

La virtualidad del trauma.

Sobre la obra *¿Quién prendió la plancha? Y ¿por qué la dejó caliente sobre la cama?*

Alexandru Bumbas en diálogo con la actriz Ella Becerra (Colombia)

Ella Becerra

Actriz

ella_becerra@yahoo.com.ar

Actriz, maestra en Artes Escénicas, egresada de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Es también directora escénica, productora y cofundadora de *La Maldita Vanidad Teatro* (2009) y cofundadora del colectivo *Escena y Sistemica* (2020). Ganadora del premio a “Laurel de Oro” a la mejor actriz del festival MESS de Sarajevo, en 2012. Ha participado en tres coproducciones internacionales: *Animalario* dirigida por Alberto San Juan y Roberto Álamo, *Antígona*, dirigida por Paolo Magelli; *Proyecto 85* con La Maldita Vanidad Teatro y el grupo brasileiro pH2. Recientemente, actuó en el papel de Petronila, en la producción Netflix de *Cien años de soledad*, bajo la dirección de Alex García López, Laura Mora y Carlos Moreno. Desde el 2021, es docente en la Pontificia Universidad Javeriana, en Bogotá.

Hay memorias que no han sucedido todavía en la escena y, sin embargo, ya la habitan. Permanecen en estado latente, como imágenes suspendidas, voces soterradas, cuerpos que contienen aquello que aún no ha encontrado una forma para ser dicho. En ¿Quién prendió la plancha? Y ¿por qué la dejó caliente sobre la cama?, Ella Becerra asume la dramaturgia y la dirección de la obra, haciendo de esa latencia un territorio escénico: un laberinto donde las distintas edades de una misma mujer se encuentran, se desdobl原因 y vuelven a atravesarse, mientras la figura mitológica del Minotauro encarna aquello que persiste en los pliegues de la memoria.

La dramaturgia se despliega a través de una pluralidad de cuerpos que encarnan las distintas edades de una misma mujer que fue víctima de un abuso sexual cuando era niña. Jeiny Cortés interpreta a la mujer de 48 años, Fernanda Avendaño a la de 25 y María Foro a la niña de 4 años, mientras Yuly Pérez da cuerpo a la voz del Minotauro. Uno de los fundamentos metodológicos de la obra es la incorporación de las constelaciones sistémicas y el denominado “hackeo emocional” como procedimientos de investigación y composición escénica.

La escena no reconstruye simplemente un pasado: lo reactiva, lo transforma y lo devuelve al presente bajo nuevas formas. Entre lo recordado y lo olvidado, entre la herida y su posibilidad de ser nombrada, la obra interroga así la virtualidad de la memoria: ese poder de lo ausente para seguir actuando, de lo que ha sido para devenir todavía.

Estrenada en 2025 en la Casa de La Maldita Vanidad de Bogotá, posteriormente formó parte de la programación del Festival Internacional de Artes Vivas de Bogotá (FIAV) 2026.

El texto de la obra se publica, con la autorización de la dramaturga, en el número 3 VIRTUALIDAD(es) de la revista In Vivo Arts.

La entrevista se realizó presencialmente el 27 de agosto de 2026, en el barrio Teusaquillo de Bogotá. La versión escrita que aquí se publica es el resultado de un proceso de transcripción, adaptación y edición realizado por Alexandru Bumbas.

Para visualizar el documental del proceso de creación de la obra:

<https://www.youtube.com/watch?v=3CnSfY4iF3A>

ALEXANDRU BUMBAS: *Para lxs lectorxs de In Vivo Arts que todavía no te conocen, ¿quién es Ella Becerra?*

ELLA BECERRA: Soy una mujer colombiana de 52 años que ha aprendido a expresarse en el mundo a través del teatro. Soy actriz, egresada de la Academia Superior de Artes de Bogotá, con formación profesional como maestra en artes escénicas. En mí desarrollo como actriz siempre fui una actriz que no podía ver solamente su parte: necesitaba construirla desde la comprensión del todo y de cómo esa parte era fundamental para el engranaje de la totalidad. Eso me fue dando un gusto y una atracción por la dirección.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿Puedes desarrollar un poco sobre cómo pasaste de la actuación hacia la dirección escénica?*

ELLA BECERRA: Yo empecé a dirigir por invitaciones. Nunca me lo tomé como algo evidente, porque yo decía que era una “atleta de corta velocidad”, de 100 metros planos, y sentía que la dirección era una carrera de fondo. Ese fondo me daba susto. Pero empecé dirigiendo una ópera y luego, en 2017, el director Jorge Hugo Marín, en el marco del proyecto *Una mirada paralela*¹, abrió el espacio para una dirección mía dentro del repertorio de *La Maldita Vanidad*. Esa fue mi primera dirección en la que se puso mucho de mí, en términos de la visión de lo que quería poner en escena.

¹ Evento bienal – iniciativa de *La maldita vanidad* teatro – que busca crear una programación artística y académica enfocada en destacar el ejercicio de la dirección teatral en Colombia, teniendo como referente, para cada edición, un creador teatral universal que sirve como tema de estudio de directorxs seleccionadxs para este encuentro. Cada directorx debe escribir y dirigir una pieza teatral; para ello, la organización les ofrece un monto económico para producir, y una temporada en el teatro. Además, el encuentro presenta un ciclo de lecturas dramatizadas y de conferencias, donde los directores hablan sobre su experiencia en este laboratorio de creación.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿Me puedes contar más sobre esta primera experiencia como directora?*

ELLA BECERRA: Se trata de la obra *La bailarina y la escopeta*. Es una obra sobre perspectivas: sucede simultáneamente en tres espacios y el espectador de cada espacio se hace cómplice del personaje protagonista de ese espacio y detector de los demás personajes. Es una obra que habla también del punto de vista y del juicio, a partir de una selección especial de Sergi Belbel de cuentos de Chéjov.

ALEXANDRU BUMBAS: *Para seguir con tu desarrollo profesional, además de ser actriz y directora, trabajas en otros lenguajes, ¿verdad?*

ELLA BECERRA: Sí. Soy actriz y, de una manera más amplia, soy “artista creadora”. Me interesan todos los lenguajes a través de los cuales puede expresarse la actuación. También soy pedagoga y he empalizado durante mas de 20 años método que se llama el *Método de la fragmentación*. desarrollado con La pesquisa teatro entre los años 2000 y 2005. Hago también audiovisual, y he participado en películas, series y telenovelas. Entre las películas que he trabajado están *El detective Marañón*, *Noviembre*, *El paseo de Teresa* y *Violencia*. Y por supuesto, participé en la producción de RCN y Prime Video, *Rigo*, y, con Netflix, en *Cien años de soledad*, en el papel de Petronila, la madre de Úrsula.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿Qué me puedes decir sobre el Método de la fragmentación? ¿Cómo lo definirías?*

ELLA BECERRA: Es una metodología de trabajo y una forma de entrenamiento actoral que surgió con un grupo con el que hice teatro clásico y de repertorio para adolescentes, en teatros de gran formato. Las exigencias para captar la atención de los estudiantes eran muy altas, así que necesitábamos cuerpos de actores muy presentes y una acción comunicada de manera muy precisa. Trabajé en ese proceso con Tito Ochoa, en el grupo La Pesquisa Teatro. Durante los

montajes, había espacios de reflexión teórico-práctica para ir creando esa metodología. La metodología está basada principalmente en una premisa de Aristóteles, según la cual el carácter del personaje es producto de sus acciones y en el postulado de Declan Donellan, en el cual se plantea al personaje como un ser que reacciona según su punto de vista en una situación de ficción. *La fragmentación* permite al actor tomar conciencia de todo su instrumento expresivo, ejercita la imaginación y desarrolla la capacidad de proponer en escena a partir de las acciones posibles del personaje que encarna. El grupo terminó, pero yo seguí trabajando y explorando el método y dictando mis clases a través de esa exploración.

ALEXANDRU BUMBAS: *Pasemos a la obra que motiva esta conversación. Me interesa saber cuál fue el origen de la pregunta “¿Quién prendió la plancha y por qué la dejó caliente sobre la cama?” y cómo esa pregunta doméstica se convirtió en el punto de partida de una obra que termina dialogando con el mito del Minotauro.*

ELLA BECERRA: En realidad fue al revés. Yo soy un animal de la escena, respondo a necesidades instintivas. Como actriz empecé desde una necesidad de sobrevivir y después, a través de la docencia, fui comprendiendo e integrando lo qué hacía como actriz. Cuando dirijo, se activa mi intuición y mi sensación de la escena, ese olfato que me ha dado trabajar durante casi 30 años en obras con grandes directores. Lo mismo pasó con la dramaturgia. Para ser sincera, esto surgió de una urgencia por expresar mi propia voz. Yo, como actriz, trabajo poniéndome a disposición para que otras voces pasen a través de mí, llegó un momento en que se volvió urgente escribir, expresarme. Apareció entonces un taller de escritura a través del gesto performático, dirigido por Saeed Pezeshki, con quien teníamos una colaboración artística en la Maldita vanidad y en una residencia artística con colectivo alemán Bridgeworks². Para mí fue una oportunidad de escribir a partir de lo que el gesto en escena empezaba a generar. Él nos hizo

²² Saeed Pezeshki (Aguascalientes, México) es director de escena, actor, dramaturgo y preparador físico. Es fundador y director de Circuito Liquen | arte contemporáneo, colectivo creado en Aguascalientes en 2003, y desarrolla desde hace varios años proyectos escénicos y pedagógicos entre América Latina y Europa. En Alemania forma parte de *Bridgeworks e.V.*, colectivo artístico transcultural con sede en Colonia que desarrolla producciones internacionales y proyectos situados en la intersección entre las artes escénicas, la literatura, el cine y la música. Pezeshki ha participado en diversas producciones de Bridgeworks, entre ellas *fiction&just&fication* (2022) y *fuck, marry & kill?* (2025).

unas provocaciones y de esas provocaciones empezó a salir el texto. Al principio era casi un monólogo: muchos recuerdos puestos en un solo lugar. Pero después empecé a descubrir que había una coexistencia de puntos de vista y que esos puntos de vista podían definirse a través de distintas edades. Cuando escuché el texto leído por lxs actorxs en la muestra final del taller, entendí que tenía potencialmente un texto para montaje teatral.

ALEXANDRU BUMBAS: *¡Aún no me dijiste nada con respecto al título!*

ELLA BECERRA: El título surgió de una experiencia expresada en el texto con respecto a la agresión de una niña. Resume buena parte de lo que es la obra: una pregunta sobre el pasado, sobre un momento de crisis y de riesgo, sobre la ausencia de cuidado adulto y sobre ese vacío de la memoria. ¿Quién prendió la plancha? y ¿por qué la dejó caliente sobre la cama?, en un momento en que unos niños estaban solos en un cuarto. Después esa pregunta se convirtió en metáfora de todos los momentos de riesgo, de la falta de atención y del descuido que permitió que sucediera lo que sucedió. Es una pregunta sin respuesta. Y precisamente por eso me fascina. Cuando todo el mundo me decía que era un título demasiado largo, yo pensaba: ¡perfecto! Soy muy rebelde y me gusta cuestionar las cosas, verlas desde otro punto de vista y abrir otra posibilidad.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿Cuáles son, según tú, las principales temáticas de la obra?*

ELLA BECERRA: La integración y la resiliencia. La obra habla de poder ver al monstruo interior y, al verlo, descubrir que no es un monstruo, sino una herida.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿La ves como una obra particularmente colombiana o como una obra universal?*

ELLA BECERRA: Es particular y, al mismo tiempo, universal. La idea que atraviesa la obra es fractal: es tan individual como global. Colombia tiene sus propios secretos, sus propias pestes; Alemania tiene los suyos y cada lugar tiene los propios. Pero son estructuras que se repiten y se hacen más complejas. Cuando hablo de lo global hablo de la humanidad. Cuando hablo de lo total, hablo incluso de la relación que tenemos con el planeta. Y, para aterrizarlo en algo pequeño, podemos pensar en un corazón humano: las violencias, las guerras, los secretos, los ocultamientos y esas partes de nosotros que están en conflicto. La obra intenta miraras e integrarlas para encontrar paz. Ni siquiera digo sanación o trascendencia: paz.



ALEXANDRU BUMBAS: *¿Cuándo se inició precisamente el proyecto, desde las primeras ideas hasta el estreno en 2025?*

ELLA BECERRA: En 2022. Fue cuando hice el taller con Saeed Pezeshki; de ahí surgió la escritura del texto. Como resultado de un encuentro con varias personas que habían sufrido abuso sexual en la infancia y que resonaron con los temas del texto, entendí mejor los patrones psicológicos que se generan en la adultez, la sensación de sentirse como un monstruo, culpable, es muy común y se repite en diferentes geografías y contextos. Tú me preguntaste sobre la universalidad y la colombianidad de esta obra; Yo siento que se construyó como una unidad virtual fractal, reitero que es tan individual como global y la investigación a través de la sistémica permitió hacer visible el lenguaje simbólico inconsciente que conecta a los espectadores con la obra.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿A qué te refieres exactamente cuando hablas de la unidad fractal virtual de la obra?*

ELLA BECERRA: Me refiero a que cada territorio tiene sus propios secretos y problemas, sus propios “monstruos” si quieres, y precisamente estos ocultamientos nos llevan también a la violencia, las guerras, la destrucción de la tierra, del medio ambiente... Una temática así se amplía en varias direcciones, como un fractal y nos cuestiona como seres humanos. La psicología llama a esta virtualidad “la legión”, es decir, esta parte de nosotros que está en conflicto. Lo que hace esta obra es mirar e integrar esta “legión” para encontrar la paz. Ni siquiera la sanación, la paz. De hecho, así aparece la sistémica en el proceso creativo.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿Cómo aparece precisamente la metodología de Escena y Sistémica³ en el proceso creativo? Yo la veo como una mediadora entre el texto y la escena. ¿Me equivoco?*

ELLA BECERRA: No te estás equivocando. De hecho, ahí interviene la “virtualidad” que para mí está presente todo el tiempo: hay demasiadas cosas latiendo simultáneamente en nuestra psique, aunque no todas estén activas en nuestra percepción. La ficción y el escenario son lugares donde puedo comprender la realidad. Aunque sea “de mentiritas”, veo todo y nada queda fuera de mi percepción. Me siento más segura en la ficción, en el escenario. Es un lugar donde puedo expresarme como ser humano de una mejor manera. Esa relación con otras capas de la realidad también se volvió importante para mí a través de experiencias con plantas y estados alterados de conciencia. No siempre comprendo las fuerzas que me atraviesan, pero esas experiencias me ayudan a explicar cómo percibo la realidad. La ficción, la escena y esos estados abren unidades de virtualidad. Después llegué a la idea de la constelación, primero a través de las constelaciones familiares y luego del trabajo sistémico de constelaciones estructurales. Cuando participo como intérprete en una constelación, me impresiona su dimensión física: poner en un espacio seguro unos cuerpos que emiten sentido y que pueden leerse metafórica y simbólicamente. Eso puede dar tranquilidad y sentido a una persona que llega con una pregunta. Y yo pensé: esto se parece mucho al teatro, entonces pensé que podía ser una herramienta creativa para abrir el campo del inconsciente y permitir que algo que resuena en la experiencia de un individuo pueda resonar también en el público.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿La constelación familiar entra después de que existiera el texto, o el texto es resultado de un trabajo de constelación?*

³ *Escena y Sistémica* es un colectivo de creación escénica cofundado en 2020 por las actrices Martha Leal y Ella Becerra, y el actor Pedro Falla. Su trabajo articula prácticas teatrales con herramientas provenientes de los enfoques sistémicos y las constelaciones familiares, explorando las relaciones entre cuerpo, memoria, vínculos y estructuras invisibles que atraviesan a los individuos y sus comunidades.

ELLA BECERRA: El texto existía. Y, estrictamente hablando, no se trata de constelación familiar, nuestro trabajo metodológico de investigación es través de constelaciones estructurales que trabajan de otra manera: no les interesa tanto el origen familiar ni determinar de quién es la “culpa”, sino que buscan encontrar el patrón de comportamiento y lectura de la realidad para cosecharlo y si es un proceso de sanación, desactivarlo. A nivel teatral, lo que me interesa es encontrar el patrón y activarlo, evidenciarlo en escena, para que pueda resonar en lxs espectadorxs y producir aquello que puede hacer el teatro: una experiencia de catarsis.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿Cómo se relaciona esto con tus trabajos creativos anteriores?*

ELLA BECERRA: El trabajo sistémico apareció primero en *Yo he querido gritar*, que no es un texto mío sino de Tania Cárdenas⁴. Habla de violencia doméstica contra un hombre. El texto termina con la muerte de la mujer, y a mí me interesaba cuestionar la forma en que esa muerte podía terminar justificándose. Después, en el marco de otra edición del proyecto *Una mirada paralela*, del que te hablaba, dedicado a Shakespeare esta vez, constelamos la dramaturgia. Investigamos a Shakespeare, sacamos temas y nos preguntamos por qué queríamos juntar a Shakespeare con Colombia. Yo soy muy rebelde también con los grandes relatos: Romeo y Julieta es presentado como una historia de amor, pero cuando uno mira el texto descubre que muchas veces los personajes ni siquiera se escuchan. Me interesa revisar esos discursos que hemos vuelto intocables o sagrados. Así como revisamos los discursos griegos, hay que revisar los de Shakespeare y los fundamentos de la cultura occidental. Dos guerras mundiales y una crisis ambiental nos obligan, por lo menos, a preguntarnos si esos fundamentos siguen siendo suficientes. De ese proceso surgió también *Hunting Hotel*⁵ en torno al ciclo de *Mirada Paralela*

⁴ Tania Cárdenas Paulsen (Bogotá, 1975) es dramaturga, guionista, editora y analista de guiones colombiana. Estudió Antropología en la Universidad de los Andes y realizó una Maestría en Escritura de Guiones para Cine y Televisión en la Universidad Autónoma de Barcelona, además de especializarse en edición de guiones en el Binger FilmLab de Ámsterdam. Su trayectoria atraviesa la dramaturgia teatral y la escritura audiovisual, así como la formación y el acompañamiento de procesos de creación. Entre sus obras teatrales se encuentran *Cuarto frío*, *Viudas o la felicidad tal vez sí existe* y *Yo he querido gritar*, esta última estrenada por La Maldita Vanidad bajo la dirección de Ella Becerra. Por *Cuarto frío* recibió el Premio Iberoamericano de Teatro Villa de Madrid en 1998.

⁵ *Hunting Hotel* (2018), obra de Jorge Hugo Marín producida por La Maldita Vanidad y dirigida por Ella Becerra, se desarrolla en la lavandería de un hotel militar y aborda, a través de una situación de violencia y

de La Maldita Vanidad, una obra relacionada con la violencia de Shakespeare y con los niños de Ricardo III. El hotel funciona como una especie de limbo donde están las almas que van muriendo. El espacio remite al Hotel Tequendama⁶ y a una lavandería donde se lava toda la ropa de las guerras y de las muertes.

ALEXANDRU BUMBAS: *Háblame un poco del mito del Minotauro, cuyo significado para este número de nuestra revista es clave ya que se trata de lo que llamamos una “unidad de virtualidad”. ¿Qué significa para ti que una figura arquetípica como esta pueda seguir produciendo sentido en el presente?*

ELLA BECERRA: Los arqueKpos resuenan en nosotros. Están vivos en nosotros. Y, si el Minotauro existe como un arqueKpo que resuena en la psique, entonces aparece una pregunta muy interesante: ¿qué personaje somos nosotros? ¿Cuándo somos Ariadna, cuándo somos Teseo, cuándo somos Dédalo, cuándo somos el padre que encierra a sus hijos para casKgarlos y cuándo somos el Minotauro? A mí siempre me resonó la metáfora del toro. Y uno de los grandes patrones que aparecen en la mente de una persona adulta que ha sufrido abuso sexual es la vergüenza y la idea de ser horrible: “no merezco amor”, “yo generé esto”, “es culpa mía”, “soy una besKa, una fiera horrible”. Cuando revisas el mito del Minotauro, descubres que él no tiene la culpa de ser lo que es. Es víctima de un capricho de los dioses. El Minotauro es castigado y encerrado en un laberinto, pero para mí el peor castigo no es el laberinto: es el rumor que lo convierte en una fiera espantosa, en un monstruo. Esa imagen, esa identidad construida por las palabras, hace que nadie se acerque a él desde el amor, sino desde el miedo. Cuando escribí el texto y empecé a comprender que una parte del personaje se consideraba un monstruo, revisé el

poder, la relación entre personajes cuyas vidas quedan atrapadas en las estructuras de quienes detentan el poder.

⁶ El Hotel Tequendama, uno de los edificios emblemáticos de la modernización de Bogotá a mediados del siglo XX, fue construido entre 1950 y 1953 en el sector de San Diego, en la intersección de la carrera Décima con la calle 26. El edificio se levantó sobre terrenos vinculados con anterioridad al antiguo claustro de San Diego, donde posteriormente funcionaron la Escuela Superior de Guerra, la Escuela Militar y el Ministerio de Guerra. Diseñado por la firma estadounidense Holabird, Root & Burgee y construido por la firma colombiana Cuéllar-Serrano-Gómez, fue inaugurado en mayo de 1953 y se convirtió rápidamente en uno de los principales hoteles de la capital. Su historia está estrechamente ligada a la transformación urbana y política de la Bogotá de mediados del siglo XX y, posteriormente, al desarrollo del Centro Internacional Tequendama.

mito y pensé: ¡NO! Muchas víctimas terminan siendo juzgadas como monstruos que hay que eliminar. Desde la perspectiva sistémica, lo que me interesa es integrar esa oscuridad que tenemos, mirarla a los ojos y decirle: te amo, te integro, eres parte de mí. El mito del Minotauro permite reunir todos esos hilos.

ALEXANDRU BUMBAS: *Hay lecturas del mito que ven inmediatamente al Minotauro como una figura monstruosa y, por eso, no lo conciben como otra cosa que un agresor. ¿Cómo entiendes esa interpretación?*



© Daniel Botero

ELLA BECERRA: Para mí es muy nítido: el Minotauro no es el agresor, es la interioridad de esta mujer, del personaje de la obra. Estamos demasiado acostumbrados a pensar en buenos y malos. A mí me interesa justamente otra cosa. En mis obras los verdugos no existen. No me

interesa darles voz ni darles más atención. Quiero poner el foco en la posibilidad de integración de la psique de la víctima.

ALEXANDRU BUMBAS: *Eso nos lleva también a la noción griega de ob-skene: aquello que permanece fuera de los ojos de lxs espectadorxs y que solo se representa por mimesis indirecta, por ejemplo, a través de la narración hecha por un testigo que asistió a un hecho violento. La obra aborda una experiencia muy difícil de representar sin caer en la ilustración, el realismo psicológico o la espectacularización del trauma. ¿Qué decidiste deliberadamente no mostrar?*

ELLA BECERRA: La obra no va del abuso. Va de la psique y, más concretamente, del mecanismo de defensa de la psique que no quiere ver el abuso. Por eso no había que mostrarlo. La obra no lo necesita y la obra no lo pide. El teatro puede ser una denuncia en la que se repite el acto, pero eso no me interesa. Creo que quienes hacemos ficción tenemos una responsabilidad: cuando la realidad está como está, podemos reproducir aquello que odiamos o podemos reformularlo desde otro lugar. Nunca me interesó la denuncia en sí misma porque la obra no va de eso. Creo que en este momento particularmente tenemos una responsabilidad los que hacemos ficción. Debemos traer al espacio virtual de la ficción una reproducción de la realidad, es decir, debemos virtualizar la realidad. Debemos representar lo que odiamos o reformularlo desde otro lugar, por eso para mí esta obra no es de denuncia.

ALEXANDRU BUMBAS: *Hablemos de la otra unidad de virtualidad que es la escenografía, mejor dicho, de la representación del laberinto del Minotauro a través de las plataformas móviles. ¿Cómo nace esta idea?*

ELLA BECERRA: Aquí llega LaKnoamérica, o la manera en que hacemos teatro acá. *Ríe.* El teatro que he hecho con La Maldita Vanidad no parte de una idea y luego la realidad se financia para que sea así y no de otra manera. Ha sido al revés. Pero esa es una potencia creaKva maravillosa porque aquí la pregunta es la siguiente: si no hay plata para financiar, ¿cómo vamos a resolver escénicamente un laberinto griego donde vive el Minotauro? Al inicio, yo había

pensado en un laberinto en donde el público hubiera podido hacer el recorrido, hice los planos, los dibujos, y pronto se sumaron los millones de pesos. *Ríe*. Llegamos entonces a la idea de utilizar esos backings como paneles, pero aun así seguían siendo muy caros. Entonces surgió la idea de que, si la gente no se puede mover en el laberinto, entonces el laberinto se puede mover frente a los ojos de lxs espectadorxs. La carencia y los límites activan la creatividad, y luego las respuestas son maravillosas. Y, ¿qué sucedió? Como nos preocupamos también por el uso de materiales reciclables, empezamos a mirar y encontramos en la bodega de La Maldita Vanidad esas plataformas con cuatro ruedas que se pueden mover de un lado para el otro. En una sesión de indagación sistémica una de las actrices vio que el laberinto se dibujaba con luz en el piso del escenario, entonces instalamos luces debajo de estas plataformas móviles y así apareció el laberinto que pudimos mover según la necesidad de la puesta en escena.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿Qué me puedes decir sobre la representación escénica del Minotauro, esa presencia inquietante que en tu puesta en escena aparece como una entidad llena de pelos y pelucas?*

ELLA BECERRA: Es cierto que nos hemos preguntado mucho sobre cómo iba a ser el Minotauro. La resolución de su vestuario surgió como una representación de esta zona oscura, de lo que no queremos mirar, de lo monstruoso, de lo que está oculto... En el trabajo sistémico surgió una imagen muy fuerte de pelos, de hilos, de esta sensación de estar envuelto en una materia que no te deja mover. Y así nació el vestuario del Minotauro... utilizando, mejor dicho, reciclando las pelucas del teatro. Hemos pasado mucho tiempo en presencia de las pelucas, y el Minotauro apareció como una figura semejante al Tío Cosa de la familia Addams (*Ríe*), el personaje más Kerno de esa historia. Fue como un monstruo infantil dentro de nuestras posibilidades.

ALEXANDRU BUMBAS: *Para concluir el tema de las unidades de virtualidad escenográficas, me gustaría que me hablaras un poco de la imagen proyectada de la niña que aparece al final de la obra. En un dispositivo escénico tan minimalista, ¿qué aporta o qué aclara*

la presencia de esta fotografía? ¿Es una manera de potenciar el misterio? ¿De trabajar la imaginación del espectador?

ELLA BECERRA: La imagen produce una experiencia estética muy importante para mí. Cuando, por ejemplo, yo veo a mi sobrina de cuatro años, me pregunto: ¿cómo se le ocurriría a alguien acceder a ese cuerpo de manera erótica? Cuando hago el ejercicio de imaginarme a mí misma de cuatro años, aparece una imagen muy contradictoria: una conciencia infantil que, al mismo tiempo, puedo mirar desde mi perspectiva adulta. Al poner frente al espectador una representación virtual de esa fragilidad completa, el espectador puede integrar el reconocimiento del sinsentido y de la ruptura de las categorías en su dimensión simbólica de la inocencia de la infancia. La imagen nos saca del espacio mítico y nos proyecta en la realidad dolorosa del hecho. Además, dentro de la línea anecdótica de la obra, la fotografía produce en la protagonista el mismo efecto: al poder ver esa fragilidad completa, puede integrar aquello que le duele, aceptar el dolor y entonces empezar a integrarse.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿Qué pasa con los hilos interminables que hace y deshace la mujer en la obra, más allá de la referencia evidente a Ariadna? ¿Qué unidades de virtualidad produce esta metáfora del hilo?*

ELLA BECERRA: Son imágenes de mi inconsciente. Cuando escribía, esa imagen estaba clarísima. Incluso los dedos que aparecen en la puesta en escena nacen de esa sensación de alguien que está amarrado. Hay una referencia a un cuento de *Mujeres que corren con los lobos* de Clarissa Pinkola Estés⁷, en el que un hombre pesca la muerte en su red y, cuando intenta escapar, cuanto más corre más se enreda. Esa sensación de estar atrapada y paralizada se

⁷ Publicado originalmente en 1992 bajo el título *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*, el libro de la psicoanalista y antropóloga estadounidense Clarissa Pinkola Estés propone una lectura de diversos mitos, cuentos tradicionales y relatos folclóricos desde la figura arquetípica de la «Mujer Salvaje». A partir de estas narraciones, Estés explora las relaciones entre memoria, imaginación, intuición y formas de resistencia frente a los procesos de domesticación cultural de lo femenino. La obra, ampliamente difundida fuera del ámbito estrictamente psicoanalítico, ha tenido particular influencia en discursos contemporáneos sobre la autonomía, la creatividad y la recuperación de saberes vinculados con la experiencia femenina.

relaciona con la depresión y con la experiencia de estar atada a algo que no se puede resolver. Después empiezan a aparecer otros vínculos de sentido: el hilo de Ariadna, tejer una red, organizar un tejido, construir y deshacer. Todo es un cúmulo de descubrimientos. El caos y el desorden del acontecimiento rompen una armonía, y la vida tiene que encontrar una manera de desenredarse.



© Daniel Botero

ALEXANDRU BUMBAS: *Hablaste de la niña y de la infancia. Cuéntame un poco sobre la presencia simultánea de las diferentes edades del personaje, esta multiplicación de las unidades de virtualidad que hacen surgir nuevos sentidos según cada edad.*

ELLA BECERRA: Pensándolo en los términos de esta entrevista, para mí, cada edad es una virtualidad, es decir, hay algo que siempre queda en un estado latente. Por ejemplo, la infancia hace parte del pasado, pero el pasado sigue presente en la adolescencia y, después, en la edad adulta. Son instancias temporales que se oponen y se completan mutuamente. Pensar este personaje en tres instancias es una manera de observar la evolución del trauma y las maneras en que se puede resolver según las edades. J.R.R. Tolkien, el autor de la saga *El señor de los anillos* decía que “en la ficción es posible ordenar el mundo y ponerle la cara al malo y al bueno”. La ficción es siempre una alternativa a la realidad porque la realidad está muy mezclada. Al separar varios puntos de vista, estos mismos puntos de vista se ordenan en la psiquis y producen, pongámoslo así, una forma de tranquilidad. La gente me decía que la niña de la obra es la más sabia de las tres instancias como si eso no fuera algo evidente. Uno se miente a sí mismo creyendo que los adultos estamos más ubicados. Por otro lado, yo no quería que la experiencia fuera simplemente violenta, dura o caótica. Yo quería otra cosa: una experiencia estética bella y reparadora frente a un hecho despreciable.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿Cómo seleccionaste las actrices para encarnar estas edades precisamente?*

ELLA BECERRA: Ellas me seleccionaron a mí. Ahí vuelve a aparecer lo que yo llamo el “campo de resonancia”. Fernanda Avendaño y María Foro querían ser dirigidas por mí. Empezaron a buscar textos, leyeron a dramaturgas importantes, pero ninguno de ellos resonaba con ellas. Entonces les di este texto y les encantó. Las otras dos actrices llegaron después para completar el elenco. No hubo una audición “tradicional”.

ALEXANDRU BUMBAS: *¿Y el trabajo con ellas se construyó también con herramientas sistémicas?*

ELLA BECERRA: Todo el tiempo. El resultado fue maravilloso porque hay una certeza en este trabajo. Cuando retomamos el montaje, ellas saben muy bien que pueden olvidar cosas concretas, pero tienen claro algo fundamental. A través de la investigación sistémica construyeron certezas sobre sus personajes y sobre las personas que habitan la obra.

ALEXANDRU BUMBAS: *En el [documental del proceso creativo](#), dices que “el teatro es un espacio para el encuentro entre quienes están rotos y, por tanto, un espacio de sanación”. ¿Puedes desarrollar esa idea?*

ELLA BECERRA: Partiendo de la base de que todos estamos un poco rotos. Pero hablar de sanación es peligroso, porque no se trata, en mi caso, de hacer teatro terapéutico. Me gusta el teatro porque es teatro, porque es arte. Pero el teatro, en su potencia expresiva, nos permite expresarnos y, en esa medida, puede sanar. Podemos diseccionar la realidad, darle categorías, ordenarla y verla. Para mí eso es tranquilizador. Y si el espectador tiene la ocasión de presenciarlo y, por empapa, permite que su cuerpo —entendido como un tono del ser— vibre y suelte información, puede ocurrir algo. También está el encuentro presencial: sentirnos bajo un mismo techo. Todo eso, para mí, alivia el espíritu.

ALEXANDRU BUMBAS: *Por curiosidad, ¿cuánto tiempo ensayaron?*

ELLA BECERRA: Aproximadamente dos meses.





© Daniel Botero

ALEXANDRU BUMBAS: *¿Qué reacciones o anécdotas del público te han acompañado, tanto positivas como negativas?*

ELLA BECERRA: Por ejemplo, me han dicho: “Esto no es teatro”. También: “dura mucho”, “la gente no lo entiende”, “usted está loca”, “la obra es muy oscura”. Y, al mismo tiempo, hay espectadores que empiezan a llorar y tienen catarsis muy fuertes. Hay personas que salen, pasan quince minutos llorando y me dicen: “No entiendo por qué estoy llorando; yo nunca sufrí un abuso, pero no paro de llorar”. También están los placeres estéticos e intelectuales. Hay personas a las que les parece muy complejo y yo pienso: ¿y qué? Si el teatro necesita complejidad y niveles de lectura, eso también forma parte de su potencia. Recuerdo una experiencia que me conmovió, la de una comunidad de jóvenes “problemáticos” que fueron a ver la obra durante el Festival Internacional de Artes Vivas de Bogotá (FIAV). Uno de ellos dijo algo así como que yo le había hecho llorar. Y para mí fue una alegría enorme. ¡Qué alegría que el teatro pueda ser una puerta de expresión y de liberación!

ALEXANDRU BUMBAS: *Yo también recuerdo una reacción después de la función que vi, y me gustaría compartirla. En la primera fila había una señora con su esposo, me imagino. La señora le dijo al salir de la sala que ella no había entendido mucho, pero que para ella se trataba de la puesta en escena de una sesión de psicoterapia.*

ELLA BECERRA: Para mí, eso es un gran regalo. La obra no apela solamente a la razón. Es hiperemocional y también muy visual. Hay una densidad visual que puede desestabilizar al espectador. Para lxs espectadorxs, quizá el espacio sea un lugar seguro. Para mí, es un espacio de intensidad. También recuerdo al padre de una amiga, un señor de unos 60 años, que no habló durante toda la función. Al día siguiente dijo: “La obra de su amiga me hizo recordar cosas que hubiera querido olvidar”. Para mí eso es un otro gran regalo.

ALEXANDRU BUMBAS: *Si al comienzo de la obra existe una pregunta —¿quién prendió la plancha? —y la obra no la responde, ¿qué otra pregunta queda abierta al final?*

ELLA BECERRA: ¿Cuándo vamos a parar? ¿Cuándo vamos a parar de revisitar, de agredirnos, de correr ante la sombra y, en el camino, tumbar al que esté delante? Como humanidad deberíamos pensar cómo detener esa fuerza, esa rueda que pusimos a rodar y a la que cada vez le damos más energía para agredir y dañar al otro. ¿Cuándo vamos a parar?

Nota editorial

La entrevista conserva las ideas y formulaciones fundamentales de la conversación original, pero no reproduce mecánicamente la transcripción automática. Los fragmentos evidentemente ininteligibles, las conversaciones técnicas sobre la grabación y las intervenciones fuera de registro fueron excluidos para producir una versión publicable.