

# GESTUS, DANZA y PALABRA

## Analogías, metáforas, contradicciones

### Artículo de reflexión

**Carlos Eduardo Suárez Cifuentes<sup>1</sup>**

carlosbufalo77@gmail.com

### Palabras clave

Trágico, *gestus*, *Madre Coraje*, el cómico, la bailarina, macho cabrío



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

<sup>1</sup> Magíster en Estudios Artísticos, y Maestro en Artes Escénicas con Énfasis en Actuación, egresado de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Actualmente, es docente de esta misma facultad en la profundización de Danza Teatro, del proyecto curricular de Arte Danzario. A través de la investigación-creación indaga sobre la teatralidad en confluencia, contacto y choque con otras disciplinas como la música, las plásticas, la literatura y la danza, desde la experimentación, la técnica, la exploración y la creación que surgen en la puesta en escena. Estas indagaciones las ha realizado con el colectivo Génesis Teatro, del que es director y fundador desde el 2007.

### Resumen

Este escrito hace parte de una investigación-creación realizada por el grupo Génesis Teatro, sobre la danza en confluencia con el teatro. Desde allí, se experimentó, tomando como ejes lo trágico, el *gestus*, el antihéroe, la teatralidad y el desequilibrio, a partir de la concepción de que lo trágico tiene un fuerte énfasis en lo dionisiaco, sustentado en la innata conexión existente entre la música y la danza. Esta investigación-creación se llevó a cabo tomando como pretexto, insumo y laboratorio el proceso del montaje de la obra *Madre Coraje* de Bertolt Brecht, que dio como resultante, por una parte, el documento que recoge la trayectoria de la investigación-creación, y por otra, la puesta en escena de dos versiones de la obra.

Al reflexionar sobre el proceso en mención, surge este artículo centrado fundamentalmente en las figuras del cómico, la bailarina y el macho cabrío. Imágenes que surgieron, fueron evocadas y se convirtieron en un material indispensable como parte de la creación. Este artículo hace parte de la tesis *GESTUS, DANZA y PALABRA*; Choque, tensión, confluencia que devela el sino trágico de *Madre Coraje*, escrita y presentada por el maestro Carlos Eduardo Suárez Cifuentes, con la que obtuvo el título de magister de la Maestría en Estudios Artísticos. Esta tesis fue el resultado de la investigación-creación desarrollada por el grupo Génesis Teatro, bajo la dirección del maestro.



Obra *Madre Coraje*, 2015. En escena Melissa Andrea Gómez Ardila. Fotografía de Miguel Francisco Suárez

## 1. El cómico y la bailarina

El teatro visto desde sí mismo se sabe o se conoce como multidisciplinar. El actor profesional debe tener la capacidad de hablar, cantar, bailar, hacer acrobacias, transformarse. El actor tiene que llegar a manejar, manipular o jugar con sus emociones. En este sentido, el teatro es multidisciplinar por naturaleza, o en su defecto, la disciplina más indisciplinada de todas, porque desde la teatralidad se toman múltiples disciplinas y se juega con ellas, tomando el juego, no como algo banal, sino como herramienta y recurso de creación, así como práctica que transforma, construye y desarrolla al ser, en sus dimensiones intelectuales, corporales y sensibles.

En el teatro la multidisciplinariedad se presenta, en algunos casos, de manera vertical y, en otros, con una tendencia horizontal muy fuerte, dependiendo del sentido y del interés con el que un grupo en particular asuma esta multidisciplinariedad, juegue con ella y la desarrolle, ya sea que se tome como herramienta, insumo o material, que hace parte de un proceso en el cual varias disciplinas se encuentran. Es así como desde el teatro se entiende que las artes plásticas, la música, la danza, el circo y, en algunos casos, hasta el cine y la literatura, hacen parte del espectáculo teatral, como lenguajes que lo componen y lo complementan.

Ahora, entrando en un análisis del propio arte teatral, mirándolo en perspectiva, la multidisciplinariedad dentro del teatro, en algunos casos, épocas o propuestas, así como desde otras disciplinas, ha sido negada, sin que por ello haya dejado de ser o de existir. Con esto no se pretende afirmar que las otras artes no existan por sí solas; precisamente desde allí es que se plantea la multidisciplinariedad del teatro. Es multidisciplinar por el acto de nutrirse, recrearse y reconfigurarse a través de otros lenguajes, sin que, desde el teatro, se instrumentalicen estas otras disciplinas, llegando algunas veces, sin proponérselo tal vez, a una creación transdisciplinar o mejor, sin saber que esta fusión de lenguajes que se vive con el alma, es transdisciplinar. Se llega allí como a un hallazgo, como a un encuentro. Esta transdisciplinariedad, este encuentro, este tipo de hallazgo sólo se da, cuando se ha tomado como búsqueda artística y personal, el ir “más allá de, del otro lado, a través de” (Floréz, 2002, p. 138). El actor puede entrenarse o lanzarse a experimentar en distintas disciplinas, transitando, caminando, recorriendo, jugando y conjugándolas; esto pone al actor frente a la versión nómada de la transdisciplinariedad, como una de las dimensiones fundamentales de la creación teatral.

Pensando en esa multi o transdisciplinariedad con la que cuenta el teatro, en el cual, la multi o la transdisciplinariedad, dependen del colectivo creador de la pieza, y de cómo este colectivo asume la “puesta en-juego”<sup>1</sup> de su propia obra. Desde allí, para nosotros, el cómico es el símbolo ideal para representar al actor. Por lo tanto, desde el presente estudio, se

1 La dinámica moderna y contemporánea de la creación teatral – ligada a la invención de la puesta en escena y a una emancipación más o menos radical de lo teatral respecto de la jurisdicción de lo literario – no procede mediante un desarrollo lineal que iría de lo textual a lo escénico, sino de una “puesta en-juego”, de una “puesta en-scena” concurrente y polifónica del texto (él mismo tomado en la separación, en el “juego” entre la voz y el gesto del actor) y de los demás elementos de la representación (Sarrazac, 2013. p. 72).

plantea que el cómico es un símbolo significativo y poderoso, pues ese ser nómada medieval, transita de la comedia a la tragedia a su antojo, resplandece con una lágrima o con una sonrisa. En otras palabras, con su tristeza se roba una sonrisa y con su alegría se roba una lágrima. Al cómico, un gesto, un movimiento o una mirada le bastan, para arrastrar su tragedia hacia el ridículo, transitando del equilibrio a la tormenta, de la serenidad a la locura, del idilio a la catástrofe, y viceversa.

William Shakespeare, quien a través de la voz de Polonio en su obra Hamlet, plantea el ideal de una compañía de cómicos, con estas palabras:

Son los mejores actores del mundo, tanto en lo trágico como en lo cómico; en lo histórico, como en lo pastoral; en lo pastoral-cómico, como en lo histórico-pastoral; en lo trágico-histórico, como en lo tragi-cómico-histórico-pastoral, escena indivisible o poema ilimitado; para ellos, ni Séneca es demasiado profundo, ni Plauto demasiado ligero. Sea para recitar ateniéndose a las reglas del arte o para la libre improvisación, son los únicos del mundo (Shakespeare, 1979, p. 56).

Tomando como punto de referencia la versatilidad del cómico y retomando la multidisciplinariedad del teatro, en una entrevista, Orlando Fals Borda, quien a modo de narración comparte lo que en una de sus incursiones por las ciénagas del caribe colombiano, andando con un nativo de esta región, es decir, con uno de estos hombres que viven dentro de esta “cultura anfibia”, hombres expertos en el manejo del machete, en el uso del cuchillo, en el manejo de la atarraya, en la fabricación y en la utilización de anzuelos, en la cacería, hombres que viven del río, en otras palabras, un pescador de esta zona, le dijo: “Nosotros si en realidad creemos que actuamos con el corazón, pero también empleamos la cabeza y cuando combinamos

las dos cosas, así somos *sentipensantes*” (Fals Borda, 2008).

A través de esta anécdota, Fals Borda comparte, como este concepto tan significativo, surge de la tierra y el río, surge de una práctica cultural, de la conexión entre el sujeto, su oficio y su entorno. Fals Borda se encuentra con este término, gracias a sus incursiones por esta región y lo desarrolla a través de sus escritos, que cuentan con un fuerte análisis sociológico sobre la Región Caribe Colombiana.

Trasladando las palabras de este pescador al teatro, nosotros, al igual que este hombre, pensamos “que actuamos con el corazón, pero también empleamos la cabeza”, aunque se le llame memoria, sensación, emoción, intuición, saber, experiencia, intención o significado, cuando, desde la propia corporeidad, a través de la “combinación” de estas facultades, se llega a la creación teatral, “así somos *sentipensantes*”. Es decir que el actor, nutriéndose y afectándose por el constante diálogo con múltiples técnicas, disciplinas y lenguajes, como sujeto sensible, llega a la creación.

Ahora, reconociendo la danza como una disciplina autónoma e independiente, la bailarina sería su imagen simbólica indiscutible. Entonces, retomando al cómico como el símbolo de la teatralidad y uniéndolo a la bailarina, como símbolo de la danza, resulta la dualidad entre *el cómico y la bailarina*. Personajes que se contrarrestan y se complementan, personajes que se asemejan y se distinguen. Tomando esta dualidad como un encuentro, como una metáfora, pues:

El lenguaje en el que puede acontecer la “mímesis” es la metáfora. En su significado originario de “*metápherein*” no quiere decir otra cosa que trasladar, tratar de llevar la infinita riqueza del cosmos a la apariencia de la infinitud de posibles contactos

momentáneos de dos imágenes. Metaforizar es representar el universo (Gutiérrez, 1998, p. 37).

Buscando establecer algunas coordenadas, que brinden la oportunidad de visualizar el contexto en el que se da esta indagación, se comenzará por nombrar los actos que llevan a preguntarse acerca del entramado que se da entre la danza y lo trágico dentro del teatro contemporáneo. Estos actos son la propia experiencia teatral, específicamente, los montajes dirigidos por Carlos Eduardo Suárez Cifuentes. Esta indagación se lleva a cabo con nuestro colectivo de actores y actrices del grupo *Génesis Teatro*.

Este grupo teatral, creado en el 2007, ha puesto en escena nueve montajes, partiendo tanto de textos de otros autores como de dramaturgias propias, construyendo paso a paso su propia manera de contar historias y consolidándose como un grupo cuyos integrantes se interesan por desarrollar propuestas que llevan al público nuevas visiones tanto de su propio entorno como de sí mismo, en búsqueda de Re-Crear el espectador, Re-Crear el individuo, a través de proyectos artísticos con sentido. Dentro de su trayectoria, la agrupación se ha presentado en importantes escenarios nacionales, tales como: *Teatro Quimera*, *Teatro Varasanta*, *Teatro La Candelaria*, *Teatro Libélula Dorada*, *Fundación Gilberto Alzate Avendaño*, *Teatro José Consuegra Higgins* (Barranquilla), *Teatro Seki Sano*. Y en este recorrido ha participado en festivales como: III Festival ENITBAR de Barranquilla 2009, Festival de Teatro Alternativo, VIII Festival De Teatro De Bogotá, V Festival sala B, III FESTIBIENAL de Teatro de Bogotá, Festival de Autores Colombianos Enrique Buenaventura y I Festival Jóvenes Creadores, ESCENARIOS por la VIDA II, estos tres últimos organizados por el *Teatro Quimera*.

*Génesis Teatro* es un grupo conformado por voces provenientes de otras disciplinas y de otras regiones.



Obra *Madre Coraje*, 2015.

En escena de izquierda a derecha Laura Rodríguez Duque, Gabriel Rodríguez Méndez, Franklin Gil Hernández y Oscar Montaña  
Fotografía de Miguel Francisco Suárez

Esto le brinda la oportunidad de poder contar con esas miradas tocadas o influenciadas tanto por estas distintas disciplinas, como por sus experiencias de vida. Es decir, que, en este grupo, se piensa que la transdisciplinariedad, la metáfora, los “posibles contactos momentáneos”, no solamente se dan, en la concepción nómada, de transitar por múltiples disciplinas, de transitar entre el teatro y la danza, sino que también, se trata del encuentro entre el pescador, el músico, el docente, el académico, el investigador y el terapeuta. En conclusión, el hecho de que algunos actores y actrices de *Génesis Teatro* sean empíricos, no desvalora su trabajo, por el contrario, lo enriquece. Es decir, que esto le brinda el espacio propicio al colectivo, como creadores escénicos *sentipensantes*, hacia el reconocimiento, como una agrupación que cuenta con múltiples voces. En este tipo de apertura, es que se da el contacto, la aproximación, el diálogo con la danza, en el que se hace posible el encuentro entre *El cómico y la bailarina*.

Ahora, el contacto que se da a través del encuentro de estas dos imágenes es el que permite dar una breve mirada a esos universos posibles que esta metáfora puede llegar a proporcionar. Un infinito complejo, un encuentro asimétrico, un acople imperfecto, dos fuerzas poderosas que se absorben y se compenetran. Un armónico encuentro que vaticina la catástrofe que se avecina.

*El cómico y la bailarina* en la búsqueda de la levedad, de la belleza y de la alegría, en la búsqueda de la perfección, en la búsqueda de la felicidad, configuran su propio destino. Como la mariposa que se estrella incesantemente contra el cristal de la bombilla que la ha de quemar, *el cómico y la bailarina* batallan día a día contra su propio destino, arrastrándolo, creándolo, transformándolo. Allí es donde se halla el contacto más fuerte que se da entre estas dos imágenes: en lo trágico. Allí es donde se da el encuentro

más significativo entre estos dos seres, que, en su incesante choque contra el cristal, en su perpetuo movimiento, en su desequilibrio, se reencuentran, y se reconocen, y se descubren en su mutua mortalidad. Se unen en ese instante en el que comparten su destino trágico, que los deja en un abrazo que los convierte en uno. Es desde lo trágico, donde realmente la danza y el teatro se complementan.

Al respecto, Isadora Duncan plantea que el más alto objetivo de la danza es: “Unirse a la música y a la poesía, ocupar su lugar legítimo en la tragedia, ser intermediaria entre la tragedia y el público, creando una completa armonía entre ambos” (Duncan, 2003, p. 108). Una armonía momentánea y a la vez infinita, una armonía que tiende a truncarse. Una unión que se convierte en fricción, en choque, en reacción. Una unión que genera conflicto. Un abrazo infinito de eterna despedida.

Estos “posibles contactos momentáneos” (Gutiérrez, 1998, p. 37) entre *el cómico y la bailarina*, son el eterno retorno, un sinsentido. Ellos se unen, se separan, chocan y se confrontan, en búsqueda de ese instante infinito que los convierta en eternos; en búsqueda de ese instante infinito que rompa sus límites y los haga trascender.

“Es quizá un error suponer que pueden inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre” (Borges citado por Gutiérrez, 1998. p. 36). Por ello, la imagen que se da entre *el cómico y la bailarina*, es un encuentro imposible e infinito, a través del que se conjugan el teatro y la danza. Este encuentro momentáneo, este *hecho efímero*<sup>2</sup>, nos permite

2 El arte teatral cifra su objetivo en la configuración de un espectáculo que es, o que se vuelve, realidad tangible en un espacio tiempo determinado, como acontecimiento, al igual que la danza o la música y que por lo tanto, no puede ser valorado eficazmente

percibir, intuir o presenciar, aquella danza ancestral y arcana, de la Ninfa, frente al *Macho Cabrío*, mientras él, en medio del delirio, nos estremece con un bramido alegre y doloroso que nos libera y nos oprime el alma: *el canto del Macho Cabrío*<sup>3</sup>.

¿Acaso hay seres más trágicos que *el cómico y la bailarina*?

## 2. El canto del macho cabrío resuena en la escena contemporánea

Lo trágico perdura y a la vez renace perennemente en la escena contemporánea, atrapado en el canto envolvente del *Macho Cabrío*, que confronta al ser humano con su esencia mortal y mundana, a través del choque, la tensión y la confluencia de sentimientos, sensaciones y significados, que le genera este encuentro, este contacto momentáneo, que se da durante el *hecho efímero*, en el que ocurre el teatro. Perdura, aunque el sonido de este canto haya mutado, porque sus ondas han sido afectadas por el tiempo y la distancia. Esta metamorfosis ha sido nutrida, por las catástrofes que padece el ser humano de hoy, y por sus “propios dramas interiores” (Vélez Saldarriaga citado por Romero Rey, 2014, p. 766). “Ya no estamos ante el héroe sufriente” (Pulecio Mariño, 2012, p. 52), que se destaca por su actuar memorable. “Ya no estamos” frente al hombre que ostenta una posición privilegiada. Sin el favor o el capricho de los dioses, el personaje trágico contemporáneo es el antihéroe,

El hombre común, el pequeño hombrecito sin importancia histórica, el N.N. que es protagonista de pequeños dramas: [...] una libra de carne, un palo que desempeña papel de fusil, una vieja maleta de

sino en cuanto *hecho efímero* en el que confluyen contemporáneamente todos sus componentes (García, 2002, p. 22).

3 Tragedia: del griego tragōdía < de trágos, macho cabrío + ádo, cantar (Bibliograf, 1991. LEXIS22, Tomo I, p. 5816).



cuero, una cobija, un pequeño espacio ganado casi a costa de la vida (García, 2002, p. 80).

En la puesta en escena de aquellos pequeños dramas, que cuentan la catástrofe del hombre común, es que se llega a dar el instante en que resplandece el *gestus* de este personaje trágico contemporáneo. En contraposición con este antihéroe, y en relación con la tragedia clásica, Sandro Romero plantea que para los griegos:

La idea del regreso a los orígenes, al útero social implica, a su vez, desde la perspectiva de lo masculino, una relación directa entre la muerte, la tierra y la toma del poder. El poder se presentaría, en este caso, como una destrucción de la armonía que representa la madre, para darle paso a los peligrosos signos del honor (Romero Rey, 2014, p. 766).

A diferencia de la tragedia clásica, que se sustentaba en el héroe, y su actuar memorable, *Madre Coraje*, esta antiheroína, que es a la vez el padre y la madre de sus hijos, es una mujer de temple de acero a la que sus hijos temen, pero a la vez ignoran y desobedecen; efecto de la contradicción y el desequilibrio que se da, en su empeño por querer mantener a sus hijos al

margen de la guerra, mientras se niega a abandonar su obsesión de lucrarse de esta misma guerra. Esto se desarrolla a través de una fábula en la que tanto la armonía de la situación, como “la armonía que representa la madre”, no existen. Dentro de la obra, tan solo en algunos instantes, se llega a palpar esa armonía ficticia que se da en medio del caos, como la quietud que se percibe en el ojo del huracán. Por otra parte, en los hijos de *Coraje*, “los peligrosos signos del honor” son suplantados, por la temeridad de Elías, por la ingenuidad de Carbonerito y por el altruismo de Catalina, quienes, de acuerdo con el sino trágico que corresponde a cada cual, destino que su madre predijo, mueren en medio de esta maldita guerra.

*Madre Coraje*, quien es el personaje trágico más relevante de esta obra, al final, se despide del cadáver de su hija, con un arrullo que desemboca en una danza orgánica y sentida. Al culminar esta danza, *Coraje* se para frente a su hija y piensa en voz alta – “Espero poder tirar del carro yo sola. Irá bien, no hay gran cosa dentro” – y a modo de confidencia le dice finalmente a su hija – “Tengo que volver a los negocios” (Brecht, 2005, p. 94). Después de este adiós en el que resuena *el canto del Macho Cabrío*, se aferra a su carro, y se une a un regimiento que también emprende su marcha. Se une a esta marcha, como arrastrada por este

*El triunfo de Baco* de Diego Velázquez<sup>4</sup>

dios del que proviene la locura ritual, y prosigue, llevando consigo la falsa ilusión de encontrarse con Elías, mientras que, en el fondo, ella tiene clavada en el alma la certeza, de que él también ha muerto.

Por ello, como en la pintura *El triunfo de Baco*<sup>5</sup> de Diego Velázquez, más conocida como *Los borrachos*, el artista plasma su propia imagen de este ser mitológico. En este óleo, Dioniso se encuentra sentado en una ladera, con un grupo de ebrios campesinos. Tomando esta pintura como material, y poniéndola en choque, tensión y confluencia de nuestra antiheroína, dentro de esta indagación sobre lo trágico, desde un plano metafórico y experimental, se puede llegar a vislumbrar a Baco, que, sin fijarse en la posición social o política, sin distinciones de género o de raza, también se sienta junto a *Madre Coraje*, quien, al caer la tarde, ha parqueado su carromato a un lado del camino. En este encuentro, nuestra antiheroína, en su arrogancia, se niega a aceptar la bebida sagrada que llega brindando el Dios del vino, porque ella prefiere beber de su propio aguardiente. Ese que transporta en su carro y que se va añejando de batalla en batalla, de trinchera en trinchera. Ese aguardiente que le da el coraje y la fuerza para continuar arrastrando aquel carromato, dentro del que lleva poca cosa y dentro del cual se encuentra toda su vida. Ese mismo aguardiente, que les vende a oficiales, a predicadores, a cocineros. Ese, que les vende a los propios soldados que le regatean un trago, a aquellos con los que intercambia una copa por una guerrera, un cinturón o un par de botas, o como en alguna ocasión, hasta por una buena canción.

*Madre Coraje*, uniéndose al canto de los soldados, entona su propia canción, en la que surge y transcende el *Canto del Macho Cabrío*, y al ritmo de su propia voz, danza y celebra su dolor, danza y conmemora su pérdida. Gracias a esta danza enfrenta su temor, y le hace el quite a la autocompasión.

4 Imagen tomada de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-borrachos-o-el-triunfo-de-baco/4a23d5e2-9fd4-496b-806b-0f8ba913b3d8?searchid=370c96e9-8dfc-5ffd-0664-5f5876bef0d1>. Recuperada el 21 de enero de 2019.

5 Nombre romano de Dioniso





Obra *Madre Coraje*, 2015. En escena de izquierda a derecha Gabriel Rodríguez Méndez, Franklin Gil Hernández, Oscar Montañó y Laura Rodríguez Duque. Fotografía de Miguel Francisco Suárez

### 3. Confluencias

A través de lo planteado hasta el momento, no se pretende afirmar que la presencia de Apolo, en lo trágico contemporáneo, no existe, lo que ocurre es que en la actualidad, en un teatro que habla de un mundo fracturado, roto, fragmentado, más aún, en un país como Colombia, en donde el caos se ha hecho cotidiano, en donde la catástrofe se ha naturalizado, desde la teatralidad, lo mundano, lo visceral, ha llegado a contagiar al lenguaje musical profundamente, retornándolo a la esencia misma de donde proviene, impregnándolo de

sabor a tierra, a vino y a bacanal. Retornándolo, a la ritualidad, escenario en el cual la música, en confluencia con la danza, y en conjunción con lo plástico y lo poético, se convierten y a su vez se reafirman como materiales indispensables para la creación teatral, de la que se nutre la escena contemporánea. Desde allí, es que la belleza y la perfección de la imagen, la belleza y la perfección de la danza, elementos apolíneos por excelencia, son influenciadas por la esencia dionisiaca, en la cual el antihéroe resplandece y logra trascender. En este instante, es que el antihéroe, se consagra como personaje trágico.

En el potencial de esta dramaturgia de lo fracturado, lo roto, lo fragmentado, en la obra *Madre Coraje*, sus personajes, en especial su protagonista, poseen la facultad de saltar intempestivamente de la tragedia a la comedia, de la palabra profunda a la carcajada, de ocultar el llanto en una canción de letra triste, envuelta en una melodía alegre, que gracias a la ebriedad, al desequilibrio, al amor o al dolor, lleva al personaje al umbral de lo trágico, en donde su movimiento puede desembocar en un cortejo, en un reencuentro o en una despedida. Puede llegar a desembocar en una danza en la que se devela el alma

Y para develar el alma, el arte de la danza es inseparable de la música, juego en el que estas dos disciplinas, se nutren, chocan y se confrontan entre sí, y en el que sus límites se hacen borrosos. Tomando este juego, desde la teatralidad, y poniéndolo en confluencia con la creación de este mundo ficcional, en el que la fábula, pretende contar un instante de aquel ser común, anónimo, la música popular se convierte en el detonante natural. Esto se da, gracias a que la música popular es un lenguaje cargado de significados, abstractos y sensitivos, que operan sobre la memoria y la corporeidad, tanto del actor como del espectador. Elementos con los que el actor crea su “puesta en-juego”, en búsqueda de transformarlos, deconstruirlos, potencializarlos y recrearlos para aquel contacto momentáneo que se da, con el público.

Para nosotros la canción popular es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria, que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía (Nietzsche, 2000, pp. 70- 71)

En esta búsqueda, en la que confluyen en la danza la música y la palabra, hacia la creación del mundo ficcional, en el que el personaje trágico baila, llora y se estremece, al ritmo de un tango, una canción o

un arrullo. En esta búsqueda, en la que se devela el sino trágico del personaje a través de esa danza. Y así, como *El canto del macho cabrío* encuentra eco en la canción popular y ha trascendido hasta la escena contemporánea, en la que perdura y renace continuamente lo trágico, de igual manera, la danza, perdura y renace en el personaje trágico contemporáneo, porque “el teatro vivirá de nuevo en todo su esplendor sólo cuando la danza ocupe nuevamente su verdadero lugar, como una parte integral e inevitable de la tragedia” (Duncan, 2003, pp. 135 – 136). Por lo tanto, en nuestra búsqueda, esta antiheroína trasciende gracias a aquella danza, que devela sus “propios dramas interiores” (Vélez Saldarriaga citado por Romero Rey, 2014, p. 766), y la induce a levantar la cara y continuar. Gracias a aquella danza con sabor a tierra, a vino, a rito y a bacanal. A voz de tango, de arrullo, con sabor de música popular. Gracias a aquella danza que la lleva a enfrentar el dolor y la desolación.

## Referencias

Brecht, B. (2005). *Madre Coraje y sus hijos: crónica de la Guerra de los Treinta Años* (Trad. Sáenz M.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Duncan I. (2003). *El Arte de la Danza*. (Trad. Ed. Sánchez J.). Madrid: Akal S.A.

Fals Borda O. (2008) Orlando Fals Borda; sobre el concepto ‘sentipensante’. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=LbJWqetRuMo>. Entrevista para el documental ‘José Barros, Rey de reyes’. Recuperado el 10 de abril de 2016.

Flórez-Malagón, A. (2002). *Disciplinas, transdisciplinas y el dilema holístico. Una reflexión desde Latinoamérica*. En: Desafíos de la transdisciplinariedad. Flórez-Malagón, A. y Millán de Benavides, C.

(eds.), pp. 128- 154. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

García, S. (2002). *Teoría y Práctica del Teatro*, Volumen 2. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria.

Gutiérrez Girardot R. (1998). *El lenguaje de la metáfora y los géneros literarios*. En: Jorge Luis Borges, el gusto de ser modesto, pp. 33 – 52. Bogotá D.C: Panamericana editorial.

Nietzsche, F. (2000) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. (Trad. Sánchez Pascual A.). Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Pulecio Mariño, E. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Impresol Ediciones.

Romero Rey, S. (2014). *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Facultat de filología.

Sarrazac J.-P. (2013). *Devenir escénico* (Trad. Vallejo A. M.) en: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Dir. Sarrazac J.-P.), pp. 71 – 73. México D. F: Paso de gato.

Shakespeare W. (1979). *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. (Trad. Astrana Marín L.). Madrid: Espasa-Calpe. S.A.