe cómo mirarse rey sin temor, se alienta a manchar de sangre sus manos al asesinar al Rey Duncan, quien hospedaba su descanso en Inverness luego de una celebración con vinos ponzoñosos. La falta ya cometida es desgracia latente, castigo infernal, seducción de la locura.

Es casi de *tragicomedia* el concurrir de los hechos a la muerte del monarca. Hay gritos por parte de la anfitriona y lamentos por parte de nobles confundidos. El varón de Cawdor mata a los chambelanes del rey, culpándoles de su asesinato. Los príncipes huyen como cobardes y se les mira como culpables. Ahora

64 Shakespeare, W. (2000). *Macbeth* (Trad. EDIMAT LIBROS S.A.). Editorial Sol 90. (Trabajo original publicado ca. 1623)

Macbeth es rey (de la desgracia) y su compañero de vaticinio le mira con desconfianza por lo sucedido. La locura se asienta lentamente en la personalidad de un rey atormentado por sus faltas. Bien envilecido por las circunstancias que le hacen soberano, dicta asesinar a Banquo y su hijo, Fleancio, para que la profecía no se consuma en satisfacción de su poder; poder que ha ensuciado sus manos y no merece prestar sucesión a quien no ha sacrificado por tenerlo. Banquo es asesinado, pero su hijo escapa.

El pánico es reacción natural del individuo que teme por sus acciones. En desgracia de la inestabilidad, Macbeth hace de sus sospechas una realidad. Querer buscar a las *Parcas* de figuras escuálidas nuevamente para salvaguardar su reinado es entrar a la caída máxima de su soberbia. Las tres voceras presentan, cual oráculo, tres vaticinios en clave que esconden ruina para quien en arrogancia desentiende las palabras. La *hybris* del monarca, ya desenmarañada en los huesos de la conducta, encuentra su apogeo en creer que el destino de su reinado es aún duradero para quien no puede ser derrotado por hombre nacido de una mujer y no encuentra posibilidades en un bosque capaz de desplazarse. Para asegurar aún más su reinado, la muerte del noble Macduff y toda su familia debe darse a su orden en acción de las voces enigmáticas. Para desgracia del héroe —ahora monarca—, Macduff ya había huido hacia Inglaterra en búsqueda de Malcolm, uno de los hijos del asesinado rey Duncan. Lady Macduff y su hijo pagan con su muerte la decisión de un hombre que abandona su familia. La tragedia es *miasma* para quienes habitan cerca de la desgracia. Mientras todo esto ocurre, Lady Macbeth, quien en un principio se mostró severa y sin escrúpulos, se derrumba en culpa exteriorizando la enfermedad de su yerro: es sonámbula y sus palabras inconscientes revelan la verdad.

Al final, Duncan y Macduff se organizan contra Macbeth para hacer de la profecía la caída de un tirano. En una estrategia de maquinismo bélico, los soldados se cubren su cabeza con ramas del bosque de Birnam para llegar sigilosamente al castillo y enfrentar la soberbia de un hombre que no ve rival en otro hombre. Macbeth enfrenta su castigo: el destino. Lady Macbeth se suicida. Encolerizado por la muerte de su familia, Macbeth es decapitado por la espada de Macduff. El rey es asesinado por un hombre nacido de una mujer ya yacida en muerte y en compañía de un ejército grandilocuente escondido por un bosque en movimiento. Víctima de soberbia y arrastrado por la ambición de cumplir su voluntad, el hado de su destino desencadenó todas las penas posibles. Aquello de, "si el destino ha dispuesto que yo sea rey, que la ocasión me corone sin que yo lo promueva" (Shakespeare, trad. 2000, p. 128), no fue más sino un falso anhelo escondido bajo la desgraciada ambición, bien estructurada como *hamartia* en la novela del inglés.

Entre las adaptaciones de *Macbeth*, una de las que más me ha interesado es *La tragedia de Macbeth* (2021), dirigida por el cineasta estadounidense Joel Coen. En compañía de la dirección cinematográfica de Bruno Delbonnel y en puente con Stefan Dechant a la cabeza del diseño de producción, el hermano Coen presentó una pieza de gran carácter artístico bien ajustada al diálogo y la narrativa ya propuesta por Shakespeare en la obra original. Esta producción visual hace una conexión importante entre el cine y el teatro, dejando en evidencia la intención plástica desde las propuestas compositivas, reinterpretativas y estéticas, permitiendo así un ensamble artístico de gran fuerza narrativa.

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

La mirada interpretativa desde la dirección del filme construye un escenario contemplado como poética visual. En formato cuadrado y a blanco y negro, la expresión estética se manifiesta en la creación del drama como función de la representación trágica acuñada en *Macbeth*. La luz adquiere entonces un rol importante en el ámbito de las intenciones visuales: dentro de las composiciones cinematográficas, en su gran mayoría equilibradas, centradas, radiales o dinámicas, los efectos lumínicos se posicionan contrastadamente a través del claroscuro para reflejar el dramatismo simbolizado en los conflictos y la angustia de los personajes. El alto contraste, las fuertes sombras y la profundidad en escena hacen notar influencias del expresionismo alemán, caracterizado por la mirada subjetiva de las emociones ya constructora de escenarios tétricos donde la psicología interna se hace trazo intenso. El espacio toma protagonismo también en la adaptación norteamericana. El manejo de locaciones está cimentado alrededor de un estilo arquitectónico que subraya el brutalismo y lo surrealista. La construcción de escenarios bajo estos ambientes y dimensiones hizo de la luz natural un lenguaje multidireccional de lo melancólico, lo frío y lo dramático en luces focales y sombras figurales dibujadas a través de estructuras geométricas ya agudas, ya arqueadas. Estos espacios negativos por momentos equilibraban o dinamizaban las escenas para lograr el artificio, más bien abstraído, de los elementos dramáticos en la obra escocesa.

Por otro lado, el acto performático por parte de los actores hace de la pieza un manejo narrativo más sosegado, pero bien melancólico. Denzel Washington interpreta a Macbeth con una representación más estática frente a su ambición, a su soberbia y a su desgracia. Las palabras siguen tranquilamente el diálogo propuesto por Shakespeare y la figura imponente de un hombre mayor y más reflexivo configura una herramienta performática mucho más tenue en la expresión física. Frances McDormand, quien encarna a Lady Macbeth, también manifiesta su gran codicia frente a su esposo, sobria y moderadamente. No existe fuerza en la avidez de sus palabras, ni ira en sus acciones; es pasiva y corta en comunicar sus impulsos, incluso cuando entra en la locura de la culpa. Allí, su *performance* manifiesta la inestabilidad y el desequilibrio en desesperación de la desgracia mediante movimientos que hacen de su cuerpo un ritmo adolorido y sujeto de tensión melancólica.

Es también importante mencionar el gran trabajo performático de Kathryn Hunter, quien a través de su trabajo físico representa las tres brujas a voz de una sola. La actriz de cine y teatro hace de su cuerpo una herramienta enunciativa de lo sombrío y hace alusión a lo sobrenatural valiéndose de movimientos contorsionistas y emite voces de efectismo tétrico. Todo su lenguaje corporal contribuye a la narrativa dramática y teatral de emociones profundas frente a la sugestión y lo sobrenatural. Su *performance* parece por momentos artificioso frente al ojo de la cámara, pero es la habilidad natural de su cuerpo lo que permite apreciar el trabajo sobrecogedor de la artista. No obstante, la edición cinematográfica sí se hace gran figura durante algunas escenas para multiplicar las tres brujas, ya sea en sombra o en carne; e incluso el director va más allá al transfigurar las tres brujas en cuervos, símbolos de mal agüero, lo oculto, la muerte y la oscuridad.

En definitiva, el proceso artístico envuelto en *La tragedia de Macbeth* de Coen hace de su representación una pieza de gran maestría. Los elementos visuales, lumínicos, narrativos, arquitectónicos, performáticos e indumentarios se incorporan armoniosamente en pos de su narrativa estética. La atmósfera som-

bría, el oráculo en la imagen, la escenografía, el recorrido visual, el lenguaje corporal y el acompañamiento sonoro tenso y minimalista propuesto por Carter Burwell contribuyen directamente a evocar emociones compartidas desde las líneas del dramaturgo inglés. Lo anterior permite reflexionar sobre la naturaleza misma de la tragedia en su carácter teatral y revisa lo trágico del sujeto ontológico y su relación con el destino.

3.2.3. El castigo sin venganza: venganza es castigo

Lope de Vega es una de las figuras más importantes dentro de la dramaturgia española del Siglo de Oro. Como parte del período trágico del Renacimiento, el español escribió en sus últimos años de vida una de las tragedias más reconocidas de la época, siendo un personaje de renombre por sus comedias y no por el género que hace *El castigo sin venganza*[65]. Esta pieza de superlativa semblanza poética y de estilo casi encriptado hace de su forma narrativa el resultado de una identidad trágica cercana a la estructura clásica de los griegos, pero con una articulación más auténtica en cuanto al deseo pasional y su responsabilidad en el destino catastrófico. En el ensayo *Hacia los indicios de una nueva modalidad de lo trágico en el castigo sin venganza (1631)*, Víctor García (2024) presenta un análisis sobre la última gran obra maestra del español desde el contexto personal en cuanto a sus enemistades, su ser obstinado y su avanzada edad que bien influyeron en la ironía retórica de los personajes ya insertos en la obra. Por otro lado, revisa la estructura dramática en el estilo propio del español en cuanto a su identidad trágica explicada a más conveniencia:

> El Fénix articula la práctica de su concepto de lo trágico en torno a tres ejes fundamentales: a) la coherencia con que cada personaje vive su propio destino, lo que es lo mismo que decir que pese a ser consciente de lo que hace, no renuncia a hacerlo, pues no repara que sus actos le acarrearan un final trágico, b) la incapacidad de los personajes para calibrar las consecuencias de sus actos, lo que da pie a una pugna de intereses y ansias de venganza, lo que origina que la contienda que ellos mantienen no se mida en términos de vencedores y vencidos, sino que los tres sean víctimas de mutuas incomprensiones, c) que el ser humano está preso de su propia naturaleza, por ello los protagonistas no cambian por más que se lo propongan, lo que equivale a una reformulación del canon trágico calderoniano. (García, 2024, p.27)

El castigo sin venganza parece no resolver inmediatamente quién es el héroe de la tragedia que ha desatado su hado. El Duque de Ferrara es un hombre soltero, gozoso de sus privilegios libertarios. Su amado hijo ilegítimo, Federico, es el conde propuesto a suceder el poder. Casandra, de gran belleza, es la mujer escogida para convertirse en duquesa y prestar unión a un hombre deudor del orden político y social. El destino y el azar se hacen presentes en la construcción narrativa del español: en el camino recorrido por Casandra hacia Ferrera para su encuentro nupcial, se ha topado con el valiente Federico, quien en sus brazos la rescata de un pequeño accidente. La fortuna del amor ha encontrado caminos para la pronta desgracia. La pasión está sembrada en ojos enamoradizos de anhelos prohibidos, pero de impulsos involuntarios e irresistibles que constituyen un conflicto desventurado. El Duque se muestra dichoso por la cercanía entre su futura esposa y su hijo, y ante su partida hacia Italia para cumplir con un

65 Vega, Lope de. (2016). *El castigo sin venganza*. Red Ediciones S.L. (Trabajo original publicado ca. 1634)

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

compromiso marcial, impulsa aún más la cercanía entre quienes se desean. Aurora, sobrina del duque, ha declarado su amor hacia su primo, quien parece corresponderle, por lo que ha pedido su beneplácito antes de partir para obtener himeneo legítimo entre ambos.

La segunda jornada es en su función, activadora del yerro. El adulterio es consumado por quienes encarnan la pasión y son vencidos por el deseo; lujuria es ahora remordimiento y culpa para el alnado y su amante. Ambos sufren consumar su amor y al mismo tiempo no poder consumar su amor. Su bienestar emocional ha sido alterado hacia la manipulación y el egoísmo. Menester es morir para quien en amor no puede vivir. Todo se torna oscuridad para Federico, quien vive en el desconsuelo de su condición: es desolada su función de hijo honesto que prefiere confesar su culpa antes de continuar con un corazón amargado en imposibilidad de amar y consumar deseo. A su figura le hace contraparte Casandra, quien, entre miedo, rabia y narcisismo, no permite una verdad a voz suelta ni un matrimonio entre primos. El amor no es ahora la luz que prometió el día, sino la noche que les encierra en penumbra. La traición recae sobre un duque ajeno a los hechos y se encamina más valeroso: se mira a sí mismo más grande en sus virtudes sin saber la desgracia próxima.

El honor es valor del orden encarnado en razón de su parte contenedora. Quien quebranta esta cualidad de reputación, merece ser castigado en venganza del sufrimiento causado. Las letras villanas de una carta atestiguan el adulterio ya cometido por hijo y madrastra. Ante los hechos, un padre doliente maquina sus acciones. Castigo es pena impuesta para quien ha cometido una falta y se impone para restaurar el orden y actuar en restitución. Venganza es sentencia envenenada, hecha para hacer sufrir a quien ha hecho sufrir y desnudar el dolor para vestir el dolor. El Duque le ha ordenado a su hijo matar a un individuo. Este ser al cual se le cubre el rostro oculta el adulterio. Federico, con un corazón estremecido por quien sospecha la desgracia, le atraviesa la espada a la mujer. Ahora el Duque envía al Marqués de Gonzaga a matar a Federico por asesinar a la Duquesa. ¿Castigo o venganza? "Castigarle no es vengarme, ni se venga el que castiga" (Vega, trad. 2016, p. 106), a palabras del Duque. Pero va más allá la ironía estructurada en la tragedia poética del español. El castigo propuesto por el monarca se sitúa en razón de quien encarna el estado y ampara el orden más valioso en su reparación, pero esto no es más que un donaire artificioso del sentimiento vengativo, impulso de la traición.

Es muy atractivo pensar que el castigo representa la razón y la venganza la pasión. La transgresión del orden cosmológico de los acontecimientos es hilo conductor hacia la colisión de estas dos nociones enmarcadas en la estructura clásica, aunque erigidas por el español desde una percepción más naturalizada. Es decir, el oráculo en cuanto a palabra divina y las figuras sobrenaturales sostenedoras del orden del mundo desaparecen para permitir al comportamiento humano ser plenamente responsable del destino en fatalidad de los hechos. Los tres ejes fundamentales ya citados anteriormente son valerosos para reforzar la personalidad trágica con la que escribe el dramaturgo. La razón es precisa en cada uno de los personajes, pero su pasión es más fuerte, lo que encamina hacia la destrucción: tanto Federico como Casandra eran conscientes del delito que estaban cometiendo y, aun así, decidieron consumar su deseo. Como castigo divino, la culpa les turbó hasta el día en que la venganza sentenció su muerte. El Duque,

por otro lado, era juez en su completa racionalidad. En tiempo ejecutó su plan para castigar en nombre de la ley y vengar por encargo de su corazón, pese a saber de antemano las consecuencias de sus actos. La venganza es un castigo. Para el hombre su castigo es soledad y ruina eterna por la desgracia ya dispuesta en su cabeza. La pasión rebasó repetidamente a la razón en cuanto se conoció siempre la pena y, así y todo, no fue capaz de evitarla. Todos son víctimas ineluctables del castigo por el cual son responsables y mártires de su propia condición.

Por lo que se refiere a las representaciones plásticas, poco o nada he logrado encontrar sobre esta tragedia de Lope de Vega. Es importante entonces recalcar los intereses de los artistas sobre los autores trágicos en quienes se respaldan para sus creaciones y la conveniencia academicista que valoriza su camino artístico, ya sea en la pintura, en la escultura, en el *performance*, en la dirección teatral, entre otras. En los archivos de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes he encontrado un dibujo, a modo de boceto, en función representativa de la venganza y la muerte. Se trata de un óleo sobre lienzo realizado por el artista español Luis Muriel[66] titulado *El castigo sin venganza* (1877). La imagen muestra un esbozo a pincel con pigmento negro en una secuencia estática: allí se dibuja en una composición marcada con ángulo picado lo que parece ser el camino a modo de encadenamiento arquitectónico entre dos espacios de una muralla o baluarte real. En el medio de este camino se traza una figura masculina que empuña su espada sobre el cuello de una segunda forma arrodillada y de espaldas al primer sujeto. Se trata entonces de la acción en la que Federico asesina a su amada como castigo (venganza) de su padre.

En el plano más próximo se divisa al vulgo en líneas simples presenciando el hecho trágico. El último plano marca trazos menos pigmentados de lo que sería un jardín. Esta pintura parece más bien una tela comenzada, pero no terminada; bien tendría sentido si se trata de Luis Muriel y Amador, dada la coincidencia con la fecha de su fallecimiento y la de la pintura. Aun así, la representación pictórica del español no está contenida dentro de una personalidad trágica y se quedan por fuera elementos conceptuales de gran altura presentados por Lope de Vega. La escena alude a una venganza, pero no al clímax trágico desatador de desgracias. Rescato de esta pieza el trazo expresivo que por zonas hace dramatismo de los hechos. No obstante, desde mi perspectiva, no hay mucho para ahondar en esta pieza gráfica debido a su breve acercamiento y se mira como un esbozo más. Allí no encuentro una pieza de profundidad trágica con elementos de gran manifestación melancólica o símbolos estratégicos que desaten un recorrido de forma y fondo, ya sea para el castigo (la razón) o la venganza (la pasión).

Por otra parte, en la página web de Beatriz Arguello hay una serie de fotografías que retratan la versión de *Castigo Sin Venganza* (2018) de Álvaro Tato bajo la dirección de Helena Pimenta[67]. Las

66 No me queda claro si la pintura es realizada por el artista español Luis Muriel y Amador (1825-1877), pintor y escenógrafo, o es de la autoría de su hijo, llamado Luis Muriel y López (1855-1919), también pintor y escenógrafo.

67 La página web es de la actriz española Beatriz Arguello. A través del enlace https://beatrizarguello.com/carrera-artistica/teatro/el-castigo-sin-venganza/ se puede observar la dirección y el equipo artístico, además del reparto de la obra y el coro. Las fotografías y un video breve también hacen parte del contenido en esta sección de su página web, del cual baso mi pequeño análisis que no quería dejar corto en mirada plástica. Es de importancia indicar que, ni en las fotografías ni en la página se menciona el autor de las imágenes.

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones: un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

imágenes permiten percibir levemente la escenografía propuesta por Mónica Teijeiro. El espacio allí se hace protagonista y los elementos plásticos se configuran en dirección de la obra. En la parte superior se instala un espejo que permite indagar en la naturaleza (ya mencionada anteriormente) de la pieza trágica: el hombre es reflejo y se ve condenado por sus propias condiciones. Además, alude al carácter barroco (ya inserto en la tragedia de Lope de Vega) en cuanto a elemento metafísico de la obra dentro de la obra. El juego de luces y sombras hace manifestación del teatro y el cuerpo se hace foco lumínico en desgracia de sus acciones (Federico y Casandra), o en semblante de orden y justicia (El Duque de Ferrara). Las fotografías revelan la ambigüedad entre el deseo y la razón, la culpa y la venganza. También las ornamentaciones y el vestuario presentan indicios de un contexto encaminado a una mirada trágica más contemporánea de la obra y menos rigurosa de la pieza original.

3.2.4. Fedra: la vida es dolor

Desgracia es todo lo que acarrea vivir para el pesimismo inserto en la estructura narrativa de *Fedra* (trad. 1984)[68], escrita por Jean Racine. Constante sufrimiento es encarnado por los personajes inscritos en la tragedia del francés: si no se vive en incesante desdicha y turbamiento, el camino propio de lo ya escrito es destino de un tormento ineluctable. Una mirada de funesta incertidumbre sobre la vida reposa ante horrores que se buscan liberar al vivir una vida desgraciada. No importa morir si no hay bienestar en vivir. Este esqueleto trágico es propio de un estilo neoclásico instaurado frente a la idealización de la antigüedad trágica griega. Las líneas del francés son asunto ya expuesto anteriormente por Eurípides, pues *Hipólito* sigue el mismo conflicto propuesto en un período previo. Ahora, en una época trágica que mira con adulación estructuras narrativas de gran estética poética, se presenta la *Fedra* de Racine, con otras características, las cuales permiten analizar una pieza literaria con personalidad del período trágico francés del siglo XVII en cuanto a la intensidad de las pasiones en la belleza poética y la narrativa del suicidio.

Fedra, mujer afligida por el corazón; infortunada madrastra que con ojos errantes se ha enamorado de su hijastro. Hipólito, de noble porte, hijo del rey de Atenas, culpable y no culpable por su funesto destino. Rey Teseo, de sentirse honrado a sentirse desgraciado por la rabia que consume la razón. Anona, nodriza de Fedra, ¡qué desdicha es entregarle el corazón a un confidente que no lo sabe valorar! La tragedia del francés en sus cinco actos nos presenta el amor incestuoso, el agravio hacia un padre buscador del castigo vengativo y una atmósfera de desventurado progreso raudo hacia la catástrofe.

La escena se abre con un Hipólito deseoso por buscar a su padre en las afueras de Trecene y huir de su deseo prohibido por Aricia, princesa de la sangre real de Atenas, enemiga del rey Hipólito. Al mismo tiempo, su madrastra Fedra se muestra moribunda mientras la nodriza le alienta en lo que parece ser sus últimos suspiros. Anona es insistente hacia la mujer de sus ojos, pero sus pugnas no son más sino

68 Racine, J. (1984). *Fedra. En Fedra y otras tragedias* (Trad. F. Robles Villafranca). Editorial La Oveja Negra LTDA. y R.B.A. Proyectos editoriales, S.A. (Trabajo original publicado ca. 1677)

desgracias de un pronto futuro. Fedra le confiesa que su tan insoportable sufrimiento está atado a un sentimiento despreciado y por el que castiga su vida con la lenta muerte: ve con amor a su hijastro. Anhelaba ella a Hipólito salvador antes que a Teseo; en los ojos valientes de su alnado veía los de su padre. Alejarlo con malicia para desprender su amor no fue más sino un arma de doble filo que le derrumbó moribundamente y desvinculó todo afecto salvador por parte de Hipólito.

En la búsqueda hacia su padre, Hipólito se encuentra con el rumor de su muerte. Pero esta noticia propagada de boca en boca no es más que un vano desencadenante de insensatas acciones: por un lado, el hijo del rey le declara su amor a la princesa Aricia, demostrándole que el odio solo representa a su padre, mientras su postura solo buscaba serle fiel a la reputación de su linaje. Aricia le corresponde en amor. Por otro lado, Anona busca en su confidente alejarle de la depresión. No soportar verle moribunda le hace afrontar la verdad, pues a rey muerto, rey puesto. Ya no hay amor prohibido en un hijo huérfano, como tampoco hay adulterio en una viuda desamparada. Fedra sigue los consejos y confiesa su amor ante quien se ve nuevo rey. El amor no es correspondido. Y como el amor no es correspondido, la desgracia recae sobre ambas partes: la muerte es la única salida para quien con el corazón roto no ve futuro y designios malditos recaen sobre la figura soberbia de quien rechaza un par de ojos enamorados.

El revés dramático se posiciona nuevamente sobre el rumor. De voz en voz se propaga un ruido de desconcertantes palabras que traen de nuevo a la vida al Rey de Atenas. Lo hecho, hecho está y la mente se turba. ¿Cuántas veces no se quiere deshacer lo que por impulso se trabajó? La culpa, la culpa y la culpa solo recae sobre el pecho de arrepentirse por las palabras salidas de boca y ahora ahogan en zozobra cada instante. Pero cuando se le mira al suicidio, la figura materna descarrila su camino cuanto lo tenga que hacer para salvar la vida de quien toda la vida ha cuidado. Entonces, el perjuro impúdico, bien ignominioso, se posiciona en voz de la nodriza para decirle a un rey no tan bienvenido que su hijo ha buscado conquistar a Fedra mientras ausente estaba. Ahora, la figura de un rey heroico sobreviviente a la muerte y aniquilador de numerosas bestias, se siente deshonrado por los agravios fríos de su hijo. En la cólera de un deshonrado sólo se busca el orden por medio del castigo: desterrar a su hijo; además le venga en boca maldita suplicando a Neptuno su muerte. Fedra es débil ante el amor de sus ojos; pide clemencia por un momento para no verle sufrir, pero al conocer la verdad entre Hipólito y Aricia, su corazón consintió la ira nuevamente.

Digo que Hipólito es culpable y no culpable de su destino. Es culpable en tanto decidió callar para honrar a su padre y no es culpable en tanto la fatalidad de los hechos le encontraría un día siendo totalmente inocente de los designios que se le imponen. Su destino ya estaba escrito, como estaba escrito el de su madrastra y como lo está el de todos. Como mejor lo dice Enona: "Uno no puede vencer el futuro" (Racine, trad. 1984, p. 53). Y los futuros fueron irrevocables. La nodriza, quien actuó con facineroso carácter, se dio muerte lanzándose a lo profundo del mar al sentir rechazo en las palabras ingratas de Fedra. Esta muerte actúa en encadenamiento de más muertes. En su huida, ya proscrito por las acciones malintencionadas de la verdad, Hipólito muere por mágica bestia que se confunde con las grandes olas del mar y el espanto de los caballos que halan su carruaje. Fedra, atormentada por la insoportable injuria,

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

confiesa la verdad, no sin antes suicidarse con el veneno de ponzoñosa sustancia concedida por Medea. El rey enfrenta su afrenta. Se equivocó al no confiar en las palabras de su hijo para castigarle con destierro y maldecirle en muerte divina. Ahora solo ve melancolía en la condición humana del caos. ¿De quién es la tragedia? ¿Quién opera en el papel de héroe que comete la *hamartia* y enfrenta su hado? Veo cómo cada personaje ocupa su tragedia en tanto sufre la desgracia de sus acciones y es tan culpable como inocente. El Rey Teseo actuó en voluntad de su orden, pero se equivocó; más su error no es del todo su culpa al verse sometido a verdades enredadas. Su hijo, quien decidió callar y seguir su corazón es culpado y condenado en principio de su desconsuelo enmascarado por el amor. Todo esto para al final ser castigado desde la mirada divina y sobrenatural, traída nuevamente a confrontación por el autor francés siguiendo la estructura clásica de los griegos, además de personajes ya insertos en sus tragedias (como mirándose a los ojos de los tres grandes trágicos). Enona es responsable de sus actos y al mismo tiempo se le mira como verdadera compañera que honra en favor de su amor, así sus designios sean malvados. Fedra sufre un amor no correspondido, pero enamorarse no es error; aun así es culpable por llenarse de odio y querer vengar a quien no ha sido culpable de no responder al mismo amor. Aricia sufre la desgracia por las ansias de un precoz amor que llorará el resto de su vida; la ilusión de una vida nueva con el amor de su vida rápidamente se desvaneció en el miasma trágico de Trecene.

En 1802, el pintor francés Pierre-Narcisse Guérin pintó su versión de la tragedia escrita por Racine. Titulada *Fedra e Hipólito*, el artista trabaja en tres técnicas para la realización de este título: un primer acercamiento a través de un estudio dibujado con tinta y aguadas con leves iluminaciones blancas; un boceto pintado sobre lápiz y retocado con pluma, de pequeño formato; finalmente, un óleo sobre lienzo de gran formato.[69] Pocos son los cambios compositivos existentes entre el boceto pintado y el óleo final, aunque llame la atención el gesto más expresivo del primer acercamiento pictórico que en la pieza final, de marcado estilo neoclásico, en el cual la técnica es exquisita en su búsqueda por la perfección figurativa. La composición horizontal parte en dos la escena: en la sección del lado izquierdo, el francés ubica la figura de un hombre blanco joven con postura altiva. Sus ojos direccionados hacia abajo demuestran soberbia, mientras su brazo izquierdo de palma abierta rechaza las figuras apropiadas del lado opuesto de la tela. Su brazo derecho sostiene un delicado arca de madera y las flechas descansan en su espalda. Al mismo tiempo, un abrigo hecho con piel de león le acobija su hombro y abraza la parte baja de su tórax. A su figura le acompañan dos perros de trompa larga: uno blanco (aparejado con el quitón del hombre) que en cuatro patas voltea su cabeza para mirarle; y el segundo, de tonos marrones (aparejado con la piel del león), duerme sobre las baldosas de mármol con mosaicos. Estos perros, que podrían simbolizar dualidad entre la pasión/rechazo y la lealtad/traición, ya insertos en la tragedia del francés, cambian ligeramente en el boceto.

La composición de menor tamaño muestra uno de los perros con gesto agresivo; este ya no duerme, está alerta a una posible traición. Al contrario que en la de gran formato, el perro descansa ante el engaño. En la parte derecha de la pintura se configuran tres figuras. La primera es la del rey Teseo, quien

69 Estas tres piezas las encontré en la página web de la colección del Louvre.

direcciona su mirada agresiva y dolida hacia su hijo; la postura es de rabia para un héroe que empuña su mano con venganza de castigo. La vestimenta es desequilibrante para su personaje: el verde, asociado al equilibrio y la esperanza, se contrapone al naranja, de gran calidez y alegría, todo lo contrario a la conmoción representada. Su brazo izquierdo se estira para abrazar la pálida extremidad de su esposa, Fedra, de mirada turbada y con ojos enlagunados por sus lágrimas de dolor. Asentada, al igual que su esposo, sostiene con su mano derecha el castigo y la artimaña en forma de la espada plateada de su enamorado. En su rostro moribundo se aprecia la confusión por la pasión y el rechazo ya trastocados por su nodriza Anona, de figura más envejecida: de pie, junto a su ama, tratando de llevar sus intenciones hacia el perjurio, se lleva su dedo para hacer gesto de silencio, a la vez que su postura trata de pasar desapercibida por el rey. Las telas que visten su cuerpo distribuyen armonía de color en conjunto de toda la composición, ya con las telas sobrepuestas en los otros cuerpos, ya con el mármol decorativo de la arquitectura, ya con los perros, ya con la indumentaria militar centrada en la pintura.

Es notable, al igual que la gran mayoría de las representaciones pictóricas de las tragedias clásicas, que la obra del francés esté cimentada sobre una personalidad academicista, pero no contenida por el carácter trágico del que se podría apropiar con la técnica. Me atrevo a decir que el boceto pintado contiene mucha más expresión que la pintura final. En el boceto, la mancha acelerada transmite una fuerza de euforia rauda, más cercana a la tragedia del francés. Las sombras también se marcan mucho más y se genera una atmósfera sombría e incluso de tintes tétricos más cercanos al teatro y menos a la idealización rígida de la pintura academicista. Sin embargo, la composición sigue estando contenida en la representación de la belleza ideal y no de la realidad cruda transmitida en las palabras de Racine. Sí, se acude a símbolos que consienten reconocer los personajes y la psiquis de sus decisiones, pero no se permite traspasar la mirada dentro de la pintura y estrechar la sensación pesimista y melancólica sentida al leer *Fedra*. Si bien es sugestiva la dualidad marcada en la composición en cuanto a instrucciones de la estructura narrativa trágica, la expresión por la desgracia (eje muy central en la obra) se siente muy lejana.

En el mismo siglo, otro pintor francés, Alexandre Cabanel[70], pintó *Fedra* (1880) en un óleo sobre lienzo, también de gran formato. A diferencia de la representación de Guérin, la de Cabanel se centra en el trastorno desesperanzador y suicida sufrido por la reina. El *gineceo* se hace escenario de la desdicha: el escorzo de Fedra se recuesta con gesto agobiado sobre una cama de mármol decorado. A su piel pálida de blancos ligeramente agrisados se contrastan sus notables ojeras de siena tostada. Su mirada se hace melancólica y perdida, direccionándose fuera de la composición, como si quisiera sacarnos de la escena. Con su mano derecha agarra su cabeza según su ofuscación frente a los hechos, mientras su brazo izquierdo se deja caer para tapar su pecho desnudo. Al mismo tiempo, una sábana blanca de tenues transparencias cubre sus piernas dejando al desnudo sus brillantes pies blancos. Allí, en el drama depresivo de una mujer que no ve futuro en su desgracia y desea en exceso permanecer recostada por su

70 Alexandre Cabanel (1823-1889), pintor academicista francés. Es reconocido por sus piezas célebres *Ángel caído* (1847) o *El nacimiento de Venus* (1863). Cabanel también tiene su propia versión de Ofelia (1883).

Capítulo 3. Estudio sobre la tragedia y sus representaciones:
un acercamiento desde el género y las artes plásticas y visuales

vivo trastorno de hipersomnia, se encarnan sus palabras: “Muramos, puesto que ello me libra de tantos horrores. ¿Acaso es una desgracia tan grande dejar de vivir? La muerte no causa espanto a los desdichados” (Racine, 1984, p. 39).

A su persona le acompañan dos mujeres en dolor. La primera deja descansar su cuerpo sobre una base del piso cubierta por una alfombra de piel de león. Viste telas color tierra, azul noche y ocres contrastados a un verde vibrante amarrado sobre su cintura. Los brazos de la mujer se extienden cerca de sus piernas con las palmas abiertas, casi en súplica a sus divinidades. Su cabeza se recuesta sobre la cama de la reina y sus ojos cerrados indican el cansancio de una compañera adormecida ante el agobio de la desgracia. Esta mujer pintada por el francés probablemente indique a Panope, la camarera de Fedra. A su lado se encuentra la segunda mujer: de pie, con una postura muy directa y más envejecida, dirige toda su mirada sobre Fedra. Los dedos de sus manos se entrecruzan haciendo dismorfia de las mismas (error en la técnica o mala elección compositiva de sus manos por parte de Cabanel).

El lenguaje corporal apunta a la reflexión ansiosa del designio intencionado por Enona. La confianza y lealtad de la nodriza se viste con suaves telas azul cielo, cubiertas a su vez por un *himation* café con pequeños adornos geométricos dorados. La arquitectura y los adornos configurados dentro de la tela son fieles elementos del neoclásico francés. Los tonos y valores en su mayoría construyen armonía de color para establecer una atmósfera en representación del melodrama: la puesta en escena funciona en pos del teatro en cuanto al manejo de la luz; se hace mucho más clara y enfocada hacia los primeros planos en los que se ubican las tres mujeres y se oscurece en los últimos planos, en los cuales la decoración del cuarto se hace fría con púrpuras lúgubres asociados al duelo y a la tristeza. Pero es importante notar que, si bien la composición pictórica es de gran formación académica en cuanto al símbolo, al contraste y su armonía equilibrada, el tema no sale por completo de esa idealización perfecta que niega en su totalidad la representación real del estado agitado aludido a Fedra. Al final, termina siendo más superficial que trascendental en su interior. Sin embargo, y a diferencia de Guérin, esta aproximación de Cabanel sí es mucho más cercana a la escena trágica. *Fedra* se compone con un interés por manifestar la zozobra inserta en el personaje de una mujer que sufre las desgracias de su corazón y, al mismo tiempo, emana una atmósfera aprisionadora para sus confidentes, quienes en una mala suerte de desencadenamiento cruel, encarnan su propia tragedia.



CAPÍTULO 4
NUEVAS MIRADAS DE LO TRÁGICO: VIVENCIAS, CUERPO Y VIOLENCIA

A decir verdad, seamos francos al menos,
hace un buen rato que no sé lo que digo.
Samuel Beckett

4.1. La crisis de un vacío existencial

Al final la tragedia es existir, porque ocurre en tanto reconozco mi existencia a través de mis experiencias con los otros. La mirada subjetiva e intersubjetiva se hace, por consiguiente, método fundamental para representar la tragedia. Así, el sujeto en su papel activo de desdichado, de desgraciado, de ansioso se hace narrador de sus propias experiencias violentas y eventos traumáticos. Cada momento de intensa sensación de depresión y ansiedad es un escenario recordado una y otra vez para representar los signos de la desdicha y el camino de un destino suicida. Pero, ¿qué se busca con estas representaciones? Mejor aún, ¿qué busco yo con mis representaciones sobre la tragedia y lo trágico? Yo acudo a la desgracia para construir un lenguaje plástico que comunique el impacto emocional sobre el cual se sustenta la vida en mi contexto. La depresión es una constante en lo que mi experiencia permite ver: les escucho a todos tan tristes, tan ansiosos, viviendo una vida tan miserable, luchando contra la envidia, el egoísmo; comparando sus vidas con la de los otros. Así les veo yo, pero también me siento yo así.

Algunos días se presiente la amargura de guerras mundiales y, aun así, mi país lleva décadas en guerra. El desastre de la guerra nos ha destrozado poco a poco: nos divide, nos quiebra, nos ahoga, nos lastima. El tiempo también juega en nuestra contra: todo sucede tan rápido, se hace tan efímero. La vida ya no cabe en un día; no hay tiempo para disfrutar de los pequeños momentos, pues todo es un constante afán. Hay que comerse el mundo en un día, porque si no, el mundo nos devora, nos mastica, nos escupe y no hay tiempo para reponerse, porque la vida sigue. La maldita vida continúa y entonces no queda mucho tiempo para ponerse triste. Queda embriagar las lágrimas, abrazar la depresión y esperar por una rápida muerte porque se es muy cobarde aún para *autodesvivirse*. Los cambios abruman aún más. ¡Ea, qué gran momento para estar muerto! Ahora no se lucha contra el individuo ni se le culpa a un dios omnipresente; ahora, el antagonista es la máquina omnipotente. Pero la máquina y yo tenemos de culpable lo que somos de inocentes. Somos parte de un todo social que nos hace existir.

Vivir en constante miedo, en constante angustia, en constante tristeza, en constante desgracia, en constante depresión me permite reflexionar sobre los acontecimientos experimentados y trabajar en la construcción de un lenguaje trágico. Este lenguaje trágico es muy intuitivo, a decir verdad. La desgracia deja huellas y la interpretación de estructuras históricas, culturales y políticas hace más fácil la percepción inmediata y clara en iconografías trágicas: expresiones faciales y corporales sostenidas sobre conjuntos de gestos de dolor; gritos sin sonidos; lágrimas; expresiones corporales débiles, abstraídas, violentadas; colores sangrientos, sombríos, melancólicos, repugnantes. De este modo, la estructuración narrativa desde el lenguaje plástico permite la construcción de espacios dramáticos suspendidos en el tiempo para comunicar las vivencias propias. El gesto, el trazo, la palabra compuesta, la explosividad, la oscuridad, el dibujar y desdibujar, el manchar, las huellas, los indicios, las texturas, los vacíos. El lenguaje es inagotable. Las posibilidades se hacen infinitas y permiten al proceso plástico dialogar con diversos campos intelectuales y representativos.

La figura del *yo* es reflexión ante la creación de un lenguaje trágico. El sujeto acude a sus propias desgracias para representar su tragedia; ya no es necesario acudir a las de Esquilo, Sófocles, Eurípides o Shakespeare para simbolizar lo trágico. Haber estudiado otros artistas visuales que buscaron representar la tragedia a partir de autores trágicos me ha llevado a reflexionar sobre la gran ausencia, en muchos de los casos, de emplazar huellas de gran impacto emocional. Y no quiero desmeritar a estos grandes artistas, pues sus técnicas pueden llegar a ser irreprochables, pero algunas piezas se ven tan vacías en su contenido. Su lenguaje se hace más de carácter ilustrativo en cuanto son imágenes que funcionan en mayor medida para acompañar textos y no tanto para expresar emociones. Esto lo digo sin desmeritar ninguna vía de tendencia representativa, claro está. Pero el *hoy*, cimentado sobre un contexto posco-vid-19, permitámonos llamarlo un *momento trágico*, necesita de miradas subjetivas para la construcción de lenguajes trágicos. Aunque persista el interés por representar las palabras desdichadas de algún otro autor, la mirada subjetiva y el reconocimiento ante el otro serán elementos definitivos ante la creación. La exploración natural de la experiencia sufrida permite accionar el lenguaje: cada momento íntimo de desgracia que supuso un encuentro con la muerte impulsa a reconocer mi fragilidad ante el otro. Sé que sufro y quiero morir porque reconozco cómo en colectividad se comparte el dolor. La tragedia la tejemos en comunidad en tanto identificamos cómo sufren los demás, pues otros sufren tanto como yo, incluso más, o tal vez menos; pero la desgracia de la vida es destino, y no sabemos cómo este nos alcanzará.

La adversidad, el desastre, la desventura: todas estas operan de distintas maneras en distintos momentos. No se sabe a ciencia cierta qué tanto sufre alguien, pues decir que sufro yo más que los demás o que mi tragedia es más tragedia que la de los demás es asumir ligeramente. La vida no es más sino un acto azaroso, y aunque nada nos pertenezca, la aflicción pesa, por corto el momento. Casi nunca se olvida y por eso se vive el miedo a un destino desafortunado. Pero la desgracia por la existencia se hace más abrumadora en cuanto la desdicha ahoga al ser en su finitud. Nada se siente a gusto. El odio consume todo, poco a poco, hasta que la tristeza es precepto inacabable: el sufrimiento es tan grande que se mira a la muerte como única salvación.

Existir es diferente a vivir, y yo no quiero ni vivir ni existir. No quisiera que estructura alguna de lenguaje me pertenezca. Quisiera que los códigos plásticos que un día construí no se leyeran nunca jamás. No quisiera ser recordado ni que se pensara en mí, pero eso es ahora imposible. La única opción sería entonces morir, pero morir no sería suficiente, pues el lenguaje construido por mí seguiría existiendo. Entendería que si muero, no podría reconocer mi existencia, lo que daría la razón a estructuras de pensamiento que entienden el yo y su saber como única verdad y universalidad. Pero, ¿y los demás individuos que ocupan lugar en el mundo? Porque aunque yo ya no pertenezca a un conjunto de desgraciados con vida, alguna vez pertenecí y existí para los demás. Entonces el "yo" no parece ser único principio universal, pues existo por otros. Así reconozco que odio la existencia. ¿Qué sentido tiene, por lo tanto, sufrir solo por *ser* frente a los demás? ¿Todo esto significa algo? Quizá no. El existencialismo es mi tragedia: sufro la desgracia de existir; sufro recordando mi existencia pasada, sufro existiendo, sufro sabiendo que tengo que seguir existiendo mañana, pasado mañana y el día después. Esta relación del lenguaje es una desgracia atormentadora que me lleva al pánico. Espero pronto se acabe el sufrimiento.

Cuánto quisiera no existir y borrar todo lenguaje. Por momentos me cuestiono por el final de este proyecto. ¿Acaso debería matarme? ¿Un último *performance* de cierre? ¿Una imagen trágica auténtica y universal del hombre anudado y suspendido? Lamentablemente, esto no responde a la idea de no seguir existiendo, es solo una mirada performativa. Pertenezco a un lenguaje universal y no hay nada que pueda hacer para cambiar mi destino. Si me mato sería un número más, un artículo más, un chisme más, una pieza más, un relato más, un producto más. ¿Y qué? Quizá mejor podría matarme, estoy tan agotado. Ya no quisiera defenderme más, ni defender qué es una tragedia, ni qué es lo trágico, ni por qué las imágenes con indicios trágicos son representaciones trágicas. Estoy cansado de defender escorzos, manchas, líneas, espacios. Estoy cansado de intentarlo. Pero desgraciadamente ya lo prometí, lo prometí varias veces y tampoco me iría en paz sabiendo que donde termina mi tragedia comienza la de alguien más.

Todo esto es tan performativo. ¿Una estructura con elementos de significación alrededor de la "desdicha", "conflicto", "muerte", "catástrofe"? Pura performatividad trágica. El lenguaje me hace existir y en la medida en que existo, sufro. Entonces el lenguaje, estructura del mundo, es mi desgracia y es al mismo tiempo el medio para comunicar mi desgracia. Tantas personas se quieren morir todo el tiempo; siento que soy solo uno más diciendo, o más bien, repitiendo lo mismo. Muy performativo de mi parte. ¿Decir que esto es "muy performativo" es un acto irónico porque parece burla de nosotros los desgraciados? Sí. No. Quisiera decir que no, pero, ¿a quién engaño? Si no me respeto a mí mismo, ¿cómo podría respetar a los demás?

Retornando al lenguaje, las personas deben estar aburridas de leer siempre lo mismo; cansadas de leer marcos teóricos constituidos con palabras desgraciadas: tristeza; depresión; incapacidad; dolor; muerte. Todo lenguaje termina siendo un acto tan performativo. Qué agobio. Entonces tal vez no me burlo de nuestra desgracia; quizá solo soy uno más intentando comunicarla. Pero comunicarla es, de una u otra forma, entrar en un juego dialéctico del que no quisiera participar más. Si no viviera, no participaría,

pero desafortunadamente, ya existo, entonces mi acción es participación. Toda una desgracia. La forma en la que me represento es un reflejo social: la crisis de un vacío existencial. ¿Por qué no representar la tragedia si todo lo que me rodea está lleno de desgracias y desdichados que no ven futuro a una vida que quieren terminar?

4.2. Cuerpos fragmentados, cuerpos violentados, cuerpos en diálogo

¿Cuál será el peso de mi destino? Me pregunto si valdrá la pena exponerme de esta forma. El método de construcción plástica para representar mi tragedia es acudir a mis vivencias en tanto soy sujeto, objeto, materia y sustancia. Yo acudo a mi cuerpo; mi cuerpo, escondido en una esquina, acostado en posición fetal. Mi cuerpo adolorido, resquebrajado de tantos golpes que le he dado. El cuerpo opera entonces como herramienta fundamental para comunicar un lenguaje plástico. Reconozco por adelantado el excesivo uso de esta recurso por parte de una gran cantidad de artistas en sus diversos campos de estudio: no seré el primero en representar la tragedia y construir un lenguaje trágico a través del cuerpo, ni seré el último. Sin embargo, desde mi perspectiva, me permito entender que el cuerpo actúa como sujeto de reflexión ante el deterioro de la vida y, frente a la experiencia de reconocer o completar un código representativo del cuerpo, erigimos un diálogo de apreciación estética.

El cuerpo es símbolo de la tragedia y lo trágico. La relación del sujeto con la vida reconoce la fragilidad del cuerpo. Pero el cuerpo no es únicamente carne de individuo, es también conciencia. Cuanto más rápido se reconoce este hecho, mejor se interpretarán las propiedades de lenguajes trágicos en representaciones plásticas. Tanto los dolores físicos como los dolores emocionales permiten acciones de doble vía en las que el cuerpo se fragmenta y se abstrae. Las manifestaciones físicas y psíquicas desde la experiencia individual construyen un código muchas veces muy difícil de interpretar, pues los dolores traducidos a signos genuinos del inconsciente hacen lecturas más complicadas. No obstante, esta dinámica de expresión subjetiva intensa y emocional no es menos apreciable o menos trágica, pues el diálogo narrativo con otros signos intuitivos del lenguaje trágico poco a poco va acomodando las piezas del rompecabezas.

El cuerpo se fragmenta las veces que se tenga que fragmentar. Pero en tanto avanza su nivel de desfiguración o abstracción, su desplazamiento en el escenario trágico se enuncia en diferentes rasgos. Ya sea un cuerpo carne o cuerpo conciencia, este se configura en el espacio delimitante de realidad y ficción, pues el cuerpo, en tanto individuo, sufrió los sucesos en un tiempo específico, pero la construcción plástica muchas veces no coincide con los sucesos originales de la desgracia; por lo tanto, los espacios íntimos se hacen atemporales. La temporalidad de la construcción de piezas artísticas y la recurrencia al recuerdo permiten un acto performativo: rememoro cada momento en el cual me veo envuelto en sufrimiento; recapitulo las veces que golpeo mi cabeza con extremada fuerza por sentirme estúpido; recuerdo la soledad del espacio y el peso del aire; rememoro rasguñarme el rostro y los brazos para castigarme;

ubico en mi cuarto un cuerpo adolorido, violentado, acurrucado, desnudo, sin poder moverse. Luego lo fragmento en relación con mi mente, pues de allí se desencadenan los comportamientos para conmigo. Recuerdo la repetición de palabras, el dolor, la bruma, el odio, la venganza, la vergüenza, el anhelo, el agobio. Pero eso solo lo puedo sentir yo y es desde mi intuición que puedo traducirlo a un lenguaje plástico.

El proceso de interpretación de sentimientos para construir un lenguaje plástico pone como significado equivalente las acciones corporales. Accionar el cuerpo para resignificar el impacto emocional constituye nuevas formas de comunicación: ahora estoy yo personificándome a mí mismo, siguiendo una estructura simbólica para construir un lenguaje que represente lo vivido. ¿Cómo transmito lo que quiero transmitir? Qué mejor manera que trabajarlo usando las mismas sensaciones ya vividas. Por esto, el cuerpo es violentado y fragmentado en diferentes niveles, pues las acciones para configurar un lenguaje devienen de otro lenguaje subjetivo. En esa medida, emplazo mi cuerpo en un espacio atemporal para que sufra; lo violento las veces que sea necesario para hacerlo desaparecer. Dejo de manifiesto mis temores, mi miseria, mi soledad, mis ideas pesimistas bajo la crisis de estos días. Mi cuerpo se exhibe ante la fragilidad de su representación.

Accionar el símbolo es, por consiguiente, ser consciente de los actos corporales. Mi cuerpo tiene el poder de comunicar mis desgracias al pertenecer a un lenguaje plástico. Las emociones primarias de miedo, dolor o tristeza se comparten mutuamente de emisor a receptor en una recontextualización de la tragedia. En la creación de un lenguaje plástico, mi cuerpo sufre de desesperación, se siente humillado, busca desaparecer, se desequilibra, desvaría, delira, se enfrenta al suicidio. El cuerpo creador violenta el cuerpo representado: lo desdibuja, lo destruye por completo, lo odia; lo abstrae a procesos mentales, emocionales y cognitivos para evocar emociones, recuerdos y sentimientos. El cuerpo está totalmente inserto en un marco trágico dado por una estructura de símbolos universales que permiten la interpretación de la acción del lenguaje.

Al mismo tiempo, me pregunto, ¿qué alcance podría tener representar la tragedia dentro de una sociedad desbordada por imágenes? Suponiendo que he logrado, de una u otra forma, construir un sistema simbólico mediante mis experiencias íntimas bajo la influencia de otros códigos intelectuales, culturales e históricos en función de un lenguaje trágico, ¿logrará este ser interpretado por otras partes en diferentes niveles de significación? ¿Siquiera será relevante? Me gusta pensar, de una forma muy romántica, que los lenguajes, por muy encriptados, aburridos, clichés, abstractos o rígidos que sean, permiten conectar personas, aunque sean pocas. Tener un alto impacto o alcance es una preocupación constante para el artista contemporáneo ahogado en la ansiedad de sobresalir entre tantas imágenes y sobrevivir a la inmediatez. Si construir un lenguaje trágico puede tener un largo alcance, es una respuesta difícil de atender y me adelanto a decir que solo el tiempo permitirá responder si todos estos actos creativos tendrán respuestas positivas o negativas. Por otro lado, considero que las imágenes y objetos con denotación de conflictos sociales o individuales han llamado la atención del público en general en los últimos años. Tanto así, que se ha problematizado la *instrumentalización* de discursos sobre el conflicto

armado y la tragedia social en Colombia, así como también se cuestiona la *pornomiseria* por parte de diversas figuras del arte colombiano. Además, la violencia, la autoagresión, la depresión o el conflicto individual comienza a volverse cada vez más parte de un lenguaje artístico, pues todos parecemos sufrir de una misma ola de desgracias, pero al mismo tiempo, este lenguaje se enfrenta a un conflicto al verse rechazado por la misma violencia del discurso o por el *cliché* del tema.

Vale la pena también preguntarse por cómo representar los elementos de la tragedia. Por ejemplo, y volviendo un poco atrás, me cuestiono: ¿la catarsis, como elemento de la tragedia, se puede representar en las artes plásticas? ¿O es mejor insistir en que la catarsis es algo que deja el artista en su obra? El fenómeno catarsis-representación-experiencia-estética supone una dinámica muy difícil de contener. Comencemos por el principio, ¿se puede representar la catarsis? En este caso se pueden poner de manifiesto las hipótesis de Goodman (2010) y entender que se puede ubicar la metáfora o descripción como planteamiento de la catarsis; así, lograríamos conectar, de una u otra forma, elementos simbólicos que permiten interpretaciones. Eso sí, muy complejas en su construcción o, más bien, causantes de grandes desacuerdos entre quien construye la representación y quien se enfrenta a la representación. Ahora bien, si cuando busco representar la tragedia, purifico y libero mis emociones, permitiéndome experimentar la catarsis, ¿dejaré signos que permitan conectar bidireccionalmente con el espectador y de paso lograr que este purifique las mismas emociones? Muy difícilmente ocurrirá esto. Aunque no debemos permitirnos dejar de contemplar la fuerza de los impactos positivos en los estímulos emocionales frente a las experiencias de los lenguajes construidos desde las artes.

El impacto emocional experimentado por el espectador es clave en el lenguaje plástico, pero no sé si sea suficiente para llevarlo al nivel de lo *catártico*. Artistas que se interesaron por representar actos violentos o desgraciados como Caravaggio, Goya, Kollwitz, Emin, Salcedo, González, Caballero, entre otros, construyeron un lenguaje trágico mediante códigos específicos que me han permitido notar, por ejemplo, las singularidades del interés humano por la desgracia humana y su atracción estética hacia lo banal. Hay quienes, por ejemplo, al enfrentarse directamente a las pinturas teatrales de Caravaggio o a los grabados de Goya, manifiestan un placer genuino de liberación de emociones que permitirían establecer una conciencia por la catarsis frente a la representación plástica. Sin embargo, es muy complicado estudiar la catarsis por parte del espectador frente a mis intenciones por representar lo trágico. En un estado más bien muy temprano de la producción artística se hace compleja una conexión completa entre todos los elementos que conforman el lenguaje. Se podría afirmar que el acto representativo se sintetiza en cuanto algunos acercamientos han permitido una respuesta positiva en la estructura planteada y se refleja una aprehensión del código. Pero configurar mis experiencias, nociones y saberes en un código que transmita lo que busco comunicar, plantea varios riesgos emocionales, técnicos y formales ante la idea de la representación de la tragedia y lo trágico desde las artes plásticas y visuales.

Capítulo 4. Nuevas miradas de lo trágico: vivencias, cuerpo y violencia

4.3. Cuerpo como dispositivo de memoria: narrativas trágicas dentro del *cubo blanco* en un contexto poscovid-19

Hemos realizado ya un recorrido a través de antecedentes plásticos que permiten acercarse a una mirada subjetiva de la representación trágica. También nos hemos permitido estudiar y reflexionar sobre las interpretaciones y desarrollos visuales alrededor del género trágico por lo que se refiere a algunos de sus representantes. Sin embargo, aún no se ha dado un vistazo a la representación de la tragedia social desde un lenguaje plástico de construcción subjetiva en comprensión colectiva dentro de un contexto poscovid-19. La recontextualización de la tragedia, en su multiplicidad de aproximaciones, permite encontrar diversos usos y apropiaciones de técnicas plásticas y visuales para comunicar la noción trágica en un contexto. En Colombia, por ejemplo, la desgracia social aún no se detiene a pesar del giro político de derecha a izquierda. No descansa, aunque haya pasado ya más de cincuenta años; no se inmoviliza frente a pandemias globales ni mucho menos frente a crisis económicas, sociales y políticas producidas por corrientes neoliberales. De igual forma, el interés de diversos artistas por dar a conocer estos conflictos nacionales convertidos en grandes tragedias no se detiene.

Reconocer e interpretar estructuras trágicas en diversos lenguajes plásticos se ha hecho fundamental para mi tarea como sujeto espectador. Entre trazar territorios violentos de desgracia y reflexionar alrededor de estos marcos, me he encontrado con una pieza de gran carácter trágico, desarrollo conceptual y construcción plástica. El cuerpo, ya reconocido como sujeto implícito en el escenario trágico, símbolo de la tragedia y figura de reflexión, participa de forma activa como dispositivo de memoria en representación del contexto como narrativa dentro del cubo blanco. El cuerpo participa del ritual en toda su acción, se configura dentro de la teatralización de la tragedia y al mismo tiempo se hace territorio de un conflicto violento.

Cada año, la fundación *SaraMo* reconoce a un artista colombiano menor de treinta y cinco años para que pueda desarrollar su proyecto artístico e instalar la obra final en un espacio expositivo. El premio Sara Modiano, de la respectiva Fundación Sara Modiano para las Artes, es un premio privado que sustenta los altos costos de materiales, gestiona los espacios y asesora el montaje expositivo con el fin de impulsar proyectos importantes de artistas jóvenes. El ganador de la última y décima edición de este premio en 2024 ha sido el artista caucano Eblin Grueso Cuero[71]. Con un panel de nominación de ocho curadores, artistas e investigadores, y un panel de premiación compuesto por María Paz Gaviria y Juan Canela, la obra *Canto fúnebre* fue meritoria de este particular concurso. Del 5 de junio al 5 de julio del 2025, la obra de Eblin fue expuesta a través de ARTBO en la Sala y Centro Empresarial de la Cámara de Comercio de Bogotá en Chapinero: sede principal en los últimos años del Premio y que, según su descripción, promueve la circulación del arte contemporáneo en Bogotá y la reflexión alrededor de los problemas sociales, culturales y económicos del país.[72] Con la retroalimentación de Mónica Restrepo y

71 Veáse: Canto fúnebre. (s. f.). *ARTBO*. https://www.artbo.co/Programa-ARTBO/Salas/Salas-Chapinero/Canto-Funebre
72 Veáse: Salas | Chapinero. (s. f.). *ARTBO*. https://www.artbo.co/Programa-ARTBO/Salas/Salas-Chapinero

Sandrio Cándido, y el acompañamiento y texto curatorial de Yolanda Chois, el artista colombiano presentó su obra al público en este escondido espacio de Bogotá. Yo visité la exposición en la mañana del 27 de junio y me encontré con una obra muy potente. *Canto fúnebre* tiene varios vértices que se pueden analizar: desde la museografía y su instalación, hasta el concepto, los modos de representación visual y las estrategias plásticas.

Una especie de túnel es lo que recibe a los espectadores visitantes de la obra del caucano. Debe uno agacharse para entrar en un corto pasaje construido con madera de pino y tela negra: después de no dar más de diez pasos agachado se llega al final del pasadizo, donde comienza a verse la proyección de un video y se pisa la instalación de muchas estibas de madera juntadas sobre el piso. Por las primeras imágenes que vi del video proyectado, pensé que se trataba de un videoarte o una película, pero no fue sino hasta más adelante que entendí que se trataba de un *videoperformance*. En la proyección logré identificar algunos elementos clave para tratar de guiarme hacia donde iban los discursos del artista y el grupo curatorial. Con el contexto que se me había dado anteriormente por la mediadora del lugar, ubiqué el Pacífico y sus vertientes hidráulicas. Aparecían además hombres negros acuerpados cargando cuerpos "muertos" de otros hombres y mujeres negras, en su mayoría jóvenes, para arrojarles al río. Estos hombres, que podían ser uno, en ocasiones dos y alguna vez tres, caminaban por terrenos rocosos y selváticos mientras cargaban el cuerpo yacente de personas que arrojaban salvajemente al río vivo. Reflexioné entonces sobre la relación de esta primera parte de la obra de Eblin: se trataba de la performatividad del cuerpo violentado y el territorio en conflicto.

"Vacío" es el nombre del primer video-performance. Este ocurre en Santa María de Timbiquí, en el Pacífico colombiano. Se trata de un poblado al que únicamente se puede acceder por alguna de las vertientes hidráulicas, principalmente yendo desde el puerto de Buenaventura. Los hombres que cargaban los cuerpos yacentes caminaban por el borde de la peña del río Timbiquí. La obra atiende a una acción performática como método artístico enfrentado a la violencia extrema de un territorio que habita el conflicto. La memoria colectiva, tejida con la experiencia personal del artista, construye una narrativa que pone como protagonista el diálogo constante entre el cuerpo y el territorio: el cuerpo vivo, el cuerpo muerto, el territorio como cuerpo. El río es cuerpo y territorio. Es territorio porque se habita y es cuerpo porque está vivo y escupe lo que no le pertenece. El protagonista es esa "fosa fluvial" de la guerra económica y el conflicto armado; el resultado es la imagen del terror emanada como proceso de reflexión que busca sanarse mediante el proceso artístico.

La violencia y el cuerpo violentado son una constante en la representación de "Vacío". Pero las imágenes vistas y lo que mis reflexiones alrededor de esta primera parte me llevaron a interpretar de la obra no encajaban del todo con el discurso de Eblin Grueso leído anteriormente en el texto como resultado de un diálogo entre el artista y el grupo curatorial.[73] En este diálogo, Eblin contextualiza su obra

73 Texto que estaba a modo de libro impreso "1/20" junto al texto curatorial en la segunda sala donde se encontraba proyectado "Sin alma".

desde una circunstancia neoliberal en que la guerra económica violenta el cuerpo porque este solo les sirve a los grandes sistemas de poder si está ausente en acción. El video-performance me hizo creer todo el tiempo que se trataba únicamente sobre el conflicto armado en Colombia. No es que no tenga que ver el uno con el otro, es cierto; ambos fluyen en la misma dirección que desangra las comunidades colombianas. Pero ver esta pieza generó en mi cabeza un encadenamiento directo con los relatos del Informe Final de la Comisión de la Verdad sobre el conflicto entre grupos armados del país y sus víctimas. En todo caso, el desenlace de la obra recae sobre fosas comunes. Sea político o económico, o político y económico, el conflicto en el territorio es el mismo y la representación del cuerpo violentado es un ejercicio catártico colectivo que reflexiona sobre su dolor e invita a girar la mirada hacia el conflicto incesante. Eblin también reflexiona alrededor de la insignificancia por el territorio y sus ocupantes, puesto que todos hacen lo que quieren con este y termina siendo violentado al igual que los cuerpos arrojados allí; es contaminado constantemente por los grandes sistemas industriales y no se hace algo al respecto. El río en las imágenes es protagonista. Es el cuerpo más importante de todos y no es vacío: es canal, es vida y es escenario; aunque no se respete y sea fosa común y se contamine, el río comunica constantemente el contexto de lo vivenciado.

Luego de ver "Vacío", me dirigí hacia la izquierda siguiendo mis instintos y las pistas que dejaba la museografía del espacio. Allí había otro túnel hecho de palos de madera y tela. Esta vez más alto y con la experiencia de transitarlo mientras se escuchaban sonidos de río. Al llegar al final de este conducto, me encontré con una sala mucho más grande que la anterior. Esta se sentía un poco más vacía en contenido por la amplitud del espacio que hacía eco a la instalación. Nuevamente, había un video proyectado y varias estibas de madera apiladas sobre el piso. Al final se veían cuatro carteleras de texto curatorial y el estante contenedor de un *libro* que, más tarde descubriría, era depósito de las entrevistas entre el grupo curatorial y el artista, además de entrevistas a los participantes del performance e información sobre el proceso de la obra.

El video proyectado en este espacio mostraba una multiplicidad de contenedores de carga para el transporte fluvial en la ciudad portuaria de Buenaventura. Desde las alturas de los contenedores se descolgaba lentamente el cuerpo yacente de un joven, mientras que, en una lenta yuxtaposición de imágenes, se encuadraba un grupo de mujeres *cantadoras* reunidas, abiertas de brazos, a modo de ritual, para recibir el cuerpo. Entendí que se trataba de la representación del cuerpo muerto encontrado y devuelto para ser despedido correctamente. Acá el diálogo es directo con la pieza anterior. El cuerpo aparece porque el río lo escupe; lo muerto no le pertenece a un río vivo. Las mujeres performan el ritual a través de un *alabado* que le cantan a sus muertos:

> *A la orilla de la corriente / donde calmaría mi llanto / cuerpos nobles desgarrados / bajo el cielo dejan sus rastros.*[74]

74 Fragmento de canto transcrito por mí durante la visita a la exposición en 2025.

Esta imagen, en la cual se configura el símbolo heroico del cuerpo femenino y la desgracia del muerto a quien se le busca dar sepulcro ante toda adversidad política, recuerda un poco a la *Antígona* de Sófocles ya revisada en capítulos anteriores. La teatralización es un elemento con el que podría describir esta pieza. El canto, el escenario, el drama, el cuerpo yacido y el cuerpo que lo sufre. La obra de Eblin Grueso es la representación performática del cuerpo que habita la tragedia. Canto fúnebre está trazada por la tragedia, aunque la palabra no se mencione en el discurso o sea entendida como eje principal de la obra o como configuración curatorial. Y aunque posiblemente sí, no se deja leer por ningún lado como intención.

Comencé rápidamente a identificar los elementos que atienden a la tragedia y lo trágico en esta obra y no pude evitar hilarla con las reflexiones de Sandro Romero Rey (2014)[75]. Se trata de la tragedia de una sociedad inmersa en una *espiral de violencia*. Lo *tanático* hace presencia constantemente y la artificialidad toma lugar para construir una narrativa que resbala entre lo real y lo ficcional. El relato comienza con el cuerpo como territorio de tormento en que la violencia ha impregnado todo. El cuerpo es sometido constantemente a la brutalidad y ha sido traumatizado, desde lo real, hasta su representación de lo vivenciado en un contexto plagado de dolor. La muerte es todo lo que traza la tragedia y el destino de estos cuerpos le espera como consecuencia última. Más tarde, el vivo sufre al muerto: el ritual religioso se teatraliza para dar cuenta de la lucha constante entre el dolor y el olvido. El canto en coro se transforma lentamente en el lamento de quienes lloran a sus muertos. La tragedia se habita constantemente en este espacio de conflicto social.

Como también lo hemos revisado anteriormente, la catarsis es uno de los elementos clave de la tragedia. En esta búsqueda de una reflexión profunda entre el espectador y lo representado, se hace significativo que el espectador entienda lo sufrido sin tener que experimentarlo y conecte con lo sentido para que comparta el dolor y le dé importancia a la desgracia de un territorio. El artista caucano expresa la importancia de la catarsis en su obra, ya sea para el espectador, ya sea para sus compañeros de vida y creación artística, quienes participaron de las distintas performances. A Eblin se le es entregado un tesoro: reconstruir el cuerpo colectivo de su comunidad ya trazado por las experiencias vividas.

La reflexión en *Canto fúnebre* es constante. La obra opera como acto de resistencia frente a las violencias sistemáticas. Allí cohabitan encuentros entre personas que buscan expresar sus dolores y temores; se lo cuentan al río. Se enuncia la trascendencia del cuerpo y se teatraliza el ritual que despide y lamenta a sus muertos, víctimas del conflicto armado y las guerras económicas. El cadáver se enfrenta al olvido y el cuerpo se convierte en dispositivo de memoria. La iconografía trágica representada en la obra proyecta la integridad del sujeto mediante el cuerpo violentado e instrumentalizado como acto de resistencia, transformación y reflexión social. Las narrativas tejidas en las piezas visuales pueden evocar distintas interpretaciones, pero todas aterrizan sobre el sujeto activo que comunica su sensibilidad frente

75 Véase nuevamente: Romero Rey, S. (2014). *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. [Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona]. CRAI - Repositorios digitales de la Universidad de Barcelona.

al mundo. Los elementos juegan con una suerte de estética decolonial sostenida sobre una idea de discurso desde las micropolíticas enfrentadas al mundo con el anhelo de cambiar lo que no se puede cambiar.

El puerto de Buenaventura y Santa María de Timbiquí son los territorios que ocupan las piezas visuales de la obra. Estos lugares no son coincidencia: ambos territorios están conectados por corrientes de agua dulce y salada y están al servicio del neoliberalismo para que la guerra entre sus gentes tenga lugar y se cree una constante violencia ahuyentadora de la paz entre estas comunidades. Ambos lugares son contenedores del impacto sufrido por las poblaciones negras del Pacífico colombiano y han sido territorios habitados por el artista. Pero, actualmente, indagar en los territorios del desastre para construir reflexión no es suficiente. Ahora es necesario introducir el territorio dentro del cubo blanco. Grueso busca reconfigurar el espacio desde la incomodidad. Para esto construye dos túneles y llena de estibas de madera el lugar. La idea de hacer sentir la molestia de llegar a un territorio abandonado por el gobierno e introducir al espectador en la experiencia de algún patio portuario de Buenaventura es llamativa en la medida en que se busca una inmersión más dinámica para dialogar con las piezas visuales.

A menudo, llevar territorios al cubo blanco genera una multiplicidad de críticas por lo que se pudo haber hecho diferente. Estamos frente a una serie de acciones artísticas que se van empleando poco a poco para ir rompiendo el cubo blanco. Pero el cubo blanco no va a dejar de ser cubo blanco si el espacio no se reconfigura correctamente. Considero que no es algo que se debe hacer a la ligera. Lo veo yo como todo un acto de diseño arquitectónico que requiere construir toda una nueva experiencia estética para que el público experimente el lugar correcto y no una fragmentación espacial que rompe toda sensación del lugar.

¿Es posible trasladar un territorio a un cubo blanco? Es muy difícil responder a esta pregunta dadas todas las perspectivas de habitar, ocupar y sentir la especificidad de un espacio en cada una y la totalidad de sus partes. Por el momento, creo que es muy difícil de lograr, pues desplazar la esencia de un lugar en específico no es fácil. Se puede acudir a la instalación y la teatralización para reconstruir, mediante elementos clave, el espacio hasta que se haga la idea del lugar en específico. ¿Estará todo el público de acuerdo en que habita el lugar que se dice habitar? No lo creo. El recorrido del público alrededor de las estrategias curatoriales dimensiona el instinto museográfico. La experiencia de la exposición posiciona el cuerpo en un estado activo. El cuerpo aquí no es el cuerpo del típico cubo blanco, que es solo ojos, pero no toca, no grita, no respira, no corre, no performa con la obra. El cuerpo espectador participa activamente. Es decir, el público camina entre y sobre las estibas y se agacha para pasar de un lugar al otro; se posiciona en la oscuridad frente a las imágenes que proyectan cuerpo a cuerpo la violencia y es rodeado por el sonido envolvente de los cantos que lamentan la escala del acontecimiento trágico.



CAPÍTULO 5
PRESAGIO

A lo que más temo es a mis sueños.
Desgracia profunda es querer descansar
y sentir la flaqueza del mal venidero.
Ya no existen noches sosegadas.
¡Vaticinios malditos!

Turbado he despertado nuevamente.
La luz del ocaso se asoma tímidamente.
No sé si siento frío, no sé si siento calor.
Sé, de antemano, que he despertado trastornado.

Temo por la desventura futura.

Los problemas, que de arañas se disfrazan,
no dejan de aparecer en mis sueños.
¡Cuidado con matarlas!
O se aproxima la mayor de las desgracias.

Tengo mucho miedo,
estoy muy cansado.

La envidia, que de serpiente se disfraza,
me mira fijamente, me sacude.

Las ratas tampoco dejan de aparecer;
ni los dientes que se caen,
ni las heridas en la boca.

Estoy muy preocupado
y ya no quiero sentirme así.

Quiero apagar mis sentimientos.

La verdad, nada de esto tiene sentido.
¿Por qué habría de tenerlo?

Siento tanta rabia por sentirme así.
¿Así cómo?
Ni siquiera podría explicarlo.

¿Pero qué sentido tiene que solo ocurran
los pronunciamientos infames?
¿Qué hay de los buenos?
¿Por qué no ocurren?
¿Por qué es tan difícil?
¿Por qué?

Estoy tan cansado de esto.

¿Por qué?

¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?
¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?
¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?
¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?
¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?
¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?
¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?
¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?
¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?
¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?
¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?

Inefable.

Creo que lo mejor es suicidarse;
apagar el dolor.

¿A qué le tienes tanto miedo?

Aquello que sueñas está cerca,
en la esquina de tu cuarto.
No vale la pena seguir sufriendo.

No más, no más.
No más, por favor, no más.
Ya no más, por favor.
No más.

Anhelo tantas cosas que no tengo.
Quizá ese sea mi problema.
Soy un desagradecido.
Siempre quiero algo más.

Hoy me aburrí de esto, mañana me aburriré de aquello.
Pasado mañana extrañaré de nuevo.
¡Qué estúpido!

Al menos algo tengo.
Pero nunca pedí muchas de esas cosas.
Aun así las tengo.
Pero ya no las quiero.
Juro que no sé qué me sucede.

¿Valdrá la pena al final?
Yo creo que no.
¿Entonces qué sentido tiene?
No sé, pero ya no puedo parar.
Me siento muy agotado y ultrajado.

¿Por qué las demás personas sí lo pueden tener y yo no?
¿Por qué las demás personas sí y yo no?

¡Los odio tanto a todos!

Estoy cansado de sentir tanta envidia.
Me siento tan humillado y es mi culpa.
Me siento triste y es mi culpa.
Todo esto es mi culpa.

¿Por qué habría de sentir envidia si todo ahí es tan falso?
¿Por qué me amargo la vida con cosas tan insignificantes?

¿Qué sentido tiene?
¿Qué sentido tiene si nada en esta vida nos pertenece?
¿Qué sentido tiene si todo en esta vida es tan frágil?

Todo es tan frágil.

Es mi culpa,
mía y de nadie más.
Yo escogí este destino;
yo mismo soy el agravio
de mis venideros días.

Envilecido por todo esto,
he sido proscrito de toda ventura.
¡Designios malditos!
Presidio de mis propios pensamientos.
Ahogado palabra por palabra.
Benemérito de la desgracia.

La ambición también ha desgarrado mi alma.
Aquello por lo que soñé, hoy no existe.
Es un espacio diáfano.
Allí no hay lugar para mi corazón,
pues en mil pedazos se rompió
al esclarecer la más enigmática de las verdades.
El fracaso, que tan lejos vio al deseo,
ardiente de la ambición,
es hoy irrefragable y deplorable.

La lucha es conmigo mismo.
Es de mi odio para con mi odio.
Es de mi existir y de lo que me hace existir.

¿Existir?
¿Para qué existir?
Lo mejor es morir

Quizá no puedes no existir,
pero te puedes permitir morir.

Yo considero no pertenecer a este infierno.
No me agrada la máquina a la que no le agrado.
Lo que busco hacer no tiene significado en el mundo,
tampoco me salvará del pánico.

Siento que todo lo mío se mira con desdén.
¿Y por qué no se debería mirar así?
Quizá todo lo que hago es agravio para los demás.
Lo es para mí, para ellos también lo será.

Igualmente, hoy en día todo es falaz.
Todo condicionamiento es embustero.
Todo camino es de presta infamia.
Lo que nos rodea es falso.

La índole natural de los objetos es ahora artificial.
No hay verdad en las miradas, ni en las palabras,
ni en los gestos, ni en las preguntas,
ni en las respuestas, ni en el mañana.
Mucho menos en el mañana.

Este sistema no me agrada en lo absoluto.
Sé que acá no pertenezco, no hay lugar para mí,
para lo que hago, para lo que soy.
Soy recalcitrante por seguir,
pues la aversión es contundente
y la pugna irrefutable.

Deplorable.

No sé qué pasará cuando esto acabe,
pero tengo mucho miedo.

Ya no quiero seguir más,
no puedo.

Agravio es para muchos mi semblante,
pues los ojos tristes les molestan.

La preocupación es una molestia.

El precepto es seguir un camino artificial.
Las nimiedades representativas ya no van.
Y con ellas ya no voy tampoco yo.
Aversión grande es lo que no quiero vivir.

Es perjudicial no hacer las cosas
como las propone quien juzga.

La adversidad nos ha llevado a
las más profunda de las envidias.
El cambio es por el bien de todos.
Pero yo me quedé atrás; no alcancé.
Ya no pertenezco.

El avión me dejó, justo como lo soñé.

Todo esto es mi culpa.
Culpa mía y de nadie más
Yo continué el camino.

Yo solté.
Yo no solté.
Yo lo escogí.

El compás de los días marca
el infortunio de mi existencia.

Toda esta desgracia es culpa mía
al recitar tan insolentes palabras.

A decir verdad, no tengo mucho ánimo para continuar.

No me puedo concentrar,
son muchas pantallas
y no las puedo dejar de mirar.

Siento mucha ansiedad.

Me duelen mucho los dedos y los ojos
y los brazos y la cabeza y el estómago.

Quiero comenzar aquello,
pero ni siquiera puedo terminar esto.
¿Pero para qué comenzar algo nuevo
si pronto me hará infeliz?
Estaré insatisfecho.
El mundo me lo demostrará nuevamente.

¿No ves que lo que viene es peor?

Aquello que buscas quizá lo encuentres
nunca jamás.

Siento que todo lo que hago,
lo hago mal.

TODO SABE MAL
TODO SE VE MAL
TODO HUELE MAL
TODO SE SIENTE MAL

No importa cuánto lo intente,
nunca lo consigo.

¡Qué desgracia!
¿Cómo alguien podría jactarse
de lo que ha hecho si todo
lo ha hecho mal?

Lo mejor sería parar,
detenerlo todo.

Cómo quisiera quitarte todo dolor
toda tristeza
toda amargura.

Quisiera cumplir todos tus sueños
todos tus anhelos
todos tus deseos.

PERO NO PUEDO

Me siento tan débil.
tan inútil
tan insignificante.

ME DOY ASCO

Todo en esta vida es CAPITAL.

CAPITAL ECONÓMICO
CAPITAL SIMBÓLICO
CAPITAL CULTURAL
CAPITAL SOCIAL

Yo carezco de todo.
No tengo nada.
Nada me pertenece.
Me estoy quedando atrás.
¿A quién engaño?
Ya me quedé atrás.

Soy un inútil.
Un estúpido imbécil bueno para nada.

Siento que voy al revés.

Es mejor no anhelar
para así no fracasar.

Es tan triste ver cómo todos los anhelos se empiezan a d e s b o r o n a r

Ya me cansé de intentarlo
y nunca lograrlo.
Estoy exhausto.
La batalla ha sido aciaga.
Desde la soberbia musito mis fracasos
para no dar testimonio de mis naufragios.
¡Soy un fiasco!
Insolente derrotado soy.

Ahora me queda vivir con la frustración
y la zozobra y la tristeza y el agobio
y el dolor. El maldito dolor.

Las manos, el dolor de las manos.
Me hormiguean mis dedos;
me tiemblan mucho.

Los huesos de mis brazos también duelen.
Mis pies no se quedan quietos.

Me despierta el dolor en el estómago,
siento el vacío, la acidez.

Mis ojos me arden de tanto sentir el brillo.
La piel se me seca a cada instante.
Me duele tanto.

La cabeza me mata.
No dejo de escuchar las voces.
¡Que me mate!
¡Que todo lo hago mal!
¡Que me veo mal!
No sé quién habla, ¡menuda consejera!
Me la quiero arrancar.

Mi cara me duele tanto.
Odio tanto mi cara.
No soporto verla.
Quiero estrellarla contra el espejo.
Una y otra vez, una y otra vez,
una y otra vez, una y otra vez,
una y otra vez, una y otra vez,
una y otra vez, una y otra vez,
una y otra vez, una y otra vez,
hasta que desaparezca;
hasta que no quede rastro de ella.

Me siento tan vacío;

Capítulo 5. Presagio

tan minúsculo.

El espacio que habito se siente tan frío y oscuro.
Yo solo quiero recostarme.
Recostarme un rato.
Recostarme y hacerme bolita.
Recostarme y desaparecer.

Me consiento porque no lo soporto más.
Quisiera contarlo y que me consintieras,
pero no quiero un minuto de pesar
por una vida de arrepentimiento.

ME ODIO TANTO

¿Qué sentido tiene vivir la vida?
Yo ya no quiero vivir.
Quisiera no haber existido jamás.
No quiero ser objeto,
no quiero ser recuerdo.

Ya no quiero vivir más, por favor. Ya no quiero vivir más, por favor. Ya no quiero vivir más, por favor.

¿Alguien más escucha al coro de mi consciencia
cantar que me ahorque?

YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO
MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS
YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA
NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO
MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS
YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA
NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO
MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS
YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA
NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO
MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS
YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA
NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO
MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS
YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA
NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO
MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS
YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA
NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO
MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS
YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA
NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO
MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS
YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA
NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO
MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS
YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA
NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO
MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS YA NO MÁS

TRANQUILO, TRANQUILO

Está bien.

Estoy bien.

No pasa nada.

Estoy bien.

Tranquilo.

Estoy bien.

Capítulo 5. Presagio

Perdón.



CAPÍTULO 6
HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN LENGUAJE TRÁGICO

6.1. Anotaciones sobre la metodología

El proceso de creación en este proyecto ha sido un camino agobiante. La sensación constante de fatiga y angustia ante la presión por sobrepasar los obstáculos y alcanzar las metas propuestas desde un principio desencadenó una sobreestimulación de emociones alrededor del estrés. Es importante para mí comenzar *desromantizando* los sistemas de creación, pues los procedimientos estratégicos para alcanzar objetivos específicos no siempre se responden con la idealización de un goce en el hacer artístico, sino que, muchas veces, terminan en el desorden mental. Así, propongo repasar por aquello que, por momentos, ha sido angustioso y fatigante, pero que, muy en el fondo, en medio de la presión física y mental, ocupó lugar el interés y el anhelo por lograr alcanzar los objetivos propuestos.

La aproximación metodológica está marcada por un eje de doble vía: primero, el enfoque investigativo a través de diálogos académicos, estudios interpretativos y prácticas reflexivas; segundo, la construcción plástica mediante el desarrollo de propuestas e indagaciones gráficas, conceptuales, curatoriales y museográficas. Identificar conceptos clave a través de mapas conceptuales es un punto de partida fundamental para rastrear territorios de investigación y prácticas académicas. El reconocimiento del lenguaje propio facilita examinar ideas y recorrer sus indicios para estudiar y construir estructuras de conocimiento, las cuales permiten apropiarse del tema y realizar reflexiones críticas durante el proceso de investigación y creación. Por otro lado, la sistematización de experiencias íntimas como indagación posibilita reconocer y redireccionar la producción de nociones y sentidos hacia la construcción de diversos lenguajes. La experiencia sensible, en tanto el cuerpo permite habitar los recuerdos y explorar sus sentidos, también favorece a la proyección de funciones en el proceso artístico. Así, los tránsitos creativos están dados por interacciones y redireccionamientos continuos entre diversos campos de estudio que circulan y atraviesan distintos momentos.

El hacer constante encamina un proceso creativo hacia el *oficio*. Escribir, esbozar, dibujar, pintar, fotografiar, trazar, tachar, maquetar, medir, cortar, pegar, encerar, imaginar o pensar en piezas gráficas bidimensionales y tridimensionales acciona un progreso de creación constante en el cual se permite experimentar en técnicas plásticas. Este proceso proyecta acciones que encadenan momentos y necesidades del proyecto: las ideas transitan de lo intangible a lo tangible para, poco a poco, hacer del proceso parte de un todo y no un "producto final". Experimentar alrededor de posturas visuales me ha permitido, además, reconocer mis habilidades, resignificar los alcances previos y apropiarme de técnicas. Este proceso me posibilitó, por un lado, transformar ideas y encontrar soluciones a problemas no previstos y, por otro lado, reflexionar sobre la construcción en los elementos técnicos que les pertenecen a las prácticas habituales de creación: composición, color, materia, texturas, entre otras.

Las posibilidades de un laboratorio de creación[76] se hacen flexibles, reconfigurables, descriptivas y cuestionables. Hay días en los que no paro de escribir y otros en los que no paro de pintar o dibujar. Otros días los ocupo para fotografiar. De este modo, he trazado tres caminos para crear: fotografiar(me), pintar(me) y dibujar(me). En este camino de representación sobre lo trágico y la tragedia, interpreto un modelo de reflexión e intuición. Allí me transfiguro, me elimino, me exhibo, me agredo; teatralizo, estilizo y construyo imágenes. Repito las imágenes las veces que sea necesario; hago *mímesis* de ellas mismas, me introduzco en ellas para esconderme. Pero estos tres caminos están trazados por un eje vertical: el escribir la tragedia, la mía, la que nace de mis experiencias, de mi conciencia, del coro de mi conciencia que grita por la muerte.

Los estudios de escorzos han sido también fundamentales. La práctica constante me permite explorar concepciones compositivas y resolver problemas técnicos. Esta exploración continua de plasmar ideas sobre el papel configura un puente de planificación y estructura para comunicar planteamientos tempranos. Poco a poco, la *bocetación* adquiere un carácter importante en el proceso creativo, ya que la producción gráfica no solo sirve para la materialización de *una gran pieza final*, sino que, dentro de las amplias posibilidades del arte, estas piezas hacen parte de todo el sistema creativo. Este proceso, experimentativo y reflexivo, permite además replantear las posibilidades de un proyecto: cada estudio, cada boceto, cada idea representada sin miedo sobre el papel, influye en las sospechas del proyecto, pues reconsidera el alcance y la trascendencia de las piezas esbozadas.

76 Entiendo por laboratorio de creación un espacio, en cualquiera de sus formas, donde se permite la experimentación, la reflexión y la práctica alrededor del hacer y el investigar.

Capítulo 6. Hacia la construcción de un lenguaje trágico

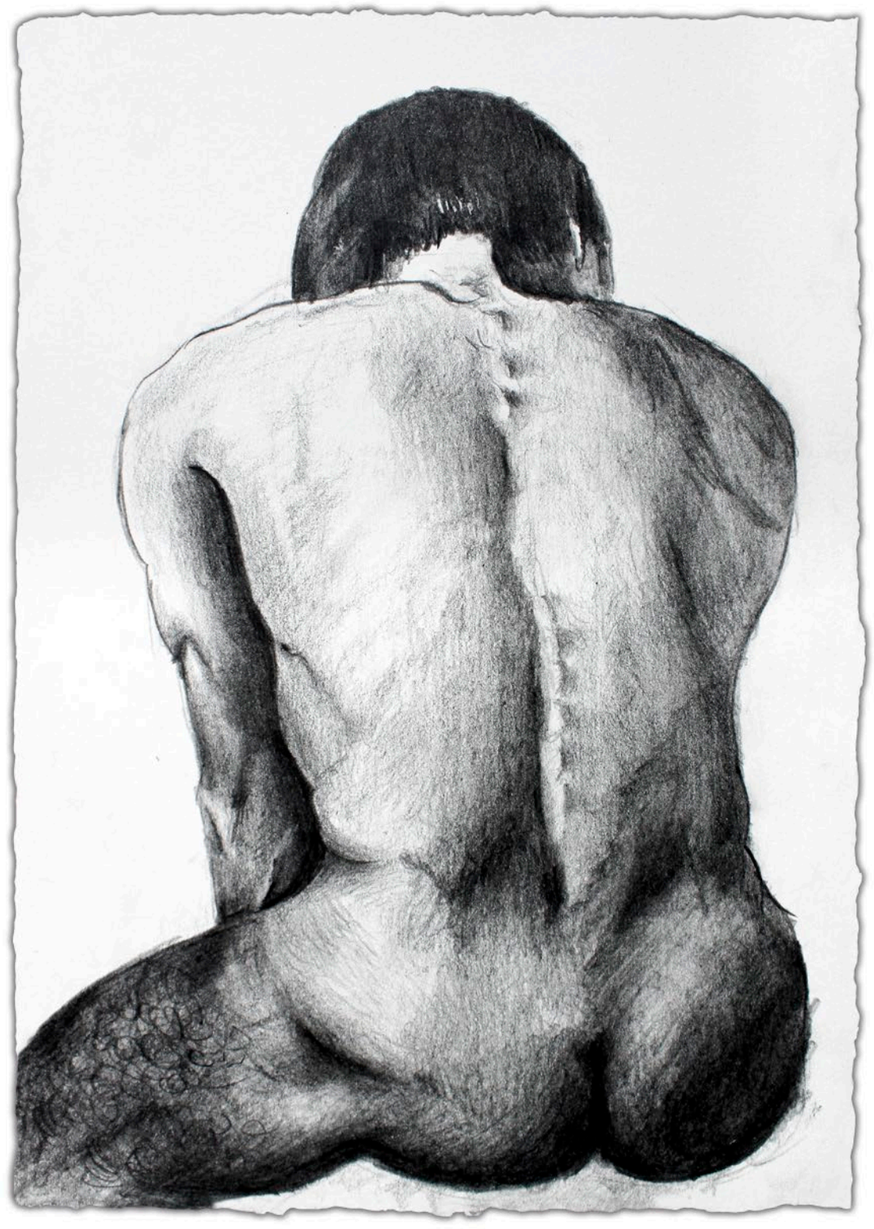


Figura 6
Sin título
Nota. Estudio de cuerpo (2026). Apróximadamente 1 hora.
Grafito sobre papel aralda.



Figura 7
Sin título
Nota. Estudio de mano (2026). Apróximadamente 1 hora.
Grafito sobre papel aralda.

En este transcurso, experimentar alrededor de la *palabra* ha sido para mí un proceso plástico muy importante. A través de las letras me permito comunicar ideas subjetivas y articularlas a diálogos estéticos en su función dentro de las artes. Escribir diálogos trágicos y configurar o reconfigurar la *palabra* en diferentes espacios me ha permitido ratificar su importancia como principio fundamental del lenguaje visual y admitir mi obsesión de su uso como elemento comunicativo. La palabra permite repetirse las veces necesarias para instaurarse en el pensamiento; se deja estirar, acortar, tachar, achicar o agrandar. Las palabras también construyen una imagen. Esa unidad lingüística denotada de significados y sentidos se ubica en el espacio para ampliar sentidos del mundo.

A partir de las palabras, pienso en las acciones del cuerpo. El lenguaje performativo de las acciones trágicas es ocupado por el cuerpo en acción que revive sus vivencias. Aparece allí la fotografía para retratar las poses del sujeto en participación de su propia tragedia. La práctica fotográfica en el proceso de reconocimiento me ha recalcado las posibilidades de intuir efectos y controlar veracidades. El relato se activa a partir de los recursos y con los recuerdos acciono el cuerpo frente al ojo de la cámara. Reconstruir un escenario vacío proyecta posibilidades para *performar* actos violentos en los que se vulnera mi cuerpo. Me permito reconocer el dolor en mi cuerpo; me violento en el recordar; sufro en la creación. La luz aparece también en el escenario para posibilitar efectos en la profundización conceptual de la tragedia y el teatro: las imágenes se dramatizan para desarrollar el lenguaje de la desgracia.



Figura 8
Sin título
Nota. Ensayo fotográfico (2025).

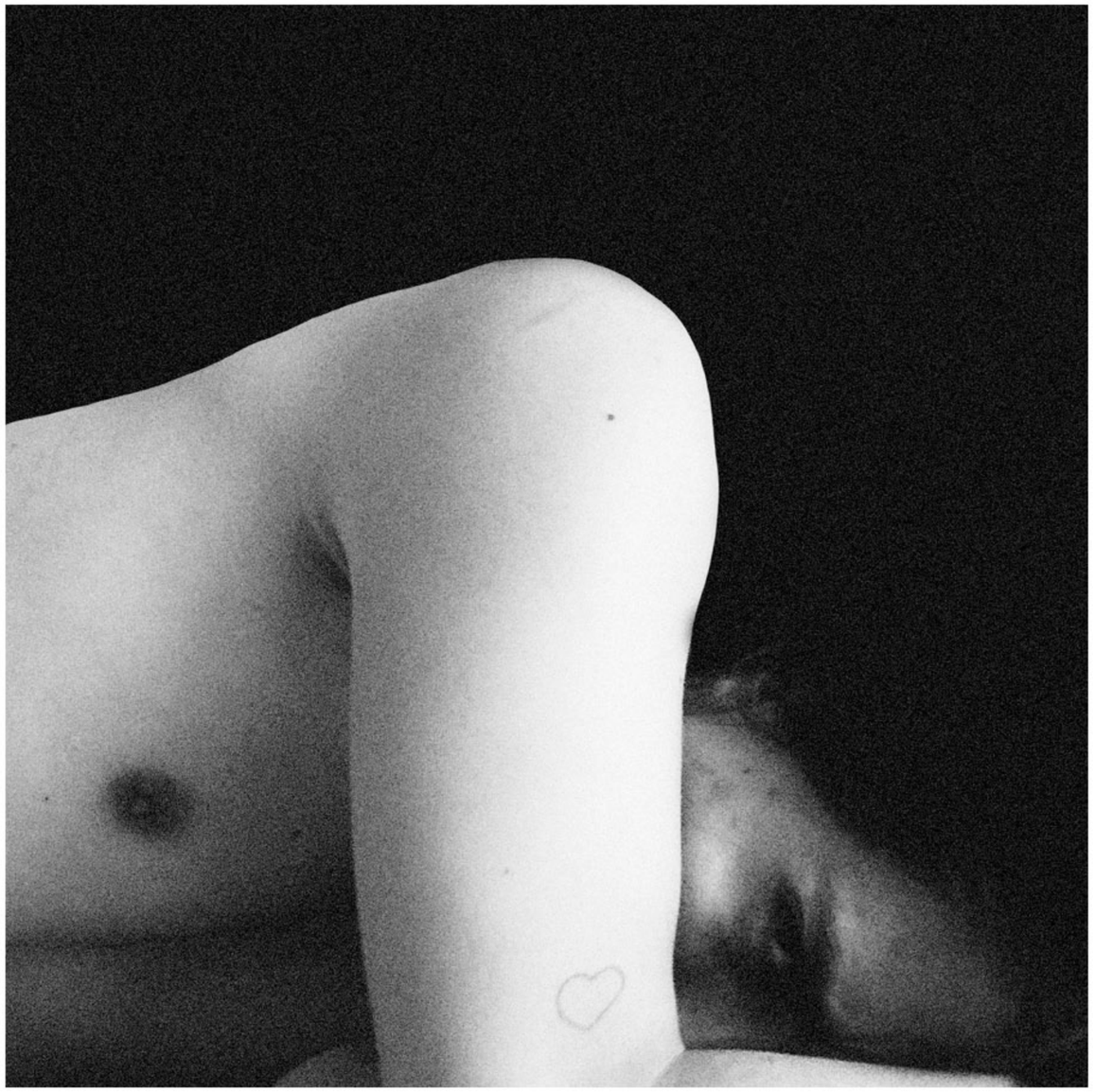


Figura 9
Sin título
Nota. Ensayo fotográfico (2025).



Figura 10
Sin título
Nota. Ensayo fotográfico (2025).

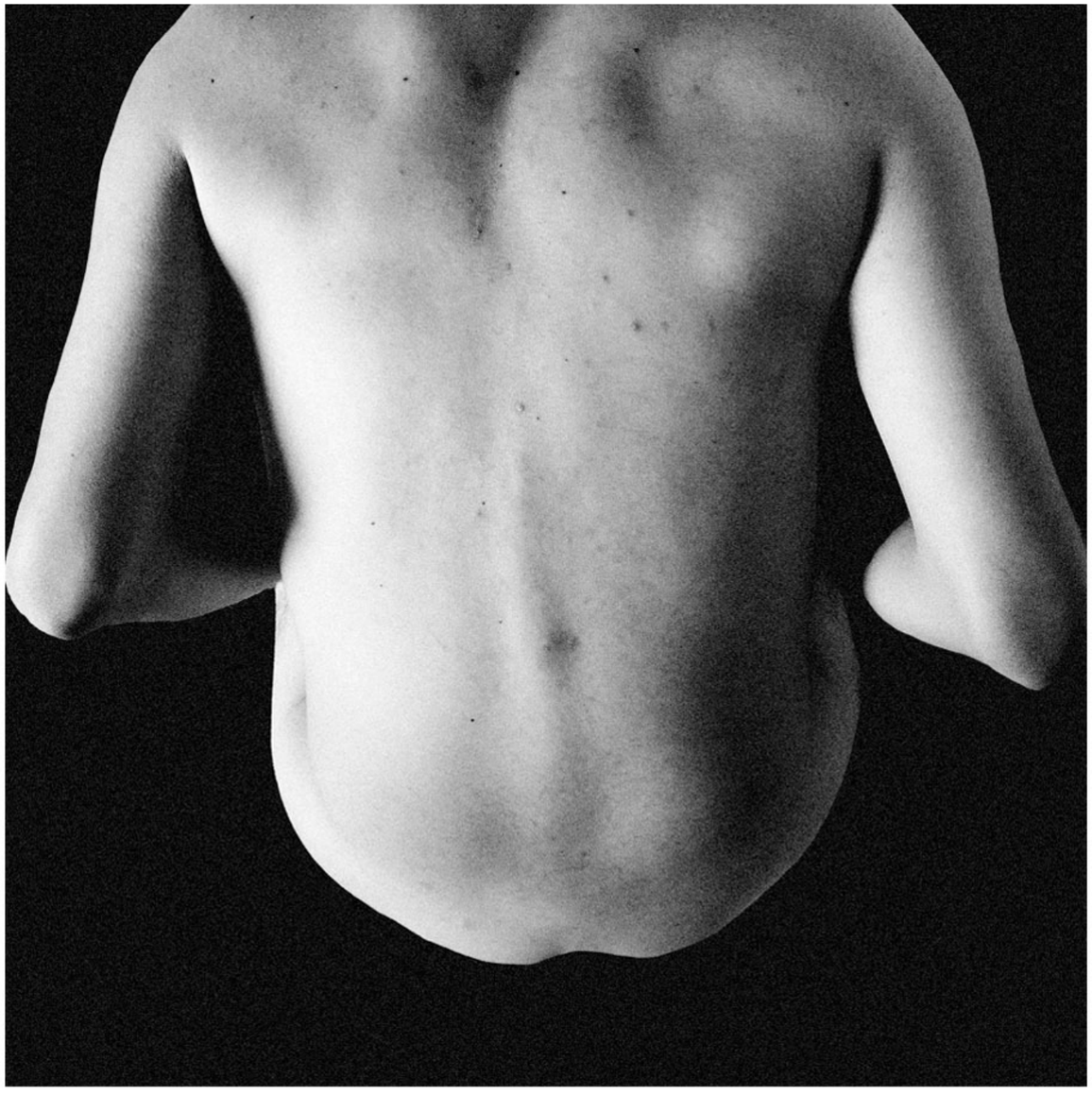


Figura 11
Sin título
Nota. Ensayo fotográfico (2025).

A propósito de la construcción de acciones simbólicas, el cuerpo participa constantemente en un ritual. Frente a la imagen repetitiva del cuerpo en acción, se despliegan nuevas prácticas en las que el cuerpo construye el cuerpo. Desde las prácticas fotográficas se desliza un puente para la exploración de otras técnicas. Mi cuerpo participa en las proyecciones de mi cuerpo: más de cien horas han pasado desde que me enfrenté al lienzo en blanco. Mi cuerpo, ya bien adolorido, cansado, abrumado, no deja de trazar los contornos de mi cuerpo adolorido, abrumado, violentado, comprometido. Los primeros gestos se deslizaron con el carboncillo, que una y otra vez se borraba o se redireccionaba para dejar ver líneas y manchas. Las ilusiones tridimensionales permitieron ubicar bien el escorzo para emplazar los tonos. Más adelante, las pinceladas fueron marcando cada luz, cada sombra. El aceite deslizaba los colores para acentuar marcas del cuerpo. Desde que se asoma el sol hasta que cae la noche, mi cuerpo manifiesta las acciones de mi cuerpo. Desde que se abre el taller hasta que se cierra, mi cuerpo reconoce el dolor de las prácticas artísticas. Todos estos duelos, cambios, brumas, preocupaciones, angustias e inquietudes se asoman constantemente para permitir enfocar mi atención en el presente de mis procesos de creación.

6.2. Anotaciones sobre las referencias

Explorar diferentes campos de estudio me ha permitido identificar una amplia variedad de representaciones sobre la tragedia y lo trágico. La construcción de lenguajes artísticos y no artísticos cada día se hace más interdisciplinar: la colaboración entre diferentes áreas de conocimientos teje redes simbólicas a favor de conceptos. La tragedia y lo trágico, como se ha visto a lo largo de esta tesis, son estudiados y representados desde varios territorios: la pintura, el dibujo, el grabado, la fotografía, el *performance*, la instalación, el teatro, el cine o la escritura han sido algunas de las técnicas vistas para construir lenguajes alrededor del tema. El lenguaje parece no agotarse frente a las representaciones trágicas, pues los artistas, desde sus miradas, han construido un gran repertorio de símbolos y signos para comunicar las desgracias; y a pesar de que en el recorrido se han revisado numerosas obras trágicas, hay algunos artistas que me han influenciado en gran medida durante los procesos de creación para la construcción de mi propio lenguaje trágico.

Francis Bacon (1909-1992) es uno de estos artistas. El pintor británico fue una de las figuras más importantes del siglo XX debido a sus propuestas pictóricas que rápidamente llaman la atención. Sus pinturas son manifestaciones sádicas, violentas, tétricas. Allí los colores vibran y las figuras cobran vida frente a la representación de la *brutalidad de los hechos*. Siempre hay un antes y un después de mirar la obra de Bacon: el encuentro del espectador con su obra se encierra en una atmósfera perturbadora por querer descubrir más en los gritos silenciosos, en las figuras desgarradas y en los espacios sombríos.

En mi búsqueda obsesiva por encontrar referentes, miraba constantemente imágenes hasta saturar mi cabeza. Aun así, sentía que había un vacío, una pieza faltante en el rompecabezas. La idea superficial sobre la existencia de Bacon rondaba mi cabeza desde unos años atrás, así que lo indagué hasta que no pude dejar de ver sus obras. Estudiar sus pinturas y sus procesos era inquietante, pues la construcción

de sus códigos no me parecía fácil de analizar. Poco a poco fui configurando una idea base que influyó en mi trabajo: el carácter narrativo de sus piezas gráficas. Pero quizá todo esto va mucho más allá. Cuando reviso una y otra vez las obras del irlandés, quedo atrapado por sus fondos atemporales con estructuras diáfanas y aisladas; la brutalidad por las deformaciones en las figuras abstraídas concentra lo trágico, lo violento, lo macabro. Lo abyecto en las piezas de Bacon está dado por el movimiento brusco, el ritmo inquietante de las carnes vivas y angustiosas: el escenario es pesado porque lo ocurrido allí resalta figuras desgarradas, retorcidas, desfiguradas, tachadas, borrosas.

El tríptico, formato elegido por Bacon en algunas de sus obras, pone en escena la fragilidad del sujeto. Cada uno de los paneles contiene figuras únicas coexistentes entre sí. Pero los personajes, muchas veces centrados en la soledad de un espacio vacío, se aíslan para proyectar intranquilidad y temor. Estas historias, a veces inspiradas en tragedias escritas por poetas trágicos, otras veces inspiradas en tragedias personales, aterrizan constantemente en el sufrimiento de la condición humana. Tanto *La Orestíada* de Esquilo como la muerte de su pareja son temas que estimularon sus obras y tejieron narrativas en paneles pictóricos. Allí el movimiento se hizo constante: las contracciones del cuerpo, el desespero del sujeto ante situaciones de conflicto, las estructuras del espacio, los gritos angustiosos. Todas estas características ligadas a la tragedia y lo trágico también nutrieron al artista desde la iconografía clásica. Los escenarios tétricos fueron influenciados muchas veces por artistas clásicos y pintores bastante influyentes a lo largo de la historia del arte: crucifixiones, gritos, carnaturas y relatos ya propuestos por grandes maestros fueron de alto impacto para incidir en su obra.

Así, Francis Bacon se hizo un gran referente para mí. Sus intenciones por manifestar la fragilidad del individuo, la catástrofe, la desgracia conectaron directamente con mis intenciones de creación de un lenguaje trágico. Fue para mí significativo encontrar en cada puerta que abría más coincidencias con Bacon. Su claro reconocimiento por la tragedia y el lenguaje marca un camino por reflejar los conflictos de la sociedad bajo un contexto específico. Su mirada subjetiva permitió abrir diversos caminos interpretativos para reconocer códigos trágicos trazados por la desgracia del ser humano. La construcción de sus piezas alrededor de relaciones entre la fotografía y la pintura también me permitió acercarme incluso más a su trabajo: su forma de concebir y reconstruir imágenes desde distintas nociones permite reflexionar sobre los acercamientos técnicos para la elaboración de imágenes gráficas.

Un artista que también se vio influenciado por Francis Bacon fue el colombiano Luis Caballero (1943-1995). Para mí, Caballero ha sido una de las grandes referencias pictóricas a lo largo de esta corta carrera artística. Mi ojo se ha educado muchas veces alrededor de su obra, eso no lo puedo negar. Desde que observé su obra por primera vez, quedé impactado por esos escorzos impecables, por ese gesto superlativo, por esa expresión inigualable. Eso sí, reconozco que su periodo creativo altamente influenciado por Bacon no es mi favorito. Quizá aún no estaba comunicando a través de su mirada, sino a través de la de alguien más. No obstante, más tarde, su obsesión por la representación del cuerpo masculino construyó una de las figuras más importantes para el arte colombiano.

La obra de Caballero se traza mayormente entre grafito, carboncillo y óleo. La pintura y el dibujo le sirvieron al bogotano para dibujar escorzos masculinos, muchas veces con tintes eróticos, otras con tintes violentos. La manifestación del cuerpo se hace mayormente dramática, independientemente de la sensualidad en los efectos voluminosos del desnudo masculino. Caballero, quien también se vio influenciado por artistas clásicos y figuras importantes de la pintura durante su estancia en Europa, desarrolló una línea dramática marcada por luces y sombras que recuerdan la teatralidad barroca. En sus composiciones, ocupan lugar las tensiones del cuerpo humano en dinámicas representativas hacia el dolor o la violencia. Los retratos figurativos ocupados por el colombiano intentan muchas veces abstraerse en el anonimato de las figuras sin rostro. Los deslizamientos del carboncillo sobre el papel manchan a la vez que construyen volúmenes, mientras el grafito delinea o contornea los escorzos masculinos. La pintura también participa: los fuertes brochazos restriegan tonos quebrados por la trementina. Al final, las imágenes son desaturadas, tristes, apagadas, violentas, impactantes.

La intensidad de los trazos, la direccionalidad de los escorzos, el dinamismo de las composiciones y el movimiento en las tensiones del cuerpo fueron de gran influencia para la construcción de mi lenguaje artístico. “La noche oscura de San Juan de la Cruz” es una serie litográfica de Caballero con gran intensidad y carga emocional frente a la angustia y el dolor. Su interpretación del poema español construye una propuesta gráfica acentuada en la mirada subjetiva por la catástrofe del hombre ante el sufrimiento, la desgracia y las relaciones corporales con las experiencias emocionales. Estas imágenes del cuerpo violentado, vulnerado y adolorido han sido de gran impacto para mis procesos artísticos, pues todos estos gestos expresivos alrededor del conflicto, de la rabia, de la aflicción o del tormento dialogan constantemente con lo trágico y la tragedia.

A decir verdad, sería muy injusto no realizar anotaciones sobre todos los demás artistas que me han influenciado y han sido grandes referencias para mis procesos de creación. Sin embargo, reconozco la gran cantidad de artistas por los que me he visto influenciado en las diferentes etapas de creación. He revisado cientos de referencias artísticas, de esto y de aquello; de por aquí y de por allá. Reitero nuevamente: a lo largo de esta tesis, he mencionado diversos artistas que reconozco han sido guía, de una y otra forma, para la creación de un lenguaje plástico. Maestros de la pintura me han orientado en el gesto, el trazo, la luz, la sombra, el estilo, la composición. Grandes fotógrafas, escritoras y directoras de arte me han mostrado caminos para conceptualizar los aspectos visuales del proyecto y construir estrategias estéticas. En realidad, son muchas las miradas que construyen los lenguajes plásticos contemporáneos, pues es de notar que actualmente ya todo suele existir, y las representaciones pictóricas suelen estar dadas por la construcción de la construcción de la construcción de la construcción.

6.3. Anotaciones sobre la gestión y producción artística

En la gestión y producción artística de este proyecto se puede trazar una angustia económica ya muy señalada entre colegas artistas. Las propuestas que se comienzan a dibujar poco a poco en la cabeza, muchas veces, en un acto desafortunado, se ven desechadas por los grandes costos previstos al realizar grandes obras. Reconozco de antemano las variaciones presupuestales obtenidas en diversos procesos de creación, pues no todos los desarrollos, piezas, productos u objetos aterrizan en los mismos precios. Sin embargo, mi experiencia como artista me ha llevado a reconocer los elevados costos que alcanzan las materias primas en el mundo de las artes.

Para mí, la gestión artística independiente, sin apoyos de capitales públicos o privados, constituye un problema muy grande. ¿Cómo costeo un proyecto creativo sin los medios suficientes? ¿Cómo subsano las deudas próximas si pocas personas invierten en arte? Es más, en un contexto poscovid-19, con grandes brechas de desigualdad social y rápidos desplazamientos por inteligencias artificiales, el problema se hace mucho más grande. La aceleración descontrolada de precios o, mejor dicho, la rápida inflación, me ha golpeado tanto la cabeza que las migrañas apenas me dejan concentrar. A diferencia de unos meses atrás cuando comencé el proyecto, los precios de los materiales han subido considerablemente, pues el salario mínimo subió históricamente para desacelerar la brecha salarial en Colombia. Así todo subió de precio. Ahora sufro ante la desgracia de no saber cómo seguir adelante cada día ante mi *depresión económica*. No negaré que me siento humillado ante la sociedad por ser artista.

Pero ante la vida las estrategias deben surgir. Una buena parte del desarrollo de este proyecto se ha costeado con las *matrículas de honor* de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Otra parte tendrá que ser costeada con trabajos informales, los cuales me quitarán tiempo para construir las piezas gráficas del proyecto. Finalmente, y ante la desgracia del pobre comercio de obras, tendré que recurrir al ya infame (y que tanto he criticado) recurso de las rifas para subsanar costos y deudas. Poco a poco, el capital económico se acomoda para adquirir materiales. Es importante entonces informar sobre el presupuesto: tracé un aproximado de 3 000 000 COP. Quizá para algunos sea demasiado, quizá para otros sea poco. A decir verdad, muchos compañeros coinciden con la cifra, pues los costos del desarrollo y producción de un proyecto artístico en algún momento deberán articularse con los costos de la preproducción, producción y posproducción del montaje en la sala o galería, en este caso, la *Sala ASAB*, espacio que acoge los proyectos de grado para los estudiantes de artes plásticas y visuales de la Facultad de Artes ASAB.

Me encuentro, por lo tanto, con tres variantes de complejo manejo, a saber, el dinero, el tiempo y el espacio. La angustia por el capital económico poco a poco se ha ido resolviendo, aunque harto problema ha causado en el tiempo. No sé cómo explicar mi agobio con el manejo del tiempo; siento que cada día pasa más rápido que el anterior. Las fechas límites se aproximan y con ellas la ansiedad me ahoga. Los impedimentos económicos y temporales son bastante angustiosos, pues no puedo avanzar sin dinero, pero para conseguir el dinero debo trabajar, lo que me quita tiempo y energía. El espacio también

se presenta como un problema: se deben reconsiderar diversas configuraciones espaciales para la instalación de la obra. El espacio será asignado hacia los meses finales de entrega, pero el desarrollo creativo comienza mucho tiempo antes, lo cual genera algunos síntomas de estrés por no poder reconocer un espacio fijo para instalar la obra. Se debe, por consiguiente, construir estrategias curatoriales y museográficas alrededor de este *rompecabezas*: los aspectos conceptuales, financieros y logísticos del proceso de creación en este proyecto deben ser viables, posibles y permitir un retorno. En esto pienso mucho, pues toda pieza plástica que se realice debe poder venderse o articularse a un futuro proyecto. Por otro lado, los procesos de carpintería deben ser multifuncionales: acoplarse a diversas reconfiguraciones en el espacio y en el futuro, poderse reutilizar si no hay satisfacción final con las piezas del proyecto.

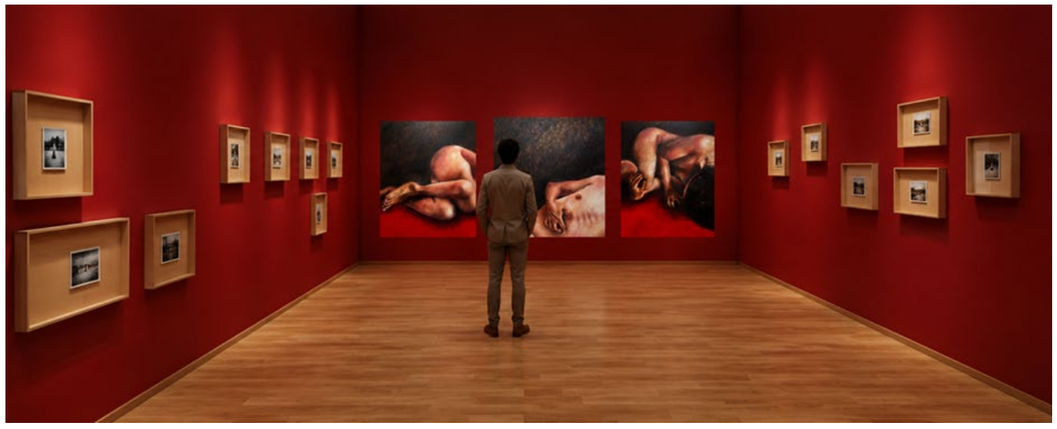


Figura 12
Render de montaje en Sala ASAB 1, vista frontal
Nota. Imagen generada por ChatGPT (OpenAI, 2026) a través de planos elaborados previamente en SketchUp 2026, versión web gratuita.



Figura 13
Render de montaje en Sala ASAB 1, vista perspectiva
Nota. Imagen generada por ChatGPT (OpenAI, 2026) a través de planos elaborados previamente en SketchUp 2026, versión web gratuita.

Algunas otras gestiones se logran adelantar durante las primeras etapas del proceso creativo. En este caso, las estrategias de cotización en el mercado han sido de gran ayuda para avanzar en la construcción plástica. La búsqueda constante es la del distribuidor del distribuidor para encontrar los mejores precios. Así, indagar en diversos materiales, texturas, calidades y relaciones económicas permite reconocer los alcances del proyecto y materializarlo poco a poco. Algunos de los materiales se relacionan con estos precios por lo que se refiere a los gastos de este proyecto:

Marcos			
Material	Precio (COP)	Cantidad	Total (COP)
Tabla madera Flor Morado	$85.000	3	$255.000
Transporte tablas de madera	$60.000	1	$60.000
Lámina Flor Morada	$75.000	3	$225.000
Transporte láminas madera	$30.000	1	$30.000
Lijas	$2.000	9	$18.000
Recipientes	$1.000	2	$2.000
Trementina	$24.000	1	$24.000
Cera de Abejas	$10.000	1	$10.000
Cera Carnauba	$45.000	1	$45.000
Herrajes y tornillos	$500	24	$12.000
Cintas	$3.800	3	$11.400
Lámina de vidrio	$58.000	1	$58.000
Transporte Vidrios	$17.500	1	$17.500
			$767.900

Tríptico			
Material	Precio (COP)	Cantidad	Total (COP)
Listón madera pino	$14.000	12	$168.000
Metro tela para bastidor	$13.450	7	$94.150
Galón vinilo acrílico	$27.500	1	$27.500
Galón PVA	$22.000	1	$22.000
Trementina	$24.000	2	$48.000
Aceite de linaza	$7.500	2	$15.000
Óleo 60ml	$20.000	1	$20.000
Óleo 100 ml	$63.000	5	$315.000
			$709.650

Papeles piezas gráficas			
Material	Precio (COP)	Cantidad	Total (COP)
Pliego papel Aralda	$6.000	2	$12.000
Pliego papel Fabriano	$22.000	4	$88.000
Pliego papel Eggshell	$15.000	2	$30.000
			$130.000

Impresiones			
Material	Precio (COP)	Cantidad	Total (COP)
Impresiones Fotográficas	$15.400	12	$184.800
Impresiones Láser	$5.000	7	$35.000
			$219.800

Montaje/Desmontaje en espacio			
Material	Precio (COP)	Cantidad	Total (COP)
Caneca pintura Vinotinto	$400.000	1	$400.000
Caneca pintura Blanca	$380.000	1	$380.000
Transporte	$100.000	1	$100.000
			$880.000

Imprevistos	$290.000
Total	$2.997.350

Figura 14
Tabla de gastos
Nota. Todos los cuadros pertenecen a una sola imagen. Los precios son cotizaciones finales a mayo de 2026.

La gran mayoría de estos costos han sido buenas ofertas, pues en las cotizaciones he encontrado lugares con precios que reducen hasta el 50% de otras tiendas especializadas en los materiales comprados. Reconozco, además, que fuera de la lista he dejado aspectos importantes como la alimentación y la mano de obra, pero no los incluyo dada la situación del proyecto. Sé, también, que algunos materiales no los incluí, pues ya contaba con ellos. No obstante, lo consignado allí deja entrever aspectos económicos importantes del proceso creativo. La madera de pino y la tela las he comprado para elaborar tres bastidores: cada uno medirá 190 cm de alto por 130 cm de ancho. Por otro lado, la madera *flor morado* me servirá para construir marcos. Sobre esta madera tengo que resaltar su dureza, color y textura, que bien me han funcionado para resaltar las piezas gráficas a construir.

El proceso de reconocimiento sobre la madera ha sido llamativo: en *ella* se construye un diálogo alrededor de la obra y el espacio a favor de una línea estética. Durante el proceso revisé marcos en madera de pino (mucho más endeble y lastimada), en *sapán* (de mejor textura y calidad, pero muy costosa) y en *flor morado* (de gran durabilidad, ligeramente amarronada y de hermosas vetas marcadas). Realizar estos marcos y bastidores desde cero ha sido por momentos frustrante, pero mi aprecio hacia la madera y los procesos de ebanistería y carpintería me han impulsado a continuar para tener resultados de alta calidad, diseño y detalle. Al final, cada paso hacia delante me permite mejorar mi relación técnica con los procesos de carpintería y, por lo tanto, museográficos.

Por otra parte, el papel seleccionado para construir imágenes gráficas ha sido *Fabriano Única,* ya que, en mi experiencia, recibe muy bien todos los pigmentos (tanto secos como húmedos); es resistente y no tiene marcas de agua vulgares. El papel *aralda*, de un suave tono amarillento, me ha funcionado bastante bien para desarrollar bocetos y elaborar estudios de escorzos, manos y pies. Además, trabajaré con el papel *eggshell*, también de tonos cálidos y buen calibre; su gramaje y pulpa bien distribuida permiten buena adherencia al agua para impresiones y piezas de *mixed media*. Finalmente, los óleos con los que pintaré serán Winsor & Newton, pues he establecido una conexión con los pigmentos de esta marca: su composición aceitosa y de buen cuerpo me permite mejores manejos y mayor luminosidad al momento de construir imágenes. En este proceso, los materiales me permiten acudir a prácticas experimentales: la hibridación de técnicas, procedimientos y materiales permite repensar las imágenes para enfocarse en el proceso creativo del gesto, la huella, el soporte y el color para hacer puentes conceptuales.

En la medida en la que avanzo en el proyecto y finalizo el plan de creación, he llegado a una reflexión muy importante que marca un antes y un después en mi educación: construir proyectos de creación en las artes es un constante resolver problemas. Cada movimiento de progreso requería de un proceso cognitivo y sistemático que me permitiera superar el obstáculo y continuar avanzando. Fueron muchos los momentos que me detuvieron a pensar para encontrar diversas formas de resolución ante los conflictos diarios. Esta gestión constante es nutrición creativa para la construcción plástica, pero también es un desgaste físico, emocional y económico muy grande. Identifico acá un camino tan conflictivo frente al evaluar alternativas e implementar respuestas, que muchas veces las condiciones de la vida y el contexto socioeconómico y cultural conducen a la más desgraciada de las soluciones para numerosos estudiantes de artes: abandonar.

La persistencia en alcanzar las metas proyectadas es indicador de un logro que se aproxima. Una vez solucionados los primeros problemas del proyecto, se hace obsesión querer continuar hasta encontrar el resultado. Este camino, bien agotador y mortífero, doloroso y agobiante, me ha posibilitado reconocer herramientas para expandir proyectos y erigir sus resultados en distintos espacios artísticos. Quizá muchas veces no se puede disfrutar cada momento de la gestión y producción artística, pero sí se hace fundamental el reconocer cada instante, pues en la sistematización están las respuestas de la creación artística.



CONCLUSIONES

El camino ya trazado a lo largo de estas palabras conduce hacia la progresión por seguir indagando en los territorios de la tragedia. Frente a la problemática de representar el desastre, el infortunio, la fatalidad y la catástrofe desde las artes plásticas y visuales, se revelan implicaciones entre las figuras del lenguaje y sus constantes desplazamientos en la inmensidad de construir lo trágico. Preguntarse si se puede representar la tragedia desde mi *hacer* artístico arrojó una rápida respuesta por el sí. Pero el *cómo* representar aquello que se devela tan ambiguo, tan ideológico, tan deconstruido, tan desconocido, formuló nuevas posibilidades que persisten en replantear constantemente los propios términos erigidos a *priori*.

Si tragedia es representación de acciones determinadas por el sufrimiento de existir ante la desgracia, el impacto emocional deberá ser lugar de reflexión frente a la condición humana. El individuo enfrentado a la constante desdicha, dirigido a la fatalidad de su destino, revela las tensiones progresivas bajo la construcción de un lenguaje ya muy reconocido, pues la iconografía trágica permite rápidas interpretaciones. Toda palabra desdichada se acciona a favor de una representación en la que se problematiza la desgracia de la existencia humana. Allí se enuncia la identidad de un lenguaje tejido por la sensación infausta, la infelicidad, el dolor, la nostalgia, la melancolía, la ira, la locura. De este modo, a toda estructura simbólica —que opere en función de un lenguaje construido dentro de la estructura universal de la tragedia— le antecede una figura que busca comunicarla alrededor de la experiencia en su contexto social, político, cultural y económico.

Para comunicar el impacto emocional, será menester acudir a las propias desgracias. Por “acudir a las propias desgracias” no quiero decir más que recurrir a las experiencias del mundo y darle un significado frente a la condición individual y colectiva de su desgracia. Toda circunstancia, experiencia o relación aciaga frente al mundo permite trazar diálogos a favor de una representación para comunicar la fatalidad de los hechos. Así, estos acontecimientos suspenden imágenes trágicas que ponen en tensión al cuerpo como dispositivo de lo infausto. La representación es la del hombre que sufre la desgracia de su existir: su cuerpo se erige como símbolo de la tragedia. Esto implica continuar analizando las formas en que opera la imagen que aborda lo trágico: ya no se trata únicamente del uso del lenguaje como facultad para *mimetizar acciones fatales*, sino su capacidad para persistir como manifiesto insistente de la desgracia.

Los alcances de dispositivos pictóricos alrededor de la representación de lo trágico y su relación con el espectador siempre conducirán a incógnitas casi irresolubles. Todo proceso estético dibujado alrededor de la poética del sufrimiento abre nuevos caminos para reconsiderar explorar recorridos analíticos en el estudio de imágenes trágicas. Las preguntas se erigen ahora por cómo se desplaza la compasión hacia la conexión, pues se es empático con el individuo en condición de desgracia, no con su representación pictórica. En la narrativa visual se apuesta por la conexión de lo representado y quien se enfrenta a lo representado. Las condiciones acá serán de gran amplitud para su futuro diagnóstico: el espacio, la vivencia propia, las circunstancias sociales, el estudio cognitivo, la escala del acontecimiento y su reflejo iconográfico jugarán un papel importante para encontrar futuras respuestas.

Todo este recorrido analítico aterriza nuevamente en los desplazamientos y las preguntas por la representación de lo trágico. Abordar el lenguaje de lo catastrófico implica muchas pugnas. Desde la estructuración de significados y significantes hasta las preocupaciones constantes por el *representar*, lo trágico abre constantemente el camino. Tejer desde la experiencia individual y la interpretación colectiva constituye labrar el territorio de la investigación-creación como proceso de las prácticas artísticas para articular nuevos pensamientos. En este recorrido, cada reflexión materializada en el drama permitirá recolectar todas las nuevas preguntas que brotan allí. Lo que comenzó aquí como un enfrentamiento al suicidio, es hoy una propuesta para comunicar mis experiencias íntimas alrededor de la tragedia y lo trágico. Ahora queda mirar hacia el futuro y proyectar nuevas posibilidades en diversas propuestas interdisciplinares que nutran aún más los procesos de creación y articulen cada relación entre técnicas, conceptos y autores. Lo que resta por hacer y responder pronostica resultados en infinidad de imágenes y sensaciones trágicas.

MONTAJE FINAL

Durante la semana del 3 al 14 de agosto de 2026, PRESAGIO se expuso en la Sala ASAB 2 bajo el marco de la Muestra número 60 de Proyectos de Grado titulada “En tierra mala también se siembra”. Presentada como *proceso* y *resultado* de creación de este proyecto, PRESAGIO dispuso de 29 piezas gráficas ejecutadas en diferentes técnicas y formatos. Este espacio que se iluminó de rojo para recibir a sus espectadores permitió que la fotografía, el grabado, la pintura, el dibujo, la escritura y el bordado tejieran una narrativa gráfica para construir un lenguaje trágico.



Figura 15
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).



Figura 16
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).



Figura 17
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).



Figura 18
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).

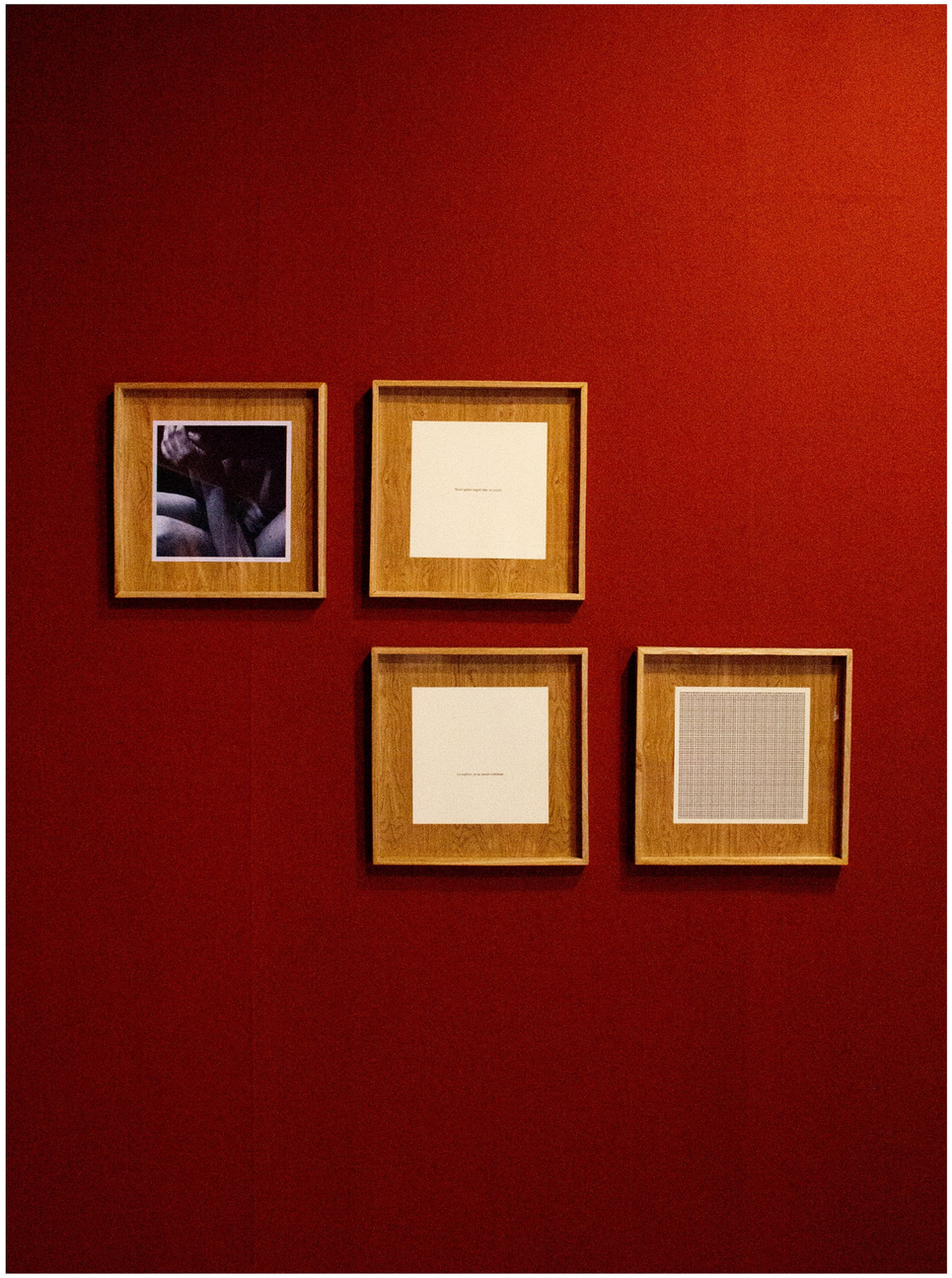


Figura 19
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).

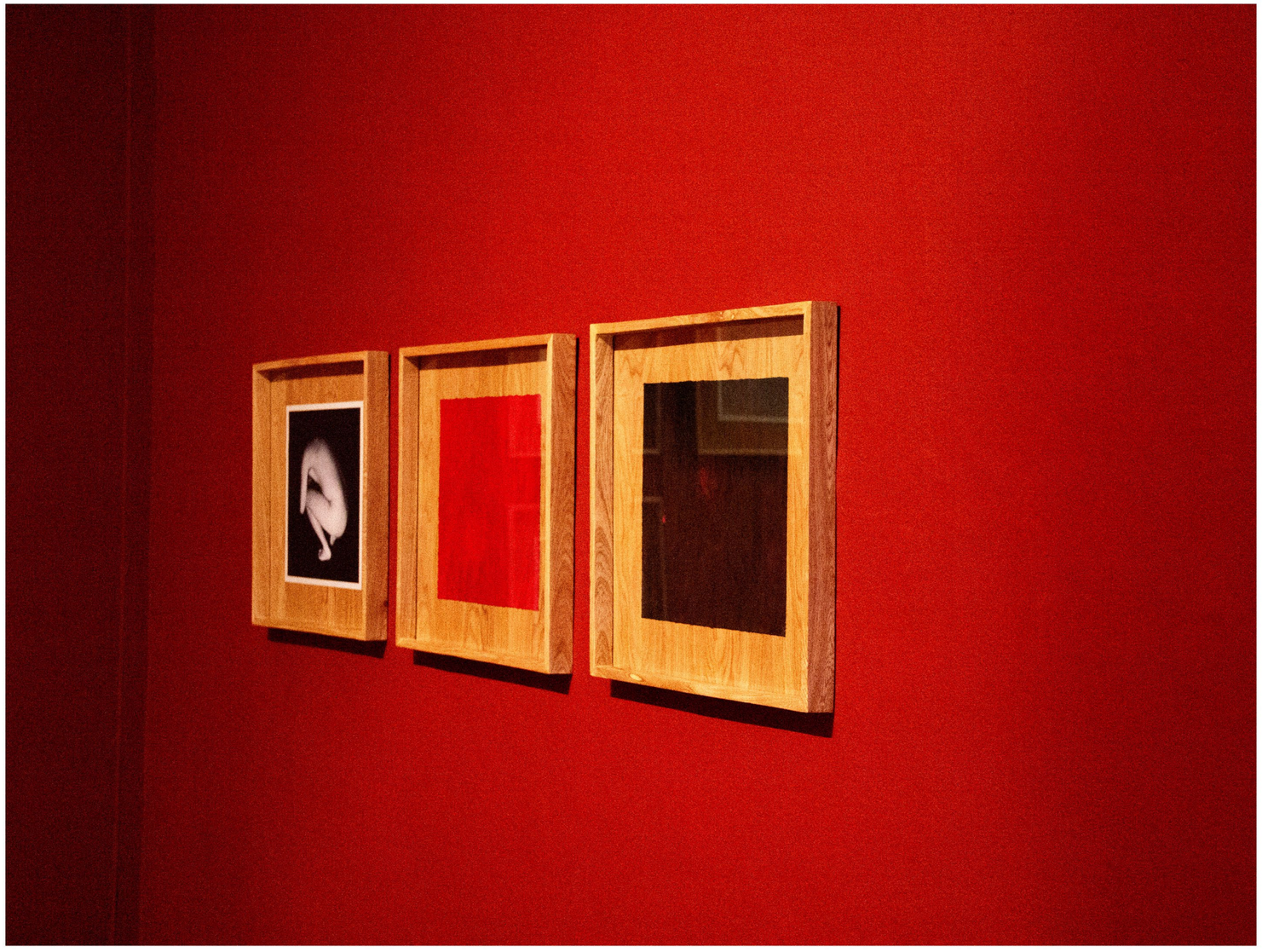


Figura 20
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).

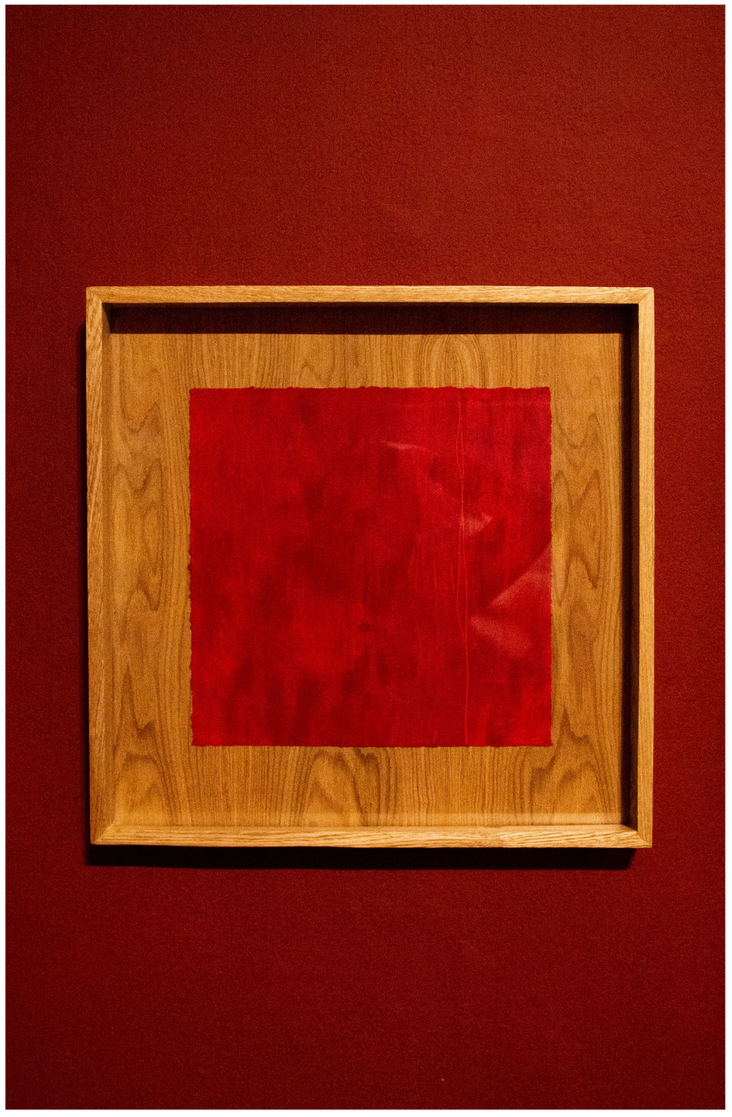


Figura 21
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).



Figura 22
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).



Figura 23
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).



Figura 24
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).



Figura 25
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).

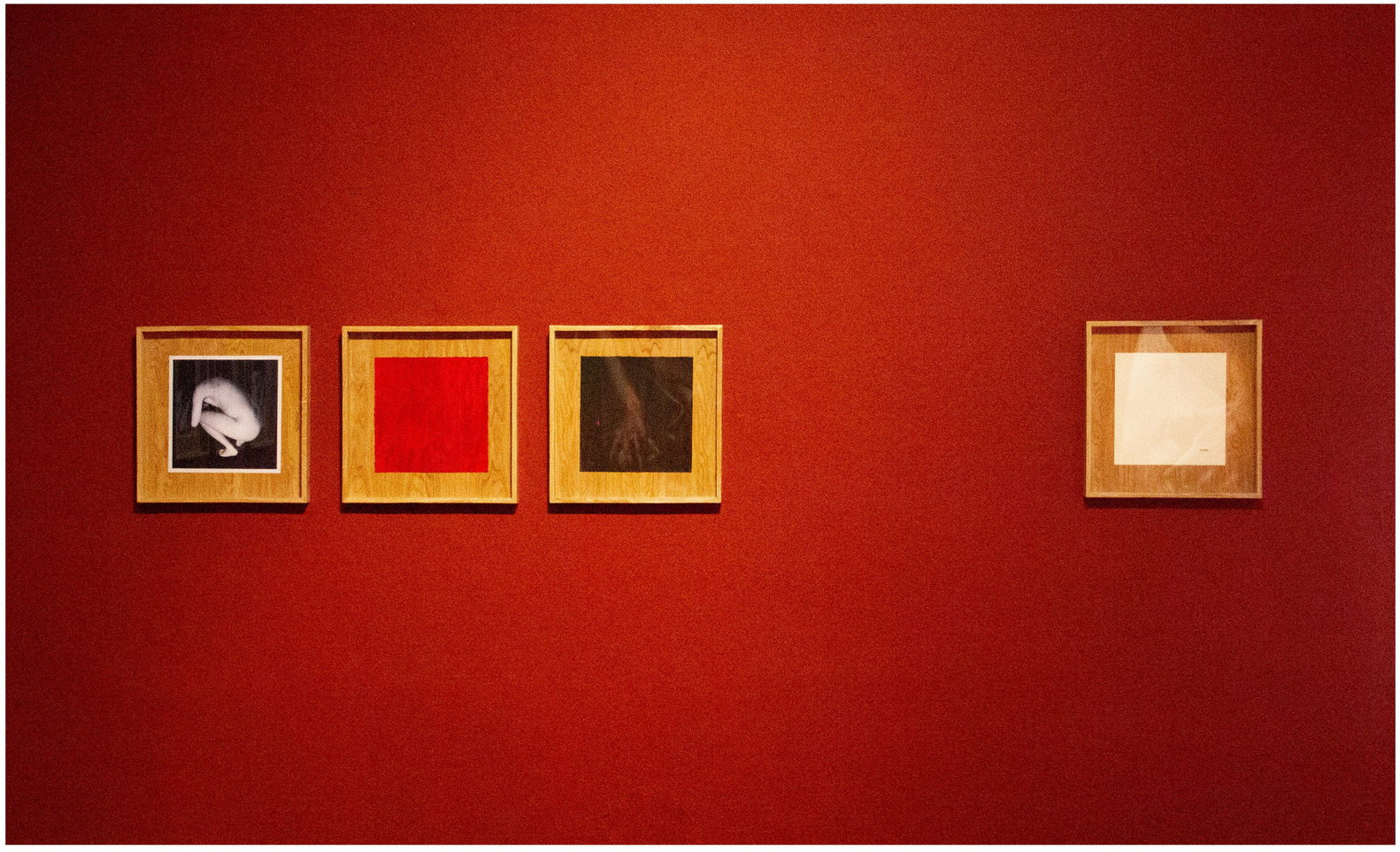


Figura 26
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).



Figura 27
Sin título
Nota. Registro fotográfico de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).



Figura 28
Sin título
Nota. Detalles de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).

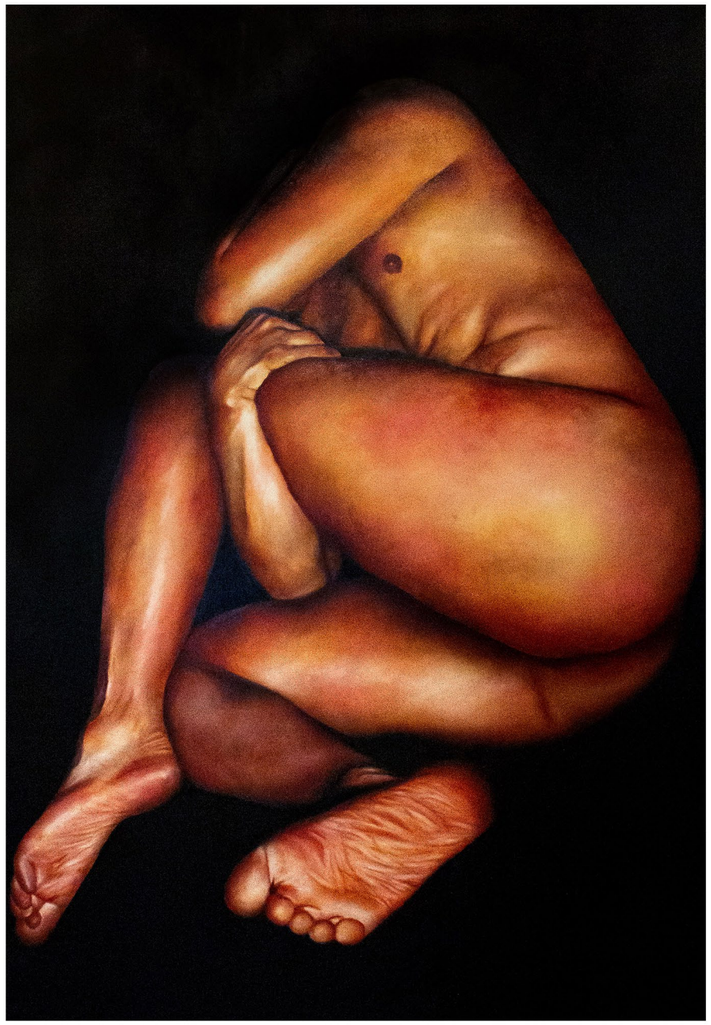


Figura 29
Sin título
Nota. Detalles de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).



Figura 30
Sin título
Nota. Detalles de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).

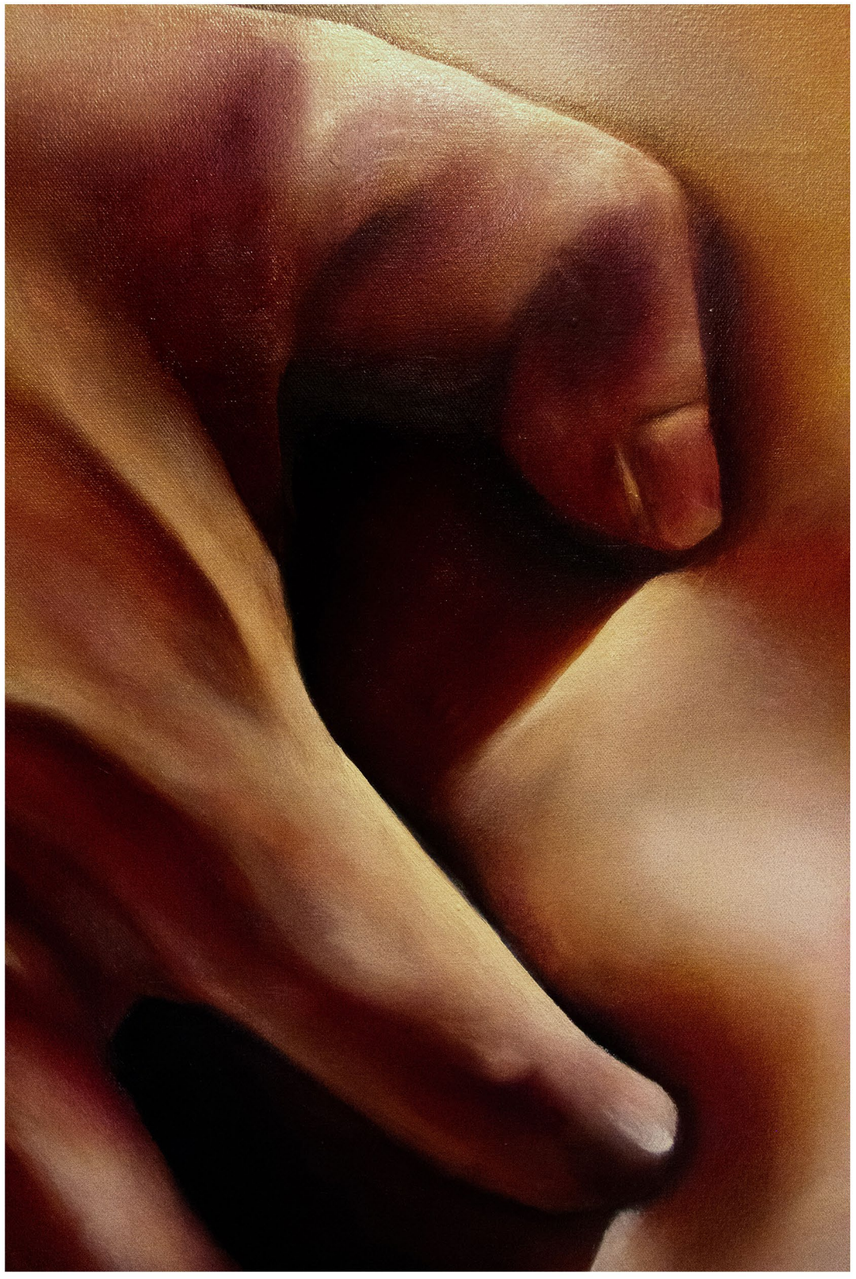


Figura 31
Sin título
Nota. Detalles de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).



Figura 32
Sin título
Nota. Detalles de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).

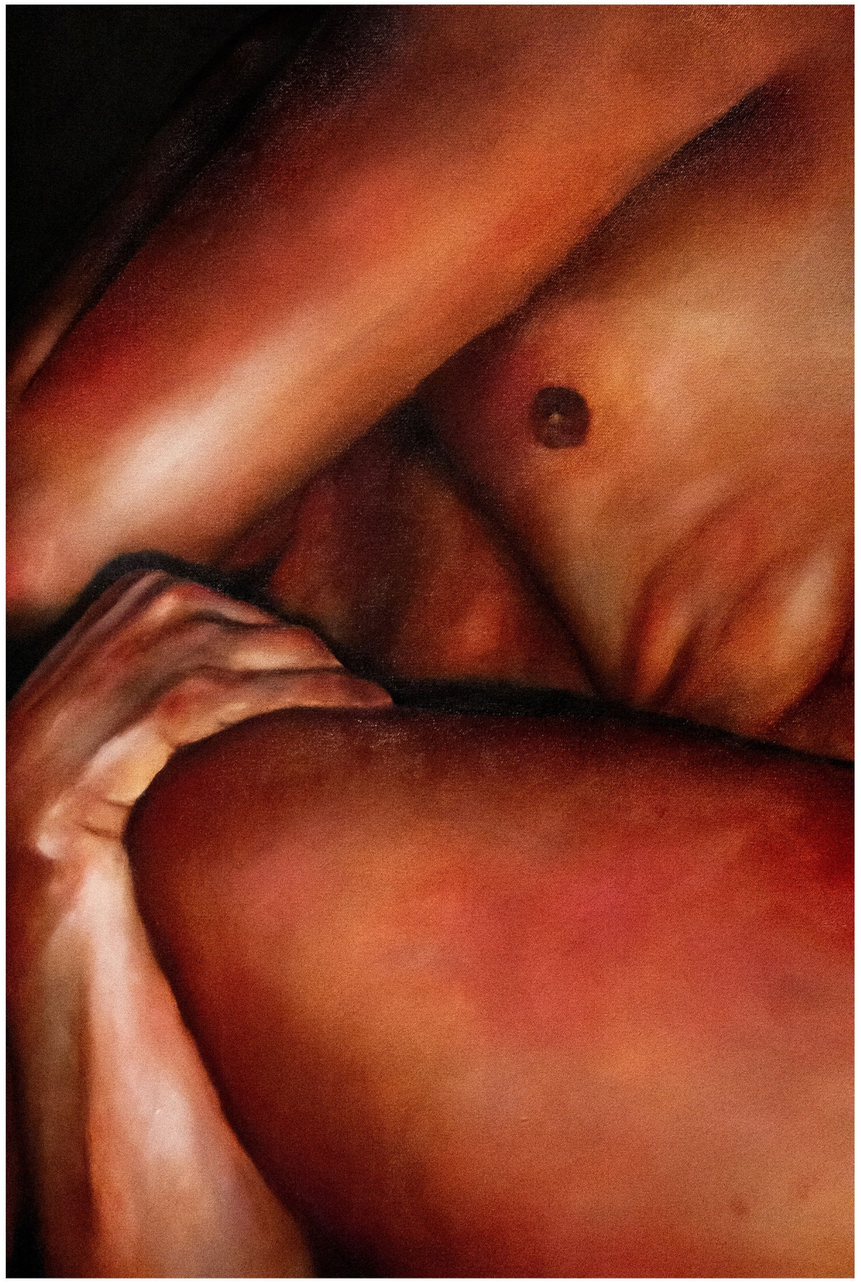


Figura 33
Sin título
Nota. Detalles de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).



Figura 34
Sin título
Nota. Detalles de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).

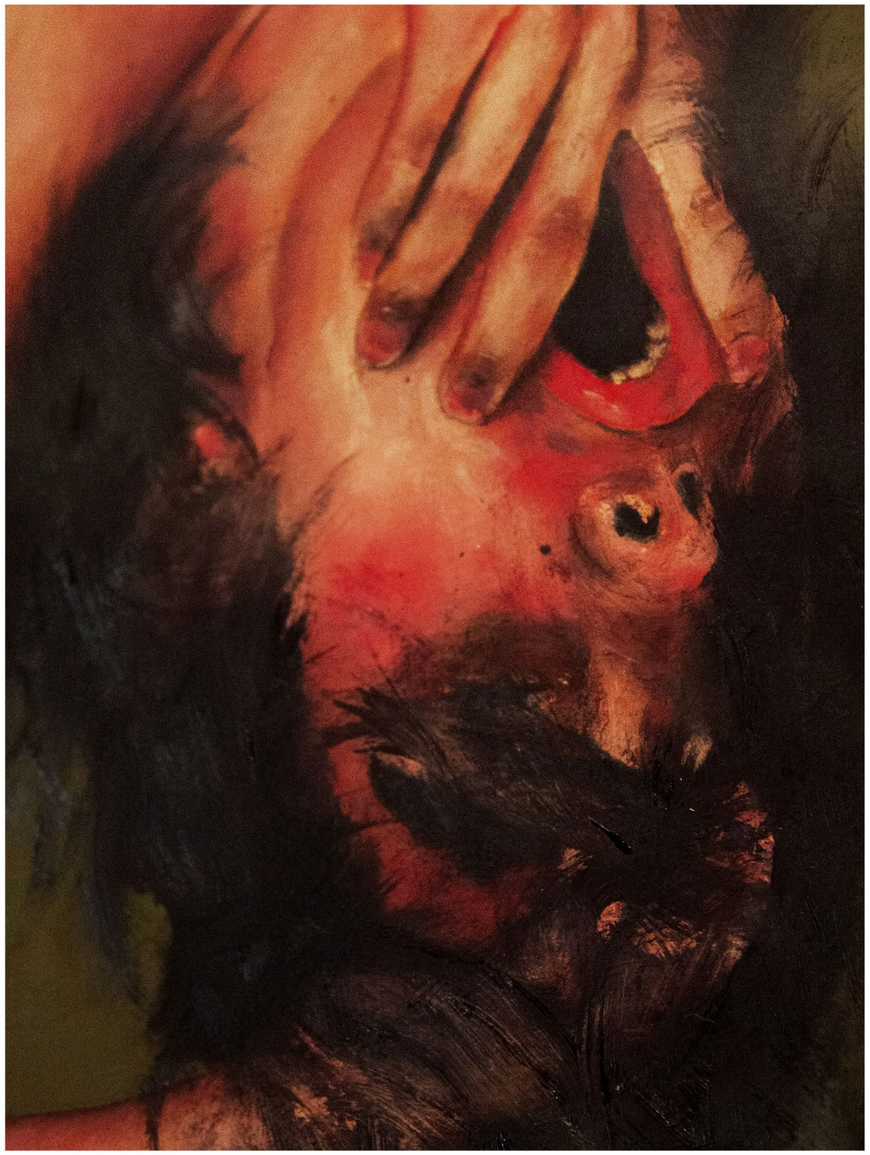


Figura 35
Sin título
Nota. Detalles de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).

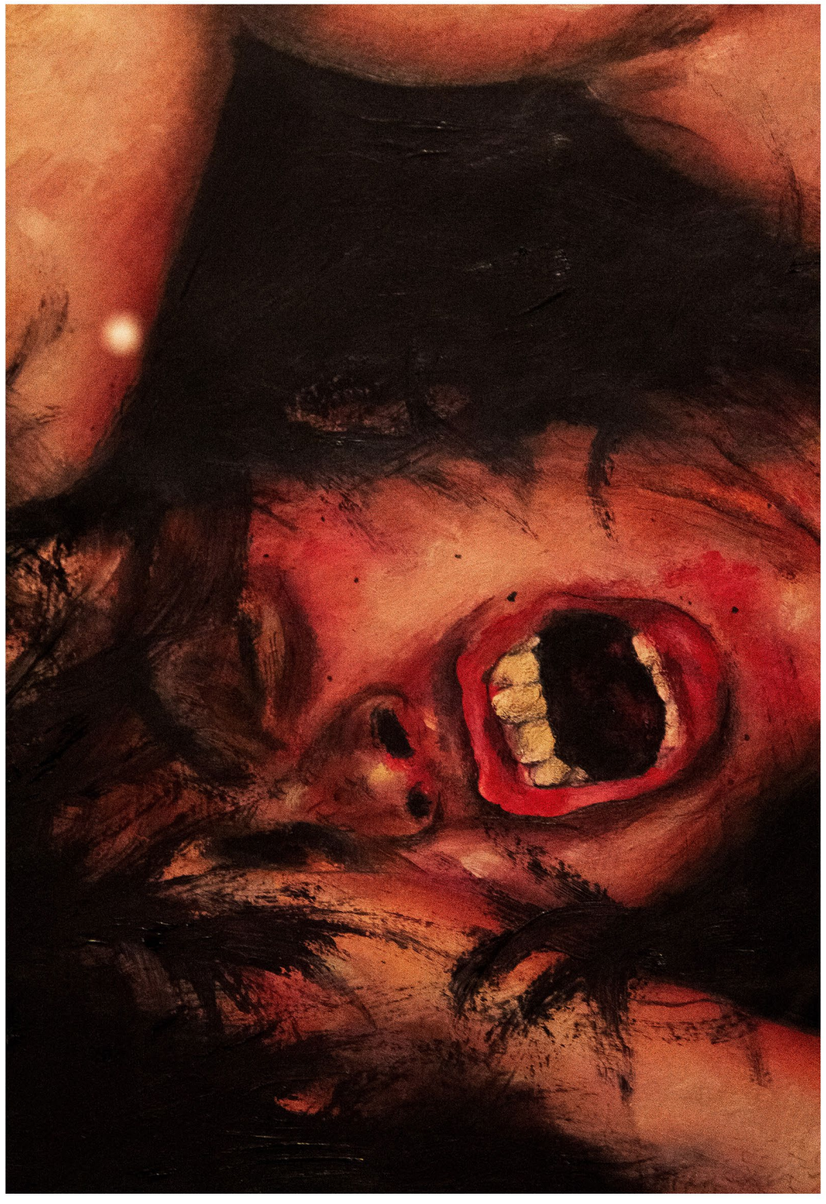


Figura 36
Sin título
Nota. Detalles de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).

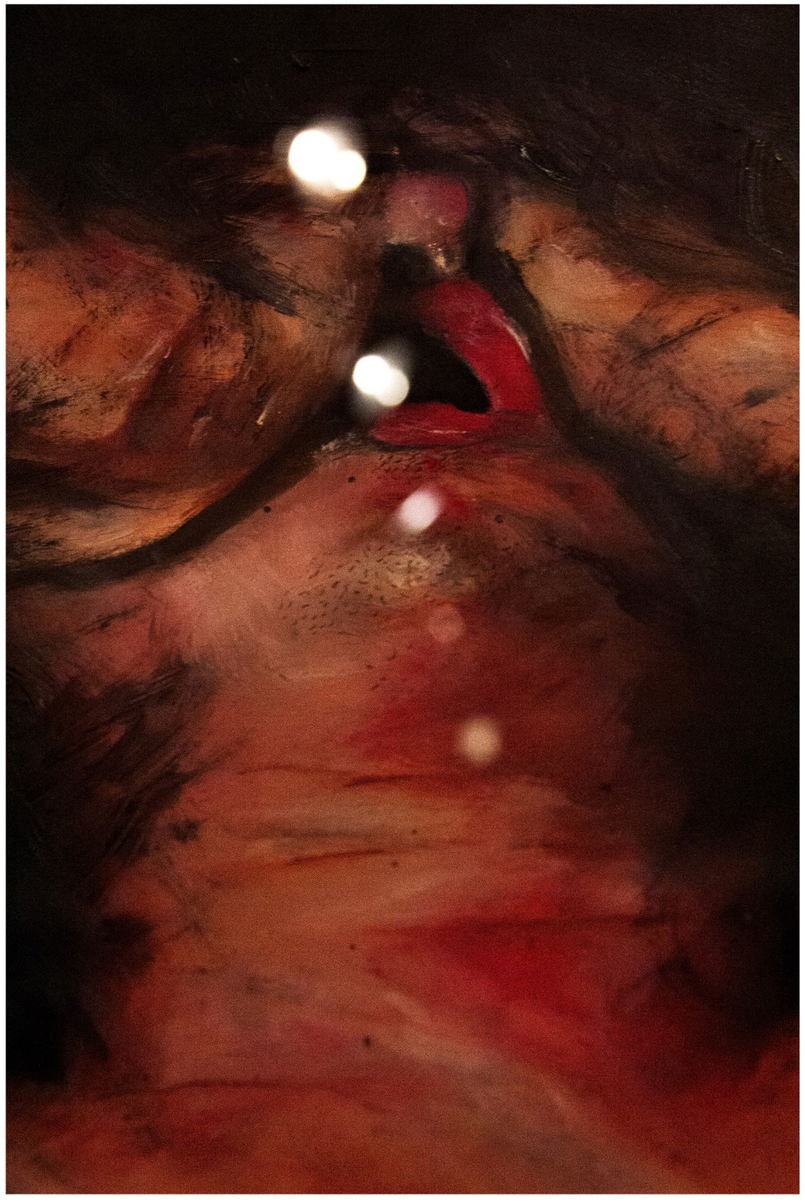


Figura 37
Sin título
Nota. Detalles de PRESAGIO en Sala ASAB 2 (2026).

REFERENCIAS

Aristóteles. (1974). *Poética* (Trad. V. García Yebra). Editorial Gredos, S.A. (trabajo original publicado ca. 330 a.C.)

Austin, J.L. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de www.philosophical.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Butler, J. (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Camacho López, S. (2012). El cuerpo: topología de la acción trágica contemporánea. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, *6*, 20-30.

Camacho López, S. (2022). Actuar entre lo real y lo ficcional, entre el personaje y lo personal. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, *18*(33), 12-23. https://doi.org/10.14483/21450706.19937.

Camus, A. (s.f. [abril 29, 1955]). *Sobre el porvenir de la tragedia*. Atenas, Grecia.

Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía* (Trad. C. González). Cátedra.

Esquilo. (2007). *La Orestíada: Agamenón / Las Coéforas / Las Euménides* (Trad. V. López Soto). Editorial Juventud. (Trabajo original publicado ca. 458 a.C.).

Esquilo. (2015). *Prometeo encadenado* (Trad. R. Irigoyen). Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.S. (Trabajo original publicado ca. 450 a.C.).

Eurípides. (2001). *Medea. En Tragedias I* (Trad. J. López Férez). Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado ca. 431 a.C.).

García Cantero, V. (2024). Hacia los indicios de una nueva modalidad de lo trágico en el castigo sin venganza (1631). *Lectura y Signo*, (19), pp. 7-35. https://doi.org/10.18002/lys.i19.8512.

Gombrich, E. (1960). *Arte e ilusión. Un estudio en la psicología de la representación pictórica* (Trad. G. Ferrater). Titivillus.

Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte* (Trad. J. Cabanes). Paidós.

Hernández Romero, Y. y Galindo Sosa, R. V. (2007). El concepto de intersubjetividad en Alfred Schutz. *Espacios Públicos*, *10*(20), 228-240.

Husserl, E. (1931). *Meditaciones cartesianas* (Trad. M. Presas). EPUB.

Kane, S. (2000). *Psychosis 4.48*. Royal Court. https://rlmalvin.angelfire.com/KaneSarah448Psychosis.pdf.

Panofsky, E. (1962). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial.

Racine, J. (1984). *Fedra. En Fedra y otras tragedias* (Trad. F. Robles Villafranca). Editorial La Oveja Negra Ltda. y R.B.A. Proyectos editoriales, S.A. (Trabajo original publicado ca. 1677).

Real Academia Española [RAE]. (s.f.). *Tragedia*. https://dle.rae.es/tragedia

Real Academia Española [RAE]. (s.f.). *Catarsis*. https://dle.rae.es/catarsis

Rojas, W. (2013). Paul Ricoeur: la subjetividad como acción y hermenéutica. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, *34*(109), 71-88.

Romero Rey, S. (2014). *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. [Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona]. CRAI – Repositorios digitales de la Universidad de Barcelona.

Shakespeare, W. (2000). *Hamlet* (Trad. EDIMAT LIBROS S.A.). Editorial Sol 90. (Trabajo original publicado ca. 1603).

Shakespeare, W. (2000). *Macbeth* (Trad. EDIMAT LIBROS S.A.). Editorial Sol 90. (Trabajo original publicado ca. 1623).

Sófocles. (2015). *Antígona* (Trad. L. Gil). Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.S. (Trabajo original publicado ca. 441 a.C.).

Sófocles. (2015). *Edipo Rey* (Trad. L. Gil). Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.S. (Trabajo original publicado ca. 429 a.C.).

Tovar Paz, F. (2002). Medea de Séneca en Así es la vida (2000), filme de Arturo Ripstein. *Revista de Estudios Latinos (ReLat), 2*. (pp. 169-195).

Vega, Lope de. (2016). *El castigo sin venganza.* Red ediciones S.L. https://www-digitaliapublishing-com.bdigital.udistrital.edu.co/a/15847 (Trabajo original publicado ca. 1634).

Viviescas, V. (s.f. [2007]). Dramaturgia colombiana: El hombre roto. https://es.scribd.com/document/639219400/Dramaturgia-colombiana-El-hombre-roto-Victor-Viviescas

Vogsted Drange, V. (2021). *The sensation of tragedy: On Francis Bacon's triptych inspired by Oresteia by Aeschylus (1981)*. [Tesis de maestría, Universidad de Oslo]. DUO Research Archive–University of Oslo.

Perdón.

