

---

# **NARRATIVAS, MÁSCARAS Y OTRAS DESFIGURACIONES**

---

Una ruta alterna hacia la autognosis

MAESTRÍA EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS

UNIVERSIDAD FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
FACULTAD DE ARTES ASAB

BOGOTÁ, 25 DE OCTUBRE DE 2022

# NARRATIVAS, MÁSCARAS Y OTRAS DESFIGURACIONES

Una ruta alterna hacia la autognosis

Proyecto de grado para obtener el título de Magister en Estudios  
Artísticos

Autor:

Alberto Holguín Alfaro

Tutora:

Sandra María Ortega Garzón

PhD. en Estudios Teatrales

UNIVERSIDAD FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
FACULTAD DE ARTES ASAB

BOGOTÁ, 25 DE OCTUBRE DE 2022

## **AGRADECIMIENTOS**

Gratitud a todas y cada una de las personas que con sus comentarios, colaboración e ideas han nutrido este proyecto. A los docentes de la Maestría de Estudios Artísticos, por su acompañamiento y orientación; a la tutora de este trabajo, Sandra Ortega; a las personas que se prestaron para las entrevistas y ofrecieron su tiempo y momentos de vida: Paula Morales, Diana Gómez, Yohana Forigua, y María Hermansson, ellas entre otras que no fueron no menos importantes; a mis estudiantes, por supuesto, quienes quisieron jugar conmigo a dibujar mapas de sus rostros. A mi compañera de vida, Juanita García, por su paciencia, su apoyo, su escucha y sus comentarios. A la idea de Dios en todas sus formas y denominaciones.

Gracias.

## RESUMEN

Una extensa lesión facial producida por un evento violento me llevó a cuestionar mis decisiones de vida, mi ser, mi identidad. Aquí se pretende regresar a ese momento en el que la desfiguración me dio pistas de mi mundo interno, de ese que se vuelve difícil de aceptar y se esconde en el inconsciente, pensando el rostro como un lugar en el que los eventos de vida dejan huellas que pueden ser leídas e interpretadas. Este proyecto recurre al juego con la máscara, al uso de la improvisación en la entrevista no directiva, al desarrollo de una topografía del rostro, y a la escritura creativa para buscar rutas de deconstrucción del rostro como mecanismo de distanciamiento. Pretende poner en crisis la mirada propia desde el extrañamiento y cuestionar la narrativa del yo con el fin de proponer así un camino hacia la autognosis.

*Palabras clave:* narrativa del yo, máscaras, desfiguración, extrañamiento del rostro, escritura creativa, ékphrasis

## ABSTRACT

An extensive facial injury caused by a violent incident led me to question my life choices, my being, and my identity. Here I intend to revisit that moment when disfiguration gave me clues of my inner world, the one which becomes hard to face and that hides in the unconscious mind, embracing the face as a place where life events leave marks which can be read and interpreted. This project resorts to playing with masks, the use of improvisation in nondirective interviews, the development of a face topography, and creative writing to search for ways of deconstructing the human face as a distancing mechanism. It also pretends to put one's gaze in crisis by means of estrangement and to question the narrative creation of self, intending so to venture a path to self-knowledge.

*Keywords:* narrative creation of self, masks, disfiguration, face estrangement, creative writing, ekphrasis

## Tabla de contenido

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>La Sombra en el Espejo .....</b>	<b>11</b>
<b>¿Máquinas de contar historias? .....</b>	<b>12</b>
<b>Una cuestión de fe.....</b>	<b>16</b>
<b>Expectativas frente al espejo .....</b>	<b>18</b>
<b>La desfiguración como Dificultad: el inicio de un relato .....</b>	<b>19</b>
<b>Un relato.....</b>	<b>21</b>
<b>Coda.....</b>	<b>24</b>
<b>Entre sombras y conflictos .....</b>	<b>25</b>
<b>Yoes en conflicto .....</b>	<b>28</b>
<b>La física del conflicto.....</b>	<b>30</b>
<b>Tensión entre dramaturgos .....</b>	<b>33</b>
<b>Complicaciones narrativas: entre fobias y neurosis.....</b>	<b>35</b>
<b>¿Un diálogo con el inconsciente? Dos experiencias. ....</b>	<b>37</b>
<b>Identidad y Narrativa del Yo .....</b>	<b>42</b>
<b>Personajes sociales.....</b>	<b>44</b>
<b>La persona en lo cotidiano.....</b>	<b>44</b>
<b>La psique y lo político .....</b>	<b>45</b>
<b>Reconociendo una de mis personas.....</b>	<b>49</b>
<b>Entre farsa y magia .....</b>	<b>52</b>
<b>Violencia.....</b>	<b>53</b>
<b>Infantilismo.....</b>	<b>55</b>
<b>Desnudamiento .....</b>	<b>57</b>
<b>La desfiguración en la farsa .....</b>	<b>59</b>
<b>La máscara y lo mágico .....</b>	<b>59</b>
<b>Rostro y máscara.....</b>	<b>62</b>

<b>Desfiguraciones sucesivas: ¿una ruta hacia un rostro auténtico?</b> .....	64
<b>Huellas</b> .....	65
<b>Devenires</b> .....	66
<b>La búsqueda de un rostro auténtico</b> .....	68
<b>La génesis de un dispositivo</b> .....	70
<b>Las tres preguntas</b> .....	70
<b>Una topografía del rostro</b> .....	72
<b>El dispositivo</b> .....	80
<b>El “otro-mismo”</b> .....	83
<b>El del espejo, no era un monstruo</b> .....	84
<b>Reflexiones finales, aportes y conclusiones</b> .....	87
<b>Reflexiones generales</b> .....	87
<b>Reflexiones metodológicas</b> .....	89
<b>Reflexiones personales</b> .....	91
<b>Aportes y posibilidades</b> .....	93
<b>Lo político</b> .....	93
<b>Lo creativo</b> .....	94
<b>Posibilidades en el ámbito escolar</b> .....	94
<b>Conclusiones</b> .....	95
<b>Bibliografía</b> .....	98
<b>Índice de Anexos</b> .....	100

*No cojas la cuchara con la mano izquierda.*

*No pongas los codos en la mesa.*

*Dobla bien la servilleta.*

*Eso, para empezar.*

*Extraiga la raíz cuadrada de tres mil trescientos trece.*

*¿Dónde está Tanganika? ¿Qué año nació Cervantes?*

*Le pondré un cero en conducta si habla con su compañero.*

*Eso, para seguir.*

*¿Le parece a usted correcto que un ingeniero haga versos?*

*La cultura es un adorno y el negocio es el negocio.*

*Si sigues con esa chica te cerraremos las puertas.*

*Eso, para vivir.*

*No seas tan loco. Sé educado. Sé correcto.*

*No bebas. No fumes. No tosas. No respires.*

*¡Ay, sí, no respirar! Dar el no a todos los nos.*

*Y descansar: morir.*

Gabriel Celaya

## Introducción

Hay inconformismos contenidos, frustraciones ahogadas privadas de voz, negadas, que, al manifestarse, terminan en las primeras planas de diarios amarillistas o en notas escandalosas. Titulares de violencia intrafamiliar, de agresiones que terminan en homicidio, noticias de masacres. Los colombianos por hábito le ponemos buena cara al mal tiempo, como si ello fuera motivo de orgullo. Le hacemos el quite a la ira con un humor cínico. Nuestros cuerpos se adaptan, asumen posturas sumisas, o se yerguen aspirando a conquistar con el pecho la altura que no se ha de alcanzar. Así, entre compensaciones y censuras, cuerpos y rostros mutan, moldeándose a las condiciones que imponen los valores que promulgan las narrativas del poder.

Todos en nuestro país somos, querámoslo o no, herederos de la violencia; es una herencia que portamos no solo en nuestra historia, sino que está adherida a nuestro ADN, una violencia que no ha podido ser procesada ni colectiva ni individualmente. Hace falta crear un tiempo-espacio, un evento, para permitirnos procesar y enfrentar lo que se calla, lo que se oculta, antes de que por fuerza nos reviente.

Esa herencia nos acecha y muchas veces nos alcanza. Se genera un evento crítico que nos pone de frente a la realidad que negamos con tanta fuerza que nos obliga a hacer ese alto en el camino. En el caso particular de este trabajo, un evento violento se constituye en el lugar de enunciación. Un evento que deforma el rostro al punto de no encontrar esa imagen con la que uno se identifica como “yo”. Ver a otro en el espejo, desconocerse, ver cómo la máscara que uno acicala todos los días para presentarla en sociedad es remplazada por otra imagen, un otro-mismo monstruoso que interpela, que exige respuestas a preguntas nunca hechas hasta ese momento. Esas heridas en el rostro propio me llevaron a otro lugar, porque, como se verá en este trabajo, me obligaron a cambiar la forma en la que yo me percibía, cambiaron mi mirada. Ese evento me llevó a reflexionar acerca de las decisiones

de vida que me habían llevado a ese lugar, tanto a nivel personal, como profesional, social, y familiar. Me vi obligado a enfrentar mis incongruencias, y es hoy un momento de vida que atesoro y cuya huella llevo en el rostro. Una de las inquietudes de las que las siguientes páginas darán cuenta, es de una necesidad de comprender ese momento para poder compartir una ruta similar a la que tuve que recorrer, una que no implique un trauma físico o una crisis que nos tenga que obligar a enfrentar nuestras incongruencias, esas con las que día a día convivimos sin ser conscientes de ello, terminando atrapados en una narrativa ajena de la que nos creemos dueños.

El desconocimiento de estas narrativas en conflicto nos lleva a aceptar formas de sumisión de las que no somos conscientes y que terminan permeando nuestra corporalidad, nuestros rostros y nuestra psique (Han, 2014). Hay que encontrar con urgencia una forma de reconciliarnos con nosotros mismos antes de ser atropellados por las tensiones que nos atraviesan.

Tal vez el camino a esa reconciliación con nuestros rostros y cuerpos tenga que ver con adueñarnos de la narrativa. Bruner (2013) plantea al “yo” como eso, como una narrativa que se va construyendo con el tiempo. Esa narrativa personal podría alterarse trayendo al plano consciente eso que reprimimos para enfrentarlo, e incorporarlo para construir *nuestra* propia narrativa. Ahora, si la narrativa que nos atraviesa está dada por las relaciones de poder, el alterarla se constituiría en una suerte de “acto revolucionario”, un despertar, una revolución desde el inconsciente, o como lo menciona Rolnik (2019), una “descolonización del inconsciente”. Entonces esa reconciliación tendría una dimensión micropolítica importante.

Todo ello requiere darnos una mirada sincera. ¿Somos realmente lo que le mostramos a aquellos que nos rodean? Según Jung (2013), la respuesta es no. Lo que se muestra al exterior es la *persona* - o *personae* - una máscara social, un artificio que creamos para poder relacionarnos con el o los grupos sociales a los que pertenecemos, un artificio que, así como deja ver, también oculta. La *persona* también esconde lo que no queremos que los demás vean de nosotros, llegando a ser tan efectiva que incluso puede impedir que nosotros mismos lo veamos.

Una de las hipótesis de las que se parte aquí es que, para poner en crisis a la *persona*, hay que poner en crisis la mirada y, para ello, hay que tomar distancia del rostro deconstruyéndolo. Desfigurándolo. El texto pretende responder a la pregunta: ¿de qué maneras puede la desfiguración convertirse en una forma de autognosis?

Dicho lo anterior, el presente proyecto está enmarcado dentro la línea de corporeidades, dado que propone la búsqueda de una ruta creativa que tenga también “alcances metodológicos para indagar y proponer otras dinámicas instituyentes de intersensibilidades que fortalezcan prácticas de con-vivencia, re-existencia y resistencia” (Casto Lesmes, Montoya, & Bustos Gómez, 2019) y busca sumarse al número existente de prácticas del buen vivir. Con ello en mente, se busca crear un espacio heterotópico, una irrupción de la cotidianidad, que sirva como lugar de reconocimiento de esos aspectos del “sí-mismo” a través de la desfiguración y el uso de máscaras para descubrir posibles accesos al inconsciente abriendo la posibilidad de incorporar los hallazgos hechos en creaciones artísticas - en este caso, la concepción del texto para el montaje de un monólogo y/o uno literario. En dicho espacio, se indagará acerca del universo de aquellos personajes sugeridos por las máscaras a través de la entrevista no directiva (como sugiere Rosana Guber) y acerca del rostro como territorio y su devenir en máscara.

La investigación es de carácter cualitativo, transita entre la autoetnografía y la etnografía. Si bien se cuenta con la colaboración de dos compañeras maestras, Paula Morales y Diana Gómez entre otras personas que se han ofrecido a participar de los ejercicios, el investigador no se excluye a sí mismo como objeto de investigación. Se cuenta también con la participación voluntaria de estudiantes del colegio KSI en el que laboro, cuya autorización estuvo condicionada a la reserva de sus nombres. La máscara como instrumento interesa aquí como una forma de deconstrucción del rostro y como medio para inducir juegos escénicos para la construcción de narrativas en las que entre en juego el inconsciente. La entrevista no directiva indaga por el universo del “ente enmascarado”, término aquí empleado para referir a la persona que porta (habita) la máscara; la *écfrasis* (interpretación por lo general escrita de un elemento visual) se usará como estrategia de creación que parte de las experiencias a las que se somete tanto el investigador como sus colaboradores. Este trabajo ofrece un recorrido que parte del *yo*

aceptado como una ficción en la que se cruzan distintas narrativas, una ficción que da cuenta de la tensión del consciente y el inconsciente, una tensión arraigada en lo más profundo de nuestra fisiología, de nuestra herencia cultural y genética, para aterrizar en el rostro como territorio; el rostro como lugar de representación de la *persona*, y como tal, también máscara: una máscara de músculos cuyos gestos van dejando trazadas líneas de expresión que dan muestra de una historia y de los roles sociales.

Aquí se asumirá la desfiguración como extrañamiento, como distanciamiento (como lo planteaba Brecht en su poética teatral) para destruir el rostro-paisaje e iniciar la búsqueda del rostro auténtico como vehículo para la descolonización del inconsciente. Se abordará la deconstrucción del rostro y se explorarán vías posibles para alcanzarla, pensando en un devenir de rostro como territorio a ente-enmascarado y se propondrá la sucesión de desfiguraciones como práctica de re-existencia y resistencia.

Ese devenir estará hilado a su vez por otra línea narrativa que vincula una historia de ficción - que tiene un significado ligado a la indagación y hallazgos del investigador - con las distintas prácticas sugeridas en el proyecto.

## La Sombra en el Espejo

Él está de pie, frente al ventanal de un lujoso apartamento desde donde puede ver las luces de los edificios que salpican como estrellas el paisaje nocturno. Tiene desde allí una envidiable panorámica de Londres. Una panorámica tan envidiable como el aspecto que quiere proyectar. Sin embargo, su vista se tropieza con un obstáculo: su propio reflejo. Su mirada se vuelve sombría, y con un movimiento repentino, cubre con las cortinas la imagen de todo aquello que se niega a aceptar de sí mismo. Ese no querer contemplar su imagen, lo llevó a prescindir de los espejos, debiendo necesariamente aprender a conservarse pulcro sin tenerse que someter a la tortura de enfrentarse a ese rostro que se le aparecía constantemente en lugar de aquel que consideraba suyo. De esa negación, aparece una de las características que durante siglos le atribuirían entre muchas otras que luego se convertirían en leyenda: la que dice que su imagen nunca se puede ver en un espejo.

La escena previamente descrita corresponde a la adaptación del mito de Drácula, una miniserie de tres capítulos producida por la BBC en el 2020 y desarrollada por Mark Gatiss y Steven Moffat. La historia está inspirada en el libro de Bram Stoker, creador del personaje, y por supuesto de sus reglas y su universo. Podemos pensar que es una historia ya bastante trillada, pero lo atractivo de esta propuesta es el enfoque que hace del personaje. Es una aproximación psicológica, una exploración de la historia que el *nosferatu*<sup>1</sup> crea alrededor de sí mismo para justificar sus acciones y su propia existencia. Nos enfocaremos en esta historia en particular como mapa sobre el cual se irán introduciendo algunos de los conceptos que competen a este escrito.

Para este momento pueden haber ya surgido preguntas por parte del lector: ¿por qué una historia? o ¿por qué *esa* historia? O cualquier otra, como: ¿cuál es el sentido de iniciar un

---

<sup>1</sup> Término posiblemente de origen rumano para referirse a un vampiro, empleado por Bram Stoker en su novela Drácula de 1897 y popularizado por la película del mismo nombre de F.W. Murnau, *Nosferatu* (1925).

escrito de esta manera? En las siguientes páginas, tenemos la esperanza de ofrecer indicios que le permitan a cada uno encontrar sus respuestas.

## ¿Máquinas de contar historias?

En los breves párrafos anteriores hemos evitado el uso de la palabra *narrativa* para referirnos a las historias. Recientemente, el término *narrativa* se asocia a la ligera con el de *discurso*, y se emplea con tanta frecuencia, con tanta ambigüedad, que termina perdiendo su potencia, su poder de evocación. Para no caer en una discusión semántica, nos referiremos de aquí en adelante a la narrativa como *relatos*, que pueden ser verdaderos o falsos, reales o imaginarios, que abarcan incluso nuestra cotidianidad, porque querámoslo o no, estamos permanentemente produciendo relatos (Bruner, 2013). Una excusa al llegar tarde, o una acusación, obligan a quien la produce a organizar una serie de eventos con una intención comunicativa o mensaje implícito como el de “llegué tarde pero no fue mi culpa, el tráfico es terrible”, pretendiendo menguar así, no solo la cólera de nuestro interlocutor, sino las posibles consecuencias de nuestra falta. Pero, como en el ejemplo anterior, siempre que escuchamos una excusa, surge en nosotros una duda, nos mostramos incrédulos y aunque no lo expresemos, dudamos de la veracidad de nuestro interlocutor, desconfiamos de su relato.

Sentimos que el relato es difícil de capturar, carece de las certezas que ofrece la lógica, o la ciencia y, por tanto, puede que contenga en sí mismo una cierta cuota de falsedad (Bruner, 2013), ya que después de todo, el relato, es ficción: “De hecho, los relatos no son inocentes: siempre tienen un mensaje, *la mayoría de las veces tan bien oculto que ni siquiera el narrador sabe qué interés persigue*<sup>2</sup>” (Bruner, 2013). Sin embargo, los relatos nos gustan y nos dan solaz. Nos atraen. Queremos creerles. ¿Qué le da veracidad a un relato?

Permitámonos volver por un momento a la historia con la que iniciamos este capítulo. Sabemos (creo) que no existen los vampiros humanos, los no-muertos a los que se refiere

---

<sup>2</sup> Énfasis del autor del presente documento. El carácter oculto del mensaje para el propio autor del relato se retomará más adelante.

Stoker. Sin embargo, como en la mayoría de las historias de horror, nos aterra la *posibilidad* de que algo así exista, sin importar que sepamos de antemano que es ficción. Recuerdo que a pesar haber leído la novela siendo aún muy joven, sigo conservando vivos recuerdos de las imágenes que el texto evocaba en mi febril mente preadolescente, pudiendo el lector imaginarse la impresión que me produjo en ese entonces el saber que Drácula estaba inspirado en un ser humano que existió realmente: Vlad Dracul, conocido también como Vlad, el empalador (Vlad Tepes), regente de Valaquia, en la región de Transilvania, localizada en lo que hoy se conoce como Rumania. También recuerdo haber revisado con sumo cuidado que la fecha de su fallecimiento estuviera impresa (para mi tranquilidad, aparecía registrado el año: 1477).

Esta breve anécdota puede ilustrarnos acerca del cómo la narrativa hace referencia a la vida real (ofreciéndole veracidad al estar *basada en*) mientras que al mismo tiempo nos refiere a otras realidades posibles, de lo que pudo ser y no fue, dejándonos siempre con la pregunta de ¿qué tal si hubiera ocurrido? Contamos con esa realidad posible en el momento que esgrimimos la excusa a la que nos referimos antes, *contamos* con ese margen, con la posibilidad... y esperamos una respuesta. Esperamos que la realidad posible afecte de algún modo los eventos de lo que conocemos como realidad objetiva (si existe tal cosa). Intuimos que existe un diálogo entre la narrativa y lo real, y que el relato puede salvarnos de un memorando o de perder un empleo – dependiendo de qué tanto y de qué manera haya afectado la historia a su receptor. Así, “la narrativa, incluso la de ficción, da forma a cosas del mundo real y muchas veces les confiere, además, una carta de derechos de la realidad” (Bruner, 2013). La narrativa no solo nos permite interpretar el mundo real, sino también afectarlo. Para entender el qué tanto tenemos arraigada la narrativa en nosotros, y como ésta afecta a eso que hemos dado por llamar real, debemos remontarnos mucho más atrás en el tiempo, a nuestros orígenes.

Muchas veces se le ha atribuido exclusivamente al lenguaje el poder de afectar al mundo real. Sin embargo, otras especies tienen algún tipo de lenguaje y no lo impactan de la misma forma que lo hacemos los humanos: los insectos, por ejemplo. “Las abejas y las hormigas saben cómo comunicarse de maneras complejas, y los individuos se informan unos a otros de la localización del alimento” (Harari, 2020). Todas las especies de monos y

simios se comunican de manera vocal, especialmente para enviar señales de alerta o peligro. En un principio, nuestro lenguaje cumplía exactamente con las mismas funciones: comunicar el lugar de una fuente de alimento y alertar a los otros miembros del grupo de algún peligro en las inmediaciones. Pero fue la capacidad de emplear unas pocas combinaciones de sonidos y señales para formar una gran cantidad de frases con diferentes significados lo que hizo la diferencia. Harari plantea que la evolución del lenguaje se dio no solo a partir de la necesidad de compartir información acerca del mundo, sino como una variante de chismorreo, ya que por ser el *sapiens* un animal social, era urgente saber quién es quién en el grupo, para garantizar la cohesión de este y por ende su supervivencia. Estas dos hipótesis (la de ofrecer información del mundo circundante y la del chismorreo) podrían ser válidas, pero no explican plenamente el grado de sofisticación alcanzado por el lenguaje hoy. Si bien autores como Harari le otorgan al lenguaje “la capacidad de transmitir información acerca de cosas que no existen en absoluto” (2020), quiero pensar más bien que esa capacidad del lenguaje se fue refinando, fue mutando paralelamente a la creciente necesidad humana de trascender la inmediatez. La memoria es frágil y antes que apareciera la escritura, los grupos humanos debían transmitir oralmente a sus descendientes el conocimiento que iban adquiriendo de una manera asequible y menos susceptible de ser olvidada.<sup>3</sup>

Para no ir tan lejos en el tiempo, recuerdo que cuando estaba aprendiendo a montar bicicleta, mi madre, preocupada por mi seguridad, me contaba terribles historias de accidentes de niños que, por no prestar atención al tráfico habían sido atropellados. Ella evocaba un evento y lo convertía en todo un relato para que yo fuera más precavido. Imagino un relato similar: una madre, con su hijo cazador-recolector, recogiendo frutos silvestres. De repente, el niño ve uno muy apetitoso y estira su mano para tomarlo, pero una palmada de su madre se lo impide; esta, le cuenta como otros niños murieron de manera terrible luego de comer esos frutos. Un relato, una ficción, que seguramente incluiría el color, forma y tipo de fruto, conocimiento integrado en una serie de sucesos que conducían a la muerte de su protagonista. Como producto de estas interacciones e intenciones

---

<sup>3</sup> No es de extrañar que, etimológicamente hablando, la palabra *narrar* provenga del *narrare* latino, que a su vez viene de *gnarus*, que significa “aquel que sabe de un modo particular.” Dice al respecto Bruner: “relatar implica ya un modo de conocer,” (Bruner, 2013, pág. 48).

comunicativas, la narrativa pudo haber forzado gradualmente al lenguaje a evolucionar de manera tal que uno de sus propósitos fuera el de constituirse en su vehículo.<sup>4</sup>

El lenguaje permitió que las ficciones surgidas a partir de las experiencias cotidianas no solo perpetuaran formas de conocimiento, sino que establecieran vínculos entre aquellos que narraban y sus escuchas. El chismorreó al que nos referimos antes permitió al “*Homo sapiens* formar bandas mayores y más estables” (Harari, 2020, pág. 40). A pesar de ello, el *sapiens*, como cualquier otro grupo de chimpancés, estaba adaptado solo a grupos reducidos e íntimos. Los integrantes de los primeros grupos humanos no podían sobrepasar un cierto número sin desestabilizar el orden social: “La mayoría de las personas no pueden conocer íntimamente a más de 150 seres humanos, ni chismorrear efectivamente con ellos” (Harari, 2020). Para que surgieran organizaciones sociales más numerosas y complejas en las que dos desconocidos pertenecientes al mismo grupo decidieran cooperar, se necesitó de la aparición de ficciones más elaboradas: los mitos y leyendas.

Hasta aquí hemos visto como los relatos están imbuidos en nuestra cotidianidad (todos inventamos excusas y esgrimimos argumentos organizados para tener un impacto en nuestro interlocutor y, por ende, ningún relato es inocente), cómo estos nos ofrecen una mirada a realidades posibles, y también cómo la narrativa está íntimamente ligada al lenguaje. Vimos que los relatos pudieron haber surgido para satisfacer necesidades vinculares (transmisión de conocimiento, supervivencia y cohesión de un grupo humano) y las limitaciones de la tradición oral y el chismorreó para mantener el orden social (no jerárquico, valga la pena aclarar) a medida que el grupo sobrepasa los 150 integrantes. Podemos ya hacernos una idea del valor y la importancia de la narrativa no solo desde la fruición estética, sino desde su funcionalidad, manteniendo la estabilidad y facilitando la cooperación entre los miembros de un grupo. La capacidad de contar historias está íntimamente ligada a nuestra condición humana, y el lenguaje le proporcionó un medio por

---

<sup>4</sup> Jerome Bruner destaca dos características estructurales del lenguaje que damos por descontado y que él considera como las más importantes: la eficacia a distancia y la arbitrariedad (Bruner, 2013). La referencia a distancia está relacionada con “la capacidad de las expresiones lingüísticas de referirse a objetos que no están presentes aquí y ahora tanto para el hablante como para el oyente” y, la arbitrariedad de la referencia, que es universal: “los signos no deben parecerse necesariamente a su referente, como en la pintura” (Bruner, 2013, pág. 134). Ello permite (junto con la sintaxis) que hablemos de cosas que no están presentes sin tener que referirnos a sus formas, a su tamaño, haciendo más eficaz la fabricación de compendios de eventos relacionados con actividades humanas capaces de trascender en el tiempo.

el cual propagarse; me arriesgo a decir que no podemos prescindir de la narrativa para existir. Estamos permanentemente elaborando ficciones, como lo hace un improvisador sobre un escenario. Antes de regresar a la historia con la que abrimos este capítulo, veamos como un gran número de extraños lograron cooperar con éxito a partir del establecimiento de mitos comunes.

## **Una cuestión de fe**

Hoy, así vivamos con los afanes del día, no podemos evitar proyectarnos a futuro. En este momento está usted leyendo, quizás está preguntándose cómo va a seguir desenvolviéndose este escrito o probablemente pensando en lo bueno que fuese tomarse un café o alguna otra bebida. Si ello le implica salir, seguramente mirará su reloj para verificar que no se haya pasado la hora de cierre de su cafetería favorita o la hora de encuentro con un conocido. El cerebro empieza a barajar posibilidades de lo que puede llegar a ocurrir. ¿Alcanzo a terminar esta página? Si decido hacerlo, ¿habrán cerrado la cafetería para cuando decida salir? ¿llegaré tarde a mi encuentro? Contemplamos esas realidades posibles con una velocidad pasmosa, para estar seguros de escoger la serie de eventos que mejor convenga. Ello nos brinda la ilusión de control. Pero ¿qué ocurre cuando nos enfrentamos a un suceso que se escapa a nuestro abanico de posibilidades? ¿A qué recurrimos cuando lo inesperado nos recuerda que no tenemos el control?

Hace poco leí una noticia que me dejó perplejo: el 3 de octubre de 2021, una mujer canadiense, Ruth Hamilton, encontró un meteorito ¡en la almohada de su cama! En el techo, un agujero. Ella exclamó: “¡Dios mío, hay una piedra en mi cama!” Al dar su declaración, dijo: “Uno está durmiendo en su cama, y de repente lo puede matar un meteorito” (MRT, 2021). Si ello le hubiese ocurrido a alguien cercano, lo primero que yo hubiera dicho de manera automática, sería: “¡Gracias a Dios!”. Frente a un evento inesperado, que escapa a lo común, invocamos a algo más para encontrar sentido a aquello que no lo tiene (Bruner, 2013, pág. 49). Nuestro talento narrativo sale al rescate. En este caso, recurrimos a la religión (lo mítico), a un relato que nos trae solaz y nos ayuda a lidiar con los sucesos extraordinarios.

Las primeras ficciones no solo nacieron para traer solaz en tiempos de crisis o para explicar el mundo circundante, sino también para promover la cooperación humana a gran escala. Como hemos dicho, era imposible para el *sapiens* cooperar en grupos superiores a una cifra aproximada de 150 personas, pero “un gran número de extraños pueden cooperar con éxito si creen en mitos comunes”, en relatos que “solo existen en la ficción colectiva de la gente” (Harari, 2020). Los mitos cumplen con la doble función de conciliar el conflicto del individuo con su mundo circundante y de ofrecerle al grupo algo en que creer, especialmente frente a eventos desafortunados que irrumpían en las rutinas que iban estableciendo.

Es difícil determinar con precisión el cuándo tuvo origen la narrativa o el lenguaje. No solo por la dificultad que implica reconstruir la vida de las sociedades preagrícolas – en parte por la escasez de artefactos y el papel modesto que ellos desempeñaban en su vida (Harari, 2020) – sino porque el pasado ya se ha ido, se ha escapado, y de él, lo único que nos queda es “lo que los historiadores hacen de él cuando se ponen a trabajar” (Jenkins, 2009).<sup>5</sup> No obstante, hay evidencias que indican que, antes de la revolución agrícola, numerosos grupos de cazadores-recolectores (del orden de miles) pudieron haberse establecido y cooperado temporalmente motivados por un mito o narrativa común.<sup>6</sup> Esas evidencias parecerían ofrecer un asidero a las conjeturas de Turner (Bruner, 2013) al situar el origen de la narrativa en los rituales comunitarios de los hombres primitivos. En el ritual se ponen “en escena” acontecimientos para atraer la buena fortuna, siendo allí el lugar en el que los chamanes y los sacerdotes adquirirían protagonismo, y por supuesto, se harían a una audiencia, lo que probablemente, de acuerdo con Turner, daría origen al teatro.

---

<sup>5</sup> Jenkins afirma que “el mundo o el pasado nos llega siempre en forma de historias y que no podemos sustraernos de tales historias (narrativas) para comprobar si se corresponden con el mundo o el pasado reales porque estas narrativas «siempre dadas» constituyen la «realidad».” (Jenkins, 2009) Esto quiere decir que ningún relato de historiador alguno va a corresponder de forma exacta con lo acontecido, por tanto, el pasado admite innumerables narrativas (ficciones) sobre las que se impone lo que Jenkins llama “el discurso dominante.” Recuperaremos más adelante estas ideas.

<sup>6</sup> Estos hallazgos se hicieron en 1995 en una localidad al sudeste de Turquía: Göbekli Tepe, en el que se descubrieron estructuras columnares de hasta 7 toneladas y 5 metros de altura, datadas del año 9500 a.C., mucho más antiguas que las estructuras de Stonehenge y construidas aparentemente por cazadores-recolectores. Lo más probable es que miles de ellos, de distintas tribus cooperaran por un periodo de tiempo prolongado. Solo un sistema de creencias de alguna complejidad podría haber permitido la realización de tales estructuras. (Harari, 2020)

El papel de la narrativa en el ritual cumple con esa función social a la que nos referíamos antes, la de convocar, la de reunir numerosos individuos alrededor de una ficción. El relato en la ceremonia se plantea en unas formas convencionales y obligatorias que ponen en manifiesto los *valores* de la comunidad; por ello, es muy significativa la cita que hace Turner de Margaret Wilson: “En el estudio de los rituales veo la clave para comprender la constitución esencial de las sociedades humanas” (Turner, 1988). Todo aquello en lo cual creemos, que nos mueve, nuestros valores, hacen parte de algún tipo de ficción, llámese esta un valor o una idea en la que *hemos decidido creer*, ya sea por voluntad propia o por asimilación (de aquellas ficciones promovidas por el discurso dominante).

Imaginar futuros posibles es una cuestión de fe. ¿Acaso no es la fe, según la biblia cristiana, “la certeza de lo que se espera, la convicción de lo que no se ve?” Ese es el poder de la narrativa que cada vez se ha instrumentalizado más y se ha puesto al servicio de las formas en las que el poder se ha manifestado a lo largo de la historia. La génesis ritual de la narrativa hace que estemos vinculados a los relatos de una manera vital, orgánica, de la que no nos podemos deshacer ni como individuos, ni como sociedad.

### **Expectativas frente al espejo**

Hablemos de la “fe” como eso. Como la expectativa que se crea alrededor de una realidad posible. En términos narrativos, esperamos que ocurra un suceso que se concatene con otros que ya lo han precedido. Cada noche nos acostamos con la esperanza de despertarnos la mañana siguiente, de existir la mañana siguiente, así no lo afirmemos o lo enunciemos de manera expresa. En algún lugar de nuestra psique, se genera la expectativa de la posibilidad de un mañana. Se tiene la convicción de lo que no se ve. Un mañana.

De la misma manera, al despertar, luego de ese momento de transición entre vigilia y sueño en el que el cuerpo se redescubre a sí mismo, luego de caminar unos pasos, se dirige uno al espejo a verificar que todo esté como quedó el día anterior. Uno espera ver el mismo rostro del que se despidió en la noche. Esa expectativa inconsciente se convierte en rutina.

Antes de continuar, debo mencionar que hay dos requisitos mínimos para que exista un relato: un personaje, y una Dificultad, así, con D mayúscula, con D de Drácula (una *peripéteia*)<sup>7</sup>. Esta Dificultad debe desconcertar las expectativas, en otras palabras, romper con la rutina. (Bruner, 2013) Si una mañana cualquiera nos levantamos, vamos al cuarto de baño, nos miramos al espejo, y de repente desconocemos ese reflejo, nos estaremos enfrentando a una Dificultad. Ese personaje (que llamaremos “yo”) encuentra un obstáculo que debe resolver. Ahí ya contamos con la materia prima para un relato. ¿Qué pasa si una mañana, el rostro en el espejo no es el que esperamos ver?

### **La desfiguración como Dificultad: el inicio de un relato**

Cuando vi la escena con la que inicié este capítulo, algo me comenzó a molestar. No supe por qué no podía olvidar esa imagen. No podía poner en palabras lo que fuera que me estaba interpelando. Fue precisamente tratando de describir esa escena cuando lo encontré: “...su vista se tropieza con un obstáculo: su propio reflejo”. A Drácula le *estorba* su propio reflejo. El espectador ve una imagen atractiva, pulcra, que seguramente es la que el vampiro quiere proyectar, pero al verse en el cristal, él ve un rostro decrepito, decadente, monstruoso. Y decide cubrirlo con las cortinas. El espejo le está devolviendo una ficción que no correspondía con la que él había construido de sí mismo. Me empecé a hacer preguntas: ¿hasta dónde ese rostro que vemos todos los días nos estorba?

La realización de este proyecto trajo a mi memoria una experiencia que me marcó no solo emocional sino también físicamente, un evento que está relacionado con la escena en cuestión: una noche cualquiera, hace muchos años, en medio de una borrachera de tienda, una botella me cortó el rostro. Como juego, como ejercicio, hace poco me acerqué al espejo, y grabé un audio de la memoria que guardo de ese momento. Me conté a mí mismo

---

<sup>7</sup> La *peripéteia* es traducida como “peripecia” y la define Aristóteles en su *Poética* como “un cambio en la acción por medio de la cual esta se orienta en el sentido opuesto al que venía desarrollándose, y esta inversión debe proceder conforme a la ley de probabilidad o necesidad.” La peripecia es un “cambio de fortuna.” (Aristoteles, 2007)

ese relato. Permítame el lector compartir un fragmento de la transcripción (debo confesar, intervenida) de ese monólogo frente al espejo:

*La botella de cerveza se rompió tan pronto tocó mi cráneo. Las cortadas eran las huellas que había dejado el pedazo roto de botella que la mujer aún sostenía en su mano. La sangre empezó a salir sin yo saber de dónde. La verdad, no sentí mayor cosa excepto un zumbido en mis oídos y el correr del fermentado líquido bañando toda mi cabeza. Parte de la cerveza me había caído en los ojos y me tomó unos segundos recuperar la visión. Vi mi suéter y mi pantalón llenos de sangre. Lamenté lo de mi suéter; había sido uno de los primeros obsequios hechos por mi tío luego de mi llegada a Bogotá. Me preocupé por mi herida al ver la reacción de las personas que estaban allí: luego de mirarme me daban la espalda y me evitaban, como si fuera un monstruo. Sentí rabia, desesperación, angustia, y miedo. Sobre todo, eso: miedo.*

Al oír el audio, al hacer esta transcripción, no me sorprendió que apareciera una narrativa. La memoria se manifiesta en secuencias de eventos que van apareciendo uno tras otro, eventos que constituyen la ficción que he construido de ese momento y que se van tejiendo para hacer parte de ese acervo que he dado por llamar “historia personal.” En mi historia de vida, este evento irrumpió en todas mis rutinas. Hoy, mi rostro conserva la huella del vidrio de la botella. La cicatriz que veo todos los días es como las ruinas de Göbekli Tepe que mencionamos antes: me permite componer un relato posible de ese pasado que ya no puedo recuperar.

Pero también me remite a la siguiente mañana, a esa mañana en la que la expectativa de ver el mismo rostro se vio frustrada, luego de una madrugada en urgencias:

*Pude sentir cómo los bordes de la herida eran arrastrados por el hilo hasta volver a acomodarse uno junto al otro. Mi piel era como la tela rasgada de un traje que estaba siendo remendado, plegándose unas veces y estirándose otras cediendo ante la tensión aplicada por la hábil mano del sastre. A lo mejor en eso nos convertimos con el paso del tiempo: en sacos de piel llenos de remiendos.*

La sorpresa de encontrarme con una imagen diferente en el espejo fue mayúscula. No podía ver la versión que esperaba de mí mismo. La parte derecha del rostro estaba inflamada, de colores, surcada por suturas. Habían afeitado parte de mi pelo para poder cerrar las heridas. El ojo estaba inflamado, rojo. La sensación de desconexión que sentí no tengo como describirla, y yo no tenía cortinas que halar para cubrir esa imagen que me estorbaba. El no encontrar el rostro que me era familiar, me llevó a replantear el lugar y el momento en el que me encontraba en ese momento en mi vida.

## Un relato

*Cuando se tiene una herida en alguna parte del cuerpo, existe siempre la posibilidad de mirar a otro lado. Así evita uno el tener que ver cómo el médico sutura una herida en una pierna, por decir algo. Simplemente se gira la cabeza y se busca otro punto sobre el cual tratar de enfocar la atención. Trataba de hacer precisamente eso mientras veía la aguja acercarse a escasos milímetros de mi ojo derecho. Traté de girar la cabeza por hábito, por reflejo o costumbre, pero la doctora lo impidió. La miré con angustia. Me sentí atrapado. Me sentía como un prisionero que era forzado a ver cómo lo torturaban. Recordé que me dijo que la anestesia no haría ningún efecto, así que rogué estar lo suficientemente intoxicado por el alcohol como para no sentir nada. Entorné los ojos lo más que pude tratando de escapar de la aguja, queriendo con desesperación evitar verla.<sup>8</sup>*

Tomemos esos tres sucesos que he descrito: el momento en el que se forma la herida, la visita a la cirujana, y el encuentro con el espejo, y dispongámoslos en una línea de tiempo manteniendo un orden cronológico, como se muestra en la figura 1. Estas tres peripecias le acontecen al personaje “yo.”

Al tener que responder la incómoda pregunta de “¿Qué le pasó en la cara?”, “yo” por lo general organizaba los eventos en el orden de la figura, 1,2 y 3. Con el tiempo, opté por guardar silencio y luego, por cambiar el orden. ¿Por qué no comenzar por el final y

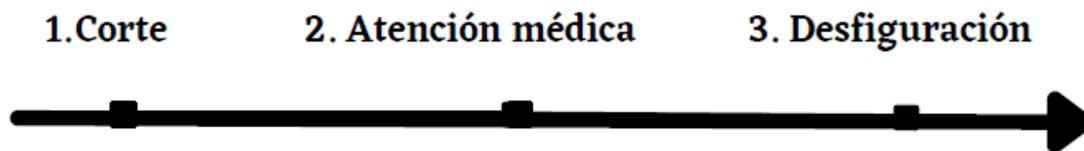
---

<sup>8</sup> Reinterpretación de uno de los audios de las auto entrevistas frente al espejo.

devolverme? – 3,2,1 – o ¿Qué tal si mejor comenzaba por la mitad? Ello me permitía otras dos permutaciones: 2, 3, 1 y 2, 1, 3. Cada vez que comentaba el relato, trataba de hacerlo diferente, quizás para evitarme el hastío de la repetición. El cómo se cuenta lo que se recuerda es a veces tan importante como lo que se vivió.<sup>9</sup>

**Figura 1**

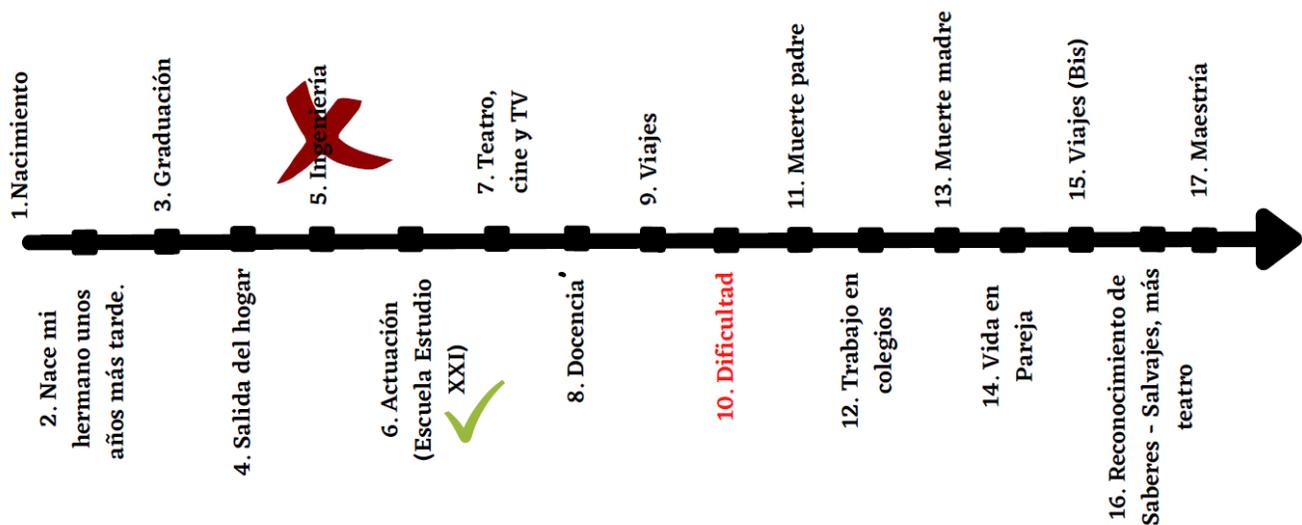
Línea de Tiempo



Estos tres sucesos podríamos agruparlos bajo una sola categoría, llamémosla Dificultad. Y pongámosla en otra línea de tiempo en la que distribuiré algunos otros sucesos, como quiero recordarlos:

**Figura 2**

Línea de tiempo de experiencias de vida



<sup>9</sup> A Gabriel García Márquez se le atribuye la frase: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.”

La Dificultad que aparece en rojo en la Figura 2, es un suceso más entre muchos otros, pero que tiene la suficiente importancia para haberse constituido en un lugar de enunciación. Se volvió una de las peripecias más importantes, un punto de giro, ya que tuvo el poder suficiente para cambiar la dirección de los sucesos que vendrían después. Veo la huella de ese suceso cada día cuando me miro al espejo.

Si quisiera hablar de mí, probablemente haría una narración en la que aparecerían muchos de los eventos que se mencionan en la línea de tiempo, siendo lo mismo que se hace en una entrevista de trabajo. Una hoja de vida, entonces, no es más que una lista de sucesos que se consideran relevantes para obtener un cargo específico (una ficción editada con un propósito). Nos representamos a nosotros mismos mediante una narrativa, “de un modo tan natural que nuestra identidad parece ser un producto de nuestros relatos” (Bruner, 2013).

¿Soy actor? ¿Soy director? ¿Soy maestro en artes escénicas? ¿Soy docente? Soy, soy, soy... ¿soy? *No soy*. No soy actor, actuar es lo que hago. No soy director. Dirijo ejercicios escénicos y obras de teatro. No soy docente. Dicto clases. Ese “soy” que pronunciamos a la ligera se apropia de una serie de acciones-sucesos que obvian el relato para remitirnos a la fantasía del “yo”. Es más fácil creer que el “yo” es alguna entidad que por azar lleva mi nombre que aceptar que no se trata más que de una serie de eventos que reorganizo permanentemente para encontrar u otorgarles algún sentido. El rostro en el espejo es la portada de una historia, no “soy yo”. Nuestra identidad *es* un producto de nuestros relatos, “y no una cierta esencia por descubrir cavando en los confines de la subjetividad” (Bruner, 2013).

“Soy un cuento” es una expresión que trasciende lo coloquial porque el “yo” no es más que una ficción sujeta a intervenciones y reinterpretaciones como cualquier otro relato. Como el *nosferatu*, creamos una historia para justificar nuestras acciones e incluso nuestra propia existencia.

**Coda**

*“Era la sombra que se desliza en el espejo que sólo se percibe con el rabillo del ojo y se nos escapa al tratar de ubicar; era el ruido de esos pasos que oímos acercarse pero que nunca nos llegan a alcanzar; él era esa criatura paciente, a veces silenciosa, acechante y más mortal de lo que podamos siquiera llegar a imaginar.”<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> Paráfrasis del autor del poema original de Darlene Walsh, *The Monster Beneath the Bed* (El monstruo bajo la cama)

## Entre sombras y conflictos

El yo es una narrativa que puede ser intervenida. Tengamos en mente esta afirmación mientras regresamos a la historia referenciada en el capítulo anterior, la adaptación hecha por la BBC de Drácula.

Se hizo mención del enfoque psicológico con el que los realizadores se aproximaron al personaje, y con la breve descripción del rechazo del reflejo por parte del protagonista se referenció uno de los aspectos principales de la leyenda: los espejos no devuelven la imagen del vampiro. Sin embargo, no es la única característica que tanto el mito como la reinterpretación televisiva rescatan. Junto con ella, se recogen otras dos: el vampiro le teme a los crucifijos y la luz del sol puede llegar a destruirlo.

Estos tres elementos en esta narrativa en particular constituyen las imperfecciones del héroe (o villano en este caso) que lo pueden llevar o no a su fin. Las dos últimas, el terror que le provocan los crucifijos y el no poderse exponer a la luz del sol, pueden serle fatales. La falta de reflejo, una imperfección menor, puede, en cambio, llegar a delatar su presencia. Estas imperfecciones, faltas o defectos, tienen un propósito dramático: generar dificultades (a través de sucesos) para ser superadas por el personaje y si este no llegara a hacerlo, podrían llevarlo a un fin trágico.<sup>11</sup> Pero el final de la serie en cuestión dista de ser trágico, a diferencia del concebido por Stoker.

---

<sup>11</sup> Aristóteles, al referirse al héroe trágico, llamaba *hamartia* a estas imperfecciones que eventualmente lo conducirían a su fin. La palabra griega *hamartia*, puede traducirse también como “pecado,” o “errar el blanco.” Esta última acepción no nos es ajena, ya que después de todo, la *hamartiologia* es la rama de la teología cristiana que se ocupa precisamente del estudio del pecado.

Siguiendo una estructura dramática convencional, el clímax llega al final del último acto (tercer episodio de la serie). El enfrentamiento que se da entre Van Helsing (interpretado por la actriz Dolly Wells) y Drácula (Claes Bang) es relatado a continuación:

Ella cruza la habitación saltando sobre la mesa para arrancar las cortinas que impiden que la luz del sol entre a la habitación en penumbras. Drácula se ve de repente envuelto en un rayo de luz: el vampiro grita, cae al suelo, su cuerpo se retuerce. No pasa mucho antes de que los gritos cesen y se percate con sorpresa de que su mano no está ardiendo ni cayéndose en pedazos. “Está a 93 millones de millas de distancia. No lo va a lastimar”, dice la voz de Helsing desde el ventanal. “No lo entiendo”, responde él con voz temblorosa. Ella sigue: “He aquí al Conde Drácula, quien no puede soportar verse al espejo. Drácula, quien tampoco soporta mostrarse bajo la luz del sol... alguien que no puede ingresar a una vivienda sin ser invitado. *Esas no son maldiciones: son simples hábitos que se volvieron fetiches que se transformaron en leyendas y que incluso usted se cree.* Las reglas de la bestia que discutimos hace tanto. Pero ¿por qué? ¿Qué es eso a lo que le teme? Usted pertenece a un linaje de guerreros, su abuelo murió en batalla, así como su padre, sus hermanos, sus hijos, y los hijos de sus hijos. Todos cayeron como héroes en el campo de batalla. Pero usted no. No el Conde Drácula. El Señor de la Guerra que acecha en la oscuridad y roba las vidas de otros, nunca bienvenido, quien duerme en una caja llena de tierra pero que sueña con la tumba de un guerrero, que de repente se ve envuelto en los caprichos de una niña enamorada de la cosa que él más teme: la muerte”. Helsing saca un crucifijo del bolsillo de su abrigo. “Y ahora sabemos cómo funciona esto”. El Nosferatu se aparta. “Porque *esto habla del valor que usted anhela tener.* El valor que se necesita para morir. Usted lo que siente es vergüenza. El Conde Drácula esta avergonzado. Ya no necesito de esto”. Arroja el crucifijo al suelo y agrega, respirando con dificultad, “estoy muriendo, estoy haciendo aquello que usted nunca podrá hacer, Drácula”.<sup>12</sup>

El clímax arroja luz – metafórica y literalmente – sobre aspectos de la narrativa de Drácula que no solo le eran desconocidos al espectador, sino al protagonista de la historia, recordándonos lo expuesto en el capítulo anterior cuando nos referíamos a la narrativa

---

<sup>12</sup> Narración, traducción y énfasis del autor. El relato se enfoca en el clímax y en las palabras pronunciadas por Helsing.

como portadora de mensajes tan ocultos que ni su autor sabe qué interés persiguen (Bruner, 2013). Drácula se define a sí mismo a partir de los mitos que otros han tejido alrededor de él. Mitos de los que ha hecho hábitos, unos que, como afirma Helsing en su monólogo, se han convertido en fetiches. La identidad de la bestia, del vampiro, se ha construido basada no solo en su historia personal sino en las etiquetas que otros le han puesto y que él ha asumido como propias. Su narrativa del yo está cruzada por sus experiencias de vida (sucesos) y por el cómo otros lo han percibido. Sin embargo, esa historia, esa narrativa, lo priva de enfrentar sus propios miedos. Ha construido – probablemente sin quererlo – una máscara inmortal, una bestial, para poder existir.

### **Figura 3**

*Momento en el que el vampiro descubre que la luz no es letal para él.*



Imagen tomada del episodio titulado *The Dark Compass. Drácula*, creada por Mark Gatiss y Steven Moffat, BBC Studios, 2020. *Netflix* app.

Mi fascinación por esta historia estriba en el descubrimiento de Drácula como una máscara con la que él se identifica. La bestia es una construcción con la cual él se relaciona con el mundo. Escribiendo estas líneas, recuerdo una etapa en mi vida en la que me sentía más seguro proyectando una imagen más oscura, desprendida, algo hedonística, y cínica. El cliché del “artista” profundo y misterioso era una imagen que me reafirmaba. Durante ese tiempo, una amiga muy cercana – psicóloga – me llevaba de vez en cuando al lugar de trabajo que ambos compartíamos. No puedo recordar porqué discutimos, pero ella de

repente se volteó, y muy tranquilamente me miró y dijo: “Tienes bien construido a *tu personaje*”. No me dio mayores explicaciones. Mi máscara dejó salir una sonrisa despectiva, pero sus palabras calaron bien adentro. Algo me había incomodado. Algo que entendía, pero que no quería aceptar. Yo también había hecho de mis hábitos, actitudes y respuestas un fetiche que se ajustaba a un personaje que a lo mejor no correspondía a lo que era yo. Pero no lo quería aceptar, así que corrí las cortinas para no dejar entrar la luz. Un error que eventualmente me costaría caro, como hemos podido ver. Pero antes de adentrarnos en las máscaras, considero necesario revisar de dónde proceden las tensiones fundamentales que tienen lugar en el escenario de la psique.

### **Yoes en conflicto**

En el monólogo de Helsing es evidente la existencia de dos entidades que habitan en el interior de Drácula: la bestia, el robador de vidas que teme morir, y el guerrero que sueña con una tumba digna de sí. Dos entidades en permanente conflicto: una oculta que causa sus miedos más profundos (a la luz del sol y a su reflejo) y otra, la bestia, con la que ha escogido identificarse. Drácula no solo duda en enfrentar o verbalizar sus contradicciones, sino que decide, en palabras de Jung, no confesarse a sí mismo “el conflicto que tan embarazoso le resulta percibir” (Jung, 2013).

Todo ser humano tiene en sí esos dos yoes en conflicto<sup>13</sup>: uno en aparente control, racional y consciente, y otro oculto, más impulsivo e inconsciente. Jung advierte que la mayoría de las personas ven en sí mismas “algo que es motivo de temor” y que precisamente “por ello no quiere reconocerse su existencia” (Jung, 2013) ¿Quién, pensándose virtuoso, quiere reconocer sus deseos oscuros? O, por ejemplo, ¿quién de niño no quería identificarse con el que era representado como el “bueno” en una película? En nuestra narrativa del yo, optamos por escoger determinados valores (los cuales creemos

---

<sup>13</sup> Por el momento nos referiremos al consciente y al inconsciente como dos entidades en contradicción - entre otras que irán apareciendo - y emplearemos en mayor medida la psicología analítica de Jung por su cercanía con los elementos narrativos a los que nos referimos en este escrito. Ello no pretende soslayar los conceptos que Freud, Adler o Lacan (por mencionar algunos) han desarrollado en lo que respecta al inconsciente, pero una exploración más profunda de las teorías psicoanalíticas escapa a los alcances de este texto.

buenos) que nos permitan justificar nuestras acciones, y es esa justificación subjetiva la que incorporamos a lo que percibimos como yo (consciente). La otra narrativa, la inconsciente, va tomando forma a partir de la acumulación de nuestras pequeñas debilidades, de esos errores que llamamos pecados (harmatia), de nuestros impulsos (y necesidades de orden animal), formando una masa de la que, “según las circunstancias, de ella se alzará un monstruo delirante” (Jung, 2013), que, de no ser enfrentado, terminará reprimiéndose hasta terminar encontrado salidas contraproducentes (fobias, trastornos de orden psíquico o físico) o violentas (reacciones desproporcionadas frente a un estímulo).

Estos dos personajes, el uno consciente y el otro inconsciente están en permanente competencia por percibir mayor audiencia, por tener más líneas en la narrativa del yo. No obstante, la palabra *conflicto* tiene diferentes matices y dimensiones dependiendo del contexto en el que se use. En este texto nos referiremos al conflicto como el choque de fuerzas que se oponen, o la manera en la que un obstáculo impide a un personaje alcanzar su cometido. Dice Blake Snyder:

Para entender lo que es un conflicto, me gusta siempre pensar en una escena como esta: se encienden las luces mientras dos personas entran en una habitación por puertas opuestas, se encuentran en el centro y comienzan a luchar para tratar de alcanzar la puerta del otro lado. Cada una entra en escena con un objetivo y encuentran en su camino un obstáculo. Eso es el conflicto.<sup>14</sup> (Snyder, 2005)

Para ponerlo en otros términos: X quiere Y pero Z se lo impide. Nuestra psique es el escenario en el que esta fórmula se aplica permanentemente y de acuerdo con sus resultados, “nosotros construimos y reconstruimos continuamente un Yo, según lo requieran las situaciones que encontramos, con la guía de nuestros recuerdos del pasado y de nuestras experiencias y miedos del futuro”<sup>15</sup> (Bruner, 2013).

X, el yo consciente (o el Yo con mayúscula al que refiere Bruner), el que se define desde la razón, incorpora lo que está de acuerdo con nuestra narrativa, ignorando y arrojando al inconsciente lo que lo contradice o le causa conflicto. Z, el inconsciente, va

---

<sup>14</sup> Traducción del autor.

<sup>15</sup> No hay que dejar de lado el papel vital de la memoria en la construcción de cualquier narrativa, especialmente en la del yo.

recibiendo esos fragmentos ignorados, se alimenta de ellos, para formar la masa a la que nos referimos antes, una que eventualmente, si crece demasiado, buscará, como en el ejemplo de Snyder, una puerta de salida. He aquí el conflicto dramático.

### **La física del conflicto**

Si bien el psicoanálisis, la psicología analítica y la psicología dinámica se han ocupado de la psique y su estructura,<sup>16</sup> sus hallazgos muchas veces han sido cuestionados por el escepticismo metodológico del modelo cartesiano, ya que ¿cómo puede el ser humano tomar distancia del objeto de estudio cuando éste es su propia psique? Esta incapacidad de asir el objeto para poder dividirlo, diseccionarlo y analizarlo, terminaba excluyendo el estudio de la psique como ciencia legítima (Kant incluso deja entrever que para él es absurdo equiparar la lógica con la psicología o creer que la lógica contenga principios psicológicos).<sup>17</sup> Entender el cómo se piensa caía entonces dentro de la categoría de los saberes holísticos, lo que significa que, de acuerdo con el modelo cartesiano, “no son conocimientos que pertenecen al ámbito de la ciencia” (Bustos Gómez, y otros, 2017).

Al considerar esto, surgió en mí la duda. Si bien creo profundamente en el valor del conocimiento que habla del mundo desde distintos lugares, desde lo ancestral, desde lo ritual, lo artístico, lo religioso, llegué a preguntarme – ¿o fue mi yo cartesiano? – si esta posibilidad, este diálogo entre narrativas (literarias, escénicas, dramatúrgicas) y la psicología no era más que una elucubración. Decidí que necesitaba dialogar con otra disciplina para superar este escollo. Entre mis pesquisas, me encontré con esto: “La noción

---

<sup>16</sup> Freud introduce tres conceptos fundamentales para explicar el funcionamiento de la psique humana: el yo, el ello y el superyó (en otras traducciones, el ego, id, y superego, respectivamente). El conflicto del que hablamos en este trabajo sería, en términos Freudianos, entre el yo y el ello (Freud, 2014). Según Jung (2013), el inconsciente no solo contiene material reprimido (como proponía Freud), sino que hay otros componentes en su contenido que son ajenos a la persona pero que hacen parte de ella. Jung divide al inconsciente en inconsciente colectivo e inconsciente personal. El inconsciente colectivo ya está incorporado en la psique desde el momento en el que nacemos. El ego o yo consciente, es para él el responsable de la identidad y del sentido de continuidad de la existencia (Jung, 2013). Los conceptos concebidos por Freud y Jung han sido expandidos y replanteados a lo largo de la historia del psicoanálisis y de sus ramificaciones (entre ellas la psicología analítica y la psicología dinámica).

<sup>17</sup> “En la lógica no se trata de leyes contingentes, sino de leyes necesarias; no se trata, pues, de saber cómo pensamos, sino cómo debemos pensar”. (Kant, 2001)

del «yo» como un todo único y unificado que toma todas las decisiones de manera continua es una ilusión creada por nuestra propia mente subconsciente” (Kaku, 2014). Es exactamente lo que hemos venido planteando de distintas formas en este trabajo (el yo es narrativa; la ilusión a la que se refiere esta afirmación es una ficción). Lo realmente interesante es el quién lo escribió. Fue un Doctor en Física, titular de la cátedra Henry Semat de Física Teórica en la Universidad de Nueva York, el divulgador científico, Michio Kaku. “Un físico teórico interesado desde siempre por la mente”, según sus propias palabras. Sus indagaciones me llevaron a pensar que el conflicto dramático en nuestra psique puede tener un origen estructural. Quizás esos yoes tienen un territorio en nuestro cerebro.<sup>18</sup>

Los científicos antes no se explicaban la razón por la cual el cerebro requiriera de dos hemisferios, el derecho y el izquierdo, considerándolo una “redundancia innecesaria”, dado que incluso si se extirpara uno de los hemisferios, el cerebro podía seguir funcionando. No fue sino hasta 1981<sup>19</sup> cuando se descubrió que cada hemisferio es diferente y tiene a su cargo tareas distintas. El hemisferio izquierdo, es más analítico, más lógico – y es donde se ubican las habilidades verbales – mientras que el derecho es holístico y artístico (Kaku, 2014).

El Dr. Roger Sperry del Instituto Técnico de California, concluye luego de varios estudios en pacientes con cerebro dividido<sup>20</sup>, que:

cada hemisferio es «de hecho un sistema consciente por derecho propio, que percibe, piensa, recuerda, razona, desea y se emociona, todo ello de una manera

---

<sup>18</sup> La neuropsicología como disciplina lleva tiempo estudiando la relación entre las anomalías del sistema nervioso central y los patrones comportamentales, procesos cognitivos y emocionales del individuo. Se escogió en este trabajo a Michio Kaku por intentar establecer un diálogo transdisciplinar con la neuropsicología. En su introducción a *El Futuro de Nuestra Mente*, hace énfasis en que él no es un neuropsicólogo y que, al escribir el libro, espera contribuir como físico de alguna manera a enriquecer el conocimiento acerca de la mente humana.

<sup>19</sup> El Doctor Roger W. Sperry, neurocientífico y psicólogo estadounidense, obtuvo el nobel por este descubrimiento; falleció en 1994.

<sup>20</sup> En pacientes que sufren intensas convulsiones se realiza un procedimiento que consiste en “seccionar el cuerpo calloso, que conecta los dos hemisferios cerebrales, para que dejen de comunicarse y compartir información entre ambos lados del cuerpo” (Kaku, 2014). Estos pacientes, si bien evidencian una notable mejoría y son plenamente funcionales, comienzan a presentar (entre otros) algo conocido como síndrome de la mano ajena, en el cual una de las manos interfiere con las acciones de la opuesta.

característicamente humana y [...] tanto el hemisferio izquierdo como el derecho pueden ser conscientes al mismo tiempo de experiencias mentales, incluso contradictorias entre sí, que tienen lugar en paralelo». (Kaku, 2014)

Aquí está claramente afirmando que hay dos consciencias diferentes en nuestro cerebro. En otras palabras, hay dos narrativas diferentes del yo que no siempre están de acuerdo; además, una de estas consciencias es un prisionero mudo “con una personalidad, con unas ambiciones, y con una percepción de sí mismo muy distinta del ente que diariamente creemos ser.” (Carter, 1998)

Kaku (2014) menciona otro sorprendente ejemplo para evidenciar aún más las contradicciones que pueden tener lugar en nuestro cerebro, esta vez citando el caso de un paciente con cerebro dividido documentado por el neurólogo V.S. Ramachandran. Su paciente, de manera verbal – hemisferio izquierdo - manifestó ser ateo; sin embargo, al hacerle la misma pregunta a su hemisferio derecho,<sup>21</sup> se declaró creyente. Sorprendentemente, los dos hemisferios pueden tener diferentes creencias (Kaku, 2014). Podemos ser de palabra progresistas, y paralelamente, sin saberlo, simpatizar con la derecha y viceversa. Esto le da más fuerza a la afirmación hecha por Marvin Minsky del Instituto Tecnológico de Massachusetts (responsable de acuñar el término Inteligencia Artificial): “la mente es más bien como una “sociedad de mentes,” con distintos submódulos que tratan de competir entre sí” (Kaku, 2014).

Hay una altísima probabilidad de que la mayor parte de las decisiones que tomamos a diario (si no es que todas) se vean influenciadas en gran medida por cosas de las que no somos para nada conscientes, y el conflicto entre yoes al que nos hemos referido parece tener un origen y un lugar en la fisiología misma del cerebro humano.

---

<sup>21</sup> El Dr. Michael Gazzaniga, de la Universidad de California en Santa Bárbara, ha experimentado con distintas formas de comunicarse con los hemisferios por separado. Un método consiste en el uso de gafas especiales en las que se muestran preguntas a cada ojo por separado, la complicación está en obtener una respuesta del hemisferio derecho. El Dr. Gazzaniga ideó un experimento en el que el hemisferio derecho podría comunicarse a través de letras del juego de “scrabble”: “Empezó preguntándole al hemisferio izquierdo del paciente qué haría tras la graduación. El paciente respondió que quería hacerse dibujante. Pero la cosa se puso interesante cuando le hizo la misma pregunta al (mudo) hemisferio derecho. Este deletreó las palabras «piloto de carreras». Sin que el dominante hemisferio izquierdo lo supiese, el derecho tenía unos planes de futuro completamente distintos” (Kaku, 2014).

## Tensión entre dramaturgos

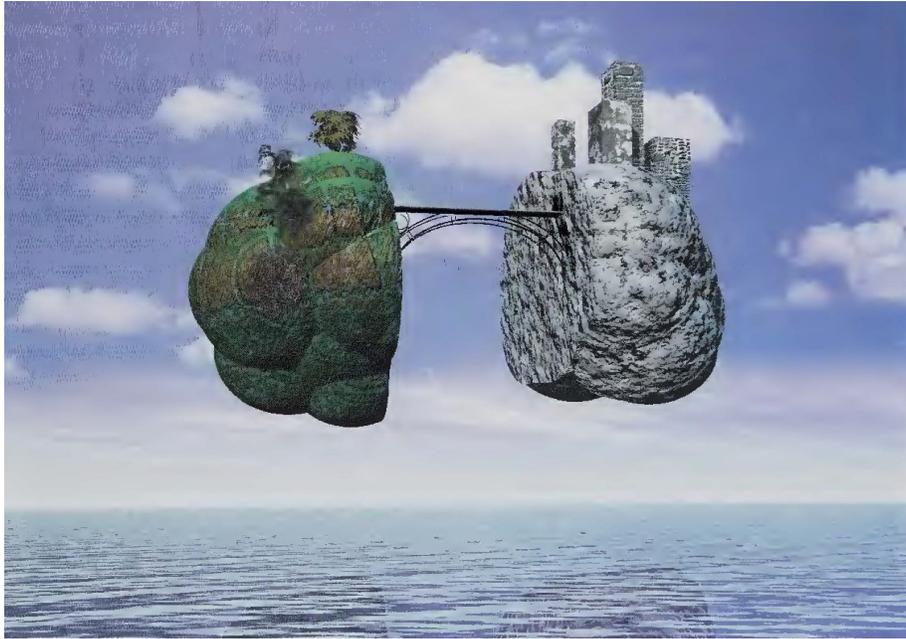
El responsable de la narrativa del yo emplea principalmente como territorio el hemisferio izquierdo del cerebro,<sup>22</sup> que puede verbalizar y usar hábilmente el lenguaje para hacer el recuento de sucesos que la constituyen. Al respecto dice Kaku (2014): “Estos eventos compiten por la atención y cuando uno de los procesos se impone sobre el resto, el cerebro racionaliza el resultado *a posteriori* y crea la sensación de que un único yo controlaba la situación desde el principio”. Por decirlo de otra forma, la producción narrativa del poder o discurso dominante en nuestra psique es producida por el yo y, como en cualquier otra estructura de orden jerárquico, tiene sus propias formas de censura y edición. Éste (el ego en Jung, o el Yo con mayúscula inicial en Bruner) es el encargado de agrupar los yoes en una sola identidad, en un solo personaje que protagonice una historia que nos ofrezca coherencia y seguridad. Ocasionalmente el inconsciente desliza algunas páginas de manera sutil y subrepticia, haciendo creer al yo que tiene completo control narrativo. Pero ¿qué ocurre cuando no lo logra? ¿Qué ocurre cuando el yo consciente invisibiliza con éxito o niega la narrativa del inconsciente? ¿Qué ocurre cuando el yo cree haber domesticado al inconsciente?

---

<sup>22</sup> Vale la pena aclarar que es difícil hablar de un solo lugar en el que se pueda ubicar con precisión la mente consciente o la inconsciente, por ello se habla aquí de “emplear” y no de estar, dado que “la consciencia consiste en un torbellino de eventos distribuidos por todo el cerebro” (Kaku, 2014).

#### Figura 4

*Un cerebro, dos territorios.*



Tomado de una imagen original de *El Nuevo Mapa del Cerebro* por Moonrunner Design Ltd., RBA Ediciones de Librerías, S.A. Pérez Galdós, 1998, (pág.34).

Robert Mackee (2017) afirma que el “ACONTECIMIENTO NARRATIVO<sup>23</sup> crea un cambio en la situación de vida de un personaje”, así que, de manera análoga, se puede llegar a pensar que el conflicto entre consciente e inconsciente se tenga que manifestar a través de un suceso que le exija al yo algún tipo de intervención en su narrativa, es decir, un cambio. Cuando el cambio no tiene lugar – porque el yo no lo permite – la narrativa inconsciente encuentra otros caminos, comienza a producir sus propios sucesos buscando llamar la atención del yo verbal consciente. Así es que terminamos sufriendo lapsus, cometiendo omisiones, complicaciones que eventualmente tendrán como consecuencia el acontecer de un suceso significativo que sacuda la narrativa del yo. En la medida que el yo continúe mirando hacia otro lado, el inconsciente seguirá generando complicaciones (poniéndole obstáculos al personaje del yo) hasta lograr ser atendido. Cada complicación

---

<sup>23</sup> Énfasis del texto original. La traducción española traduce la palabra *event* como *acontecimiento*. Desde el primer capítulo nos hemos referido al acontecimiento como *peripecia* o *suceso*.

corresponde a una escena: el personaje (yo) tiene la oportunidad de llevar a cabo una acción u otra y cada decisión va marcándole un camino. Si esas complicaciones han sido evitadas, pero no superadas, sobrevendrá la Crisis con C mayúscula que refiere Mackee (2017) – una Crisis que puede contener en sí dos opciones: peligro y oportunidad. “«Peligro» porque la decisión equivocada en ese momento nos hará perder para siempre lo que queremos, y «oportunidad» en el sentido de que la opción correcta nos hará alcanzar nuestro deseo.”<sup>24</sup>

### **Complicaciones narrativas: entre fobias y neurosis**

La escena descrita al principio de este capítulo da un perfecto ejemplo acerca de cómo el yo evita la intervención del inconsciente. El miedo persistente, irracional e intenso que Drácula siente por la luz del sol caería en la definición de lo que el DSM-5<sup>25</sup> llama “fobia específica”: “El miedo o la ansiedad es desproporcionado al peligro real que plantea el objeto o situación específica y al contexto sociocultural” (Psiquiatría, Asociación Americana de, 2013). No hay en el argumento ninguna evidencia de un origen fisiológico para la fotofobia del vampiro. Ésta tiene que ser producto de algún tipo de conflicto de orden psíquico.

Su yo consciente lo convence del peligro de la luz. Sin embargo, este es un reflejo de su propio conflicto interno. Hay una verdad que Drácula no desea enfrentar, hay una verdad que quiere mantener en las sombras: es esa deformidad que ve en su reflejo y que lo lleva a evitar los espejos. No quiere ver su deterioro, no quiere enfrentar la decrepitud y la muerte. La fotofobia es un dispositivo dramático creado por el yo para evitarse a sí mismo tener que hacerle frente a la muerte. El narrador inconsciente sabe de este artilugio, sabe que es una hábil estrategia del yo por callarlo, y utiliza ese mismo dispositivo para recordarle que hay algo que hay que sacar de las sombras. Lo llevará a tomar decisiones que lo expongan a enemigos que traten de emplear la luz para matarlo; será atraído por

---

<sup>24</sup> Cabe mencionar que a veces precisamente es el inconsciente el que puede darnos pistas de que nuestro objeto de deseo puede ser la causa de nuestra destrucción.

<sup>25</sup> Las siglas corresponden a *Diagnosis and Statistical Manual of Mental Disorders*, un documento ampliamente usado por psicólogos y psiquiatras para diagnosticar desórdenes mentales. Se ha actualizado siete veces desde su primera publicación en 1952.

víctimas que amen la muerte o se expongan a ésta. Y cada encuentro provocará una complicación que lo llevará a su redención o a su destrucción.

En mi caso particular, como se volverá a mencionar en un capítulo subsiguiente, una parte de la narrativa externa (esa que hemos llamado cultural, social) la he introyectado, y hace parte de aquellos valores narrativos de la religión católica y cristiana inculcados desde mi infancia por mi madre: los mandamientos. Conscientemente, me consideraba un rebelde: retaba a la autoridad para confirmar mi individualidad, y buscaba hasta cierto punto situaciones que pudiesen retar la moral cristiana; sin embargo, lo que yo negaba de palabra, mi narrador inconsciente lo manifestaba. La noche que me golpearon terminaba yo con mi novia, lo que nunca dije, hasta ahora, es que había pasado la tarde con una mujer casada con la que estaba teniendo una aventura. Al espejo, me convencía a mí mismo de que todo ello estaba bien, eran experiencias de vida, y que no me afectarían. Sin embargo, al tratar de resignificar esa experiencia y entenderla mejor durante este proyecto, no quiero descartar que, de alguna manera, yo mismo, es decir, mi narrador inconsciente, introdujo lo que no quería yo enfrentar en ese momento de mi vida, a esa parte de mí cumplidora de las reglas, del no desear la mujer del prójimo, seguidora de los valores narrativos introducidos por las narrativas de poder que ya tenía incorporadas. Yo mismo, sin darme cuenta, creé las condiciones ideales para que se manifestara el “castigo divino”, uno, por cierto, autoinfligido. Qué mejor forma de control que aquella que se ejerce inadvertidamente sobre sí. Mi dramaturgo inconsciente había agregado una Dificultad.

Todos contamos con esos dos dramaturgos, el consciente y el inconsciente, y nuestra narrativa del yo es el producto de las victorias parciales del uno o del otro; dos fuerzas opuestas en constante tensión, manteniendo un delicado balance. Cuando su magnitud es la misma, logran un equilibrio estático; más si una crece más que la otra, produce un desequilibrio que da origen o bien a este tipo de fobias o a otro tipo de complicaciones que Freud y Jung llamaban neurosis<sup>26</sup> (hoy clasificados como trastornos de

---

<sup>26</sup> El término neurosis proviene del griego *neuron* (nervio) y el sufijo *-osis* (que significa “enfermo” o “en condición anormal”). En 1769, el doctor William Cullen, de origen escocés, enunció algunos desórdenes motores y sensoriales provocados por una afección general del sistema nervioso. Cullen empleó el término para referirse a una serie de trastornos nerviosos y síntomas que aparentemente no podían explicarse fisiológicamente, pero cuya manifestación física era evidente. El término se continuó usando hasta comienzos

ansiedad). El conflicto se patologiza si lo oculto no sale a la luz. En palabras de Jung (2013):

Desde el unilateral punto de la actitud consciente, *la sombra es una parte inferior de la personalidad*, por lo que es reprimida por intensas resistencias. Lo reprimido tiene sin embargo que devenir consciente para que pueda producirse una tensión entre opuestos, porque de lo contrario será radicalmente imposible seguir avanzando hacia adelante. (Jung, 2013)

### **¿Un diálogo con el inconsciente? Dos experiencias.**

Las artes ofrecen un marco en el que el inconsciente puede expresarse. Hasta ahora hemos hablado de él como un narrador oscuro, como una sombra, posiblemente por estar viéndolo desde el punto de vista de la actitud consciente, pero el inconsciente es también una fuente inagotable de creatividad y espontaneidad. La búsqueda de esa fuente fue otra de las razones que motivaron este proyecto.

La improvisación en el teatro requiere de buscar estrategias para reducir la participación del narrador consciente. En la corta y bella introducción que Irving Wardle hace al libro de improvisación de Keith Johnstone, éste le solicita al lector desconectar su *intelecto negativo* para darle la bienvenida al inconsciente como un amigo que “nos conducirá a lugares nunca soñados” y con quien “obtendremos resultados más «originales» que si buscamos la originalidad” (Johnstone, 1990).

---

del siglo XX (Sarudiansky, 2013). Carl Jung y Sigmund Freud refinaron el concepto, y su reinterpretación fue usada hasta bien entrado el siglo XX. Sin embargo, el término neurosis ha sido reclasificado dentro del DSM desde 1980, desapareciendo casi por completo de este manual por ser una nominación muy general que no incluía las distintas formas de neurosis por ansiedad, tales como trastornos de ansiedad generalizada, trastornos de pánico, agorafobias y fobias sociales. Otras formas de neurosis que fueron reclasificadas en ese documento corresponden al trastorno obsesivo compulsivo, trastorno obsesivo-compulsivo de la personalidad, trastorno de control de impulsos, y la histeria. De acuerdo con el Dr. George Boeree, de la Universidad de Shippensburg, la neurosis es la “falta de habilidad para adaptarse al entorno propio, una inhabilidad para cambiar los patrones de vida, y la incapacidad de desarrollar una personalidad más rica, más compleja y satisfactoria” (Boeree, 2002).

Parte de esa búsqueda me llevó a plantearme el cómo acceder a ese lugar. Por mi experiencia teatral, mi contacto con las máscaras, y el carácter lúdico del teatro, decidí que podía jugar a preguntarle a uno de esos personajes emergentes convocados por la máscara por el lugar en el que se encontraba y por el cómo lo habitaba. Desde un lugar más personal, recordé que el no reconocerse en el espejo me permitió contemplarme con otros ojos, cambió mi *mirada*; pero no fue fácil aceptar que el cambio de rostro era una invitación a cambiar dicha mirada, necesitaba encontrar una forma de ayudar a sistematizar los hallazgos que tal experiencia ofrecía, ya que, si bien el enfoque que prima aquí es autoetnográfico, la comprensión del propio acontecer tiene como propósito el ofrecer a otros una ruta para asumir de manera más consciente las narrativas del yo. Así que, como parte de la metodología de investigación, recurrí a la entrevista no directiva mencionada por Rosana Guber (2011), e indagué a la máscara por la descripción del dónde se encontraba y por su cuerpo. Entrevisté primero a dos máscaras, y luego de modelar el proceso, solicité a una de las colaboradoras que entrevistara a mi máscara, esto es, a mi personaje (de esas entrevistas se hizo un registro audiovisual). Escribo aquí parte de la experiencia para compartir algunos hallazgos relacionados con esas prácticas que escapan al yo consciente - sin anularlo.

Mis dos colaboradoras se prestaron con facilidad al juego, una de ellas, muy intencional y conscientemente, decidió usar el ejercicio para explorar sus cualidades vocales. La otra, la artista, fotógrafa y docente, Diana Gómez, dejó que el juego fuera aún más allá, dejando entrever una parte de sí que no se arriesgaba a visitar. Su máscara cubría casi todo su rostro, y su parte superior estaba en gran medida constituida por tiras de negativos fotográficos. Al preguntarle a ese ente, a ese personaje que iba apareciendo, por el lugar en el que se encontraba, me llevó a un sitio lleno de árboles secos cuyas raíces estaban para mi sorpresa plantadas en un suelo húmedo, tan densamente distribuidos que le evitaban recorrer libremente el lugar. Al levantar la mirada, describió un cielo gris con pájaros negros volando en círculos. Le pregunté luego por su cuerpo. Dijo tener una joroba que le pesaba mucho. Al indagar por su nombre, soltó un gruñido – ese parecía ser su nombre. Todo el paisaje parecía no tener colores, era más bien como los negativos con los que había cubierto su rostro.

## Figura 5

*Materialidades usadas en la fabricación de la máscara de la fotógrafa.*



Las imágenes que en mí evocó esa entrevista fueron muy poderosas. Al hablar luego de la experiencia, ella dijo que, a pesar de haberse sentido angustiada, también tuvo a posteriori una sensación de libertad. Durante otras charlas ella misma había manifestado estar luchando con una molestia en la espalda que le impedía manipular las cámaras de la forma que le gustaría hacerlo. No pudimos evitar relacionar la joroba de su personaje con su molestia en la espalda. ¿Era ésta una metáfora de algo más? Indudablemente el color del lugar lo había generado la materialidad misma de la máscara. El lugar al que nos había llevado la máscara parecía ser un tipo de reconstrucción metafórica de nuestra cotidianidad. ¿No es eso lo que ocurre en los sueños? Jung (2013) afirma que el inconsciente, “al igual que la consciencia, crea combinaciones subliminales y prospectivas; la única diferencia es que las inconscientes aventajan en gran medida en finura y amplitud a las combinaciones conscientes”. Esa finura y amplitud parece manifestarse también a través del juego si nos atenemos a la descripción hecha por la máscara de la fotógrafa.

La segunda experiencia que describiré – en la que el juego parece dar acceso a contenidos inconscientes – será la mía propia. Al ser entrevistado, debo confesar que me enfrenté con algunos problemas: primero, soy actor, lo que significa que la experiencia con la máscara no me es ajena – para quien no está habituado, la novedad lo ayuda a entrar en el

juego – lo cual podría interferir con las respuestas; segundo, la expectativa por verificar ciertas hipótesis también intervendría en los resultados. Antes de ponerme la máscara, le hablé a la máscara que iba a usar, la cual consistía en una tela negra que me cubría los ojos, una bufanda y una peluca de pelo liso y tonos púrpura (Fig.6): “no te vas a dar tiempo de pensar. Responde lo primero que salga,” lo cual es la base de la improvisación, esto es, confiar en que lo que se diga estará bien. En palabras de Johnstone (1990), si un improvisador no tiene una idea, no debe buscarla. Las respuestas deben ser “no-pensadas”. Con esa instrucción, mi ente comenzó a responder.

Mi criatura (o mi *ente enmascarado*, como he llamado a estos personajes) se encontraba en una Bogotá pos apocalíptica, estaba a veces trepada en los restos de una estación de Transmilenio, y luego saltaba con agilidad por calles húmedas, cubriendo con cada salto grandes distancias. Viajaba por el tiempo, le gustaba espiar a los ocupantes de apartamentos y casas desde las ventanas. No era visible por todos a menos que así lo quisiera. De su cuerpo, manifestó tener piernas muy fuertes que le permitían alcanzar fácilmente los pisos altos de los edificios, dijo tener algo así como espolones en sus talones y manos no tan fuertes. Al ver luego el video, vi a una criatura evasiva, traviesa, muy juguetona y errática.

### Figura 6

*Materialidades empleadas para la segunda experiencia aquí narrada, la del autor.*



Si en la experiencia resumida anteriormente se encontraron elementos del narrador consciente tejidos en la historia del ente o personaje enmascarado, esta no sería la excepción. ¿Por qué el escenario pos apocalíptico, por ejemplo? Creo que no hay que hilar muy delgado. Para ese momento estábamos en encierro forzado debido al COVID-19, acabábamos de pasar la segunda oleada de manifestaciones en las calles, y muy seguramente esa fue la fuente del escenario pos apocalíptico urbano en el que se movía mi criatura. Con relación al cuerpo, los dos detalles anatómicos me recordaron dos momentos: la lesión de mi rodilla que tuve hace un par de años y una conversación con un maestro con relación a mis manos. Dos sucesos que emergerían de otra forma en la afinada narrativa de la máscara.

Recuerdo la felicidad de la criatura por ser capaz de desplazarse saltando, usando la fuerza de sus potentes piernas. ¿Podía ser una manifestación compensatoria del inconsciente debida a la frustración que me produce el no poder ahora ejecutar ciertos movimientos debido a la lesión? Muy probablemente sí, dado que “no hay ninguna energía donde no se dé una tensión entre opuestos”, no solo entre consciente e inconsciente, sino, como en este caso, entre frustración y plenitud, “de ahí que sea preciso encontrar el opuesto en la actitud consciente” (Jung, 2013), dándose una forma de compensación antitética.<sup>27</sup>

La segunda característica, sus manos débiles, me recordaron una ocasión en la que un maestro hizo un comentario sobre mis muñecas: dijo que eran delgadas con relación a mis brazos. El comentario me molestó en su momento, dado que en esa época (era yo adolescente) me ejercitaba mucho y me enorgullecía de ello. La debilidad de los miembros superiores de la criatura tenía un equivalente en mi memoria, una experiencia que consideraba olvidada. Ahora que lo pienso, cada vez que voy a medirme un reloj o ajustarme alguna pulsera de cuero, recuerdo por una fracción de segundo el comentario. Había algo ahí después de todo.

Estas experiencias sugieren que la narrativa inconsciente – o las manifestaciones no verbales y más artísticas del hemisferio derecho – se pueden invocar no solo a través de sueños o prestando atención a nuestros lapsus, sino por medio del juego (en este caso el

---

<sup>27</sup> En la historia de Drácula también se puede apreciar una compensación antitética entre vida y muerte.

escénico). Otra atractiva idea basada principalmente en mi experiencia con la máscara es la siguiente: en estos ejercicios, el yo verbal no desaparece, sino que se supedita a la imagen mental evocada por el ente enmascarado. Entonces, aparece primero una imagen que necesita ser exteriorizada; al no encontrar otro modo (por lo menos de la manera como lo propone este ejercicio) recurre a la palabra, al yo verbal, que por brevísimos instantes juega a des-jerarquizarse para darle voz al impulso.

### **Figura 7**

*Collage de tres momentos capturados en vídeo del ente convocado por el autor.*



### **Identidad y Narrativa del Yo**

El ego (yo consciente) es responsable de escribir los sucesos que están de acuerdo con los valores asociados a su narrativa. Sin embargo – como lo vimos en el capítulo 1 – la narrativa es también una forma de convocar y llevar a cooperar a diferentes individuos una

vez el grupo ha superado un número determinado. Esas narrativas que orbitan alrededor del individuo también tienen imbuidas unos valores que orientan y rigen al grupo humano. Le daremos a esa red de narrativas externas el nombre de *cultura*.

La narrativa del yo y la cultura se alimentan la una a la otra, y de la tensión existente entre las dos surge esa ficción que llamamos *identidad*. Giménez (2005) habla de las dos como una pareja conceptual indisociable, y dice al respecto que “nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad”. Esa apropiación solo puede surgir de interacciones con el mundo externo, de la acumulación de una serie de sucesos que se archivan en la memoria que van dándole forma a la identidad como ficción. “La construcción de la identidad, parece, no puede avanzar sin la capacidad de narrar” (Bruner, 2013).

Pero esta dialéctica no está constituida por narrativas estáticas sino dinámicas, son ficciones en continuo flujo, y “las historias que contamos para crearnos a nosotros mismos reflejan esa dialéctica” (Bruner, 2013). Los sucesos se ordenan y reordenan de distintas maneras, son trozos que vamos acomodando, fragmentos que en sí mismos no constituyen nuestra identidad, sino más bien – parafraseando a Bruner – la irrepetibilidad de la identidad reside en los recursos narrativos que empleamos para darle algún sentido a esos fragmentos.

La constante de la identidad, su estado natural, es el cambio. Es una ficción en permanente construcción solo identificable por su estructura narrativa y esa construcción, si bien es tejida por el yo consciente, contiene también en sí formas narrativas proporcionadas por el inconsciente. El yo constructor de identidad no es la totalidad de la psique, sino su centro consciente (Jung, 2013). Tanto el psicoanálisis como la psicología analítica son muy cuidadosos al establecer al yo como una parte de la totalidad de la psique, de la misma manera en la que decimos que un hemisferio (izquierdo o derecho) no constituye el cerebro. Jung (2013) usa el término *sí-mismo* para referirse a la totalidad de la psique. En el sí-mismo reside la verdadera individualidad, presente en todo momento y haciéndose notar. La individualidad, si bien no es la identidad, la contiene. El objetivo primordial, no es para Jung solamente el recuperar una identidad perdida o encontrar una identidad (es solo parte

del camino), sino emprender el proceso de desarrollar “al individuo psicológico como una entidad diferente de lo general”, un proceso que él llama *individuación*.<sup>28</sup>

### **Personajes sociales**

La respuesta a las tensiones entre la norma colectiva (o acuerdos impuestos por los acuerdos sociales y la cultura) y el yo consciente, da lugar a la creación de la *persona* o *personae*. *Personae* es la palabra latina para *personaje*, término que toma Jung prestado del teatro y emplea en psicología analítica para describir a esa máscara social tras la cual escondemos nuestro verdadero carácter. La persona es un mecanismo necesario para adaptarse a un entorno “fuertemente influida y moldeada por regla general por dicho entorno”, es decir, es la manera que encuentra el yo para encajar en un grupo humano; es la ficción que creamos para enfrentar lo externo (Jung, 2013).

En el recuento de la historia al principio de este capítulo, se hizo énfasis en los hábitos de los que el vampiro hizo fetiche, unos con los que él terminaría definiéndose. Su yo consciente tejió una historia que le haría fácil evadir sus miedos, llevándolo a crear una máscara bestial amoldada a las circunstancias y expectativas generales de un grupo humano supersticioso, una *persona* con la cual se identificaría: hay una intrusión de la narrativa del grupo en su narrativa del yo. Lo público se inmiscuye en lo privado. Jung advierte del peligro de identificarse con la persona dado que la identificación es un proceso psicológico en el que “la personalidad se desasimila parcial o totalmente de sí misma (...) es una alienación del sujeto respecto de sí mismo en interés de un objeto” (Jung, 2013), siendo en el objeto en este caso, la *persona*.

### **La persona en lo cotidiano**

Mucha razón tiene Bruner (2013) cuando afirma que “el Yo es la más notable obra de arte que producimos en momento alguno,” con seguridad la más compleja y añadiría yo, la más desestimada, probablemente porque su materia prima la constituyen los sucesos

---

<sup>28</sup> Jung aclara que la individuación no es un proceso “individualista” que excluya al hombre de su grupo humano, sino todo lo contrario, ya que la oposición a la norma colectiva es solo aparente al no pretender contradecirla de plano, sino que más bien busca una orientación distinta. (Jung, 2013)

comunes experimentados a través de un cuerpo y un rostro con los que creemos estar familiarizados.

Cada entorno exige de nosotros no solo una actitud distinta, sino un cuerpo y un gesto acordes al lugar que transitamos sea este entorno nuestro trabajo, una posición, o un rol. Cada lugar nos lleva a construir una máscara diferente: se nos ha enseñado que un coordinador debe ser eficiente, proyectar seguridad, y tener buenas relaciones sociales, por ejemplo. Ello exige de él que cada vez durante más tiempo y con más frecuencia deba asumir una postura, un gesto, o actitud determinados que se vuelven hábito, uno que se interioriza en formas de esquemas cognitivos y corporales, o de representaciones sociales, en el *habitus* de Bourdieu (Giménez, 2005); unos esquemas reforzados por las ficciones que hemos llamado cultura. Deja de ser un cuerpo y un rostro específicos, para asumir el cuerpo y los gestos del “coordinador”. Dependiendo del lugar, acomodamos rostro y cuerpo, tal como lo hace un actor que interpreta varios papeles. Cada papel tiene una representación social equivalente. Amoldamos la máscara de acuerdo con nuestros intereses particulares y expectativas sociales.

### **La psique y lo político**

La intrusión de lo público en lo privado conlleva la introyección de una serie de valores asociados a una narrativa de poder que termina configurando comportamientos, generando *personas* que, al creer en las mismas historias, son exhortadas a cooperar con grandes números de desconocidos que compartan las mismas creencias. En el primer capítulo citamos algunos ejemplos. Si eres cristiano, eres hermano, así estés en otro país; hay un vínculo que se asume producto de conocer y compartir la narrativa del sacrificio en la cruz y predispone a sus creyentes a relacionarse. En política, es igual. Muchas veces, al conocer a alguien, se es más proclive a tener una conversación amena y duradera con aquel o aquella que comparta los mismos afectos u odios asociados a una ideología, sean estos de derecha o de izquierda.

El éxito del control de cualquier narrativa de poder reside pues en la continua producción de *personas* con unos roles que sean útiles a la perpetuación de sus valores. Una ideología, en su sentido más amplio, es un conjunto de ideas de un individuo o

colectividad. Lo que hay que hacer es producir personas asociadas a ese conjunto de ideas. Aquí vale la pena resaltar la siguiente afirmación de Rolnik y Guattari (2006): “En lugar de *ideología*, prefiero hablar siempre de *subjetivación*, de *producción de subjetividad*.”

Guattari y Rolnik afirman que este tipo de subjetividad capitalística llega desde el lenguaje, la familia, las instituciones educativas y medios de comunicación. Hoy no estamos ante una intrusión de lo público (entendido como esa subjetividad que menciona Rolnik) sino frente a una invasión y conquista de lo privado. Al respecto del producido por la subjetivación capitalística continúan diciendo que:

Tampoco se reduce a modelos de identidad o a identificaciones con polos maternos y paternos. Se trata de sistemas de conexión directa entre las grandes máquinas productivas, las grandes máquinas de control social y las instancias psíquicas que definen la manera de percibir el mundo. (Guattari & Rolnik, 2006)

Esta última sentencia identifica el lugar en el que se ejerce hoy el control social desde las narrativas del poder: la psique. Las máquinas productoras de subjetividad moldean *personas* que cooperen de acuerdo con una narrativa que garantice el control social. Ello trasciende el tener que operar sobre el cuerpo como técnica disciplinaria, vuelve obsoleto el adiestramiento del cuerpo a través de un sistema de normas, como lo proponía Foucault (Han, 2014). El adiestramiento del cuerpo no tiene acceso al pensamiento o a las necesidades más profundas del ser humano. Por esa razón, la nueva técnica del poder neoliberal (capitalístico) es más sutil: crea una narrativa que busca explotar la psique, de manera que se cree una *persona* que “actúe de tal modo que reproduzca por sí misma un entramado de dominación que es interpretada por ella como libertad”<sup>29</sup> (Han, 2014).

### **Usurpación de valores**

La estrategia que adopta esta producción de subjetividades para ejercer control social es aprovecharse de la *persona* como mecanismo adaptativo; en lugar de promover un enfrentamiento con esa *persona*, estimula la identificación con ella a través de la usurpación de valores a los que todo ser humano debería aspirar, o por medio de la

---

<sup>29</sup> Han habla de un “individuo” que reproduzca por “sí mismo”, aquí se cambia el “individuo” por “persona” por estarnos refiriendo a la *persona* como un producto de una máquina productora de subjetividades.

exacerbación de la culpa; así el rol social adquiere prelación por sobre cualquier otro tipo de pulsión vital.

Tomemos como ejemplo la libertad como valor narrativo, definiendo los valores narrativos como “cualidades universales de la experiencia humana que pueden cambiar de positivo a negativo o de negativo a positivo, de un momento a otro” (Mackee, 2017). Es muy difícil no emocionarse con historias en las que el prisionero, injustamente encerrado en una fortaleza aparentemente inexpugnable, logra escapar empleando su ingenio para luego redimir su nombre. Es un evento arquetípico que se ha contado de distintas maneras, desde Edmond Dantes en *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, hasta el escape de Andy Dufresne en *Shawshank Redemption* (Sueño de Libertad), una de las novelas de Stephen King con película homónima. Libertad. Un sueño, una meta, o más bien, un *episodio*, para usar la descripción que hace Han (2014) de la libertad, ya que cada liberación está seguida de una nueva sumisión: “Este es el destino del sujeto, que literalmente significa “estar sometido”” (Han, 2014). El sujeto es un personaje que transita por breves espacios de liberación.

La usurpación ocurre allí, en la sustitución del sujeto como ser sometido por el “yo como proyecto libre que constantemente se replantea y se reinventa” (Han, 2014); la prisión del coaccionante *deber* es superada por la libertad del *poder hacer*. La libertad como “poder hacer” *obliga* al sujeto a producir de manera ilimitada, se puede hacer (construir) el éxito, se puede hacer fortuna, se puede hacer, se puede, se puede... y entra en acción la paradoja descrita por Han: “la libertad, que ha de ser lo contrario de la coacción, genera coacciones.” *Just do it*, predica Nike.

Aquí entra en juego otro valor narrativo: la culpa. El único responsable de ser libre, según ésta usurpación, es uno mismo. “El pobre es pobre porque quiere” es una oración que repiten como mantra los seguidores de estas narrativas. Si uno es un proyecto libre que debe reinventarse y fracasa, el único culpable es uno. Esta narrativa dirige la agresión hacia sí mismo. “Yo soy culpable de mi fracaso y tengo que hacer más”. El camino hacia la libertad va siendo pavimentado con autoexplotación: uno mismo termina siendo su propio amo y esclavo (Han, 2014). Es pecado no autoexplotarse, es pecado descansar, el ocio es también algo pecaminoso, repudiable en estas usurpaciones.

La *persona* que se ajuste a estas narrativas debe entonces ser un personaje que aspire al éxito, con ansias de libertad, que siempre se mueva dentro del *poder hacer*. Las pulsiones vitales, las relaciones sociales libres de cualquier finalidad, son así reprimidas, desplazadas a algún substrato del inconsciente. Pero no olvidemos que entre más le exija el entorno a un individuo identificarse con su rol social o máscara, más quedará este a merced de sus impulsos internos (Jung, 2013). Esta identificación excesiva con el rol social incrementa la neurosis, los casos de depresión, las explosiones de ira, y el síndrome de *burnout* (trabajador quemado) entre otros, que no son solo “la expresión de una crisis profunda de la libertad” (Han, 2014), sino que son síntoma del desgaste propio de la cantidad de energía invertida en asumir al personaje que se nos exige.

En el capítulo anterior se planteó que el ser humano es una máquina de contar historias, por tanto, susceptible a la influencia de otras narrativas. Estamos a merced de las corrientes narrativas dominantes de nuestro tiempo. Al respecto dice Jung (2013): “El neurótico participa, sin ser consciente de ello, de las corrientes dominantes de su tiempo y las refleja en su propio conflicto”. Este conflicto, a riesgo de sonar repetitivo, se da entre las ideas que salen a la luz del inconsciente, que son discordantes, y la narrativa dominante (impuesta por la subjetivación y por el yo verbal).

### **La tensión entre narradores es política**

Si ser un neurótico significa estar en discordia consigo mismo (Jung, 2013), y la autoexplotación ha llevado el conflicto amo/esclavo a nuestra propia psique, estamos inmersos en un sistema neurotizante que atenta contra lo más íntimo de nuestro ser, contra nuestra necesidad de establecer redes, vínculos sociales, contra nuestra propia biología.

El neoliberalismo no solo ha usurpado valores narrativos como la libertad, sino que ha exaltado convenientemente el individualismo, disolviendo toda forma de solidaridad social en beneficio de la propiedad privada. Thatcher, en Inglaterra, promovió este tipo de narrativa neoliberal. Tomo esta cita que David Harvey (2007) hace de un fragmento de un discurso de Margaret Thatcher en la década de 1970: “La economía es el método, pero el objetivo es cambiar el alma”. La lucha está enfocada en el control narrativo de nuestra alma.

La pregunta por el “alma” fue sustituida en la Modernidad por la pregunta por el “sí-mismo”; el proceso de individuación propuesto por Jung, la búsqueda del “sí-mismo”, es entonces una necesidad y un acto revolucionario cuyo objetivo es rescatar lo humano:

Que el individuo reflexione sobre sí mismo, que retroceda a los fundamentos de la condición humana, de su propio ser y de su destino individual y social, señala el comienzo de la curación para la ceguera que impera en nuestra hora. (Jung, 2013)

Lo dijo en 1916, pero cómo resuena en los tiempos que hoy vivimos.

Este proyecto no pretende constituirse en un único camino para la revolución del ser que Jung promulgaba, sino en ofrecer una ruta alterna que conduzca a esa reflexión, en oposición a lo paliativo que ofrece la optimización personal que solo tiene como fin incrementar la eficacia y el rendimiento del rol social de la *persona*.

Reconociendo una de mis personas

Quizás sobre decir que las narrativas del poder asociadas con el control social hacen parte de lo que llamamos hegemónico. Pero hay muchas hegemonías en muchos campos: hegemonía de género, hegemonía académica, hegemonía cultural, hegemonía social, etc. Todas ellas producen narrativas que se encuentran, se entretajan, y se ramifican. La identificación de esas narrativas inevitablemente conduce a realizar una trazabilidad de ciertos comportamientos para entender a qué valores narrativos corresponden y buscar en qué momento fueron incorporados.

Para no ir lejos, y tomando ventaja de este viaje introspectivo por el que me llevó este trabajo, me remitiré a algunos hallazgos personales como ejemplo y que están directamente relacionados con esa *persona* del artista oscuro, purista y profundo con la que en algún momento de mi vida me identifiqué.

Empecé a estudiar actuación en Estudio XXI, con Paco Barrero. Era un lugar en el que el respeto por el teatro, por la actuación, se respiraba en cada rincón de la escuela. Allí, como en cualquier facultad o escuela de artes, se hablaba del Arte, de ese con A mayúscula. Éramos muy jóvenes para entrar a arañar la complejidad de lo que encierra la palabra arte,

y como siempre, al no poder llegar al concepto, se buscan pistas, guías, para poder tratar de apropiarlo. Los maestros, sus autores y sus discursos, se convirtieron en el referente inmediato, en un *deber ser*, en un *dónde llegar*. El arte empezaba a jerarquizarse, la artesanía ¿era arte o no? La actuación magistral era admirada, los grandes autores adquirían dimensiones sacras. El entretenimiento era algo bajo, a lo que no se debía aspirar. Si bien no se verbalizaba, se empezaba a creer aquello de que hacer televisión era equiparable a la prostitución: era privar al Arte interpretativo de su mayúscula. Se asumían entonces comportamientos y poses; a pesar de no ser el objetivo de los maestros, se llegaba a la *intelectualización* de las emociones. El impulso se sacrificaba, la intuición – nuevamente, sin ser la intención pedagógica – se relegaba.

¿Qué significaba eso para un inexperimentado aspirante a actor? Lo que no se comprendía con el cuerpo, con la piel, terminaba por copiarse, imitándose de la manera más burda. Se apropiaban palabras, gestos, comportamientos y discursos ajenos, modelándose gradualmente una máscara fuerte, robusta, y racional, una que rechazaba toda forma de entretenimiento banal, que obligaba al pobre aspirante a actor a no ver en cine nada que estuviera por debajo de un Truffaut, un Tarkovsky, un Lars Von Trier o un Jim Jarmoush. Pero por dentro, sin querer aceptarlo, yo anhelaba ver un insulso animé – uno muy, muy comercial - o el prohibido y hereje cine de acción que tanto disfrutaba en mi adolescencia. Esos gustos reprimidos por la *persona* que estaba construyendo, la máscara del modelo de actor-artista, terminaban encontrando formas muy particulares de manifestarse sin llegar a la neurosis, o al menos eso creo.

En alguna ocasión tuve la oportunidad de interpretar a Guillermo Tell, el famoso personaje de Schiller, quien se ve obligado a disparar una flecha a una manzana intencionalmente colocada sobre la cabeza de su propio hijo. Recuerdo haber tratado de ser muy honesto en esa interpretación, de querer encontrar la verdad de ese momento, de transmitir la angustia de Tell como padre. El comentario de uno de mis maestros fue: “por momentos bufabas como Stallone en Rambo”. Mi persona recibió un golpe del que casi no se recupera. ¿Cómo era eso posible? No había usado semejantes referentes tan bajos, pensaba yo. Hoy, ya con muchos años de experiencia y distancia, puedo decir que esos eran los referentes alojados en mi inconsciente, esos que mi actor-artista deprecaba pero que mi

yo adolescente llegó a venerar. Muchos de mi generación crecimos con modelos del cine y la televisión, modelos de héroes y antihéroes que iban llenando nuestras maleables cabezas de narrativas contradictorias, modelos de masculinidades, de valores y, muy para mi pesar, modelos de actuación.

Aparte de los modelos de actuación que dormitaban en mí esperando traicionar mis aspiraciones Artísticas, otros modelos dejaron su huella durante mi búsqueda juvenil de identidad. Si las máscaras por las que transité fueran perfume, creo que se podía percibir una volátil fragancia de amabilidad, un melancólico aroma de héroe-mártir atormentado con una leve nota cítrica de misoginia, un olor almizclado de pretensión intelectual, y un olor de fondo, metálico, de ira y violencia. Es duro pensar que una fragancia tal pueda emanar de uno mismo. Pero es a partir del análisis consciente, del desglose de la persona, que se puede llegar a diluir la máscara en favor de un atisbo más grande al sí-mismo para escapar al control de los impulsos internos (Jung, 2013).

Comparto aquí otro fragmento del monólogo-écfrasis<sup>30</sup>, en la que el ente enmascarado le reclama a la *persona* que lo asfixia:

**Ente enmascarado:** La niebla, un espejismo; el espejismo de ser un digno Hijo del Entretenimiento. De los comerciales de desodorante. De *Men's Health* y de los putos, liberales y machos. De James Bond, Rambo y del *logo* de Juan Valdéz. Del Vietnam que nunca conocí, del eco de una violencia siempre presente pero nunca asumida. De sueños asesinados, de voces silenciadas, de ríos de sangre derramada y de cuerpos que viajaban a la deriva dando tumbos por las riberas. De héroes ajenos que tomaron el lugar de la herencia que era mía por derecho. De silencio cómplice. Hijo y prisionero de... de... de todas esas cosas que siempre negué y que habitaban en mí. Hijo del miedo y de la incertidumbre. Supe de oídas de algún mayo del 68. Yo no alcancé a pertenecer a esa generación de los hijos de Marx, de Foucault y de la Coca Cola...

---

<sup>30</sup> Para leer el texto completo del monólogo, véase Anexo 2

## Entre farsa y magia

Una de las disciplinas que cruzan este trabajo son las artes escénicas, así que es muy difícil dejar de considerar ciertos paralelos habiendo establecido ya que el yo cumple con las condiciones para constituirse en una narrativa. Tenemos al personaje, y una serie de eventos. Una tensión entre dos dramaturgos, uno tratando de coactar al otro. El narrador no-verbal produce eventos, y estos tienen unas características especiales. En el teatro, el tipo de eventos, y la forma en las que los asumen sus protagonistas, determinan el género al que puede pertenecer una obra. Vale la pena preguntarse entonces, ¿cuál sería el género dramático del inconsciente?

Ya hemos mencionado cómo todos estamos en alguna medida a merced de impulsos internos de los que no somos conscientes y que, para poder escapar a ellos, es necesario sacar a la luz los contenidos reprimidos en el inconsciente para evitar que solo se limiten a obstaculizar nuestros pasos (Jung, 2013). También nos referimos al cómo, en algún lugar de nuestra mente, el narrador mudo es el encargado de generar complicaciones a partir de esos contenidos, así como en una historia distintos eventos empiezan a confluir para llegar al clímax posterior a la Crisis. En la aparición de esos eventos también mencionamos una tendencia violenta, hicimos referencia al impulso, y a algo de lo que el hombre racional desde la modernidad siempre ha renegado: su propia animalidad.

Al hablar de animalidad en el ser humano se piensa por lo general – atribuible en gran parte a la moral difundida por las religiones dominantes – en bestialidad, irracionalidad, en un eros irrefrenable, en territorialidad, y por supuesto, en violencia, todo ello en oposición a lo *civilizado*; es decir, lo civilizado como parte del sistema de valores de la red de

narrativas que los numerosos grupos humanos han acordado crear para poder cooperar en grandes números (Harari, 2020). Los seres humanos nos vemos desde muy temprano avocados a encerrar no solo al animal humano sino al infante<sup>31</sup> que habita en nosotros para vivir de acuerdo con los valores impuestos por la cultura del lugar que habitamos. El narrador no-verbal traerá entonces esos contenidos reprimidos *opuestos* a los valores promovidos por las narrativas sociales imperantes, porque, como lo pone Jung (2013), “sólo en lo opuesto se inflama la vida.”

Inflamación. Combustión. La violenta génesis de la llama. La violencia del nacimiento, el nacimiento como una experiencia traumática llena de tejidos desgarrados, sangre, gritos y llantos. No se puede soslayar la violencia como parte de la experiencia humana. Hay una violencia inherente en el ser humano, en el animal humano, y hay que darle salida, y ya hemos hablado de lo que ocurre cuando se le reprime de manera continua.

Cuando el narrador no-verbal introduce complicaciones en la narrativa del yo no tiene otro propósito diferente al de revelar “el otro lado del ser y lo urgente de sus problemas” (Jung, 2013). Aquí hay que hacer un alto para enumerar con claridad tres cualidades del inconsciente que hemos venido insinuando: primero, tiene mucho de infantil; segundo, en ocasiones irrumpe con violencia (animal e instintiva) y, por último, tiene el propósito de develar, de desnudar, de poner en evidencia, y estas características e intencionalidad son equiparables a un género dramático que ha sido calificado por Bentley (1992) como la quintaesencia del teatro: la farsa.

## **Violencia**

En los distintos géneros dramáticos, como en el omnipresente melodrama, la violencia está presente pero la farsa es, sin embargo, uno de los géneros que más recurre a las imágenes violentas quizás porque es en lo cómico donde puede aplicarse mejor la idea de catarsis:

---

<sup>31</sup> Jung, al referirse al inconsciente y al deseo, plantea que el deseo del inconsciente es infantil y proviene desde la más remota infancia, destacando algo importante aquí y es el hecho de que este no quiere “adaptarse a las circunstancias presentes, porque es reprimido, en concreto, por razones morales” (Jung, 2013). La moral, por supuesto corresponde al sistema de valores de la narrativa dominante del grupo social del que el individuo haga parte.

Existe ya cierto consenso de opinión sobre el hecho de que parte de nuestra violencia física – lo que nuestros abuelos llamaban exceso de vitalidad animal – puede ser disipada por medio de la risa. Se conviene, generalmente, en que la risa produce efectos benéficos y nos hace bien a manera de “descarga” emocional. (Bentley, 1992)

El observar un evento violento – en otro lugar desde donde podamos tomar distancia, como una pantalla o un escenario – nos permite de alguna manera “disfrutar” de la violencia sin sufrir sus efectos (Bentley, 1992), dado que la imagen de la violencia no es equiparable a su ejercicio en la vida real; la farsa lo deja claro al plantearse desde el encadenamiento de situaciones absurdas, llevadas al extremo, recordándonos permanentemente que todo ocurre en el ámbito de lo fantástico. La farsa satisface nuestros deseos de oponernos al orden establecido dándonos cuerpo y un espacio seguro en donde darles rienda suelta.

Aquí hablamos de la risa como uno de los elementos característicos de la farsa. ¿Cuál es la relación del humor con la violencia? El humor, la broma, el chiste flojo o la “mamadera de gallo” es a lo que muchas veces se recurre para eludir la ansiedad, la culpa, la frustración. No es de extrañar entonces que en plataformas como Netflix siempre se encuentren comedias locales en los diez primeros lugares de lo más visto a nivel nacional; justo ahora están entre los primeros lugares *Yo soy Betty la Fea* y *Pedro el Escamoso*, dos famosas producciones colombianas que han trascendido fronteras, así como son tremendamente populares en el país películas como *El Paseo*, que no por nada llegó a su sexta entrega en las salas de cine en el año 2021; *Sábados Felices*, un programa de humor que sigue al aire tal vez por la nostalgia de mejores días, cumple 50 años en el 2022. Nuevamente, no causa sorpresa que se consuman masivamente este tipo de productos en un país con una historia tan violenta como la colombiana. Si no hay una relación de causalidad, por lo menos podríamos hablar de una correlación entre violencia y humor tanto en lo individual como en lo colectivo.

En este proyecto, durante la entrevista a los entes enmascarados hubo manifestaciones violentas<sup>32</sup>; por citar el ejemplo de la máscara atrapada en el bosque de árboles desnudos descrito en el capítulo anterior, al preguntársele a la criatura por su nombre respondió con un gruñido. El gruñido en sí mismo es agresivo, puede ser una advertencia, o puede tener la intención de ahuyentar al interlocutor. Durante la entrevista a mi ente enmascarado, éste no quiso nunca decir su nombre, y parecía divertirse la insistencia del entrevistador por conocerlo. Quería ser insidioso, se deleitaba evadiendo preguntas y confundiendo a su entrevistador. En otro espacio, una participante del Sistema Río Abierto<sup>33</sup> con quien tuve la oportunidad de conversar informalmente dijo que en una sesión en la que usaron máscaras como parte del ejercicio comenzó a gritar obscenidades, algo que ella en su vida cotidiana cuidaba mucho de no hacer. El espacio del juego con las máscaras permite, como en la farsa, que las inhibiciones conscientemente autoimpuestas se vean momentáneamente anuladas (Bentley, 1992). Las manifestaciones de los entes enmascarados que han sido observadas cumplen con esta característica: la irrupción violenta.

## **Infantilismo**

Una cierta parte del inconsciente está constituida por las reminiscencias de lo que ya no podemos mantener en la memoria así como también de todos los impulsos infantiles que no pudieron encontrar un empleo (o salida) en la edad adulta (Jung, 2013), por lo que se puede esperar que al anular las inhibiciones, se presenten ciertos comportamientos que pueden ser catalogados como infantiles: por ejemplo, un reclamo hecho por una persona en estado de ebriedad, es decir, desinhibida, puede asemejarse a la “pataleta” de un infante o, solicitar un favor en el mismo estado puede verse acompañado de un tono de voz infantil en una persona de quien no se espera ese tipo de comportamiento (con esto no se está queriendo dar a entender que todo comportamiento infantil por parte de un adulto es una manifestación del inconsciente). El juego – en este caso el juego escénico guiado por una

---

<sup>32</sup> Hay que recordar que al hablar de violencia no necesariamente nos referimos a la violencia física, sino a la verbal, psicológica o emocional que implique algún tipo de agresión.

<sup>33</sup> El Sistema Río Abierto es un sistema de terapia psico-corporal que tiene como objeto la búsqueda de una vida más plena a través del movimiento. Fue fundado en Argentina por la psicóloga María Adela Palcos hace cincuenta años, y tiene una sede en Bogotá. (González, 2022)

entrevista no-directiva - puede facilitar ese tipo de desinhibiciones, especialmente porque la palabra “juego” produce una asociación con las actividades características de la infancia.

El chiste, dice Bentley (1992), le permite al adulto descubrir “fuentes infantiles de placer”, y así como ocurre con ciertos juegos, nos permite convertirnos nuevamente en criaturas que se deleitan con lo aparentemente insignificante, encontrando el placer más sublime en los pensamientos más bajos (en el chiste escatológico o en lo obsceno). La población adulta requiere del humor por haber reprimido sus deseos más fuertes, y el contenido infantil del inconsciente encuentra muchas veces una corporeidad a través del humor.

Mi criatura – que por cierto nunca quiso dar su nombre – quería correr, saltar, espiar desde un escondrijo y, sobre todo, jugar. Su voz, como la de casi todas las voces que iban apareciendo en los entes enmascarados, tenía cierto tono infantil, como la voz impostada que pone un titiritero al darle vida a su creación; su actitud, la de un niño travieso que no quiere regresar a su casa. El ente de la otra participante, Paula Morales, docente de profesión, me llevó a un lugar que perfectamente podría pertenecer a una fábula para niños, y el sombrero alto que empleaba podía fácilmente asimilarse a un mago de fiesta de cumpleaños, sin ser este el propósito (Fig. 8). En una de mis primeras exploraciones durante este proyecto, otro ente enmascarado de nombre “Pájaro”, evadía constantemente las preguntas con una encogida de hombros y un “no quiero, no quiero,” y al pedírsele alguna otra explicación decía simplemente: “porque no quiero”, tal como lo haría un niño que no quiere complacer al adulto.

Hay cierta travesura en las manifestaciones del inconsciente que surgieron durante la entrevista no directiva, una malicia mezclada con ingenio, un regocijo en la pilatuna, si se quiere, (como la que muestra un *Arlecchino* en la *Comedia dell'arte* cuando se quiere salir con la suya) incluso cuando el ente enmascarado muestra algunos tonos más oscuros. Nunca está despojado del regocijo infantil que implica el saber que se está haciendo una travesura. Esta característica, también se ha hecho presente en los entes enmascarados.

**Figura 8**

*Materialidades empleadas para la aparición del segundo ente entrevistado y que respondía al nombre de Corteza.*

**Desnudamiento**

Freud clasifica el chiste en dos categorías: el chiste inocuo e inocente y el chiste intencionado. Dentro de los chistes intencionados, los hay también de dos clases: el que

busca destruir/despedazar y el que tiene como propósito mostrar/desnudar (Bentley, 1992), como los muestra la Tabla 1.

**Tabla 1**

*Clasificación de los chistes intencionados*

<b>Destructivos</b>	<b>De desnudamiento</b>
Sarcasmo	Obscenidad
Difamación	Chisme
Sátira	Grosería

Clasificación tomada del texto *La Vida del Drama*, de Eric Bentley (1992).

La farsa emplea el humor intencionado, teniendo en como propósito principal la trasgresión. Revelar lo oculto ya es en sí un acto trasgresor, ni qué decir del atentar contra lo sacro, las jerarquías, y el poder (como lo hace la sátira). De manera análoga el inconsciente también puede tener probablemente como intencionalidad el oponerse a la dictadura del yo consciente verbal, compartiendo así el carácter trasgresor de la farsa.

La forma que toma el chiste en la farsa es mencionada en la Tabla 1, y esas formas no le son ajenas a las manifestaciones del inconsciente. Ya citamos el ejemplo de la asistente al taller de Río Abierto, quien en un momento relató haber prorrumpido en obscenidades durante una práctica de máscaras; quienes la conocen afirman que es raro escuchar una grosería de su parte y que en general es una persona muy calmada, amable y con un tono de voz más bien suave. Tal vez durante el juego, como lo afirma Jung, se manifestó su opuesto, revelando ese otro lado que necesitaba mostrarse de alguna forma. O en mi caso personal, como lo mencioné en el capítulo anterior al referir mi lesión de rodilla, se evidenció la frustración que aún siento y no había mencionado abiertamente con relación al cómo afectó mi movilidad y que me ha llevado a replantear la forma en la que trabajo el cuerpo, una decisión producto de estas indagaciones y reflexiones. Si bien en este último ejemplo no se manifestó bajo las formas mencionadas, sí lo hizo a través de la exageración de las capacidades de las piernas del ente, unas piernas tan fuertes cuyos saltos le permitían alcanzar grandes alturas y de cuyos talones salía algo así como un espolón, una deformación que podríamos llamar caricaturesca, y no tan alejada de lo humorístico. Hay

entonces un paralelo interesante en el propósito del narrador no-verbal de mostrar, de desnudar, y aquel que se le atribuye a la farsa como género dramático.

### **La desfiguración en la farsa**

Aunque el humor está presente en la comedia y en la farsa, se hace una clara distinción entre ambos géneros que consideramos importante destacar. La comedia pertenece junto a la tragedia a las llamadas altas formas del teatro, es un género “serio”, adulto, en el que la alegría es la constante trascendencia del sufrimiento, dado que habla en broma cuando se refiere al dolor y cuando lo deja ver, “es capaz de hacerlo trascender en júbilo” (Bentley, 1992). Por otro lado, la farsa siempre ha sido “definida como una forma primitiva y grosera, incapaz de elevarse al nivel de la comedia” (Pavis, 1998), por los recursos que utiliza: máscaras grotescas, payasadas, mímica, muecas, situaciones absurdas caracterizadas por su tono escatológico u obsceno, como bien lo anota Pavis (1998). La farsa es hostilidad pura sin la convicción que la comedia tiene de estar en lo correcto (Bentley, 1992), es cuerpo, impulso, es pulsión, es lo que molesta, lo que da asco, lo que no se quiere mostrar y se complace en hacerlo. La farsa, mucho más que la comedia es el género de la narrativa del inconsciente.

La desfiguración está presente en la farsa, en lo absurdo y desdibujado de sus situaciones, en lo caricaturesco de sus personajes, en la manifestación de las emociones (que son, por lo general llevadas al extremo), y por supuesto, en los rostros. La desfiguración del rostro se da en muchas ocasiones, a través de la máscara. De su uso en la farsa, Meyerhold, citado por Bentley (1992), decía: “La idea del arte del actor, que se basa en el culto de la máscara, del gesto y de los movimientos, está indisolublemente ligada al concepto de la farsa.”

### **La máscara y lo mágico**

La narrativa, como se mencionó en el primer capítulo, es inherente al ser humano, y sus primeras manifestaciones están íntimamente ligadas a los ritos comunitarios inicialmente relacionados con la siembra, la cosecha, la medicina, etc., donde los sacerdotes o chamanes comenzaron a exhibir un cierto virtuosismo escénico y mimético en una suerte de puesta en escena en la que el teatro tiene sus raíces (Bruner, 2013). En Colombia, por ejemplo, se

pueden encontrar hoy este tipo de rituales en distintos grupos étnicos como el de los motilones, quienes habitan en las selvas que circundan el río Catatumbo en la frontera colombo-venezolana; sus prácticas incluyen ceremonias como *el canto de las flechas*, enmarcada dentro de las *fiestas de las flechas*, con jornadas de canto de una duración de hasta 14 horas. Otra ceremonia es *el exorcismo del bohío*, en el que los hombres ingresan en fila a un bohío recién construido armados con arcos y flechas rodeando el lugar mientras tocan sus paredes para ahuyentar las fuerzas malignas, una escenificación que representa y corporiza la eterna lucha del bien contra el mal (Hablemos de Culturas, 2022).

El chamán, el médico brujo, asume otro papel, otros comportamientos y otra personalidad a través del uso de una máscara. Al usarla, ya no se es un miembro más de la tribu, sino un canal de fuerzas que escapan a la comprensión humana. Por ello se exageran sus rasgos, se deforman los rostros de maneras antinaturales para exaltar su carácter suprahumano, tanto para el que la porta, como para quien la contempla. La desfiguración fársica está presente en lo mágico y lo ritual.

No se requirió de mucho esfuerzo para pasar de esa desfiguración que da rostro y cuerpo a las inexplicables fuerzas de la naturaleza, a la desfiguración caricaturesca. Las máscaras de la región del Putumayo, Colombia, son una muestra de ello. Las máscaras del Valle de Sibundoy, una colección de 214 piezas de madera elaboradas por los ancestros de las comunidades Ingas y Kamentzá, han sido clasificadas hoy dentro de tres categorías: naturalistas (que daban cuenta de la diferencia entre indígenas y europeos), expresionistas (caricaturas burlescas de las facciones de los foráneos) y zoomorfas (de uso ritual). La deformación no sólo era para caricaturizar al foráneo, sino que se atribuye también a las visiones propias de un estado alterado de consciencia que se alcanzaba a través del yagé (RTVC, 2018). Aquí, aparte del uso ritual, podemos apreciar a la máscara quizás como una forma de construcción de identidad (en las máscaras naturalistas) y como una forma de trasgresión (en las máscaras expresionistas).

### Figura 9

*Algunas máscaras del Valle de Sibundoy. Pueden apreciarse aquí el cómo las expresiones faciales distorsionan los rostros al extremo, desfigurándolos.*



Imagen tomada del video *Yagé, máscaras de los pueblos Inga y Kamentsá del Valle de Sibundoy, Colombia*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2019.

La máscara desde tiempos ancestrales cumple pues con una doble función: la de “máscara protectora, que debe sustraer al hombre de los poderes hostiles, y la máscara mágica, que transmite al que la lleva la fuerza y las propiedades de los demonios por ella representados” (Lesky, Costa, & Clota, 1966). Es esta segunda función la que más interesa al proyecto, en cuanto a que en ella reside como lo plantea también Lesky (1966), “el elemento de la transformación en el que se basa la esencia de la representación dramática” esa potencia de *ser otro*, la posibilidad de percibir y resignificar no solo al entorno sino al cuerpo mismo de maneras diferentes, replanteando así su relación con el espacio y por qué no, interpelando a la narrativa del yo.

El hallazgo de la farsa como manifestación estética de un inconsciente reprimido y la relación de la máscara con lo ancestral, con lo ceremonial, con el rito que invoca fuerzas “supraterrenales”, pueden llevar a considerar lo siguiente: primero, el abrazar la exageración y la distorsión propias de lo fársico desde el juego escénico, puede romper la lógica del narrador consciente y llevar a aceptar lo absurdo delirante como narrativa válida; y por otro, la máscara como producto de una deconstrucción del rostro, como desfiguración, puede devenir en un camino hacia la autognosis.

Se puede arriesgar también la siguiente afirmación: la manifestación de las características fársicas son indicio de la presencia de contenidos reprimidos y, por tanto, deben ser tomadas en consideración en el proceso que se va desentrañando en este trabajo. La identificación del evento fársico destaca aquellos momentos que pueden ser significativos para la narrativa del yo; son síntomas, por apelar a alguna analogía, de aquello que subyace en el inconsciente y por tanto eventos sujetos a análisis y resignificación. Volviendo al evento citado antes de la lesión en mi rodilla, no hubiera hecho una reflexión al respecto de no haberme llamado la atención la deformación – los espolones mencionados antes – y la fantástica fuerza de las piernas de la criatura.

### **Rostro y máscara**

“La máscara no oculta el rostro, es rostro”, dicen Deleuze y Guattari (2002), una afirmación que nos hemos negado a enfrentar insistiendo en ver rostro y máscara como opuestos. Queremos conservar “el rostro como *imagen del yo* y la máscara como *falseamiento del yo*” (Belting, 2021); pero esa insistencia no es más que un apego a valores narrativos como la verdad y el engaño: lo “bueno” es verdadero y lo asociamos al rostro, mientras que la máscara es “mala” por engañar, por falsear al yo. Y ya hemos visto como se pueden usurpar los valores narrativos.

Esta asociación del rostro con ese valor narrativo en particular impide que veamos a este como representación de la *persona*; lo que está en el espejo, es “bueno”, es “verdadero”, por tanto, no sujeto a cuestionamiento. Asumimos que el reflejo que vemos en el espejo es la representación del yo (lo verdadero) y no de la *persona* (rol social). El rol social tiene su representación en el rostro que, de manera conveniente para los procesos de

subjetivación, queremos ver como “bueno” y “verdadero”. Aquí se presenta otra paradoja: lo que consideramos verdadero, *oculta* la representación del sí-mismo, es decir, *falsea* el “rostro auténtico” como representación del “sí-mismo”, tema que se discutirá con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Aquí entra la desfiguración como Dificultad: la desfiguración pone en Crisis la mirada, permitiendo cuestionar la imagen en el espejo: ¿qué es la esencia, el alma, el sí-mismo que oculta el rostro?

## Desfiguraciones sucesivas: ¿una ruta hacia un rostro auténtico?

Despertarse. Ir al baño. *Verse al espejo*. Tomar una ducha. Prepararse un café. Ir al trabajo. Almorzar. Trabajar. Volver a casa. Dormir. Despertarse. Ir al baño. *Verse al espejo*. Tomar una ducha. Prepararse un café, ir al trabajo, almorzar, trabajar, volver a casa. Dormir. Soñar. Despertarse, ir al baño, *verse al espejo*, tomar una ducha, prepararse un café, ir al trabajo, visitar a la novia, volver a casa, dormir. Despertarse, ir al baño, *verse al espejo*, tomar una ducha, prepararse un café, ir al trabajo, visitar a la novia, pasar la noche con ella. ¿Dormir? Despertarse, *verse al espejo*, lavarse la cara, ir a casa, tomar una ducha, preparar un ensayo, almorzar, salir en la tarde con otra persona, besarse con esa persona, ir a ensayo, llegar a casa en la madrugada, llamar a la novia, dormir. ¿Soñar?

Sábado en la mañana. Discutir con la novia por teléfono. Ir al baño. *Verse al espejo*. *Mirarse al espejo*. Tomar una ducha. Prepararse un café. Ensayar. Ir en la tarde con esa otra persona al parque. Besarse de nuevo con esa persona. Volver a casa. *Mirarse otra vez al espejo*. Ducharse. Salir de nuevo. Verse con la novia. Irse con ella a tomar unos tragos. Emborracharse. Discusión violenta. Insultarse el uno al otro. Levantarse de repente con violencia. Verla caer al piso. Defenderse de otros borrachos. Atacar a otros borrachos. Recibir el golpe de una botella. Ser herido, llevado al hospital, suturas en el rostro. Llegar a casa cubierto de sangre.

Despertarse. Ir al baño. *Verse al espejo*... No identificar la imagen que está frente a sí. “¿Qué he hecho yo para que cambie de cara?”, preguntan Deleuze y Guattari (2002) al hablar de los “cambios” del rostro de Dios. “¿Qué pude haber hecho yo para haber cambiado de cara?”, me preguntaba también frente al espejo, frente a esas líneas trazadas por las suturas en mi rostro, líneas hechas de hilos que desdibujaban esas otras líneas, las que llamamos *líneas de expresión*. ¿Qué ocultaba ese nuevo rostro? ¿Era este el rostro verdadero y el espejo el lienzo que lo revelaba, tal y como la pintura de Dorian Gray o el

reflejo del vampiro? Esa desazón de no encontrarse en ese otro (porque al dejar de reconocer el rostro propio es porque hay uno otro - ¿un otro-mismo?) que es el reflejo me llevó también a reflexionar acerca del papel del rostro en la narrativa del yo y el rostro como territorio.

## **Huellas**

Solo el acto de levantar una ceja involucra que varios grupos musculares entren en acción. El sonreír o el fruncir el ceño, hace que estos músculos se contraigan o expandan, formando pliegues en la piel. El gesto es una combinación de estos pliegues, de líneas que dan cuenta de una experiencia vital, de una serie de sucesos, de una narrativa.

Antes de la palabra está el silencio y, como lo afirma Lecoq (2016), hay dos formas de romper el silencio: a través de la palabra, o a través de la acción. El gesto rompe la inmovilidad, irrumpe en el silencio, para expresar emociones y sucesos. Antes de que el hombre pudiera articular palabra y a medida que las organizaciones sociales se hacían más complejas, tuvo que recurrir al gesto para comunicarse: “Los movimientos faciales de los que disponen las personas, “son, en parte, ancestrales” y, por tanto, reflejo de una prehistoria, y, en parte, surgieron con la evolución del ser humano” (Belting, 2021). El gesto rompió con el silencio ancestral, las primeras ficciones fueron narradas por líneas que se dibujaban en los rostros y en los cuerpos, líneas que dan cuenta de las narrativas que nos atraviesan.

Con el paso del tiempo, los músculos del rostro van repitiendo ciertos movimientos dependiendo no solo de nuestras necesidades expresivas y experiencias vitales, sino, como lo vimos en el capítulo anterior, de los roles que vamos asumiendo en el grupo social que nos encontremos. Se favorecen unos gestos sobre otros que se editan o censuran, generándose toda una praxis facial individual que va dejando su marca en el rostro (Belting, 2021). Verse al espejo es contemplar una máscara que hemos ido configurando, una máscara que evoca, que estimula la memoria porque cada línea da cuenta de un evento de la ficción que, como hemos dicho antes, decidimos llamar yo.

En uno de estos ejercicios que he planteado frente al espejo, las líneas que van marcando mi rostro trajeron a mi memoria la tez limpia de un niño de unos cinco o seis

años, que vivía en la ciudad de Pereira, y que se hacía preguntas sobre la muerte. Mi hermano aún no nacía. Recuerdo haberme preguntado, ahí, frente al espejo, si los demás sentían lo que yo, si las demás personas, compañeros de colegio, vecinas, podían sentir igual dolor al pincharse con una aguja o al caerse de una bicicleta. Recuerdo que las yemas de los dedos tanteaban con temor la frente buscando arrugas mientras mi mamá se reía de mis preocupaciones. De mi miedo a quedarme sin tiempo. Una mañana en particular, en la que la luz del sol jugueteaba de forma curiosa con los reflejos de los vidrios y los baldosines del baño, yo jugaba a levantar una sola ceja como lo hacían los héroes que veía en la televisión. No sé si fue por la curiosa iluminación de ese día a esa hora, pero por un momento me pareció que luego de bajar la ceja, la línea que se había formado no se borró al relajar el rostro. Con desesperación me empecé a frotar la frente como si así pudiera borrarla y luego me quedé quieto. Los ojos se me aguaron y comencé a llorar. Ese día intuí que somos una narrativa pasajera, que muere cuando nadie más pueda contarla ya. Este evento, olvidado en algún rincón de mi memoria consciente, fue traído a la superficie a partir de la contemplación de las huellas que hoy hallo en mi rostro, este rostro que *no tengo*, sino que mi narrativa ha ido *haciendo*.

Tiene entonces sentido llamar huella a una línea de expresión, a una cicatriz, o a un tatuaje. Una huella seca en el pavimento nos da pistas del tipo de animal que la dejó, de su tamaño, y especular sobre su velocidad. Una huella es el indicio de un algo que ocurrió o que transitó. Una cicatriz en el rostro da cuenta de un evento, una línea marcada en el entrecejo evidencia un gesto repetitivo. La huella, la línea en el rostro, *es signo* en cuanto a que representa o evoca.<sup>34</sup>

## Devenires

Ese rostro que no se tiene, sino que se porta, se va construyendo en tres niveles: “como signo de identidad, como soporte de expresión y, por último, como lugar de una

---

<sup>34</sup> Debido a la complejidad que supone hablar del concepto de signo, tendremos aquí en cuenta las elaboraciones conceptuales de Peirce, que se refiere a este como “una entidad que posee una materialidad perceptible con uno o varios de nuestros sentidos, y que podemos clasificar en función a la relación que se establece en la parte perceptible (o significante) y referente,” y las de Tusón y Kondratov, la del signo como un tipo de señal, “como objeto material que nos informa de otro objeto, sea este material o conceptual” (Entenza Rodríguez, 2008).

representación tanto en el sentido literal de reproducción como en el sentido simbólico de sustitución” (Belting, 2021). Mi rostro les dice a los demás que mi narrativa es particular, me hace, si no diferente, por lo menos reconocible e identificable dentro de un grupo, lo que lo hace transitar de lo individual a lo colectivo. La expresión no solo pretende comunicar una emoción o sensación a la comunidad, sino que está sujeta a un código conductual (los valores asociados a las narrativas por las que se rige el grupo del que hacemos parte) que da origen a todo un trabajo facial que responde, como lo plantea Belting (2021), a una praxis social. El rostro es rostro en la medida que pueda ser visto, leído e interpretado por otro, de ahí su carácter simbólico. Al respecto, Hans Belting añade: “Si el rostro cobra vida con el gesto, la mirada o el lenguaje, deviene entonces lugar de múltiples imágenes (...) el rostro no sólo *es imagen*, sino que también *produce imágenes*<sup>35</sup>”, imágenes “territorializantes”, diría Deleuze, en cuanto que “da a los representantes aislados de esa especie la posibilidad de diferenciarse” (Deleuze & Guattari, 2002).

Pensemos un poco en ese devenir del rostro en imagen. Entre los varios componentes morfológicos de una imagen, se encuentran: el punto, la línea, el plano, el color y la textura (Entenza Rodríguez, 2008). La línea-huella se encuentra en una superficie – el plano – que limita y contiene al rostro, con un color y texturas dados por el tono y rugosidad de la piel, por lo que sin dificultad genera imágenes sujetas a interpretación. Ahora, la palabra “territorialidad” empleada por Deleuze sugiere otra imagen, otro devenir si se quiere, de las imágenes producidas en esa superficie que es rostro. No es difícil asociar el término *territorio* con aquél de *superficie*. El rostro *es territorio*, como ya lo habían dicho Deleuze y Guattari (2002), y por tanto sujeto a representación; podemos entonces pensar en las líneas-huella como lugares y, quizás forzando un poco la analogía, las imágenes formadas por ese rostro corresponderían a una representación topográfica de las marcas que los acontecimientos de la narrativa del yo han dejado en un territorio específico. La imagen del rostro-territorio deviene en topografía.

---

<sup>35</sup> Énfasis del texto original de Hans Belting.

## La búsqueda de un rostro auténtico

El rostro evidencia los acontecimientos (eventos) transcurridos en esa narrativa del yo; sin embargo, recordemos que hay dos autores en esta dramaturgia: el yo verbal consciente y aquel que hemos denominado mudo, uno inconsciente. Ambos dramaturgos dejan su huella en el rostro en forma de signos en esa superficie en la que se “establecen en la parte perceptible (o significativa)” (Peirce, 1974, citado en Entenza Rodríguez, 2008). El significativo es la parte sensible del signo, y el significado la ausente (ausente por no poderse percibir de manera evidente). Podríamos decir entonces que el rostro es el territorio donde circulan un gran número de significantes, cuyo significado no es tan importante como “la organización misma de los significantes entre sí” (Puche Navarro, 1971). Esta última afirmación es de Lacan, citado por Puche (1971), quien concebía al inconsciente como lenguaje, postulando a su vez que los sueños, las neurosis, los síntomas, etc., son formas, significantes de un *significado reprimido* por la consciencia, parte del yo consciente verbal.

Al contemplar la imagen del rostro en el espejo no solo vemos la representación de nuestra identidad, sino la continua producción de máscaras ya que “gestualidad y mímica proporcionan un ilimitado arsenal de máscaras” (Belting, 2021), estas son máscaras de rol, o identidades sociales que nos permiten ser acogidos por una comunidad; son máscaras correspondientes a la *persona* (o *personas*) que mencionamos en el capítulo dos. Abordar el rostro, es abordar la máscara (Belting, 2021) y su carga simbólica. A esta confusa superposición de imágenes en el espejo, Belting añade que, incluso al verse al espejo, no se encuentra uno sólo, sino que está vigilado por la mirada de la sociedad, que termina siendo la propia, sometiéndose a una autocensura que ya se ha interiorizado y que corresponde a las normas de comportamiento de dicha sociedad. Ante esas afirmaciones, no puede evitar uno preguntarse ¿hasta dónde las líneas de expresión, las cicatrices, son también significantes de esos significados reprimidos, autocensurados? ¿Qué tanto de esa imagen que se ve en el espejo es una construcción propia?

En el espejo el conflicto entre narradores puede percibirse. En el espejo también se evidencia la tensión entre la construcción de una máscara para la adaptación social y la posibilidad de búsqueda del sí-mismo (lo que Jung llama proceso de individuación) ya que

es frente al espejo que se evidencia el “«doble papel» que la persona interpreta con su rostro, al representar al mismo tiempo a un personaje y a sí mismo” (Belting, 2021). Esa tensión debería sintetizarse - en teoría - en la imagen de un rostro auténtico que sea la representación del sí-mismo. Nuestro trabajo estaría encaminado entonces al hallazgo de ese rostro auténtico.

De lo hasta aquí discutido podemos decir que:

- El rostro es imagen sujeta a lectura e interpretación en cuanto a que está constituida por un conjunto de significantes organizados.
- Esa imagen da cuenta de la ficción (narrativa) del yo y sus tensiones ya que es un territorio en el que dejan marca los eventos que han hecho parte de la experiencia vital.
- Además de funcionar como signo de identidad y soporte de expresión, el rostro como territorio también evidencia los valores y cultura del grupo social del que se hace parte (ya que éste también lleva en sí las huellas que dejan las máscaras sociales correspondientes a los personajes que interpretamos).
- La búsqueda de los significados reprimidos puede dar pistas acerca del “rostro auténtico”; dicho de otro modo, la relectura del rostro como imagen puede ser una forma de autognosis, o búsqueda del sí-mismo.

No obstante, éste último punto encuentra dos obstáculos fundamentales: por un lado, ya que el rostro produce máscaras continuamente (por la cantidad de gestos que van dejando líneas de expresión), es difícil reducirlo a un rostro auténtico (Belting, 2021); y por otro, la contemplación del rostro propio está viciada por juicios de valor interiorizados de los que no se son conscientes y que pueden llevar a hallazgos falsos autoimpuestos que en lugar de llevar al rostro auténtico (como representación del sí-mismo) terminarían en la construcción de una nueva máscara. Además, la imagen del espejo se vuelve paisaje, por lo que se da por hecho, se da ya por conocida a menos que algo extraordinario ocurra. Por eso considero tan importante la cicatriz en mi rostro como lugar de enunciación. La disrupción provocada por la alteración de la imagen que daba por hecho me llevó a replantearme, a indagar por aquello detrás de mis decisiones de vida y a las motivaciones que se escondían detrás de ellas. La desfiguración me distanció del paisaje y me llevó a la búsqueda de un nuevo

rostro. Me hizo preguntarle a esa imagen en el espejo: “¿quién carajos eres después de esto?”

He planteado antes que la desfiguración puede ser una forma de distanciamiento como la que plantea Brecht, una que permite reconocer el objeto haciéndolo aparecer como insólito permitiendo describir los procesos (cotidianos, si se quiere) como procesos extraños (Pavis, 1998). Este distanciamiento puede superar los obstáculos que hemos referido: si se extraña la imagen del espejo, no se ve como propia sino ajena (como un otro-mismo) limpiándonos de los juicios de valor y permitiéndonos releer la imagen que se despliega. Esta desfiguración puede darse a través de la máscara, pero ya vimos que los gestos transforman el rostro en máscaras, por lo que la línea que divide el rostro de la máscara se antoja difusa.

### **La génesis de un dispositivo**

Esta línea difusa me llevó a pensar que se hacía necesaria una transición más sutil entre el paso del rostro a esa máscara que devela, para hacer menos accidentado su devenir. No podía simplemente pasar de una entrevista directiva a una no-directiva con un ente enmascarado sin encontrar un lugar en el que se evidenciara el devenir rostro-máscara. Adicionalmente, las personas que se ofrecieron a acompañarme en el proyecto manifestaron haber sentido cierto grado de temor durante la entrevista directiva previa a la práctica con el ente enmascarado. Sentí que debía producirse un diálogo con ellas mismas más que con el entrevistador, quien las privaba de tener una experiencia más plena e íntima. Ahora bien, si el levantamiento de una topografía o mapa del rostro podía ser ese lugar de transición en el que el rostro pudiera devenir en máscara, tenía que encontrar una forma de llegar a él en el que la persona no se sintiera intimidada frente a una serie de preguntas que de por sí debía simplificar para interferir lo menos posible en la búsqueda de ese “rostro auténtico”.

### **Las tres preguntas**

Si hay algo que se ha hecho evidente en este proyecto es el cómo lo complejo se va depurando en una acción aparentemente simple. Una entrevista (que había dado por llamar pre-liminal por situarse antes del juego con la máscara) se iba transformando en una

experiencia de sensibilización frente a la imagen del espejo guiada por tres preguntas. Tenía mucho más sentido comenzar el trabajo con un proceso de sensibilización en lugar de dar un salto directamente hacia la máscara, ya que, después de todo, se está cuestionando el propio rostro.

Estas preguntas se volvieron instrucciones y transcribo a continuación la primera formulación que se hizo de éstas al pensar en ellas como sensibilización:

1. Contemple con cuidado la imagen en el espejo. ¿Qué parte de su rostro le trae algún recuerdo?
2. ¿Qué parte de su rostro considera tan especial que, si la quitara, ya no se vería a usted mismo(a)?
3. Ahora mírese. ¿Qué se diría a usted mismo(a) que no se haya dicho antes?

Al probar las preguntas en mí mismo como parte del ejercicio, emergió la memoria del niño narrada antes en este capítulo. Ello me permitió alejarme de la obviedad de la cicatriz como huella de la Crisis o Dificultad<sup>36</sup> y percibir otro evento que había olvidado. En la respuesta a la segunda pregunta aparecen de nuevo mis ojos como lugar especial, y respondiéndome la tercera, terminé tarareando el fragmento de la canción *Solo le pido a Dios* de León Gieco, esa parte que dice “que la reseca muerte no me encuentre vacío y solo sin haber hecho lo suficiente”.

Esta memoria, el fragmento de la canción, el repensar mi entrenamiento teniendo en cuenta la lesión que sufrí (evento narrado en el capítulo dos), me llevan a pensar que estoy en un momento que me invita a considerar la etapa de vida en la que me encuentro y los ajustes que debo hacer para poder seguir haciendo, produciendo, sin perjuicio de mi salud física y/o mental, dado que, como muchos de nosotros, a veces soy mi más duro juez y en ocasiones trato de hacer más de lo que físicamente puedo. Esa es una de las conclusiones a las que en términos personales he llegado durante este trabajo.

La memoria referida surgió de la contemplación de las líneas de expresión que hoy surcan mi frente. Esas líneas, como significantes, estaban esperando ser llenadas con

---

<sup>36</sup> Recordemos que el uso de estos términos con mayúscula se introduce en el capítulo relacionado con el yo como ficción y hacen referencia al evento que obliga al personaje a sufrir un cambio.

significado, o más bien, querían ser resignificadas. Ahora, eso parece confirmar cómo el rostro propio está sujeto a lecturas y, aún más importante, a reinterpretaciones, a reencuentros. ¿Sucedería lo mismo con otras personas? ¿Qué sucedería si se empleara esta sensibilización con una persona más joven?

### **Una topografía del rostro**

Para resolver esta cuestión decidí solicitar permiso del colegio en que trabajo como docente de drama e inglés para probar las instrucciones dentro del aula; vi esto como una oportunidad de llevar las bondades de este trabajo a la comunidad educativa de la que hago parte, una oportunidad de generar una experiencia vital en mis estudiantes, crear un paréntesis, un evento en su naciente narrativa del yo, de la que tanto ellos como yo pudiéramos llevarnos algo, considerando que la mayor parte de tiempo de ejecución tanto de este proyecto como de las clases habían transcurrido de manera virtual.

Les solicité traer espejos para una de las clases de inglés que dicto, aprovechando que, con ese grupo en particular de estudiantes (de sexto grado), habíamos finalizado programa. Las instrucciones se dieron en la segunda lengua, y se solicitó a cada estudiante responder a las preguntas.<sup>37</sup> Luego de haber seguido las instrucciones, se les solicitó dibujar su rostro como si fuera un mapa, con unos resultados sorprendentes. Narro a continuación algunos testimonios que consideré significativos.

Laura<sup>38</sup>, una niña de 11 años, al preguntársele por una parte del rostro que trajera a su memoria un recuerdo específico, señaló una pequeña mancha en su mejilla que era casi imperceptible a menos que se mirara muy de cerca. Dijo que su mamá le había contado que era la cicatriz de un arañazo que le había hecho su abuela cuando Laura era apenas un bebé. Contó que poco después su abuela había muerto y que ella apenas la recordaba, pero que, al ver esa pequeña línea, se imaginaba la historia relatada por su madre de cómo la abuela

---

<sup>37</sup> Dado que la clase a la que hago referencia era en inglés, toda la interacción se dio en esa lengua. El colegio, vale la pena mencionar, es bilingüe y de carácter privado ubicado al norte de Bogotá. Aunque los estudiantes manejan lo suficientemente bien el inglés para dar cuenta de su experiencia valdría la pena para una futura práctica pensar si la narración en esa otra lengua en sí misma podría ser ya una forma de distanciamiento.

<sup>38</sup> Los nombres aquí proporcionados son ficticios. Si bien el colegio aprobó la experiencia dentro del aula, se acordó no usar los nombres reales de los estudiantes.

trató de atraparla cuando se le escurrió de los brazos evitando que cayera al suelo y dejó esa huella en su rostro. Ese sutil cambio de tono en su piel era la impronta de un evento, un lugar de encuentro de distintas narrativas que podían ser evocadas (la de la abuela, la de la madre y la de Laura). Era la pervivencia de la ficción del yo de la abuela que se negaba a dejar de ser contada, que luchaba para evitar caer en el olvido. Todo ello en un pequeño lugar del rostro que dejaba de ser cicatriz y mancha para devenir en narrativa. Era un lugar con significado, se había convertido en una presencia

Camila escogió sus pobladas cejas como ese rasgo sin el cual no podría reconocerse en el espejo. Se palpaba su escaso entrecejo sonriendo al reconocer ese lugar como una marca de identidad; otro de los estudiantes, a quien llamaré Jaime, también de 11 años y con síndrome de Asperger altamente funcional, se dijo al espejo que quería ser buen amigo para darle alegría a quienes lo rodeaban. Cabe anotar que tiene un excelente sentido del humor y una personalidad que se me ocurre describir como cálidamente arrolladora. La conversación alrededor de estas tres sencillas instrucciones se prolongó por más de 45 minutos, teniendo que interrumpirse para dar paso al dibujo del rostro como mapa, con la condición de tener en cuenta los hallazgos, sensaciones y memorias descubiertas. Esta experiencia se facilitó en gran medida por el reducido número de estudiantes en esa clase en particular: no eran más de diez.

### Figura 8

*Topografía del rostro de Camila. Nótese que el lugar que exalta son sus cejas pobladas excluyendo por completo cualquier otra parte de su rostro. Las cejas parecen ser un bosque que se confunde con la línea del horizonte.*



Las imágenes que resultaron de este ejercicio de ver al rostro como lugar muestra unas facciones cuya disposición invita a recorrerlas y reconocerlas de un modo distinto (Fig. 9). Las cejas se vuelven frondosas y evocan bosques. La ceja deviene en bosque, en jardín, en matorral. Los ojos son fuentes de agua, y sorprendentemente pueden ser fuentes de tamaños disímiles; cuando no son agua, son cielo que se refleja en un lago, río, o astro celeste que ilumina el paisaje del rostro (Fig.10). Está presente en otros la nariz-montaña (*nose-tain*), o la nariz-árbol (*nose-tree*), como lugar que se yergue, que se levanta, que rompe el plano y que exige encumbrarse.

Hubo rostros-maraña, con enredaderas que al encontrarse tejían formas que enmarcaban ojos (Fig.11), y facciones que flotaban buscando territorio en un vacío negro y oscuro (Fig.12).

Uno de los estudiantes al final de la actividad, contemplando su dibujo, dijo entre en serio y en broma: “ya no me veo tan feo”. Es un niño sin ningún tipo de condición especial, un niño con un muy buen sentido del humor, simpático, ingenioso, pero por alguna razón de vez en cuando se llama a sí mismo “feo”. ¿Quién le había enseñado que en su rostro había fealdad?

### **Figura 9**

*Esta representación demanda un recorrido. La invitación está dada por la palabra “enter”, y lleva a quien la acepte a decidirse entre ir a las Tierras de la Frente (Forehead Lands) o al Bosque de las Hadas Mágicas de las Cejas (Forest of the Magic Fairies of the Eye-brows). Ambos caminos llevan cada uno a un oasis, que corresponden al ojo izquierdo y derecho. Entre ellos parece haber otro cuerpo de agua que contiene una criatura: la Ballena de Ojos (Eyes-whale). Sin embargo, el visitante debe abandonar el territorio y seguir el letrero de salida: “exit”. Ello sugiere permanencia temporal.*



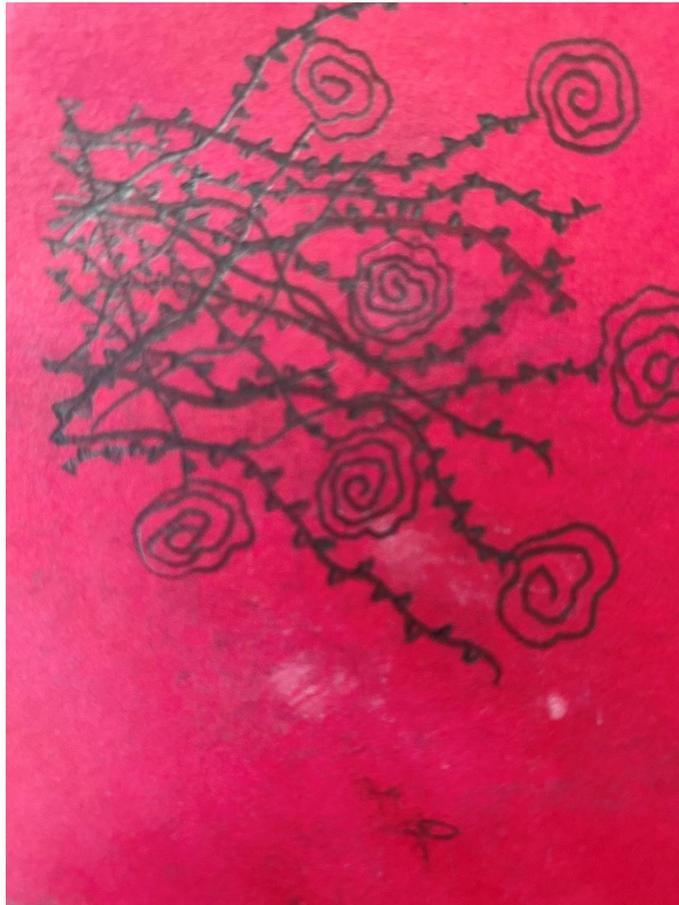
**Figura 10**

*Esta imagen fue hecha por Jaime, con síndrome de Asperger. Uno de sus ojos es un sol, y su nariz está plantada en un lugar húmedo que es su boca. Las nubes parecen cejas y, como particularidad, es la única representación que incluye las orejas. El hecho de conservar la distribución de las facciones en el rostro no hace la imagen menos sugerente: la combinación de azul y verde no refiere a un mapa local, terrenal, sino que evoca un planeta visto desde el espacio.*



**Figura 11**

*Como en el caso de Camila, prescinde de otras facciones. Flores brotan de los extremos de unas ramas cubiertas de hojas – ¿o espinas? – que al entrelazarse parecen dibujar un ojo en el centro sobre otro que aún no termina de formarse. Es un entrecruce de rutas, de caminos vitales y llenos de curvas, como si se tratase de un laberinto orgánico.*



**Figura 12**

*La representación de las facciones en este caso permaneció fiel a su referente, sin embargo, se produce una deconstrucción del rostro. La estudiante pidió una cartulina negra y un lápiz de color blanco; el contraste entre los dos colores y los trazos de las facciones le dan al negro profundidad, creando un efecto de falta de gravedad. El ojo, la boca y la nariz parecen flotar en el vacío sin encontrar un lugar donde posarse.*



Cada una de estas “topografías” generaron toda una serie de interpretaciones, de preguntas, de inquietudes que trascienden la cotidianidad y el lugar común. Esta deconstrucción del rostro, esta desfiguración autoinflingida y representada sobre el papel no solo generaba ese distanciamiento, el *extrañamiento* para reinterpretar ese rostro que se da por hecho, sino que picaba la curiosidad de cada estudiante. Querían entender lo que ese mapa les estaba tratando de decir, querían interpretarlo. Podemos pensar en esta topografía

como la materialidad de un mensaje que el narrador no-verbal enviaba al exterior con la esperanza de ser leído, de incorporarse a la narrativa consciente.

Esta experiencia mostró que el levantamiento de una “topografía del rostro” como transición a la máscara despertaba la curiosidad, el deseo de indagar, de seguir con el juego que se iba proponiendo, pero la socialización del resultado de las instrucciones tomó demasiado tiempo y, si bien funcionó, la actividad se percibió larga y también durante las respuestas, algunos, por timidez o por pena, guardaban algo para sí, se coactaban. La autocensura seguía presente. Necesitaba crear algo más de intimidad.

### **El dispositivo**

En las asignaturas de Taller II y III de la Maestría de Estudios Artísticos, con las docentes María Teresa García Schlegel y Lucía Piedrahíta respectivamente, se concibieron algunas de las actividades y herramientas empleadas en el proyecto<sup>39</sup>; allí también discutimos términos como *instrumento*, *herramienta* y *dispositivo* enfrascándonos en las sutiles diferencias entre ellos y su lugar dentro de un proyecto de investigación, pero aparte de las interesantes y nutridas discusiones, no lograba ver los alcances del tan mentado instrumento en este proyecto de investigación por más evidentes que estos fueran. Fue después, durante una de las sesiones de Seminario IV con el docente Andrés Foglia, cuando el término dispositivo comenzó a tener más sentido. El dispositivo como detonante, como un algo articulado con otras piezas cuyo ensamble produjera una suerte de máquina con un propósito específico. Mi propósito, pensaba yo, era la invitación a una deconstrucción del rostro en la que el investigador tan solo interviniera para explicar su uso. Así el entrevistador podría dar un paso atrás para que la experiencia fuera entre la persona y su propia imagen, quitando – por lo menos en parte – la figura intimidatoria del entrevistador. Quería hacer lo más amigable posible el acercamiento a la máscara para que fuera aceptada por su creador y portador.

Recordé, de la experiencia con los estudiantes narrada anteriormente, la pequeña cicatriz de Laura. Era muy pequeña. Le pedí ver su espejo. Era un espejo que aumentaba la

---

<sup>39</sup> El uso de la entrevista no-directiva que decidí conservar para indagar sobre el ente enmascarado surge en Taller II, y la exploración del espejo como instrumento ocurre en los ejercicios propuestos en Taller III.

imagen del rostro y que a cierta distancia la deformaba. Se me ocurrió en ese momento que cada una de las tres instrucciones harían parte de una estación o momento en la que el participante contemplaría una versión distinta de su reflejo cada vez, y que la primera instrucción debía ser precisamente frente a un espejo que distorsionara la imagen del rostro.

La segunda instrucción debía estar atravesada por lo digital. ¿La razón? Habíamos pasado más de 18 meses contemplando nuestro rostro en pantallas de computador, y en repetidas ocasiones había oído comentarios – al hablar acerca de los *meets* – tales como “no pongo mi cámara porque no me gusta cómo me veo” o “no puedo evitar verme cuando está activada”. El ver el propio rostro en una reunión generaba algo en cada uno de nosotros.<sup>40</sup> Yo mismo, a veces, me sorprendía de cómo se veía mi rostro bajo ciertas luces o cómo la imagen que aparecía en la pantalla no reflejaba para nada el cómo me sentía. La segunda pregunta entonces sería respondida frente a un computador portátil con cámara, conectado a un proyector que duplicaría la imagen capturada por el lente. La persona vería su rostro agrandado frente a sí. A la segunda instrucción se añadió lo siguiente: “Con esa parte de su rostro en mente, tómese una fotografía”.

El tercer momento debía ser un regreso al rostro. Un volver a un “otro-mismo”. Mi experiencia al hacer el ejercicio me sugirió emplear un tercer espejo, uno normal. Ya antes narré las respuestas que di frente a las dos primeras instrucciones. Para la tercera, me miré y me dije: “tómame menos en serio”. Al decirlo, tuve una cierta sensación de calidez, de honestidad, hubo un tener algo que decirme que sentí genuino y eso me estimuló a tomar esa ruta.

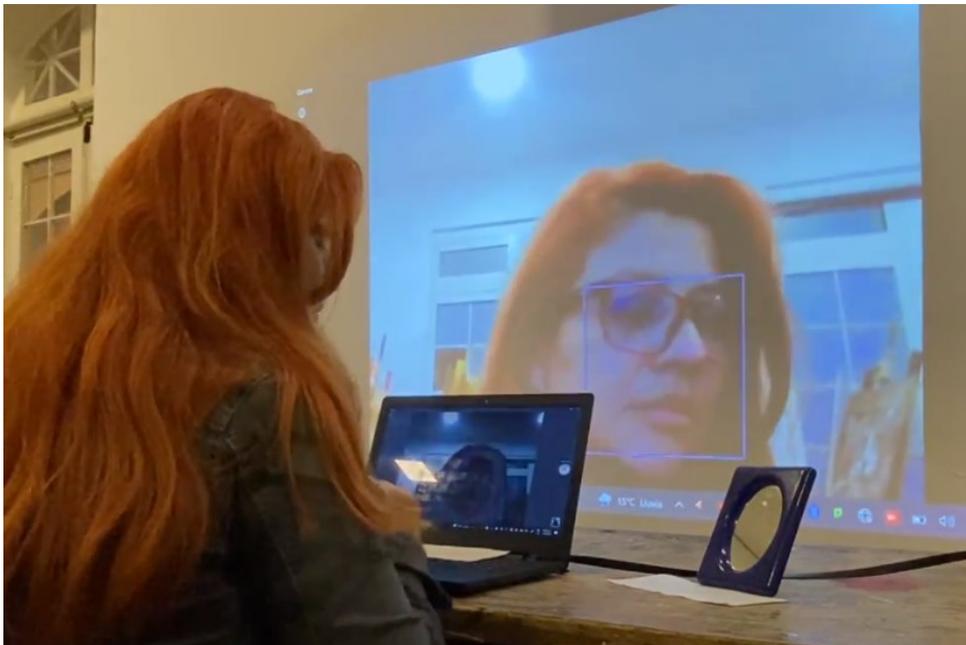
Probé este dispositivo en una de las sesiones de Seminario IV, con resultados que sobrepasaron las expectativas (Fig.13) ya que se comprobó que sí puede llegar a generar un espacio íntimo a pesar de que la persona que se arriesgó estaba siendo observada no solo por el investigador, sino por otros miembros del grupo que asistimos ese día.

---

<sup>40</sup> Todos intuíamos que esa imagen no era la del “rostro auténtico” sino de la *persona* que queríamos que los demás vieran. Un avatar. La diferencia es que, al estar en una reunión virtual, se pueden contemplar al mismo tiempo las imágenes producidas por el rostro al interpretar esa *persona* – lo que no ocurre en una interacción no mediada por el medio digital – lo cual genera incomodidad por hacerse evidente la máscara social frente a quien la genera.

### Figura 13

*Imagen del registro audiovisual de la prueba del dispositivo en una de las integrantes de la maestría quien se ofreció a pasar por la experiencia. Se pueden ver las tiras de papel con las instrucciones en las estaciones o momentos dos y tres (la uno no alcanza a verse en la fotografía). Ella está rodeada por diferentes versiones de su rostro, uno deformado, otro mediado por un lente y magnificado, y otro convencional. La imagen se reproduce aquí con autorización de la colaboradora.*



Cada vez que se pasa de una estación a la otra, el rostro exige una mirada más atenta. En la primera estación o primer momento, aparece una memoria de infancia relacionada con su padre; una parte del rostro como lugar evoca un evento. En la segunda estación, en la parte del rostro que piensa ella que consolida su imagen de yo, se refiere a su sonrisa, pero es una sonrisa que se ve vinculada con esa memoria evocada. En su gesto al tomar la foto se puede leer si se quiere, algo de nostalgia. Finalmente, al contemplarse en el último espejo, se dice a sí misma: “Es bueno parar... es bueno cerrar... es bueno detenerse. Es bueno... dejar pasar... respirar y continuar”. Algo había ocurrido durante esos casi cuatro minutos. Cada vez que se regresaba al rostro, se llegaba a ese “otro-mismo” que he referido antes. Otra mirada, “otro-mismo”. En una conversación posterior, ella establece una

relación de esa memoria con el momento de vida en el que se encontraba para cuando fue hecho el ejercicio, manifestó querer continuar con este tipo de experiencias. Algo muy adentro se había movido.

Las instrucciones previas para esta prueba fueron sencillas: la persona simplemente debía leer las instrucciones en voz alta y narrar también en voz alta todo lo que iba aconteciendo para ser registrado en cámara<sup>41</sup>. El ejercicio incluyó en un principio el sonido monótono, constante, de un sonar, para ayudar a crear esa sensación de paréntesis en lo cotidiano. Adicionalmente, aparte de haber logrado establecer esa charla consigo mismo sin la intervención del entrevistador, el tiempo de la experiencia disminuyó significativamente. Se redujo a poco menos de cuatro minutos.

### **El “otro-mismo”**

Esta noción del “otro-mismo” que se plantea en este trabajo surge de la imposibilidad de ver representado el sí-mismo en el rostro ya que, como hemos dicho antes los gestos transforman el rostro en una sucesión de máscaras con las que se nos ve en el mundo. No podemos ver más que continuos ejercicios de autorrepresentación que van dejando su huella en la forma en que las líneas de expresión van configurando nuestros rostros. Sin embargo, al extrañarlo, es decir, al tomar distancia y al resignificarlo, podemos ver atisbos de lo que el inconsciente demanda. Cada vez que se toma distancia, nos encontramos con una resignificación de ese conjunto de significantes que constituyen el rostro, nos encontramos con un nuevo otro que da pistas sobre el sí-mismo, pero que no lo es. Ese sucesivo encuentro con los “otros-mismos” nos sugiere aquello que censura el narrador verbal consciente.

El “otro-mismo” es un término que le robé a mi sobrino de dos años. Estábamos jugando alrededor de una cabaña en un hotel y nos encontramos con un deslizador (rodadero) de colores fuertes que de inmediato le llamó la atención. Se subió en él un par de veces y luego quiso regresar a la cabaña con su mamá. Una vez la vio, decidió que era hora de volver a explorar. Dimos la vuelta a la cabaña en la dirección opuesta y llegamos de

---

<sup>41</sup> Véase Anexo 5. En él se puede apreciar más claramente la disposición de los elementos que conforman el dispositivo.

nuevo al deslizador tomando por ese otro camino. Él se mostró sorprendido. Pasó corriendo junto a él, gritó “otro”, “otro”, a lo que yo dije sin mucho asombro: “es el mismo”. Él se rio e insistió: “otro”. A pesar de reconocerlo, se aproximó a él de otra manera. Esta vez lo tocó varias veces y me preguntó por los colores. Opté por tomar una nueva ruta para regresar al deslizador y, al llegar por tercera vez, reaccionó como si nunca lo hubiera visto. Yo reí, maravillado por su capacidad de sorpresa. Pero lo que dijo luego, me interpeló. En esa tercera ocasión gritó: “otro-mismo”. Sí, era el mismo objeto, pero habíamos llegado a él por tres caminos diferentes, lo que le permitía redescubrirlo cada vez.

Decidí entonces que al ente enmascarado se debía llegar a partir de una serie de extrañamientos del rostro. Se debía visitar al rostro siguiendo distintas rutas para ver qué “otro-mismo” surgiría. Se partiría entonces del dispositivo; con esos sentires y memorias se continuaría con la topografía del rostro, que se extrañaría a su vez a través de una écfrasis, para luego pasar a fabricar una máscara, que sería sometida a una entrevista no-directiva.

“El rostro pertenece a alguien a quien no conocemos sin rostro” (Belting, 2021). La búsqueda por el “rostro-auténtico” se plantea como un camino en el que ese rostro inasible es una excusa para emprender la aventura en pos del sí-mismo. Esta sucesión de encuentros con “otros-mismos” y las voces de los entes enmascarados se constituyen entonces en una ruta metodológica.

### **El del espejo, no era un monstruo**

En la serie de televisión con la que comenzó el primer capítulo de este escrito, Drácula se ve obligado a sacar su miedo a la luz. Cuando Van Helsing lo enfrenta, se da cuenta de lo que su inconsciente escondía. Su rival, su antagonista – en esta versión hecho mujer – le atraía. Ella a su vez, sentía fascinación por él. Su rivalidad escondía la necesidad que el uno tenía del otro. Él decide beber de la sangre contaminada de Van Helsing, quien está agonizando; la sangre enferma termina matándolo y los dos mueren en un abrazo, rodeados por fuego. Ambos se vuelven uno. De alguna manera es un final feliz, abrazan su mortalidad, son limpiados por el fuego.

Ese “otro-mismo” que apareció en el espejo, aquel en el que no me encontré, me abrió a la posibilidad de pensarme de otra manera. Me volví más empático y menos centrado en mí

mismo, y desde entonces no he dejado de hacerme preguntas. También ese “otro-mismo” arrugado que se le presentó al niño que era yo esa mañana en Pereira, revelaba un miedo a la muerte del que no era consciente hoy. La necesidad de trascender y de hacer algo significativo (otra forma de búsqueda de la inmortalidad) ha sido también un lastre que no me ha permitido disfrutar ciertos escenarios y momentos de vida. Esos encuentros con los espejos resonaron con esa escena que me impactó, y hasta ahora entiendo mi fascinación por el personaje de Drácula.

No hay monstruos en el espejo. Solo el temor de encontrar cosas que no corresponden con nuestras máscaras, con nuestras personas.

Cierro este capítulo con la parte final de mi écfasis:

*(Luz. Un hombre enmascarado con los nudillos cubiertos de sangre yace sobre un bulto con forma humana, también cubierto en sangre. Levanta la cabeza. Mira al público.)*

Soy la sombra que se desliza en el espejo, que solo ven con el rabillo del ojo y que se escapa cuando se le quiere mirar...

Soy el ruido de los pasos que oyen acercarse pero que nunca los llegan a alcanzar...

Soy esa criatura paciente, a veces silenciosa, acechante, y más mortal de lo que pueden siquiera llegar a imaginar...

Estoy ahí... adentro... esperando...

*(Al bulto)* Pero no te quería lastimar. Solo quería que me oyeras, que me abrazaras.

No quería... no quería que...

...te perdieras en el espejo...

¡Pero ahí fue donde nos encontramos! En la deformidad, en la cicatriz. No somos tan distintos. Hay que arrojar luz en la oscuridad. No puede haber una sin la otra. No hay blanco sin negro. No puede haber presente sin pasado, porque al pasado no se le puede negar.

Solo quería que me vieras, que no me ocultaras, que me aceptaras.

Quería que me oyeras.

Quería que me abrazaras.

*(Cantándole o recitándole afectuosamente al bulto)*

*Piedra de llanto y de sangre,  
Venas y ojos entreabiertos,  
Y madrugadas vacías,  
Y atardeceres de ingenio,  
Y una gran voz, fuerte voz,  
Despedazando el silencio.*

*(Se despoja de la máscara, gradualmente se calma, continua el canto)*

*Los dos suspiran.  
Los dos las fuertes cabezas alzan;  
los dos del mismo tamaño,  
bajo las estrellas altas;  
los dos del mismo tamaño,  
ansia de oscuridad y ansia de luz,  
los dos del mismo tamaño,  
gritan, sueñan, lloran, cantan.  
Sueñan, lloran, cantan.  
Lloran, cantan.  
¡Cantan!<sup>42</sup>*

*(Negro)*

---

<sup>42</sup> Contiene fragmentos de *Balada de los Dos Abuelos* de Nicolás Guillén y *The Monster Beneath the Bed* (*El Monstruo bajo la Cama*) de Darlene Walsh.

## **Reflexiones finales, aportes y conclusiones**

### **Reflexiones generales**

La máscara como desfiguración fue el lugar de partida de todo el proyecto, motivado por una experiencia personal que se constituyó en mi lugar de enunciación. Las reflexiones suscitadas por ese evento y la experiencia teatral con las máscaras llevaron a la propuesta de sacar a la máscara del escenario para que cualquier persona ajena (o no) a las tablas se beneficiara de la creación de un espacio, un paréntesis en su cotidianidad, de indagación, de juego, a partir del cual pudiera reflexionar sobre sí.

Lo primero que se hace evidente es la necesidad imperiosa de aproximarse a ese lugar de enunciación y entenderlo, es decir, cómo el desconocimiento de la imagen del espejo produce el distanciamiento necesario para cuestionarse a sí mismo. Uno de los hallazgos fundamentales para revisitarse ese momento fue el asumirlo como un evento dentro de una narrativa, nombrarlo la Dificultad que provoca la Crisis de un personaje que se llama “yo” y tratarlo como una ficción de la cual se es coautor.

Las implicaciones de esta coautoría trascienden lo personal, en cuanto a que al plantear que uno mismo no es el autor único, involucra la intervención de otros autores que a su vez son responsables de, no solo introducir eventos, sino también valores asociados a una narrativa. Nos hemos convencido de que tenemos control consciente de la narrativa del yo, sin embargo, como hemos visto, hay eventos introducidos por otro autor o dramaturgo no verbal que es el inconsciente.

La narrativa del yo incorpora también elementos culturales y sociales de la comunidad que hacemos parte, en forma de valores que entran a jugar tanto en la narrativa consciente como en la inconsciente; dichos valores se establecen desde ficciones que rigen el comportamiento de grupos humanos más numerosos.

Para ajustarnos a los roles que demandan de nosotros los grupos sociales, construimos *personas* para desempeñar el papel que se espera de nosotros – de acuerdo con los valores de la narrativa social imperante - y nos ayudan a superar situaciones sociales que muchas veces no hemos tenido la libertad de elegir. Al identificarse con el rol específico de esta construcción llamada *persona*, se inhiben otros contenidos de la personalidad que terminan reprimidos en el inconsciente, provocando una tensión que se manifiesta en el exterior en forma de lapsus, tics, omisiones, y en ocasiones en explosivos arrebatos de ira, que se consideraron como formas de comportamiento neurótico (hoy en día hacen parte de lo que se conoce como trastornos), que todos sufrimos en algún momento de nuestras vidas. Las redes sociales propagan los valores a los que debemos ajustarnos, los comportamientos que se deben asumir para alcanzar ideales de éxito, de corrección política, que les permitan a nuestras *personas* mejorar su desempeño como miembros productivos de una sociedad lo cual, en la mayoría de los casos, solo aumenta la tensión entre lo que somos y lo que se espera de nosotros. Nos conformamos con dominar nuestras pulsiones, aletargarlas, para ajustarlas a un deber ser, deber mostrar, deber mover, deber existir. Pero esas pulsiones de vida, instintivas, que alimentan y nutren la intuición, siempre encuentran una válvula de escape que no siempre es la más adecuada.

Estas tensiones, las experiencias de vida, dejan sus huellas en el rostro natural. Los gestos van marcando recorridos que llamamos líneas de expresión, y las que más se marcan corresponden a los músculos que más hemos tenido el hábito de utilizar. El rostro que asume un rol es la máscara de la *persona*, y sus rasgos son favorecidos como presencia en la imagen que vemos en el espejo. Es en esas huellas del rostro que se puede hacer una suerte de trazabilidad de los acontecimientos de la narrativa del yo. No obstante, para superar el rostro como paisaje, como fondo, se requiere de tomar distancia. La desfiguración como extrañamiento, como evento artificial introducido en la narrativa del yo para sustituir una Dificultad se postula aquí como herramienta de autognosis.

Durante la realización de este proyecto, se comprobó que, el usar la máscara sin mediación de ningún tipo generó algún tipo de aprehensión en algunas personas por sentir que debían actuar; sentían que el dispositivo forzaba algún tipo de performatividad. Se propuso por ello inicialmente la entrevista directiva como forma de aproximación previa a la fabricación y uso de la máscara, pero fue el entrevistador quien generó allí interferencia con las respuestas.

Luego de varias pruebas y, a partir del asumir los términos rostro y máscara más desde su operatividad – por la frontera difusa entre ambos conceptos –, se optó por la concepción del dispositivo, el cual eliminó en gran parte las aprehensiones de los participantes. El hallazgo del rostro como territorio permitió asumir las facciones como significantes, lo cual llevó a incluir la construcción de una topografía del rostro como etapa previa a la elaboración de la máscara. Se conservó la entrevista no-directiva como herramienta para establecer contacto con el ente enmascarado.

Esta serie de desfiguraciones sucesivas tiene como norte la búsqueda del “rostro auténtico” asumiendo éste como representación del “sí-mismo”; pero, como se menciona en el cuarto capítulo, el carácter cambiante de las imágenes producidas por el rostro hará mucho más difícil encontrar esa autenticidad, pudiendo ser posible solo recoger las pistas dejadas por esos “otros-mismos” que van surgiendo en cada desfiguración.

### **Reflexiones metodológicas**

El proceso de investigación tuvo un enfoque primordialmente autoetnográfico, de investigación autorreflexiva, dadas las condiciones en las que se inició: el encierro durante la pandemia del COVID-19. Las herramientas iniciales fueron principalmente la entrevista directiva y no-directiva, la auto entrevista, la écfrasis, el espejo, y la máscara.

La indagación sobre cómo estos juegos estimulan la creación produjeron un monólogo escrito, una écfrasis hecha a una auto entrevista vista como ejercicio audiovisual, que a su vez condujo a varios hallazgos en mi propio ser, como autor, actor y como ser

humano. El monólogo a su vez suscitó otro tipo de creación, una de un cariz más literario, producto de su deconstrucción y reconstrucción como ejercicio de escritura creativa.<sup>43</sup>

La búsqueda de esos lugares de lo inconsciente se dio a través del uso de la máscara y el espejo; la reinterpretación del registro audiovisual de los entes enmascarados dio pistas del lenguaje metafórico empleado por el inconsciente y su manifestación en la entrevista no-directiva como juego escénico.

Las inquietudes y hallazgos de índole personal fueron planteando la necesidad de construir una ruta a través de la cual se pudiera replicar la experiencia y acercarla a no-actores y, a medida que la indagación fue desenvolviéndose e íbamos saliendo del encierro, empezó a tocar los distintos lugares por los que transito: mi lugar como actor y director, como maestrante y como docente, lo cual fue dando origen a esta propuesta.

La propuesta de esta ruta metodológica es quizás uno de los mayores hallazgos de todo este proceso. No obstante, habiendo establecido el yo como narrativa, no tendría sentido el hablar de esta ruta hacia el rostro auténtico si no fuera en estos mismos términos. Esta secuencia de encuentros puede tener un símil en las etapas del monomito, o mito único: la narrativa del viaje del héroe descrita por Joseph Campbell (1959), una narrativa presente en distintas formas desde que el hombre comenzó a narrar historias; en ella, el arquetipo del héroe inicia un periplo en pos de un objetivo que beneficiará a su grupo en particular. Este viaje comparte con la ruta propuesta el sacar al personaje (en nuestro caso el “yo”) de lo cotidiano para invitarlo a una aventura. Los momentos pueden encontrar su equivalente con las tres etapas más gruesas del viaje del héroe, que son: la salida, la iniciación y el regreso. El dispositivo es el primer umbral, la llamada a la aventura; la topografía del rostro encontraría su equivalente en el momento de la separación del mundo conocido por parte del héroe; la fabricación de la máscara con la iniciación, la máscara habitada (entrevista no-directiva y juegos escénicos) con el logro del objetivo de la misión, y luego, por supuesto, el despojarse de la máscara: el umbral del retorno.

Este símil tuvo su origen en una de las entrevistas hechas a un ente enmascarado. En esta en particular, la participante se resistió a quitarse la máscara. No quería regresar. Esa

---

<sup>43</sup> Para leer el texto, remitirse a Anexo 4.

negativa al retorno, ese deseo del héroe arquetípico por quedarse en el lugar de descubrimiento hace parte del inicio del regreso; aunque no es un evento indispensable en la historia, está presente en el esquema general del viaje del héroe. Ver la negativa de la participante y su correspondencia en el esquema del monomito, me llevó a establecer la analogía.

El proyecto mismo ha sido un viaje, y de este retorno llego con reflexiones muy personales acerca del presente momento de vida, y ofrezco también esta ruta como hallazgo a mi comunidad, con la esperanza de serle útil a aquel que resuene con ella.

Los siguientes son los pasos de las deconstrucciones sucesivas del rostro que devendrán en el ente enmascarado:

- Primer umbral: el dispositivo.
- Separación del mundo conocido: una topografía del rostro.
- Écfrasis (oral o escrita).
- El encuentro: fabricación de la máscara con materialidades y diseño inspirados en lo descubierto en los pasos anteriores.
- Consecución del objetivo: entrevista no-directiva con el ente enmascarado, juegos escénicos.
- El umbral del retorno: despojarse de la máscara, reflexiones de la experiencia.

### **Reflexiones personales**

Durante las sesiones con la docente Sandra Ortega, tutora del presente trabajo, discutimos acerca de la relevancia de los hallazgos que he venido haciendo en términos personales. Me enfoqué en exceso en comprender lo sucedido en los eventos que llevaron a la herida del rostro, pero no tanto en el cómo este trabajo ha revelado y contribuido en mi narrativa del yo de hoy.

El revisitar ese evento me trajo a la memoria algunas cosas que había pasado por alto. Por ejemplo, el ejercicio de autocensura que realizamos permanentemente, muchas veces de manera inconsciente. En mi caso, no había caído en cuenta del nivel de autocensura de carácter moral producto de mi crianza católica; he interiorizado esa idea de

castigo como subproducto de los valores de la narrativa cristiana que fueron introducidos en mi narrativa del yo, y los he ejercido juiciosamente sobre mi persona sin ser tan consciente de ello.

Ejemplo de ello, lo ocurrido el día del incidente. No hacía mucho estaba saliendo con una mujer casada. Mi parte hedonista, con un acomodaticio discurso contestatario, justificaba y celebraba esa acción; sin embargo, frente a la imagen del espejo luego de la herida, lo llegué a considerar como una especie de castigo divino por contravenir las reglas de ese Dios que me habían presentado. En alguna medida, creo que una parte de mí quería reprender las cuestionables decisiones de vida que estaba tomando y no sé hasta dónde parte de mí fue responsable de esa forma de “castigo divino”. Hoy reconozco que hay rezagos de ese juez en mi narrativa. La “culpa”, el “pecado”, como valores narrativos jugaron su parte en los eventos del día mencionado, valores producto de la crianza católica y la fe promulgada por mi madre y el haber estudiado en colegios de la misma denominación. El juez habita en mí. No hay necesidad de un ojo externo, de una cámara o de un policía moral. La diferencia es que ahora lo sé y puedo estar atento a su aparición.

A partir de ese día – no necesariamente desde la moral – replanteé mis acciones y motivaciones; me mostré más interesado por el mundo exterior, mi interés político y social se incrementó de manera más genuina y menos como pose, mi atención se volcó menos en mí para desplazarse más hacia los demás. A medida que mi rostro iba sanando, iba formulando nuevas respuestas a la pregunta que me había hecho: “¿quién soy yo después de esto?”.

Hoy está la cicatriz. En el espejo, la porta un hombre de mediana edad que sigue haciéndose preguntas. Durante la ejecución del proyecto he debido enfrentarme al hecho de no querer aceptar los cambios que mi cuerpo ha ido teniendo; acostumbrado siempre un trabajo corporal más intenso, me negué a bajar el ritmo y sufrí una fuerte lesión en la rodilla. Ello me generó una frustración que he ido ocultando y que se manifestó en la entrevista no-directiva de mi ente enmascarado. Por otro lado, la persistente fascinación por la historia del vampiro me reveló una necesidad de trascendencia (metafóricamente representada por la inmortalidad) que ha estado presente en mí desde que tengo memoria.

Hay cuatro puntos principales que me ha revelado este trabajo en esta reformulación de mi narrativa de yo: uno, sigo siendo un juez muy duro conmigo mismo; dos, la necesidad de replantear la relación con mi cuerpo; tres, ese deseo de trascender hoy revela mi oculto deseo de tener hijos, tengo que aceptarlo (a pesar de mi discurso consciente de no querer tenerlos como un acto responsable frente a un planeta sobrepoblado y una escasez de recursos creciente), un deseo que se ha exacerbado con el nacimiento de mis sobrinos; y, por último, el abrazar mi ira como parte de mí, como flama, como pasión. La he relegado como algo que ocultar, y no como algo que me puede aportar. Regreso de mi viaje con eso, con el deseo de abrazar el fracaso, de abrazarme y asumirme como fracaso para poder quererme con éxito.

### **Aportes y posibilidades**

El camino hallado tiene dimensiones políticas, de indagación creativa, personal (como forma de autognosis, a la que ya nos hemos referido), y puede tener también aplicación en lo pedagógico con estudiantes de básica secundaria y escuela media, y estudiantes de inclusión en esos niveles.

### **Lo político**

Suely Rolnik (2019) habla de la descolonización del inconsciente, y del cómo cualquier aspiración macropolítica se ve sabotada por los ocultos deseos del individuo. Se puede aspirar a un cambio desde un discurso progresista, pero estar siendo boicoteado por los secretos deseos de un inconsciente mezquino y sediento de poder. Cualquier opción de cambio debe estar mediada por un traer a la consciencia las motivaciones que puedan estorbar ese tan deseado cambio. Eso solo puede hacerse, plantea Rolnik, a través de un esfuerzo micropolítico (individual) de descolonización del inconsciente, que afecte no solo al individuo sino a todos aquellos con quien este interactúa.

Aunque suene pretencioso, esta ruta, este camino hacia el ente enmascarado por llamarlo de algún modo, puede ser una opción – entre otras – para aportar a ese proceso de descolonización. El rostro es un lugar político, y al deconstruirlo, ofrece vías de desterritorialización, creando líneas de fuga para restarle poder a esas otras narrativas que

lo han intervenido, diluyendo máscaras no deseadas e impuestas desde otros lugares de poder para aspirar a un ser más auténtico, si se quiere, desde el cual proponer sin taras ni trabas ocultas.

Byung-Chul Han (2014) hace la pregunta de si queremos ser realmente libres en una sociedad en la que las formas de control operan ya no en el cuerpo sino en la psique, y concluye que no hay libertad frente a la censura, especialmente cuando esta es ejercida por uno mismo. La culpa es una forma de privación de libertad. Esta serie de deconstrucciones del rostro pueden ayudar a ubicar esas formas de autocensura que son en gran medida formas introyectadas de los valores promulgados por las narrativas de poder. Me parece sugerente contemplar esta propuesta como una forma de *hackear* la narrativa del yo. Este es el lugar político de esta ruta.

### **Lo creativo**

Desde el punto de vista creativo, se muestra como un lugar de exploración de habilidades inhibidas por los roles asumidos en la cotidianidad, búsqueda de formas (muchas veces no convencionales) de expresión, y de descubrimiento de posibilidades estéticas. La lógica lineal consciente se ve retada por la simbólica del inconsciente, por lo general delirante, fomentando la libre asociación de elementos aparentemente disímiles. Por citar el monólogo resultante de la écfrasis como ejemplo, es justo su carácter delirante el que ha dificultado llegar a una puesta en escena satisfactoria. El proceso de montaje exigiría pues, otro tipo de aproximación menos convencional, lo cual seguramente llevará a decisiones creativas que se alejen de la ortodoxia.

### **Posibilidades en el ámbito escolar**

Inevitablemente hay que hablar de las posibilidades que este camino puede tener en el ámbito docente, ya que uno de los lugares donde se tuvo la oportunidad de probar algunas de las herramientas fue en un colegio. Es tentador pensar en el cómo a partir de la topografía del rostro como herramienta se pueden hacer lecturas del entorno familiar y social del estudiante y, de ser necesario, crear una red de apoyo en caso de detectar algún

inconveniente con el fin de generar estrategias puntuales mediando acompañamiento de consejería estudiantil y psicología.

Hubo un caso puntual en el que el uso de máscaras fue útil para un estudiante con síndrome de Down que nunca se refiere a sí por su nombre, sino que utiliza un personaje creado por él para interactuar con el mundo exterior. Para poder ayudarlo a identificar el yo como pronombre y asociarlo con su nombre de pila, se decidió recurrir a las máscaras. A cada una de las identidades que él creaba, se le asignaría una máscara fabricada por él. Esta actividad se hizo con acompañamiento del departamento de psicología del colegio y el docente de artes plásticas, quien orientó la fabricación de las máscaras. El objetivo de cada sesión era relativamente sencillo: lograr que al despojarse de cada máscara llamara a la imagen del espejo por su propio nombre. Se establecía el diálogo primero con el personaje, y luego con el estudiante, disminuyendo gradualmente el tiempo de interacción con la máscara cada vez mientras se iba aumentando el de diálogo con el estudiante. El número de identidades se redujo a tres, siendo la de él la predominante, seguida ésta por Timpani, un personaje con grandes habilidades musicales (el estudiante tiene una predilección y talento especial por la batería), y por otro personaje que aparentemente era él mismo, pero con mucha más edad. Este ejercicio tuvo un éxito relativo, ya que, si bien no se logró reducir a una el abanico de identidades, éste disminuyó a tres, y también puso en evidencia la necesidad de intervención por parte de un psicólogo externo.

## **Conclusiones**

Con base en los resultados de los ejercicios y prácticas hechas a lo largo del proyecto y los autores y teorías revisadas, se pueden arriesgar las siguientes conclusiones:

- El juego escénico planteado desde la entrevista no-directiva al ente enmascarado evidencia la presencia de un lenguaje metafórico que puede hacer referencia a eventos soslayados u ocultados por el yo consciente de manera similar a como Jung y Freud afirman que ocurre en los sueños. Esto sugiere que el inconsciente busca una lógica dramática de orden simbólico para manifestarse.
- Las preguntas al ente enmascarado por el lugar en el que se manifiesta su corporeidad y la descripción de ésta gatillan la aparición de una acción o serie de

acciones que acontecen en un orden no necesariamente cronológico, lo que confirma la necesidad de una estructura narrativa, esto es, un algo que le suceda a alguien. Esos eventos también pueden ser de carácter simbólico y sujetos a interpretación.

- El análisis posterior de los eventos, cuerpos y lugares que surgen en la entrevista no-directiva, muestran una evidente relación con eventos recordados por el individuo que porta la máscara.
- Todo evento que lleve en sí características asimilables a lo fársico, merece ser atendido y analizado ya que puede arrojar luz sobre los aspectos reprimidos que son ocultos al yo consciente.
- La decisión de prescindir de la presencia del entrevistador en la entrevista directiva pre-liminal facilitó la aparición del dispositivo como invitación al extrañamiento del rostro, eliminándose así la aprehensión del entrevistado, quien desaparece para transformarse en protagonista de una experiencia.
- La topografía del rostro como deconstrucción permite visualizar los rasgos faciales y líneas de expresión como signos (significantes) que piden ser provistos de significado; el rostro deja de ser paisaje, ya no es un lugar para dar por sentado. El distanciamiento es físico (entre los ojos que ven y la representación gráfica), el rostro se contempla a sí mismo como lugar deconstruido.
- Aunque la écfrasis en este proyecto se elaboró sobre el registro audiovisual de una auto entrevista, el haber concebido la topografía del rostro como imagen abre la posibilidad de que la écfrasis como texto surja a partir de esa deconstrucción, justo antes de la fabricación de la máscara. Esta idea es producto de la forma en la que la aparición del monólogo-écfrasis cambió la apariencia inicial de la máscara del investigador<sup>44</sup>.
- El “sí-mismo” es el ser natural, el “alma” pre-moderna; es aquel que va mostrándose en la medida que los contenidos inconscientes se van haciendo conscientes y son incorporados a la narrativa del yo. Su representación correspondería a aquella del “rostro auténtico”, una imagen huidiza que no va a

---

<sup>44</sup> El diseño de la máscara y un juego de superposición de imágenes se puede ver en el Anexo 3.

aparecer de manera espontánea. No basta con retirar las máscaras, porque el rostro tendría que inventar una nueva praxis para expresar aquello que le debería ser natural. Estaríamos condenados a esperar una vida para que en la vejez se configure la máscara que las contenga a todas y quede congelada una vez llegue la muerte (Belting, 2021). Para no tener que esperar ese acontecer, podemos recurrir a estos extrañamientos sucesivos para poder tener atisbos de ese rostro auténtico; a esos atisbos, se les ha dado en este trabajo el nombre de “otros-mismos”, formas de aproximación al mismo rostro que permiten hacerse a una idea de la representación de aquel inasible que se esconde tras las máscaras. Cada acercamiento pone en Crisis la mirada exigiendo una resignificación.

- Los hallazgos hechos a través de las distintas prácticas desembocaron en una ruta metodológica que tiene como objetivo la autognosis, es decir, la búsqueda del rostro auténtico como vehículo para descolonizar el inconsciente. Esta ruta, consta de los siguientes pasos: aproximación mediante uso de un dispositivo, levantamiento de una topografía del rostro, écfrasis, fabricación de la máscara, y juego escénico mediado por entrevista no-directiva.
- La estructura del camino propuesto en este trabajo replica aquella del monomito arquetípico del viaje del héroe, apelando así a las narrativas ancestrales que hacen parte del acervo del inconsciente colectivo, con la esperanza de que genere algún tipo de resonancia que sume a este lugar heterotópico.
- El presente estudio invita a continuar la indagación por los cuerpos, por aquello que les acontece luego de haber puesto en Crisis la mirada a través de las desfiguraciones, una práctica que se vio limitada por la pandemia por COVID-19.
- Esta propuesta no pretende ser un camino único ni una receta infalible y mucho menos una forma de terapia; se ofrece como una aventura-ficción de la que el participante sea protagonista y sea accesible a cualquier persona que desee emprenderla.

## Bibliografía

- Aristoteles. (2007). *Poetica*. Buenos Aires: Gradifco.
- Belting, H. (2021). *FACES, una historia del rostro*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. .
- Bentley, E. (1992). *La Vida del Drama*. México: Editorial Paidós Mexicana, S.A.
- Boeree, G. (2002). *A Bio-Social Theory of Neurosis*. (S. University, Ed.) Recuperado el Marzo de 2021, de webspace.ship.edu: <http://webspace.ship.edu/cgboer/genpsyneurosis.html>
- Bruner, J. (2013). *La fábrica de historias: derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bustos Gómez, M., Santiago, C.-G., Castillo, S., García, M. T., Mendoza, I., Garzón, M. T., & Rodríguez, V. M. (2017). *Diálogos a propósito de los Estudios Artísticos*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México : Fondo de Cultura Económica.
- Carter, R. (1998). *El Nuevo Mapa del Cerebro*. (F. González-Aguilar, & P. Rubiés Guardiola, Trans.) Barcelona: RBA Ediciones de Librerías S.A. Pérez Galdós.
- Casto Lesmes, S., Montoya, M., & Bustos Gómez, M. (2019). *Guía de Escritura de Trabajos de Grado. Maestría de Estudios Artísticos*. . Bogotá D.C. : Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. En G. Deleuze, & F. Guattari, *Año Cero - Rostridad* (págs. 173-196). Valencia: Pre-Textos.
- Entenza Rodríguez, A. I. (2008). *Elementos básicos de las representaciones visuales funcionales análisis crítico de las aportaciones realizadas desde diversas disciplinas*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Giménez, G. (2005). La cultura como identidad y la identidad como cultura. *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*, 5-8.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. . Madrid: Traficantes de Sueños.
- Guber, R. (2011). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. . Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hablemos de Culturas*. (20 de Marzo de 2022). Obtenido de <https://hablemosdeculturas.com/rituales-indigenas-colombianos/>
- Han, B.-C. (2014). *Psicopolítica*. Editorial Desligamiento.
- Harari, Y. N. (2020). *De animales a dioses: Breve historia de la humanidad*. Bogota: Debate.
- Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. .

- Jenkins, K. (2009). *Repensar la Historia*. Madrid: siglo XXI.
- Johnstone, K. (2016). *Impro. Improvisación y el teatro*. . Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.
- Jung, C. (2013). *Obra Completa: Dos escritos sobre psicología analítica* (Vol. 7). Madrid: Editorial Trotta.
- Kaku, M. (2014). *El Futuro de Nuestra Mente*. Bogotá: Debate.
- Kant, I. (2001). *Lógica* (Vol. 8). Ediciones Akal.
- Lecoq, J. (2016). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.
- Mackee, R. (2017). *El Guión. Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- MRT. (3 de Noviembre de 2021). *Market Research Telecast*. Obtenido de <https://marketresearchtelecast.com/there-is-a-rock-in-my-bed-a-meteorite-almost-killed-a-woman-in-canada-while-she-slept-international/178877/>
- Mundo Digital Geek. (24 de Febrero de 2019). *Yagé - Máscaras de los pueblos Inga y Kamentsá del Valle de Sibundoy - Colombia, Fondo de Cultura Económica*. Obtenido de <https://youtu.be/Em3GVR1NOnc>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- Psiquiatría, Asociación Americana de. (2013). *Guía de Consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5*. (I. Burg Translations, Trad.) Arlington, VA: American Psychiatric Publishing.
- Puche Navarro, R. (1971). Lacan: lenguaje e inconsciente. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 167-181.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la Insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. . Buenos Aires: Tinta Limón.
- RTVC. (13 de Diciembre de 2018). *Radio Nacional de Colombia*. Obtenido de radionacional.co: <https://www.radionacional.co/cultura/mascaras-que-cuentan-el-arte-ancestral-del-putumayo>
- Sarudiansky, M. (2013). Ansiedad, angustia y neurosis. Antecedentes conceptuales e históricos. *Psicología Iberoamericana*, 19-28.
- Snyder, B. (2005). *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. . Saline, Michigan: McNaughton & Gunn, Inc.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Alianza.

## Índice de Anexos

Anexo 1: Consentimiento informado .....	98
Anexo 2: Monólogo – Écfrasis .....	101
Anexo 3: Posible diseño de máscara para monólogo .....	109
Anexo 4: Un ejercicio de escritura creativa .....	112
Anexo 5: El dispositivo .....	122
Anexo 6: Registros audiovisuales .....	124

## Anexo 1: Consentimiento informado

El siguiente es el formato de consentimiento informado propuesto (en blanco) y el diligenciado y firmado por Paula Morales y Diana Gómez, maestrantes de Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, colaboradoras de este proyecto.

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**  
**MAESTRÍA EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS**  
**ESTUDIOS CRÍTICOS DE LAS CORPOREIDADES, LAS SENSIBILIDADES Y LAS PERFORMATIVIDADES**  
**PROYECTO:**

Fecha: \_\_\_\_\_

Yo, \_\_\_\_\_, con documento de identidad C.C. \_\_\_\_\_ T.I. \_\_\_\_\_ OTRO \_\_\_\_\_ ¿CUÁL? Número \_\_\_\_\_, certifico que he sido informado(a) con la claridad y veracidad debida respecto al ejercicio académico al que el maestrante ALBERTO HOLGUÍN ALFARO me ha invitado a participar; que actúo libre y voluntariamente como colaborador(a), dialogando y contribuyendo a éste procedimiento de forma activa. Soy consciente de la autonomía que poseo para retirarme u oponerme al ejercicio académico si sintiere que este puede llegar a interferir de alguna manera con mi cotidianidad, mi intimidad y mi persona. Que se respetará la buena fe de la información por mí suministrada, lo mismo que mi seguridad física y psicológica.

Autorizo también el uso y difusión del material audiovisual y escrito que se obtenga dentro del marco de este ejercicio en espacios académicos, artísticos, y/o educativos.

\_\_\_\_\_  
 Alberto Holguín Alfaro  
 Maestrante de Estudios Artísticos  
 Documento número \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
 Colaborador(a)  
 Ocupación: \_\_\_\_\_  
 Documento número: \_\_\_\_\_

Formato de Diana Gómez:

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
 MAESTRÍA EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS  
 ESTUDIOS CRÍTICOS DE LAS CORPORAIONES, LAS SENSIBILIDADES Y LAS PERFORMATIVIDADES  
 PROYECTO:

Fecha: 24 de mayo de 2021

Yo, DIANA CAROLINA GÓMEZ GARCÍA, con documento de identidad C.C. X  
 Número 1024544761, certifico que he sido informado(a) con la claridad y veracidad  
 debida respecto al ejercicio académico al que el maestrante ALBERTO HOLGUÍN ALFARO me  
 ha invitado a participar; que actúo libre y voluntariamente como colaborador(a), dialogando  
 y contribuyendo a este procedimiento de forma activa. Soy consciente de la autonomía que  
 poseo para retirarme u oponerme al ejercicio académico si sintiere que este puede llegar a  
 interferir de alguna manera con mi cotidianidad, mi intimidad y mi persona. Que se  
 respetará la buena fe de la información por mí suministrada, lo mismo que mi seguridad  
 física y psicológica.

Autorizo también el uso y difusión del material audiovisual y escrito que se obtenga dentro  
 del marco de este ejercicio en espacios académicos, artísticos, y/o educativos.



Colaborador(a) DIANA CAROLINA GÓMEZ GARCÍA

Ocupación: Docente y estudiante

Documento número: 1024544761

Formato de Paula Morales:

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**  
**MAESTRÍA EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS**  
**ESTUDIOS CRÍTICOS DE LAS CORPOREIDADES, LAS SENSIBILIDADES Y LAS PERFORMATIVIDADES**  
**PROYECTO:**

Fecha: 29/ 05/ 2021

Yo, PAULA ANDREA MORALES LEAL, con documento de identidad C.C. Número 1014248098, certifico que he sido informado(a) con la claridad y veracidad debida respecto al ejercicio académico al que el maestrante ALBERTO HOLGUÍN ALFARO me ha invitado a participar; que actúo libre y voluntariamente como colaborador(a), dialogando y contribuyendo a éste procedimiento de forma activa. Soy consciente de la autonomía que poseo para retirarme u oponerme al ejercicio académico si sintiere que este puede llegar a interferir de alguna manera con mi cotidianidad, mi intimidad y mi persona. Que se respetará la buena fe de la información por mí suministrada, lo mismo que mi seguridad física y psicológica.

Autorizo también el uso y difusión del material audiovisual y escrito que se obtenga dentro del marco de este ejercicio en espacios académicos, artísticos, y/o educativos.



Colaborador(a): Paula Andrea Morales Leal  
Ocupación: Maestrante Estudios Artísticos  
Documento número: 1014248098

## Anexo 2: Monólogo – Écfrasis

Esta es la écfrasis hecha a mi auto entrevista. Nace como forma de aproximación a mi Crisis, a la Dificultad, que en este caso corresponde a la noche en la que me hirieron el rostro. Hace parte del proceso de creación producto de la indagación propuesta en este proyecto de investigación. Se transcribe aquí su versión completa.

### SOMBRAS

#### Momento primigenio

*(No hay luz. Sonido de tambor que llena el espacio. Es lento, constante, monótono. Lo interrumpe una voz en la oscuridad.)*

*Calabó y Bambú.*

*Bambú y Calabó.*

*El gran cocoroco dice: tu-cu-tú*

*La gran cocoroca dice: to-co-tó.*

*(Vuelve el sonido del tambor, al interrumpe nuevamente por la voz.)*

Esas fueron las palabras que oí a lo lejos, como ecos que llegaban de atrás, de muy atrás... voces vivas de tribus extintas que retumbaban en valles, picos, montañas y selvas que yo sabía que estaban ahí, pero que la niebla no me permitía ver.

*(Sonido de tambor)*

#### Introducción

Antes permanecía menos tiempo sentado. Tengo que confesarlo. Cuando me sentaba, me sentaba en un parque, a ver como el viento mecía las hojas de los árboles. Levantaba la mirada y veía como las nubes cambiaban de forma: un oso flotando por los cielos se convertía en un perro, en un dragón, en el Rey León, o... en un buen par de tetas. A eso le dicen contemplación. A las tetas... no. A sentarse a observar con atención la realidad, especialmente una tranquila... placentera... Una práctica inútil y poco rentable en estos días. Si ustedes lo piensan, para poder contemplar siempre se necesita de algo que ver, ¿no? Si uno se sienta aquí, por ejemplo, así como está usted, *(a otra persona del público)*, o usted, allá en ese otro lado, abre los ojos y... ¿Qué ve? Os – cu – ri – dad. Da lo mismo

cerrar los ojos. *(Pausa)* Pero hasta con los ojos cerrados, se puede contemplar. ¿Contemplar qué?, puede uno preguntarse. ¡¿Que?! *(Pausa)* No sé. *(Ríe)* A veces, así, a oscuras, me imagino contándome cosas, haciéndome preguntas, o recordándome eventos del pasado... hablo en voz alta... sí, sí, como ahora... en las sombras. Esas...

*(Nuevamente tambor, la voz entra antes de que la percusión se interrumpa)*

*Sombras que sólo yo veo, me escoltan mis dos abuelos.*

*Lanza con punta de hueso,*

*tambor de cuero y madera:*

*mi abuelo negro.*

*(Ríe)* Hablar en las sombras... cuando uno cierra los ojos muy fuerte, pequeñas luces irrumpen en la oscuridad... chispas engañosas que quieren usurpar la realidad... ¡pero no por eso son menos reales! ¡Están ahí! Danzando con las sombras, jugando al gato y al ratón con la mirada creando formas caprichosassssssschispas efímeras y oscuridad se unen para traer recuerdos manchados de rojo escarlata, de remiendos de carne... ¿Qué hay más allá de la niebla espesa? ¿Qué hay más allá de los recuerdos? No se ven más que sombras, memorias. *Una sombra... los recuerdos son una sola sombra larga...*

*(Sonido de tambor)*

## **Momento 1**

Recuerdo que la botella de cerveza se rompió tan pronto tocó mi cráneo. Las cortadas eran las huellas que había dejado el pedazo roto de botella que la mujer aún sostenía en su mano. La sangre empezó a salir sin yo saber de dónde. La verdad, no sentí mayor cosa excepto el zumbido y el correr del fermentado líquido bañando toda mi cabeza. Parte de la cerveza me había caído en los ojos y me tomó unos segundos recuperar la visión. Vi mi suéter y mi pantalón llenos de sangre. Lamenté lo de mi suéter; había sido uno de los primeros obsequios hechos por mi tío luego de mi llegada a Bogotá. Me preocupé por mi herida al ver la reacción de las personas que estaban allí: luego de mirarme me daban la espalda y me evitaban, como si fuera un monstruo. Sentí rabia, desesperación, angustia, y miedo. Sobre todo, eso: miedo.

*(Sonido de tambor)*

### **Inserto**

Ese fue el día de mi rebelión. Quería que mi voz fuera oída, estaba cansado de ser relegado, olvidado en un rincón, en una... prisión. Me negué a ser un eco, me negué a salir a escondidas en un gesto o en una maldición. Un putazo no me era suficiente. Sin embargo, mi salida tuvo un precio: un precio de sangre, la sangre que manaba de la herida. La herida, la puerta.

*(Sonido de tambor)*

### **Momento 2**

Cuando se tiene una herida en alguna parte del cuerpo, existe siempre la posibilidad de mirar a otro lado. Así evita uno el tener que ver como el médico sutura una herida en una pierna, por decir algo. Simplemente se gira la cabeza y se busca otro punto sobre el cual tratar de enfocar la atención. Trataba de hacer precisamente eso mientras veía la aguja acercarse a escasos milímetros de mi ojo derecho. Traté de girar la cabeza por hábito, por reflejo o costumbre, pero la doctora lo impidió. La miré con angustia. Me sentí atrapado. Me sentía como un prisionero que era forzado a ver cómo lo torturaban. Recordé que me dijo que la anestesia no haría ningún efecto, así que rogué estar lo suficientemente intoxicado por el alcohol como para no sentir nada. Entorné los ojos lo más que pude tratando de escapar de la aguja, queriendo con desesperación evitar verla.

*(Gemido, sonido de tambor)*

### **Momento 3**

Pude sentir cómo los bordes de la herida eran arrastrados por el hilo hasta volver a acomodarse uno junto al otro. Mi piel era como la tela rasgada de un traje que estaba siendo remendado, plegándose unas veces y estirándose otras cediendo ante la tensión aplicada por la hábil mano del sastre. A lo mejor en eso nos convertimos con el paso del tiempo: en sacos de piel llenos de remiendos.

*(Tamborileo monótono)*

#### **Momento 4**

El cuerpo tiene memoria propia. El cuerpo recuerda...

El pinchazo me llevó a evocar la primera vez que me mordió una hormiga. Estábamos con mi familia en una finca. Era yo muy pequeño y excesivamente curioso.

*(Gemido, golpe de tambor)*

Sentí cómo el hilo de la sutura atravesaba el agujero recién hecho.

*(Golpe de tambor)*

Hice un gran esfuerzo para concentrarme en los montículos de tierra que se levantaban alrededor del agujero por el que entraban y salían las hormigas: eran todas muy pero muy pequeñas, y se movían en ordenadas filas, de manera muy precisa, como los carros que yo veía desde el balcón del apartamento en el que vivíamos en Pereira.

*(Gemido, golpe de tambor)*

Otro pinchazo.

*(Golpe de tambor)*

Y yo imaginaba ser uno de esos monstruos gigantes de aquellas películas viejas de serie B que entraban a arrasar ciudades, a acabar con sus edificios y a aterrorizar a sus habitantes. Me di a la tarea de aplastar esos pequeños edificios de tierra y a esos pequeños seres con mis gigantescas botas de caucho.

La doctora mencionó algo sobre suturas internas a sus estudiantes. Pretendí no prestar atención.

*(Gemido, golpe de tambor)*

Nuevo pinchazo.

*(Golpe de tambor)*

Cuando yo, el gigantesco monstruo bípedo que había assolado ciudad hormiga me alistaba a retirarme, sentí un intenso dolor totalmente nuevo y desconocido para mí. Y venía de mi pierna. Comencé a saltar y a gritar llamando a mi papá. A mi héroe de entonces. Al llegar, se apresuró a ver qué me pasaba. Me revisó y encontró a la responsable de mi llanto. Una pequeña hormiga me había picado y yo podía ver cómo se aferraba con tenacidad a mi piel. Mi papá arrancó la hormiguita de mi pierna. Él me explicó que el dolor era producido por un químico que era inyectado en la piel a través de sus pequeñas tenazas. Aprendí a respetar a las hormigas.

Recordé a ese niño. Lo añoré. Añoré su fascinación por el mundo, su curiosidad.

*(Sonido frenético de tambor.)*

## **Momento 5**

*Ira ciega.* El término suena a lugar común hasta que uno lo experimenta. Primero, uno es totalmente incapaz de calmarse, porque la certeza de la inutilidad del intento mismo de calmarse genera frustración y esa volátil frustración inmediatamente se convierte en combustible para la ira. Luego no se puede ver absolutamente nada ni a nadie sin querer destrozarlo, acabarlo, exterminarlo de cualquier forma, verlo reducido a pedazos, llegándose al extremo de desear consumirse junto con el objeto (*o el sujeto*) agredido. La última etapa consiste en entregarse a una desesperada resignación; en ceder finalmente a ese deseo insaciable de destrucción sin pensar siquiera en detenerse... el ciclo se repite una, y otra, y otra vez. La ira: una criatura que se divierte y alimenta con cada intento hecho de arrojarla fuera. Es una invisible y hambrienta bestia que se alimenta de nosotros.

*Ira ciega.* No es un coctel. No es un cliché. No es un lugar común. *Existe. Existo.*

¡Existo!... ¡Existo!... ¡Existo!... ¡Existo!... ¡Existo!... ¡Existo!... ¡Existo!... ¡Existo!...

*(Sonido frenético de tambor.)*

La niebla, un espejismo; el espejismo de ser un digno Hijo del Entretenimiento. De los comerciales de desodorante. De Men's Health y de los putos, liberales y machos. De James Bond, Rambo y del *logo* de Juan Valdéz. Del Vietnam que nunca conocí, del eco de una violencia siempre presente pero nunca asumida. De sueños asesinados, de voces

silenciadas, de ríos de sangre derramada y de cuerpos que viajaban a la deriva dando tumbos por las riberas. De héroes ajenos que tomaron el lugar de la herencia que era mía por derecho. De silencio cómplice. Hijo y prisionero de... de... de todas esas cosas que siempre negué y que habitaban en mí. Hijo del miedo y de la incertidumbre. Supe de oídas de algún mayo del 68. Yo no alcancé a pertenecer a esa generación de los hijos de Marx, de Foucault y de la Coca Cola...

*(Sonido de tambor.)*

*Gorguera en el cuello ancho, gris armadura guerrera: mi abuelo blanco.*

*(Sonido ahogado de tambor. Se comienzan a oír golpes y jadeos.)*

¡Devuélveme mis manos! *(Más golpes)* Porque mis manos son más que apéndices. ¡Grita conmigo! *(Golpes)* ¡Que grites, te digo! *(Entre jadeos)* Porque mi bramido es mi voz... ¡No quiero diminutivos de mierda! ¡No quiero un trabajito! ¡No quiero un favorcito! ¡No quiero cositas! ¡Respetar mi maldita dignidad! *(Golpes. Se oye a alguien beber entre jadeos.)* ¡No quiero un traguito! ¡Dame... la... maldita... botella!

*(Luz. Un hombre enmascarado con los nudillos cubiertos de sangre yace sobre un bulto con forma humana, también cubierto en sangre. Levanta la cabeza. Mira al público.)*

Soy la sombra que se desliza en el espejo, que solo ven con el rabillo del ojo y que se escapa cuando se le quiere mirar...

Soy el ruido de los pasos que oyen acercarse pero que nunca los llegan a alcanzar...

Soy esa criatura paciente, a veces silenciosa, acechante, y más mortal de lo que pueden siquiera llegar a imaginar...

Estoy ahí... adentro... esperando...

*(Al bulto)* Pero no te quería lastimar. Solo quería que me oyeras, que me abrazaras. No quería... no quería que...

...te perdieras en el espejo...

¡Pero ahí fue donde nos encontramos! En la deformidad, en la cicatriz. No somos tan distintos. Hay que arrojar luz en la oscuridad. No puede haber una sin la otra. No hay blanco sin negro. No puede haber presente sin pasado, porque al pasado no se le puede negar.

Solo quería que me vieras, que no me ocultaras, que me aceptaras.

Quería que me oyeras.

Quería que me abrazaras.

*(Cantándole o recitándole afectuosamente al bulto)*

*Piedra de llanto y de sangre,  
Venas y ojos entreabiertos,  
Y madrugadas vacías,  
Y atardeceres de ingenio,  
Y una gran voz, fuerte voz,  
Despedazando el silencio.*

*(Se despoja de la máscara, gradualmente se calma, continua el canto)*

*Los dos suspiran.  
Los dos las fuertes cabezas alzan;  
los dos del mismo tamaño,  
bajo las estrellas altas;  
los dos del mismo tamaño,  
ansia de oscuridad y ansia de luz,  
los dos del mismo tamaño,  
gritan, sueñan, lloran, cantan.  
Sueñan, lloran, cantan.  
Lloran, cantan.  
¡Cantan!*

*(Negro)*

Contiene fragmentos de *Danza Negra*, de Luis Pales Matos, *Balada de los Dos Abuelos*, de Nicolás Guillén, y *The Monster Beneath the Bed (El Monstruo bajo la Cama)* de Darlene Walsh.

### Anexo 3: Posible diseño de máscara para monólogo

La máscara propuesta para el monólogo esconde la mirada, ello debido a la respuesta que me doy acerca del lugar en el que considero está lo que creo me hace yo en el espejo: mis ojos. Sin ellos, sin su color, sin las pestañas que los rodean, no me encuentro.

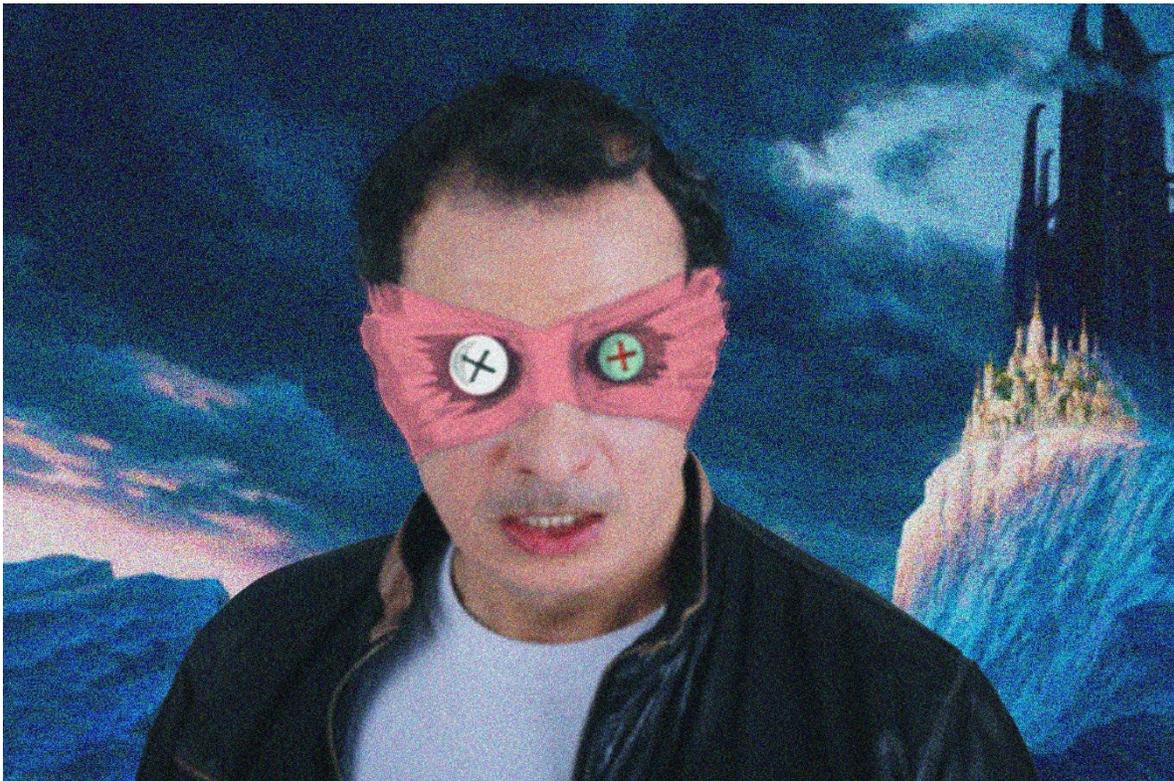
En la siguiente imagen, se aprecia la máscara sola: consiste en un trozo de tela que rodea la cabeza con dos botones cosidos que hacen las veces de ojos.



Como ejercicio, se superpuso esta sobre una fotografía mía usando un programa de edición de imágenes. Es importante mencionar como dichos programas superponen una imagen sobre otra, tal como lo hace una máscara física, intervienen la imagen inmediatamente anterior. Con la idea de esas capas que se van superponiendo y ocultando la imagen inmediatamente anterior, decidí intervenir una fotografía de un primer plano del rostro:



Y esta, sobre la imagen de un lugar irreal, de fantasía. El resultado de estas superposiciones fue el siguiente:



Las imágenes superpuestas como acumulación de máscaras en este ejercicio de desfiguración invitan a una lectura distinta. La última imagen es personaje, la máscara lo

vincula con la fotografía del fondo, lo incorpora a ese otro lugar que del que no sabemos nada. El desenfoque y el ruido (esa variación azarosa de brillo o color) participan de la ilusión. Casi que dan ganas de preguntarle qué es lo que ve, cómo es el clima de ese lugar, cómo ve... y, por ende, cómo se desplaza. ¡Dan ganas de entrevistarlo!

Se puede observar que uno de los botones es considerablemente más grande que el otro. Podría ser atribuible a un accidente al dibujar la máscara, pero decidí conservar ese detalle no sólo para romper la simetría sino debido al hecho de que padezco una considerable disminución de la vista en el ojo izquierdo, un detalle del que me percaté al terminar de concebir el diseño.

## Anexo 4: Un ejercicio de escritura creativa

El siguiente escrito nace a partir de tomar eventos del monólogo y con ellos construir una narrativa de carácter ya no teatral, sino de exploración literaria. El ejercicio consistió en encontrar maneras de hilar los diferentes momentos recogidos a través de una escritura espontánea, automática, y luego proceder a editar y organizar lo producido. Lo onírico y lo delirante siguen presentes, y aquí se pueden trazar temas relacionados con el pensamiento cristiano, tales como el encuentro con el mal, la culpa, y el castigo autoinfligido.

### UN ENCUENTRO DELIRANTE

Él estaba bailando. Más bien danzando. Plumas multicolores le colgaban de una muy ajustada cinta que ceñía su frente. Tonos de azul claros y oscuros mezclados con un intenso verde esmeralda iban seguidos de naranjas y rojos que se movían de un lado a otro, oscilantes, hipnóticos, llevando el ritmo del nativo que de paso en paso y de salto en salto se iba acercando a mí. Hacía graciosas cabriolas y se detenía a veces para mirar atrás como lo haría un nervioso e inquieto suricato, mientras jugueteaba con un par de cocos cual diestro saltimbanqui. Si estuviera en un semáforo esperando el cambio a luz verde y me encontrara con un personaje tan pintoresco, habría pagado con gusto por su espectáculo. Pero no estaba en un automóvil. Ni había semáforos, ni tampoco calle. Mucho menos gente. Éramos sólo él y yo.

Al mirar a mi alrededor para saber dónde estaba sólo vi niebla, un humo blanco que nos rodeaba al nativo y a mí como si hiciéremos parte de un malogrado espectáculo de variedades; una niebla que le daba cuerpo a esa luz omnipresente que se manifestaba con un molesto y mortecino color ámbar-fiebre.

*Calabó y Bambú.*

*Bambú y Calabó.*

Esas fueron las palabras que oí a lo lejos, como ecos que llegaban de atrás, de muy atrás... voces vivas de tribus extintas que retumbaban en valles, picos, montañas y selvas que yo sabía que estaban ahí, pero que la niebla no me permitía ver.

El frenesí de la danza del indígena aumentaba; sus miembros se zarandeaban al ritmo de tambores invisibles mientras que las piezas de oro que adornaban su cuello y pecho producían un tintineo que parecía salido de una exótica marimba. Los cocos quedaban por momentos suspendidos en el aire como si levitaran, pasando de una mano a otra con una velocidad y precisión sorprendentes. De repente, silencio. Silencio total. Un silencio tan penetrante que me hacía extrañar las bocinas de los buses, los gritos de los vendedores ambulantes, ¡hasta añoraba el timbre de los celulares que yo tanto criticaba! Mis manos se crisparon y por cuenta propia se levantaron a cubrir mis oídos. Mi boca se abrió sin dejar salir sonido alguno y mis ojos se clavaron en la estatua viviente que acompañaba al penetrante silencio. El bailarín se había quedado quieto sosteniendo todo su peso sobre una pierna; tenía los brazos completamente extendidos con un coco en cada mano. Su cabeza se había hundido en su pecho dando la impresión de no tener ni cuello ni rostro, dejando en lugar de ellos un despliegue de plumas de colores. Una voz cansada y profunda pronunció con lentitud las siguientes palabras:

*Sombras que sólo yo veo, me escoltan mis dos abuelos.*

Las reconocí. Yo ya las había oído... quizás las había leído en alguna parte, pero siempre me parecieron tan... tan *ajenas*... Mis ojos se encharcaron. Se rebosaron. Amargas lágrimas bajaron por mis mejillas.

*Lanza con punta de hueso,  
tambor de cuero y madera:  
mi abuelo negro.*

De repente el indígena levantó su cabeza. Dio un giro sobre sí, miró hacia atrás y corrió ágilmente hacia mí como para decirme algo. Antes de acercar su rostro a mi oído miró hacia un lado y luego al otro. Abrió sus resecos labios y cerré mis ojos para concentrarme en lo que me iba a decir. Pude percibir el olor a tabaco de su aliento, mezclado con un algo dulzón que no pude identificar. Luego, oí una fuerte detonación. La oí muy cerca. Salté hacia

atrás de inmediato y al abrir los ojos me encontré con la sorprendida mirada del indígena fija en mí. Fija más allá de mí. Los cocos se desplomaron seguidos del cuerpo inerte del colorido personaje y el largo plumaje multicolor se fue tiñendo gradualmente de escarlata.

La niebla se empezó a apartar lentamente, como resbalándose. Reptaba por el suelo buscando algo que pudiera contenerla. El ámbar-fiebre se adornó con un tono tenue de verde oscuro.

Relámpagos.

Imágenes confusas.

*Sombras que sólo...*

Al principio sólo pude ver su silueta. A medida que la niebla iba subiendo para encontrarse consigo misma y completar interminables círculos, la imagen se hacía más y más clara. Era un hombre alto, de poco más de un metro con ochenta, vestido de un blanco immaculado y con corbata negra. Tenía el pelo encanecido y su cuerpo estaba inclinado sobre una horqueta que le ayudaba a sostener el cañón humeante del mosquete que tenía en sus manos. A su lado derecho, cuidadosamente puesto sobre el suelo, yacía abierto un portafolios. A su izquierda, como algo olvidado, descansaba un casco metálico con forma de almendra ya algo oxidado.

*Gorguera en el cuello ancho, gris armadura guerrera: mi abuelo blanco.*

Contempló el resultado del disparo desde donde se encontraba dejando caer con cuidado el mosquete junto al casco. Yo estaba ahí de pie, como un imbécil, mirando el cuerpo en el suelo y al hombre agacharse para sacar algo de su portafolios. Noté que la luz de los relámpagos se hacía más periódica y continua como si viniera de un estroboscopio de discoteca. No me di cuenta a qué hora el tirador llegó junto al cuerpo del indígena. Sentí mareo, probablemente por la intermitencia de la luz. Todo a mi alrededor comenzó a

fragmentarse en instantáneas que a mi cerebro le costaba organizar de manera lógica. Me costó darme cuenta de cómo cada parpadeo de luz anunciaba la desaparición de una pieza de oro que no mucho antes había acompañado la danza del nativo y se perdía luego en los bolsillos del traje del hombre de blanco, así como también me había costado distinguir el objeto que había sacado de su portafolios. Después sabría yo que se trataba de un afilado machete.

El hombre iba y venía, tomando algo de aquí para guardar allá, inclinándose repetidamente sobre el cadáver que se iba deteriorando con cada golpe de luz. No sólo su vitalidad le había sido arrebatada, sino toda posesión que hubiera hecho posible dar testimonio de su existencia en ese lugar – dondequiera que éste fuere. De su cuerpo no quedó sino el polvo y un deslucido penacho otrora colorido, ahora duro y negro debido a la sangre seca. Los relámpagos cesaron de pronto dejando ver algo más del dantesco escenario: de entre la niebla se erigían resbalosas rocas cubiertas de musgo y hongos. Pude ver a unos... digamos cincuenta metros, un claro que se negaba a ser tocado por la niebla. En su centro vi a una mujer vestida de gris, de rodillas, con su rostro y cabeza cubiertos por un velo blanco, balanceándose rítmicamente adelante y atrás. De sus labios invisibles salían palabras que yo no alcanzaba a entender, pero el tono de su voz me parecía extrañamente familiar.

El cazador saltó a mi campo visual sin perder ni elegancia ni compostura.

- Eso estuvo cerca, ¿no? – dijo con una jovial sonrisa, que contrastaba con el blanco de su pelo - a esos no se les puede dejar acercar. Simplemente hice lo que yo llamo un *ataque preventivo*. Aunque como ya sabrá otros se apropiaron del término...

Recogió el penacho, sacudió las cenizas y me lo ofreció diciendo:

- Esto lo podemos donar a un museo. Hay que preservar la historia, honrar las tradiciones, ¿no? Esa tarea se la dejo a usted.

Como un autómatas sin voluntad, estiré mis brazos y agarré el amasijo pegajoso de plumas negras que me entregaba el hombre.

- No se quede ahí parado. Vamos. Hay más cosas por hacer – dijo, mientras recogía los cocos que yacían sobre dos pequeños montones de polvo que no hacía mucho eran manos.

*Cuidado.*

Había dicho una voz femenina. El hombre de blanco miró con sorpresa a su alrededor, buscando la fuente del mensaje de alerta. ¿Era una alerta para mí? ¡Qué más podía ser! Me quedé viendo el claro. La cabeza de la mujer giró lentamente hacia mí. Yo sabía que me miraba, aunque yo no pudiera ver sus ojos. Levantó su mano y... ¿me señaló? No. Lo señalaba a él.

El hombre chasqueó sus dedos como un mago tratando de sacar a alguien de un trance hipnótico.

- No se distraiga, muchacho, que el tiempo es corto.

*Cuidado.*

- Y cada vez tengo menos.
- Tiempo... ¿para qué? – me arriesgué a preguntar, tratando de darle alguna firmeza a mi voz, porque tengo que confesar que para ese momento decir que tenía miedo sería quedarme corto.
- Vamos a cazar...
- ¿Cazar qué?
- Monos...

No supe en qué momento el penacho se deshizo en mis manos. Las miré, y estaban cubiertas de polvo. De un polvo gris, ceniciento. No me tomé la molestia de sacudirme. Vi como el cazador, como decidí llamarlo, seguía buscando el lugar de donde había provenido la voz. Lo que me parecía curioso es que una y otra vez miraba hacia el claro y ¡lo pasaba por alto! Decidí no mencionar nada. No hablar. O por lo menos hablar lo menos posible. Luego de dar otra mirada a su alrededor, ocultó el machete en algún lugar de su traje y acomodó los cocos en su antebrazo derecho.

El hombre me guiaba con la destreza y asertividad de un hábil publicista, hasta el punto de llegar yo a pensar que el camino que él marcaba era el único posible a seguir en medio de las resbalosas rocas y la iridiscencia de la niebla. Al menor descuido de mi guía yo miraba hacia atrás buscando el claro, el cual se hacía más y más pequeño a medida que nos alejábamos. Antes de desaparecer en la distancia, pude ver cómo la mujer se ponía en pie extendiendo sus brazos e inclinándose en dirección nuestra. No la vi más.

Las rocas comenzaron a cambiar de forma. Unas lo hacían de manera gradual; otras, dejaban de ser de un momento a otro para mostrarse como trozos de metal retorcidos o pedazos de madera rota que sobresalían como árboles sin raíz del ámbar-verduzco. ¿Si yo fuera árbol tendría raíz? ¿No era yo como esas cosas que me rodeaban, una rama caída (o cortada) de un árbol esperando secarse y morir? Ese era el panorama que se iba revelando a mi alrededor. Construcciones de metal y madera que se derrumbaban al no tener razón de ser, ruinas que, una vez privadas de sus habitantes, iban marchitándose como la rama caída de un árbol una vez frondoso. Estábamos en medio de los restos de un parque de diversiones.

- Venga, no se quede atrás que puede perderse – me dijo en tono apremiante.

Nos detuvimos frente a una de las oxidadas y maltratadas atracciones de feria. O más bien, frente a lo que quedaba de ella.

- Espéreme aquí – ordenó.

Me quedé solo. Hacía frío. No tenía puesto mi abrigo negro. ¿Dónde lo habría dejado? Miré la máquina que tenía en frente mío. Era un mesón de fibra, plástico y metal lleno de agujeros. No tardé en descubrir la ranura en la que debía depositarse la moneda. Instintivamente me llevé la mano al bolsillo buscando el trozo metálico que le devolvería la vida a esa carcasa inerte. Mis bolsillos estaban vacíos. Me tomé las manos y las acerqué a mi boca con la esperanza de que mi aliento las calentara un poco. Había una cadena rota en uno de los lados la máquina, “de la que seguramente colgaba un martillo,” pensé, concluyendo que el juego consistía en golpear a las criaturas que salían de los agujeros lo más rápido posible antes de que volvieran a sus madrigueras. Yo lo había jugado de niño. Había golpeado cangrejos, castores, pingüinos y en una ocasión hasta ¡osos polares!, los cuales huían de mi

martillo, tal vez sorprendidos de ver el entusiasmo y la precisión con las que yo aplastaba sus cabezas.

No sé por qué recordé la primera mascota que me regalaron de niño, un perro *dóberman* al que a sus escasos seis meses levanté sobre mi cabeza y azoté contra el suelo. Yo tenía apenas cinco años. Era una de esas memorias sueltas que conservaba de mi infancia que había salido de la nada, como las rocas, como la madera, como la máquina que tenía al frente.

Oí un aullido en la distancia. Un aullido de dolor que me produjo escalofrío. Yo era responsable del cachorro. Mi papá me lo había confiado y yo lo lastimé. Sin razón. Como parte de un juego, como había hecho con las hormigas que de niño aplastaba con mis botas.

La llegada del hombre me trajo de vuelta a lo absurdo. “¡Cómo si mis pensamientos no lo fueran!” me dije a mi mismo, conteniendo una sonrisa, y ahí, justo ahí, advertí una sutil expresión de desconcierto en el rostro del recién llegado que llamó mi atención: una reacción que me decía que ese hombre, ese ser que parecía tener el control de la niebla, del metal y de las rocas, no podía saber qué estaba yo pensando. Y el que no me lo preguntara, me llevó a pensar que quizás era muy orgulloso para aceptarlo. Otra pieza de información que consideré lo suficientemente valiosa para guardarme.

El cazador levantó los cocos y los puso sobre el mesón de fibra. Sacó el machete de algún lugar de su traje, la hoja brilló reflejando el ámbar verduzco proveniente de quién sabe dónde y sentí el martillar de mi pulso en mis sienes. Salté hacia atrás por reflejo. Yo sabía defenderme. Yo sabía pelear. Quería demostrárselo. Inflarme como esos reptiles que expanden la piel de sus cuellos para verse más grandes, más fieros...

- Vamos a cazar *monos*...

Tomó uno de los cocos con su siniestra, blandió el machete y de un golpe desprendió el extremo de la fruta. El líquido blancuzco se derramó sobre la fría superficie. Repitió la misma operación con el otro fruto y, acto seguido, ajustó con precisión los cocos en dos agujeros ubicados uno a cada lado de la máquina.

Oí la voz femenina, esa que me parecía conocida, lejana como un eco:

*¡Viene a matar, robar y destruir!*

*Yo tenía que pelear.* Mi instinto de supervivencia había prendido las alarmas. Mis ganas de vivir no se habían apagado. Creo haber sentido la adrenalina fluir dentro de mi cuerpo mientras mi corazón comenzaba a palpar con más fuerza para bombear sangre lo más pronto posible hacia todos mis miembros.

Cuando me armé de coraje, el hombre giró de repente, me miró a los ojos e hizo como si lanzara un dardo invisible a un blanco también invisible. Mi fiereza se desvaneció con mis latidos. Mis músculos se relajaron, y simplemente me entregué al descubrir la inutilidad de mis esfuerzos por defenderme.

Hizo una venia con gestos burlones y movimientos afectados y dijo entre risas: “La cacería ¡ya va a comenzar!”

¿Ha oído a la gente decir frases como: “Todo pasó tan rápido”? Y ante esta frase en particular y con algún desdén, se ha dicho que por más rápido que las cosas pasaran *usted* sí encontraría el tiempo para reaccionar. Que de alguna manera *usted* es especial, superior, por así decirlo que esa persona para la que todo sucedió tan rápido... hasta que es usted quien lo experimenta.

Todo pasó muy rápido. En verdad.

El cazador levantó la cubierta del juego mecánico y yendo de un lugar a otro, comenzó a reunir los objetos más dispares para depositarlos dentro de la caja. De la deteriorada cabina de la dispensadora de promesas, de ese oráculo de fantasía que le da a cada quien lo que quiere oír a cambio de un *token*, extrajo una voluptuosa muñeca *Barbie* de cintura imposible vestida con ligeros y ajustada ropa de cuero; de la galería de tiro, sacó fajos de billetes; de la montaña rusa, el formulario ¡de un seguro de vida!; del salón de los espejos salió con una caja repleta de ropa de distintas marcas - desde dónde yo estaba pude ver las marquillas con nombres como Calvin Klein, Gucci, Raphael Lauren, Versace y otros que ni supe cómo pronunciar – y sin detenerse, corrió hacia una montaña de desperdicios de dónde sacó un racimo de bananos completo (que por cierto, no mostraban la más mínima señal de descomposición). Tomó una libreta de un bolsillo de su traje, luego sacó un lápiz cuya punta acercó a su lengua y comenzó a hacer un inventario de todos los objetos que había traído, queriendo asegurarse de que no le faltara nada. “¡Estamos listos!” dijo, gritando con

desmedida euforia. Puso de nuevo la cubierta sobre la estructura, y chasqueando los dedos dijo: “Sólo una cosa más.”

El detalle final era un espejo de unos dos metros de alto cuyo ancho se ajustaba perfectamente al del juego mecánico. Me di cuenta porque lo apoyó detrás de la estructura de fibra formando así una especie de mesa de tocador.

- ¿Dónde están los... monos? - pregunté, mirando a mi alrededor, buscando alguna escapatoria, un camino que hubiese pasado por alto, algo que me indicara como salir de allí. Nada. Sólo niebla. Incertidumbre. Me pellizqué el brazo con la esperanza de estar en un sueño y despertar... Sentí dolor, pero además de eso, no sucedió nada. Tal vez no era suficiente.
- Ahhhh, ya los va a ver – dijo, pronunciando cada sílaba siguiendo el ritmo de sus propios pasos mientras se dirigía hacia mí. Cerré las manos tan fuerte como pude. Mis uñas se enterraron en las palmas. No pasó mucho antes de sentir cómo se humedecían con el tibio líquido que comenzaba a salir de las pequeñas heridas. Seguía dormido. O despierto. Ya no sabía.

Se detuvo frente a mí lo suficientemente cerca como para prestar atención a su rostro.

Las gotas de sangre empezaban a escapar de mis puños apretados. Mis pies estaban clavados en el suelo fangoso.

Una línea que no había visto antes surcaba la parte superior de su frente, una línea formada por pequeñas pero toscas costuras que bajaban siguiendo el contorno de su cara, encontrándose justo arriba de la manzana de Adán. Una carcajada suya terminó en una mueca que quería ser sonrisa, pero su rostro... su rostro se resbalaba... sus músculos delineaban sus gestos, pero su piel no los seguía.

*Tenía cosida una máscara de piel.*

- ¡No más! – grité - ¡No más! ¡Me quiero ir de aquí! ¡No más! ¡¿Por qué yoooo?! ¿Por qué? ¿Por qué?

Cerré mis ojos. Lloré de rabia. De desesperación. De impotencia.

- ¡No más!

- Está aquí por una razón... una sola razooooón... Míreme.
- ¡No quiero!
- ¡Míreme!

Vi sus ojos. Lo miré y quise convencerme de que todo era un sueño. Me dije que en cualquier momento me despertaría.

*Vi sus ojos.*

Sus pupilas estaban contraídas. No eran más que un punto oscuro. Cuando se ve en los ojos de una persona, uno puede ver como las pupilas se dilatan y se contraen. Por la cantidad de luz que entra. Por las emociones que se experimentan. Había leído en alguna parte que, al sentir felicidad, gozo, afecto, o cuando a uno le gusta alguien, las pupilas se dilatan; y que al experimentar miedo, ira, u odio, éstas se contraen. Pero no las de él. Las suyas eran pequeños y penetrantes puntos de oscuridad que permanecían inamovibles. Eran ojos que no le daban cabida alguna a la luz. Dos agujeros negros suspendidos en el espacio. Dos taladros. Eran sus ojos los que me decían que él era mucho más que un ser humano. Eran sus ojos diciéndome a través de esos dos puntos negros que me conocía de tiempo atrás.

- *Usted me dejó entrar.*

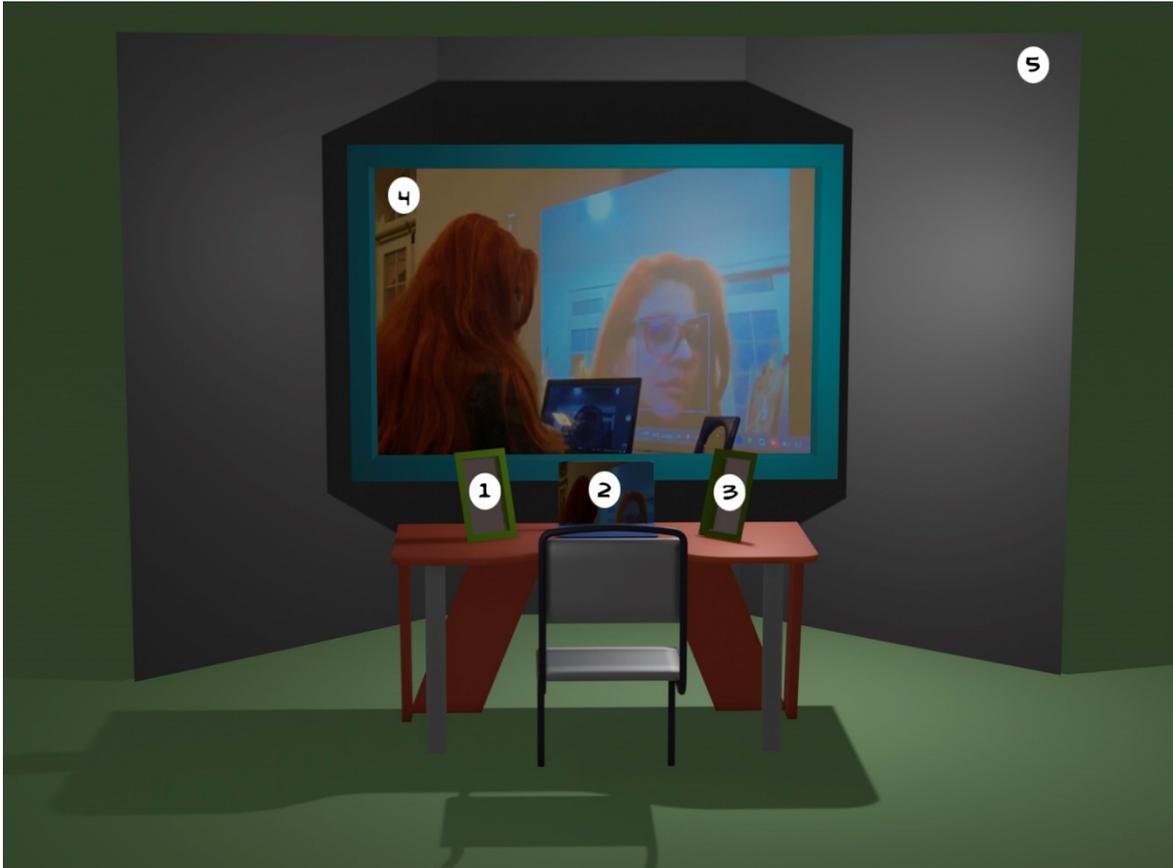
¿Cómo narrar el silencio? ¿Cómo describir ese estado que sigue al sonido de una detonación en medio de una noche oscura?

Sí. Yo sabía quién era.

*“Era la sombra que se desliza en el espejo que sólo se percibe con el rabillo del ojo y se nos escapa al tratar de ubicar; era el ruido de esos pasos que oímos acercarse pero que nunca nos llegan a alcanzar; él era esa criatura paciente, a veces silenciosa, acechante y más mortal de lo que podemos siquiera llegar a imaginar.”*

## Anexo 5: El dispositivo

Fotografía de cómo se instalaría el dispositivo de una manera sencilla. La idea es que sea fácil de transportar, que se pueda instalar en cualquier lugar y que constituya el inicio del viaje hacia el ente enmascarado.



La numeración corresponde a los momentos descritos en el capítulo cuatro de este trabajo:

1. Espejo cóncavo que aumenta la imagen del rostro, junto con la instrucción: contemple con cuidado la imagen en el espejo. ¿Qué parte de su rostro le trae algún recuerdo?
2. Pantalla de portátil con cámara con la segunda instrucción: ¿Qué parte de su rostro considera tan especial que, si la quitara, ya no se vería a usted mismo(a)? Con esa parte de su rostro en mente, tómese una fotografía.
3. Imagen proyectada del registro de la cámara del computador portátil.

4. Espejo normal. La instrucción: ahora mírese. ¿Qué se diría a usted mismo(a) que no se haya dicho antes?
5. Biombos de tela sostenidos por estructura de tubos plásticos de PVC.

## **Anexo 6: Registros audiovisuales**

- Entrevistas a los entes enmascarados: Corteza (de Paula), Gruñido (de Diana) y Anónimo (de Alberto).
- Video con Yohana Forigua (prueba del dispositivo)