

Horacio: el testigo en presencia¹

Rolf Abderhalden²

Artista transdisciplinar, cofundador de Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas
Gestor y Coordinador Maestría en Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia

Traducción al español por:

Bertha Díaz³

Profesora e investigadora escénica y de Artes Vivas
Universidad de Cuenca, Ecuador

Resumen

Este artículo aborda el trabajo que Mapa Teatro realizó entre 1993 y 1994, en la Penitenciaría Central La Picota con ocho internos, a partir del texto de Heiner Müller, *Der Horatier*, de 1976. Durante este tiempo, se constituyó una comunidad experimental que se movía entre la prisión y el teatro. El desplazamiento entre espacios imaginados y espacios reales, llevó a que ese grupo de presos tomara conciencia de su singularidad y su vínculo con esa potencia anónima que es el mito. También, a que los directores de Mapa Teatro se preguntaran sobre la función de testigo en presencia que cumple el artista cuando escucha la vida y se abriera la pregunta de si el artista no es en última un “trabajador de la imaginación social” como pretendía el director alemán.

Palabras clave:

Mapa Teatro, Heiner Müller, laboratorio de la imaginación social, teatro expandido, testigo en presencia.

Horace: The Witness in Presence

Abstract

This article focuses on the work developed by Mapa Teatro between 1993 and 1994 with eight inmates at La Picota Penitentiary Center, based on a text by Heiner Müller, *Der Horatier*, from 1976. During this time, an experimental community was constituted, moving between the prison and the theater. Movement between real and imagined spaces led this group of inmates to become aware of their singularity and their relation to the

¹ Este artículo forma parte de la investigación doctoral titulada *Mapamundi. Plurivers Poïétique (Mapa Teatro: 1984-2014)*, presentada en la École doctorale –EDESTA– de la Universidad de París VIII, en 2014.

² Rolf Abderhalden es artista transdisciplinar, investigador de las artes y docente universitario. Cofundador, con Heidi Abderhalden, de Mapa Teatro-Laboratorio de artistas. Gestor y coordinador académico de la Maestría en Artes Vivas.

³ Este artículo ha sido traducido al español por Bertha Díaz, como un gesto de colaboración entre las revistas *Sycorax* de Ecuador (<http://proyectosycorax.com/somos-sycorax/>) y *La Palabra*.

anonymous potency of myth. It also led the directors of Mapa Teatro to ask about the function of witness in presence accomplished by the artist in the act of listening to life, and also to open up the question of whether the artist is or not “a worker of the social imagination” as the German director would have wanted.

Key Words:

Mapa Teatro, Heiner Müller, social imagination laboratory, expanded theater, witness in presence

Nota de la traductora

Hacer este ejercicio de traducción del texto de Rolf Abderhalden, desplegado a continuación, representa para mí una posibilidad de inmersión en un momento fundamental de su trayectoria artística en el seno de su grupo: Mapa Teatro Laboratorio de Artistas, que fundó hace más de una treintena de años con sus hermanas Heidi y Elizabeth. Basado en un trabajo articulado a inicios de los años 90, este artículo aborda el proceso de puesta en escena que Mapa hiciera de una de las obras menos conocidas de Heiner Müller, Horacio, con un grupo de prisioneros de la Picota, centro penitenciario de Bogotá, Colombia. Este proceso le permitió al colectivo abrirse a una indagación con la figura del testigo, que más adelante en su trayectoria se ha vuelto una insistencia poético-política que le ha permitido, a su vez, de crear y recrear no solo su relación con la escena, sino desde ahí –y sobre todo– su lugar de agitación de (y desde) la realidad, tan fundamental en su trabajo. Además, a la par, generar un deslizamiento de lo representacional a lo presentacional (y a la inversa) y, así mismo, de la teatralidad a la performatividad, en un mismo campo.

Con Horacio, Mapa hace visible la potencia de la ficción como el lugar desde el que la realidad se interpela y desde donde se habilitan modos de subversión, recomposición, montaje (para desmontar-remontar la vida). Lo que en la vida aparece tomado por la irrepresentabilidad, se desata desde la escena para volver a echar luz sobre ella misma y revolverlo / revolucionarlo todo. A más de veinte años de la creación de este dispositivo experimental al que alude el texto, sigue siendo posible desovillar claves para pensar en y desde la potencia de las artes vivas, al tiempo que en la apertura de otras modalidades de escrituras con y desde los cuerpos; así como en la obstinación por generar otros modos de configuración de nuestras prácticas, de nuestras relaciones, de las comunidades en las que

estamos inscritos, que atravesamos, que nos afectan y afectamos.

*

«Mi comercio con los sujetos y los textos antiguos es, también, con un “después”,
un diálogo con los muertos [...]»
-Heiner Müller



Capturas de pantalla de entrevista a Heiner Müller por Ute Sharfenberg en 1995. Archivo Mapa Teatro.

Hace algunos años, revisando las páginas de una revista francesa consagrada al dramaturgo alemán Heiner Müller, Heidi⁴ descubre una entrevista entre Heiner Müller y Ute Scharfenberg⁵ que la deja estupefacta (Müller y Scharfenberg, 1995). En la “conversación de trabajo”, que está fechada del 16 de octubre de 1995, y que nosotros leímos más tarde en alta voz, Heidi y yo, como un mensaje lanzado por Heiner Müller como en *una botella al mar*, Ute Scharfenberg pregunta al dramaturgo: “¿El teatro está muriendo? ¿Cuánto tiempo va a vivir aún? Digamos: El teatro está ya muerto, muere constantemente; él está siempre tomado por el proceso de morir y de reconstruirse de nuevo” (Müller y Scharfenberg, 1995, p. 9).

Para nuestro gran asombro, Heiner Müller responde lo siguiente:

Hubo una representación que lamentablemente no he visto; leí sobre ella en una noticia. Se realizó en una prisión en Bogotá, creo, [...] no estoy del todo seguro. Fue en una prisión en donde había sobre todo condenados a muerte, asesinos. Un trabajador social, o quien antes lo había sido, puso en escena *Mauser* y actuó con ellos. Y fue para todos una experiencia fantástica porque *Mauser* trata –sobre todo– de matar; y entonces el verdadero límite se me ha aparecido claramente: hay que reflexionar en esto: ¿qué significa cuando se transgrede este límite? [...]

En la pieza alguien va a ser ejecutado, naturalmente, de manera ficticia. El teatro es ficción: aquel que es ejecutado en la pieza puede avanzar enseguida al proscenio para recibir un aplauso. Ahora supongamos que se hace de esta presentación un ritual: alguien que está condenado a muerte y ese alguien desempeña el rol de quien, al final, será ejecutado, en realidad es asesinado. ¿Qué significa transgredir ese límite? (p. 9).

Es así que en Bogotá, en mayo de 1993, dos años antes de la muerte de Heiner Müller, Heidi y yo cruzamos el umbral de una de las prisiones de alta seguridad de Colombia, la

⁴ Heidi Abderhalden, cofundadora de Mapa Teatro, hermana de Rolf.

⁵ Ute Sharfenberg fue estudiante en la Humboldt-Universität cuando ella realiza esta entrevista en 1995; es actualmente dramaturga en el Hans Otto Theater de Postdam, en Alemania.

Penitenciaría Central, conocida como “La Picota”, para leer con un grupo de prisioneros una obra del dramaturgo alemán Heiner Müller, *Horacio*.

La primera lectura del texto de Müller (*Der Horatier*, 1976)⁶ había generado un eco en nosotros, un eco sensible que inducía a esta pregunta: ¿cómo *traducir* esta suerte de poema de un autor alemán, en una *forma artística* que al mismo tiempo haría eco *de y a* la realidad particular en la cual nosotros nos encontrábamos en Colombia, en este decenio de los años noventa?⁷ Agitados por el descubrimiento de este “objeto encontrado”, que superaba nuestra capacidad de aprehenderlo, decidimos ir en busca de *otros* interlocutores y hacer nuestra propia experiencia de una de las ideas que el dramaturgo había tomado de un amigo suyo, el filósofo Wolfgang Heise: “el teatro es un laboratorio de la imaginación social” (Hormigón, 1975, p. 256).⁸

Fue de ese modo que, durante casi un año, nos encontramos cada tarde con un grupo de hombres, acusados de diferentes crímenes y condenados a diversas penas, en un espacio cerrado al interior del centro de detención. Encerrados con los detenidos en el espacio vacío, solos, bajo la sombra de los vigilantes, escuchamos las voces de esos hombres lanzar con rabia las palabras de Müller, que perforaban sus propios cuerpos.

⁶ *Der Horatier* (1968), fue traducido al español por Heidi y Rolf Abderhalden. Es una relectura de la “pieza didáctica” *Sobre los Horacios y los Curiacios*, de Bertolt Brecht (1934), quien, a su vez, hizo una relectura de la obra del historiador romano Titus Livius. Müller se interesa en “la reformulación y en la actualización de la teoría y la práctica de *Lehrstück* (pieza didáctica) brechtiana [...] cuyo objetivo no reposaba sobre el hecho de causar algún efecto sobre el público (lo que no debería existir), sino sobre aquello de transformar a los actores no profesionales que la representan” (Riechmann, 1990).

⁷ Nos referimos al periodo durante el cual los colombianos, en particular aquellos que habitábamos en las grandes ciudades, nos sentimos más confrontados –en nuestros propios *cuerpos*– a la guerra *del y contra* el narcotráfico en Colombia, guerra en donde la población civil ha sido la principal víctima.

⁸ Heiner Müller retoma esta idea de la intervención que Wolfgang Heise hizo en 1968 en un coloquio que reunió a filósofos, gente de teatro y científicos: “Consideremos la perspectiva del tiempo libre cruzado por la actividad con un rasgo de hobby. En este sentido, considero al teatro en el aspecto de su capacidad de activación de los espectadores y, como tal, no puede ser sustituido por ninguna otra forma artística. Es desde allí que el teatro deriva funciones de contenido, por un lado, como órgano de autodeterminación de la sociedad sobre el tema de su propio destino histórico –todo lo que entendemos como herencia sin identificarnos a nosotros mismos; por otro lado, como órgano de auto-formación, auto-representación de nuestra sociedad, incluida la autocrítica, la superación de obstáculos; en tercer lugar, un órgano, y esto concuerda con los dos primeros puntos y va más allá, como una especie (repito aquí lo que dice el profesor Lanius) de laboratorio de la imaginación social. Aquí es donde residen las posibilidades del teatro, particularmente aquellas que resultan del desarrollo de la técnica” (Citada por Hormigón Juan Antonio (ed), Brecht y el realismo dialéctico. Alberto Corazón Editor, Madrid, 1975, p. 256).

El 10 de diciembre de 1993 y el 2 de abril de 1994, hacia la mitad y al final de este *laboratorio*, ocho de los nueve detenidos obtienen la autorización de salir de la prisión por algunas horas a fin de re-presentar Horacio en un teatro de Bogotá.



Saliendo de la Picota. Archivo Mapa Teatro.

En la entrevista (Müller y Scharfenberg, 1995), Müller habla⁹ de *Mauser*¹⁰, su obra

⁹ Después de algunos años, Heiner Müller sufría de un cáncer en la garganta. A pesar de su dificultad para hablar, quiso dejar su voz grabada. Müller proponía que esta ocupe el lugar de su cuerpo en una comunicación donde él no estaría físicamente a causa de su enfermedad: moriría el 30 de diciembre de 1995, solamente dos meses después de dicha entrevista.

¹⁰ *Mauser*, escrita en 1970, décimo tercera pieza de una serie experimental; la primera de ellas fue *Filoctets* y

preferida, como la que habría sido puesta en escena en la prisión; pero, en realidad, se trató de *Horacio*, una obra “menor” de su dramaturgia. Habla de los condenados a muerte, y aunque legalmente no lo eran, jurídicamente hablando, muchos entre ellos lo fueron. Menciona a un trabajador social, yo mismo, que actuaba con los prisioneros en escena, mientras que Heidi dirigía el trabajo. La referencia de Müller a “un trabajador social” lastimó, por supuesto, mi ego de artista. Aunque siempre he pensado que el trabajo artístico y el trabajo social son radicalmente diferentes en su fin, desde el punto de vista epistemológico, metodológico, ético y estético; hoy, me pregunto si alguien que moviliza lo imaginario, las representaciones de la vida, no es también, finalmente, un “trabajador de la imaginación social”¹¹.

Como para poner en duda su afirmación, Müller anota, inmediatamente después: “o quien antes lo había sido” (Müller y Scharfenberg, 1995), escapando de ese modo de la responsabilidad de dar un nombre o una categoría específica a quienes estuvimos ahí, dejándonos en tal ocasión, la posibilidad de ser nosotros mismos. En realidad, para nosotros, las imprecisiones o confusiones de Müller tienen poca importancia hoy en día. Su mensaje llega a nuestras manos¹² casi quince años después de su viaje por el mundo, primero en una transcripción en francés, y más recientemente, en su versión original grabada en video, como un regalo del *más allá*: un “video-oráculo”, transferido en un formato digital con su imagen, su voz, sus palabras¹³.

La respuesta y la interrogación de Müller sobre nuestro gesto artístico, merecen toda nuestra atención. Su mensaje, mirando “retrospectivamente” la trayectoria de Mapa Teatro,

la segunda, *Horacio*; presupone y critica la teoría y la práctica de las piezas didácticas de Brecht. (Müller, Heiner, [1979] 1985, p. 65).

¹¹ Sobre este lugar oscilante entre el trabajo artístico y el trabajo social, David Gutiérrez (2011) escribe: “[...] el *Laboratorio* se concibe más como una defensa en devenir de una práctica creativa, que como un activismo determinado para sus objetivos. A su retorno, él no busca ilustrar o representar los hechos violentos desde una dramaturgia, y en el caso que yo analizo hoy (*Horacio*), se aleja del trabajo social”.

¹² A todo lo largo del proceso de creación del laboratorio, nosotros habíamos escrito muchas veces a Heiner Müller. Los detenidos en prisión le enviaron una video-carta con una invitación adjunta para ver el montaje. Jamás tuvimos respuesta.

¹³ La grabación del vídeo de la entrevista realizada por Ute Sharfenberg, llega a nuestras manos en septiembre de 2012. U. Sharfeberg busca en sus archivos, encuentra la entrevista y nos la hizo amablemente llegar gracias a nuestra colaboradora en Berlín, Mara Martínez. No sabíamos que la “respuesta” de Müller nos llegaría por el mismo medio audiovisual.

anuncia, como una visión, el *destino* de nuestro trabajo: la transgresión de un límite, y la pregunta, siempre actual, del significado de la transgresión de este límite. Límite físico, geográfico, jurídico, disciplinar, ético-estético, pero también límite moral, afectivo, simbólico y político.

El primer gesto de *Horacio* fue salir del marco físico, específico, del teatro. Salir a la calle, atravesar la ciudad, cruzar las fronteras y los límites de nuestra cartografía imaginaria de esta ciudad: Bogotá, hasta lanzarnos a un espacio totalmente *otro*¹⁴ –un centro penitenciario– y entrar, solamente con esta intuición, a susurrar dos preguntas: *¿Qué significa matar y ser un héroe? ¿Qué significa matar y ser un asesino?*

De hecho, la figura del actor que nosotros conocíamos, y con la cual llegamos detrás de los muros, se ponía en crisis y se volvía, insuficiente. Comprendimos que ese texto debía ser puesto en escena con aquellos que nos daban su testimonio: allí, en lo vivo de la experiencia, en ese lugar de punición, en el espacio de castigo.

Es sobre la base de esta experiencia de testimonios, que nos pusimos a trabajar. Por supuesto, del grupo de hombres, algunos esperaban que pusiéramos en escena esta pieza con ellos de un modo convencional. Veíamos bien sus expectativas: que les demos grandes togas romanas para jugar a los héroes. Mientras tanto, nosotros detectábamos que ellos eran portadores de una cuestión mucho más importante: la herida de los asesinos, que se volvió el corazón, la materia de este trabajo. Pasamos de una primera idea de una “representación de la pieza”, a la *presentación* de una experiencia: la tentativa de una respuesta personal formulada por ellos a las preguntas propuestas por el mismo texto. *¿Qué quiere decir ser un héroe? ¿Qué quiere decir ser un asesino? ¿Dónde está el límite entre ambos?*

¿Qué es lo que aquello significa, para cada uno de ellos que allí se encuentran, en ese lugar y en ese tiempo específico de nuestra historia, y cómo traducir en un gesto, sus respuestas?

¹⁴ ¿Dónde podría vibrar este texto con más fuerza? ¿Quién podría potenciar sus puntos de fuga? El término heterotopía, inventado por Michel Foucault (1967), se refiere a estos otros lugares, reales y efectivos, configurados por la sociedad, como sitios de reubicación permanentes o transitorios y que siguen la misma lógica de inclusión/exclusión. Foucault nombra como ejemplos las clínicas de rehabilitación y psiquiatría, casas de retiro, prisiones, cines y teatros, restaurantes, colonias, bibliotecas, centros culturales, etc.

Una *inquietud*, micropolítica y poética, que se trasformaría en una experiencia ético-estética –constitutiva de nuestro proyecto artístico–, que nos acompañaría siempre. Primer gesto explícito de un *teatro expandido*¹⁵, de una *expansión del campo* de la escena.

El acto de *leer*, en voz alta, delante de los otros, debería llamarse, ante todo, un *acto del cuerpo*: un acto íntimo y secreto que buscaría, no la enunciación de significados, sino la producción de las imágenes de la *phonè*. Así, a través del cuerpo, un *teatro del yo*, en el cual se representaba un rol, una identidad, dio paso a un *teatro de la subjetividad*, donde se expone, justamente, un deseo.

Nosotros no estuvimos en medio de “actores”¹⁶, sino frente a un objeto de estudio de la antropología social; estuvimos envueltos, trabajamos literalmente en un círculo de individuos heterogéneos, de historias singulares, de subjetividades, al exterior del “campo del arte”, con el único objetivo de imaginar una forma-*phonè* (ver un *texto*, escuchar un *gesto*), al interior de un *dispositivo experimental*¹⁷ de creación artística.

Los cuerpos desconfiados no se tocaban aún ni se rozaban, pero las voces pesadas, estropeadas y maltratadas ya se adherían suavemente a los oídos que escuchaban. Las mismas voces que se dejaban llevar –con pudor o rebelión– hacían el gesto de difuminar los *límites del cuerpo* hasta la aparición de un *gesto*, en el intervalo de dos palabras, en una respiración, una pausa, un silencio. No había personajes, ni situación a representar. Ellos no eran más que *presencias* y *portavoces*¹⁸. Figuras temporales –fugitivas– en el espacio

¹⁵ El término *expanded field* fue inaugurado en el campo del arte, por la crítica norteamericana Rosalind Krauss (1977).

¹⁶ “En este caso, incluir la categoría de actores ‘naturales’ es, en mi opinión, insuficiente. Una reflexión del actor, poeta y pensador italiano Carmelo Bene que escuché en 1984 en Roma, en el Teatro Argentina, cuestionó en mí, desde ese momento, cualquier intento de clasificación: el actor es parte de una categoría como muchas otras. Es necesario salir de las categorías. Toda mi vida practiqué el ‘des-género’, es decir, la desestabilización de cada género. A pesar de actuar (mal, estoy seguro), no me considero un actor. Me siento quizás más cerca del estado de artista, declarado por J. Grotowski en su «Art comme véhicule», decía Bene.” (Abderhalden, 1984).

¹⁷ Un dispositivo de creación que produce en el dispositivo de control y vigilancia de la prisión, y en el teatro, como dispositivo de control estético y moral, una fricción, un “ataque social” y no una obra de “complacencia” social, según los términos de Carmelo Bene (Abderhalden, 1984).

¹⁸ Carmelo Bene dice que el “portavoz no representa, evoca ni refiere; Invoca, se dice, se hiere. En un teatro de la subjetividad, el movimiento dialéctico sería la lucha del actor como ser humano cuando él es el “portavoz” (Abderhalden, 1984).

donde sus cuerpos tendían un arco entre la teatralidad y la performatividad; los internos lanzaban sonidos/sentidos con sus voces, produciendo con sus gestos, *imágenes* de un acto poético-político que devendría en acontecimiento frente a algunas centenas de espectadores en el espacio del teatro de la ciudad.

Luego de seis meses de este trabajo que, con el tiempo, había terminado por fundar una comunidad experimental¹⁹, atravesamos en el sentido contrario –del interior hacia el afuera– los muros de la prisión y los límites de la ley. Luego de una negociación ardua que nos condujo desde la dirección de la prisión hasta el edificio del Ministro de Defensa de la época, obtuvimos la “libertad condicional” (algunas horas contadas), de 8 de ocho de los nueve detenidos²⁰.

No salimos solos: más de doscientos vigilantes y policías escoltaron el bus que nos condujo de la casa de detención al teatro. Ellos debían estar sobre la escena, estar presentes con el conjunto del grupo, y vigilar a los detenidos detrás de bambalinas durante toda la representación. Su presencia sobre la escena no tuvo nada de estético, fue puramente de seguridad. Una presencia inevitable, perfectamente no-negociable: condición *sine qua non* de la posibilidad de representación.

Durante una hora, frente a un ejército, el texto de Müller fue transmitido en el escenario por ocho internos de diferentes “patios” de La Picota y por un “trabajador de la imaginación social”, mientras que Heidi dirigió con precisión, este singular “teatro de operaciones”²¹.

En la pantalla se proyectaba la imagen de un hombre con definición imperfecta, filmada en súper 8. En este momento de la historia, de un modo épico, este hombre hace de portavoz

¹⁹ El término “comunidad temporal experimental” (Laddaga, 2006) se refiere a la producción de una “ecología cultural”, donde los artistas hacen alianzas con otros para producir modos experimentales de coexistencia. Esta noción ha sido integrada, algunos años después en nuestro “laboratorio de la imaginación social”, en el momento de la realización de nuestro segundo proyecto en un espacio “heterotópico” de Bogotá, el barrio *Santa Inés El Cartucho*, desaparecido hoy del mapa de la ciudad (ver Abderhalden R. y H., *Proyecto Cundúa y Testigo de las ruinas*, en www.mapateatro.org).

²⁰ El noveno detenido, acusado de “crimen de estado”, no obtuvo la autorización de salir de la casa de detención.

²¹ La pieza fue presentada el 10 de diciembre en el Teatro Camarín del Carmen, en Bogotá, y remontada en abril de 1994, en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

de la hermana de *Horacio*. Ella grita su furia ante su hermano frente al cuerpo de su amante, el enemigo vencido. Reconocemos los muros desteñidos de Picota, la prisión de alta seguridad de Bogotá, donde este hombre fue obligado a permanecer, por su estatuto penal, condenado por delitos contra el Estado. Gritando la rabia de la hermana, él es el que se vierte en escena, a pesar de su ausencia física. Este antiguo miembro de Sendero Luminoso demostró, en el trabajo artístico, una sensibilidad excepcional. Pero no hubo nada que hacer: imposible, impensable sacarlo de ahí. Sus antecedentes no se lo permitían. ¿Cómo llevarlo a un escenario, cuando ya había huido varias veces? Era como darle una nueva oportunidad de escapar.

Esta experiencia fue nuestro primer encuentro con la figura del *testigo*. Nos permitió entender cómo el testigo es múltiple, complejo y polisémico. Obviamente, hay muchos tipos de testigos y diferentes formas de testimonio. El primer tipo de testigo es el *operador*. La primera decisión tomada con Heidi fue que uno de nosotros estuviese en el escenario con ellos desde el principio del laboratorio, y el otro estuviera en el exterior para dirigir las “operaciones”. Por supuesto, ella podría haber estado en escena para llevar la voz y la historia de la hermana de *Horacio*. Sin embargo, nos pareció que este mundo solo podía ser masculino. La presencia de una mujer entre estos hombres obligados a estar entre hombres, habría producido un ruido demasiado fuerte y perturbador, una dispersión de energías. Decidimos que Rolf, el actor, ocuparía el puesto de operador. Este operador estaría allí, ante todo, para establecer un estado de confianza, la condición imperativa de un trabajo real para estos hombres que se exponían en el cuerpo y ante los ojos de los demás, estos hombres que habían sido sustraídos de todos los ojos del mundo durante tantos años. Además, este operador de control tendría que organizar una serie de acciones y operaciones que se llevarían a cabo en la escena.

Así, en medio de ellos, yo, Rolf-operador transcribía en el piso de la escena las palabras que sus cuerpos proyectaban, como flores o misiles, que intentaba atrapar en el aire. Aunque estaba en el escenario, su intención no era la de representar nada. Sin embargo, no era otro prisionero, representaba a alguien: el artista que desplegaba un medio para traducir la pieza. Escribía con una tiza blanca al ritmo de las voces para que, al final, en el momento

en que se levantara la mesa, el público pudiera ver la huella de los cuerpos y leer las palabras de Müller. Este tipo de testigo-operador se desdobra en la posición ocupada por Heidi, en tanto mirada exterior y directora de este teatro de operaciones²².

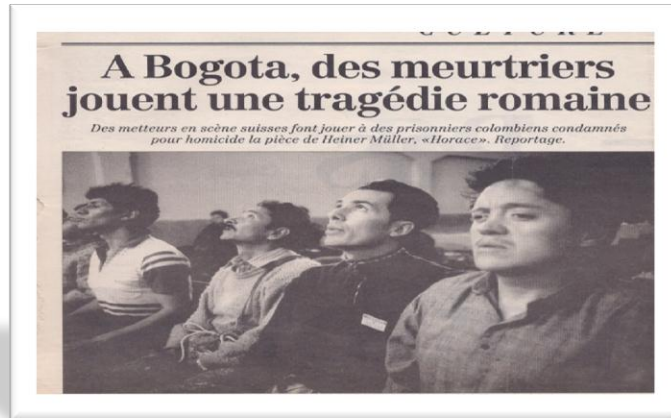
Mientras estaban en la sala del teatro, los espectadores leyeron, escucharon los gestos y vieron las palabras pronunciadas por los ocho internos, ahora escritas con mi caligrafía en una lona levantada. La luz de la escena iluminaba, en la penumbra, la silueta de esta armada de doscientos hombres, dibujando la posición de sus cuerpos, el contorno de sus uniformes, la forma de sus brazos; los que observaban y ocupaban el fondo del tablero, visibles detrás de una valla. Los castigados y yo ocupamos el lugar opuesto, del lado de los espectadores, que junto a nosotros no miraban el teatro, sino una realidad a la inversa: lo real como una gran ficción. La ficción era ahora lo real.

La segunda forma de testimonio fue llevada por los mismos detenidos. Testificaron su condición de encarcelamiento, revelando su propia realidad. Sus cuerpos expresaron claramente su situación de encarcelamiento, a través de un lenguaje codificado propio de este entorno de confinamiento, que transponemos a las opciones escénicas. Para comunicarse entre sí, los prisioneros utilizan una forma de lenguaje secreto dentro de la prisión, llamada visajes²³. Habiendo disuelto cualquier mecanismo mimético en relación con la identidad del héroe, iniciamos y desarrollamos nuevos procesos de subjetivación que recorrieron sus cuerpos y sus voces. Estos se revelaron especialmente gracias a las palabras de Müller, de las que se volvieron portadores. Al adoptar el término “testigo presencial”, podemos decir que se volvieron testigos en presencia, testigos en contacto directo, lo que los colocó en una posición muy paradójica: si estaban allí, es porque había otro testigo, presente, cuya palabra prueba su culpabilidad. Toda la cuestión, entonces, se trataba de saber de qué eran testigos: eran testigos, porque los actores del mundo carcelario en sí mismos hacen la experiencia. En el curso de Mapa Teatro, este fue el primer intento de hacer que el actor no sea un agente mimético, sino un portavoz. Aquí, el actor testimonia

²² Percibimos, al manipular estos diversos términos: dirección, operación, estrategia, el trazo y la analogía con el vocabulario militar.

²³ Los visajes son signos codificados cercanos al lenguaje de signos de los sordomudos, utilizados en diferentes contextos fuera de la norma.

sobre la persona. Esta fue una primera reacción a esa provocación escuchada diez años antes en boca de Carmelo Bene en el Teatro Argentina en Roma.



Recorte de periódico Le Nouveau Quotidien.
Archivo Mapa Teatro.

Como contrapunto a estos testigos presentes directamente en la escena, quisimos incluir al detenido que no obtuvo su “permiso de salida”, porque nos parecía impensable resolver su ausencia física en la escena. A través del medio audiovisual, imaginamos otro tipo de presencia, una presencia *diferida*, al introducir en nuestro espacio común, una escena tomada con él dentro de la prisión, y luego proyectada en el escenario. Se puede hablar de esta “aparición”, de un *testigo fantasma*, ausente, pero tan presente en la denuncia de su ausencia

Esta experiencia revela otra categoría de protagonistas esenciales para su supervivencia, los testigos políticos. Ya sea que esté presente en el Teatro Camarín del Carmen o no, el Ministro de Defensa escuchó el mensaje de Heidi en su oficina. Este evento fue importante para todos; de hecho, no podía desarrollarse como un evento cualquiera. Esta fue la posición de otro testigo político privilegiado, que marcó durante tantos años el panorama cultural y artístico de Colombia. Fanny Mikey, directora del Festival de Teatro Iberoamericano en Bogotá, aceptó la propuesta de presentar esta experiencia nuevamente, como parte de la cuarta edición del festival en abril de 1994²⁴. En un momento delicado de

²⁴ Carta de Fanny Mickey, Archivos de Mapa Teatro.

la historia del país, en medio de un aparato estatal de guerra contra los narcotraficantes, el público del festival se vio fuerte y colectivamente conmovido por estas poderosas palabras y presencias en el escenario.



Horacio. Archivo Mapa Teatro.

Ese año, la UNESCO otorgó su premio de teatro a uno de los espectáculos programados en el festival. Sin poder saber realmente lo que sucedió, parece que *Horacio* no tenía legitimidad para participar en este concurso, dada la condición de “no actores” de los detenidos; condición que, veinte años después del hecho, es reconocida como una de las formas de creación más contemporáneas existentes. A pesar de su fuerza, de su éxito, esta forma no fue audible en este momento de nuestra historia. Parece que no todos los testigos son escuchados de la misma manera.

Un recluso que llegó a la prisión poco antes de la segunda presentación de *Horacio*, deseaba unirse al proyecto y, por ende, al grupo. Pero, ¿qué lugar tiene para alguien que no participó en el proceso de ser testigo? “Bueno, usted será el testigo de todos los testigos”, decidimos. Mientras todos los demás *performers* abandonaban el foso de la orquesta para subir al escenario, este hombre estaba sentado allí, frente a la escena, delante de los espectadores, observando, escuchando, aprehendiendo, como si fuese un corifeo

representante de la ciudad. “Eres tú quien les contará a los otros prisioneros, a los que no están allí y que lo van a ver por representación”. Con la inaudita presencia de un hombre a la vista, dando la espalda a los espectadores, y que no hace más que estar allí, hasta el final frente a los demás apareció un nuevo tipo de testigo: el *testigo-testigo*, el testigo de todos los testigos.

Se trataba de la misma postura, con frentes invertidos, como la de docenas de guardias de prisión y oficiales de policía, cuyo trabajo y tarea consistía en estar allí, monitorear, observar, escrutar, controlar. Pero, ¿qué estaban haciendo aquí? Sin duda, la presencia enigmática de los testigos vigilantes había dado a la “puesta en escena” su fuerza y vértigo, hasta el punto de convertirla en un evento *poético-político*. La intrusión de tal bloque de realidad solo pudo densificar y poner en abismo la ficción real que estábamos presentando. Y fueron ellos, finalmente, quienes parecían los más ficticios. Hay que decir que algunos de ellos habían estado allí desde el inicio del trabajo, que observaron con interés, incluso más, llegando a comentar y discutir con los detenidos qué habían hecho o qué no habían hecho, durante la actuación. Ellos eran los testigos del interior.

Después de la segunda presentación, supimos que el director de la prisión comenzó a dispersar a los detenidos del grupo en varios centros penitenciarios del país. Disolver cualquier colectivo que pueda constituirse en una prisión, es la obsesión de todo funcionario de prisiones. Unos meses más tarde, uno de los detenidos salió de La Picota después de cumplir su condena. Antes de regresar a su casa en Medellín, nos llamó desde una cabina telefónica, a cincuenta metros de la prisión, para despedirse de nosotros. Nos reunimos con él en la estación de autobuses. Allí, en un café, hablamos por horas. Incapaz de dejarnos, retrasó su partida. Nos mostró lo único que llevaba con él, la pequeña bolsa promocional del Festival Iberoamericano de Bogotá, con el programa que incluye su nombre y su foto. Con orgullo, nos dijo: “Así es como me voy a casa”. Una preciosa ‘prueba’ de que había hecho teatro. Esto le diría a su familia, sin noticias de él durante años.

Esta experiencia fundacional de nuestra cartografía artística, sienta las bases para una noción que nunca dejará de desarrollarse. El testigo como operador, el testigo como portavoz, se moverá gradualmente, cuestionando la efectividad de la dimensión mimética del actor, para introducir en nuestro trabajo todas las potencialidades de quien cuenta, en persona, su historia. Recordemos la etimología de la palabra testigo, que tiene la misma raíz (hístōr)²⁵ que el término historia. El historiador de los orígenes es el que vio, con sus ojos, los eventos, que él luego va a relatar desplazándolos del espacio de la narración. A lo largo de nuestro trabajo, la teatralidad del actor no dejará de enriquecerse al entrar en contacto con la performatividad del testigo en todas sus formas y, a la inversa, el testigo ganará, gracias al escenario, un lugar nuevo, espectacular, que no se le había sido ofrecido.

"Cuestión de desplazamientos, desviaciones e intervalos" (Didi-Huberman, 2000)



Horacio. Archivo Mapa Teatro.

Referencias

Abderhalden, R. (1984). *Diario Personal*. Documento inédito.

Abderhalden, R. y H. (2005). *Proyecto Cundúa y Testigo de las ruinas*.

²⁵ La palabra "historia" proviene del griego antiguo *historia*, que significa "encuesta" "conocimiento adquirido por indagación", que a su vez proviene del término *στωρ*, *hístōr* que significa "sabiduría", "testigo" o "juez". Se origina a partir de las Investigaciones (*στορίαί / Historíai* engrec) de Herodoto. Literalmente, la palabra jónica *Historíai* significa "investigación, exploraciones", y con toda probabilidad se deriva de la raíz indoeuropea *wid*, que significa ver, o saber, haber visto (Corominas, 1987).

Recuperado de <https://www.mapateatro.org/es/cartography/urban-map>.

Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (3ra ed.). Madrid: Editorial Gredos.

Didi-Huberman, G. (2000). *Atlas ou le gai savoir inquiet*. París: Éditions de Minuit.

Foucault, M. (1967). Dits et écrits, Des espaces autres (conférence : Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), en *Architecture, Mouvement, Continuité*, octubre de 1984, pp. 46-49.

Gutiérrez, D. (2011, 4 de noviembre). La representación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética? Comunicación para el *Coloquio Internacional de Teatro Latinoamericano*. México.

Hormigón, J. A. (ed.). (1975). *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Krauss, R. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge Mass: The MIT Press.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Müller, H. y Scharfenberg, U. (1995). *Le théâtre est crise*, en *Heiner Müller, généalogie d' une œuvre à venir*, Académie Expérimentale des Théâtres - Théâtre Public/ 160-161.

Müller, H. ([1979] 1985). *Hamlet-machine et autres pièces*. Les Éditions de Minuit. *Notes*,

p. 65.

Rierchmann, J. (1990). en *Heiner Müller, Teatro Escogido I*. Madrid: Primer Acto.