

Catarsis: una purificación emocional desde la experiencia artística

Catarsis: An Emotional Purification from Artistic Experience

Félix Alberto Vargas Rodríguez

Doctor en Arte y arquitectura.
Profesor Asociado, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia
alberto.vargas@utadeo.edu.co

Fecha de recepción: 23 de abril de 2024
Fecha de aceptación: 16 de julio de 2024

Sugerencia de citación: Vargas Rodríguez, Félix Alberto. *Catarsis: una purificación emocional desde la experiencia artística*. *La Tadeo DeArte* 10, n.º 14, 2024, en prensa. <https://doi.org/10.21789/24223158.2117>

Resumen

Concebida por el grupo de danza Patojos Getdown de la ciudad de Popayán, Colombia, *Catarsis* es una puesta en obra dancística que integra diversos estilos de danza moderna y danzas urbanas con el teatro y la voz humana, configurando una forma expresiva conocida como danza teatro. Partiendo de la experiencia colectiva y las vivencias personales de los protagonistas en el entorno de su ciudad, y sustentada en referentes filosóficos como la categoría estética *catarsis*, formulada por el filósofo griego Aristóteles, y psicológicos como la teoría del inconsciente colectivo, propuesta por el médico psiquiatra Carl G. Jung, la obra propone, en el transcurso de nueve escenas, una reflexión sobre algunos rituales sociales propios de muchas ciudades colombianas, en los que se arraigan estructuras paternalistas con sus secuelas de intolerancia y exclusión del otro diferente. También plantea la posibilidad de resiliencia y emancipación por medio de la experiencia artística.

Palabras clave: Catarsis; inconsciente colectivo; experiencia estética; laboratorio creativo; danza teatro; *performance*; heridas; exclusión.

Abstract

Created by the PATOJOS GETDOWN dance group from the city of Popayán, Colombia, *Catarsis* is a dance performance that integrates different styles of modern and urban dance with theater and the human voice, which configures an expressive form of performance known as dance-theater. The piece is based on the collective experience and personal experiences of its protagonists in their city. It is also supported by philosophical references, such as the aesthetic category of catharsis, formulated by the Greek philosopher Aristotle, and psychological references such as the theory of the collective unconscious, proposed by the

psychiatrist Carl G. Jung. The piece proposes, over the course of nine scenes, a reflection on social rituals typical of Colombian cities which root paternalistic structures that have consequences, such as intolerance and the exclusion of others who are different. It also shows that it is possible to have resilience and emancipation through artistic experience.

Keywords: Catharsis; Collective unconscious; Aesthetic experience; Creative laboratory; Dance theater; Performance; Wound; Exclusion; Art.

Introducción

En 2022 el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación–Minciencias aprobó la propuesta Vivero Creativo: Cuerpos Emergentes, presentada por la Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, la cual buscaba promover y fortalecer proyectos culturales de las artes escénicas en los cuatro departamentos que conforman la región Pacífica colombiana. En ese contexto, en 2023 la Universidad, en asocio con Proartes, La Sexta Bienal Internacional de Danza de Cali y el Centro de Danza y Coreografía del Valle del Cauca «La Licorera», realizaron una convocatoria pública invitando a todas las agrupaciones de danza de todos los géneros de la región Pacífica a presentar sus propuestas. Originalmente se seleccionaron 60 propuestas, de las cuales se eligieron cinco para ser presentadas públicamente en el Centro de Danza y Coreografía del Valle del Cauca «La Licorera», en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Danza de Cali, llevada a cabo en la ciudad de Cali en el mes de noviembre de 2023. La obra *Catarsis*, concebida y puesta en escena por la academia de danza Patojos Getdown, de la ciudad de Popayán, Colombia, fue una de las cinco propuestas seleccionadas para ser presentadas en la Bienal.

Además del apoyo económico que recibían las compañías seleccionadas, la convocatoria contemplaba un apoyo de tipo profesional. Cada una de ellas recibió, durante el proceso de montaje de la obra correspondiente, el acompañamiento de un asesor coreográfico, un asesor dramático y un asesor de investigación. El autor del presente artículo fue la persona designada como asesor de investigación, y en este se pretende dar cuenta de parte del proceso de creación y el resultado final de la puesta en escena de la obra dancística *Catarsis*. Consideramos que, para las personas interesadas en la danza y en general en las creaciones artísticas de índole escénica, este trabajo les puede aportar interesantes elementos para comprender parte de los procesos creativos mediante los cuales se configuran dichas creaciones.

El artículo consta de 6 acápites dispuestos de la siguiente forma:

- 1. Introducción:** se presenta el origen del proyecto y la estructura de este escrito.
- 2. Presentación del proceso creativo:** se presentan los elementos fácticos y

técnicos del proceso.

3. **Catarsis: una cura desde la estética:** se discute brevemente el concepto de *catarsis*, examinado desde las propuestas del filósofo griego Aristóteles y el sociólogo alemán Norber Elias.
4. **Danza escénica y danza teatro:** se analizan la naturaleza y las características conceptuales y estructurales de la danza y, en especial, del tipo de puesta en escena conocido como danza teatro, desarrollado por la bailarina, coreógrafa y directora alemana Pina Bausch.
5. **Catarsis, la obra:** se presenta un resumen de cada una de las escenas en las que está configurada la obra.
6. **Comentarios finales:** se analizan los resultados del proceso.

Presentación del proceso creativo

El *ser*, en el arte, se autodefine. En la *forma* sus significaciones –halos, hálitos, auras, intensidades– reciben nombres y definiciones. En la danza el hombre y la mujer exhiben, en lo inmediato, todos los nombres conocidos. Por ello intentan, en el conocimiento y dominio de una técnica, crear un lenguaje, y «aprenderse» y mostrar todos los movimientos posibles dentro de *ese universo de formas*. *Formas* para cada ámbito cultural y para cada código establecido.

Alberto Dallal.

El aura del cuerpo.

Bajo la dirección de Sebastián Latorre Tello, para la realización de *Catarsis*, el equipo adoptó una metodología de investigación-creación, convirtiendo el montaje y puesta en escena de la obra en un auténtico laboratorio creativo colectivo. Durante el proceso, los integrantes del grupo, junto con los asesores externos, discutieron y pusieron en práctica diversas teorías y metodologías de trabajo y creación provenientes de distintas fuentes dancísticas y dramáticas, como la danza escénica y la danza teatro, y estéticas y filosóficas, como la categoría estética *catarsis*. A partir de la combinación de diversos estilos de danza moderna y danzas urbanas, la obra integra elementos de la danza, el teatro y la voz humana. Estas características escénicas hacen que *Catarsis* pueda ser enmarcada dentro de la corriente denominada danza teatro.

La música, producida específicamente para la obra por el músico Pablo Tobar, combina ritmos de música andina autóctona, como la chirimía, con sonidos religiosos y músicas electrónicas de índole urbana, como la música *house*. En *Catarsis*, la música es más que un mero acompañante o un accesorio de la danza, es un elemento esencial de la puesta en escena. Además de marcar las transiciones de las escenas, la música tiene un significado interno propio, coherente con los diferentes momentos y situaciones que se expresan en la puesta en escena, contribuyendo decisivamente a la configuración del significado general de la obra y a su transmisión hacia los espectadores.

El vestuario, elaborado originalmente por la diseñadora Diana Yicell Álvarez Plaza, más que vestir a los bailarines, es un apropiado recurso para adoptar los diferentes roles dramáticos que les exige la obra. También un significativo elemento para transmitir los diferentes estados de ánimo que se ponen en juego en la presentación de la pieza dancística.

El diseño luminotécnico, realizado por Andrés Salcedo, no solo contribuye a producir los diversos ambientes escénicos que requiere la obra para su desempeño, sino que ayuda, en algunos momentos, a resaltar la acción de los bailarines con el propósito de transmitir determinadas circunstancias dancísticas o dramáticas.

El escritor e investigador de la danza Alberto Dallal, en su texto *El aura del cuerpo*, señala: «...en la danza hay fuerzas, trazos, recorridos invisibles, forjados de antemano. El coreógrafo debe ‘visualizarlos’ en el espacio y revelarlos al espectador por medio de su trabajo con los bailarines».¹ El conocimiento y la experiencia de los asesores externos Juan Guillermo Velázquez, asesor coreográfico, y Gonzalo Morales Colman, asesor dramático, en el trabajo conjunto con el director del grupo y con el grupo mismo fueron muy valiosos para configurar y hacer visibles artísticamente esas «fuerzas, trazos, recorridos invisibles» a los que se refiere Dallal. Apoyaron al equipo en la configuración general de la obra, brindándoles, desde su conocimiento y experiencia, elementos para configurar la apropiada expresión, tanto danzaria como escénica, que les permitiera transmitir adecuadamente el mensaje que se quería comunicar al público. En una fase del laboratorio creativo trabajaron *in situ* con los bailarines, ayudándoles a perfeccionar sus experticias dancísticas para afinar la intención y el sentido de cada uno de sus movimientos dentro de la obra. De igual manera, los orientaron para apropiarse adecuadamente del espacio escénico en el que debían bailar, no solamente en sentido práctico, funcional, sino también en sentido expresivo, significante.

Los bailarines, cinco mujeres y cuatro hombres, incluido el director y coreógrafo Sebastián Latorre Tello, son un grupo de personas jóvenes, cada uno con su propia poética corporal que, mediante el diálogo y la práctica, se armoniza con las exigencias colectivas de la obra. No se trata de bailarines mecánicos que ejecutan automáticamente unos movimientos prediseñados por el coreógrafo; durante la elaboración de la pieza dancística, participaron activamente en la construcción de la misma mediante sugerencias dancísticas y coreográficas. El equipo se iba apropiando en los ensayos.

La obra, a partir de los conceptos de *máscara* y *sombra* propuestos por el médico psiquiatra Carl G. Jung, pone en juego dancísticamente el concepto de *catarsis*, desarrollado por la filosofía y la sociología.

¹ Alberto Dallal, *El aura del cuerpo* (Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 1990), 39.

Catarsis: una cura desde la estética

Aristóteles, quien otorgaba un papel tan principal a las ocupaciones recreativas, propuso su tesis de que el placer es un componente necesario en el efecto catártico y curativo.

Norbert Elias y Eric Dunning.

Deporte y ocio en el proceso de la civilización.

Catarsis es un antiguo y poderoso concepto ideado por los griegos de la época clásica para explicar una particular experiencia estética. Originariamente, el término *κάθαρσις* (*kátharsis*) significaba «purga» o «purificación» y aludía al hecho físico de expulsar del cuerpo las sustancias perjudiciales para el organismo; se atribuye al filósofo griego Aristóteles el haberle otorgado al vocablo una dimensión estética. En su obra *Poética*, Aristóteles presenta la catarsis como un efecto de purificación o liberación emocional que se produce en las personas cuando se encuentran en contacto con representaciones artísticas tales como la música y, especialmente, la tragedia. Refiriéndose a esta última, señala que se trata de la imitación de una acción de carácter excepcional, «enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones». ² También precisa que al decir «enriquecida en el lenguaje con adornos artísticos» se refiere a que está acompañada de música, armonía y ritmo.

En otra de sus obras, la *Retórica*, Aristóteles amplía el concepto señalando que, además del temor, otro sentimiento suscitado por la tragedia es la compasión. «Sea la compasión cierta pena por un mal que aparece grave y penoso en quien no lo merece, el cual mal se podría esperar padecerlo uno mismo o alguno de los allegados». ³ Sin embargo, no todo sufrimiento manifiesto en la tragedia suscita la compasión; solo aquel que el protagonista padece «inmerecidamente» y del que también el receptor podría eventualmente ser víctima.

Por otra parte, Norbert Elias, en su texto *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, señala que actividades artísticas como la tragedia o la danza son actividades de carácter mimético, es decir, imitativas; pero lo que se imita no es a personas, sino acciones de la vida, la felicidad o el infortunio, realizadas por individuos que son buenos o malos. ⁴ Estos acontecimientos recreativos producen un cúmulo de emociones parecidas a las que pueden ser experimentadas en la

² Aristóteles, *Poética* (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 47.

³ Aristóteles, *Retórica* (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999), 116.

⁴ Norbert Elias y Eric Dunning, *Deporte y ocio en el proceso de la civilización* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995).

vida real: temor, compasión, odio, celos, ira, angustia, resentimiento, empatía, entre otras; pero, a diferencia de lo que ocurre en la vida real, estas emociones no son seriamente perturbadoras para los espectadores. Al contrario, al ser imitaciones dentro de una representación artística, se mezclan con una suerte de complacencia, de placer, es decir, provocan una experiencia estética. Esa emoción placentera tiene un efecto benéfico sobre el espíritu, produciendo el efecto de catarsis. De esta manera, la catarsis producida por la experiencia estética puede proporcionar una suerte de cura emocional a la tensión producida por la vida cotidiana.

La obra *Catarsis* contiene en su desarrollo varios de los elementos propuestos por los teóricos Aristóteles y Elias. Al presentar algunas de las circunstancias de los individuos en relación con las condiciones sociales del entorno en el que se inserta la obra, exterioriza elementos que producen emociones tales como la compasión y la angustia. No obstante, al ser una pieza de carácter artístico, produce un tipo de emoción placentera, hedonista, que puede producir un efecto catártico.

Danza escénica y danza teatro

No se estaría exagerando al decir que la danza-teatro tiene efectos absolutamente catárticos

Norbert Servos.

Pina Bausch. Danza-teatro.

...

Entendida la danza como una expresión que se manifiesta a través del movimiento rítmico del cuerpo, acompañado o no de música, hay estudiosos del tema que proponen que pudo haber sido esta la primera manifestación de tipo artístico realizada por los seres humanos.⁵ En el comienzo, probablemente se bailaba al ritmo de los sonidos de la naturaleza, acompañándolos con percusión corporal por medio del choque de las palmas de las manos entre sí, las palmas de las manos contra algunas partes del cuerpo y los pies contra el suelo. Quizá lo que comenzó como una forma lúdica, entretenida, de conectarse con el entorno, más tarde se fueron convirtiendo en actividades rituales colectivas de los grupos humanos. Con esas primigenias formas de danza, dice Alberto Dallal, el hombre trascendió su condición natural; expresando emociones y sentimientos mediante unas formas reguladas, modificó la mera naturaleza animal del movimiento, transformando su espacio y su tiempo. «La danza es el primer espectáculo, la primera “obra”: materia, cuerpo, movimiento “elaborados” gracias a un impulso profundo e inaplazable. En la definición de este proceso el hombre inventó una intensidad y un concepto: la significación».⁶ Se les atribuye a los griegos de la época clásica el haber trascendido la función recreativa, festiva o ritual de la danza y haberle

⁵ Artemis Markessinis, *Historia de la danza desde sus orígenes* (Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, S. L., 1995), 15.

⁶ Dallal, *El aura del cuerpo*, 29.

conferido la connotación de arte vinculándola a la tragedia y la comedia. De hecho, una de las nueve musas inspiradoras de las artes era Terpsícore y era considerada la musa de la danza.

La danza o el baile puede ser una actividad recreativa, festiva, o ritual, pero hay un cierto tipo de danza que está concebida y diseñada para ser presentada, exhibida, en un espacio escénico, ya sea de tipo convencional, como la cámara negra del teatro, o no convencional, como puede ser un museo, una plaza, una calle, entre otros: se conoce con el nombre de *danza escénica* y está concebida para ser recibida por un público a través de una puesta en escena. A través de un lenguaje no verbal artístico, los danzantes transmiten al público destrezas, emociones, sentimientos e historias.

Alrededor de los años 1920, Rudolf von Laban, un coreógrafo y teórico de la danza austrohúngaro cercano al movimiento cultural conocido como «el expresionismo alemán», queriendo distanciarse del *ballet* clásico, introdujo en sus coreografías elementos propios del teatro y acuñó el término danza teatro (*tanztheater* en alemán), con lo que le dio a la danza un nuevo rumbo. No obstante, fue en la temporada de 1973-1974, cuando la coreógrafa Pina Bausch asumió la dirección del conjunto de danza de la ciudad de Wuppertal, en Alemania, cuando instituyó el término danza teatro como denominación de un género propio.⁷

La danza teatro puede incorporar a la puesta en escena danzaría elementos tales como el canto y la música en vivo y elementos escenográficos propios del teatro. Es, dice Servos, una forma artística «abierta, como casi ningún otro estilo de danza precedente, acoge estilos diferentes jugando libremente con todos los géneros artísticos existentes, mostrando así una actitud ante el mundo».⁸ A diferencia de lo que suele ocurrir en el *ballet* clásico, en el que en la mayoría de los casos los temas tienen que ver con elementos míticos o de ficción, la danza teatro suele tener una marcada referencia al mundo de lo real; no obstante, no admite la división entre lo irreal y lo real, ni entre la realidad y el sueño, y mucho menos entre el cuerpo y el espíritu.⁹ Sus representaciones suelen referirse a conflictos humanos, emocionales o sociales, invitando al espectador a identificarse con los temas expuestos. Por ello, el espectador de la danza teatro entra tanto en la dimensión de la historia como en la de la poesía; el tiempo mítico y el de la contemporaneidad se entrelazan y sacan al espectador del mundo de la vida cotidiana. Norbert Servos señala: «No se estaría exagerando al decir que la *danza-teatro* tiene efectos absolutamente catárticos. Descompone el viejo armazón de las convenciones sociales, lo destroza y recompone los restos de sus ideas para llegar a nuevos conceptos».¹⁰ *Catarsis* cuestiona las convenciones

⁷ Norbert Servos, *Pina Bausch. Danza-teatro*, 3era. Ed. (Madrid: Ediciones Cumbres, 2018), 25.

⁸ Servos, *Pina Bausch*, 15.

⁹ Servos, *Pina Bausch*, 19.

¹⁰ Servos, *Pina Bausch*, 22.

sociales de su entorno y, al hacerlo por medio de una obra de danza teatro, puede producir el efecto de superación de la tensión producida por esa cotidianidad, que es el efecto catártico.

Catarsis, la obra

Y detrás, por debajo de la piel de la experiencia, se halla la *significación*. Lo que el bailarín y la bailarina “quieren decirnos”. Un lenguaje así mismo compuesto por medio de frases y silencios. Dimensión del espacio. Palabras construidas con movimientos.

Alberto Dallal.

El aura del cuerpo.

Alberto Dallal señala que «Imitaciones de fenómenos y acciones, actividades y funciones de la vida doméstica y de trabajo de la comunidad abundan en la historia de la danza».¹¹ Y eso es justamente lo que hace *Catarsis*. Popayán es una ciudad signada por una fuerte herencia histórica y una tradición señorial, que se presenta hacia el exterior como una ciudad «blanca, física y simbólicamente, hidalga y aristocrática», en la que todo pareciera perfecto. Sin embargo, en su interior, en su estructura social, es una ciudad multiétnica (además de la población mestiza, hay una importante presencia de población indígena y afrodescendiente), multicultural y diversa. Esa diversidad, humana, cultural y social, en lugar de ser valorada en toda su riqueza, ha conducido a muchas capas de la población a adoptar actitudes excluyentes, represivas y de rechazo hacia lo diferente.

En ese contexto, *Catarsis*, sustentada en la teoría del inconsciente colectivo,¹² propuesta por el médico psiquiatra Carl G. Jung, según la cual «El inconsciente posee contenidos no solo personales sino también impersonales, colectivos, en la forma de *categorías heredadas* o arquetipos».¹³ La obra parte del análisis de la experiencia colectiva y las propias vivencias de los protagonistas en el entorno de su ciudad para dramatizar dancísticamente una serie de situaciones, heridas emocionales, derivadas de la represión, el rechazo y la violencia infligidos por el entorno sobre muchos de sus habitantes, y propone estrategias psicológicas y estéticas para la superación de dichas heridas. La obra reflexiona críticamente sobre la época y sobre las convenciones vinculadas a los rituales sociales y a las pautas de comportamiento. De esta manera, a través del arte de la danza cuestiona e invita a la reflexión sobre las estructuras paternalistas y excluyentes enquistadas en muchos sectores sociales, no solo de la ciudad de Popayán, sino

¹¹ Dallal, *El aura del cuerpo*, 13.

¹² S. Latorre, comunicación personal, 8 de septiembre de 2023.

¹³ Carl G. Jung, *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, 3era. reimp. (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997), 27.

de buena parte de las ciudades colombianas.

Más que una pieza de danza convencional, *Catarsis* es una puesta en escena de danza teatro, en la que todos los elementos involucrados (cuerpos en movimiento, voces, coreografía, dramaturgia, música, luces, vestuario), todos creados originalmente para la obra, se complementan y coordinan para brindarle al espectador una experiencia artística emocionante y, al mismo tiempo, proponerle una reflexión profunda sobre las condiciones sociales de un entorno en el que no es inusual encontrarse a menudo con el rechazo, la exclusión y la violencia, ejercidos sobre seres humanos que son diferentes de lo usualmente admitido o piensan distinto del *statu quo*.

La obra, partiendo de la apropiación y el diálogo entre lenguajes distintivos de la danza contemporánea (la danza urbana y el teatro), construye un lenguaje propio. Mediante una metodología de investigación-creación desarrollada colectivamente por el grupo, en un auténtico laboratorio creativo colectivo, la obra está estructurada en nueve escenas, por medio de las cuales presenta, dancísticamente, el tránsito que va desde el reconocimiento de las heridas emocionales experimentadas por los sujetos, hasta la consecución del estado de catarsis.

Dos conceptos de la psicología analítica postulados por Carl G. Jung, la *máscara* y la *sombra*, sustentan conceptualmente la obra.¹⁴ El término empleado por Jung para referirse a la *máscara* es *persona*. «Este término es en verdad una expresión adecuada, pues *persona* significa originariamente la *máscara* que llevaba el actor y que indicaba el papel desempeñado por él».¹⁵ Así que, en términos individuales y sociales, la *máscara* está configurada por aquellos aspectos de la personalidad empleados por los individuos para adaptarse al mundo exterior y que resultan aceptables para los demás. No obstante, como señala Jung, esa *máscara* no es una característica de la psique individual, sino que, en consonancia con su teoría del inconsciente colectivo, es un elemento, «un recorte» —como lo llama él—, de la psique colectiva.

En oposición a la *máscara* (la *persona*) se encuentra la *sombra*. En la medida en que el individuo (el yo) tiende a desarrollar los aspectos que considera, por adaptación o conveniencia, más positivos de su personalidad engalanándola, los aspectos menos adaptables al contexto social en el que vive se van desechando hacia el inconsciente. Esos aspectos van configurando la *sombra*. No solo se trata de aspectos considerados socialmente negativos, como lo pueden ser la cobardía o la envidia, sino incluso algunos siendo positivos son rechazados por el individuo y su medio.¹⁶ (Alonso G., 2004). La *sombra*, en este contexto, significa todas aquellas actitudes que por razones de clase, étnicas, de género, entre otras,

¹⁴ S. Latorre, comunicación personal, 8 de septiembre de 2023.

¹⁵ Jung, *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, 193.

¹⁶

implican una exclusión social.

En este sentido, la reflexión sobre esos dos aspectos de la personalidad, individual y colectiva, y las repercusiones que tienen sobre las personas en un medio social muy convencional y restrictivo potencian la obra. *Catarsis* muestra parte de los elementos que emplean los individuos para adaptarse al mundo colectivo (la *máscara*) y aquellos que, por no ser funcionales para esa adaptación, por ser susceptibles de provocar la exclusión social, se esconden en el inconsciente (la *sombra*), produciendo fuertes afectaciones emocionales.

El argumento de la obra consiste en mostrar cómo en un entorno como la ciudad de Popayán, caracterizado por rígidos convencionalismos sociales derivados de una tradición conservadora muy influida por el legado histórico y la religión, dichos convencionalismos generan acciones colectivas de exclusión hacia los individuos que piensan, actúan o son diferentes a lo estatuido socialmente, y cómo, por medio de acciones de autoreconocimiento de estos individuos y de valoración de su propia individualidad, se puede superar la exclusión y, de paso, provocar cambios en la vida colectiva, más equitativos e incluyentes.

Interpretada por nueve o diez bailarines y con una duración de aproximadamente 40 minutos, *Catarsis* está configurada por nueve escenas en las cuales se va presentando el tránsito de una situación de «adaptación», la *máscara*, a las condiciones sociales impuestas por el entorno; luego las heridas emocionales producidas por la *sombra*, es decir las emociones que se ocultan en el inconsciente derivadas del control emocional que exige la adaptación; concluyendo con la situación de «liberación emocional» o catarsis. La música que, como se señaló más arriba, combina sonidos de índole religiosa con ritmos autóctonos de la región andina y músicas de carácter urbano, contribuye a enfatizar la tensión dramática. Por ejemplo, en las primeras escenas la música de índole religiosa acentúa el entorno conservador, religioso, de la ciudad de Popayán, mientras que luego las músicas de carácter urbano contribuyen a acentuar la ruptura con la tradición.

Las escenas son: 1) Lo que arrastramos; 2) Ciudad perfecta, cuerpo perfecto; 3) Cuerpo violentado, ciudad violentada; 4) Cuerpo restaurado; 5) Ciudad real; 6) Punto de inflexión; 7) Lo escondido; 8) Aceptación y 9) Catarsis.

Las tres primeras escenas presentan las características de un entorno social de «perfección artificial» en el que transcurre la acción dramática y los efectos que dicho entorno produce sobre los individuos. Las escenas cuarta y quinta muestran cómo, a través de una acción colectiva de comprensión de la diferencia y solidaridad, el sujeto puede recuperar su individualidad e insertarse en un entorno social más acorde con la realidad y diferente al entorno «artificial» originado por los convencionalismos sociales. En las escenas seis, siete y ocho los individuos se emancipan de la exclusión, expresan las emociones escondidas en el inconsciente, la *sombra*, y aceptan y reivindican la diferencia. En la novena y

última escena el goce producido por la emancipación genera la catarsis.

La obra comienza antes de que se abra el telón. Los espectadores, en el momento en que van arribando a la sala, van encontrando, desparramadas por el piso y fijadas en las paredes, fotografías de los rostros de los bailarines, pero son fotografías armadas, cada una de ellas, con fragmentos desagarrados de las fotografías de los rostros de los demás, ensamblados en una especie de *collage*. Esa suerte de «instalación artística» teatral va concitando la curiosidad del público e incrementando el interés hacia lo que va a ocurrir en la escena. La música, diseñada originalmente para la obra por el músico Pablo Tobar, es una mezcla de ritmos folclóricos tradicionales de la zona con sonidos religiosos, música urbana y *jazz*. No es un elemento funcional; marca las transiciones entre las escenas, le otorga a cada una de ellas la atmósfera dramática apropiada y contribuye a la experiencia estética de la obra.

Escena 1: Ciudad en crisis, lo que arrastramos

En medio de un escenario iluminado apenas con una tenue luz centrada, tres bailarines abrazados se contorsionan teatralmente en la semipenumbra. Se escucha el sonido del viento, luego se escucha el repicar de campanas y otros bailarines entran a la escena. Una pareja de mujeres, combinando danza y teatro, se entrelazan y se enfrentan. Una de ellas domina a la otra como si fuera una marioneta y sale con ella del escenario. Entran una pareja de hombres, quienes, igual que la pareja de mujeres, combinan danza y teatro, se entrelazan y enfrentan. Uno de ellos domina al otro y lo agrede. Los demás, que mientras tanto han estado deambulando por el escenario como zombis, miran a la pareja, la enfrentan y la hacen salir del escenario. Los cinco que quedan danzan de una forma que hace pensar en el estilo *popping* y se dan golpes de pecho. Además del sonido del viento y el de las campanas, se escucha el de tambores, el de una flauta y el de una voz que recita algo como una letanía. El ambiente es opresivo y violento. En esta primera escena aparece la *máscara*, es decir, los roles, tanto individuales como colectivos, que se adoptan con el propósito de ser socialmente aceptados. Ello se evidencia mediante el convencionalismo de la indumentaria que llevan los bailarines: todos están vestidos de negro y el rostro pintado de color blanco. Aparecen también las heridas que esos convencionalismos pueden infligir a las personas. Asimismo, aparece la *sombra*, expresada en la inmerecida culpa.

Escena 2: Ciudad perfecta, cuerpo perfecto

Las campanas de la iglesia retumban. Los bailarines que quedaron en la escena anterior se giran lentamente hacia uno de los costados del escenario levantando los brazos en actitud de recibir algo. Por dicho costado ingresan los demás caminando solemnemente y portando prendas de vestir que entregan a los que estaban esperándolos. Los que reciben, caminando como autómatas evidenciando su condición de «adaptación» al *statu quo*, se dirigen al fondo del escenario, donde se visten con las prendas que recibieron, mientras los que llegaron

comienzan una enérgica y elegante danza. El resto del conjunto se les une y todos danzan con pasos de danza contemporánea y *locking*, al ritmo de una música híbrida entre electrónica y folk que rompe con la estética de la música tradicional mostrando, por medio de otra posibilidad estética, una intención emancipadora. Enseguida, todos se mueven por el escenario siguiendo recorridos ortogonales, evocando la traza urbana de las ciudades coloniales españolas, como la ciudad de Popayán. Se representa simbólicamente, y esta es una de las particularidades de la danza teatro,¹⁷ la influencia de la religión y la ciudad que encasilla. Una pareja, hombre, mujer, se trenzan en un baile en el que se evidencian los clichés de lo masculino y lo femenino. Luego hay un coro sacro, con música de campanas, y una procesión en la que casi todos convergen.

Escena 3: Cuerpo violentado, ciudad violentada

Mientras la mayoría está en un éxtasis procesional, ingresa al escenario un individuo que parece desadaptado, quien, sentado en el piso, observa al unánime colectivo. Los demás abandonan la escena y el recién llegado realiza una danza cuyos movimientos parecen descoordinados, anticonvencionales. Es el diferente, el que no encaja. Algunos de esos movimientos sugieren la falla que ocurre cuando una cinta de video se traba. Los demás lo observan desde las bambalinas: la ciudad novelera, chismosa, que mira y juzga. Finalmente, esa ciudad ingresa al escenario y se muestra, trata de imponerse; se mueve ordenadamente, mientras que el «diferente» se mueve a su manera, alegre, festivamente, altera el orden convencional. El grupo, el contexto, procura «normalizar» al diverso: lo asedia, lo presiona, como un cardumen procura integrarlo al grupo. Finalmente, ante la resistencia del «diferente» de dejarse «normalizar», el colectivo lo agrede, lo derrumba. Aquí se puede ver la idea propuesta por Carl G. Jung según la cual la *máscara* no es una condición psíquica exclusiva del individuo, sino una condición del inconsciente colectivo, y quien se atreve a quitársela puede ser hostilizado por el colectivo.

Escena 4: Cuerpo restaurado

Ante la agresión colectiva, el «diferente» queda tumbado en el piso del escenario. Los demás lo miran con curiosidad. Se escuchan truenos y comienza a llover. La mayoría se retira de la escena con indiferencia; otros, que también han sido afectados por la agresión que han realizado contra el «diferente», se quedan y lo contemplan con una mezcla de compasión y de culpa; se miran las manos con sentimiento de aflicción por su proceder. Se percatan de que también están heridos. Empatizan con el «diferente» y se le acercan; afectados por lo que ha sucedido, también se derrumban junto a él. La sociedad que daña a sus miembros también se daña a sí misma. La música, luctuosa, contribuye a hacer opresiva la escena. Poco a poco se van levantando con dificultad y ayudan al «diferente» a incorporarse. El cuerpo dañado les pesa y caminan como zombis, se sientan en el

¹⁷ Dallal, *El aura del cuerpo*.

piso y se limpian el rostro. Solidarios entre ellos, se apoyan unos contra otros, espalda con espalda, y se levantan.

Escena 5: Ciudad real

Los que anteriormente fueron abatidos por la ciudad con mucho esfuerzo y solidaridad entre ellos se han levantado, pero aún parecen frágiles, sus movimientos son inseguros. Entra de nuevo la ciudad «normal»; les avientan indumentarias. Mientras los recién levantados, al fondo del escenario, se visten con las prendas que recibieron, los que llegaron, y que personifican a la «ciudad normalizada», como la llama José Luis Romero,¹⁸ se aglomeran y se mueven como autómatas representando roles y oficios cotidianos. Aquí la expresión tiene una literalidad muy apropiada para la escena. Luego, se desplazan por el escenario con recorridos ortogonales, la traza urbana y vuelven a aglomerarse al otro lado del escenario ante un orador o un predicador. Mientras tanto, los que habían salido de la «normalidad», contrario a los anteriores, se desplazan por el escenario descomplicadamente. Los de la «ciudad normalizada» realizan invocaciones al cielo y procuran, de nuevo, reintegrar a los otros. Uno escapa. El cardumen social se mueve frenético. Una pareja se enfrenta y lucha. El cardumen los absorbe. Enseguida otra: un hombre intenta someter a una mujer. El cardumen los vuelve a absorber. Se repite la escena: otro hombre intenta dominar a otra mujer; ella se defiende. Finalmente, se reagrupan todos y se homogenizan en una danza colectiva, al unísono, de saltos verticales.

Escena 6: Punto de inflexión

El grupo, la ciudad, nuevamente se ha normalizado, homogeneizado. Regresa el que había escapado y los enfrenta. El grupo, arremolinado, lo mira con cierta indiferencia. El recién llegado baila enérgicamente, cuestionándolos; interpela, sobre todo, a los tres que habían sido solidarios con el agredido en la escena anterior. Los otros intentan nuevamente integrarlos, normalizarlos; los cercan, los presionan. El que llegó logra separar del grupo a los solidarios. Hay confrontación con los otros: entre los que han comenzado a despojarse de la *máscara*, los solidarios, y los que aún la portan, los normalizados. Un miembro del grupo normalizado se aparta y comienza a desprenderse de la indumentaria, los demás lo imitan. Hay una ruptura, comienzan a reconocerse entre todos y a despojarse de la *máscara*. Se alinean de frente al público y lo interpelan con un gesto.

Escena 7: Lo escondido

Reconocidos y despojados de la *máscara*, aparece la *sombra*, es decir, aquello que se oculta por temor al rechazo social. La sombra se manifiesta en las diferencias sociales, políticas, étnicas, de género, entre otras que muchas veces generan exclusión. Varios bailarines solistas expresan lo arduo de la liberación de

¹⁸ José Luis Romero, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, 2da. Ed. (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007).

la *sombra* tras la destrucción de la *máscara*. El colectivo, cuando se ha liberado de la *máscara*, los acoge, pero cuando no, les son indiferentes o los excluyen. El colectivo, la sociedad, aprisiona al que quiere escapar de sus convencionalismos y el «diferente», para salir y afirmarse en su propia personalidad, debe hacerlo con gran esfuerzo.

Escena 8: Aceptación

El colectivo se entrelaza y se arruma haciéndose una especie de ovillo en un extremo del escenario. De pronto, se ve a una de las solistas intentar escapar del interior del ovillo mediante un gran esfuerzo. Finalmente, ella escapa y se expresa en su individualidad, pero el colectivo, como una horda, de nuevo la captura. Entonces sale otra. Mientras ella se expresa, varias parejas se trenzan en una lucha, pero comprenden que la lucha es inútil y nociva y terminan abrazadas. Se realiza un acto de reconocimiento y aceptación y todos abandonan la escena serenamente. Se apagan las luces del escenario.

Escena 9: Catarsis

Pareciera que la obra termina con esa tranquila aceptación del otro, el abandono de la escena y el apagado de luces, pero no: súbitamente aparece uno de los bailarines, y luego otro, y otro, y los demás, todos vestidos con atuendos que expresan sus propias personalidades, y comienzan una fiesta de saltos, bailes y voces que gritan eufóricamente y cantan. En medio de un semicorrillo, cada uno de los integrantes ejecuta, alternativamente, un breve solo de danza con su propio estilo personal. Luego, todos se integran en un baile colectivo, dionisiaco, festivo, y saludan al público invitándolo a conectarse emocionalmente con esa alegría. Es la catarsis.

Comentarios finales

La obra *Catarsis* se estrenó el 11 de noviembre de 2023 en el Centro de Danza y Coreografía del Valle del Cauca «La Licorera», en la ciudad de Cali, Colombia. En nuestro concepto, la obra logra transmitir al espectador, de forma muy emotiva, las vivencias individuales y colectivas que motivaron al grupo Patojos Getdown a construir una obra en la que reflexionan sobre sus propias condiciones sociales particulares. Al hacerlo así, y apoyados en reflexiones teóricas, psicológicas y filosóficas, construyen una pieza danzaria que propone la reflexión sobre ciertas situaciones emocionales adversas a las que en muchas ocasiones se ven abocadas las personas por causa de circunstancias de rechazo, exclusión y violencia derivadas de su pertenencia a entornos sociales paternalistas y excluyentes. *Catarsis* revela varios de los convencionalismos sociales clasistas y excluyentes de la ciudad de su entorno y, al mismo tiempo, propone formas más equitativas e incluyentes para la vida colectiva.

Las circunstancias de la trama de la obra se centran en la ciudad de Popayán, Colombia, pero dichas circunstancias pueden ser perfectamente extrapoladas a muchas otras ciudades colombianas e incluso latinoamericanas. La obra se denomina *Catarsis* porque mediante un proceso de «limpieza espiritual» por medio de la danza los protagonistas logran la superación de heridas emocionales, trágicas, producidas por la vida cotidiana en la que se mueven. Eso hace que, además de la reflexión intelectual propuesta, la puesta en escena, con una gran calidad artística, produzca el tipo de emoción que se denomina «experiencia estética». Así las cosas, la fruición que genera la obra por medio de sus intérpretes no solamente produce la catarsis en ellos, sino también en los espectadores que logran conectarse estéticamente con la pieza dancística.

Un elemento muy destacable fue la manera como se configuró la obra. Partiendo de una idea del grupo, con el apoyo irrestricto del diseñador musical, de la diseñadora de vestuario, del diseñador luminotécnico y de los asesores asignados, fue un auténtico laboratorio creativo que no solamente construyó la obra, sino un diálogo y aprendizaje sobre la naturaleza y las características de las artes escénicas y dancísticas en Colombia.

Catarsis

Dirección y coreografía: Sebastián Latorre Tello.

Banda Musical: Pablo Tobar.

Diseño de luces: Andrés Salcedo.

Diseño de vestuario: Diana Yicell Álvarez Plaza.

Asesor coreográfico: Juan Guillermo Velásquez.

Asesor dramático: Gonzalo Morales Colman.

Asesor de investigación: Félix Alberto Vargas Rodríguez.

Elenco: Natalia Cáceres, José Girón, Angie Hernández, Laura Herrán, Valeria Holguín, Sebastián Latorre Tello, Vanessa Manzo, Aimar Ochoa y Lucas Rivera.

Referencias

Aristóteles. *Política*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1988.

Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza editorial, S. A., 2004.

Dallal, Alberto. *El aura del cuerpo*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 1990.

Elias, Norbert y Eric Dunning. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Sugerencia de citación: Vargas Rodríguez, Félix Alberto. *Catarsis: una purificación emocional desde la experiencia artística.*

La Tadeo DeArte 10, n.º 14, 2024, en prensa. <https://doi.org/10.21789/24223158.2117>

Jung, Carl. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. 3ª reimpresión. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

Markessinis, Artemis. *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, S. L., 1995.

Servos, Norbert. *Pina Bausch. Danza-teatro*. 3ª edición. Madrid: Ediciones Cumbres, 2018.

Romero, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. 2ª edición, 3ª reimpresión. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007.

post-print