

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

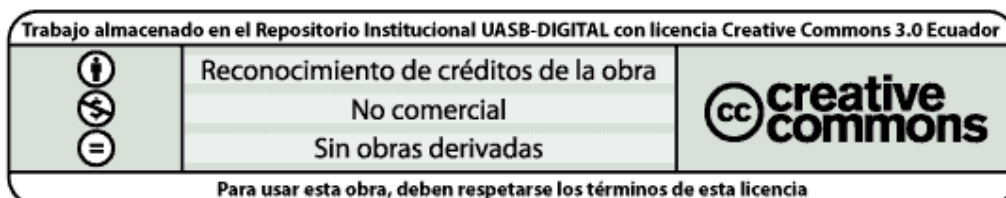
Programa de Estudios de la Cultura
Mención: Artes y Estudios Visuales

Imago theātrum.

El teatro como praxis expandida en las creaciones del grupo colombiano *Mapa Teatro*

Jaime Alfredo Flórez Meza

2011



Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

.....

Jaime Alfredo Flórez Meza

Noviembre de 2011

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Estudios de la Cultura
Mención: Artes y Estudios Visuales

Imago theātrum.

El teatro como praxis expandida en las creaciones del grupo colombiano *Mapa Teatro*

Jaime Alfredo Flórez Meza

Tutor: Alex Schlenker

Bogotá, 2011

RESUMEN

Imago theātrum -el teatro como imagen, en latín- es una reflexión sobre el hecho teatral a partir de una aproximación a las prácticas escénicas de *Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas*, principal exponente del teatro de vanguardia en Colombia. Desde su fundación los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden Cortés, núcleo creativo del grupo, concibieron su proyecto desde una visión interdisciplinaria del fenómeno teatral, que apela tanto a su singularidad -lo vivo, lo visual, la experiencia, el encuentro, la presencia- como a la multiplicidad de dispositivos que lo rehacen, superando las fronteras que convencionalmente lo separan de otras artes. Las prácticas de *Mapa Teatro* apuestan por el reencuentro de lo escénico con lo real y lo vivencial. Esta concepción entra en choque con los fundamentos y praxis de un teatro eminentemente dramático, apoyado más en la textualidad que en la visualidad, en la mimesis, en la sumisión del espectador y del actor ante la Institución-Teatro y ante un régimen colonial de representación, en la separación escenario-público, en la mirada frontal y centrada, en las representaciones naturalistas, psicologistas y realistas.

Desde los estudios teatrales este trabajo es un viaje por el teatro contemporáneo de la mano de artistas y autores que han resistido a ese teatro convencional y dominante, cuyo dispositivo dramático pasó al cine y la televisión. Las vanguardias teatrales del siglo XX y de lo que va del XXI en Occidente -las *dramaturgias de la imagen*, como las llama José A. Sánchez- generaron otras visiones del arte teatral: teatro posdramático, teatro en el campo expandido, teatro y artes vivas... Acogieron las rupturas de las artes plásticas e incorporaron los nuevos artefactos de la visión; se interesaron por las nuevas realidades sociales, las subjetividades, las marginalidades, lo micro-político, las nuevas sensibilidades y formas de asociación; y asumieron otras formas de creación, de escribir la escena con múltiples autores, con artistas y no artistas.

El viaje pasa también por las tendencias teatrales en Colombia y se detiene así en las prácticas de *Mapa Teatro*, no para abordarlas en su totalidad y en toda su complejidad, sino para estudiar los procesos conceptuales, políticos y formales que, en mi opinión, han llevado a ampliar y reconfigurar la noción y la praxis del teatro en el país. De este modo *Mapa Teatro* recoge un legado artístico y cultural transgresor, lo resignifica, lo potencia y expande así el teatro en su efímero presente y hacia futuro.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	8
1. ESE MISTERIO LLAMADO <i>TEATRO</i>	13
2. LAS PRÁCTICAS TEATRALES EN COLOMBIA.....	26
Los cambios de paradigma.....	26
Las dramaturgias: de lo épico-popular a lo subjetivo y fragmentario.....	29
Multiplicidad de formas y prácticas.....	33
3. LAS POÉTICAS DE <i>MAPA TEATRO</i>	46
Lo conceptual: búsqueda de un teatro expandido.....	47
Lo político: el descentramiento de la(s) mirada(s).....	60
<i>Reconfiguraciones de lo representacional</i>	61
<i>Otredades y dialécticas del encuentro</i>	69
Lo formal: las metáforas visuales.....	83
<i>Una cartografía del cuerpo</i>	85
<i>La imagen: hacer visible lo invisible</i>	87
<i>Las dramaturgias del desgarramiento y la extrañeza</i>	89
<i>El espacio vital: la pregunta por los espacios virtuales y reales</i>	95
CONCLUSIONES.....	97
BIBLIOGRAFÍA.....	102

FUENTES VIRTUALES.....	105
------------------------	-----

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1. FUENTES ORALES.....	108
ANEXO 2. CARTA DE ROLF ABDERHALDEN.....	110
ANEXO 3. IMÁGENES DE <i>MAPA TEATRO</i>	111
ANEXO 4. FOTOGRAFÍAS.....	115
ANEXO 5. OBRAS DE <i>MAPA TEATRO</i> EN INTERNET.....	118
ANEXO 6. ÚLTIMAS PRODUCCIONES.....	120
ANEXO 7. EL TEATRO AMENAZADO.....	121

INTRODUCCIÓN

Inicialmente este trabajo estaba concebido como un estudio comparativo entre las prácticas escénicas de los grupos *Mapa Teatro*, de Bogotá, y *La Espada de Madera*, de Quito. Sin embargo, debido a la extensa trayectoria de ambos grupos, su abundante material artístico y las distancias entre ambas prácticas y ciudades, acordé con mi director concentrarme en una sola experiencia para tener una mayor profundidad de análisis. Por mi lugar de trabajo y residencia opté por *Mapa Teatro*.

La elección de este grupo para el presente estudio no ha sido fortuita. Está ligada íntimamente a mi experiencia como actor, docente y espectador de teatro, a mi cercanía con Bogotá, ciudad en la que inicié mis estudios de teatro y comunicación social. Desde que vi el montaje de *Ricardo III*, de Shakespeare, en una presentación especial que *Mapa Teatro* realizó en la capilla de la Universidad Nacional de Bogotá, algo se atravesó en mi organismo. Aquello era experimental, sin duda vanguardista y particularmente no realista. ¿Pero qué era? Yo aún tenía presentes la imagen de *En busca de Ricardo III*, la película de Al Pacino filmada unos años antes sobre la misma obra, y mis propios aprendizajes y experiencias actorales. Ciertamente desde entonces quedé atraído por la estética y la poética de esta agrupación y me sentí invitado a descubrir su particular mirada del teatro. Diez años después decidí iniciar formalmente esa búsqueda.

En consecuencia, éste es un estudio teatral a partir de las prácticas escénicas de *Mapa Teatro*, que han consolidado, en mi opinión, la praxis de un *teatro posdramático* en Colombia; un proyecto contemporáneo y expandido del hecho teatral. Este tipo de experiencias teatrales siguen nombrándose bajo las denominaciones de teatro vanguardista y experimental; pero, más recientemente, *teatro en el campo expandido*. Son distintos nombres para referirse a un conjunto de prácticas que rebasan lo dramático o la dramaticidad del teatro. De acuerdo con Víctor Viviescas,¹

el objeto de los estudios teatrales no puede limitarse al estudio del teatro dramático, porque [...] el teatro dramático está acuciado por dos amenazas de caducidad. [...] en primer lugar está amenazado por estar adscrito a un régimen de

¹ Director y dramaturgo colombiano. Doctor en Estudios Teatrales de la Universidad de París III-Nueva Sorbona. A la fecha es coordinador académico de la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

representación del arte [...] que separa al arte de la vida mediante el artificio -el artefacto- de la ficción, de la fábula y de la mimesis. Un régimen que articula de manera [...] determinista una batería de saberes y de técnicas, una materia ficcional y unas formas de expresión predeterminadas de antemano. En segundo lugar, porque la circunstancia histórico-filosófica de lo humano en nuestro contexto se resiste a ser expresada, a ser interrogada en el viejo molde de un teatro [...] mimético y dramático.²

Por teatro dramático habría que entender básicamente la representación de un texto dramático o de un texto narrativo de forma tal que lo verbal subordina lo escénico y lo visual. “Lo que resulta ilícito es hacer depender el espectáculo escénico del drama construido con independencia de su realización física”,³ dice José A. Sánchez.⁴ Las alternativas frente a este régimen de representación dramática se manifiestan, en el presente caso, en la pluralidad y resistencia que subyacen en las poéticas de *Mapa Teatro*, en sus materiales disímiles y multigenéricos, en la dramaturgia en plural -dramaturgias del texto, del espacio, de la imagen, del espectador, la *mediaturgia*-, en su interdisciplinariedad, en el descentramiento de la mirada de espectadores y creadores, en el desequilibrio del espectador, en la conformación de comunidades experimentales y transitorias, en la teatralidad que despliega, en su lucha por configurar un *teatro de lo real* en Colombia como alternativa al tradicional teatro realista; en fin, en su compleja madurez teatral. Más que un grupo, *Mapa Teatro* es un núcleo de trabajo escénico o, si se quiere, un grupo atípico dirigido por los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden Cortés; un *laboratorio de artistas*. “*Mapa Teatro* ha construido un universo dentro del ámbito de las Artes Vivas, lugar propicio para la transgresión de fronteras disciplinares, para la fusión de lenguajes y lecturas y la articulación de problemáticas locales y globales”.⁵ Para el grupo bogotano cada contacto con el público es una experiencia viva, compartida, única e irrepetible que desborda el carácter de representación teatral convencional.

El trabajo de *Mapa Teatro* ha sido una constante búsqueda por expandir el campo de lo teatral en Colombia mediante la problematización de los materiales de

²Victor Viviescas, “De la multiplicidad y la construcción de nuevas singularidades del teatro y los estudios teatrales”, en *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 13, No. 1, Bogotá, Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 172.

³ José Antonio Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, 2a. ed., p. 19.

⁴Doctor en filosofía e investigador y catedrático español de la Universidad de Castilla-La Mancha. Ha escrito numerosos textos sobre prácticas artísticas contemporáneas.

⁵ Sitio web de *Mapa Teatro*, en <http://www.mapateatro.org/mapa.html>.

creación, lo interdisciplinario y la desterritorialización de las prácticas escénicas, a tal punto que

ha generado un espacio de migraciones donde se desplazan continuamente el mito, la historia y la actualidad; los géneros (teatro, ópera, obras radiofónicas, video-sonido-instalaciones, intervenciones urbanas y acciones plásticas); los autores y las épocas (Esquilo, Müller, Shakespeare, Sarah Kane); las geografías y las lenguas (*La Noche/Nuit* en francés y español, *Muelle Oeste* en ruso, *Un señor muy viejo con unas alas enormes* en tamil,⁶ *De Mortibus* en inglés, francés y español); la palabra, la imagen y el movimiento (*Psicosis 4:48*); lo real y lo virtual (*La limpieza de los Establos de Augías*); los escenarios de lo real y la representación (*Proyecto Prometeo*, *Testigo de las Ruinas*). De ahí su interés por la traducción de escrituras dramáticas al castellano [...] y la transposición escénica de obras y de mitos clásicos al mundo contemporáneo (*Horacio*, *Oresteia ex Machina*, *Ricardo III*, *Prometeo*); y la transposición de texto a imagen y a sonido (*La limpieza de los establos de Augías*, *Prometeo*, *La Flauta Mágica*, *Psicosis 4:48*).⁷

En líneas generales esta investigación se plantea desde un enfoque cualitativo y construccionista, desde los estudios visuales, en general, y en particular desde los estudios teatrales para articular así la reflexión y teorización que a partir de su práctica plantea *Mapa Teatro*. Entiendo los estudios visuales como una *inter-disciplina* que aborda la visualidad como una práctica social, “no sólo como la ‘construcción social de la visión’ sino como la construcción visual de lo social”;⁸ lo cual incluye y concibe las imágenes -entre ellas las artísticas- como prácticas sociales. Ello en buena medida explica el título dado a esta investigación, encabezado con el *imago theātrum*.

El abordaje de los estudios teatrales implica, entonces, una perspectiva interdisciplinaria y construccionista, teniendo presente los derroteros generales que para el caso expone José Luis Brea desde los estudios visuales:

tan pronto como tales “estudios culturales sobre lo artístico” se constituyen sobre bases críticas, se derrumba el muro infranqueable que en las disciplinas dogmáticamente asociadas a sus objetos separaba a los artísticos del resto de los objetos promotores de procesos de comunicación y producción de simbolicidad soportada en una circulación social de carácter predominantemente visual. De tal manera que dichos estudios críticos sobre lo artístico habrán de constituirse [...] como [...] *estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad*.⁹

⁶ El tamil o tamil es una de las lenguas que se hablan en la India. El montaje se realizó con un grupo de ese país.

⁷ *Mapa Teatro*, sitio oficial, en <http://www.mapateatro.org/mapa.html>.

⁸ W.T.J. Mitchell, “Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual”, en *Estudios Visuales*, No.1, Nov. 2003, p. 39.

⁹ José Luis Brea, edit., “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, en *Estudios Visuales: La epistemología de la era de la Globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 7.

Por lo tanto, ¿cómo se articulan los procesos conceptuales, políticos y formales en la praxis del grupo *Mapa Teatro* que busca expandir el campo de lo teatral en Colombia? Esta es la pregunta central de mi trabajo. La posible o posibles respuestas están precedidas por algunas hipótesis: las prácticas posdramáticas y expandidas de *Mapa Teatro* potencian su visualidad teatral y abren otras posibilidades a las prácticas escénicas en Colombia; la riqueza y diversidad de sus dramaturgias recrea problemáticas sociales apremiantes; hay un manejo de una autonomía creativa y organizacional con medios, procesos y resultados estéticos y sociales significativos; existe una comunidad de interpretantes que significa y reconoce sus prácticas teatrales.

Para encontrar una respuesta me planteé como objetivo general articular los procesos conceptuales, políticos y formales en la praxis del grupo *Mapa Teatro* que busca expandir el campo de lo teatral en Colombia, desde la perspectiva interdisciplinaria de los estudios teatrales que manejan autores como José A. Sánchez, Ileana Diéguez¹⁰ y Víctor Viviescas. Este propósito conlleva tres objetivos específicos: explicitar las concepciones estéticas, disciplinares y filosóficas que definen el quehacer teatral de *Mapa Teatro*; asumir lo político como lugar de la mirada de creadores y espectadores en la producción de significados a partir de las prácticas escénicas de *Mapa Teatro*; y analizar los elementos formales que dan lugar a sus obras: fundamentalmente la corporalidad, la imagen, las dramaturgias y el espacio.

Como una forma de viabilizar mis intenciones he propuesto tres categorías que operan transversalmente: *lo conceptual*, que comprende básicamente las convicciones y concepciones estéticas, filosóficas y disciplinares que orientan los procesos teatrales y formativos de *Mapa Teatro*; *lo político*, entendido como el lugar desde donde mira y se expresa el grupo, las preguntas que problematizan sus obras, y la mirada del espectador para construir significados a partir de sus prácticas teatrales -etimológicamente, además, la palabra teatro viene del griego θέατρον o *theatron*, esto es, el lugar desde donde se mira y se contempla-; y *lo formal*: el cuerpo, la imagen como gesto creativo, las dramaturgias múltiples y la problemática del espacio. Se trata, por lo tanto, de tres categorías que facilitan conocer determinados elementos y procesos que construyen la visualidad teatral que forja *Mapa Teatro*, sus metáforas visuales. No pretendo

¹⁰ Investigadora teatral cubana-mexicana. Doctora en Letras de la UNAM. Ha escrito numerosos textos sobre teatralidad. Es coordinadora de investigaciones del Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli y docente del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana, en México, DF.

determinar hasta dónde llega lo conceptual y empieza lo político o dónde termina lo formal. Son categorías interdependientes, móviles, flexibles. Ninguna se puede entender sin las otras y si aquí aparecen separadas es para organizar mejor mis ideas en torno a ellas.

En el primer capítulo presento un panorama de algunos paradigmas de las prácticas teatrales en Occidente durante el siglo XX y de algunos conceptos que me parecen importantes para contextualizar el trabajo de *Mapa Teatro*. En el segundo hago un perfil de las prácticas teatrales en Colombia, tomando en cuenta grupos de teatro referenciales, dramaturgias y tendencias. Y en el tercero realizo una aproximación a *Mapa Teatro* desde lo conceptual, lo político y lo formal de sus prácticas escénicas, sus implicancias, sus miradas, algunos significados que se han construido alrededor de sus obras, como una manera de acceder a sus poéticas. Las concepciones filosóficas, estéticas, disciplinares y sociales, los materiales, las lecturas y miradas de lo real y lo teatral, los procesos formales, las tensiones entre la realidad, la representación y la ficción, la expansión práctica de la noción teatral, la interdisciplinariedad artística, teatro posdramático, teatro en el campo expandido, teatro y artes vivas, teatro de lo real. Todas estas disputas, preguntas, visiones y reconfiguraciones del hecho teatral convergen en las prácticas de *Mapa Teatro*, en las poéticas que a lo largo de veintisiete años ha ido construyendo y que resignifican la praxis del teatro en Colombia.

La perspectiva teórica de mi trabajo es, como ya lo dije, interdisciplinaria, y está apoyada en los estudios teatrales desde los aportes de José Antonio Sánchez, Víctor Viviescas e Ileana Diéguez; además de otros provenientes de artistas del teatro como Antonin Artaud, Heiner Müller y Peter Brook, del teórico de arte y curador Nicolas Bourriaud, del sociólogo Raymond Williams y de filósofos como Jacques Rancière, Alain Badiou, Hans-Thies Lehman, Gilles Deleuze y Walter Benjamin.

Las fuentes empleadas en este trabajo han sido tanto primarias como secundarias. Entre las primeras están las orales: conversaciones y entrevistas con miembros del grupo, testimonios y opiniones de personas que conocen su trabajo (teatristas, académicos y otros espectadores); las observaciones participantes y no participantes de actividades vinculadas con las prácticas de *Mapa Teatro*; el material audiovisual: registros en video parciales o totales de determinados montajes escénicos, a los que tuve acceso; las fuentes virtuales: información digital de documentos,

fotografías y audiovisuales relacionados directamente con el trabajo de *Mapa Teatro*; acceso al archivo del grupo: debido a su extensión se limitó a material sobre *Ricardo III*, por tratarse de la más clara referencia que yo tenía del trabajo del grupo; los textos: revisión bibliográfica de material impreso y digital relacionado parcial o totalmente con el grupo, como *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, de Ileana Diéguez, o *Ricardo III: Un escenario para los actores en conflicto*, de la Fundación *Mapa Teatro*; por último, reportajes, artículos y ensayos en medios impresos, tales como *El teatro: entre rejas*, que me lo facilitó su propio autor, Sandro Romero Rey, dramaturgo, director escénico y escritor colombiano.

Entre las fuentes secundarias están otros textos -impresos y digitales- que arrojan luz sobre las prácticas expandidas, posdramáticas e interdisciplinarias de *Mapa Teatro*. Menciono algunos de los más importantes: *El teatro en el campo expandido y Dramaturgias de la imagen*, de José Antonio Sánchez; *De la multiplicidad y la construcción de nuevas singularidades del teatro y los estudios teatrales*, de Víctor Viviescas; *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud; *La puerta abierta*, de Peter Brook; *Germania: Muerte en Berlín y otros textos*, de Heiner Müller; *El espectador emancipado*, de Jacques Rancière; y *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud.

A partir de mis preguntas y reflexiones sobre las resignificaciones teatrales que se plantean desde prácticas escénicas como las de *Mapa Teatro*, que considero fundamentales para una mayor comprensión y ampliación del fenómeno teatral, espero contribuir a desarrollar el pequeño nicho de investigación en estudios culturales teatrales ya existente en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. En ese sentido aspiro a que los espectadores y practicantes del hecho teatral, y lectores en general, encuentren un material para la deliberación e indagación sobre la multiplicidad y las tensiones de una expresión que tanto en Colombia como en Ecuador necesita expandirse, en todo el sentido de la palabra, acogiendo la nueva herencia del teatro que se ha construido en Occidente desde las prácticas escénicas vanguardistas, posdramáticas, alternativas y relacionales, de las cuales *Mapa Teatro* es, hoy por hoy, un referente no sólo en Colombia sino en América Latina.

1. ESE MISTERIO LLAMADO *TEATRO*

Los conceptos de *teatro posdramático*, *teatro en el campo expandido*, *teatro de la repetición* y *teatro de la operación* pueden servir para identificar y comprender las *prácticas teatrales* otras que caracterizan a ciertos grupos y artistas en el mundo que van en contravía de un teatro dramático, convencional y mimético anclado en una dramaturgia textual. Esas prácticas que de alguna forma cuestionan y transgreden lo dramático de una tradición teatral de Occidente -mas no de *toda* la tradición teatral occidental-, continuamente la someten a una fragmentación, a una hibridación, a un constante experimento y a una continua redefinición. “Teatro es una palabra tan vaga que, o bien no significa nada, o crea gran confusión”,¹¹ dice Peter Brook, en la medida en que “al mencionarla, una persona puede referirse a un determinado aspecto y otra, a otro aspecto totalmente diferente. [...] El teatro no tiene que ver con los edificios, ni con los textos, actores, estilos ni formas. La esencia del teatro está contenida en un misterio llamado ‘el momento presente’”.¹²

Si bien no quiero caer en la trampa o, en todo caso, en el ejercicio inútil de definir lo teatral, pienso, en cambio, que es clara la definición que el poder -y con él la institucionalidad- ha querido privilegiar. Con relación a la evolución histórica y social del drama Raymond Williams anota que “lo que más tarde llegó a ser seleccionado de forma predominante como definitivamente ‘dramático’ era sólo una parte de esta forma [...] y sólo uno de sus medios de producción -el parlamento actuado-, si bien el uso de la ‘escena’ (espectáculo) se extendió también de forma muy generalizada”.¹³ De los planteamientos de Williams podría inferirse que el problema tiene que ver con la forma -el drama- como una metonimia que identifica teatro con *drama* o *teatro dramático*. Refiriéndose a la crisis del *drama burgués* desde el siglo XIX considera que fue esa “crisis insoluble de la forma heredada central y todavía dominante”¹⁴ la que condujo a “una proliferación extraordinariamente rica de formas alternativas, pero también a condiciones completamente nuevas de fragmentación. Lo que sucedió en el teatro se repitió, en una escala ampliamente extendida, en el cine y en la televisión, que se

¹¹ Peter Brook, “La puerta abierta”, en <http://es.scribd.com/doc/49895975/La-puerta-abierta-Peter-Brook>.

¹² *Ibid.*

¹³ Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, trad. Graziella Baravalle, Barcelona, Paidós, 1981, p. 143-144.

¹⁴ *Ibid.*, p. 167.

convirtieron en las nuevas instituciones dramáticas dominantes.”¹⁵ Igualmente para Williams

es un hecho general de la cultura moderna que las formas alternativas o aparentemente alternativas surgen de las complejidades al igual que de los conflictos de las sociedades contemporáneas extendidas, en comparación o en contraste con el predominio o incluso el monopolio de una forma única en las situaciones sociales anteriores.¹⁶

Cuando explica algunas de las implicaciones del *teatro posdramático*, Hans-Thies Lehmann admite que, evidentemente, hay rupturas con las prácticas dramáticas; empero,

los miembros o las ramas del organismo dramático están siempre presentes, aún como material moribundo, y constituyen el espacio de un recuerdo que estalla y que *es un estallido de placer* al mismo tiempo. [...] El teatro posdramático engloba, pues, la actualidad/el retorno/la continuidad de antiguas estéticas, por ejemplo de las que, ya antes, se distanciaron de la idea dramática a nivel del texto o del teatro. El arte no puede de ninguna manera desarrollarse sin relación con formas anteriores.¹⁷

Además de esas “antiguas estéticas” -entre las que se podría incluir a la *Commedia dell' Arte*, surgida en el siglo XVI en Italia- están aquellas que, con un talante transgresor y renovador, surgen en el cruce de los siglos XIX y XX, como también en las vanguardias europeas, o posteriormente en artistas como Meyerhold, Brecht, Artaud y Kantor, y en las prácticas del happening, de la performance... En fin, todo lo que configura una herencia que ha sido fundamental para el teatro y todas las artes y que desdibuja sus fronteras. Ileana Diéguez nos recuerda que

durante el siglo XX y fundamentalmente bajo el impulso de las vanguardias y de la radical propuesta de Artaud, la teatralidad comenzó a variar [...] con menos peso en el discurso verbal, desestructuración de la fábula, cambios radicales en la noción psicologista del personaje, ruptura con el principio de *mimesis* y con el realismo decimonónico, y una acentuada preponderancia de lo corporal y lo vivencial. Esta situación, hacia la segunda mitad del XX, vivió un acelerado proceso [...] haciendo de la escena teatral contemporánea un espacio más híbrido a partir de una mayor presencia de las artes visuales, los *medias* y las acciones performativas. [...] Desde las textualidades rotas que se fueron configurando en las artes de vanguardias: la tendencia al azar, a lo procesual, a lo mutable y ambiguo en las experimentaciones escénicas [...] El arte que hoy sucede en

¹⁵ Raymond Williams, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶ *Ibid*, p. 167-168.

¹⁷ Hans-Thies Lehmann, “El teatro posdramático: una introducción”, en <http://es.scribd.com/doc/52697333/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-hans-thies-lehmann-traduccion-paula-riva-1>.

algunas ciudades del mundo constituye un desafío para las miradas ortodoxas que siguen pensando la producción artística por parcelas disciplinarias.¹⁸

Asumir una noción expandida de teatro tiene que ver con este legado que hoy se pretende desconocer:

La experiencia contemporánea del arte escénico está marcada por la fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del XIX, que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de teatro. [...] La pervivencia de conceptos dialécticos de drama, unida al conservadurismo intrínseco a las instituciones teatrales ha provocado que, en muchos casos, se siga favoreciendo y valorando obras que literariamente responden a las necesidades de un arte escénico de otras épocas, al tiempo que desde las universidades, la administración cultural y la crítica se continúa obstaculizando la recepción de la *herencia* y el necesario encontrarse de la creación contemporánea con la sociedad a la que responde.¹⁹

El propósito de reivindicar el teatro como arte ya puede advertirse en los *teatros de arte* que se fundan en la última década del XIX en Europa para marcar la diferencia ante un teatro naturalista y comprometer la idea de innovación en el espíritu y en la praxis de estas nuevas compañías. El término es acuñado por el poeta francés Paul Fort cuando funda en 1890, con sólo 18 años, el *Teatro del Arte* en París, y será utilizado por Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, fundadores del célebre *Teatro del Arte de Moscú* en 1898. “El teatro no fue considerado arte hasta principios del siglo XX. Antes se hablaba de arte dramático, es decir el del dramaturgo (literatura) llevado a escena con más o menos arte por actores e ilustrado con más o menos ingenio por pintores decoradores”,²⁰ afirma José A. Sánchez. Stanislavski pone el énfasis en la actuación como un acto creador y principal elemento escénico.²¹ Sus procedimientos, sin embargo, son naturalistas.

El paso definitivo lo da Gordon Craig, que además de actor y director era un artista plástico y el más grande visionario del teatro cien años atrás. Craig concibió el teatro como un arte autónomo y visual, como una experiencia: “Creó las bases teóricas

¹⁸ Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, 2007, p. 14-15.

¹⁹ José Antonio Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, 2a. ed., p. 13.

²⁰ José Antonio Sánchez, “El teatro en el campo expandido”, en *Cuadernos MACBA*, No. 16, Barcelona, MACBA, 2007, p. 4.

²¹ El método llega a Colombia en 1955 por intermedio del director japonés Seki Sano, discípulo de Stanislavski, que es traído al país por el gobierno del General Rojas Pinilla para adelantar un proyecto de formación que mejorara el desempeño actoral en el teatro y en la televisión, establecida un año antes. Tras permanecer sólo tres meses, Sano se vio forzado a salir del país por presiones del mismo gobierno, que lo acusó de comunista. Las ideas del maestro ruso empezaron a ser difundidas desde entonces, siendo uno de los métodos más estudiados en las escuelas teatrales colombianas.

para una experiencia estética que tiene lugar en un espacio [...] una experiencia estética no basada en la recepción del texto literario, sino de la acción compleja desarrollada en escena”.²² Otra vía será la de Artaud, que defendía un teatro que materializara la relación profunda, orgánica, visceral, primitiva y radical con la vida, de un modo hasta entonces inexplorado. Expulsado del movimiento surrealista, Artaud se interesó por la teatralidad de la vida misma, como también por las tradiciones teatrales de Oriente. Una poética del actor y del teatro que era necesaria para demoler lo que hubiera de dramaticidad y sometimiento del actor y del espectador al poder de la institución teatral, al simulacro de una realidad. Esa búsqueda de un teatro profundo en Oriente sería retomada por otros teatristas y teóricos europeos como Grotowski, que propuso un teatro libre de artificios, en beneficio de la expresión de todas las potencialidades del actor, basado en un método radical de entrenamiento físico, expresivo y mental. Para Jacques Rancière, sin embargo, la herencia teatral moderna está marcada por los planteamientos de Brecht y Artaud que podrían haber generado una constante oscilación

entre estos dos polos de la indagación distante y de la participación vital, a riesgo de mezclar sus principios y sus efectos. [...] El teatro es una asamblea en la cual la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses, dice Brecht siguiendo a Piscator. Es el ritual purificador, afirma Artaud, en el que se pone a una comunidad en posesión de sus energías vitales.²³

En el ámbito de la formación teatral encontramos escuelas y programas de *arte dramático*, *artes escénicas*, *artes representativas*, *actuación* o, simplemente, de *teatro*, dependiendo a veces del enfoque y del discurso que envuelva a la disciplina en cada situación. Muchas veces no se tiene la certidumbre de las implicancias conceptuales, políticas, éticas y prácticas de elegir la palabra *teatro* y no *drama*, o *escénico* y no *dramático*. Pero el solo hecho de hacerlo no garantiza que el trabajo teatral sea autónomo frente a lo dramático y lo institucional. Esos programas generalmente se centran en el más común de todos los elementos teatrales, que es la actuación. Sin embargo, la expansión de un concepto ampliado, flexible e inestable de teatro no sólo ha sido problemática: ha sido bloqueada en beneficio de una apropiación sumisa, conservadora y limitada del concepto, despojándolo de toda resistencia y autonomía:

En efecto, un sector de la institución se ha apoderado de la definición de “teatro”, y es tal su peso que quienes proponen definiciones alternativas, matices, cruces o cambios, han preferido evitar la lucha y evitar nuevas denominaciones: “veladas”, “acciones poéticas, musicales y visuales”, “happening”, “performances”, “artes

²² José Antonio Sánchez, “El teatro en el campo expandido”, *op. cit.*, p. 8.

²³ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dillon, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 13.

vivas”, “live art”, “teatro posdramático”, “teatro en el campo expandido”, “teatro relacional” o “teatro sin teatro”.²⁴

Por lo tanto es preciso concebir lo teatral como un campo expandido que no puede apresarse en la rigidez de las prácticas aferradas, por un lado, a una crisis del drama desde finales del siglo XIX, ya señalada, entre otros, por Raymond Williams; y por otro, a la de un régimen de representación -y visualidad- hegemónico que, pese a ello, acusa una profunda crisis desde el siglo XX:

Pero si lo que denominamos desterritorialización del teatro es un proceso que se puede identificar en sus primeros movimientos en la transición del siglo XIX al XX en Europa, en América Latina es una realidad que se implanta y se verifica de manera radical en la transición del siglo XX al XXI. Una función fundamental en este tránsito [...] la cumple la crítica [...] del régimen de representación, el cual, en el teatro, vehicula con privilegio los procedimientos propios de un teatro dramático. [...] No en vano estos dos momentos [...] están vinculados con una impugnación de la estabilidad del teatro dramático: crisis del drama, en el final del siglo XIX al XX, y teatro posdramático, en la transición del XX al XXI. Pero, de manera más radical en nuestra época actual, impugnación de la limitación y de la delimitación de la obra de teatro como asignada de manera estable a un espacio, a un tiempo y a un tipo de práctica preestablecidos por la tradición.²⁵

Hablar de un teatro posdramático, entonces, significa apreciar un teatro que “conoce la yuxtaposición y la nivelación de todos los medios confundidos que permiten al teatro tomar prestada una plétora de lenguajes formales heterogéneos más allá del drama, yendo incluso hasta una auto-interrupción del carácter estético como tal”.²⁶ Para contrarrestar el teatro convencional, que “interpretado por actores sumisos que ponen su cuerpo y su emoción al servicio de la satisfacción de la necesidad especular, sigue dominando la escena ‘culta’ en las ciudades occidentales”,²⁷ Gilles Deleuze habla de un teatro de la repetición: “El teatro es el movimiento real, y de todas las artes que utiliza, extrae el movimiento real. [...] este movimiento, la esencia y la interioridad del movimiento, es la repetición, *no la oposición, no la mediación*”.²⁸ Rechaza así la idea de representación *reflexiva* de Hegel, la cual

se limita, pues, a la idea reflejada de “representación”, a la simple generalidad. Representa conceptos en lugar de dramatizar Ideas: hace un falso teatro, un falso drama, un falso movimiento. [...] El teatro de la repetición se opone al teatro de la representación así como el movimiento se opone al concepto y a la representación que lo relaciona con el concepto. En el teatro de la repetición se experimentan fuerzas puras, trazos dinámicos en el espacio que actúan sobre el

²⁴ José Antonio Sánchez, “El teatro en el campo expandido”, *op. cit.*, p. 4.

²⁵ Víctor Viviescas, “De la multiplicidad y la construcción...”, *op. cit.*, p. 181.

²⁶ Hans-Thies Lehmann, citado por V. Viviescas, *ibid.*, p. 180.

²⁷ José Antonio Sánchez, “El teatro en el campo expandido”, *op. cit.*, p. 10.

²⁸ Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*, trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 34.

espíritu sin intermediarios, y que lo unen directamente a la naturaleza y a la historia, un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras previas a los cuerpos, espectros y fantasmas anteriores a los personajes.²⁹

Lo anterior no significa que se niegue la representación como tal ni los sistemas que la constituyen (el mapa conceptual y el lenguaje). En contraste, pienso que se están resistiendo y poniendo en tensión el enfoque reflexivo y el enfoque intencional de la representación: el primero en tanto afirma que el significado está en las cosas y es inmanente, de tal manera que el lenguaje reflejaría el verdadero significado que ya existe en ellas; y el segundo porque deja recaer el significado de los objetos únicamente en la intencionalidad de su autor. Es por ello que el enfoque construccionista de la representación -que yo comparto-, según el cual el significado de las cosas es construido socialmente, orienta las posiciones críticas y resistentes que he seleccionado. En ese sentido, cuando Deleuze habla de un teatro de la repetición radicalmente opuesto a un *teatro de la representación* entiendo que no lo está sugiriendo como algo que esté por fuera de la representación, sino como contraparte de un teatro basado en el drama tradicional, en los mecanismos tradicionales de representación inscritos en un régimen dramático del teatro.

El concepto de *campo expandido* fue empleado por la crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss en 1979 en su texto *La escultura en el campo expandido*, que analiza ciertas prácticas artísticas fronterizas. El término *expandido* ya había sido utilizado en los años 60 para denominar un tipo de experiencias cinematográficas interactivas que recibió el nombre de *cine expandido*. En los 80 el *campo expandido* se extendió en el mundo del arte como una manera de designar las prácticas que disolvían o transgredían los límites en las artes visuales. José A. Sánchez lo retomó en años recientes para aplicarlo a un conjunto de prácticas teatrales que tienen en Craig, Brecht, Artaud, Kantor, el *Living Theatre* y Grotowski algunos de sus referentes.

Tadeusz Kantor se sentía más cerca de Craig y Artaud que de Brecht y Grotowski. Era un artista visual como Craig y compartía con éste su desconfianza en los actores, de ahí que a menudo trabajara con personas sin formación actoral. Como Artaud, Kantor también se propuso matar el viejo teatro. En concordancia con la visión

²⁹ Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 34.

de García Lorca en su obra *El público* -“el teatro bajo la arena”-³⁰ para Kantor ya no se trataba de sacar el teatro de la sala -como hacían y hacen válidamente tantos grupos para democratizarlo- sino de hundirlo en ella, de llevarlo a un inframundo, a los sótanos de la memoria; eso fue lo que presentó en montajes como *La clase muerta*: puesto que el teatro había sido tradicionalmente la negación de la vida aparentando ser su representación, imitándola, y además un lugar de inacción del sujeto, “Kantor encuentra en la muerte la metáfora esencial”.³¹ Un teatro de la muerte para que nazca un teatro vivo: “por su convicción de que, en tanto el teatro es un lugar de muerte, sólo la exhibición de la muerte puede hacer aparecer el destello de la vida”,³² dice José A. Sánchez, y remata afirmando que este teatro vivo, en el campo expandido

encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido. Tal pretensión ha dado lugar a diversas tentativas de romper la convención teatral, es decir, de cancelar los dos procedimientos que la hacen posible [...] Cuando esas dos renunciaciones se han producido de forma radical, el resultado ha sido la disolución de la actividad estética y el inicio de una actividad social o cotidiana. Pero esas convenciones raramente han sido rotas por completo.³³

Sánchez se refiere a la representación convencional en un espacio que ha de tornarse ficticio y al control del tiempo en la misma. Por otra parte la concepción del teatro como un campo expandido asume el cuerpo como *locus de enunciación*, entendido como ese lugar de expresión, discurso y exposición directa del actor, ejecutante o *performero* -distintos términos que han sido dados al sujeto que bajo distintas concepciones y circunstancias está inscrito, de todas maneras, en unos marcos de representación:

El teatro en el campo expandido es eminentemente corporal. Esto no quiere decir que el cuerpo sea el principal vehículo de significación; incluso puede ocupar un lugar secundario en cuanto significante. Pero, privado de las protecciones de la institución, el cuerpo del actor se convierte en único soporte material de la representación. Y esto es así tanto para quienes se plantean objetivos puramente lúdicos, tanto como para quienes se preocupan más de una dimensión religiosa o quienes conciben su actuación como un ejercicio abiertamente político.³⁴

³⁰ Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998, 3a. ed., p. 434.

³¹ Marcos Rosenzvaig, *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*, Buenos Aires, Leviatán, 2008, p. 11.

³² José Antonio Sánchez, “El teatro en el campo expandido”, *op. cit.*, p. 8.

³³ *Ibid.*, p. 6.

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

Entiendo que cuando Sánchez habla de dimensión religiosa se refiere a una disposición interna del actor para lograr una comunión más profunda, como lo sugería Grotowski, con el espectador. Sánchez también señala la vulnerabilidad del actor, tanto en el teatro convencional como en el expandido:

el actor, durante el momento de la representación, es una figura de poder (aunque, como todas las figuras de poder o de distinción, expuesta, y por tanto también vulnerable). [...] El actor en el campo expandido es mucho más vulnerable que el actor sobre el escenario: renuncia a todas sus protecciones. Pero, al desprenderse de múltiples mediaciones hace también más visible su condición de sujeto.³⁵

Las condiciones artísticas y sociales de representación y transformación que comúnmente adopta el individuo que se expone en un escenario configuran una suerte de enmascaramiento. “El teatro de la segunda mitad del veinte, desde las propuestas de vanguardias hasta los teatros para no profesionales del cambio de siglo estuvo marcado por la tendencia a la supresión del enmascaramiento. Uno de los factores más insoportables [...] era precisamente la inevitable transformación del actor”,³⁶ afirma Sánchez. Encuentro, por cierto, que es una problemática ligada a la tan cuestionada artificiosidad del teatro. La performance surge, en cierto modo, como una reacción contra lo artificioso del hecho teatral; pero, el anhelo de romper con esa condición no parece estar libre del artificio mismo. Se diría que en la oposición artificio-vida

el actor, o el performer, está en el centro de esta meditación, porque es el punto focal de la conjunción-separación entre los dos. Es el ser vivo que sacrifica o por el contrario exhibe la espontaneidad vital al servicio de un efecto colectivo. El problema es siempre o disimular el artificio bajo la norma de lo natural o mostrar el artificio de tal manera que se puedan criticar las formas recibidas de lo natural. Más aun: hacer valer que toda “naturaleza” es por sí misma una construcción artificial o incluso “naturalizar” el artificio. Creo que esta última tendencia es la más experimentada hoy.³⁷

En todo caso me parece importante enfatizar con Víctor Viviescas que, en definitiva,

la singularidad de lo teatral no puede identificarse con una limitación al teatro dramático [...] porque este no es ya la denominación que sintetiza todas las modalidades de lo teatral [...] Lo singular del teatro está en devenir, en proceso de construcción, no como aislamiento de la multiplicidad, sino justamente como acogimiento de esta misma multiplicidad, como apertura [...] a la invasión de los pensamientos, de los procesos y proceder de configuración de una nueva

³⁵ José Antonio Sánchez, “El teatro en el campo expandido”, *op. cit.*, p. 6-29.

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁷ Alain Badiou, en Elie During, “Un teatro de la operación. Entrevista de Elie During con Alain Badiou”, en http://www.macba.cat/PDFs/alain_badiou_elie_during_teatre_cas.pdf.

sensibilidad y de una expresión que vienen no solamente de otros campos del arte, sino también y sobre todo de otras prácticas sociales.³⁸

Ahora bien, si el drama encontró en el cine y la televisión los espacios ideales no sólo para sobrevivir sino para reactualizar su dominio, la crisis dramática se trasladó a esos medios; obviamente, hay que reconocerlo, con numerosos casos significativos que serían la excepción a la crisis. El problema radica, tal vez, en el predominio que usualmente tiene lo dramático en las producciones de ficción, relegando la visualidad en beneficio de la palabra. Respecto al teatro posdramático tampoco se puede esperar que todas las producciones teatrales que se inscriben en esa tendencia, por ese solo hecho, tengan un considerable nivel de calidad, de coherencia con lo que implica la visualidad teatral y de impacto en el espectador. Rolf Abderhalden observa al respecto que “cualquier forma de representación puede ser magnífica o desastrosa. [...] A mí me importa que me toque, me mueva, me desplace, me haga preguntas [...] Me parece que es importante observar la acción, el hecho, el objeto y examinar su forma, su impacto, su vigor, su actualidad, su potencia”.³⁹

No obstante, el problema también estriba en que se siga identificando el hecho teatral con un teatro dramático, como bien lo manifiesta Viviescas. Lo singular del teatro no puede recaer en la palabra, así se valga de ella como puede valerse de otros lenguajes y formas. De ninguna manera significa un rechazo de la palabra. Otra cosa es que se subordine una obra teatral a lo verbal. Ya lo dijo Artaud:

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje [...] ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos [...] que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado. [...] Ese lenguaje es todo cuanto [...] puede manifestarse y expresarse materialmente en una escena, y que se orienta primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu, como el lenguaje de la palabra. [...] Lo que no le impide desarrollar luego plenamente su efecto intelectual en todos los niveles posibles y en todas las direcciones.⁴⁰

La palabra, finalmente, es otra forma de sonido en la escena. Para decirlo con Jean-Paul Quéinnec, si la escena teatral debe ser “el lugar de la imagen, entonces que

³⁸ Víctor Viviescas, “De la multiplicidad y la construcción...”, *op. cit.*, p. 171-172.

³⁹ Rolf Abderhalden, conferencia en el *Tercer Encuentro de Artes Vivas: Dramaturgias/Performancias*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2 de agosto de 2011.

⁴⁰ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 42-43.

ésta no sólo sea la de la vista sino también una *imagen que se escucha*; que el sonido no esté solamente sumiso a la acción visual del drama [...] que el sonido no provenga solamente del texto, que tenga varios orígenes”.⁴¹ Esta intención creativa nos llevaría a tener en cuenta, así mismo, una *dramaturgia del sonido*: lo sonoro como otro elemento de construcción dramática.

Interesado por la tensión entre teatro dramático y lo que él llama *teatro de la operación*, a Alain Badiou le interesa establecer si

¿no habrá cedido su lugar la muestra de la Idea-teatro a la construcción de este ideal, de manera que los códigos de esta construcción sean visibles, o se muestren? En mi opinión, la cuestión del lugar del ritual, de la improvisación, del azar, de una relación espacial orientada o no entre lo que se muestra y una audiencia, todo lleva a discutir, en relación con la experimentación más reciente, las relaciones entre lo visible y lo invisible en la acción teatral (o no teatral).⁴²

Preocupación que tiene que ver con el lugar y la función del guión o partitura de un montaje. Y con su planificación desde luego. Se ha llegado a pensar que en la performance, por tratarse de una especie de *antiteatro*, la planificación tiende a eliminarse y con ella toda pretensión de representar. Debido a sus rasgos no ficcionales, de no representar ninguna fábula, se ha llegado a decir que la *performance* escapa al dispositivo mismo de representación. Alain Badiou asegura que la experiencia performativa “se encuentra en la confluencia de la idea de participación, de construcción de un nuevo colectivo, y de otra exigencia del arte contemporáneo, la de la importancia de la improvisación y del azaroso ‘dejar que ocurra’. Una performance es una Pasión sin guión”.⁴³ De igual manera se habla de un *teatro sin teatro* o de un *teatro de la presencia*, que pretendidamente se aleja también del acto representacional. Elie During afirma sobre este debate:

Si la virtud política del teatro depende de su dispositivo, la cuestión que se plantea es saber lo que queda de ella en las variedades de la performance. Si se define el “teatro sin teatro” como una forma de teatralidad pura, una modalidad de la presencia de los cuerpos desligada del dispositivo de la representación, la performance se refiere a la organización, con una intención de arte, de una experiencia inmediata del *ser-conjunto*.⁴⁴

No obstante, esa intención de arte ya condiciona el desarrollo de alguna forma de representación que tampoco se puede separar del artificio que supone el acto vivo

⁴¹ Jean-Paul Quéinnec, conferencia en el *Tercer Encuentro de Artes Vivas: Dramaturgias/Performancias*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 3 de agosto de 2011.

⁴² Alain Badiou, en Elie During, “Un teatro de la operación...”, *op. cit.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

performático en tanto experiencia estética. Es decir, la representación no desaparece; sufre cambios, desde luego, pero está ahí. Uno de esos cambios es, precisamente, el rechazo a una fijación de las partituras, lo que supone un carácter provisional de las mismas, su constante reconfiguración. Y presupone que el acto sí se puede planificar, sin negar tampoco que siempre habrá unos marcos y actos de representación en las prácticas artísticas. Rolf Abderhalden lo subraya así:

Esa discusión me parece absolutamente pasada de moda: seguir pensando si esto es una presentación, una representación; estamos *en condiciones de representación* [...] y cuando hablo de la *fijación* de la representación me refiero al establecimiento de estructuras cerradas, de textos o partituras, texturas cerradas que no admiten la movilización de la experiencia, del acontecimiento hacia eventos inesperados que no habían sido en ningún momento considerados como parte del guión que yo tenía configurado.⁴⁵

Para Abderhalden el problema tiene que ver también con la situación del espectador que, al igual que el artista, se mueve en unos mecanismos de representación y de percepción impuestos por un régimen visual del arte, que a su vez hace parte de un régimen discursivo *ocular-céntrico* que estableció las formas de representar y mirar. Se trata, como lo sostiene Mieke Bal, del “uso de la visualidad por parte del poder que trataba a los objetos como si pudieran hablar por sí mismos objetivamente”.⁴⁶ El escenario *a la italiana* -el tradicional escenario frontal, debidamente separado del público- es una de las mayores expresiones de ese régimen de visión:

El público también está ya instalado en formas de representación de su propia participación en el acontecimiento. Obviamente toda la tradición de unas formas de visualidad en la historia del arte, en las artes plásticas, pero también en el *teatro a la italiana*, esa frontalidad que marcó de una manera absolutamente determinante nuestras formas de representación y *de percepción*, por supuesto, han sido objeto del trabajo de todos los artistas que han querido desplazar, descolocar la mirada del otro y encontrar nuevos modos de mirar.⁴⁷

Refiriéndose a la exclusión prevaleciente del espectador en el teatro occidental, Heiner Müller advertía que, en realidad, se estaba excluyendo “el factor del efecto producido”⁴⁸ por una obra en el público, pues sea como fuere una obra “no surge en la escena, no tiene lugar en la escena, sino entre la escena y los espectadores”.⁴⁹ Indudablemente el público merece una mayor atención en las prácticas artísticas. De ahí

⁴⁵ Rolf Abderhalden, conferencia citada.

⁴⁶ Mieke Bal, “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”, en *Estudios Visuales*, No. 2, s.l., diciembre, 2004, p. 22.

⁴⁷ Rolf Abderhalden, conferencia citada.

⁴⁸ Heiner Müller, *Alemania: Muerte en Berlín y otros textos*, edit. y trad. Jorge Riechmann, Navarra, Argitaletxe Hiru, 1996, p. 155.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 155.

que ahora se esté hablando de una *dramaturgia del espectador*: cómo se lo puede hacer parte de las prácticas posdramáticas, expandidas y relacionales del teatro, de las artes vivas con sus partituras abiertas, vinculantes y no fijas. Artaud había imaginado una escritura escénica lo suficientemente dinámica y sugestiva en la cual el espectador fuera plenamente integrado en un espacio escénico que eliminara el escenario y la sala. Esto ya era una tentativa de hacer del público un elemento activo del espectáculo.

Estoy de acuerdo en que es importante crear las condiciones para facilitar la inserción del espectador en una dramaturgia, en una obra escénica, en una experiencia. La presencia del espectador es necesaria para la realización del hecho escénico y eso lo convertiría en un co-creador del mismo. Con todo me pregunto hasta qué punto necesitamos realmente una dramaturgia del espectador si, como lo formula Jacques Rancière,

el espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Este es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas. [...] Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones. En ese poder de asociar y de disociar reside *la emancipación del espectador* [la cursiva es mía], es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado.⁵⁰

No pondría en duda que determinadas creaciones escénicas, como revisaré en el capítulo siguiente, requieran una dramaturgia del espectador en tanto sea necesario que el público, además de estar presente participe activamente o de un modo tal que haga posible la obra misma, así sus acciones y reacciones resulten inesperadas, lo cual no será solamente posible sino deseable para que esa dramaturgia tenga un mayor sentido. De todas maneras, sea cual fuere el tipo de obra y el grado de participación -y actuación- que se busque en el espectador, no habría que olvidar esa doble condición ontológica, social y cultural de *espectadores-actores* que Rancière señala como un rasgo que es común y conlleva un potencial emancipador en todas las personas.

⁵⁰ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 19-23.

Por último considero que todo lo dicho hasta ahora entronca también con la *teatralidad*, concebida como ese mecanismo del teatro que posibilita representar “las relaciones, el encuentro y la confrontación entre cuerpos, deseos, narrativas, sueños y creencias de una comunidad”,⁵¹ en el marco de la tensión que necesariamente tiene que darse entre el arte y la realidad. La teatralidad constituye así un rasgo insoslayable en aquellas prácticas que deciden profundizar en las relaciones y tensiones del teatro con lo real y los regímenes coloniales de representación.

⁵¹ Rolf Abderhalden, en Bertha Díaz, “Rolf Abderhalden: el arte y el artista como proyectiles”, en <http://revistaelsotano.org/revistaelsotano/numero1/devivavoz/devivavozabd.html>.

2. LAS PRÁCTICAS TEATRALES EN COLOMBIA

No es mi propósito hacer un recuento del desarrollo de las prácticas teatrales en Colombia durante el siglo XX para contextualizar el trabajo de *Mapa Teatro*. Tampoco busco hacer un inventario exhaustivo de las prácticas teatrales en la actualidad. Sí estimo conveniente establecer un perfil situacional de las mismas en el país, en general, y en Bogotá, en particular, como una manera de caracterizar y situar esa labor en su respectivo contexto escénico.

Los cambios de paradigma

Se pregunta Víctor Viviescas cuán “universal es el término ‘teatro’ para continuar designando las prácticas escénicas, performativas, relacionales y espectaculares a las que se dedican los artistas y hacedores teatrales colombianos hoy en día”,⁵² ateniéndose a su propia descripción de lo que ha sido el devenir reciente de lo teatral:

En los últimos treinta años, las prácticas escénicas en Colombia han visto la irrupción de lo performático, [...] de la acción plástica, de la intervención de espacios y/o situaciones de la vida cotidiana y social [...] Han visto la desterritorialización del teatro que se ha exiliado en la calle: en el teatro de calle, en la comparsa, en el desfile, en los disfraces que circulan por la calle y la plaza [...] Han visto también la desestructuración de las prácticas de la dramaturgia y de la puesta en escena en los espacios convencionales de la sala de teatro [...] la exploración de nuevas modalidades de la escritura para la escena, de la estructuración del evento teatral, de la reconfiguración de la relación y de la disposición espacial de actores y público. [...] por último, aunque no finalmente, el desplazamiento [...] a otras prácticas como el recorrido [...] la instalación, la ocupación de espacios caracterizados o de espacios re-enmarcados para la ocupación momentánea, pasajera y paseante del espectador.⁵³

El teatro en Colombia atraviesa los más importantes cambios durante los últimos cincuenta años, período en el cual se asimilaron, con distintas variantes y gradaciones, los nuevos paradigmas del arte escénico occidental. Dos modalidades de concepción del trabajo escénico habían surgido en Latinoamérica basadas en procesos de democratización de la realización teatral que había iniciado Brecht: *la creación colectiva* y *el teatro del oprimido*. Brecht ha sido un referente para los teatristas colombianos, especialmente para el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, que se

⁵² Víctor Viviescas, “De la multiplicidad y la construcción...”, *op. cit.*, p. 178.

⁵³ *Ibid.*, p. 178.

apropió, como lo hicieran muchos grupos latinoamericanos en los años sesenta y setenta, del concepto de Nuevo Teatro -ya empleado por Gordon Craig en su libro *Hacia un Nuevo Teatro*, de 1913-, como una forma de plantear un teatro nacional, en sus temáticas, su método de trabajo y sus dramaturgias.

La *creación colectiva* es un método que replantea las funciones de subordinación que tradicionalmente habían tenido el dramaturgo, el director y los actores en un montaje. Como contrapartida se propone trabajar la dramaturgia del texto de manera conjunta desarrollando una amplia labor investigativa de la cuestión a teatralizar, así como de improvisaciones y propuestas de todo el equipo para resolver las escenas y secuencias de la obra, hasta lograr una estructura y un texto acabado. En cierto modo es otro camino de llevar adelante la emancipación del actor que había formulado Brecht en su poética. El principal referente teórico-práctico de la *creación colectiva* es Enrique Buenaventura, cuyo método fue divulgado y adoptado por numerosos grupos colombianos y latinoamericanos.

Más radical aún es la propuesta de un *teatro del oprimido* que plantea Augusto Boal, que centra su atención en el componente al que aún no se le otorgaba un poder de participación plena en el hecho teatral: el espectador. Su programa está dirigido inicialmente a comunidades populares en tanto considera que lo fundamental es devolver al pueblo lo que una vez fue suyo: la práctica del teatro. Sin embargo, es una modalidad que podría extenderse a cualquier grupo social que viva una situación de opresión. Ciertamente el pueblo, las clases populares, los grupos subalternos resultaron ser categorías mucho más dinámicas, diversas y problemáticas de lo que Brecht, Buenaventura y Boal imaginaron. Con relación a los cambios de paradigma en las prácticas colombianas y latinoamericanas, José Antonio Sánchez argumenta que

las dramaturgias colectivas colombianas y los teatros políticos latinoamericanos de los setenta habían salido a los campos, a las minas o a las selvas en busca del diálogo con los otros, para conocer su dolor y sus fiestas, para escuchar sus relatos y dignificar su memoria, tan divergente de las historias oficiales. El TEC y La Candelaria en Colombia, Yuyachkani en Perú, Escambray en Cuba o el Libre Teatro Libre en Argentina desarrollaron diversos procedimientos de creación colectiva para la puesta en escena de la memoria histórica y produjeron algunas piezas indispensables en la historia artística y social de estos países. Su límite, sin embargo, se situaba en la representación de la alteridad, y a lo largo de los ochenta algunos de aquellos creadores comprendieron la necesidad de hablar de sí mismos para hablar de los otros. Las prácticas participativas surgidas en la década anterior, de la que constituyen un ejemplo bien conocido las desarrolladas por

Augusto Boal en Brasil, Perú y Argentina, aportaban una vía de acción paralela: el ofertar a los otros la posibilidad de actuar por sí mismos.⁵⁴

En el devenir del teatro moderno en Colombia se pueden identificar tres momentos claves. El primero tiene que ver con el inicio de unas prácticas en las que lo político-ideológico es la nota dominante hasta mediados de los años setenta. Es un periodo en el que se busca una concreción local del teatro épico brechtiano, una dramaturgia nacional -como conjunto y en tanto tocara problemáticas sociales, históricas y políticas del país- y unas dramaturgias de grupo o colectivas. La influencia de lo que era la izquierda colombiana en aquellos años era notoria. Una segunda etapa es la de inicio de propuestas vanguardistas que rompen con el “teatro político” -o con la politización del teatro- que era una constante prácticamente en toda Latinoamérica. Y la tercera es la del desarrollo de *prácticas pluralistas*, bien sea expresadas en el teatro de repertorio clásico, el teatro de calle, el teatro de títeres y objetos, el teatro comercial, los teatros populares y comunitarios, las experiencias que podrían denominarse *neopolíticas* o bien aquellas que buscan la expansión del fenómeno teatral por otras vías, como las prácticas performativas, interdisciplinarias y relacionales.

Bogotá es la ciudad que concentra principalmente las actividades teatrales del país. Salvo el *TEC*, *Esquina Latina*, *La Máscara*, *La Fanfarria*, *Exfanfarria Teatro*, el *Pequeño Teatro de Medellín* y el *Teatro Matacandelas*, en Bogotá se encuentran los grupos de más amplia trayectoria: *La Candelaria*, *Acto Latino*, *La Mama*, *El Local*, *Teatro Libre*, *Teatro Taller de Colombia*, *La Libélula Dorada*, entre otros. Bogotá es también la ciudad que cuenta con la mayor oferta de programas de formación, incluidos cuatro pregrados en artes escénicas y tres posgrados relacionados con éstas; y, en fin, la mayor cantidad de grupos profesionales y de dramaturgos.

Las múltiples formas de trabajo teatral en el país -los grupos y elencos estables, los grupos cambiantes, las comunidades experimentales y efímeras, las prácticas en espacios no convencionales- dan cuenta de la dificultad de configurar las mismas prácticas teatrales. Que un grupo tenga un prestigio y una larga trayectoria no significa que cuente con una sede. Algunos como *El Local*, después de haber funcionado en sedes específicas, trabajan ahora sin una sede y elenco estable. Otros como el *Teatro Petra*,⁵⁵ nunca han tenido una sede y tampoco un elenco estable. Colombia tiene una ya larga

⁵⁴ José Antonio Sánchez, “C’úndua”, en <http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=3>.

⁵⁵ Fundado en 1985 por el actor y dramaturgo Fabio Rubiano y la actriz Marcela Valencia, es uno de los grupos experimentales más importantes de Colombia.

tradición de teatros de grupo. Hasta los años cincuenta el esquema de organización había sido el de la compañía. El *TEC* inicia la tradición de grupo que no era una simple denominación; al contrario, portaba un discurso estético, ideológico, histórico y filosófico respecto del trabajo jerarquizado, mimético, autoritario y verticalmente autoral e institucional que suponía el de una compañía; pero, no todos los que alguna vez o en un comienzo funcionaron como grupo responden ahora a esta categoría de trabajo colectivo. Es el caso del *Teatro Libre*, que finalmente adoptó la figura de compañía, especializándose en el montaje de obras clásicas y de autores no colombianos, aun cuando esporádicamente trabaje sobre dramaturgos nacionales.

Las dramaturgias: de lo épico-popular a lo subjetivo y fragmentario

Es necesario aclarar que el concepto contemporáneo de dramaturgia asume el hecho teatral en su integridad, involucrándose activamente en el trabajo escénico y, en cierto modo, resignifica la *puesta en escena* como *escritura escénica*. Construye así otros textos, el del montaje, el de su confrontación con el espectador en cada representación y también el de su confrontación con el día a día, lo que trae aparejada la relativización del texto -bien sea éste dramático o de otra índole-, la no fijación de sus texturas y un proceso de retroalimentación continuo, justamente por la dinámica misma de la realidad, que siempre es cambiante. Ileana Diéguez concibe la puesta en escena como una “puesta en sistema de un texto que prioriza el lenguaje verbal”⁵⁶ a diferencia de la escritura escénica que crea la obra desde la escena, no desde la palabra.

La Candelaria, probablemente el colectivo teatral más conocido tanto dentro como fuera de Colombia, sigue practicando la creación colectiva de sus montajes o trabajando sobre las obras anteriores o nuevas de sus dos dramaturgos y directores, Santiago García y Patricia Ariza, concediéndole preeminencia, en cualquier caso, a la dramaturgia del actor. Así, *La Candelaria* ha acumulado una extensa producción dramática propia. En este punto la acepción ampliada del concepto de dramaturgia se aprecia en otros montajes de *La Candelaria* en los que la *creación colectiva* adquiere una dimensión más personal y subjetiva, sin dejar de dialogar con realidades políticas y sociales del país:

En los trabajos desarrollados por *La Candelaria* desde finales de la década de los ochenta se fue perfilando una mayor participación de la subjetividad en la

⁵⁶ Ileana Diéguez Caballero, *op. cit.*, p. 27.

creación de personajes, desarrollando gestualidades minimalistas y discursos no verbales (*El Paso*, 1988). Las metáforas carnales aportaban nuevas miradas para abordar la violencia y la marginalidad (*En la Raya*, 1992). La construcción del relato general cedía a la asociación sincrónica de situaciones (*De Caos y Deca-Caos*, 2002). La apropiación de recursos visuales y de la religiosidad popular latinoamericana aportó estrategias para la construcción de instalaciones rituales (*Nayra*, 2004). Con más de treinta años trabajando para la escena algunos actores de *La Candelaria* asumen sus creaciones como *performers*, como testimoniantes de una memoria personal y colectiva.⁵⁷

Las dramaturgias colombianas se han ido consolidando pero también fragmentado y expandiendo -que acaso es otra forma de consolidación- en las últimas décadas. De las dramaturgias épicas de los setenta y de autores como Enrique Buenaventura, Jairo Aníbal Niño, Esteban Navajas y Luis Alberto García, vinculadas a temas históricos y políticos nacionales, se fue pasando a una diversificación de los textos, a una redefinición del espectro dramático y de la dramaturgia como tal. El teatro de calle es importante en este proceso en tanto conlleva otro tipo de escritura escénica que en muchas ocasiones prescinde de la palabra. Esta no verbalidad también empezó a ensayarse en montajes de sala con importantes resultados desde finales de los setenta. En un momento posterior aparecen otros dramaturgos que, siendo también actores y directores, le dan un tono mucho más subjetivo a sus escrituras escénicas. Es el caso de José Manuel Freidel,⁵⁸ prematuramente desaparecido y quien fundara y dirigiera la *Exfanfarria Teatro* de Medellín. “Sus textos se caracterizan por un hermoso juego poético y una destreza en el dibujo de los personajes y conflictos, así como por una sensibilidad profunda en la temática de sus obras”,⁵⁹ comenta el teatrero Juan Monsalve. “Autor de casi cuarenta obras, puede ser reconocido como un paradigma en esta tradición de autores con un profundo sello personal en su escritura y en la dirección de los actores y en la puesta en escena”,⁶⁰ añade a su vez Víctor Viviescas.

La proliferación de dramaturgos-directores no es, por supuesto, exclusividad de Colombia, aunque sí denota una fuerte tendencia a la creación a partir de textos propios. La dramaturgia textual sigue ocupando un lugar importante en los montajes escénicos mientras que las dramaturgias del espacio, de la imagen, del espectador, del sonido y las *mediaturgias*, reclaman una mayor atención. Pero, la necesidad de escribir parlamentos,

⁵⁷ Ileana Diéguez Caballero, *op. cit.*, p. 152.

⁵⁸ Actor, dramaturgo y director teatral, nacido en 1951 y asesinado en Medellín en 1990, en circunstancia no del todo esclarecida.

⁵⁹ Juan Monsalve, “Señales desde la hoguera: Las nuevas tendencias”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Tomo 1, Madrid, Centro de documentación Teatral, 1988, p. 351.

⁶⁰ Víctor Viviescas, “Viajes y derivas en el teatro”, en <http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal45-46VictorViviesca.html>.

de verbalizar constantemente los relatos -generalmente de un modo realista- parece seguir condicionando la producción dramática y escénica. Aun así, algunos dramaturgos-directores le conceden un margen importante a esas otras dramaturgias. Es lo que se puede apreciar en los trabajos de grupos como *Mapa Teatro*, el *Teatro Petra* y *Matacandelas* o en experiencias de calle del *Teatro Taller de Colombia* o el *Teatro Experimental de Calarcá (Tecal)*, dirigido por Mónica Camacho y Crispulo Torres, de quienes Viviescas comenta:

En los últimos años, estos creadores se han comprometido en la búsqueda de nuevas dimensiones del teatro de calle integrando procedimientos de la instalación y de la acción plástica, combinados con recursos de una gramática de teatro de calle que ya tenían una fuerte tradición en el país. A este trabajo de creación lo acompaña también, como en otros casos, un trabajo de reflexión, en el que Crispulo Torres ha avanzado en la definición de las técnicas de actuación y en los requerimientos de una dramaturgia específica para espectáculos que se desarrollan en la calle.⁶¹

Otro punto a resaltar es la dramaturgia de mujeres. Además de Patricia Ariza y Mónica Camacho sobresalen Carolina Vivas, codirectora de *Umbral Teatro*; Beatriz Camargo, fundadora del *Teatro Itinerante del Sol*; Ana María Vallejo y Tania Cárdenas, entre otras. Respecto a la dramaturgia femenina en Colombia, María Mercedes de Velasco dice:

Es preciso recordar que el escenario ha sido uno de los baluartes masculinos y uno de los campos más difíciles de penetrar no sólo en Colombia sino en otros lugares, y no sólo en el presente sino desde tiempos remotos; siempre se había considerado impropio que las mujeres participaran en el teatro y aun los roles femeninos eran desempeñados por hombres. [...] A partir de los años sesenta, la presencia femenina en los escenarios se hace notoria, las mujeres [...] empezaron a desempeñar diferentes roles que habían sido generalmente vetados para ellas. Dramaturgas, directoras, titiriteras y actrices enriquecen el panorama teatral nacional [...] han derribado obstáculos que dividen lo femenino de lo masculino, recrean temas tabú (el aborto, el infanticidio, la prostitución, la infidelidad, la sensualidad femenina) haciendo teatro con temas -hasta ahora- considerados femeninos y sobre todo creando desde otras perspectivas y otros intereses.⁶²

Entre los dramaturgos se destacan -lista que siempre quedará incompleta- Santiago García, Víctor Viviescas, Juan Carlos Moyano, Misael Torres, Gilberto Martínez, Henry Díaz Vargas, Fabio Rubiano, José Domingo Garzón, Pedro Miguel Rozo, Rodrigo Rodríguez, Sandro Romero Rey y Farley Velásquez, entre otros. La dramaturgia de Rubiano, por ejemplo, no parece dejar indiferente a nadie al abordar

⁶¹ Víctor Viviescas, "Viajes y derivas en el teatro", *op. cit.*

⁶² María Mercedes de Velasco, *La mujer en la dramaturgia colombiana*, en <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/4467/1/La%20Mujer%20en%20la%20Dramaturgia%20Colombiana.pdf>.

intensa y visceralmente “el drama urbano y las implicaciones de la violencia vivida por personajes en conflicto. [...] son piezas [...] que demandan gran trabajo corporal y representan una indagación en la sensibilidad contemporánea de un país en guerra. El horror y la diversión tienen fines artísticos”.⁶³ Otro caso interesante es el de Farley Velásquez, director del colectivo *Hora 25*,

con el cual combina la recreación de textos clásicos y la escritura de nuevos textos, pero siempre impregnándoles un sello propio y particular; en la obra escénica de Velásquez, que es una verdadera dramaturgia de invención, los textos clásicos se resignifican por la incorporación de intertextualidades de la vida social y de las circunstancias de la vida de los actores y de los sectores sociales a los que pertenecen, dándose así la particularidad de que autores como Séneca, Genet o Shakespeare son interpretados en una clave que hace resonar las problemáticas, los imaginarios, el habla de los jóvenes de las ciudades colombianas contemporáneas, de manera específica Medellín, la ciudad donde trabaja este director.⁶⁴

Una conclusión preliminar indicaría que de las dramaturgias épico-críticas que identificaron la modernidad del teatro en Colombia, y en general en Latinoamérica - modernidad equiparable a la de un momento específico del teatro moderno europeo, el del *teatro épico*- se fue pasando a escrituras intimistas, abiertamente subjetivas, que a ratos acudían a la estrategia del silencio; o fractales, a tono con una escritura teatral contemporánea, atravesadas por la hibridación y la fragmentación. Acerca de la escritura dramática de este orden dice Viviescas:

La hibridación significa que [...] el texto transita “momentáneamente” por estabilizaciones provisionales que remiten a uno o varios modos, registros y géneros, sin que ninguno sea dominante o se pueda atribuir el derecho de sistematizar al texto como globalidad, como unidad. La fragmentación consiste, de manera general, en la puesta en cuestión de toda voluntad de sistema y, por ende, de toda pretensión de unidad. La primera [...] significa que no hay momento de síntesis y que el espectador debe vivir la experiencia estética como un trasegar, un recorrido. [...] la fragmentación quiere decir que el proceso de recepción es deceptivo -no arriba a una síntesis- y siempre aproximativo-hermenéutico. [...] La escritura fragmentaria, como nueva modalidad de la escritura dramática, pone en crisis el sistema de la representación, la aspiración a la totalidad de la forma dramática y el ordenamiento de los géneros [...] “pone en cuestión” lo absoluto de la forma dramática porque [...] fracasa en el campo doble de la realización y de la superación de las tensiones, puesto que el fragmento ilumina momentáneamente un conflicto que no se resuelve.⁶⁵

⁶³ Lucía Garavito, “El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces”, en <http://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1314/1289>.

⁶⁴ Víctor Viviescas, “Viajes y derivas en el teatro”, *op. cit.*

⁶⁵ Víctor Viviescas, “Dramaturgia colombiana: El hombre roto”, en <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/.../victorviviescas.htm>.

En las obras de los dramaturgos colombianos contemporáneos se advierte, efectivamente, “una multiplicidad de aproximaciones que dependen de las tensiones que se desprenden del campo de crisis que acabamos de referir. [...] se manifiesta una dinámica de múltiples puestas en crisis de la obra dramática, de la representación y de la identidad del personaje”.⁶⁶

Multiplicidad de formas y prácticas

En las prácticas teatrales colombianas puedo distinguir seis tendencias. Las presento a continuación en orden aleatorio y no de relevancia para los fines de mi trabajo. Una primera corriente privilegia el teatro clásico, que generalmente busca la mayor fidelidad posible con el texto original en todos sus aspectos escénicos y que excepcionalmente introduce otros elementos que aporten una visión contemporánea de las obras. Tiene como principal referente al *Teatro Libre de Bogotá*, haciendo la salvedad de que esta compañía en ciertas ocasiones, como dije antes, lleva a escena obras de autores colombianos contemporáneos. Una segunda es la del teatro comercial, que se concentra generalmente en el montaje de comedias o de obras exitosas en los circuitos teatrales de otras ciudades del mundo, en las que suelen participar actores de televisión. No es un teatro que tenga “una extremada difusión en el país, aunque existen personas e instituciones que están consagrados a ello”,⁶⁷ siendo el *Teatro Nacional* la organización de referencia.

En un tercer segmento están las prácticas de un teatro que se podría nombrar como popular. Debido a las diversas connotaciones que éste término tiene no es fácil situar apropiadamente un teatro popular, máxime si se tiene en cuenta que en Colombia existen múltiples prácticas -no exclusivas del país- que van desde la fiesta hasta la narración oral escénica, pasando por el teatro de calle y el de muñecos, todas ellas susceptibles de entrar en esta categoría. La teatralidad propia y exuberante de la fiesta y el carnaval es, acaso, la expresión por antonomasia del teatro popular, su raíz misma. Al decir de Ileana Diéguez:

El destronamiento es una de las imágenes más arcaicas y recurrentes del carnaval, con la respectiva coronación de un doble paródico, de un bufón-esclavo-rey. Los discursos carnalescos parodian convenciones, invierten cánones, hacen subir a

⁶⁶ Víctor Viviescas, “Viajes y derivas en el teatro”, *op. cit.*

⁶⁷ “El teatro colombiano en la transición del siglo XX al siglo XXI: perspectivas estéticas y experiencias en la creación teatral”, en <http://www.gemini.udistrital.edu.co/.../Proy%5B1%5D.DossierPasodeGato.doc>.

escena las voces de los márgenes, la cultura de la plaza pública, la risa liberadora, el cuerpo abierto y desbordado. [...] De allí que lo carnavalesco pueda llegar a ser contestatario, disociador de convenciones, desestabilizador...⁶⁸

Lo anterior, sumado al potencial de investigación y re-creación que ofrecen las expresiones de las culturales populares, ha llevado a teatristas colombianos a trabajar sobre materiales de las mismas que luego se vierten en sus prácticas escénicas. Uno de ellos es Misael Torres, director de *Ensamblaje Teatro Comunidad*. “Misael Torres ha dado forma a una de las más importantes experiencias en el teatro colombiano actual, que explora en las raíces y en las posibilidades dramáticas y escénicas del teatro de feria, del teatro de tradición popular”.⁶⁹ En algunos de sus montajes Torres realiza un trabajo de narración oral escénica a partir de tradiciones orales colombianas “depurando procedimientos de juglar popular con técnicas narrativas y procedimientos de un teatro épico de proscenio”.⁷⁰

En el teatro de calle son significativas las experiencias de colectivos como el *Teatro Taller de Colombia* y el *Tecal*, que suelen trabajar sobre materiales de las culturas populares colombianas. Fundado en 1972, el *Teatro Taller de Colombia* es uno de los pioneros de este tipo de práctica en el país. En montajes como *Batucada Circo*, por ejemplo,

los ritmos brasileños y la fusión con ritmos colombianos de percusión grupal y con una clara influencia africana, hacen parte de la investigación sobre la música en vivo para las artes circenses y el teatro que viene desarrollando el *Taller de Colombia* desde hace algunos años atrás. Un proyecto que aún continúa en la búsqueda y elaboración de una dramaturgia, de un contexto y una teatralidad del espectáculo circense.⁷¹

El *Tecal*, por su parte, cuenta con espectáculos antológicos del teatro de calle en Colombia como *Domitilo, el rey de la rumba*, que aun sigue en su repertorio. Esta obra, una de las más representadas en el país, toma elementos de la tradición oral de la Costa Pacífica y de la música de tambores de la Costa Atlántica para construir una dramaturgia popular. Según Crispulo Torres, “no hay una teoría teatral específica para la calle y entonces nos toca inventárnosla. Buscamos en la tradición oral, en la música y en los ritmos colombianos y en la cultura festiva popular, desde allí proponemos o

⁶⁸ Ileana Diéguez Caballero, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁹ Víctor Viviescas, “Viajes y derivas en el teatro”, *op. cit.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Teatro Taller de Colombia*, sitio oficial, en <http://www.teatrotallerdecolombia.com>.

investigamos”.⁷²En su montaje *El álbum (instantáneas a color)*, el grupo narra la historia de una familia a manera de fotografías que componen los mismos actores con sus gestos e imágenes.

Otras organizaciones teatrales se enfocan, aunque no exclusivamente, en el trabajo con diversas comunidades populares para generar experiencias generalmente de auto-representación, en especial con grupos sociales vulnerables. Entre los colectivos profesionales que adelantan este trabajo se encuentran el *Teatro Esquina Latina* y el *Teatro La Máscara*, ambos de Cali, y la *Corporación Colombiana de Teatro*, que dirige Patricia Ariza en Bogotá. El primero de ellos tiene entre sus frentes de trabajo la animación sociocultural encaminada a gestionar el teatro en comunidad a través de una red de teatro popular, conformada por grupos teatrales de base en Cali y otros municipios del Departamento del Valle. *La Máscara*, por su parte, es un colectivo femenino, pionero en Colombia del *teatro de género*; realiza el Festival de Teatro Popular de Género. Desde la *Corporación Colombiana de Teatro* Patricia Ariza también ha desarrollado múltiples proyectos de teatro en comunidad.

La cuarta corriente no deja de ser ambigua en su denominación; me refiero a un teatro que quisiera re-nombrar como *neopolítico*. Creo que toda práctica teatral -y artística- es política o tiene una dimensión política. Lo interesante, a mi juicio, es que esta denominación permite reunir una serie de grupos, obras, proyectos y montajes heterogéneos que resignifican ese *teatro político* o lo político en el teatro. Inicialmente esta tendencia está ligada a lo que fuera el movimiento del Nuevo Teatro, basado en el teatro épico como discurso y en la creación colectiva como praxis. Este movimiento hacía énfasis en un aspecto de lo político: el enfrentamiento de las fuerzas sociales como base para la comprensión de la inequidad y la exclusión a las que están sometidas las clases populares. Tenía objetivos didácticos: volver a contar las historias nacionales y continentales para confrontarlas y contemporanizarlas; y sociales: búsqueda de una conciencia histórica, el teatro como instrumento a menudo de denuncia y de cambio social. En Colombia *La Candelaria* y el *TEC*, con ciertos matices, se mantienen en esta corriente como sus dos principales referentes. Dice Jacqueline Vidal, actual directora del *TEC*: “Sigue siendo adecuada la palabra método pues la reflexión, emprendida en 1971, pone el acento sobre la materia misma del teatro en su aspecto elemental: *la*

⁷² “Crispulo Torres, director, dramaturgo y fundador del Teatro Tecal”, en <http://dl.dropbox.com/u/20883116/entrevista%20CT%20Periodico%201.pdf>.

acción. Traza una vía para la creación de una poesía teatral (*dramaturgia del actor*) que convierte el conflicto en *gesto* (en el sentido brechtiano de la palabra)”.⁷³

De alguna manera *La Candelaria* cifra su praxis escénica y política en “las obras nacionales del repertorio, la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos y la producción de imágenes de nuestro entorno, reconocibles por el público”.⁷⁴ De este modo busca mantener un debate con el espectador, sobre la base de estos hechos “constitutivos de la creación artística”.⁷⁵ Como variante de este nuevo teatro político está un conjunto de prácticas que tratan las problemáticas más oscuras y dolorosas del país: el conflicto armado, las masacres, los desaparecidos, el desplazamiento forzado, el narcotráfico, el sicariato, la indigencia, la corrupción. Aparte de *La Candelaria* y el *TEC*, otros grupos y artistas como Carlota Llano, el *Tecal*, el *Teatro Taller de Colombia*, Víctor Viviescas, Henry Díaz Vargas, el *Teatro Itinerante del Sol*, *Umbral Teatro*, Rodrigo Rodríguez, *Rapsoda Teatro*, *Ensamblaje Teatro*, Gilberto Martínez, el *Teatro Tierra*, el *Teatro Petra* y el *Teatro Varasanta*, por mencionar algunos, han tratado temáticas como las referidas.

El *Teatro Varasanta*, que dirige Fernando Montes, realizó en 2005 un montaje conmovedor [...] en el que se recrea plásticamente un episodio de agresión y muerte a una comunidad colombiana [...] Este trabajo que realiza Montes [...] tanto como el que desarrolla de manera independiente con Carlota Llano, con la cual ha realizado el espectáculo *Mujeres en la guerra* [...] da cuenta de una transformación del contenido social y político de un teatro que, no obstante, no desatiende el rigor de una investigación permanente en el teatro.⁷⁶

Otro ámbito *neopolítico* está más orientado al tratamiento de crisis sociales, políticas y filosóficas contemporáneas que tienen profundas repercusiones o réplicas en el país. Es lo que se descubre en la poética de Fabio Rubiano y su proyecto *Teatro Petra*, con el cual efectúa desconcertantes, crudas y corrosivas relecturas de una sociedad, como la colombiana, fragmentada por sus múltiples descomposiciones.

Se trata pues de la violencia como amenaza, como subyugación, la violencia tácita encerrada en las palabras, y la violencia simbólica que anticipa una mayor violencia que nunca se muestra en escena; una resignada y acompañada por el absurdo que logra romper la indiferencia del espectador y llevarlo a que descubra su posible insensibilidad frente a la realidad contemporánea. Sin mejoría a la vista, naufragos en el oleaje de la violencia, el creador, consciente de su realidad

⁷³ Jacqueline Vidal, en *Enrique Buenaventura*, sitio oficial, en <http://www.enriquebuenaventura.org/metodo.php>.

⁷⁴ *Teatro La Candelaria*, sitio oficial, en <http://www.teatrolacandelaria.org.co/general.php?idmg=3&idp=10>.

⁷⁵ *Ibíd.*

⁷⁶ Víctor Viviescas, “Viajes y derivas en el teatro”, *op. cit.*

nacional, sólo puede referir el estado social, emocional y espiritual que nos caracteriza; ya sea por negación, por ironía o por inercia. En Rubiano el logro estético envuelve el contexto crudo e imposible de ignorar.⁷⁷

Otras experiencias recurren nuevamente a las historias de la nación para revisar críticamente determinados sucesos, como en la obra *Vida, pasión y muerte del joven Carbonell*, del ya citado *Tecal*, que reivindica la figura y la labor de José María Carbonell en la gesta independentista, no suficientemente reconocidas por la historia oficial. La problemática del bicentenario también aparece en *Proyecto Florero de Llorente*, también del *Tecal*, a partir de la revuelta del 20 de julio de 1810.

Voy a llamar *etnológica* a la quinta tendencia porque me parece una denominación más precisa que la de *teatro antropológico*. Es el peligro que suponen ciertas categorías que a veces sirven más para diferenciar unas prácticas de otras que para definir las. Creo que lo antropológico, como lo político, subyace en toda práctica teatral y no en unas determinadas. Desde este punto de vista la dimensión antropológica siempre estaría presente, con distintos matices, en todo hecho teatral. Por tanto, lo que estoy nombrando como *teatro etnológico* son aquellas prácticas que tienen tal carácter en tanto trabajan, en el caso colombiano, con materiales tomados de culturas premodernas, concretamente de pueblos ancestrales de Colombia, América y otras latitudes, recurriendo a disciplinas como la antropología, la arqueología, la lingüística, la etnoliteratura, la música y la danza.

Una de las experiencias más significativas es la de *Viento Teatro*, dirigido por los dramaturgos y artistas investigadores Manuel Alberto Torres y Luz Myriam Gutiérrez, que opera como una suerte de laboratorio artístico que indaga esas culturas:

Desde el año 1989 ha realizado estudios e investigaciones sobre el legado cultural precolombino e indígena actual en: teatro ritual, literatura oral y escrita, arte iconográfico, representación simbólica de la máscara sagrada, pintura facial y corporal, música e instrumentos musicales para las puestas en escena, interpretación dramática y escénica del mito antiguo; cosmología, mitología y chamanismo en la poética teatral. Fuentes que nos conllevó [sic] a la creación del género de Teatro Danza Ceremonial de la Máscara Mítica, que comprende además, la interpretación de la máscara precolombina hacia el hecho teatral.⁷⁸

El *Teatro Itinerante del Sol*, fundado por Beatriz Camargo en 1983, es otro proyecto que investiga sobre raíces culturales y ancestros, puestos en tensión con

⁷⁷ Álvaro A. Rodríguez S., “La incómoda insistencia en iluminar nuestra realidad (Fabio Rubiano, el Teatro Petra y la herencia cultural)”, en <http://artigoo.com/el-teatro-de-fabio-rubiano>.

⁷⁸ *Viento Teatro*, sitio oficial, en <http://www.groupvientoteatro.com/>.

problemáticas actuales del país y del mundo contemporáneo. Las obras del colectivo pueden incluir multitudes de ejecutantes, como en los actos procesionales realizados en espacios no convencionales, o grupos menores en espacios cerrados. Su dinámica de trabajo supone la praxis de distintas dramaturgias o escrituras escénicas. Merece también destacarse el trabajo de Juan Monsalve, cofundador del grupo *Acto Latino* y fundador-director del *Teatro de la Memoria*, proyecto que desarrolla desde 1989. Monsalve es un estudioso de la antropología teatral que ha investigado tradiciones teatrales, fiestas, danzas y mitologías de muchos pueblos del mundo y técnicas actorales de Oriente y Occidente. En su versión de la obra radiofónica *Pavesas*, de Samuel Beckett, por ejemplo, realiza un trabajo de danza-teatro con técnicas orientales. Este tipo de creaciones escénicas que suponen un encuentro, un diálogo, una mixtura y quizás también una confrontación entre formas y tradiciones artísticas de ambos hemisferios, ha sido una búsqueda constante en el trabajo de Monsalve.

La última tendencia es la de las prácticas escénicas que llamo *fronterizas*, caracterizada por una heterogeneidad de propuestas que muestran al teatro interrelacionado con otras disciplinas y prácticas socioculturales. Entiendo lo fronterizo en el teatro -y en el arte- como un espacio tanto interdisciplinario como de tránsito de formas y conceptos que provienen de distintos medios simbólicos que problematizan los materiales de creación -incluidos en ellos el artista y el espectador- y en esa medida expanden la simbolicidad y la significancia del hecho artístico. Un aspecto primordial en ellas es, justamente, la relación actor-espectador o escena-espectador. A propósito de esa problematización, que ha sido constante en los teatros de vanguardia, Elie During asegura que apunta más a

una abolición de la sala que de la escena. Abolición que marca en todo caso el advenimiento de un nuevo espectador, que justamente ya no sería un simple espectador, sino también un actor, o un actuante, implicado en una forma de participación -cuando no de creación- colectiva. [...] Pero entonces, ¿qué queda del “público” tradicionalmente asociado a la idea del teatro?⁷⁹

Las prácticas fronterizas o interdisciplinares tienden a reconfigurar lo teatral a partir de hibridaciones estéticas y mediales que interpelan el hecho escénico no sólo como medio artístico sino como una práctica sociocultural en tensión, a más de exponer una contemporaneidad si se quiere más acentuada, en la medida en que conectan al país con sus realidades más profundas y simultáneamente con las más cotidianas; con las

⁷⁹ Elie During, “Un teatro de la operación...”, *op. cit.*

crisis del ser humano contemporáneo y de los grandes relatos de la modernidad, empezando con la crisis misma de la representación en el arte. Estas prácticas son, en definitiva, las que con mayor amplitud evidencian el carácter interestético de determinadas prácticas teatrales colombianas. En ellas el teatro se resiste justamente a ser visto como teatro y obra de arte -en el sentido canónico y conservador-, a tener un estilo y un campo delimitados, a ser puro, a dar respuestas, a complacer, a sosegar. De ahí que siempre contenga preguntas, que no sea un estilo posmoderno sino una pregunta posmoderna, que expanda las miradas de creadores y espectadores, que sea ante todo una experiencia, que se desterritorialice, que no sea un acontecimiento destinado solamente a los espacios convencionales del arte, rasgo que no es propio, claro está, de esta tendencia. El teatro de calle fue la primera expresión de esa des-territorialidad que es por ello tanto espacial como estética y conceptual. Las artes plásticas, la danza, la música y la performance, entre otras, han aportado elementos a las propuestas interestéticas articuladas con lo teatral.

En Colombia, durante los ochenta, las experiencias minimalistas de video-teatro de María Teresa Hincapié y José Alejandro Restrepo (*Parquedades*), de danza-teatro de Álvaro Restrepo (*Desde la Huerta de los Mudos, Rebis*) y los primeros montajes de *Mapa Teatro* como *Casa tomada* y *De mortibus: réquiem para Samuel Beckett*, entre distintos trabajos de esta índole, fueron cruciales en la búsqueda de otros rumbos para la creación teatral, en los que la interdisciplinariedad se imponía, pero no como imposición estética sino como necesidad de renovación y re-creación de lo teatral. Los teatristas encuentran en otras prácticas estéticas -la performance, la instalación, el video, la danza, la música y otras- múltiples posibilidades de interacción, desterritorialización y desplazamiento del hecho teatral. Al respecto, Juan Monsalve reconoce que

la aparición de este teatro tiene un origen diferente al del Nuevo Teatro y el teatro comercial. Surgió de manera independiente, con su propio pensamiento, su propio aprendizaje, su propio lenguaje. Siempre ha mantenido una posición crítica frente a los otros teatros, mostrando alternativas sólidas y polémicas para el panorama escénico colombiano.⁸⁰

En los noventa dos experiencias resonantes van a ser *Una cosa es una cosa*, de María Teresa Hincapié, y *El hilo de Ariadna*, de Enrique Vargas, ambas ganadoras del Salón Nacional de Artistas en 1990 y 1992, respectivamente. Hincapié y Vargas venían del teatro. Fallecida en 2008 Hincapié fue integrante de *Acto Latino* y una reconocida

⁸⁰ Juan Monsalve, “Señales desde la hoguera”, *op. cit.*, p. 349-350.

performera y artista visual que se entregó fervientemente a las prácticas performativas, y un paradigma en Colombia, si cabe decirlo, de la artista teatral que exitosamente hace la transición del teatro a la performance; aun cuando sería más preciso decir que sin abandonar -al menos no del todo- el teatro o, más bien, expandiéndolo hacia otros territorios, llevándolo “hacia esa zona transdisciplinar donde se cruzan el teatro, la *performance art*, las artes visuales y el activismo”.⁸¹ En efecto, Hincapié fue una feminista militante que dejó huella en las prácticas performativas y feministas en Colombia. Arte, vida y política juntos.

Mapa Teatro es, a mi modo de ver, el principal referente en Colombia de las prácticas escénicas fronterizas. Rolf Abderhalden Cortés (Manizales, 1956) y su hermana Heidi (Bogotá, 1962), hijos de padre suizo y madre colombiana, tuvieron un extenso y profundo proceso de formación artística, pedagógica y humanística en Suiza, Francia e Italia, en instituciones como la Escuela de Altos Estudios Sociales y Pedagógicos de Lausana, Suiza, la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq, el Laboratorio de Estudio del Movimiento (ambos en París) y la Academia Nacional de Arte Dramático de Roma, entre otras. En 1984 fundaron y constituyeron en París el proyecto *Mapa Teatro*. En 1986 regresan a Colombia después de dos montajes que presentaron exitosamente en Francia y Suiza. Su hermana Elizabeth se vincularía después a su proyecto como diseñadora de vestuario. La trayectoria de este grupo *sui generis* comprende montajes teatrales, obras radiofónicas, intervenciones urbanas, instalaciones plásticas, óperas y otras escénicas musicales, *cabarets literarios*; trabajos que siempre han estado permeados por una interdisciplinariedad estética.

Desde el año 2000 *Mapa Teatro* ensaya y presenta sus montajes teatrales en su sede (excepto *El Principito*, que se presentó en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán). Heidi y Rolf comparten o alternan la dirección de las obras. Según las particularidades de cada obra han actuado los dos únicamente -*Casa tomada*, *El león y la domadora*- o compartido el escenario con otros actores o con *no actores*. Han dirigido montajes teatrales en otros países -Suiza, Francia, Rusia, la India y México-. La dirección de *La Flauta Mágica*, de Mozart, y *La Cenerentola*, de Rossini, fueron trabajos para la *Ópera de Colombia*. En la sede se realizan, además, exhibiciones plásticas, performances, conciertos, cabarets literarios y eventualmente se presentan obras teatrales de otros artistas y grupos. Con el apoyo de la Embajada de Francia, desde 2004 desarrollan el

⁸¹ Ileana Diéguez Caballero, *op. cit.*, p. 16-17.

proyecto de los cabarets literarios, que combina lecturas de autores nacionales, franceses y de otras latitudes con música especialmente creada para los textos por compositores colombianos. Sus modos de producción contemplan la coproducción con festivales, compañías y teatros, la gestión de auspicio de entidades nacionales y extranjeras -becas de creación, convenios, alianzas- y la comisión de proyectos.

Un hecho trascendental para el impulso de las prácticas teatrales fronterizas en Colombia lo constituye la apertura en 2007 de la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas, creada justamente por Rolf Abderhalden en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en su sede de Bogotá, como una forma de llevar adelante proyectos de investigación-creación en este ámbito de las artes escénicas y como una reflexión crítica sobre el quehacer teatral y artístico. De esta manera “instaura un espacio de reflexión sobre las nuevas condiciones de concepción y realización de la obra teatral contemporánea”.⁸² Este programa ha realizado, además, tres encuentros internacionales de artes vivas, el tercero de ellos en agosto de 2011, centrado en la temática de las dramaturgias y las performances, esas “obras artísticas en las que la obra es el artista mismo, su individualidad, su circunstancia, su autobiografía, sus enigmas...”,⁸³ dice Sandro Romero Rey. Paralelamente tuvo lugar la segunda muestra de trabajos de la maestría, al concluir su segunda promoción; trabajos que, a fin de cuentas, son “modos de pensamiento, modos de acercamiento a la realidad, son interrogaciones sobre lo real, lo ficcional, lo biográfico, lo público, lo político, sobre la intimidad... Creo que el campo que atraviesa hoy nuestra práctica atraviesa también todos estos campos de la experiencia humana y de la experiencia de ciudadano”.⁸⁴

Vincular el concepto, el campo y la práctica de las artes vivas con el teatro en una maestría interdisciplinaria como ésta, única en su enfoque y especificidad en América Latina, significa entonces incorporar

a la noción tradicional de teatro un conjunto de pensamientos y prácticas artísticas que han sido el fruto de las múltiples hibridaciones de las artes escénicas con otras disciplinas como las artes plásticas y visuales, la música, la

⁸² Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas, sitio oficial, en http://www.facartes.unal.edu.co/p/index.php?option=com_artes&view=programa&id=53&Itemid=76.

⁸³ Sandro Romero Rey, “Don’t shoot y las artes vivas”, en *Contra Escena*, en http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450023278&random=1200.

⁸⁴ Rolf Abderhalden, conferencia citada.

danza, el cine, la arquitectura y el diseño, así como la literatura, la filosofía y la antropología, entre otras.⁸⁵

La muestra, realizada en los espacios del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bogotá y conformada por veinte trabajos, fue una experiencia vivificante, interrogadora y perturbadora, pues no sólo se desestabiliza el hecho teatral -y artístico- sino al espectador, y por supuesto al actor o ejecutante. El teatro es sometido a sucesivas demoliciones y finalmente lo que queda es la persona, no un personaje, que comparte su ser, su estar en el teatro, en el arte, en el mundo, su presencia, con la presencia cercana, cómplice y confundida de los espectadores. Porque al final todos son, somos espectadores y el artista los mira y se mira en ellos. Y la frontera artista/espectador se borra y el teatro ya no parece un arte del actor sino del espectador. “Todo espectador es de por sí actor de su propia historia, todo actor [...] espectador de la misma historia”.⁸⁶ Queda su inevitable e inquietante presencia, la de ambos. Si acaso, queda un actor que muestra sus personajes a manera de antología personal, como hace Dubián Gallego⁸⁷ en *Don't shoot*. Lo artístico y lo teatral como experiencia compartida. “Un día sentimos la necesidad de eliminar la noción de teatro (un actor enfrente de un espectador) y lo que quedaba era una noción de encuentro”, decía Grotowski.⁸⁸

En otros trabajos de investigadores-creadores, que también tienen una formación actoral como Gallego, el teatro se encuentra con la performance para ser asimilado, pero ante todo resignificado por ésta; mas no sustituido. “El acercamiento del teatro a la performance -y de ésta al teatro, porque es tránsito de doble vía-, da cuenta de las transformaciones operadas en la utilización de los signos teatrales por estas prácticas nuevas de la performance, de la acción, del acontecimiento”,⁸⁹ dice Viviescas. Elie During agrega algo más:

El teatro resiste incluso en las formas explícitamente ‘no-teatrales’ de la performance, que siguen concentrando en ellas todo lo que queda de ‘teatralidad’ cuando al teatro se le restan el texto, el escenario e incluso el actor, o lo que es lo mismo, todo tipo de separación entre el director, el performador y su público. Pero, precisamente, ¿qué es lo que queda? Una presencia, y también una acción o un encadenamiento de actos que se efectúan, que se performan en un lugar y en un tiempo determinados. Esta ejecución es más importante que el producto, el resultado, el fin. Pero, ¿qué ocurre en el proceso mismo de la performance, si no

⁸⁵ Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas, *op. cit.*

⁸⁶ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁷ Actor, director y docente de teatro. Ex integrante del *Teatro Matacandelas*, actualmente dirige el grupo *Polymnia Teatro*. Vive y trabaja en Bogotá.

⁸⁸ Citado por José Antonio Sánchez, “El teatro en el campo expandido”, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁹ Víctor Viviescas, “De la multiplicidad y la construcción...”, *op. cit.*, p. 180.

el resultado efectivo, en una disposición material, de la idea de que todo cuerpo (y todo lenguaje) puede sustentar una performance? ¿Acaso hay algo más, que ocurriría entre esta idea muy general [...] y su efectución, que cada vez es singular?⁹⁰

Aquiles aquí se titula la obra que presentó -esta palabra cobra aquí un mayor significado- Clara Sofía Arrieta, una joven actriz, como un homenaje a la memoria de su padre. En clave de performance ella compartió imágenes, sonidos, recuerdos, comidas, habló con su padre, nos habló, nos miró, sentimos intensamente su presencia y la nuestra, y la extraña presencia-ausencia del padre. Por lo entrañable de la experiencia transcribo las palabras que escribió en la nota de presentación:

Mi padre murió en el 2005. De mi muerto extraño la voz: su sonido. Si me fuera dado y pudiera escoger entre sólo verlo u oírlo, sin duda alguna, preferiría escucharlo. En todo caso, me rebelo y le hablo a su silencio, me imagino diálogos, lo confronto y también le escribo. No es suficiente. Busco sus registros. Él escribió. Él cantó. Él dijo. Hago acopio de eso. Creo estrategias para tratar de entender su ausencia. En todo caso, para sentir que algo pasa realmente, me urge tener testigos o cómplices que den cuenta de este ejercicio de comunicación -¿o rito?- inventado, que tiene lugar aquí.⁹¹

En contraste, el montaje *Proyecto PP (Paz Posible)*, que presentó César Falla, acentuaba la tensión en esa delgada línea de la ficción y la realidad. Vestido de blanco, delante de un papelógrafo, rodeado de decenas de personas, los testigos de su acción, explicó en qué consistía su proyecto hipotético, ficcional, virtual... y delirante. Lo interesante del ejercicio, en mi concepto, es que la performance de César fluctuaba entre la representación y la auto-representación, entre lo grotesco y lo bufonesco, interactuando con su propia imagen pregrabada en video, que desarrollaba y complementaba su acción en presente al situar otros escenarios, los virtuales, que hacían parte de su discurso. Luego explicaría, en la sustentación de su trabajo, que también buscaba “asesinar” dogmas, autores y teorías del teatro, pues, a veces, la línea entre una teoría y una teología es muy delgada. Y el peso del autor y sus técnicas pueden ser aplastantes. Este carácter elástico y problematizador del acto performático me lleva a considerar con Alain Badiou que éste

se sitúa exactamente entre la fuerza activa de lo que surge y su diseminación enigmática. De ahí, a menudo, la inclusión en la performance, como por lo demás en la danza contemporánea, de bruscos cambios de velocidad, o de un encadenamiento, por decirlo así, de la crudeza y de la ternura desaparecida, como si fueran una misma cosa. [...] La performance, en el registro de lo bufonesco o

⁹⁰ Elie During, “Un teatro de la operación”, *op. cit.*

⁹¹ Clara Sofía Arrieta, *Aquiles aquí*, ficha técnica, directora: Zoitsa Noriega, técnica: performance, Bogotá, Museo de Arte, Universidad Nacional, 2011.

de lo sórdido es el síntoma de lo siguiente: ¿cómo la comedia puede cumplir con su función política (finalmente, el pueblo contra el Estado) si la forma de la intriga ha caducado? ¿Qué es una comedia sin intriga?⁹²

La integración del video y otros medios tecnológicos en estas obras tiene en la maestría un sustento importante en los talleres de imagen y sonido y en el seminario de imagen en movimiento que desarrolla. El empleo de los dispositivos tecnológicos suscita a veces dudas porque, como veíamos en el capítulo anterior, resultaría paradójico en la medida en que “hacer intervenir las máquinas, las prótesis tecnológicas, los dispositivos de vídeo, viene a contradecir la celebración de la presencia de los cuerpos penetrados por la Vida”.⁹³ Ante esta inquietud de Elie During yo argumentaría que los artefactos siempre van a ser una opción y decisión del artista, nunca una imposición. No es el uso de ellos lo que determina la mayor o menor contemporaneidad de lo teatral o lo performático. Será el resultado de una pregunta, de un proceso de investigación-creación y, claro, de una necesidad personal -y, aunque suene contradictorio, vital- lo que definirá su incorporación. Por otra parte, Hans-Thies Lehmann recalca que el devenir del teatro posdramático está marcado por el papel omnisciente de los medios masivos de comunicación desde los años setenta. Así, pues,

surgió una práctica del discurso teatral nueva y diversificada; es la que nosotros calificaremos aquí de teatro *posdramático*. [...] Los lenguajes de la escena, desarrollados desde la vanguardia histórica, se transforman en el teatro posdramático en un arsenal de gestos de expresión destinados a dar una respuesta del teatro a la comunicación social transformada, a las condiciones de las tecnologías generalizadas de la información.⁹⁴

Otra práctica que me parece importante destacar es la que viene realizando el colectivo *Velatropa Teatro*, conformado en 2002 en Bogotá, que reúne a creadores de teatro, música, artes visuales y video. Nuevamente el teatro aparece como articulador de una práctica artística expandida. *Velatropa* ha realizado montajes teatrales, acciones performáticas e intervenciones en el espacio urbano, desenvolviéndose en el siempre problemático lugar de lo fronterizo, que al extenderse al campo artístico plantea reconfiguraciones escénicas como las que he venido reseñando. “El constante desafío por encontrar nuevos órdenes de un teatro del cuerpo y la imagen origina la necesidad de nuevas definiciones teatrales que ha conducido al colectivo a [...] trascender los límites de las disciplinas para hacer de estos un leitmotiv de creación”.⁹⁵

⁹² Alain Badiou, en Elie During, “Un teatro de la operación”, *op. cit.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Hans-Thies Lehmann, “El teatro posdramático: una introducción”, *op. cit.* .

⁹⁵ *Velatropa Teatro*, en <http://www.flickr.photos/velatropa/perfil>.

Las prácticas escénicas fronterizas han encontrado en las artes vivas, en los actos estéticos vivos, una posibilidad de realización que ha fortalecido su carácter expandido, y en este sentido también ha sido significativo el impulso que les ha dado el Festival de Performance de Cali desde su creación en 1998, obviamente para el caso particular del arte performático. Este encuentro, que convoca a performers nacionales e internacionales, ha llegado a ser el principal escenario de gestión, producción, difusión y seguramente de confrontación de esta práctica en el país.

No cabe duda de que las prácticas fronterizas están reinventando el teatro para ajustarlo a las nuevas y cambiantes realidades contemporáneas. Ellas nos recuerdan que es inexorable el “proceso de transformación, desterritorialización, desplazamiento y desconfiguración al que está sometido el teatro contemporáneo en su tensión entre singularidad y multiplicidad. Proceso que no se detiene ni siquiera ante la posibilidad de una disolución”⁹⁶ del mismo hecho teatral como ha sido usualmente conocido. Y lo que es más, en ese proceso el teatro “no va solo, sino acompañado por la desinstitucionalización de las artes plásticas y visuales, a las que el teatro reencuentra en el espacio de las artes vivas y de la performance”.⁹⁷

⁹⁶ Víctor Viviescas, “De la multiplicidad y la construcción...”, *op. cit.*, p. 180-181.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 181-182.

3. LAS POÉTICAS DE MAPA TEATRO

Un grupo de internos de la Penitenciaría Central de La Picota, condenados por homicidio, le dan vida, en todo el sentido de la palabra, a la obra *Horacio* en un teatro bogotano y luego son devueltos a sus celdas; a los pocos meses participan en un festival mundial de teatro. En las ruinas de un viejo estudio de televisión el mito trágico de Orestes es vivenciado por los participantes en una relectura de la obra de Esquilo. En el sur de la India una compañía de actores-agricultores representa un cuento de García Márquez dentro de su tradición teatral, dirigidos por los hermanos Abderhalden. El patio de una casona republicana se va poblando de calaveras mientras Ricardo de York intriga y ordena asesinatos para llegar al poder en una obra de Shakespeare. Sobre las ruinas de un barrio fundacional convertido en gueto, otro mito, el de Prometeo, es reinterpretado por habitantes en situación de desalojo forzado. Estéticas y personajes arquetípicos de la *narcocultura* contemporanean una ópera de Rossini inspirada en *La Cenicienta*. Una vieja película mexicana de ciencia ficción es rehecha virtual y presencialmente con tres transformistas que interpretan a unas extrañas amazonas que cantan baladas del cancionero iberoamericano. En dos escenarios de la Universidad Nacional, uno cerrado y el otro abierto, los espectadores pueden apreciar simultáneamente cómo el mito de Orfeo y Eurídice dialoga con el salvaje asesinato de Sharon Tate, esposa del cineasta Roman Polanski. Un jefe paramilitar confiesa sus crímenes en televisión mientras un caluroso pueblo está celebrando la fiesta de los Santos Inocentes, con hombres travestidos y enmascarados que se dan latigazos entre ellos y azotan a todo el que sale a la calle.

Este extraño, desequilibrante, irónico, perturbador y antropofágico universo es parte de una galería de imágenes que constituyen un hito en las prácticas escénicas en Colombia. Desde la puesta en un escenario cubierto de arena y muebles desvencijados, que se podía apreciar como una instalación plástica -como de hecho lo es cada montaje del grupo- para la re-creación de un relato de Julio Cortázar, *Mapa Teatro* siempre ha sorprendido e interrogado profundamente a los espectadores. Porque cada montaje contiene preguntas sobre la naturaleza del hecho teatral, el lugar del público, la desterritorialidad buscada en el teatro, la tensión artista-institucionalidad, el descorrimento de la mirada domesticada, la resemantización de los mitos, realidades controversiales de

un país y de un mundo contemporáneo, la complejidad de un *teatro de lo real* que entra en conflicto con un teatro realista, el derrumbamiento de las fronteras entre las artes.

Justamente ahora que en el mundo se cierran las fronteras, que se hace particularmente difícil el desplazamiento de las personas, sobre todo si son ciudadanas de lo que peyorativamente se llama Tercer Mundo, el arte contemporáneo (o un sector del mismo) está en la búsqueda -y en la obligación- de diluir las fronteras que tradicionalmente habían mantenido separadas tanto a las disciplinas artísticas como a creadores, obras y espectadores, y de facilitar así el tránsito interdisciplinario y humano como una forma de diálogo a partir de las diferencias -estéticas, sociales, culturales, históricas, políticas- entre los ciudadanos, bien sean artistas -en el sentido académico y moderno- o no; devolviéndoles, al final de cuentas, una posibilidad real de desplazamiento en su condición recíproca de *creadores-espectadores*.

Lo conceptual: búsqueda de un teatro expandido

Una inmersión en las prácticas escénicas de *Mapa Teatro* requiere tener en cuenta el carácter *transdisciplinar* de las mismas, la *interdisciplinariedad* y las concepciones de *artes vivas* y de *arte relacional*, entre otras. Pienso la creación transdisciplinar como una visión holística del hecho artístico que se materializa desde una heterogeneidad y movilización de disciplinas, formas, medios y personas que se entrecruzan en una práctica artística marcadamente fronteriza.

De ahí que lo aparentemente antagónico haga parte de una *cartografía movediza* [...] fluida, flexible, inestable, que no cesa de configurarse y re-configurarse en el movimiento temporal y espacial de nuestra obra. Por eso el *mapa*, más que el territorio, representa una figura esencial para entender nuestro trabajo artístico *transdisciplinar*. [...] Hemos querido *transgredir* nuestras propias fronteras - geográficas, lingüísticas, ideológicas, morales, estéticas- para poder caminar en otros mundos que no son los nuestros -seguros, cómodos, familiares-.⁹⁸

Entiendo lo interdisciplinar en este caso como una práctica relacional de lenguajes, disciplinas y personas que no excluye -al contrario, acoge- las tensiones resultantes en la producción de una experiencia artística, puesto que las confrontaciones, paradojas y preguntas disciplinares, sociales, culturales o de otro orden que se generan son saludables, necesarias. Las artes vivas se mueven en lo interdisciplinar como una praxis que promueve el arte como una experiencia compartida y abierta entre creadores y espectadores, que trasciende la representación en tanto la expande en todos los

⁹⁸ Rolf Abderhalden, en Bertha Díaz, “Rolf Abderhalden: el arte y el artista como proyectiles”, *op. cit.*

niveles, sin fijar los enunciados. Para el teatro todo esto supone “una comprensión más amplia [...] más interdisciplinar del concepto de teatro que en nuestro tiempo está sometido a múltiples tensiones de desterritorialización y de deslizamiento hacia otros espacios y prácticas”.⁹⁹

A mi entender, una característica importante dentro de la concepción de un teatro posdramático o de un teatro en el campo expandido es la heterarquía de los componentes teatrales, entendida en este caso como el no predominio de un texto dramático que, por eso mismo, ya no es un elemento que subordine al resto. Podría decirse que todos están en igualdad de condiciones. Los recursos humanos -creadores y público- y objetuales -espacio, iluminación, vestuario, arquitectura, sonido, escenografía y otros dispositivos- están en una relación de interacción y no de dependencia. La búsqueda de una metodología de investigación y creación en cada obra, la formación de equipos de trabajo experimentales y transitorios, la indagación de diversos problemas y materiales, el lugar específico y representacional de las obras, las propuestas escénicas desequilibrantes, la movilidad de lo teatral, el riesgo constante en los procesos, la obra como proceso relacional y la interdisciplinariedad son aspectos que forman parte, pues, de una praxis posdramática como la de *Mapa Teatro*. Y de la necesidad de expandir un teatro posdramático en Colombia, que supone también superar una noción abigarrada de lo teatral que aun predomina en el país.

Desde el inicio de su proyecto a Heidi y Rolf Abderhalden los animó la exploración espacial y escénica, la imagen, el gesto, la no verbalidad pero también otras formas de relacionamiento con la palabra, la transdisciplinariedad e interdisciplinariedad artísticas, la destrucción. En *El carácter destructivo*, Walter Benjamin dice: “Algunos transmiten las cosas en tanto que las hacen intocables y las conservan; otros, las situaciones en tanto que las hacen manejables y las liquidan. A estos se les llama destructivos”.¹⁰⁰ Esta sería una primera convicción en el trabajo de los hermanos Abderhalden: construir a partir de una continua destrucción. Así lo explican: “Nuestro proceso de búsqueda no consiste en *montar una obra* siguiendo una sucesión de construcciones lógicas sino el proceso inverso, demoler y demoler los hallazgos hasta encontrar *el centro de temor*, esa tensión que nos guía. Es el camino opuesto a la

⁹⁹ Víctor Viviescas, “De la multiplicidad y la construcción...”, *op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁰ Walter Benjamin, “El carácter destructivo”, en <http://www.revistacontratiempo.com.ar/benjamin.htm>.

construcción lógica de una narración lineal.”¹⁰¹Una suerte de desmontaje en el que la dramaturgia se transmuta, por decirlo de algún modo, en una escritura escénica que es global en tanto ya no corresponde al concepto tradicional -composición de textos dramáticos- y se inserta activamente en todos los elementos que conforman un montaje teatral; y fragmentaria en su carácter deliberadamente no lineal, en su apertura, en su *desmontaje*, en sus múltiples lecturas.

Heiner Müller es uno de los paradigmas de una dramaturgia de carácter destructivo: “Mi interés principal cuando escribo teatro es destruir cosas. [...] Creo que mi impulso más fuerte consiste en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie. [...] Penetrar tras la superficie para ver la estructura. [...] Creo en la necesidad de los impulsos negativos”.¹⁰²La idea de desmontar o demoler un texto -escrito, oral, visual, situacional- produce una ruptura con un teatro dramático todavía vigente, al cual me he referido desde un comienzo. Esa vigencia, que en mi concepto enmascara su más profunda crisis, ya había sido denunciada en otros tiempos por las prácticas de la *Commedia dell'arte*; desde finales del XIX por Alfred Jarry como precursor de los futuros teatros de vanguardia; en el XX por Brecht, Craig -que incluso llegó a plantear la sustitución del actor-, Artaud y Kantor, entre otros. Las prácticas performáticas y parateatrales y los estudios sobre las teatralidades sociales, como los de Ileana Diéguez, han puesto la mirada en los actos reales, en la posibilidad de la acción colectiva y política significativa dentro de un *theatrum mundi* contemporáneo.

En relación con el carácter destructivo dice Peter Brook:

La forma verdadera sólo llega a último momento y a veces demasiado tarde. La forma verdadera es un nacimiento. No es la construcción de un edificio en que cada acción es el paso lógico que precede al posterior. Al contrario, el verdadero proceso de construcción implica al mismo tiempo una especie de demolición. Esto significa aceptar el miedo. Todas las demoliciones crean un espacio peligroso en el que hay pocos sostenes y pocos soportes.¹⁰³

Ya desde sus inicios, las prácticas de *Mapa Teatro* se distinguieron por este aliento *destructivo*. A propósito de *Casa tomada* el dramaturgo e investigador colombiano Carlos José Reyes anotaba: “En ningún momento se ha querido poner en escena una ilustración del relato cuentístico, sino más bien captar sus resonancias

¹⁰¹ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, “Cuando la vida se toma el teatro”, en *Síntesis*, No. 3, Bogotá, IDCT, 2000, p. 20.

¹⁰² Heiner Müller, *op. cit.*, p. 160-161.

¹⁰³ Peter Brook, “La puerta abierta”, *op. cit.*

interiores, sus atmósferas, llenas de misterio y poesía”.¹⁰⁴ De ahí la importancia del recurso a la no verbalidad en sus primeros montajes como una forma de romper también con una tradición teatral apoyada en lo verbal, que era muy fuerte aun en el movimiento del Nuevo Teatro. Artaud, en su visionaria obra, ya cuestionaba el anclaje marcadamente verbal del teatro en Occidente:

¿Cómo es posible que [...] haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las *exigencias* de esa sonorización?¹⁰⁵

Al hablar de las nuevas tendencias teatrales en Colombia en los ochenta, Juan Monsalve reconocía, por otra parte, que “el tiempo y el espacio escénico son iguales a sí mismos, la vivencia supera la expresión y la respiración es madre de su atmósfera y conductora de su magnetismo [...] se plantean más allá del teatro representativo, convirtiendo al espectador en testigo del testimonio vivencial del actor”.¹⁰⁶ Eso es muy importante porque reafirma la práctica de un teatro vivo o, como lo manifiesta genéricamente Sandro Romero Rey, de un acontecimiento en el cual “el espectador que presencia una representación es un testigo de privilegio, porque lo que tiene ante sus ojos desaparecerá para siempre”.¹⁰⁷ Estas reflexiones alcanzan toda su profundidad en la convicción que comparte *Mapa Teatro*, según la cual no es el teatro el que se debe acercar a la vida sino al contrario: “que la vida se tome el teatro, si se quiere. Concretamente esto significará que el lugar del teatro preexiste a la obra, o cuando ha sido pensado para la obra en cuestión no tiene más que un carácter temporal”.¹⁰⁸

Por ello, mientras no tuvo una sede específica, y aun después de tenerla, *Mapa Teatro* siempre buscó el lugar específico para cada uno de sus montajes, llegando a utilizar espacios no convencionales, como por ejemplo los sótanos de Inravisión,¹⁰⁹ una cárcel para los ensayos de una obra con reclusos, las ruinas del barrio Santa Inés-El Cartucho, un museo, un restaurante o una plaza universitaria. Su misma sede, una

¹⁰⁴ Carlos José Reyes, en Fundación Teatro Nacional, *Festival Iberoamericano de Teatro Bogotá 1988*, Bogotá, Fundación Teatro Nacional, 1988, p. 100.

¹⁰⁵ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 41.

¹⁰⁶ Juan Monsalve, “Señales desde la hoguera...”, *op. cit.*, p. 350.

¹⁰⁷ Sandro Romero Rey, “El Teatro: entre rejas”, en *Número 3*, Bogotá, Grupo de los 13, 1994, p. 64.

¹⁰⁸ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁹ Instituto Nacional de Radio y Televisión, entidad creada en 1963 para nuclear los servicios de radiodifusión oficial y televisión pública. Treinta años después los estudios ubicados en los sótanos de la Biblioteca Nacional fueron clausurados. El instituto fue liquidado durante la primera década del XXI.

casona republicana restaurada por ellos y otros artistas, es un lugar no convencional, entre otras cosas porque no se ha modificado su estructura, su arquitectura, para adecuarla como sala de teatro, sino todo lo contrario: sus espacios se emplean como tales para realizar y presentar los montajes; pero, si un proyecto lo requiere, *Mapa Teatro* ocupa otros lugares de la ciudad, aunque actualmente la mayor parte de los trabajos se desarrollan en su sede.

Las poéticas de *Mapa Teatro* han sido una permanente búsqueda de la multiplicidad de formas de replantear el hecho teatral, cruzando sus fronteras para encontrarse con otras disciplinas, como las artes plásticas, la performance, la música, el audiovisual, la arquitectura. Es preciso señalar aquí que Rolf Abderhalden es también escenógrafo, artista plástico y performer, ganador de distinciones como el primer premio en la VI Bienal de Arte de Bogotá en 1998, además de catedrático, al igual que Heidi, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en su sede de Bogotá, donde amén de su labor docente en artes plásticas creó la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas. Se ha destacado, entre otras cosas, en la práctica del video-sonido-instalación. La concepción y el tratamiento visual de los montajes dependen básicamente de él. Se debe tener en cuenta también que la sede del grupo funciona como un *laboratorio de artistas* “donde conviven diversas disciplinas”.¹¹⁰ Fue así como llegaron a ella, conformando unos espacios para talleres de artistas plásticos, fotógrafos y bailarines que desarrollaran sus trabajos paralelos a los suyos. Lo visual y lo interdisciplinario es, entonces, decisivo para entender sus prácticas escénicas; pero, la concepción misma de las artes visuales se asume como algo vivo, efímero y experimental. Eso explica que, aparte de la doble condición artística de Rolf como artista escénico y plástico, constantemente *Mapa Teatro* trabaje

con artistas plásticos con el fin de que los actores comprendan el concepto de la acción no representada sino entendida como *presentación*: una acción real en tiempo real. Para un actor convencional eso es muy difícil porque no puede operar en el presente. Los actores debían funcionar como operadores, no como agentes de ficción.¹¹¹

A la luz del debate reciente en torno a la representación en las artes vivas, planteado en el primer capítulo, la anterior aseveración hecha en el año 2000 tiene ya poco sustento al reconocerse que la posibilidad de una *acción no representada* no puede

¹¹⁰ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 19.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 23.

defenderse: el solo hecho de pensarla ya la ubica en un sistema de representación (el mapa conceptual) y su exposición a las miradas de otros requiere el empleo de signos (verbales, icónicos, sonoros), es decir, de otro sistema de representación, y ambos siempre estarán operando en todo marco de representación social, en este caso en el artístico. Ahora bien, el desplazamiento de la función tradicional de actor a la de operador en la concepción de *Mapa Teatro* es problemática. En principio supone romper con la característica subordinación del actor a un teatro convencional, dramático o, si se quiere, aristotélico, que privilegia el desarrollo de un conflicto mediante una fábula o mito. De acuerdo con Santiago García, en su relectura de Aristóteles, el *mithos* es una cadena o secuencia de acciones.

Desde el siglo XVI, esta palabra griega -mito- fue mal traducida al italiano por fábula, y al castellano después. [...] En el teatro dramático propuesto por Aristóteles, esa acción es una imitación, que llamaba [...] mimesis, que en griego significa imitación. [...] La realidad que imita el teatro tiene para Aristóteles tres posibilidades: o se hace una acción de algo que pasó realmente, o se hace una acción de algo que pudo haber pasado o debería haber pasado, o de algo que uno se imagina que pasó.¹¹²

Esas posibilidades explicarían de algún modo la vigencia que tiene, o no ha perdido, la tesis mimética y dramática de Aristóteles en un sector amplio de las prácticas teatrales en Occidente. Pese a ello, habría que concordar con Heiner Müller en que el problema radica en una obsesión *occidental* con la idea de ilustrar y fijar textos. “Creo que eso se acabó: pues en la actualidad de ello se encargan [...] otros medios de comunicación. Y el teatro ya no puede asumir la función de esclarecimiento. En el teatro se trata ahora más bien [...] de implicar a la gente en procesos, de hacerles participar”.¹¹³ Esto ha tenido un peso conceptual y político muy importante en *Mapa Teatro* a partir del montaje de una obra precisamente de Müller -*Horacio*- que marcó el inicio de una tendencia en la creación escénica del grupo: el trabajo con *no actores*, que siempre ha estado acompañado de un interés por la marginalidad y de una lucha por la no manipulación ni instrumentalización de discursos escénicos y sociales. En una experiencia teatral de *Mapa Teatro* se diría que los intereses se enfocan en otra dirección: “El tiempo de la obra y el tiempo real ya no se encuentran en radical antagonismo, haciendo de la obra [...] una experiencia vivida [...] El público se funde con el escenario porque éste ya no existe como tal, los actores no deben recrear

¹¹² Santiago García, *El Cuerpo en el Teatro Contemporáneo*, Bogotá, Corporación Colombiana de Teatro, 2007, p. 89-91.

¹¹³ Heiner Müller, *op.cit.*, p. 157.

personajes porque muchas veces ellos son esos personajes que representan”.¹¹⁴ Pero, ¿qué significa en este contexto *operar* o el actor como operador?

En primer lugar creo que es una forma de resignificar la labor del actor. Si tradicionalmente su función ha sido la de agenciar una ficción o fábula a través del proceso de construir e interpretar un personaje, en un teatro expandido su tarea debería ser más la de agenciar una realidad, lo que no le impediría trabajar con materiales ficticios; pero, sin perder de vista que siempre está accionando en un presente, que su representación se desarrolla en un momento presente. El actor está enfrentado a una paradoja que no es otra, en opinión mía, que la de estar insertado en una relación de dominación y sujeción: es una persona de acción que actúa por otros o a nombre de otros o en lugar de aquellos que no pueden hacerlo; simultáneamente está coaccionado por el peso de otros poderes: los de un autor, una obra, el personaje que representa, un director, la institución teatral en toda su complejidad (productores, auspiciantes, crítica ...), los medios de comunicación, en fin. Pareciera entonces que es el actor quien primeramente necesita emanciparse o ser emancipado y de algún modo fue eso lo que buscó Brecht tanto en actores como en espectadores: individuos distantes y críticos frente al hecho teatral para restaurar el sentido comunitario del mismo. Yo pensaría que el *actor-operador* que concibe *Mapa Teatro* es una resemantización del actor brechtiano en tanto busca un distanciamiento frente al hecho escénico por otros medios: un continuo accionar en tiempo real, que remitiría a la idea de ejecución o a la labor del *performer*; el reconocimiento del actor como espectador -del relato, de su propia acción, del propio acontecimiento teatral; el actor no como creador de ficciones e ilusiones que imponen la pesada carga de la transformación, sino como articulador de realidades sociales o de lo real-ficcional que problematiza lo social, sin que por ello tenga que operar o actuar de un modo realista, mimético o naturalista y psicologista, que es la costumbre y la tendencia más generalizada.

Frente al ideal stanislavskiano de un actor-creador *Mapa Teatro* no está proponiendo un actor que niegue los actos creativos. Todo lo contrario. La actuación creativa se plantea en otros términos. El actor como operador entra en contacto con un campo expandido que ha desplazado lo meramente teatral en beneficio del actor-persona, de su presencia, y no del actor-intérprete. “Nuestros trabajos requieren una idea

¹¹⁴ Mariana Guhl y Jaime Cerón, *ibíd.*, p. 19.

del actor muy permeable”.¹¹⁵Un actor que se relacione de un modo artístico con los objetos, porque estos “se vuelven decorativos en manos de intérpretes, nosotros buscamos que el objeto tenga una vida [...] Los objetos son *presencias* que tienen que estar resueltas, y esa noción no hace parte de la gramática de los actores en general”.¹¹⁶Un actor que renuncia a ser agente de una ficción para aproximarse de otros modos, cuando se trata de un texto dramático, a una obra, un autor, un personaje o unas circunstancias dadas, para decirlo en términos *stanislavskianos*; mas no para encarnar, personificar o interpretar, puesto que “la aproximación más habitual al arte es a través de una mirada realista e ilustrativa”,¹¹⁷ que es precisamente lo que evitan Heidi y Rolf y constituye otra pista que permite comprender sus prácticas teatrales y el desafío -y la oportunidad especial- que tiene ante sí un actor que trabaje con ellos y el espectador que presencie sus montajes. “Buscamos que el actor sea muy voluble y que se preste para un juego en el cual le toca hacer cuatro papeles, o sólo uno, o que no vaya a hablar, que habite una imagen, que la construya, que tenga un estado de ánimo o disponibilidad para un juego, porque el teatro finalmente es un juego”.¹¹⁸

Lo habitual en el teatro, el cine y la televisión es representar personajes, como ya he dicho, por medios naturalistas, realistas y psicologistas. Siempre se busca que haya una correspondencia entre palabra, gesto, acción y emoción; que vayan en la misma dirección. Concebida así, la actuación responde a unos cánones -convencionales, seguros, aceptados- que se erigen en modelos absolutos. Cuando esa lógica se subvierte, los límites dramáticos se rebasan, el cuerpo y la palabra se liberan, las posibilidades se abren, el actor descubre cosas, penetra en ese momento presente del teatro. Entiende que la palabra, la emoción, el gesto y la acción pueden ir en distintas direcciones y que en esa medida todo se amplía. Recupera su autonomía, tiene más posibilidades de jugar y acceder al campo expandido -y no limitado- de la teatralidad. La actuación, entendida así como un juego, como una operación lúdica, implica que el actor siempre esté dispuesto a destruir todo lo que haya que destruir, a no fijar su guión, su partitura. Que esté dispuesto a construir imágenes. Por tanto pienso que la intención de Heidi y Rolf era redefinir el lugar del actor en sus prácticas teatrales y potenciar otras fortalezas de la actuación y del acto de mirar propio del espectador; sacar la actuación de ese lugar en el

¹¹⁵ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁷ Fundación Mapa Teatro, *op. cit.*, p. 2.

¹¹⁸ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 20-21.

que ha estado confinada. No obstante debo reconocer la confusión que puede ocasionar pensar en el actor como operador. Ya no creo que tenga mucha validez y termina siendo una discusión retórica; pero, fue importante plantearla en su momento. Creo que hoy a Heidi y Rolf les preocupa más, sobre todo en su labor pedagógica en la maestría en teatro y artes vivas, que el artista conciba su práctica como un creador-investigador, como más adelante se verá. El actor no tiene que renunciar a la creación, pero sí tendría que replanteársela continuamente.

La posición estética no realista ni ilustrativa de *Mapa Teatro* frente al arte se podría condensar en su convicción de lo que hace que una obra teatral llegue a ser una obra de arte “sólo si trasciende el nivel narrativo y genera una experiencia. Un texto ilustrado (en el escenario) es el empobrecimiento del texto y de la imaginación del espectador. El teatro sólo tiene sentido como experiencia total, como *laboratorio del imaginario social*.”¹¹⁹ Retomaré este concepto después. Heidi y Rolf hablan de *transposición escénica de textos*, idea que confiere un margen muy amplio para afrontar la dramaturgia textual: cómo transponer un texto que es de índole narrativa mediante una *escritura escénica*, cómo hacerlo en otro lenguaje, el de la escena. Es esa otra conceptualización de la puesta en escena -o *mise en scène* en francés-, expresión que corrientemente se ha empleado, como ya lo había indicado en el capítulo anterior, para referirse al proceso de montaje o escenificación de un texto dramático. La *escritura del escenario* o *creación escénica* redefine el espectro de creación del teatro y demás prácticas escénicas al pensarlas como obras que surgen y se resuelven en la escena y no en un texto escrito, sin que ello signifique abolir el texto sino que el trabajo escénico ya no estará supeditado a él. De ahí que se extienda a diversos materiales y formas que sirvan como fuentes de creación escénica, siendo el texto una entre muchas. En ese sentido se estaría potenciando también la imaginación del espectador.

Habría que aclarar que *Mapa Teatro* no es rigurosamente un grupo teatral en el sentido que se le atribuye usualmente a este concepto. Por ese motivo he dicho que es un grupo atípico, difícilmente clasificable dentro de las prácticas escénicas colombianas. “Nosotros no tenemos una cultura de grupo ni del actor”,¹²⁰ dice Rolf. Su vinculación con artistas de distintas disciplinas que comparten la misma sede y desarrollan sus propios proyectos, los llevó a redefinirse como *núcleo de trabajo escénico* y *laboratorio*

¹¹⁹ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁰ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

de artistas. El modelo no es exclusivo de Colombia; pero, como lo aclara Rolf, “nosotros instauramos aquí una nueva modalidad de trabajo por la naturaleza económica, estética y política, seguramente”,¹²¹ que implica otra configuración de la imagen de grupo que comúnmente se ha tenido. *Mapa Teatro* es, entonces, un laboratorio de artistas que genera proyectos interdisciplinarios. Justamente por ser un grupo camaleónico que ha llevado la experimentación escénica a límites no comunes en las prácticas teatrales en Colombia, la institucionalidad no admite su perfil en el programa de salas concertadas:¹²²

No ha sido reconocido en Colombia como un perfil que dé lugar a sala concertada, estamos en ese trabajo en este momento, porque todavía *la noción de teatro es una noción no expandida*. Las salas concertadas tienen que hacer un número elevado de funciones de teatro, entendiendo por teatro un teatro dramático, generalmente. Nuestros proyectos que pasan de montaje de obras teatrales a música, cabarets literarios, intervenciones urbanas, acciones plásticas, a trabajo con comunidades experimentales, todo esto pareciera que no ha sido entendido todavía como teatro.¹²³

El desvío del teatro hacia otras zonas, su inestabilidad, su contaminación, su mutabilidad produce dudas, desconcierto, disgustos, cuestionamientos. El investigador y crítico teatral Fernando Duque Mesa, por ejemplo, sostiene que a muchas manifestaciones dramáticas, claramente fronterizas, se les ha venido llamando teatrales y que ellas provienen de

campos muy diversos y distantes las unas de las otras, en especial cargadas de no pocos elementos de las artes plásticas, de la danza [...] la música, la arquitectura, así como atrincheradas en ciertas ocasiones en las fuentes del multimedia, y no menos interesadas [...] en las puestas en escena teatrales (ya sean estas de sala, así como interesadas en invasiones del espacio público, teatro de calle o teatro callejero), o ya bien concomitantes con las instalaciones, entre otras [...] para legitimar (la palabra de moda) absolutamente todos aquellos discursos que limitan o tienen sus fronteras [...] invadidas o inmersas en otros lenguajes, en especial con respecto al teatro, que se le ha venido falsificando a nombre de lo que *no ha pretendido ser, ¡jamás!, en la gran mayoría de las oportunidades*.¹²⁴

Otra es la visión de *Mapa Teatro*, que mezcla los géneros y las formas, renombra sus proyectos en categorías como *escénicas musicales, obras radiofónicas, arte, memoria y ciudad, cabarets literarios* y, ciertamente, *montajes teatrales*, para que sus

¹²¹ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

¹²² Creado en 1993 por el Instituto Colombiano de Cultura, antecedente del Ministerio de Cultura, para contribuir en los gastos de programación y funcionamiento de las sedes de grupos escénicos, inicialmente en Bogotá y luego a nivel nacional.

¹²³ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

¹²⁴ Fernando Duque Mesa, *El teatro y las artes plásticas (teoría y práctica de lo fronterizo): teatro, happening, performance, multimedia, instalaciones, danza, danza-teatro*, Bogotá, Investigación Teatral Editores, 2007, p. 27.

heterogéneos proyectos tengan un lugar, evitando, de todas maneras, los purismos genéricos, formales y disciplinares. Esa permeabilidad no parece ser muy aceptada y comprendida. A ello hay que sumarle el hecho de que la agrupación no esté sujeta a una programación constante ni a un repertorio de obras, circunstancias que hicieron que no pudiera continuar en el programa de salas concertadas. “Lo cual es lamentable para el teatro; ellos deberían estar dentro de ese programa tal como son, no que cambien su actitud sino que cambie de actitud el Estado”,¹²⁵ afirma Patricia Ariza. “Nosotros no trabajamos -esa es otra diferencia importante con otros teatros- la noción de repertorio. No tenemos repertorio en el sentido tradicional del término. Tenemos obras que están *vivas*... porque nos piden que las presentemos”.¹²⁶ Esas obras son a la fecha *Testigo de las ruinas*, *Ansío los Alpes*, *Exxxtrañas amazonas* y *Los Santos Inocentes*.

Los procesos creativos en *Mapa Teatro* no están nunca condicionados por un método predeterminado. Rolf y Heidi no siguen las directrices de ningún método en particular porque consideran que no hay reglas:

Hemos estado siempre como contra el método; optamos más bien porque cada montaje desarrolle su propio método, es decir, cada problema que está en el inicio de un proceso de creación contiene también su propia pregunta metodológica. De tal forma que gran parte del proyecto es buscar la metodología del proyecto. [...] No estamos afiliados a ningún método en el sentido de afiliarse a una escuela, a un estilo, a una forma que tenga unas referencias [...] Lo que hacemos es que los proyectos encuentren, mientras se desarrollan, su propia metodología. [...] La investigación, que es el preámbulo del trabajo, es también una indagación sobre la metodología.¹²⁷

Nuevamente, la transdisciplinariedad artística de Heidi y Rolf hace que su mirada del teatro sea polimorfa y *contaminada*. Consecuente con esa visión y frente a la inquietud relacionada con la diferenciación que algunos reclaman entre teatro y artes visuales, Rolf la considera inoficiosa y sólo válida teóricamente:

Desde el punto de vista de mi práctica ese diferenciar me parece un poco inútil, porque justamente yo me muevo en una categoría de arte, o noción de arte, donde me parece que toda mi pelea ha sido por expandir mi propia noción de teatro y mi propia noción de arte plástico o visual. En ese sentido separarlos me parece un problema viejo, para mí es viejo ahora.¹²⁸

¹²⁵ En entrevista con Patricia Ariza en Bogotá en la sede de la *Corporación Colombiana de Teatro*, el 24 de agosto de 2011.

¹²⁶ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

¹²⁷ En la misma entrevista.

¹²⁸ Rolf Abderhalden, en David Gutiérrez Castañeda, “*C’úndua*: Pacto por la vida. Perspectivas del Laboratorio del Imaginario Social de Mapa Teatro”, en <http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?start=1&id=399>.

Lo anterior también es válido para la labor pedagógica que Rolf y Heidi cumplen como profesores en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Bogotá, en particular dentro de la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas, de la cual Rolf fue su coordinador académico durante la primera cohorte (2007-2009). “Nuestro trabajo consiste más en incentivar procesos de creación con la experiencia que tenemos, pero no en hacer que las personas repitan fórmulas de cómo *Mapa Teatro* realizó algún proyecto [...] el estudiante tiene que encontrar su propia forma de trabajar”.¹²⁹ Dubián Gallego es uno de los actores que ha compartido experiencias formativas con Heidi y Rolf, primeramente en un taller dirigido a actores *-la máscara neutra o el estado creativo del actor-* y luego como estudiante de la maestría. Sobre su experiencia en el taller comenta:

Fue un descubrimiento muy importante para mí como actor [...] El problema del *yo* en el teatro. Más que desprenderse del *yo*, cómo encontrar otras instancias que no sean el *yo*. Está *el yo*, pero está *el otro* y está *lo otro*, que es el universo, y a partir de la máscara neutra como estrategia cómo entrar en interacción, no quedarse en el *yo*, en lo absolutamente subjetivo, psicológico... Empezar a penetrar otros espacios [...] Después lo entendí mejor en la maestría: el cuerpo del actor como material [...] El cuerpo en el espacio, en el tiempo [...] Cómo se sitúa el cuerpo en ese devenir.¹³⁰

Siendo *Mapa Teatro* un caso bastante particular en las prácticas escénicas colombianas, resulta difícil encontrar otro grupo que se le parezca. Rolf cree que lo que más se parece a *Mapa Teatro* es la maestría, en la medida en que

está generando un nuevo tipo de creador. Un creador que puede ser un director de teatro, un coreógrafo, un bailarín, un artista visual, que entienden que la creación transdisciplinar, en particular, se hace configurando estas comunidades transitorias [...] donde hay una circulación de personas, de medios, de ideas, de preguntas que no siempre son las mismas.¹³¹

Es un proceso muy complicado, duro y conflictivo para un creador en tanto comporta, como ya lo señalaba Gallego, un desprendimiento del ego del artista y, por lo mismo, de las técnicas adquiridas, que se desestabilizan, se ponen en cuestión y en tensión:

La técnica puede llegar a ser un obstáculo, en ese sentido, puede llegar a ser algo que cierre en vez de abrir. [...] A ellos les interesa mucho la “presencia de”... del intérprete, del material; entonces, si el intérprete se define o se detiene en una técnica, o está intentando acceder a una técnica, o ya la domina, como que se

¹²⁹ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

¹³⁰ En entrevista con Dubián Gallego en Bogotá el 23 de agosto de 2011.

¹³¹ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

estabiliza ahí y entonces no entra en otros territorios de desequilibrio y de transcurrir con el material.¹³²

Tanto en las prácticas escénicas de *Mapa Teatro* como en la maestría, los materiales de trabajo son muy diversos: una pregunta -de hecho los estudiantes ingresan en el programa con un anteproyecto de tesis-, un *gesto creativo*, la memoria, un medio técnico, una noción disciplinar, artística, una inquietud, la autobiografía, una estructura. Es decir, se empieza con una pregunta que se va traduciendo en un primer gesto creativo, que es un embrión de obra, a través de una continua exposición de materiales de trabajo. Tal vez, más que un proceso creativo es un proceso de contaminación en grupo porque es también un espacio de convivencia y confrontación creativas. Cada cosa que se hace es una mirada de la acción, del gesto creativo. Es hasta un asunto de micropolítica de la maestría y de *Mapa Teatro*. Cursar la maestría fue para Gallego esclarecedor y vivificante dentro de la crisis creativa en la que se hallaba:

Empecé a encontrar una relación más directa con los materiales de trabajo, en un presente, y eso influyó notoriamente no sólo en *Polymnia*, no sólo en mi trabajo como actor sino en mi trabajo pedagógico. [...] La relación con el espectador... Siempre había pensado que era fundamentalmente provocadora, de provocarlo [...] Empecé a entender por qué era importante esa provocación. Es muy importante que uno como actor se movilice, pero lo fundamental es movilizar al espectador, o que se cree un flujo en el cual los dos nos movilizemos.¹³³

Desearía concluir esta parte para destacar ese otro concepto que me parece importante señalar para la construcción significativa de las prácticas escénicas de Mapa Teatro. Me refiero al arte pensado como *arte relacional*, categoría formulada por Nicolas Bourriaud, teórico de la estética relacional, para analizar una serie de prácticas que se inscriben en esa posibilidad contemporánea del arte

que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado [...] no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el 'visitante' es un coleccionista) [sino como] una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el 'estar junto', el encuentro [...] la elaboración colectiva del sentido. [...] *La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos* [la cursiva es mía]; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.¹³⁴

¹³² En entrevista con Dubián Gallego en Bogotá el 25 de agosto de 2011.

¹³³ En la misma entrevista.

¹³⁴ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 13-23.

La configuración de comunidades experimentales y efímeras es una forma de producir, de facilitar experiencias artísticas relacionales. Es lo que, de algún modo, abordaré a continuación.

Lo político: el descentramiento de la(s) mirada(s)

Hablar del componente político como un lugar de la mirada involucra muchas cosas. Para empezar, cómo y dónde se sitúa la mirada de los creadores a la hora de generar y desarrollar sus obras; y la de los espectadores como interpretantes, asunto de la mayor importancia en ambos casos. “Cada montaje nuestro es una pregunta que nos hemos planteado sobre el quehacer del teatro, sobre el ser humano, sobre el autor, sobre la plástica y la estética del teatro”,¹³⁵ dicen Heidi y Rolf. Las obras escénicas de *Mapa Teatro* son igualmente preguntas ontológicas, sobre su *estar en el mundo*, así como sobre los interrogantes que dejó el montaje anterior; porque cada montaje realizado deja preguntas y cabos sueltos que frecuentemente se pueden conectar con el siguiente.

Debemos detectar, en primera instancia, qué nos interesa, qué nos afecta. Luego buscamos que la obra pueda pasar del tiempo y del espacio íntimos al espacio y el tiempo colectivos. [...] Cada uno tiene obsesiones distintas, lo que permite igualmente que nosotros confrontemos lo que le toca al sujeto en su espacio interno privado y lo que lo puede unir con el espacio colectivo. Los temas universales son también privados de alguna manera, así como los fantasmas individuales son fantasmas arquetípicos.¹³⁶

Interrogarse a sí mismo sería una forma de interrogar igualmente las realidades sociales locales y globales o de llegar a ellas a través de una inquietud, una obsesión, un interés personal que se necesita examinar en la intimidad antes de hacerlo en un plano colectivo. Ese interés individual no está dissociado de los contextos sociales de una ciudad, de un país y de un mundo. Se establecen así unas coordenadas interdependientes, relacionales, pero no por ello exentas de tensión, que se van a movilizar en las prácticas escénicas de núcleos artísticos como *Mapa Teatro*. Se pone en movimiento un flujo de miradas que se va a confrontar con las miradas de otros. Los colectivos experimentales y efímeros creados por *Mapa Teatro* no sólo van a actuar y a intervenir una realidad; también van a mirarla con el espectador. Y ello, según entiendo, ha sido una búsqueda deliberada en su trabajo. Pero hay algo más que lleva a pensar que

¹³⁵ Heidi y Rolf Abderhalden, en Natalia Díaz Brochet, “Un mapa sin fronteras”, en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-79385>.

¹³⁶ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 23.

la oposición entre actuar y mirar, entre actor y espectador se trasciende en tanto se entienda, como lo explica Jacques Rancière, que la emancipación comienza

cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o transforma la distribución de estas posiciones. [...] El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma de interactividad. Es el poder que tiene cada uno y cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. [...] No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre los territorios.¹³⁷

Reconfiguraciones de lo representacional

La inquietud inicial de Heidi y Rolf había sido indagar sobre universos de escritores. Habían iniciado esa exploración con *Blacamán*, sobre un cuento de García Márquez. Pero, tenían un especial interés por la obra de Cortázar, estudiaron todos sus cuentos y seleccionaron *Casa tomada*. Fue un trabajo que les llevó dos años. El estreno en Colombia provocó una conmoción en las prácticas teatrales locales; una de las obras de *Mapa Teatro* más vistas por los teatristas bogotanos y colombianos y, probablemente, la más recordada. Un referente de las nuevas tendencias escénicas en el país. “Su aparición fue polémica en la medida en que rompía con una tradición, con una forma de hacer teatro en ese momento. Una ruptura muy sana, una *poética de la imagen*”,¹³⁸ recuerda César Álvarez, director de *La Libélula Dorada*. “Yo recuerdo sobre todo la parte plástica, me parece que era muy memorable, muy interesante, era como una pintura en movimiento. [...] Era un grupo necesario en el panorama teatral colombiano. Era parte de una diversidad que hacía falta en Colombia”,¹³⁹ dice Patricia Ariza. “Uno de los mejores trabajos teatrales que he visto. Ellos hicieron una adaptación muy hermosa de teatro contemporáneo a partir del polvo, todo era polvo, como demostrando cierta decadencia. Fue un hito en el Festival de Manizales de 1988”,¹⁴⁰ comenta Alberto Bolaños, director del colectivo *Aleph Teatro*.

¹³⁷ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 19-23.

¹³⁸ En entrevista con César Álvarez en Bogotá en la sede del *Teatro La Libélula Dorada* el 24 de agosto de 2011.

¹³⁹ En entrevista con Patricia Ariza en Bogotá en la sede de la *Corporación Colombiana de Teatro*, el 24 de agosto de 2011.

¹⁴⁰ En entrevista con Alberto Bolaños en Pasto en la sede de *Aleph Teatro* el 8 de julio de 2011.

Fernando Duque Mesa anota que la principal contribución del montaje al teatro en Colombia era

la construcción de ricos e interesantes discursos icónicos [...] una reflexión profunda sobre el ser aprisionado en sí mismo por el mundo de las soledades, el silencio de la inacción en compartimentos estancos [...] apenas si atravesados por aquellas ceremonias y ritualidades triviales y lúdicas inventadas a veces por la vida cotidiana tal vez para desamordazar la tristeza de una clausura voluntaria [...] esa terrible máscara que oculta el miedo de sí ante el vacío que va sitiando y asfixiando a los también hermanos protagonistas sobrevivientes.¹⁴¹

Sin embargo, en un ambiente teatral en el que aun eran explícitos los contenidos políticos ideológicos, para el artista visual y curador José Alejandro Restrepo la obra de *Mapa Teatro* “era política en otra dimensión: insidiosa, sutil, peligrosa, tenía unos intersticios de micro-política que la hacía más radical y difícilmente comprensible por los teatreros de la época”.¹⁴² Como proyecto escénico transdisciplinario *Mapa Teatro*

estaba abriéndoles caminos a otros lenguajes estéticos, transgresores y de hondo calado conceptual, como parte de una generación de vanguardia en la que se destacaron también artistas como María Teresa Hincapié con sus estremecedores performances, Doris Salcedo y el propio José Alejandro Restrepo.¹⁴³

Su siguiente montaje fue también otro largo e intenso proceso. Durante dos años estudiaron la obra de otro escritor que, como Cortázar, también había hecho de París su hogar: Samuel Beckett, uno de los dramaturgos fundamentales del siglo XX, fallecido pocos meses antes de que Heidi y Rolf estrenaran, en 1990, el espectáculo que titularon, justamente, *De mortibus: réquiem para Samuel Beckett*. “Nos habla del ser humano solo frente al mundo. Angustias, frustraciones, soledad, desesperanza. Algo así como lo trágico de la condición humana. Un trabajo poco optimista en su contenido, más bien desgarrador. [...] Son fragmentos de obras de Beckett cosidos con su espíritu”.¹⁴⁴ En opinión de Dubián Gallego la obra también planteaba “el problema del personaje que está situado en un eterno presente porque su pasado es difuso y su trayectoria y su devenir no existen, es decir, no hay un adónde ir, es como un completo estar. Me llamó mucho la atención la *presencia* de los actores en la escena”.¹⁴⁵ Para Duque Mesa la obra era

¹⁴¹ Fernando Duque Mesa, *op. cit.*, p. 111.

¹⁴² José Alejandro Restrepo, en Marta Ruiz, “La antropofagia de Mapa Teatro”, en *Arcadia*, No. 70, Bogotá, Publicaciones Semana S.A., 2011, p. 13.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁴ Guillermo González, en <http://www.mapateatro.org/mortibus/tecnica%20mortibus.html>.

¹⁴⁵ En entrevista con Dubián Gallego en Bogotá el 23 de agosto de 2011.

un collage de antisituaciones, antiacciones y antipersonajes, que fluyen como pavesas en un vacío espacial blanqueado por el devenir del río del tiempo y la espera inútil y circular de sus cuatro clowns tarados, vagos y descalzos, pero también paradójicamente sabios e irónicos doctores de la ensoñación y la meditación lacónica sobre la gris existencia del ser y sus minimalísticos contornos de angustia, siempre ligeros de equipaje por calles y cementerios.¹⁴⁶

La pregunta por la justicia, en el contexto de un país con un alto nivel de impunidad, dio lugar a *Orestea ex Machina* (1995), que conectaba *La Orestíada*, de Esquilo, con el caos y patetismo de un statu quo judicial, ético, social, político, humano. Era un momento en que el país enfrentaba un escándalo nacional e internacional por el denominado Proceso 8.000, que había puesto en jaque al gobierno del presidente Samper debido a la infiltración de dineros del “Cartel de Cali” en su campaña presidencial. Era apenas la punta del iceberg de un statu quo corrupto, decadente y criminal. El sitio escogido por *Mapa Teatro* eran los antiguos estudios de Inravisión, ubicados a pocas cuadras de lo que años después sería la sede del grupo. Esta vez la idea era hacer una relectura desde el propio texto y desde el lugar de la representación. “Hemos querido instalar las máquinas simbólicas de la muerte, la venganza y la justicia que ya los mitos y los poetas trágicos habían visionado para hablarnos a los hombres, en cualquier tiempo y en cualquier lugar, sobre la dinámica de la vida y de la historia”.¹⁴⁷ Se trataba, efectivamente, de una mirada muy contemporánea de la tragedia de Esquilo y de personajes mitológicos como Orestes. “Este no es un montaje de una tragedia griega, es un montaje de una tragedia colombiana contemporánea y con grandes caracteres universales, sin localismos ni referencias inmediatas, caracterizadas ni caricaturescas”.¹⁴⁸

Mapa Teatro ya había construido para entonces una *poética del desconcierto*, no solamente por los materiales de trabajo puestos en movimiento, ni por el acierto en la inmejorable escogencia de un sitio real y ruinoso -acaso una metáfora de la caótica realidad local- sino porque los resultados y las experiencias ya eran sobrecogedores y delirantes; pero, necesarios para un espectador que precisaba -y precisa- cada vez más este tipo de choques con sus realidades -la personal, la colectiva-. Una experiencia cruda, alucinante e interrogadora como ésta me ratifica que lo teatral, en manos de *Mapa Teatro*, deviene en una “experiencia política exacerbada”,¹⁴⁹ en todos los sentidos:

¹⁴⁶ Fernando Duque Mesa, *op. cit.*, p. 127.

¹⁴⁷ *Mapa Teatro*, sitio oficial, en <http://www.mapateatro.org/orestea/tecnica%20orestea.html>.

¹⁴⁸ Alejandro Torres, *ibíd.*

¹⁴⁹ Marta Ruiz, “La antropofagia de Mapa Teatro”, *op. cit.*, p. 13.

no sólo ataca el aparato intelectual del espectador sino que apela a todo su sistema sensorial y emocional. El teatro como experiencia total y las preguntas -conceptuales, políticas, formales, técnicas- que suscita en creadores y espectadores.

No cabe duda de que los resultados de *Oresteia ex Machina* fueron inquietantes, como lo registraba la prensa de la época:

Es un viaje contemporáneo por las oscuridades de la violencia, el desarraigo y la incomunicación. [...] Mujeres de cabeza rapada y hombres pálidos se convierten en sacerdotes impotentes del rito ancestral de lavar una culpa que no se deja lavar. En este drama desestructurado, de palabras erráticas y sin coherencia aparente, un remedo de coro clásico repite normas de la urbanidad de Carreño mientras el mundo se desploma. Así, lo que toma protagonismo es el poder de producir un momento místico, en la medida en que esto es posible en una ciudad sin capacidad de soñar.¹⁵⁰

Duque Mesa se refiere con desasosiego y extrañeza sobre su experiencia como espectador de esta enigmática y de alguna manera inefable representación:

Desde que inicié [...] mi entrada por el amplio y viejo laberinto de los sótanos de la Biblioteca Nacional, con sus detritus de ladrillo y hormigón abiertos, agrietados que se niegan a rendir su culto final al tiempo [...] extrañamente sentí que era habitado por una muy particular sensación [...] que en ese momento pienso suele recorrer el cuerpo de un convicto en sus últimos instantes [...] Es así como somos arrastrados sobre el cosmogónico y estoico río de la vida por un enigmático y neutro oficiante, que nos deja ad portas de la escena, para comenzar a contemplar con espanto un poético tríptico posaristotélico, donde habremos de poder verificar con asombro gradual y sobresaltado en nuestras escalas de pasajeros-testigos de la desgracia y la ignominia [...] para observar con nuestra propia lupa [...] los umbrales por donde tienen lugar los misterios del comportamiento humano.¹⁵¹

En los años noventa el fenómeno de la migración seguía siendo una problemática mundial. Las guerras, la caída de los regímenes socialistas, el desempleo, la represión política y social, el hambre, la violencia, empujaban a millones de humanos al éxodo. Colombia, particularmente, ya sufría un serio problema de desplazamiento interno forzado -como consecuencia del conflicto armado y del avance del paramilitarismo- y de éxodo de ciudadanos al exterior, que se va a agudizar en la primera década del nuevo siglo. En aquellos años que anunciaban peores días aun para el país, la pregunta por la migración y el exilio recorría un montaje de *Mapa Teatro*. Heidi, Rolf y el autor del texto lo presentaban así en las notas del programa de mano:

¹⁵⁰ “*La Orestiada*. Un montaje actual y alucinante inspirado en las inmortales tragedias de Esquilo”, en <http://www.semana.com/cultura/orestiada/42338-3.aspx>.

¹⁵¹ Fernando Duque Mesa, *op. cit.*, p. 177.

Una noticia singular aparece en la prensa: en el país se encontraba, como parte del elenco de un circo extranjero, una domadora que se vio obligada a emigrar porque se le habían muerto de hambre todos sus leones. Esta domadora solicitaba asilo a nuestro país, pero no le fue otorgado. El interés de este relato residió, para nosotros, en su dimensión trágica y, a la vez, irrisoria de la condición humana en nuestros días. La temática del exilio con sus dos figuras -la huida y la migración- y el modelo mítico del circo con sus personajes -una domadora y su león, últimos sobrevivientes de ese saber antiguo y ya olvidado de la cultura circense-, nos llevaron a la escritura de una obra sobre esta situación límite.¹⁵²

La obra era *El león y la domadora*, estrenada en 1998, escrita justamente por un inmigrante, el escritor cubano Antonio Orlando Rodríguez, que había llegado a Colombia en 1994 después de haber vivido en su país hasta 1991 y luego en Costa Rica. En Colombia permaneció cinco años, antes de establecerse en la capital del exilio cubano, Miami. Rodríguez, pues, conocía en carne propia el tema y escribió la obra -en un país de desplazados- para Heidi y Rolf, hijos de otro inmigrante: un ingeniero textil que había salido de Suiza en el duro período de la posguerra y llegado a Colombia después de haber vivido en Nueva York. Así es que todo esto pareció confluir en una obra que es “muy local, al mismo tiempo de este continente y que logra hacerse universal. Una domadora y su fiera viajan en una embarcación a la deriva, y mientras llega el naufragio interiorizan lo vivido. Ellos simbolizan el éxodo [...] como emblema [...] de este fin de siglo”.¹⁵³

Una de las preguntas fundamentales que ha abordado el teatro a través del tiempo ha sido la del poder. En Colombia la lucha por el poder -político, económico, social- ha sido encarnizada y ha llevado al país a situaciones de degradación extrema: conflicto armado, narcotráfico, paramilitarismo, corrupción... Así que preguntarse por el poder y lo que él genera significaba para *Mapa Teatro* encontrar una obra, un autor que permitiera recrear una pasión que recorre las historias de la humanidad, un mundo marcado por el poder. Eso los llevó a Shakespeare. “Cada época encuentra en él lo que busca y lo que quiere ver, cada época mira su representación en escena a través de su propia experiencia, no se puede ni leer ni ver de otra manera”.¹⁵⁴ La obra escogida para ese montaje del poder era *Ricardo III*, bajo la dirección de Heidi Abderhalden.

A fines de los noventa el gobierno colombiano estaba en un ambicioso proceso de negociación con la guerrilla de las Farc, que constituiría otra frustración más para el

¹⁵² “El león y la domadora”, en http://es.wikipedia.org/wiki/El_leon_y_la_domadora.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 20.

país. Por otra parte, se había hecho común hablar de los *actores del conflicto* para referirse a los grupos armados ilegales. Se hablaba, se sigue hablando en Colombia y en todas partes de *actores sociales*, del *teatro de los acontecimientos*, de *escenarios políticos, sociales, académicos...* Ya se ha vuelto común que expresiones del léxico teatral se utilicen para nombrar determinadas figuras y situaciones sociales y culturales, algunas de ellas violentas y conflictivas. El proyecto de *Ricardo III* para la obtención de la beca de creación e investigación escénica del Ministerio de Cultura se tituló, precisamente, *Un escenario para los actores en conflicto*. Pienso que esa descripción inicial encierra, además, el carácter experimental, dialógico, pero a la vez problemático que acompaña cada montaje de *Mapa Teatro*: “Lo que constituimos inicialmente es una comunidad humana que va a ser influenciada por una experiencia artística”.¹⁵⁵ Porque la problematización de una obra, de un autor, de una temática, de un montaje es radical, y en el caso de *Ricardo III* devela

un mecanismo complejo del ser humano que la historia no ha podido combatir: el gran mal, el exterminio, las masacres, los genocidios, los asesinatos cometidos con toda lucidez [...] Se asesina con los ojos abiertos de par en par y se sigue actuando así porque el mal está ahí y complace. Es un tema que nos compete a todos, el de la villanía, la maldad, el poder. Tiene unas manifestaciones particulares en Colombia...¹⁵⁶

Los Abderhalden escribieron a propósito de esta obra, con la cual inauguraron su sede en agosto de 2000:

La verdad del teatro se halla cuando el espectador tiene la impresión de estar presenciando el nacimiento de un mundo, de que las relaciones están naciendo y desarrollándose en escena y en tiempo presente, cuando hay revelación. Lograr este nacimiento es una aspiración del artista de teatro y supone a los actores implicados en la obra con la misma actitud. La sorpresa y la revelación son la esencia del teatro.¹⁵⁷

En un artículo de la revista *Cambio* se lee, entre otros apuntes: “El *Ricardo III* de *Mapa Teatro* es un personaje que funciona más como ese estado de ánimo que se vive en la guerra que como hombre”,¹⁵⁸ que es lo que Heidi señalaba del personaje, en el mismo artículo, como una “emoción negativa que contagia de alguna manera a los otros [...] Es como la semilla de odio que crece y termina creando bandos irreconciliables en épocas de conflicto. Ricardo III tiene inscrito dentro de sí el espíritu de la guerra que

¹⁵⁵ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁷ Fundación Mapa Teatro, *Ricardo III: Un escenario para los actores en conflicto*, Informe No. 3, Bogotá, Fundación Mapa Teatro, p. 4.

¹⁵⁸ “El pasado en presente”, en *Cambio*, Bogotá, Casa Editorial El Tiempo, 21 de agosto, 2000, p. 98.

vivimos en el país”.¹⁵⁹ La directora quiso mantener la interpretación masculina de los roles femeninos, que era lo usual en el teatro inglés de la época isabelina, porque le interesaba “hacer evidente el carácter masculino de la guerra y resaltar la personalidad guerrera de las mujeres, la manera como enfrentaban y enfrentan la guerra”.¹⁶⁰ Para retomar la pregunta por el poder, el cual muchas veces desemboca en guerra, otro medio impreso encontraba en la propuesta de *Mapa Teatro* una “actualización de la obra que, sin hacer analogías a la situación colombiana, es precisa para ser representada en este país de guerra y ambición por el poder”.¹⁶¹ A fin de cuentas, como afirma Rolf, el montaje “pasa de ser una metáfora de una realidad colombiana a metáfora de una condición humana, porque finalmente las guerras de aquí se parecen a las guerras de allá, la situación es muy similar; con sus diferencias, pero finalmente son situaciones humanas”.¹⁶²

En un país como Colombia en el que la violencia produce constantemente una desaparición forzada de seres humanos o de restricción e incluso privación de las libertades, cuyo síntoma más aberrante es el secuestro, el arte problematiza esas crueles e inaceptables realidades. En febrero de 2002, estando en campaña presidencial, Ingrid Betancourt fue secuestrada por guerrilleros de las Farc junto con Clara Rojas, su compañera de campaña. Betancourt llegó a ser un símbolo mundial de las víctimas del secuestro. En junio del mismo año, durante el Festival de Performance de Cali, el artista y *performero* francés Pierre Pinoncelli realizó una acción absolutamente impactante en protesta por el secuestro y la violencia en Colombia, que concluyó con el cercenamiento de uno de sus dedos. Su impresionante gesto, sin embargo, no tuvo ni siquiera un eco cercano en Colombia al que tendría una larga carta escrita por la propia secuestrada y difundida en noviembre de 2007. En esos momentos *Mapa Teatro* preparaba el montaje de *Ansío los Alpes; así nacen los lagos*, de Händl Klaus. La carta resonaba muy fuerte con un texto del personaje femenino de la obra. Heidi y Rolf decidieron incorporar algunos fragmentos en el montaje, estableciendo así una intertextualidad. Era una sutil referencia a una desgarradora situación local, aunque no propia de Colombia.

¹⁵⁹ “El pasado en presente”, *op. cit.*, p. 98.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹⁶¹ “Un Ricardo en tres facetas”, en *Goce. Guía del ocio de El Espectador*, No. 4, Bogotá, agosto 13, 2000.

¹⁶² En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

“Intentamos, en la medida de lo posible, que las lecturas no sean unívocas. [...] obviamente, hay una reflexión... pero dejamos, de todas maneras, espacios abiertos a la interpretación”,¹⁶³ dice Rolf para remarcar el carácter de obra abierta que buscan ellos en sus montajes. Personalmente, la primera vez que vi *Ansío los Alpes* encontré ahí una metáfora del secuestro y de los múltiples encierros y soledades que sufrimos en el mundo contemporáneo. Para Dubián Gallego, a quien también le impactó mucho ese trabajo, significó, además, entrar “en un universo despiadado, desolado y sin embargo precioso. [...] La puesta de la infancia ahí, la violencia que parece ser sutil...”¹⁶⁴

La actitud de los sujetos de mi trabajo en relación con ese lugar de la mirada del artista no está circunscrita a lo ideológico sino abierta a lo múltiple de las miradas, a la construcción social de significados de objetos y prácticas culturales. Por eso creo pertinente continuar con una reflexión de Rolf sobre ese lugar del arte, del teatro y del artista:

Creemos que el arte, que no sirve para nada, que es esencialmente una actividad inútil, cumple una función social precisamente por eso. En un mundo tan utilitario, tan funcional donde el capital determina las formas relacionales -el tipo de interacción, el tipo de forma de vida de los seres humanos-, el arte, que no tiene una finalidad precisa, de utilidad particular, es importante porque, a mi modo de ver, cumple políticamente una operación de resistencia de un estado de cosas. Y en esa resistencia que le hace al mundo -en particular al establecimiento de un orden particular que se traduce en formas económicas, jurídicas, morales, incluso estéticas- el arte tiende a producir una fricción, un estado que puede tener una gran resonancia en el hombre, en la mujer, en la comunidad. Pero no porque cumpla una función social que es “hacer conciencia”, como se dijo en un tiempo.¹⁶⁵

Heiner Müller decía que “no se puede separar arte y política paralelamente, sin más ni más”,¹⁶⁶ porque se trata de una conjunción más profunda, de encontrar una vía para que lo político haga cuestionamientos vivificantes y sugiera realidades alternativas:

cuando una idea se traduce en una imagen, o se desbarata la imagen o explota la idea. Yo estoy más bien a favor de la explosión. Me parece que Genet lo formuló con gran precisión y corrección: lo único que puede una obra de arte es suscitar ansia de otro estado del mundo. [...] la principal función política del arte consiste hoy en movilizar la fantasía.¹⁶⁷

Habría coincidencias con Müller y con Genet en ese sentido al afirmar Rolf que “la utopía en el teatro es la creación de *modos de vida posibles*, de alteración de un

¹⁶³ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

¹⁶⁴ En entrevista con Dubián Gallego en Bogotá el 23 de agosto de 2011.

¹⁶⁵ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

¹⁶⁶ Heiner Müller, *op. cit.*, p. 166.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 150-166.

estado de cosas. Y en ese sentido nuestros montajes creo que se instauran en ese punto en el cual hacen resistencia, crean fricción, generan un cierto ruido con respecto a un orden establecido”.¹⁶⁸Nicolas Bourriaud matiza estos pensamientos afirmando por su parte que

las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista. [...] La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado.¹⁶⁹

Otredades y dialécticas del encuentro

Comenta José A. Sánchez que “la actuación de los otros, concebida como utopía concreta en el pensamiento transformador de Boal, heredero en este sentido de Brecht, tuvo recorridos insospechados una vez que la gran política fue desplazada por las políticas de la identidad y la diferencia en el arte de los ochenta”.¹⁷⁰A comienzos de los noventa Heidi y Rolf se habían internado en el mundo de Heiner Müller. Este dramaturgo tenía entre sus intereses la revisión y reescritura de mitos y obras de autores clásicos. Empezaron haciendo un montaje músico-teatral de *Medea material*, en 1991. Colombia estaba atravesando desde mediados de la década del 80 una época muy convulsionada por la violencia generada por el narcotráfico: guerra de carteles, enfrentamiento del “Cartel de Medellín” contra el Estado, terrorismo indiscriminado. El paramilitarismo era otro fenómeno que había surgido en aquellos años, conexo al del narcotráfico, de ahí que se hable de narco-paramilitarismo. Uno de los hechos más brutales, aparte de los frecuentes atentados terroristas, era el asesinato de agentes de policía y de candidatos presidenciales. Se había puesto en marcha un plan de exterminio físico y político de un partido de izquierda, la Unión Patriótica. Paradójicamente el Estado libraba una guerra contra el crimen organizado mientras que ciertos agentes estatales se servían de él y practicaban un terrorismo de estado. Había aparecido la figura del sicario, la del individuo marginal que ejecuta los planes criminales de la mafia y de otras fuerzas oscuras instaladas en la sociedad colombiana.

En ese contexto sangriento, paranoico, demencial, absolutamente intolerante, en el que los conflictos sociales terminan siendo, finalmente, una guerra de hermanos

¹⁶⁸ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

¹⁶⁹ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 12-14.

¹⁷⁰ José Antonio Sánchez, “C’úndua”, *op. cit.*

contra hermanos, la obra de Müller ofrecía visiones inquietantes sobre esta condición humana. Heidi y Rolf encontraron en su obra *Horacio* una parábola, por decirlo de alguna manera, sobre el sicariato: el sicario como un ser que es asesino y héroe. Héroe para su jefe o para una organización criminal; asesino para la sociedad. Horacio es un héroe para su pueblo porque derrota a su enemigo; pero, un asesino porque ese enemigo -los *curiacios*- es también su hermano -en un sentido cultural e histórico-, y una de sus víctimas es, precisamente, el novio de su hermana. Horacio también le da muerte a ella. Entonces, para investigar a fondo la problemática, Heidi y Rolf fueron a la Penitenciaría Central de La Picota, en Bogotá, para hacer un trabajo de campo *in situ*. Querían conocer de cerca al asesino; encontrar el material de trabajo fundamental para hacer su montaje con un grupo de actores que luego buscarían. Pero, mientras interactuaban con un grupo de internos condenados por homicidio, llegaron a la dura conclusión de que la obra era irrepresentable.

El propio Müller decía que “sólo cuando un texto no se puede representar supuesta la constitución actual del teatro, es productivo o interesante para el teatro”.¹⁷¹ En ese particular a Rolf y a Heidi les parecía mucho más interesante que fuesen esos mismos internos los actores de la obra:

Es decir, que fueran actores de su propia vida, finalmente. No queríamos ponerlos a representar, a hacer el papel de asesinos, de héroes. Queríamos que ellos pudiesen, de la manera más real, transmitir su experiencia... y llevar a escena esta reflexión sobre el asesino. [...] La cuestión es: cuando alguien mata en nombre de algo o de alguien puede ser un héroe; pero, al mismo tiempo, está asesinando a un hombre o a una mujer y ahí no cabe duda: es un asesino. Entonces, era para nosotros muy interesante trabajar sobre esa pregunta: cómo entendían personas que habían vivido esa experiencia, esa doble posibilidad de ser a la vez un héroe para alguien o para sí mismo [...] y estar confinados ahí con la etiqueta de asesinos. O sea, un doble status.¹⁷²

Renunciaron, si cabe decirlo, al ego propio del actor profesional que le indica, en principio, que puede representar cualquier personaje, en cualquier circunstancia. Heidi y Rolf querían, desde luego, hacer una obra con todas las características de un montaje profesional, con toda la rigurosidad en los materiales de trabajo. Lograron probablemente un imposible: obtener todos los permisos necesarios para que un grupo de ocho internos homicidas pudiera salir en tres ocasiones y ser libres durante una hora en el escenario de un teatro bogotano, el Camarín del Carmen. Müller se había basado

¹⁷¹ Heiner Müller, *op. cit.*, p. 150.

¹⁷² En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

en una obra de Brecht, *Los Horacios y los Curiacios*, y éste a su vez en Tito Livio, para contar esa saga de muerte, odio, traición, heroísmo, justicia y castigo que tanto tenía que ver con una de las más trágicas realidades colombianas. “Esta obra ha significado para nosotros -yo hablo en nombre del grupo- poder decir algo que llevamos muy adentro”,¹⁷³ decía uno de los internos -el que representaba a Horacio- ante la cámara de un noticiero mientras se alistaba en uno de los camerinos del teatro. Testigo de privilegio, Sandro Romero Rey escribió después de haber presenciado esta experiencia, *irrepetible* en lo más frustrante de la palabra:

El hecho de que la realidad de quienes juegan se integre al universo de lo jugado, le confiere al espectáculo una misteriosa imponentia, una “feliz amargura”, una temerosa forma de penetrar en los huesos de quienes recitan unos textos como si fuera lo último que dicen en sus vidas. [...] la realidad de los actores convierte al texto en una cruel metáfora de una condición humana específica.¹⁷⁴

Otro de los internos, cuyo rol era el del novio *curiacio* de la hermana de Horacio, decía: “Para nosotros es algo muy importante porque es como salir de una clausura y presentarse ante la gente como personas más humanas todavía. Nosotros, por medio del teatro, queremos *revivir* aun más de esa clausura en que estamos.”¹⁷⁵ Realmente la experiencia de *Horacio* había sido para los Abderhalden un *internamiento* en la dramaturgia de un autor, en el sistema carcelario y en las vidas de unos seres que no tenían rostro ni presencia para la sociedad colombiana, que eran parte de una inmensa otredad que ya en la película *Rodrigo D: No futuro* se había asomado en su manifestación más violenta. Los reflectores y las cámaras, pero ante todo la mirada desprejuiciada y periférica de *Mapa Teatro*, les habían dado una efímera pero entrañable visibilidad. Esa era una indagación que algunas prácticas teatrales colombianas habían llevado a la escena. Grupos como el *TEC* y *La Candelaria* lo habían hecho en obras como *El menú*, *La orgía* y *En la raya*. Pero, hacía falta cederle ese espacio reservado al histrionismo a la posibilidad de una auto-representación de la marginalidad. Pasar del actor como mediador entre lo marginal y el público al actor *otro* a quien se le permite mostrarse ante el público.

La experiencia teatral de *Mapa Teatro* en la cárcel de La Picota quiso mostrar otra cosa: las pulsiones de vida y la sensibilidad de su gente. Pero si los detenidos se mostraron tan sensibles, fue también porque el texto de Heiner Müller los sacudió, pues Horacio es la historia de un hombre que mata dos veces. La

¹⁷³ *Horacio*, clip de video, en <http://vimeo.com/19613137>.

¹⁷⁴ Sandro Romero Rey, “El teatro: entre rejas”, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷⁵ *Horacio*, clip de video, en <http://vimeo.com/19613137>.

inmensa bondad de esta experiencia es haber permitido a los reclusos ser otra cosa que asesinos. Se volvieron, de repente, dignos de la mirada de los otros y tal vez, también, de su propia mirada.¹⁷⁶

Es significativo que la obra se haya estrenado en diciembre de 1993, justamente con ocasión del Día Internacional de los Derechos Humanos. *Mapa Teatro* inicia así la búsqueda, en su carrera, de un teatro en el campo expandido. “Es el montaje que inaugura una cierta aproximación a lo real que nosotros no habíamos hecho todavía y que incluye personas que no son actores”.¹⁷⁷ Se había construido de este modo una *poética de la acción real en tiempo real* -que ya se perfilaba desde los primeros trabajos-, con protagonistas reales, y lo fronterizo ya no era solamente un asunto interestético sino liminal, de transición hacia marginalidades y otros territorios sociales como necesidad artística y personal. Dicho de otra manera, se plantea abiertamente -con participación del montaje en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, en 1994- otra micro-política de lo teatral, que ya venían ensayando ciertos artistas en el país: la exploración de las marginalidades. Significa, además, como lo define la periodista Marta Ruiz, que “la otra dimensión profunda que tiene el trabajo de *Mapa Teatro* es la política y la ética. Es una mirada permanente al otro, un acercamiento a las exclusiones raciales, sexuales, sociales”.¹⁷⁸ A partir de *Horacio* Heidi y Rolf ensayan un tipo de creación escénica con grupos de personas excluidas para conformar lo que años después van a llamar *comunidades experimentales y efímeras*. La categoría de *comunidad experimental* fue planteada por Reinaldo Laddaga, filósofo argentino, como un concepto que pudiera dar cuenta de una serie de proyectos alternativos

iniciados por artistas o escritores que, en lugar de consagrar sus energías a realizar obras (es decir, composiciones de texto o de imagen más o menos estables, de límites más o menos bien definidos) se proponían construir plataformas y programas de acción que permitieran a numerosas personas (artistas y no artistas) asociarse en procesos que combinaban la producción de imágenes y discursos, la realización de experiencias de aprendizaje colectivo, el despliegue de formas de activismo social o político, e incluso la práctica del diseño urbano.¹⁷⁹

Este encuentro preliminar y definatorio con la otredad tuvo una posterior y muy particular manifestación cuando Heidi y Rolf iniciaron un proyecto de coproducción con una compañía de la India, que los llevó al sur de este país, donde existe un arte

¹⁷⁶ Serge Michel, en *Mapa Teatro*, sitio oficial, en <http://www.mapateatro.org/horacio/tecnica%20horacio.html>.

¹⁷⁷ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

¹⁷⁸ Marta Ruiz, “La antropofagia de Mapa Teatro”, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁹ Reinaldo Laddaga, en Pablo Mancini, “Reinaldo Laddaga: Sobre la reorientación actual de las artes”, en <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/reinaldo-laddaga-sobre-la-reor.php>.

tradicional que tiene dos mil años, el *Theru Koothu*. Artaud hablaba mucho de la necesidad que tenía el teatro occidental de volver su mirada hacia tradiciones orientales como ésta, es decir, predramáticas:

en el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, todo ese complejo de gestos, signos, actitudes, sonoridades, que son el lenguaje de la realización y la escena, ese lenguaje que ejerce plenamente todos sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y los sentidos, induce necesariamente al pensamiento a adoptar actitudes profundas que podrían llamarse *metafísica-en-acción*.¹⁸⁰

Heidi y Rolf le propusieron a la compañía *Purisai Duiraisami Kannappa Thambiran Theru Koothu Manram* -que tiene doscientos años de historia- trabajar sobre un cuento de García Márquez, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. La escogencia del texto obedecía a que García Márquez era uno de los tres personajes colombianos que se conocían en la India en aquellos años (los otros eran Higuita, jugador de fútbol, y Pablo Escobar). “Para nosotros era de los cuentos llenos de cierta frescura de García Márquez, muy anterior a todo el boom *garciamarquiano*, y que condensaba muchos elementos de su imaginario”, cuenta Rolf.¹⁸¹ Fue, entonces, un afortunado encuentro humano, cultural y teatral a través de dos poéticas:

La historia contiene en sí misma la metáfora de esta experiencia teatral, intercultural y humana: un hombre venido de otro mundo aparece un día, caído del cielo, en el patio de una casa, frente a los ojos atónitos de Pelayo [...] y Elisenda, su mujer. [...] se trata de una experiencia de la otredad y de un encuentro en la diferencia: un teatro contemporáneo del “nuevo continente” busca en la tradición de un gran teatro popular del “continente milenario” la posibilidad de descubrir una forma ritual viva y un lenguaje total capaz de iluminar los senderos oscuros del teatro contemporáneo. Al mismo tiempo, el antiguo arte épico del *Theru Koothu* descubre en la obra de un autor contemporáneo y en la mirada de nuestro teatro la posibilidad de explorar nuevos horizontes y de revitalizar su tradición. Se nos revela entonces cómo una forma teatral pos-dramática se desplaza hacia las llamadas formas pre-dramáticas y viceversa, abriendo entre el presente y el pasado un diálogo sobre el espacio de la representación.¹⁸²

La pregunta por el éxodo, que ya aparecía en *El león y la domadora*, será retomada por los Abderhalden para articularla con uno de los asuntos que acaso más les interesa: la memoria. Es una pregunta que de alguna u otra manera ha estado presente en todos sus montajes. La memoria mediata, inmediata, lejana, individual, colectiva... Las complejas y frágiles urdimbres de nuestra memoria. Cuando encuentran su sede y

¹⁸⁰ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸¹ Rolf Abderhalden, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, clip de video, en <http://hidvl.nyu.edu/video/003305157.html>.

¹⁸² *Mapa Teatro*, sitio oficial, en <http://www.mapateatro.org/unsenormuyviejo/index.html>.

configuran el laboratorio de artistas, tienen ya un espacio ideal para procesar algo más profundo, latente desde el largo proceso que los había llevado a la cárcel de La Picota para el montaje de *Horacio: el laboratorio del imaginario social*, un concepto, una política y una ética de trabajo que reelaboraron a partir de una idea de Heiner Müller, que hablaba de la necesidad de asumir el teatro como un “laboratorio de la fantasía social [...] habida cuenta de que las sociedades capitalistas, pero en el fondo toda sociedad industrial moderna [...] tiende a reprimir la fantasía, a instrumentalizarla”.¹⁸³ La experiencia de *Horacio* había movilizad la sensibilidad de los Abderhalden hacia los grupos sociales marginales y vulnerables, conscientes, además, de los peligros ya señalados por Müller en torno a esa fantasía social. Rolf encuentra que, efectivamente, hay una gran instrumentalización del arte:

Cierta institucionalidad -artística, cultural- está recuperando de una manera muy rápida toda la producción estética [...] de acuerdo a sus propias políticas para, justamente, hacer procesos de rehabilitación social [...] me digo que uno no puede hacer del arte un instrumento que trabaje *para* otra cosa, porque ahí el arte pierde su poder de resistencia, su poder crítico, su poder de estar en esa fricción con la institucionalidad. Cualquiera que esta sea [...] Me parece interesante cuando el arte se pone en un lugar en donde no se vuelve un instrumento de políticas de cultura, por ejemplo, ahora que está tan de moda eso de que la gente trabaje con comunidades, ya nació en ciertos lugares del mundo lo que llaman *arte comunitario* [...] Entonces, es instrumentalizar el arte de una manera que a mí me parece peligrosa, tanto para los artistas como para el arte mismo. Que los artistas estén trabajando para el Estado en procesos comunitarios, a mí me parece que ése no es el lugar del arte. Los artistas podemos hacerlo; pero, nosotros lo hacemos por iniciativas propias [...] porque uno no puede *homogeneizar* los procesos de creación, *sistematizar* el rol de los artistas, *unificar* todas las políticas en materia cultural [...] incluso cuando es a favor de causas muy nobles.¹⁸⁴

Ése fue uno de los retos que enfrentó el equipo de *Mapa Teatro* cuando decidió hacer una intervención en el sector más deprimido y estigmatizado de Bogotá: *El Cartucho*, en el desaparecido y céntrico Barrio Santa Inés, que fue demolido para construir un enorme parque. *Mapa Teatro* siguió todo ese proceso, inicialmente a través de un proyecto institucional que recibió el nombre de *C'úndua*,¹⁸⁵ y que luego el grupo siguió desarrollando por su cuenta; pero, todo el tiempo con una pregunta por la mirada, resistente y relacional a la vez: la perspectiva que podría tener el arte en el trabajo sobre una memoria urbana que desaparecía con la diáspora de sus habitantes -a eso me refería cuando hablaba de éxodo, en este caso urbano- y la destrucción de una parte de la memoria arquitectónica, urbana y social de la ciudad.

¹⁸³ Heiner Müller, *op. cit.*, p. 149.

¹⁸⁴ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

¹⁸⁵ Vocablo de la *cultura arhuaca* de Colombia. Significa el lugar adonde se va después de la muerte.

A lo largo de esta experiencia, “demoledora” en todos los sentidos del término, íbamos tomando conciencia de que cada demolición de un inmueble iba borrando la perspectiva de una memoria fundamental -fundacional- de la ciudad. Una memoria arquitectónica y una memoria social y cultural pero también un patrimonio intangible, constituido por una narratividad que no cuenta sino con la oralidad como fundamento de existencia.¹⁸⁶

La problemática reclamaba una mirada interdisciplinaria y la expansión de un *modus operandi* que *Mapa Teatro* empezó a instaurar desde *Horacio*, como ya lo había indicado antes: la *comunidad experimental y efímera*. Müller fue nuevamente iluminador, en esta ocasión con su *Prometheus*, que a su vez es una relectura del *Prometeo encadenado*, de Esquilo. “El mito es *el relato* por excelencia. Su naturaleza originaria hace de él un potenciador de relatos [...] Los relatos de la comunidad eran para nosotros una parte sustancial de la arquitectura de la memoria del barrio. Una forma de resistencia ante el olvido, una posible huella entre las ruinas”.¹⁸⁷ El mito de Prometeo según Müller fue el medio para interactuar con la memoria de un heterogéneo grupo de habitantes de un barrio agonizante. “Cada relato se fue urdiendo con los hilos fragmentados de las leyendas locales de El Cartucho (lo creíble), el recuerdo de sus experiencias (lo memorable) y el sueño y las ficciones personales (lo primitivo)”.¹⁸⁸ Así surgieron cuatro proyectos: *Prometeo*, *Re-corrídos*, *La limpieza de los Establos de Augías* y *Testigo de las ruinas*. Este último montaje fue la síntesis de un proceso de destrucción de un lugar conflictivo y degradado, es cierto; pero, transformado en un *no-lugar*, el parque Tercer Milenio. “Sintetiza nuestra opción como artistas confrontados a las grandes paradojas de lo real: nuestro rol testimonial”.¹⁸⁹

Estrenada en 2005, *Testigo de las ruinas* es “una metáfora sobre la destrucción y la resistencia, sobre lo que tiene de efímero la ciudad y sobre la permanencia de lo humano a pesar de la llamada del progreso”.¹⁹⁰ José A. Sánchez reconoce que en estas intervenciones artístico-urbanas emprendidas por *Mapa Teatro* hay notables diferencias con el teatro político de los setenta:

la más obvia es la renuncia al control del discurso y el esfuerzo por diseñar una arquitectura compartida en que los otros no sólo encuentren sino que construyan su propio lugar para desde ahí hablar con su propia voz. Se trata de evitar cualquier riesgo de instrumentalización de quienes participan en la composición

¹⁸⁶ Rolf Abderhalden, “El artista como testigo: testimonio de un artista”, en http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/304/El_artista_como_testigo_RolfAbderhalden.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Marta Ruiz, “La antropofagia de Mapa Teatro”, *op. cit.*, p. 12.

del relato. [...] lo decisivo es la exclusión de cualquier intencionalidad social o terapéutica de partida y el propósito claro de plantear el trabajo como un proceso de experimentación artística [...] en el cruce entre los teatros participativos, que buscan el equilibrio entre la expresión de los actores no profesionales y la eficacia formal, y las prácticas de intervención, en forma de reflexiones compartidas, piezas itinerantes o acciones directas de intencionalidad política.¹⁹¹

Dado que en su primera parte el proyecto se financió con fondos de la Alcaldía Mayor de Bogotá, su desarrollo fue una permanente negociación con la institucionalidad para mantener una autonomía. Rolf considera que ese modelo de intervención de Santa Inés-El Cartucho, desde la perspectiva del arte relacional, visibilizó mucho más, sobre todo a nivel internacional, la situación de vulnerabilidad de los barrios problemáticos - esos *guetos del miedo* como yo los llamo-, que cualquier tipo de campaña local. Y en ese particular el proyecto *C'úndua* es un modelo muy experimental de intervención urbana desde una perspectiva interdisciplinaria y expandida de lo teatral y lo artístico. Al respecto Ileana Diéguez observa

estrategias de inversión que posibilitan la lectura del hecho artístico como un acto de resistencia. Lo que se intentó manejar como problema local, y que había estado teñido de una política de ocultamiento (borradura, desaparición) -la política oficial indicaba que había que borrar lo sucio y oscuro que afeaba a la ciudad para transformar la zona-, se revirtió como problema público, actualizando la memoria reciente, combatiendo el olvido, amplificando la visibilidad del hecho a través de la repetición de los testimonios de los excluidos, entonces convertidos en sujetos con voz y en objetos de la visión.¹⁹²

Juana María Ramírez fue la última habitante de *El Cartucho* en ser desalojada. Ahora trabaja como recicladora. Heidi y Rolf le propusieron participar en el montaje de *Testigo de las ruinas* para hacer en escena lo mismo que hacía en *El Cartucho*: preparar arepas y chocolate, su trabajo durante muchos años. Ella aceptó y así empezó a viajar con el equipo para presentar una de las obras vivas de *Mapa Teatro*. “Yo los quiero mucho. Ellos son mi mano derecha. Me fascina salir con ellos. A la gente la obra le parece muy conmovedora, me felicitan que haya sacado mis hijas adelante, a veces van a felicitarme llorando. Me preguntan mucho en qué trabajo ahora”.¹⁹³ Juana María lamenta profundamente la desaparición de *El Cartucho*: “Allá nacieron mis hijas, las crié, las vi crecer, me da muy duro. Eso fue lo que a mí me dio de trabajar, con mi comida. Con eso fue que crié a mis hijas”.¹⁹⁴ Respecto al proceso de degradación sufrido

¹⁹¹ José A. Sánchez, “C'úndua”, *op. cit.*

¹⁹² Ileana Diéguez, “Indigencias cotidianas y escenarios de lo real en el arte escénico colombiano”, en <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=42>.

¹⁹³ En entrevista con Juana María Ramírez en Bogotá el 22 de agosto de 2011.

¹⁹⁴ En la misma entrevista.

por el barrio, del cual fue testigo porque desde los 13 años vivió ahí, dice: “Es que cuando empezó *El Cartucho* eso era todo sano. Cuando de un momento a otro [...] fue como destapar una olla y ver que el maíz está todo perdido. Eso pasó con *El Cartucho*. Ya empezó a verse de todo: indigencia, venta de vicio...”¹⁹⁵

Julio Erazo Guerrero, director de la *Corporación Escénica La Guagua*, vio *Testigo de las ruinas* en un espacio no convencional, una bodega, en el marco del Festival Internacional de Teatro de Manizales. “Esta obra es universal porque los códigos de la destrucción, de lo que es pecaminoso, de lo que ensucia, de lo que huele mal existen en todas las ciudades. [...] Creo que *Mapa Teatro* nos quería hablar de un lugar que guardaba un poco a los anti-héroes de nuestra sociedad”¹⁹⁶

Es bien sabido que las minorías sexuales han sido estigmatizadas y discriminadas. Los miembros de las comunidades LGBTI -Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgeneristas, Intersexuales- aun sufren una extrema intolerancia y en muchos casos son víctimas de manos criminales. Entre 2006 y 2007, por ejemplo, sesenta y siete transexuales fueron asesinados en Colombia. Los grupos de la mal llamada *limpieza social* han cobrado la vida de cuarenta y ocho transexuales nada más en Cali, en los últimos cuatro años. Las minorías sexuales viven una constante amenaza en Colombia y los hechos de violencia en su contra no están siendo atendidos en forma contundente por las autoridades, a pesar de las denuncias de varias ONG nacionales y extranjeras. Es así como paralelamente a la visibilidad que han ido obteniendo los colectivos LGBTI en el país, no hay suficiente voluntad por parte del Estado para garantizarles todos sus derechos, además de que siguen siendo vistos por sectores reaccionarios como una amenaza a unos valores supuestamente intocables; como si fueran unos *extraterrestres* e invasores que es preciso enfrentar y, de ser posible, eliminar.

En una película mexicana de los sesenta un luchador, que luce permanentemente una máscara azul, combate a unas extraterrestres que invaden la tierra para capturar y llevarse consigo un puñado de hombres debido a que en su planeta todos los varones han sucumbido ante un virus extraño. “Linda Lucía Callejas”, “Charlotte Schneider” y “Amada Rosa Pérez” son los seudónimos de tres travestis que realizan shows transformistas en Bogotá. Ellos fueron escogidos por *Mapa Teatro* para protagonizar un

¹⁹⁵ En la misma entrevista.

¹⁹⁶ En entrevista con Julio Erazo Guerrero en Pasto, en la sede de la *Corporación Escénica de Pasto La Guagua*, el 16 de julio de 2011.

remake escénico, performático y musical de la película *Blue Demon y las invasoras*, que titularon *Exxxtrañas Amazonas*, una *opereta marciana* estrenada, en su primera versión, en 2007.

El divertimento de los hermanos Abderhalden y sus tres *travesties* es hilarante, rindiéndole homenaje a las canciones más lacrimógenas de la cultura “pop” azteca, yuxtaponiéndolas a las imágenes [...] ingenuas de la pantalla latinoamericana. El mal gusto, en fin, colombo-mexicano, convertido en un juego que va más allá de sus propios límites.¹⁹⁷

Precisamente lo que más me interesa de este comentario y del propio montaje en esta parte es aquello “que va más allá de sus propios límites”, es decir, la mirada que en medio de lentejuelas, trajes sugestivos, baladas, un show entretenido, aplausos y un enmascarado en escena inofensivo, devela, en mi opinión, una situación de intolerancia brutal y despiadada contra un grupo social. *Blue Demon* era un famoso luchador mexicano que llegó a protagonizar muchas películas y se convirtió en ícono de la cultura popular en Latinoamérica en los sesenta y setenta. Un símbolo de fuerza, poder o del poder de la fuerza, y, en cierto modo, de un machismo característico de un país. Sí, la película parece ingenua; pero, puesta en el contexto al que me refería, es en manos de *Mapa Teatro* y los tres transformistas un cuestionamiento a culturas patriarcales, machistas, androcéntricas, intolerantes, rígidas que obviamente tienen visiones cerradas, centradas y prejuiciadas sobre lo masculino y lo femenino, sobre la problemática transgenerista; en fin, sobre la diversidad sexual. Y que, en consecuencia, suelen reaccionar con violencia contra aquello que no comprenden o no aceptan, que se sale de sus cánones. Eso explica los crímenes de transexuales en muchos países, la *transfobia* y la homofobia. Por supuesto, no son crímenes inspirados en películas como las de *Blue Demon*, ni en personajes como éste ni en la lucha libre. “Una experiencia tragicómica, donde el público no sabe si reír o llorar, pero que en todo caso cuestiona los códigos que dan por sentado qué es lo femenino y qué la masculinidad”,¹⁹⁸ observa Marta Ruiz.

Otros espectadores se quedaron esperando ver una *historia*, una obra dramática. “No es una sensación de desagrado; pero veo que hay muchos temas para explorar -el de género, el del poder, el autoritarismo- que tropiezan con un discurso truncado por la falta de una historia o por la no continuidad de esa historia. Empezó siendo un grito de

¹⁹⁷ Sandro Romero Rey, “Teatro colombiano en Guadalajara”, en *Contra Escena*, en http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=350003210&random=943.

¹⁹⁸ Marta Ruiz, “La antropofagia de Mapa Teatro”, *op. cit.*, p. 12.

alarma que se fue diluyendo”.¹⁹⁹ Ese tratamiento no convencional de los relatos parece dificultarles a algunos espectadores crear su propio relato. Cada cual habla, en todo caso, desde su propia experiencia de vida y desde su propio *mapa conceptual*, construyendo distintas metonimias:

La pregunta es por qué los hombres todo lo arreglan con guerras. ¿Cómo se representó la guerra ahí? Con los luchadores en el cuadrilátero. Y ahí ya no era lucha libre. La obra también quería cuestionar un poco el extrañamiento que hace esta sociedad de algunos seres, que pueden ser los pobres, los locos, los travestis, los que no se parecen a los que están en el poder, los que se visten diferente, los que piensan diferente... es mejor volverlos extraterrestres que darles la razón.²⁰⁰

No es fortuita la metáfora del personaje *enmascarado*, de la máscara que oculta al *justiciero* que persigue y elimina las marginalidades. El ex jefe paramilitar Hebert Veloza, conocido con el alias de “HH”, después de ser capturado hizo una serie de confesiones ante la Fiscalía colombiana -y ante cámaras de televisión- sobre su responsabilidad en cientos de crímenes. A través de quince versiones libres el país supo de su autoría en asesinatos selectivos y masacres. Una de ellas fue la del Naya, Departamento del Cauca, en la que fueron asesinadas al parecer ciento diez personas, durante la Semana Santa de 2001. Cerca del Naya, en Guapi, en el Pacífico colombiano, cada 28 de diciembre muchos hombres salen a la calle vestidos con atuendos y accesorios femeninos, cubiertos con máscaras y, látigo en mano, le pegan a todo el que encuentran. Así celebran la fiesta católica de los Santos Inocentes, que rememora, según la Biblia, una masacre de niños ordenada por el rey Herodes. Esa fecha es, además, la del cumpleaños de Heidi Abderhalden. Con estos materiales *Mapa Teatro* construyó el montaje de *Los Santos Inocentes*. Se preguntaban por la relación entre fiesta y masacre, habida cuenta de que en las masacres perpetradas por paramilitares suele haber un componente festivo: antes, durante o después de la matanza había algún tipo de celebración con música, licor o partidos de fútbol. En algún momento se embriagaban para celebrar lo que iban a hacer o ya habían hecho.

Por lo tanto, a *Mapa Teatro* le interesaba averiguar cómo en Colombia una práctica violenta puede derivar en práctica festiva; y viceversa. Muchas celebraciones populares, por ejemplo, terminan a veces en balaceras debido a riñas personales o retaliaciones. El umbral entre fiesta y crimen es a veces muy sutil y el caso más extremo y patológico es el de las masacres. Fue así como después de hacer una indagación por

¹⁹⁹ En entrevista con Allan Gerardo Luna en Pasto el 19 de diciembre de 2011.

²⁰⁰ En entrevista con Carlos Arcos en Pasto el 17 de diciembre de 2011.

fiestas populares, en un país bastante festivo, encontraron la de los Santos Inocentes en Guapi, que, como metáfora, resultaba perfecta. Su nombre ya es evocador. Obviamente esta celebración no es una masacre ni termina en asesinatos. Es una fiesta de la periferia colombiana desconocida a nivel central, de una zona del país muy rica, entre otras cosas, por su folclor, con una alta presencia de población afrodescendiente; pero, olvidada y relegada en todos los aspectos por el Estado. Una zona estratégica, también, para la práctica de actividades legales e ilegales -concretamente de narcotráfico- que ha sido tomada y disputada por los grupos armados ilegales.

El montaje es, por lo tanto, una mezcla de realidad -una fiesta popular, la confesión de “HH”, un cumpleaños- y una situación ficcional: la re-creación de la celebración de un cumpleaños, el de Heidi, en Guapi. El equipo de *Mapa Teatro* se trasladó a ese municipio para poder conocer la fiesta *in situ*. El cumpleaños es tanto una situación real como una celebración que adquiere en el montaje una dimensión ficcional. Y al revés también. “El espectador espera durante una hora que algo terrible suceda, y al final entenderá que el horror ha transcurrido ante sus ojos, de manera encubierta. Una experiencia perturbadora porque la violencia fluye como un río subterráneo sobre cada escena festiva”,²⁰¹ dice Marta Ruiz. “HH” era el rostro visible de una violencia sistemática y enfermiza, uno de los *rostros del miedo*. No obstante, se sabe que hay unos rostros ocultos. He ahí la metáfora turbadora de la máscara. Dubián Gallego anota:

Hay una articulación muy sensible y muy inteligente: cómo se articula la fiesta de un pueblo con la realidad de un pueblo [...] Te dan látigo por inocente, pero esa relación con respecto a lo que han vivido muchas comunidades del país me impactó mucho. [...] Que uno ponga en vivo en una obra de teatro a un paramilitar y se burle de lo que está diciendo, se burle en el sentido del rito y de la fiesta del teatro, es contraponer ese nivel de realidad de lo que pasó y de la confesión [...] con respecto a este nivel de ficción del teatro, porque siempre hay un nivel de ficción, querámoslo o no [...] Lo sentía como una especie de sentido de venganza, pero también de impotencia: sólo en el teatro nos podemos burlar, lo último que nos queda es la burla [...] *La máscara como señalamiento de lo que está viviendo un país*, de las diferentes violencias [...] Casi que los responsables de todo esto quedan ocultos, están enmascarados.²⁰²

Si se considerara esas diferentes violencias como una *puesta en la realidad* de unas *dramaturgias del horror* -como las llama metafóricamente Ileana Diéguez-

²⁰¹ Marta Ruiz, “La antropofagia de Mapa Teatro”, *op. cit.*, p. 13.

²⁰² En entrevista con Dubián Gallego en Bogotá el 23 de agosto de 2011.

producidas por los *actores armados* que han fustigado a regiones como ésta, no habría una representación si se quiere explícita de la violencia en *Los Santos Inocentes*, sino

una serie de relatos paralelos que generarían un tercer relato en el espectador, entre lo que podría ser ese imaginario de la fiesta popular donde la celebración principal es el cuerpo azotado -todos pueden ser azotados, todos pueden tener látigo ese día- y los imaginarios que se han inscrito en las personas que durante tantos años han sido azotadas por estas *dramaturgias del horror*.²⁰³

Emilio García Wehbi, artista transdisciplinario argentino, cofundador de *El Periférico de Objetos*,²⁰⁴ estuvo como invitado en el Tercer Encuentro de Artes Vivas, evento organizado, como ya lo mencioné, por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, a través de la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas. García Wehbi encuentra en las prácticas escénicas de *Mapa Teatro*

un alto nivel de abstracción y de extranjería cotejada con un alto nivel de localismo. Es como si ellos, como colombianos, miraran extranjeramente el fenómeno cultural colombiano. Con un grado de sofisticación, si se quiere con una estética “europea”, analizan la problemática local. [...] La política en arte es la configuración formal de nuevas formas de mirar y lo que produce *Mapa* a través de sus obras siempre es una nueva forma de mirada en el espectador, y eso es el hecho político, no un discurso de barricada, esto para mí no es arte político, sino que es la formalidad nueva que rompe una mirada estanca. [...] Esa forma de mirar tiene que ver con la ruptura de la convención en la mirada: el tratar de no clausurarla a una forma sino, justamente, abrirla a tantas formas de mirar como públicos haya.²⁰⁵

En definitiva, creo que este recorrido -incompleto habría que decir- por las propuestas escénicas de *Mapa Teatro* desde una mirada política, señala una postura que, para repetirlo con Rolf Abderhalden, significa “hacer algo políticamente”,²⁰⁶ en contraposición a la idea obsoleta de que el teatro tiene que concientizar a las masas, como se pudo pensar en otro momento. Atribuirle, en todo caso, alguna finalidad al teatro y en general al arte, supondría predeterminedar una finalidad específica al mismo arte:

Me parece que su función social es más la de *no provocar* eso, la de no instaurar al sujeto en actos de finalidad, sino confrontarlo con algo que es mucho más complicado: qué está haciendo ahí, por qué está ahí, qué está viendo, qué está escuchando, cómo lo está haciendo, quién está compartiendo con él... Algo que es más ontológico [...] Eso lo posibilita la experiencia estética y esa experiencia

²⁰³ Ileana Diéguez, conferencia sobre “Dramaturgias de la violencia”, *Tercer Encuentro de Artes Vivas. Dramaturgias/Performancias*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 3 de agosto de 2011.

²⁰⁴ Grupo teatral y transdisciplinario argentino fundado en 1989 por Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi. Uno de los referentes del teatro de objetos y de las prácticas escénicas fronterizas en América Latina.

²⁰⁵ En entrevista con Emilio García Wehbi en Bogotá en la Universidad Nacional, el 3 de agosto de 2011.

²⁰⁶ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

me parece que tiene una gran potencia de liberar, de reactualizar cosas que políticamente han estado sumergidas, de *ideologías que atraviesan la forma en que miramos* [...] para entrar en diálogos, para preguntarse sobre el mundo y, sobre todo, para construir una subjetividad.²⁰⁷

También implicaría construir una ética, pero ése sería ya uno de los efectos que tiene el arte, en contravía de una postura que

sostiene que el arte sea terapéutico, que sea re-educador, rehabilitador, sanador... Yo digo que estos son los *efectos*, no son la finalidad, sino que son los efectos del arte los que generan eso. Lo cual es un ligero matiz sobre el fin. Nosotros no pretendimos hacer de la experiencia de *Horacio* una experiencia sanadora, ese no fue nuestro objetivo. Ni rehabilitadora, ni re-educadora, ni concientizadora. Pero, los efectos que esa experiencia tuvo fueron sanadores para uno, concientizadores para otro, de visibilización de un grupo humano para otros, de desmitificación de muchas mitologías personales para mí; en fin.²⁰⁸

Y de igual modo en los casos de *Prometeo*, *Testigo de las ruinas* y *Exxxtrañas Amazonas* -añadiría *Trans/posiciones*, su segundo trabajo con miembros de la comunidad LGBT, a la fecha su más reciente estreno-. Es algo que *Mapa Teatro* ha ido entendiendo en la medida en que ha desarrollado este tipo de experiencias. Dice Rolf que las comunidades efímeras son necesarias en el arte en la medida en que

nuestra sociedad, dividida en esferas absolutamente separadas y que no tienen el más mínimo chance de encontrarse -salvo en los campos de fuerza donde siempre se encuentran-, vea en la creación de comunidad experimental la posibilidad de un encuentro. La única posibilidad que he tenido de encontrar a personas en la vida ha sido en esas experiencias artísticas. Personas que jamás podría encontrar si no hubiese creado el dispositivo que me hubiese permitido encontrarlas. Yo a ellas y ellas a mí.²⁰⁹

Los Abderhalden se han mantenido fieles a la exploración estética, escénica, actoral, social, urbana, cultural; pero, insisto en ello, desde una mirada expandida del teatro, que les permite aventurarse por distintos lenguajes, asumir profundos riesgos y dotar de nuevos significados a la praxis teatral en Colombia. Durante veintisiete años la diversidad de materiales de trabajo que los ha acompañado y el tránsito de comunidades temporales y experimentales han hecho que su visualidad teatral se haya desplazado por otros territorios y con ella la mirada del espectador, que permanentemente es provocado en ese ejercicio de recorrimiento y expansión de su mirada. En otras palabras, lo que veo en *Mapa Teatro* es una multiplicidad de miradas que interpelan una mirada, valga la

²⁰⁷ En entrevista con Rolf Abderhalden en Bogotá en la sede de *Mapa Teatro* el 26 de julio de 2011.

²⁰⁸ En la misma entrevista.

²⁰⁹ Rolf Abderhalden, conferencia en el *Tercer Encuentro de Artes Vivas: Dramaturgias/Performancias*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2 de agosto de 2011.

redundancia, que, como la occidental, ha sido educada y disciplinada para ver imágenes unívocas.

Lo formal: las metáforas visuales

En agosto de 1969 dos hechos acaecidos en los Estados Unidos estremecieron al mundo: el mítico concierto roquero de Woodstock -uno de los grandes momentos de la contracultura-, cerca de Nueva York, y una orgía de sangre en una mansión hollywoodense: el 9 de agosto tres miembros de la pandilla criminal denominada *La Familia Manson* -por su jefe, el mítico Charles Manson- irrumpieron en el número 10050 de Cielo Drive en Hollywood, donde vivía la pareja conformada por la actriz Sharon Tate y el cineasta Roman Polanski, y asesinaron brutalmente a las cinco personas que se encontraban ahí, en una fiesta, entre ellas Tate, de 26 años y ocho meses y medio de embarazo, quien fuera apuñalada once veces. Polanski estaba ausente.

Cuarenta años después, en dos escenarios de la Universidad Nacional de Bogotá, *Mapa Teatro* y el equipo del Taller Internacional de *Arquitecturas Efímeras* reconstruyeron el lugar del hecho -una copia de la sala de la pareja- en diálogo con la ópera *Orfeo y Eurídice*, de Christoph W. Gluck, en un montaje interdisciplinario de instalación, video, ópera, teatro y performance, que juntaba el espacio-tiempo de la ficción (el mito de Orfeo y Eurídice) y el del suceso (la matanza en Cielo Drive), presentándolos simultáneamente en dos espacio-tiempo reales y virtuales: la sala-escenografía proyectada en el escenario cerrado de la representación operística, y ésta, a su vez, devuelta al escenario abierto; intercalando, además, imágenes reales y virtuales de los protagonistas del espantoso crimen. “Esa tensión que producen forma y contenido para mí es maravillosa, es la síntesis perfecta del trabajo de *Mapa Teatro*”,²¹⁰ dice Emilio García Wehbi.

Nuevamente testigo de una experiencia irrepetible, Sandro Romero Rey describe lo que vio y sintió en el Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional el 14 de mayo de 2009:

Dos pianos de cola. El actor Matías Maldonado, como Roman Polanski, con una cámara de 8 mm., encendió una decena de lámparas de mesa. De repente, cuarenta presos de San Quentín bajaron por las escaleras del Auditorio, cantando las melodías de un coro que no se sabía si venía del cielo o del infierno. Al centro del escenario, una gran pantalla de video reproducía lo que iba sucediendo en el

²¹⁰ En entrevista con Emilio García Wehbi en Bogotá en la Universidad Nacional, el 3 de agosto de 2011.

exterior del León. Así, durante hora y media que pareció un suspiro, se jugó a “Orfeo y Eurídice”, salpicando el mito con la sangre de Sharon y la sombra de Polanski. Para completar, un hierático Charlie Manson acompañó en silencio las arias aladas de la joven Eurídice. [...] El público podía entrar y salir a su antojo de la sala, podía ir a Cielo Drive y regresar al Hades órfico sin necesidad de pedirle permiso a nadie. Sharon Tate frente al Che Guevara. Charles Manson en smoking. Un coro de presidiarios. Venta de películas piratas, al lado del mapa de las puñaladas de la musa de Polanski.²¹¹

Lo anterior es sólo una muestra de cómo trabaja *Mapa Teatro* la parte formal de sus prácticas escénicas. Me parece, por otra parte, que un acceso a ellas desde lo formal -que es lo más visible-, obviamente sin desligarlo de lo conceptual y lo político, se entiende mejor a la luz de la forma artística dialogante -y por eso mismo, relacional- que caracteriza Bourriaud en su teoría relacional. Es claro que en las prácticas de *Mapa* los diálogos entre los diferentes materiales -estéticos, sociales, culturales, históricos- son permanentes. Dice Bourriaud:

Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las ‘formas’, deberíamos hablar de ‘formaciones’, lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no.²¹²

Dado que los significados de las obras y experiencias artísticas son construidos socialmente, entonces también considero pertinente seguir a Bourriaud cuando asume el problema como un proceso de invención de relaciones sociales a partir de una forma artística, que es *significada* y por tanto no significa en sí misma:

No existen formas en la naturaleza, en estado salvaje, ya que es nuestra mirada la que las crea, recortándolas en el espesor de lo visible. [...] Las formas se desarrollan unas a partir de otras. [...] El individuo, cuando cree estar mirándose objetivamente, sólo está mirando el resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los demás. Para algunos, la forma artística escaparía a esta fatalidad por estar mediatizada por una obra. Nuestra convicción, por el contrario, es que la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo.²¹³

Lo contaminante, un rasgo marcado en el trabajo de *Mapa Teatro*, es o debería ser algo consustancial al teatro, como lo sostiene Peter Brook: “Lo puro sólo puede expresarse en el teatro a través de algo que por naturaleza es esencialmente impuro. Hay

²¹¹ Sandro Romero Rey, “Orfeo y Eurídice en la Nacho”, en *Contra Escena*, en http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450017659&random=2277.

²¹² Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 22.

²¹³ *Ibid.*, p. 22-23.

que recordar que el teatro está hecho por personas [...] De modo que la forma es por propia naturaleza una mezcla donde confluyen lo puro y lo impuro.”²¹⁴ Brook considera que si bien “la forma es necesaria [...] no lo es todo. Frente a esta dificultad, no tiene sentido adoptar una actitud purista [...] La forma pura no baja del cielo. La puesta en forma es siempre un compromiso que tenemos que aceptar al mismo tiempo que nos decimos: ‘Es temporaria, tendrá que ser renovada’”.²¹⁵ La provisionalidad de la forma es una característica importante en las prácticas de *Mapa Teatro* en tanto cada montaje encuentra sus formas: cada obra suele ser radicalmente distinta a la anterior; y siempre resiste a ser fijada, como ya lo enfatizaba Rolf cuando se refería a la resistencia de las artes vivas -y de las experiencias teatrales en el campo expandido- a que sus partituras se fijen. Las obras jamás se fijan: mientras que la representación convencional tiende a fijar una partitura, *Mapa Teatro* modifica y altera constantemente las imágenes, los movimientos, las marcaciones, los textos, los dispositivos. Así como en la vida las formas tampoco permanecen fijas, las partituras en *Mapa Teatro* nunca son absolutas, siempre son susceptibles de desconfigurarse.

Una cartografía del cuerpo

La representación corporal sufrió toda suerte de rupturas durante el siglo XX en las prácticas artísticas, mediáticas masivas, sociales y culturales, alcanzando un nivel de visibilidad sin precedentes, al tiempo que la corporalidad entra en conflicto con los regímenes visuales, religiosos, políticos y mercantiles. En el campo del teatro moderno el cuerpo, en tanto medio de expresión primordial del actor, empieza a recuperar una centralidad que había sido desplazada por la palabra como principal elemento simbólico. Lo verbal será secundario en la generación de sentido mientras que la corporalidad tendrá un mayor peso. Artaud reafirmaba la naturaleza y la función del teatro como arte corporal y no verbal, lo que lo devolvía a los rituales ancestrales de donde había nacido y lo ligaba a disciplinas del movimiento como la danza y el cine. La aparición de la *performance art* radicalizó la importancia del cuerpo como materia de creación escénica y de ahí hasta el *body art* la corporalidad ha sido igualmente un lugar de resistencia artística, política y social porque es el principal objeto de operaciones metonímicas del poder; es el lugar que siempre se quiere intervenir, controlar y dominar.

²¹⁴ Peter Brook, *op. cit.*

²¹⁵ *Ibid.*

Heidi y Rolf Abderhalden no han sido ajenos a estas necesidades y condiciones creativas contemporáneas que no son sólo estéticas sino vitales, sociales y políticas. Rolf ha sido reconocido como uno de los principales impulsores de la performance en Colombia desde la segunda mitad de los ochenta. Heidi es una estudiosa de la representación corporal en las artes. En sus primeros montajes -*Blacamán, Casa tomada*- el clown y lo grotesco, valga decir el cuerpo *clownesco* y grotesco, fueron objeto de indagación y trabajo escénico. Cuerpos grises de vagabundos que semejaban estatuas ambulantes ocupaban el escenario lúgubre en *De mortibus: réquiem para Samuel Beckett*, con cierta reminiscencia del cine mudo en la visualidad y la gestualidad. *Horacio* marca un punto de inflexión porque inicia otro tipo de indagación, la de una auto-representación corporal del *otro* que tradicionalmente era representado por el actor. Eran los noventa y ya varios artistas -performeros, colectivos teatrales y otros- compartían ese interés por las experiencias de auto-representación de las corporalidades menos visibles. Paralelamente Heidi y Rolf continuaban explorando otras formas de corporalidad en el escenario como el automatismo, la incomunicación, la fragilidad, la obediencia, la sujeción, la fragmentación; cuerpos que parecen estar listos para el sacrificio y al mismo tiempo a punto de estallar. Son los cuerpos performáticos de *Oresteia ex Machina*. Esa exploración continuó en los cuerpos dolientes, anhelantes, deformes, reprimidos, fantasmales, marcados por la guerra en *Ricardo III*.

Esta serie de registros corporales que se inscriben en esa “representación de lo corporal como espejo deformante [...] tiene un correlato metafórico en el *corpus* nada apolíneo de ciertas teatralidades emergentes en las últimas décadas del XX”.²¹⁶ Ese *corpus* deformante se radicaliza en trabajos de la primera década del XXI como *Prometeo, Testigo de las ruinas* y *Exxxtrañas Amazonas* en los cuales advierto un interesante deslizamiento a la praxis del *cuerpo político*, una categoría que en los estudios culturales y visuales da cuenta de unas políticas y prácticas de representación corporal que visibilizan cuerpos negados y excluidos: los cuerpos vulnerables que finalmente son expulsados junto con un *corpus* urbano que es borrado del mapa ciudadano -muchos sufren así un doble desplazamiento pues ya habían sido desplazados por la guerra-; o los cuerpos transgeneristas que han sido hostigados, marcados y estigmatizados por esa condición. Pero también está el cuerpo *racializado*, en este caso

²¹⁶ Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales...*, p. 58.

el cuerpo negro, exteriorizado por el actor Julián Díaz que aparece con frecuencia en los montajes de esta década, con sus acciones performáticas; secundado en *Los Santos Inocentes* por dos músicos igualmente afros, que provienen de una de las regiones más violentadas de Colombia.

Es a partir del cuerpo que el actor establece su primer acercamiento consigo mismo y con el espectador; es desde ahí que ambos empiezan a construir símbolos que se irán desplazando a otros objetos y referentes.

Lo simbólico aparece cuando entre el espectador y el actor se comparte algo común; si no hay comunidad, no hay símbolo. El símbolo es lo que une, por lo que hay ciertos signos que se articulan dentro de un sistema -un sistema simbólico-, y es ahí donde el espectador y el actor tejen una experiencia común.²¹⁷

La imagen: hacer visible lo invisible

Siguiendo a Brook, “la cuestión central, entonces, es la de la forma, la forma precisa, la forma adecuada. No podemos prescindir de ella. La vida tampoco puede hacerlo. [...] Una forma es lo virtual hecho manifiesto, el espíritu que toma cuerpo, el primer sonido, el *big-bang*”.²¹⁸ A esta altura ya se puede entender por qué *Mapa Teatro* le concede una importancia capital a la imagen, que descansa en el carácter transdisciplinario y expandido de su praxis escénica: “Peter Brook nos enseñó que no hay *estado* actoral, ni emoción si el actor no tiene imagen. Nuestra experiencia teatral ha sido una confirmación de esta idea: no hay lugar, ni acción, ni experiencia del espacio, sino imagen”.²¹⁹ Es decir, imagen del cuerpo, de la acción y del espacio y del cuerpo en el espacio. Esta convicción redefiniría lo que comúnmente es acción en el teatro occidental -acciones físicas que desarrollar, línea de acción del personaje, representación lineal-. Se trata más de habitar imágenes, una sucesión de imágenes, como ya lo anotaban Heidi y Rolf.

Habitar una imagen es un concepto de por sí difícil para el mundo occidental, para culturas como las nuestras que están más habituadas a la mimesis, a la reproducción de imágenes. En culturas orientales en las que no resulta extraña esta idea, parece ser algo natural y se puede apreciar en sus tradiciones teatrales. Es otra forma de generar imágenes mediante el gesto creativo, que es una imagen de forma/contenido

²¹⁷ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 20.

²¹⁸ Peter Brook, *op. cit.*,

²¹⁹ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 20.

sensible, un embrión en tránsito a una forma/imagen artística. Un gesto/imagen más poético, si se quiere. Es frecuente en la práctica teatral que directores y actores acudan a un cuerpo de ideas preestablecidas sobre las obras, las acciones y los personajes. En *Mapa Teatro* se busca que el actor trabaje con un cuerpo de intuiciones:

una intuición es una percepción de la obra traducida en impulsos, una idea es una construcción mental racionalizada. [...] El trabajo radica en la imagen como acción, como motor de la emoción y material de exploración del actor. En este proceso el actor no tiene una secuencia de acciones que desarrollar sino *una serie de imágenes por habitar*. La puesta en escena en este caso es una puesta en espacio de la imagen.²²⁰

En el trabajo de *Mapa Teatro* las imágenes, como ya ha podido notarse, producen metáforas. “Lo que más nos interesa es la *metáfora visual*, que condensa en una imagen todo el contenido simbólico de la obra. [...] Por eso buscamos que nuestro teatro sea un *teatro de la metáfora*: sólo la poesía subvierte sin tiranía el orden del mundo”.²²¹ Una *poética de la metáfora*, aunque suene un poco redundante. Llegar a la imagen artística por esta vía precisa que el actor mantenga una relación profunda y a la vez flexible con el objeto, de ahí que *Mapa Teatro* busque que éste

tenga comienzo y final como una historia, que [...] se configure y desconfigure, que viva y se vuelva símbolo [...] Hay escenas que resolvemos completamente en torno a un objeto. Escenas de gran dificultad en las cuales el objeto fue el que ayudó a transponerlas, a encontrar toda su metáfora”.²²²

En lo referente a la función de los materiales de orden técnico en la generación de imágenes -que son profusos en *Mapa Teatro*-, observo que en general provoca acuerdos y ponderaciones. “Ellos tienen una búsqueda plástica, sonora y estructural muy interesante, de explorar estructuras, nuevos lenguajes, el uso del color, del video; el mundo plástico de ellos es muy sugestivo”,²²³ dice Carlos Zatzabal, teatrista y docente de la Universidad Nacional de Colombia. “Encuentro que hay un cuidado muy grande en la parte plástica, en la iluminación... En *De mortibus*, por ejemplo, los personajes eran escultóricos. Arriesgan mucho en lo que proponen a nivel plástico y visual”,²²⁴ comenta a su vez Ciro Gómez, director de la *Asociación Cultural Hilos Mágicos*. Patricia Ariza también destaca la preocupación constante del grupo por la estética visual. César Álvarez piensa que Heidi y Rolf “siempre han buscado esa

²²⁰ Fundación Mapa Teatro, *op. cit.*, p. 3-4.

²²¹ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 20.

²²² *Ibid.*, p. 2, p. 21.

²²³ En entrevista con Carlos Zatzabal en Bogotá el 23 de julio de 2011.

²²⁴ En entrevista con Ciro Gómez en Bogotá en la sede de la *Asociación Cultural Hilos Mágicos* el 18 de agosto de 2011.

relación entre las artes plásticas y el teatro. Hay mucha exploración con la imagen, la iluminación, la escenografía. Buscan que converjan diferentes manifestaciones artísticas como lo plástico o lo audiovisual”.²²⁵ Cabría decir, entonces, siguiendo a Alain Badiou: “Todo esto orienta la fórmula ‘no hay más que cuerpos y lenguajes’ hacia una variante: no hay más que cuerpos y artefactos”.²²⁶

Las dramaturgias del desgarramiento y la extrañeza

En Peter Brook hay una idea que me parece muy apropiada a la hora de considerar la fuente primordial de la dramaturgia:

¿Cuál es nuestro objetivo entonces? Encontrarnos con la materia con la que la vida está hecha, ni más ni menos. [...] todos los aspectos de la existencia humana, de modo que cualquier forma viva es válida. Todas las formas pueden ocupar un lugar potencial en la expresión dramática. Las formas son como las palabras; sólo adquieren significado cuando se las usa correctamente.²²⁷

Generalmente se ha pensado la dramaturgia como un elemento separado del arte escénico y no como un dispositivo integral. De ahí que ahora se hable de la dramaturgia en plural porque sus medios de construcción son distintos, siendo el texto dramático uno de ellos pero no el único, a más de ser una actividad que compete -o al menos debería hacerlo- a todo el equipo creativo de una obra escénica, con lo cual no quiero decir que todo en el teatro sea dramaturgia. Pero, sí creo que todo en el teatro pase por ella. Fernando Duque Mesa propone la siguiente definición:

Un procedimiento estético, poético-formal o poético-estructural que se amplía en sus dimensiones, códigos o lenguajes, que se pregunta no solamente sobre cómo están dispuestos [...] y relacionados los diversos tipos de elementos estructurantes [...] y cómo se vierten y se comportan estos en la escena; en medio de qué espacio-temporalidad o *cronotopo* se juega la historia y los personajes, las situaciones y las acciones, a qué mundo o concepción de éste pertenecen y qué tipo de imágenes [...] establecen los actores desde su arte de la improvisación para dar lugar a [...] la escena en función de la producción de sentido con los espectadores [...] qué tipo de formalizaciones o de medios expresivos se requiere o reclama la escena para la cristalización [...] de la pieza en el espacio vacío.²²⁸

Una noción ampliada de dramaturgia, entonces, abarca distintos modos de escritura a partir del trabajo escénico. Desde un principio los Abderhalden se plantearon la dramaturgia como una *escritura escénica* que no se subordina al texto dramático ni a

²²⁵ En entrevista con César Álvarez en Bogotá en la sede del *Teatro La Libélula Dorada* el 24 de agosto de 2011.

²²⁶ Alain Badiou, en “Un teatro de la operación...”, *op. cit.*

²²⁷ Peter Brook, *op. cit.*

²²⁸ Fernando Duque Mesa, *op. cit.*, p. 24.

ningún otro texto ficcional, porque lo que buscan es *re-crearlo* y esto se puede hacer de diversas maneras: en *Casa tomada* fue a través del silencio; en *De mortibus: réquiem para Samuel Beckett*, en cambio, a través de un multilingüismo. “Beckett nos instruyó sobre la palabra y sobre la acción, nos enseñó a hablar en escena: suave y sin gritos. Los gritos del teatro de Beckett están ahogados en la boca y no en la voz. [...] Nuestra reflexión a través del lenguaje ha sido precisamente pensarlo desde el silencio”.²²⁹No había propiamente una dramaturgia del texto sino de la imagen. En ambos montajes, además, trabajaron con objetos poco usuales en el escenario (tierra, agua...).

En realidad la *dramaturgia de la imagen* atraviesa todos los montajes de *Mapa Teatro* -aunque no es la única que está presente en sus obras, como se verá más adelante- en la medida en que construye secuencias de imágenes más que de acciones y es fundamental en un teatro de la repetición, en la concepción de Deleuze, o en uno posdramático, en la de Lehmann; o, en cualquier caso, en un teatro expandido. La imagen no está supeditada a la acción y en ese sentido la crea, y no al revés o, al menos, está en una relación de reciprocidad con ella. Tampoco está sometida al texto porque no pretende ilustrarlo ni reflejarlo sino convertirlo en gestos creativos. El actor trabaja desde y sobre *su presencia* en el escenario, desde un presente, y eso potencia su exposición y las imágenes que crea ante el espectador con su cuerpo y en interacción con otros en escena y, como ya se dijo, con los objetos. Lo cual no debe confundirse con exhibicionismo.

El cuerpo es consustancial a una dramaturgia de la imagen en tanto es su génesis y el medio de creación del actor. No obstante, la dramaturgia de la imagen también puede ser entendida como un proceso de gestación y labor dramática que, además del énfasis corporal, genera otros dispositivos técnicos para la construcción de la imagen, distintos a la palabra: escenografías no realistas, otras disposiciones espaciales, lumínicas y sonoras, vestuarios sugerentes, objetos simbólicos, metafóricos. Esta formalización de la escritura escénica desde la imagen sería genérica y serviría para diferenciarla, ante todo, de una dramaturgia textual, o bien para descentrar en un montaje el texto hablado o equilibrarlo con la imagen.

En ese particular, lo que ahora se está llamando *mediaturgia* sería una variante de la dramaturgia de la imagen. Esta forma de escritura escénica toma como fuentes

²²⁹ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 20.

creativas materiales audiovisuales, fotográficos o sonoros y los incorpora en el montaje, como viene haciendo *Mapa Teatro* desde trabajos como *Prometeo*, *Re-corridos*, *Psicosis 4:48*, *Testigo de las ruinas*, *Ansío los Alpes*, *Exxxtrañas Amazonas*, *Orfeo y Eurídice en Cielo Drive 10050* y *Los Santos Inocentes*. En *Prometeo*, *Re-corridos*, *Testigo de las ruinas* y *Los Santos Inocentes*, por ejemplo, hubo un importante trabajo dramático a partir de relatos que fueron registrados en audio y video. Ya en *Horacio* se había utilizado una imagen audiovisual para sincronizarla con la representación pública de la obra. En *Psicosis 4:48*, el monólogo de Sarah Kane²³⁰ se escucha en la voz pregrabada de Heidi, configurando un nuevo *texto* o mediación que surge con una voz que se fragmenta en varias voces: la que extraña lo ausente, la racional y psiquiátrica, la de una mente parcelada. Hay también un material fotográfico que presenta a Heidi en una sucesión de fotogramas que “muestran la última travesía de una mujer atravesada por la visión de un mundo deshumanizado”.²³¹ Heidi interactúa con estos dos materiales en el escenario para construir una dramaturgia, dijéramos, performativa, un texto performático. También hay voz pregrabada en *Ansío los Alpes* y algunas imágenes en video de la selva en Colombia, que ocuparon el lugar de los fragmentos de la carta de Ingrid Betancourt que se utilizaron en un comienzo para ponerlos en diálogo con un monólogo del personaje femenino de la obra.

La dramaturgia de *Exxxtrañas Amazonas* está basada en una película mexicana de ciencia ficción, *Blue Demon y las invasoras*, y en baladas de cantantes mexicanas y españolas que son representadas mediante el recurso de la fonomímica por tres transformistas, en vivo y en video, a manera de secuencias del relato. De ese modo se hizo un *remake* de esa película de 1968 entremezclando imágenes del filme con las de los tres transformistas que reinterpretan a las invasoras que vienen de otro planeta. Los prolijos y abundantes registros en video y audio hechos por *Mapa Teatro* durante su intervención en Santa Inés-El Cartucho fueron la base para la escritura de un texto sobre el lugar, que se integró como narración en vivo junto con acciones performáticas e imágenes de los hechos y los personajes, en el montaje de *Testigo de las ruinas*. Las imágenes en video de la visita al mencionado municipio de Guapi, los fragmentos de archivo audiovisual de una confesión del jefe paramilitar alias “HH”, y los registros sonoros testimoniales, configuran la *mediaturgia* de *Los Santos Inocentes* que, como en

²³⁰ Dramaturga inglesa. Se suicidó en 1999 días después de concluir *Psicosis 4:48*. Tenía 28 años.

²³¹ *Mapa Teatro*, sitio oficial, en <http://www.mapateatro.org/psicosis/tecnica%20psicosis.html>.

los dos ejemplos anteriores, fue editada para construir así una dramaturgia compleja que se sincroniza con los actos de performance y la música en vivo de dos intérpretes de Guapi.

La dramaturgia no se construye independiente del espacio sino desde el mismo lugar de la representación, configurando así una *dramaturgia del espacio*. La obra no sólo habla desde sus autores, lo hace también desde el lugar específico en que se desenvolverá la propuesta. En *Orestea ex Machina* ese lugar específico fueron, como ya ha sido dicho, unos derruidos estudios de televisión; la obra se concibió para un sitio que indudablemente influyó una dramaturgia espacial del encierro, el detritus y la muerte:

Ahora, como dispositivo escénico de gran eficacia, el grupo dispuso de un extraordinario “híbrido” y mostrario sintético, especie de ensamblaje en el que se funden o acrisolan perfectamente tanto los rutinarios avatares de una cocina, una carnicería con su *instrumentarium* dispuesto, que a su vez nos trajo a la mente [...] en la lectura visual desde nuestra enciclopedia cultural, una sección de un campo de concentración [...] de igual manera sería además un lúgubre anfiteatro con su oficialidad cínica y legista, inmersa en su paradójico y rutinario oficio de lo humanamente salvaje exquisito.²³²

En la concepción dramaturgica de *Mapa Teatro* hay un concepto visual del espacio que apunta al *sitio específico* de la representación. Trece años les tomó encontrar el sitio ideal para desarrollar sus proyectos y cuando al fin lo hallaron pudieron trabajar a fondo sobre una dramaturgia espacial, elaborando sus dramaturgias desde los múltiples espacios que la casona republicana les ofrece. La dramaturgia del espacio es inherente a las prácticas escénicas de *Mapa Teatro* en tanto siempre se crea en función del espacio. “La opción estética está acompañada de una función dramática, el espacio es ya dramático, habla de la obra, informa acerca de los personajes y compromete el desarrollo de la puesta en escena. Por tanto, la pregunta sobre la forma de teatro que se busca está íntimamente ligada al espacio en que se trabaja”.²³³ Los montajes realizados en la sede dan cuenta del trabajo dramaturgico integrado orgánicamente al espacio. En la obra *Muelle Oeste*, de Bernard-Marie Koltès, por ejemplo, sus ocho personajes están en relación directa con el espacio en la estructura dramaturgica:

Cada uno de los personajes de este bajo mundo se verá sometido, desde su propia perspectiva, al comercio de sus deseos y necesidades. Las posibilidades

²³² Fernando Duque Mesa, *op. cit.*, p. 178.

²³³ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 20.

espaciales y arquitectónicas de la casa sirven para presentar los ocho puntos de vista distintos de la situación de estos personajes, quienes desarraigados de sus lugares de origen, de su raza o de sus condiciones de vida, negociarán con lo que les queda para cumplir su ineludible destino.²³⁴

Como ya he dicho, *Mapa Teatro* ha generado otras dramaturgias desde varios espacios no convencionales, en algunos casos haciendo traslaciones -mentales, escénicas, arquitectónicas, geográficas y hasta territoriales- al lugar definitivo de la representación, como en *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, que se ensayó y se representó primero en la India y luego en Colombia, y *Horacio*. El proyecto *C'úndua* fue un constante ejercicio de dramaturgia espacial en tanto se estaba interviniendo -y leyendo- un lugar, un espacio urbano que atravesaba un traumático proceso de desconfiguración y transformación espacial que había que traducir en imágenes, acciones y relatos para construir lo que yo llamaría una *poética del detritus*: la dramaturgia de un lugar que deviene en un *no-lugar*. Otro caso interesante es la forma en que dos espacios de la Universidad Nacional fueron intervenidos para la lectura relacional de un mito clásico y trágico que se contempla en el asesinato de Sharon Tate, en una réplica del lugar mismo del hecho: una sala ubicada en un espacio no convencional -la también mítica Plaza Che, de la sede Bogotá-, que se reproduce electrónicamente en el espacio convencional del Auditorio León de Greiff, en el que se representa la ópera de Gluck. Al lado del diseño arquitectónico efímero también había que diseñar una dramaturgia efímera de esta espacialidad como recipiente del mito y del acontecimiento.

Estas cuatro formas dramáticas -del texto, de la imagen, del espacio y *mediaturgia*- entran en juego, están presentes en trabajos como *Horacio*, *Psicosis 4:48*, *Ansío los Alpes* y *Orfeo y Eurídice en Cielo Drive 10050*. Heidi y Rolf se distancian de la dramaturgia del texto desde sus primeros montajes, en la medida en que nunca ha sido dominante. Por otra parte, en los textos de autores de otras lenguas siempre han trabajado sobre traducciones hechas por ellos mismos, en la mayoría de los casos, lo que implica un ejercicio de mayor compenetración con el autor al leerlo en su propia lengua y traducirlo luego al castellano; y desde ahí empezar a descomponerlo. En ese particular podría decirse que la experiencia dramática de una obra como *Ricardo III*, que fue traducida por Heidi y Rolf,

²³⁴ *Mapa Teatro*, sitio oficial, en <http://www.mapateatro.org/muelleoeste/tecnica%20muelle.html>.

consistió en ir descubriendo las capas que cubren la obra y que son las capas de la historia, de la interpretación y de los contextos del lenguaje. Así fuimos encontrando la verdadera forma que está contenida en el texto: *el centro de temor*, como lo llamaría Heiner Müller, que es el real *centro de fuerza*, lo esencial para cualquier tiempo y espacio.²³⁵

Según Carlos Zatzábal esta adaptación “concentra los conflictos, el núcleo dramático de la obra y elimina una serie de personajes e incidentes para concentrarse en el problema de la lucha por el poder de este personaje”.²³⁶ La dramaturgia de la obra fue un proceso que incluyó un minucioso *laboratorio de la mirada* previo al inicio de la puesta en escena, entendiendo por tal un desglose de las escenas con los conceptos que las definen más apropiadamente, como puede verse en esta anotación sobre una escena en la que Ricardo está solo:

Es importante que al final de esta escena no se llegue a la simple conclusión de que “Ricardo es un ser malo” sino que se llegue a la pregunta sobre lo que está pasando en este mundo [...] que hay espacios para sistemas de poder como los de Ricardo. De hecho él lo dice confrontando la belleza del joven príncipe con su aspecto feo. El mundo está peor de lo que se pensaba. Lo feo triunfa por encima de la belleza. Es Ricardo el que lo dice, el que lo revela, el que se da cuenta. Esta escena augura los siguientes triunfos de Ricardo III.²³⁷

Como es obvio la actividad dramática responde también al carácter de su materialidad. Atendiendo a ésta podrían agruparse los montajes escénicos de *Mapa Teatro* en aquellos que provienen de un material ficticio, los que contienen un importante material de lo real y los que son un entrecruzamiento de ambos. En el primer grupo se experimenta con la dramaturgia del texto a partir de autores disímiles entre sí, como Cortázar, García Márquez, Beckett, Müller, Antonio O. Rodríguez, Shakespeare, Koltès y Händl Klaus. En el segundo grupo estarían trabajos como *Prometeo*, *Testigo de las ruinas* y *Los Santos Inocentes*. Y en el tercero, *Horacio*, *Psicosis 4:48*, *Orfeo y Euridice en Cielo Drive 10050* y *Exxxtrañas Amazonas*. Si bien en los últimos montajes no está presente la dramaturgia del texto, en un proyecto como *Mapa Teatro* difícilmente se podría afirmar que esa presencia dramática como etapa -si acaso lo es- ya esté concluida. Lo que sí es un hecho es que, en cuanto a su contenido, las dramaturgias y poéticas que construyen Heidi y Rolf “se alimentan del país, de los límites y sus marginalidades, de lo que está peligrosamente expuesto. Tienen diferentes capas de dramaturgia”.²³⁸ Y respecto a su notorio interés de los últimos años por lo que

²³⁵ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 20.

²³⁶ En entrevista con Carlos Zatzábal en Bogotá el 23 de julio de 2011.

²³⁷ Fundación Mapa Teatro, *op. cit.*, p. 9.

²³⁸ José Alejandro Restrepo, en Marta Ruiz, *op. cit.*, p. 13.

se ha dado en llamar *teatro de lo real*, conviene subrayar que el tratamiento escénico del relato y la imagen en esta tendencia no es, desde luego, realista sino real. De ahí la diferencia con un teatro realista y dramático. Por más reales que sean los materiales empleados, este teatro es preferentemente *no realista* desde el punto de vista dramaturgico y escénico.

El espacio vital: la pregunta por los espacios virtuales y reales

El *sitio específico* es una categoría de la plástica que contempla la creación artística en su lugar específico de realización y como una obra efímera e igualmente específica. Dicen Heidi y Rolf acerca de su sitio específico de creación:

Cada experiencia ha estado acompañada por una pregunta alrededor del espacio de la representación. [...] los espacios destinados al teatro están regidos en su mayor parte por el mismo canon: el modelo más convencional del espacio teatral. Nos tomó muchos años encontrar un *lugar* y no un teatro. [...] En su interior, el espacio-tiempo se inscribe en la atmósfera singular de otra época, pero inmerso en el ineludible movimiento urbano contemporáneo.²³⁹

En efecto, la casona republicana sobre la populosa Carrera Séptima, que no es una sede propia sino alquilada, fue construida en la segunda mitad del siglo XIX y decorada hacia 1870. Cerca de ella se encuentran importantes centros culturales como el Museo de Arte Moderno de Bogotá, la Biblioteca Nacional, la Cinemateca Distrital y el Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán. La casa-laboratorio de artistas posibilitó que los Abderhalden se hayan acercado

cada vez más a conceptos de la plástica y alejado de algunas convenciones del teatro que giran en torno de la idea de un espacio ilusorio, de un espacio de representación que se puede mover como uno quiera, y donde finalmente el espacio arquitectónico incide muy poco en la gramática de la obra. Buscamos que la arquitectura sea parte de lo dramático, un signo real de la vida en el que se inscribe explícitamente la ilusión.²⁴⁰

En *Horacio*, por ejemplo, la imposibilidad de ensayar con los internos en el lugar de la representación llevó a Heidi y Rolf a hacer del lugar de ensayo en la cárcel La Picota un espacio imaginario en el que los participantes eran motivados a visualizar todo el escenario real -el Teatro Camarín del Carmen-, a manipular objetos imaginarios y realizar todos los movimientos y acciones dentro de ese espacio virtual que se fue construyendo. Ese proceso facilitó toda la representación en el teatro real. A partir de *Ricardo III* es evidente que “la arquitectura del espacio destinado al teatro como tal y la

²³⁹ Heidi y Rolf Abderhalden, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, *op. cit.*, p. 19.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

relación que [...] determina entre el público y el espectáculo y la de la escenografía propiamente dicha, es decir la utilización del espacio atribuido a la representación, están en íntima relación”.²⁴¹

La experiencia espacial del *Proyecto C'úndua* fue más compleja. *Prometeo, primer acto* fue una instalación teatral realizada *in situ* en diciembre de 2002, con dos pantallas de video que mostraban lo que fue Santa Inés-El Cartucho y alternaban esas imágenes con relatos de vida y acciones de un grupo de lugareños en un barrio semiderruido. Un año después se realizó *Prometeo, segundo acto* cuando el barrio ya estaba en ruinas. Exactamente sobre los espacios vacíos de lo que fueron sus moradas el grupo de ex habitantes reconstruyó simbólicamente los espacios de sus casas con los que más se identificaban, realizando acciones cotidianas mientras enormes pantallas de video mostraban lo que había sido de sus vidas durante ese año y lo que había pasado con el lugar. *Re-corridos* fue una instalación múltiple -visual, sonora, táctil, audiovisual, objetual- que estaba disgregada por los recintos de la sede de *Mapa Teatro* con imágenes, sonidos, relatos, texturas y objetos varios de *El Cartucho*; un auténtico montaje de la memoria viva de un barrio que en ese momento, año 2003, ya no existía. *La limpieza de los Establos de Augías*, el siguiente trabajo -basado en otro mito: los trabajos de Heracles-, era una video-instalación sonora que se realizó en dos lugares de la ciudad: el de los hechos y el Museo de Arte Moderno, en el marco del Salón Nacional de Artistas, y mostraba la construcción del parque Tercer Milenio.

Testigo de las ruinas, la última de estas producciones, es un montaje de performance y audiovisual que se desplaza ahora por distintos espacios en las giras: teatros, museos y espacios no convencionales. *Mapa Teatro* generó así cinco experiencias interdisciplinarias en las que lo escénico se multiplicó en narración oral, performances, diversas instalaciones e imágenes visuales y se fue trasladando a otros espacios durante ese paradójico proceso de metamorfosis urbana y social.

Ha dicho con justa razón Peter Brook que “el teatro no debe ser tedioso. No debe ser convencional. Tiene que ser inesperado”.²⁴² *Mapa Teatro* es una confirmación de este pensamiento.

²⁴¹ Fundación Mapa Teatro, *op. cit.*, p. 5.

²⁴² Peter Brook, *op. cit.*

CONCLUSIONES

El teatro en el campo expandido, las artes vivas y el teatro posdramático -y aun lo que Badiou nombra como teatro de la operación- son conceptos que se han ido construyendo en los últimos años para identificar un conjunto de prácticas teatrales que, precisamente, desbordan el hecho escénico mismo, que en el teatro occidental sobrevino en un teatro dramático convencional, realista y psicologista que terminó siendo dominante. Recogiendo las ideas ineludibles de Artaud y otros artistas, desde la segunda mitad del siglo XX numerosos artistas, dramaturgos y estudiosos de lo teatral han procurado recuperar, por una parte -y aunque parezca contradictorio-, otras tradiciones teatrales y las características específicas y singulares del teatro, como el mismo Artaud anhelaba; y por otra, extender los dominios y las fronteras del teatro a otras disciplinas artísticas y a otros campos de la vida sociocultural, estableciendo otros derroteros para la creación escénica desde perspectivas transdisciplinarias e interdisciplinarias que continuamente están reconfigurando lo teatral y situándolo en diálogo -y en tensión- con un mundo contemporáneo absolutamente cambiante e inestable.

Las rupturas y cambios operados en los últimos treinta años en los teatros colombianos que miran y buscan otros rumbos más allá de lo dramático, muestran la apertura de estas prácticas hacia otras tendencias escénicas y una resistencia frente a la homogeneización del hecho teatral, circunstancias que no son exclusivas del teatro en Colombia. Durante los ochenta, en un contexto nacional e internacional marcado aun por la *Guerra Fría*, una serie de grupos y artistas -entre los cuales estaba *Mapa Teatro*, en la segunda mitad de la década- se interesaron menos en la macro-política y asumieron su práctica como una experimentación fronteriza, de *subversión* poética y formal. En los noventa algunos de ellos, incluido *Mapa Teatro*, inician un acercamiento hacia las alteridades y las cuestiones micro-políticas, permitiéndoles a miembros de grupos marginales ocupar el escenario.

Las prácticas escénicas de *Mapa Teatro*²⁴³ han abierto otras vías para la creación escénica en Colombia, que no sólo se ven potenciadas por el impacto de sus montajes sino también por la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas como un semillero de nuevos creadores y de propuestas que conciben lo escénico como un hecho

²⁴³ La presente tesis fue enviada a *Mapa Teatro* por correo electrónico. Ver sus comentarios en anexo 2.

vivo y ciertamente interdisciplinario. Así mismo, han contribuido a generar otras posibilidades de interacción social desde una perspectiva ampliada del teatro y del arte - comunidades experimentales y efímeras- que resiste a la instrumentalización de los mismos por parte de la institucionalidad.

La apuesta por la multiplicidad y la expansión en la concepción y praxis de la dramaturgia ha llevado a *Mapa Teatro* a indagar y a fortalecer los materiales de creación: los componentes del hecho teatral -el espectador, el actor, el relato, la imagen, la acción, el espacio, la arquitectura, el sonido, la escenografía, el objeto-, la interdisciplinariedad artística y también humanística -por cuanto disciplinas como la estética, la filosofía, la etnografía y los estudios culturales tienen cabida en sus prácticas-, la preocupación constante por las marginalidades, las problemáticas locales y contemporáneas, las contrariedades de la condición humana. Sus obras son abiertas, precisan un marcado involucramiento sensorial y emocional del espectador, admiten tantas lecturas y miradas como espectadores haya, descolocan la mirada de un espectador que se ve provocado y tiene así un amplio margen para la imaginación, la reflexión y la acción.

El embrión de cada montaje teatral es una pregunta sobre algún aspecto de la realidad, lo cual no establece ningún método porque *Mapa Teatro* no sigue los lineamientos de método alguno. La metodología de trabajo investigativo y creativo siempre se busca en cada experiencia. Pese a que en algunos de sus montajes el trabajo de creación se ha hecho colectivamente, eso no significa que Heidi y Rolf Abderhalden estén siguiendo los parámetros de la *creación colectiva* planteados por Enrique Buenaventura. Hay cosas en común: el propósito de romper jerarquías, propiciar la participación creativa amplia de un equipo de trabajo, investigar en grupo, interaccionar con marginalidades; pero, también diferencias: se evita controlar el discurso del otro, la mediación actor-otro se sustituye por la presencia misma del otro en escena, la visibilización de la marginalidad es directa. En sus propias palabras,

MAPA ha hecho énfasis en la dimensión colectiva de la creación y la elaboración de sentido. A través de “laboratorios del imaginario social”, MAPA ha generado procesos de experimentación artística, que se desarrollan simultáneamente en el ámbito de lo real y en el ámbito simbólico, con la creación temporal de comunidades experimentales al invitar a distintos grupos de personas para que se constituyan en sujeto colectivo.²⁴⁴

²⁴⁴ *Mapa Teatro*, sitio oficial, en <http://www.mapateatro.org/mapa.html>.

Heidi y Rolf definen su proyecto como un laboratorio de artistas transdisciplinarios. De hecho su razón social es *Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas*. Su perfil no entra en los cánones de grupo teatral porque sus obras son híbridas y fronterizas, no trabajan con un elenco estable, ni con un repertorio de obras, ni con una programación permanente en su sede. Para cada proyecto constituyen un equipo experimental y efímero, que tiene vigencia mientras la obra esté viva. Por otra parte siempre han mantenido una autonomía en sus proyectos artísticos, situación que frecuentemente induce a una negociación con la institucionalidad para evitar cualquier tipo de instrumentalización de su labor y por ende del hecho artístico; esa autonomía, igualmente, conduce al núcleo de creación a interaccionar con todos los materiales - intangibles y tangibles- que considere pertinentes para desarrollar sus ideas, entre ellos las formas, los géneros y las técnicas, acogiendo siempre la impureza artística y haciendo de ella una virtud. Y una necesidad.

Si bien un teatro -y un arte- pretendidamente de la presentación o de la presencia no puede dejar de ser representacional por cuanto tiene una intención artística que corresponde a unos marcos estéticos que siempre son representacionales, otra cosa es que en las artes vivas, en la experiencia estética viva y compartida, se potencie la presencia de los participantes y se flexibilicen las partituras al punto de que éstas se puedan reconfigurar constantemente. Esa es una diferencia fundamental con el teatro convencional, que tiende a fijarlas. Las obras de *Mapa Teatro*, por consiguiente, nunca se fijan en el sentido de considerar que la partitura esté totalmente lista y sea inmodificable: se altera, se rehace, no cesa de construirse; las partituras de una obra necesariamente cambian durante su periodo de vida.

No trabajar con los marcos seguros del teatro convencional significa para *Mapa Teatro* correr diferentes riesgos en cada montaje, tanto en el proceso creativo como en el resultado creativo o en los resultados provisionales y no absolutos que se alcancen. Esa praxis supone desarrollar procesos desasosegantes y obtener resultados extraños, cuestionadores y desconcertantes para los espectadores, lo cual siempre es plausible en la praxis de un teatro en el campo expandido.

A pesar de que el trabajo de *Mapa Teatro* es respetado y reconocido por la comunidad teatral, la institucionalidad, la prensa y por un público que se ha creado alrededor de sus prácticas en Bogotá, el reconocimiento en general sigue siendo

insuficiente. No obstante, la revista colombiana *Arcadia* le dedicó su portada a Heidi y Rolf en su número de julio-agosto de 2011, que tituló “Mapa Teatro. El teatro más audaz de Colombia”.²⁴⁵ La presentación del reportaje empieza diciendo “Mapa Teatro, la dramaturgia más audaz e inteligente de Colombia...”²⁴⁶ Con todo, se trata más bien de reconocimientos aislados. Marta Ruiz, la autora de este trabajo, resalta el espíritu *antropofágico* de *Mapa Teatro*

a la manera que propuso la antropofagia el brasilero Oswald de Andrade en su manifiesto modernista hace ya casi un siglo: como mestizaje entre lo cosmopolita y lo local; lo moderno y lo tradicional; lo europeo y lo americano. Como un camino para la descolonización que incorpora lo que sirve del Viejo Mundo y desecha lo que no tiene pertinencia.²⁴⁷

Me parece apropiada la metáfora antropofágica para apreciar las prácticas escénicas de *Mapa Teatro* porque muestra, en cierto sentido, cómo Heidi y Rolf se han apropiado e *indigestado* críticamente de una heterogeneidad de materiales estéticos, culturales, filosóficos, sociales, históricos y técnicos que corresponden a sus raíces americanas y europeas, a su experiencia local y de ciudadanos del mundo, a su sensibilidad artística y social, a su contemporaneidad en diálogo con tradiciones locales y de otras latitudes, a su modernidad en tensión con su posmodernidad, a su resistencia como creadores frente a teorías, modelos y métodos, a su permanente metamorfosis. Desde la última década del XX su práctica expandida los llevó a interactuar en escena y fuera de escena con personas de los márgenes y las periferias sociales -reclusos, indigentes, desplazados urbanos, recicladores, grupos LGBT, gente afro, entre otras-, esos ciudadanos *otros*, al tiempo que dialogaban con la *cultura elevada* de Esquilo, Shakespeare, Mozart, Rossini o Müller y con lo *kitsch* de los héroes mexicanos de fotonovela y cine, de las baladistas o las fiestas populares. Una forma de atragantar al espectador, de compartir extraños juegos de imágenes y texturas agujereadas, de vacíos que necesitan ser ocupados y de recordarnos que mirar es sólo otra forma de crear. Y de jugar, porque en definitiva de eso se trata.

Cuando se le permite a la mirada situarse sobre un campo expandido, y cuando el arte es uno de los medios que ofrece esa posibilidad, se construyen otros modos de mirar. Esto que puede sonar pretencioso en la práctica de artistas como *Mapa Teatro*,

²⁴⁵ En *Arcadia*, No. 70, Bogotá, Publicaciones Semana S.A., 2011, p. 1.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

como lo puede ser igual hablar de artes vivas, tiene no obstante para mí un corolario en el pensamiento de Rancière sobre la emancipación del espectador -y del artista-:

Esas historias de fronteras a ser cruzadas y de distribución de roles a borrar se encuentran con la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes. [...] Los artistas, al igual que los investigadores, construyen la escena en la que la manifestación y el efecto de sus competencias son expuestos, los que se vuelven inciertos en los términos del idioma nuevo que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no se puede anticipar. Requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la “historia” y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores.²⁴⁸

Creo que ese ejercicio de *traducción* al que se ve sometido el espectador de creaciones escénicas como las de *Mapa Teatro* configura ya una dramaturgia del espectador; que construirá tantos relatos como espectadores tengan aquéllas. Y en cuanto a las artes vivas, no se trata, claro está, de otra clasificación artística aunque sí de otra forma de experimentación del arte, que tiene que ver, justamente, con ese intercambio de lugares artísticos que señala Rancière. Pero, ante todo se trata, como ha dicho Rolf, de

un lugar de encuentro de las artes y la vida hasta ahora inédito en los escenarios académicos colombianos y latinoamericanos. ¿Artes vivas, acaso existen artes muertas?, me preguntan con cinismo los artistas. Abundan, como los muertos en vida, respondo con certeza. Por mi parte, se trata obviamente de una provocación, seria y necesaria en el contexto del teatro y del arte contemporáneo de nuestro país.²⁴⁹

²⁴⁸ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 27-28.

²⁴⁹ Rolf Abderhalden, en Bertha Díaz, “Rolf Abderhalden: el arte y el artista como proyectiles”, *op. cit.*

BIBLIOGRAFÍA

- Abderhalden Cortés, Heidi y Rolf Abderhalden Cortés, en Mariana Guhl y Jaime Cerón, “Cuando la vida se toma el teatro”, en *Síntesis*, No. 3, Bogotá, IDCT, p. 19-23, 2000.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978.
- Brea, José Luis, edit., “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, en *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, p. 5-14, 2005.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu, p. 31-36, 2002.
- Diéguez Caballero, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- Duque Mesa, Fernando, *El teatro y las artes plásticas (teoría y práctica de lo fronterizo): teatro, happening, performance, multimedia, instalaciones, danza, danza-teatro*, Bogotá, Investigación Teatral Editores, 2007.
- “El pasado en presente”, en *Cambio*, Bogotá, Casa Editorial El Tiempo, 21 de agosto, p. 96-98, 2000.
- Foucault, Michel, “La escena de la filosofía”, en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, Vol. VIII, trad. Ángel Gabilondo, Barcelona, Paidós, p. 149-171, 1999.
- Fundación Mapa Teatro, *Ricardo III: Un escenario para los actores en conflicto*, Informe No. 3, Bogotá, Fundación Mapa Teatro, 2000.
- García, Santiago, *El Cuerpo en el Teatro Contemporáneo*, Bogotá, Corporación Colombiana de Teatro, 2007.

- Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Plaza & Janés, 3a. ed., p. 433-440, 1998.
- Guasch, Ana María, “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión”, en *Estudios Visuales*, No. 1, Murcia, CENDEAC, p. 8-16, 2003.
- Guhl, Mariana y Jaime Cerón, “Cuando la vida se toma el teatro”, en *Síntesis*, No. 3, Bogotá, IDCT, p. 19-23, 2000.
- Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas 2009-2011, *Tercer Encuentro de Artes Vivas: Dramaturgias/Performancias, Segunda muestra de trabajos finales* (programa de mano), Facultad de Artes, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, agosto 1-6, 2011.
- Mapa Teatro, *Ricardo III*, de William Shakespeare (programa de mano), Bogotá, marzo-abril, 2001.
- Monsalve, Juan “Señales desde la hoguera: Las nuevas tendencias”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Tomo 1, Madrid, Centro de documentación teatral, p. 349-363, 1988.
- Müller, Heiner, *Germania: Muerte en Berlín y otros textos*, edit. y trad. Jorge Riechmann, Navarra, Argitaletxe Hiru, p. 149-168, 1996.
- Pulecio Mariño, Enrique, y otros, *Estado del arte del área de arte dramático en Bogotá D.C.*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, p. 50-173, 2006.
- Rancièrre, Jacques, *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires, Manantial, p. 9-28, 2010.
- Restrepo, José Alejandro, en Marta Ruiz, “Teatro de vanguardia. La antropofagia de Mapa Teatro”, en *Arcadia*, No. 70, Bogotá, Publicaciones Semana S.A., p. 12-13, 2011.
- Reyes, Carlos José, en Fundación Teatro Nacional, *Festival Iberoamericano de Teatro Bogotá 1988*, Bogotá, Fundación Teatro Nacional, p. 99-100, 1988.

- Romero Rey, Sandro, “El Teatro: entre rejas”, en *Número 3*, Bogotá, Grupo de los 13, 1994, p. 64-71.
- Rosenzvaig, Marcos, *Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte*, Buenos Aires, Leviatán, 2008.
- Ruiz, Marta, “Teatro de vanguardia. La antropofagia de Mapa Teatro”, en *Arcadia*, No. 70, Bogotá, Publicaciones Semana S.A., p. 12-13, 2011.
- Sánchez, José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2a. ed., 1999.
- Sánchez, José Antonio, “El teatro en el campo expandido”, en *Cuadernos MACBA*, No. 16, Barcelona, MACBA, 2007.
- “Un Ricardo en tres facetas”, en *Goce. Guía del ocio de El Espectador*, No. 4, Bogotá, agosto 13, 2000.
- Villalobos Herrera, Álvaro, *Cuerpo y arte contemporáneo en Colombia. Problemas políticos y sociales en teatro y performance. Horacio de Mapa Teatro*, Bogotá, Trilce Editores, 2011.
- Víctor Viviescas, “De la multiplicidad y la construcción de nuevas singularidades del teatro y los estudios teatrales”, en *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 13, No. 1, Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, p. 165-187, 2011.
- Williams, Raymond, *Sociología de la cultura*, trad. Graziella Baravalle, p. 139-168, Barcelona, Paidós, 1981.
- Yoshikawa, Emiro, “El magisterio latinoamericano de Seki Sano”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Tomo 1, Madrid, Centro de documentación teatral, p. 95-100.

FUENTES VIRTUALES

- Abderhalden, Rolf, “El artista como testigo: testimonio de un artista”, en http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/304/El_artista_como_testigo_RolfAbderhalden.
- Abderhalden, Rolf, en David Gutiérrez Castañeda, “C’úndua: Pacto por la vida. Perspectivas del Laboratorio del Imaginario Social de Mapa Teatro”, en <http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?start=1&id=399>.
- Badiou, Alain en Elie During, “Un teatro de la operación. Entrevista de Elie During con Alain Badiou”, en http://www.macba.cat/PDFs/alain_badiou_elie_during_teatre_cas.pdf.
- Benjamin, Walter, “El carácter destructivo”, en <http://www.revistacontratiempo.com.ar/benjamin.htm>.
- Brook, Peter, “La puerta abierta”, en <http://es.scribd.com/doc/49895975/La-puerta-abierta-Peter-Brook>.
- “Críspulo Torres, director, dramaturgo y fundador del Teatro Tecal”, en <http://dl.dropbox.com/u/20883116/entrevista%20CT%20Periodico%201.pdf>.
- De Velasco, María Mercedes, *La mujer en la dramaturgia colombiana*, en <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/4467/1/La%20Mujer%20en%20la%20Dramaturgia%20Colombiana.pdf>.
- Díaz, Bertha, “De viva voz. Entrevista con Rolf Abderhalden: el arte y el artista como proyectiles”, en *El sótano*, revista de artes escénicas, en <http://revistaelsotano.org/revistaelsotano/numero1/devivavoz/devivavozabd.htm>.
- Díaz Brochet, Natalia, “Un mapa sin fronteras”, en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-79385>.
- During, Elie, “Un teatro de la operación. Entrevista de Elie During con Alain Badiou”, en http://www.macba.cat/PDFs/alain_badiou_elie_during_teatre_cas.pdf.
- “El león y la domadora”, en http://es.wikipedia.org/wiki/El_leon_y_la_domadora.

- “El teatro colombiano en la transición del siglo XX al siglo XXI: perspectivas estéticas y experiencias en la creación teatral”, en <http://www.gemini.udistrital.edu.co/.../Proy%5B1%5D.DossierPasodeGato.doc>.
- Garavito, Lucía, “El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces”, en <http://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1314/1289>.
- González, Guillermo, en <http://www.mapateatro.org/mortibus/tecnica%20mortibus.html>.
- Laddaga, Reinaldo en Pablo Mancini, “Reinaldo Laddaga: Sobre la reorientación actual de las artes”, en <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/reinaldo-laddaga-sobre-la-reor.php>.
- “La Orestíada. Un montaje actual y alucinante inspirado en las inmortales tragedias de Esquilo”, en <http://www.semana.com/cultura/orestiada/42338-3.aspx>.
- Lehmann, Hans-Thies, “El teatro posdramático: una introducción”, en <http://es.scribd.com/doc/52697333/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-hans-thies-lehmann-traduccion-paula-riva-1>.
- Rodríguez S., Álvaro A. “La incómoda insistencia en iluminar nuestra realidad (Fabio Rubiano, el Teatro Petra y la herencia cultural)”, en <http://artigoo.com/el-teatro-de-fabio-rubiano>.
- Romero Rey, Sandro, “Don’t shoot y las artes vivas”, en *Contra Escena*, en http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450023278&random=1200.
- Romero Rey, Sandro, “Teatro colombiano en Guadalajara”, en *Contra Escena*, en http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=350003210&random=943.
- Romero Rey, Sandro, “Orfeo y Eurídice en la Nacho”, en *Contra Escena*, en http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450017659&random=2277.
- Sánchez, José Antonio, *C’úndua*, en <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=3>.

Viviescas, Víctor, “Dramaturgia colombiana: El hombre roto”, en
<http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/.../victorviviescas.htm>.

Viviescas, Víctor “Viajes y derivas en el teatro”, en
<http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal45-46VictorViviesca.html>.

Sitios oficiales de artistas, grupos y organizaciones consultados en internet:

Archivo Virtual de Artes Escénicas, artistas, *Mapa Teatro*, en
<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=91>.

Enrique Buenaventura, en <http://www.enriquebuenaventura.org/metodo.php>.

Fundación Teatro Taller de Colombia, en <http://www.teatrotallerdecolombia.com>.

Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas, en
http://www.facartes.unal.edu.co/p/index.php?option=com_artes&view=programa&id=55&Itemid=76.

Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas, en <http://www.mapateatro.org>.

Teatro La Candelaria, en
<http://www.teatrolacandelaria.org.co/general.php?idmg=3&idp=10>.

Teatro Tecal, en <http://www.teatrotecal.blogspot.com>.

Velatropa Teatro, en <http://www.flickr.photos/velatropa/perfil>.

Viento Teatro, en <http://www.groupvientoteatro.com/>.

Zaragoza Latina, “Mapa Teatro: Psicosis 4.48” (contiene además una síntesis del trabajo de *Mapa Teatro* hasta 2005), en
<http://www.zaragozalatina.com/index.php?idseccion=2&idactividad=5&idinfo101>.

ANEXO 1. FUENTES ORALES

Entrevistas (en orden cronológico):

Patricio Vallejo, director del grupo de teatro *Contraelviento*, Quito, 31 de mayo de 2011.

Alberto Bolaños, director de la Fundación Aleph Teatro, Pasto, 8 de julio, 2011.

Julio Erazo Guerrero, director de la Corporación Escénica de Pasto La Guagua, Pasto, 16 de julio de 2011.

José Ignacio Rincón, gerente de la Fundación Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas, Bogotá, 22 de julio, 2011.

Ximena Vargas, realizadora de cine y televisión, productora, Fundación Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas, Bogotá, 22 de julio, 2011.

Carlos Zatizábal, director de teatro, escritor y docente, Bogotá, 23 de julio, 2011.

Rolf Abderhalden Cortés, director de la Fundación Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas, Bogotá, 26 de julio, 2011.

Emilio García Wehbi, artista escénico y visual argentino, Bogotá, 3 de agosto, 2011.

Miguel Torres, director del *Teatro El Local*, Bogotá, 12 de agosto, 2011.

Víctor Manuel Rodríguez, PhD (c) en Estudios Visuales y Culturales, docente invitado de la UASB Sede Ecuador, Bogotá, 17 de agosto, 2011.

Ciro Gómez, Bogotá, director de la Asociación Cultural Hilos Mágicos, Bogotá, 18 de agosto, 2011.

Juana María Ramírez, recicladora, integrante del equipo de *Testigo de las ruinas*, de *Mapa Teatro*, Bogotá, 22 de agosto, 2011.

Dubián Gallego, actor, director de teatro y docente, Bogotá, 23 y 25 de agosto, 2011.

Patricia Ariza, actriz, directora y dramaturga, cofundadora del *Teatro La Candelaria*, Bogotá, 24 de agosto, 2011.

César Álvarez, director del *Teatro La Libélula Dorada*, Bogotá, 24 de agosto, 2011.

Carlos Arcos, docente, Pasto, 17 de diciembre, 2011.

Allan Gerardo Luna, docente, 19 de diciembre, 2011.

Conferencias:

Rolf Abderhalden Cortés, “Dramaturgia de la performance”, Tercer Encuentro de Artes Vivas: Dramaturgias/Performancias, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2 de agosto de 2011.

Ileana Diéguez, “Dramaturgias de la violencia”, Tercer Encuentro de Artes Vivas: Dramaturgias/Performancias, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 3 de agosto de 2011.

Jean-Paul Quéinnec, “Dramaturgia de lo sonoro”, Tercer Encuentro de Artes Vivas: Dramaturgias/Performancias, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 3 de agosto de 2011.

ANEXO 2. CARTA DE ROLF ABDERHALDEN

El siguiente es el texto de la carta que me fue enviada por Rolf Abderhalden, vía internet, el 3 de febrero de 2012:

“Estimado Jaime,

Hace una hora recibí tu correo con copia de tu tesis de magister.

Permíteme, primero que todo, felicitarte.

Siento una profunda admiración por todo aquel que logra llevar a cabo una investigación sobre este arte tan hermoso y complejo y que logra llegar al término de su investigación con un trabajo de escritura, como el tuyo.

Agradezco también que te hayas interesado de esa manera por nuestro trabajo y aprecio la discreción y paciencia que tuviste que poner a prueba con nosotros en el transcurso de tu investigación.

Disculpa las esperas y todo lo demás.

Atravesé durante esta hora tu tesis. Me parece que fue sabio de tu parte optar por un texto más concentrado en un solo grupo. ¡Tenemos la fortuna de que has escogido a Mapa Teatro!

Creo que supiste articular muy bien ciertos conceptos teóricos, tus impresiones sensibles, tu experiencia como espectador, nuestras conversaciones, lecturas y entrevistas a otras fuentes y personas.

El conjunto se lee de manera fluida, no pretenciosa, dejando interrogantes en el camino.

La leeré nuevamente con calma en los próximos días pero mis primeras impresiones en una lectura transversal son muy positivas.

Espero que hayas tenido ecos favorables y que puedas publicarla en un futuro.

Con todo mi agradecimiento y respeto,

Rolf”.

ANEXO 3. IMÁGENES DE MAPA TEATRO

Heidi y Rolf
Abderhalden en
Casa tomada
Año: 1987
Foto: sitio web de
Mapa Teatro



Heidi y Rolf
Abderhalden en *De
mortibus: réquiem para
Samuel Beckett* Año:
1990 Foto: sitio
web de *Mapa Teatro*
Horacio



Oresteia ex Machina

Año: 1993
Foto: sitio web de *Mapa Teatro*



Año: 1995
Foto: sitio web de *Mapa Teatro*



Un señor muy viejo con unas alas enormes
Año: 1996
Foto: sitio web de *Mapa Teatro*

Rolf Abderhalden en
El león y la domadora
Año: 1998
Foto: sitio web de *Mapa Teatro*



Ricardo III
Año: 2000
Foto: sitio web de
Mapa Teatro

Julián Díaz y Diego Trujillo en
Muelle Oeste
Año: 2002
Foto:
sitio web de *Mapa Teatro*



Heidi Abderhalden en *Psicosis 4:48*
Año: 2003
Foto: sitio web de *Mapa Teatro*



Testigo de las ruinas
Año: 2005
Foto: sitio web de *Mapa Teatro*

Ansío los Alpes; así nacen los lagos
Año: 2008
Foto: sitio web de *Mapa Teatro*



*Orfeo y Eurídice en
Cielo Drive 10050*
Año: 2009
Foto: sitio web de *Mapa
Teatro*



María Soledad Rodríguez
en *Orfeo y Eurídice en
Cielo Drive 10050*
Año: 2009
Foto: sitio web de *Mapa
Teatro*



Exxxtrañas Amazonas
Año: 2009
Flyer en sitio web de Mapa Teatro



Genaro Torres, Heidi Abderhalden y Ximena Vargas en *Los Santos Inocentes*
Año: 2010
Foto: sitio web de *Mapa Teatro*

ANEXO 4. FOTOGRAFÍAS

Lugar: Sede de *Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas*. Bogotá.

Fotos: Jaime Flórez Meza.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.

1-2: Fachada.

3-4-5-6: Interiores.

7-8-9: Ensayo de *Trans/posiciones*. Agosto, 2011.

**II Muestra de trabajos finales. Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas.
Cohorte 2009-2011.**

Lugar: Museo de Arte. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Fotos: Jaime Flórez Meza.

Estas imágenes corresponden a cinco de los veinte trabajos.

Fecha: Agosto, 2011.



1. Ramiro Losada. *El castigo*



2. Diana León. *Cuando se está fría no se siente más frío*



3. Marcela Córdoba. *La torre (La fortaleza)*



4. Elvia González.

Diálogo a partir del espacio



5. Dubián Gallego. *Don't shoot*

ANEXO 5. OBRAS DE MAPA TEATRO EN INTERNET

En Vimeo (www.vimeo.com):

Ansío los Alpes; así nacen los lagos, de Händl Klaus, montaje teatral, clip de video (completo), en <http://vimeo.com/19629771>.

Exxxtrañas amazonas, Opereta Marciana, cabaret teatral, clip de video (completo), en <http://vimeo.com/19600679>.

Horacio, de Heiner Müller, montaje teatral, clip de video (reportaje), en <http://vimeo.com/19613137>.

La Flauta Mágica, de Wolfgang A. Mozart, ópera, clip de video (fragmentos), en <http://vimeo.com/19609222>.

Los Santos Inocentes, montaje teatral, clip de video (completo), en <http://vimeo.com/25907966>.

Pacificanto, instalación y puesta en escena del concierto con la mezzosoprano Martha Senn, clip de video (fragmentos), en <http://vimeo.com/19623217>.

Ricardo III, de William Shakespeare, montaje teatral, clip de video (fragmentos), en <http://vimeo.com/19610110>.

Testigo de las ruinas, video-performance, clip de video (completo), en <http://vimeo.com/19431640>.

En Hemispheric Institute Digital Video Library-HIDVL (www.hidvl.nyu.edu):

De mortibus: réquiem para Samuel Beckett, montaje teatral, clip de video (fragmentos), en <http://hidvl.nyu.edu/video/003305394.html>.

El león y la domadora, de Antonio Orlando Rodríguez, montaje teatral, clip de video (completo), en <http://hidvl.nyu.edu/video/003424614.html>.

Historia de amor (últimos capítulos), de Jean-Luc Lagarce, obra radiofónica, clip de video (completo), en <http://hidvl.nyu.edu/video/000032020.html>.

Horacio, de Heiner Müller, clip de video (documental sobre el montaje teatral), en <http://hidvl.nyu.edu/video/003290068.html>.

La Flauta Mágica, de W. A. Mozart, ópera, clip de video (completo), en <http://hidvl.nyu.edu/video/003419365.html>.

Medea material, de Heiner Müller, montaje músico-teatral, clip de video (completo), en <http://hidvl.nyu.edu/video/003305356.html>.

Muelle Oeste, de Bernard-Marie Koltès, montaje teatral, clip de video (completo), en <http://hidvl.nyu.edu/video/003424604.html>.

Oresteia ex Machina, basada en *La Orestíada*, de Esquilo, montaje teatral, clip de video (completo), en <http://hidvl.nyu.edu/video/003424575.html>.

Psicosis 4:48, de Sarah Kane, montaje teatral, clip de video (completo), en <http://hidvl.nyu.edu/video/000032066.html>.

Re-corridos: memoria viva Santa Inés-El Cartucho, instalación múltiple, clip de video, en <http://hidvl.nyu.edu/video/000031729.html>.

Un señor muy viejo con unas alas enormes, de Gabriel García Márquez, montaje teatral, clip de video (completo), en <http://hidvl.nyu.edu/video/003305157.html>.

En YouTube:

El Principito, de Antoine de Saint-Exupéry, montaje teatral, clips de video (fragmentos), en

<http://www.youtube.com/watch?v=jEtQW0H3YkM>.

<http://www.youtube.com/watch?v=zekbT3TSqo8>.

<http://www.youtube.com/watch?v=pSqS0nUbBLg>.

ANEXO 6. ÚLTIMAS PRODUCCIONES

Trans/posiciones es el nombre de la producción que *Mapa Teatro* estrenó en su sede en noviembre de 2011. Se trata de un remake de la película mexicana *Santo contra la invasión de los marcianos*, de 1967, con la participación de miembros de la comunidad LGBTI, como plataforma de lanzamiento público del *Laboratorio de creación Mapa Teatro y LGBTI*. Es este un proyecto realizado en alianza estratégica con la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte y también cuenta con el apoyo del Instituto Distrital de las Artes y el Consejo Distrital de sectores LGBTI. A raíz de la exitosa experiencia artística de *Exxxtrañas Amazonas*, con tres transgeneristas, los anteriores organismos no dudaron en acudir a Heidi y Rolf Abderhalden para desarrollar un proyecto especial con miembros de la mencionada comunidad. *Trans/posiciones* fue el resultado de un taller en el que se trabajaron las expresiones del transformismo, el *drag queen*, el *drag king* y el *drag radical*.

Discurso de un hombre decente (que exporta flores) es el próximo estreno del grupo, basado en un discurso ficcional encontrado en el cadáver de Pablo Escobar. La obra será estrenada en Bélgica en diciembre de 2011 y con ella *Mapa Teatro* participará en el XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en 2012. Un montaje que seguramente dará mucho de qué hablar porque toca uno de los temas más controvertidos de nuestro tiempo: la legalización de las drogas. No puede ser más oportuno en un momento en el que el propio gobierno colombiano se muestra interesado en el debate internacional de esta problemática.

ANEXO 7. EL TEATRO AMENAZADO

En agosto de 2011 la comunidad teatral del país se vio sacudida a raíz de las amenazas de muerte proferidas por una banda criminal contra doce grupos teatrales de barrios populares de Bogotá, quienes convocaron a toda la comunidad teatral de la ciudad a una marcha pacífica en repudio por el infame hecho y como una muestra de solidaridad. El 30 de agosto numerosas organizaciones teatrales de Bogotá respondieron a la convocatoria y realizaron una marcha multitudinaria bajo el lema “Arte sí, amenazas no”. Este gesto y el apoyo de las autoridades evitaron que los miembros de los grupos amenazados tuvieran que abandonar la ciudad, como lo exigían los autores del vil panfleto que les hicieron llegar.

Episodios como éste me recuerdan las palabras de un narrador oral colombiano que solía decir que es “mejor ser con miedo que dejar de ser por miedo”,²⁵⁰ y las de Heiner Müller acerca del miedo como una fuente maravillosa de creatividad. En cualquier caso muchos teatristas y otros artistas colombianos, por no decir que todos, han tenido que adoptar una actitud consecuente -aprender a convivir con el miedo- frente a las situaciones de temor fácticas o latentes que se viven en los conflictivos contextos de un país y de un mundo contemporáneo tremendamente intimidantes. Esto es lo que decía Müller:

El miedo es algo tremendamente pedagógico. Sin miedo no habría progreso alguno, no habría cultura. Y ello sigue siendo así a pesar de toda la inflación de miedo que ahora producen los *mass-media*. Ese miedo también genera creatividad. Es constructivo. El miedo fuerza a hallar soluciones. Cuando uno reprime el miedo, inhibe la resistencia contra lo que da miedo.²⁵¹

²⁵⁰ Se trata de Édgar Ágreda, director del grupo *Espantamiedos*, de Pasto.

²⁵¹ Heiner Müller, *Germania: Muerte en Berlín y otros textos*, ed. y trad. Jorge Riechmann, Navarra, Argitaletxe Hiru, 1996, p. 168.