Montaje y desmontaje del mito griego en Mapa Teatro: entretejiendo trauma, historia y política en Colombia

Daniela Palmeri

Desmontar el mito para representar el trauma

En el presente ensayo, se analizan dos recreaciones del mito griego de la compañía colombiana Mapa Teatro: *Orestea Ex Machina* (1995) sobre los Atridas y *C'úndua* (2001-2005) sobre Prometeo. A partir de una deconstrucción radical del texto clásico, en ambas obras se plantea una recuperación de la dimensión micropolítica, la cual funciona como un hilo argumental para conectar la tragedia de la antigüedad con la tragedia de la violencia contemporánea. El núcleo temático de las reescrituras es el *trauma*, conectado con la propagación de políticas violentas en el contexto colombiano. Etimológicamente, el término *trauma* procede del griego *traûma* y significa "herida", desgarramiento en el tejido físico.[1] Para la compañía colombiana, el teatro, como espacio público, es concebido como un lugar poderoso para la curación simbólica de una "herida" individual y social. Dentro de este marco, las reescrituras desarrollan un rol clave, ya que muestran la violencia que afecta al país y pretenden plantear una resistencia simbólica. Si bien es muy dificultoso y espinoso representar el trauma de la violencia en el escenario, el desmontaje se convierte en la estrategia más apropiada para revelar la verdadera historia del país, insertándola en un trasfondo mitológico.

Antes de avanzar en el estudio de las reescrituras, es preciso analizar la estética de Mapa Teatro, enfocando la atención en el concepto de desmontaje posdramático que permite poner en escena el trauma histórico, político y social.

Los dos hermanos fundadores y directores, Rolf y Heidi Abderhalden, llevan desde 1984 una trayectoria rigurosa, basada especialmente en el etnoteatro, ya que utilizan la investigación etnográfica en la creación escénica

para rescatar la memoria colectiva.[2] Rolf Abderhalden aclara que no se trata de un grupo, sino de un "laboratorio del imaginario social" cuyo objetivo es crear una "comunidad experimental" (*Laboratorio* 20).[3] A partir de una óptica antropológica y social, el laboratorio crea obras híbridas donde mezcla dramaturgias del texto, del espacio y de la imagen, como es evidente en *Orestea Ex Machina* y *C'úndua*. Ambas reescrituras muestran cómo se realiza el proceso de reconstrucción del material mítico; la línea espacio-temporal que separa Colombia de Grecia se desdibuja por momentos a partir de un sagaz desmontaje en el que confluyen elementos antiguos y actuales.

Según Ileana Diéguez, muchos grupos latinoamericanos de teatro se basan en el desmontaje que permite "hacer visible los juegos de la construcción" (*Des/tejer* 11) y revelar las conexiones presentes entre ficción y realidad, estética y política. Además, el desmontaje pretende poner al descubierto una teatralidad viva y no una pieza terminada y planificada en función de un resultado final. De igual manera, Mapa Teatro muestra casi en directo el proceso de construcción y deconstrucción de la obra, con el fin de que el espectador pueda observar la riqueza presente en los intersticios de las artes vivas. Así, las reescrituras de la *Orestíada* y de *Prometeo* no son simplemente transcripciones de obras clásicas, sino procesos artísticos donde el lirismo del texto antiguo tiende a entremezclarse con la prosa de las noticias de actualidad y de la vida real.

Las estrategias escénicas utilizadas que permiten enseñar el desmontaje pertenecen fundamentalmente al paradigma posdramático teorizado por Hans-Thies Lehmann a finales de los años noventa.[4] Entre los rasgos posdramáticos que Mapa Teatro utiliza libremente cabe remarcar principalmente el rechazo de la representación, la desjerarquización de los lenguajes artísticos, la importancia de la performance y de la fisicalidad del actor y la presentación de lo real en la escena (*Postdramatic Theatre* 86-104). De este modo, el laboratorio colombiano pretende rechazar la *mimesis* y recuperar la realidad, elaborando un teatro socialmente comprometido.[5] Ya en 1995, reflexionando sobre la *Orestíada*, Mapa Teatro habla significativamente de un vínculo entre lo predramático de la tragedia griega y lo posdramático de la escena actual (*Orestea* Texto 5).[6] Lo que une estas dos polaridades es el sentido de lo trágico, el que paradójicamente es muy similar entre los antiguos y los modernos. En efecto, la estructura del teatro actual está cerca de la del trágico, máxime por la cercanía al ritual y por la visión fragmentada del sujeto y de las emociones.[7] Seguramente, al utilizar esta dicotomía, Mapa Teatro se inspira también en

el dramaturgo alemán Heiner Müller, considerado uno de los pioneros en la superación del teatro dramático y en el rechazo del andamiaje teatral clásico.[8] Reescribir implica construir un puente entre lo pre y lo posdramático y rescatar la esencia de lo trágico en la contemporaneidad. A lo largo de estas páginas se muestra cómo, a partir del desmontaje, las reescrituras exponen un trabajo donde estética y política se diluyen continuamente para seguir representando la vigencia de la mitología en la actualidad.

Orestea Ex Machina

Es bien sabido que la reinterpretación del mito griego en el teatro de Latinoamérica constituye un rico caleidoscopio de estilos, géneros y visiones diferentes.[9] Según Osvaldo Obregón, a través de la reescritura, en los países latinos se recoge "la herencia europea" (220). Reinterpretar la herencia clásica significa transformarla y tal vez subvertirla en un doble movimiento de tradición y traición del canon occidental.

En el amplio repertorio latino de reescrituras, Mapa Teatro ocupa una posición peculiar ya que la relación con el texto clásico no es directa, sino mediada por la dramaturgia de Heiner Müller. Así pues, la compañía colombiana dibuja un ciclo "mülleriano" de reescrituras que empieza con *Medea Material* (1991) y *Horacio* (1994) y llega a su madurez con *Orestea Ex Machina* y *C'úndua*.[10] Mientras *Medea* es concebida como una obra músicoteatral y *Horacio* no trata el mito griego, las dos piezas analizadas en este estudio ofrecen una propuesta escénica más innovadora y provocadora respecto a la reinterpretación de la mitología clásica.

Orestea Ex Machina se adentra en la historia sangrienta de la familia de los Atridas, narrada por Esquilo, quien retrata una sociedad arcaica, marcada por atroces crímenes familiares: el infanticidio de Ifigenia, el asesinato de Agamenón por su mujer y, posteriormente, el matricidio de Clitemnestra por parte de Orestes. En el transcurso de la obra esquílea, se suceden unos conflictos inherentes al género humano: padres/hijos, hombre/mujer, tiranía/democracia. Además, el tragediógrafo griego presenta el paso de una sociedad arcaica a una democrática que absuelve a Orestes, justificando el asesinato de la madre y permitiendo la instalación de un sistema patriarcal, en una narración casi lineal del drama que reconduce a un equilibrio harmónico. Según la filóloga Pilar Hualde, la *Orestíada* no es la tragedia griega más reescrita en Latinoamérica, aunque existen muchas recreaciones sobre todo del personaje de Electra (1092-95). [11] Sin embargo, se trata de una tragedia

que ha atraído a muchos autores dramáticos de diferentes contextos culturales, dado que permite reflexionar sobre temas políticos fundamentales.

Mediante la saga de los Atridas, Mapa Teatro pretende no solo presentar un mito antiguo, sino también poner en tensión la actualidad en una especie de collage, en cuyos intersticios aparece una Colombia en ebullición. La pieza también reanuda el material recogido durante los laboratorios para la obra *Horacio* en la prisión La Picota de Bogotá, donde Mapa Teatro había conocido a un joven implicado en el caso judicial de Lara Bonilla, el Ministro de Justicia asesinado injustamente en 1984 y con el que comienza una época grave de violencia, conectada con el narcotráfico.[12] Por lo tanto, el método utilizado para la creación se basa en recoger y montar noticias reales dentro de la obra a partir de una especie de "encuesta dramática", entendida "como un trabajo de campo similar al de las ciencias sociales, pero aplicado a las artes escénicas" (Mapa Teatro, *Orestea* Texto 22). En la escena no se representa la *Orestíada* clásica, sino una libre reconstrucción que permite trabajar sobre el tema de la violencia y la impunidad, entretejiendo las intuiciones contenidas en la trilogía de Esquilo.

Para empezar, el título de la obra evoca irónicamente al tópico literario del *deus ex machina* del teatro clásico, es decir, el artificio de la deidad para resolver situaciones complejas. No obstante, hay una cierta ironía trágica, ya que no hay ningún *deus ex machina,* sino una "*Orestíada ex machina*".

> En nuestra reescritura no son los dioses quienes descienden para solucionar los conflictos y las contradicciones de los humanos. Su espacio, en la tragedia contemporánea, está vacío. Y es desde esa ausencia que hemos interrogado la tragedia de Esquilo, hemos querido instalar las máquinas simbólicas de la muerte, la venganza y la justicia. (Mapa Teatro, *Orestea* Programa 4)

Dicho con otras palabras, la "ausencia de los dioses" desencadena la necesidad de lo trágico en la contemporaneidad mediante máquinas simbólicas. Probablemente, el título provocador remite a la obra *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, quien ya en 1977 utiliza Hamlet como una "máquina", un dispositivo útil para desarticular un mito teatral en una visión posdramática y postantropocéntrica. Así, ya a partir del título, Mapa Teatro establece unas conexiones cruciales con el mundo mülleriano, cuya influencia se percibe también en la fragmentada estructura dramatúrgica, en la polifonía del texto teatral y en el énfasis en lo político. No existe una fábula lineal, sino unas secuencias en las que se solapan acciones minimalistas, fragmentos del texto

griego y noticias reales.

Es notoria la presencia de varios rasgos posdramáticos, como el rechazo a la representación convencional, la importancia del cuerpo que constituye el eje performativo fundamental y la presencia de lo real en escena a partir de referencias concretas a la actualidad. A su vez, es sumamente importante la relación entre micropolítica y poética del espacio a través de una particular re-simbolización de un lugar inicialmente no teatral. La *Orestíada* se pone en escena en los sótanos abandonados de la sede de la televisión colombiana *Inravisión*, como en una especie de *site-specific theatre*. Este espacio representa el matadero de Usme, que había sido cerrado en la capital bogotana en mayo de 1995 por no cumplir con las condiciones sanitarias. Tal acontecimiento simboliza un fracaso para todos los que pierden el trabajo: un carnicero llega al punto de coserse la boca y clavarse la mano en una mesa en señal de protesta contra el corrupto presidente Ernesto Samper Pizano (1994-1998), quien había prometido durante su campaña electoral que no lo iba a cerrar. De este modo, la realidad cobra peso en el montaje a través de nombres y lugares que son significativos para el espectador contemporáneo.

Respecto a la estructura de la obra, cabe remarcar que se reproduce libremente la trilogía griega: la máquina del sacrificio (basada en *Agamenón*), la de la venganza (*Las Coéforas*) y la de la impunidad (*Las Euménides*). En los tres actos, no hay actores que interpretan un texto, sino unos "operadores" que muestran el hacer y el devenir del drama mediante la acción y el gesto, como remarca Mapa Teatro (*Orestea* Programa 6).[13] Tales operadores no presentan una profundización psicológica, dado que no encarnan los personajes de la fábula, y por ende pueden desarrollar varios roles a lo largo del drama.

En el primer acto, hay cuatro hombres, cuatro mujeres y una joven que representa a Ifigenia. Una voz femenina da comienzo a la obra entre los ruidos estridentes y metálicos de los operadores que afilan cuchillos: "¿Adónde, adónde me has traído? ¿A qué clase de casa? ¡A una casa que odian los dioses, testigo de innumerables crímenes en los que se asesinan parientes, se cortan cabezas, a una casa que es matadero de hombres y a un solar empapado de sangre!" (Mapa Teatro, *Orestea* Programa 2). En este matadero reconstruido, las operadoras cogen unas camisas para colgarlas y las cortan con cuchillos, manchándose de sangre. Luego, se cosen la boca con un hilo de algodón e intentan coser las camisas sobre los operadores. Los actores leen en coro un texto sobre el sacrificio de Ifigenia, el que enfatiza el sacrificio y la injusticia que impulsan el ciclo de los Atridas. El segundo acto se abre con una operadora

que representa a Clitemnestra y pronuncia un texto sobre la venganza: "Si en la misma vasija pones vinagre y aceite, los puedes llamar enemigos, porque cada uno se mantendrá separado del otro" (Mapa Teatro, *Orestea* Informe 6). Asimismo, los operadores masculinos arrastran las mesas de acero y recitan fórmulas de cortesía y amabilidad en claro contraste con el horror de la tragedia. Posteriormente, una mujer mata a un hombre, evocando el homicidio de Agamenón por parte de la reina de Micenas.

En el tercer acto, se reflexiona sobre la imposibilidad de eliminar la culpa, entendida como una carga insoportable e invalidante, como si la imposibilidad de olvidar el pasado hiciera que el propio pasado anulara al sujeto. Según Mapa Teatro, la temática de esta máquina se condensa en la metáfora de la limpieza o, mejor dicho, de la impracticabilidad de la limpieza (*Orestea* Informe 8). El operador, Rolf Abderhalden, se mueve compulsivamente, intenta limpiar el escenario y confiesa ser Orestes, manifestando su desesperación en referencia al matricidio: "Me duele la mancha de esta victoria mía. Dicten sentencia ahora sobre si obré o no justamente" (Mapa Teatro, *Orestea* Informe 9). Tras estas palabras que expresan la impotencia y el dolor frente al crimen ocurrido, en un cambio temático repentino, el operador coge un megáfono e informa del cierre inesperado del matadero en Colombia.[14] Se intenta poner de relieve una paradoja de fondo: el gobierno cierra los mataderos a causa de la insalubridad, pero no interviene en contra de la violencia que atañe a millones de personas. El final demuestra que la historia contemporánea es más trágica que la tragedia original. No puede haber ninguna absolución en esta *Orestíada* colombiana que desnuda y casi desarma el texto clásico:

> La *Orestíada* en su conjunto es denominada una "tragedia optimista" porque la resolución de los conflictos enclavados en ella se resuelven —en las *Euménides*— mediante la institución de un tribunal humano que marca el fin de la serie de asesinatos [...]. Aunque al instaurar la corte puede significar el completo abandono de las contradicciones propias de la tragedia entre los antiguos y los nuevos dioses, en el fondo continúa el conflicto entre las fuerzas opuestas, persiste la ambivalencia. (Mapa Teatro, *Orestea* Texto 18)

En tal sentido, la tragedia esquílea es "optimista" dado que reconduce la conquista de la democracia, aun siendo esta solo aparente, como demuestra el pasaje del sistema matriarcal al patriarcal mediante el matricidio. Por el contrario, la visión de Mapa Teatro recupera la ambigüedad de fondo del mito de los Atridas, sin solucionarla.

Mediante el mito griego, el objetivo es recoger y documentar las injusticias sociales actuales que funcionan como un "trauma". El procedimiento

documental atraviesa toda la obra y muestra que el teatro es concebido como una herramienta para que los espectadores/ciudadanos sean conscientes de la violencia estructural que gobierna la sociedad.

C'úndua, sobre *Prometeo*

Mapa Teatro presenta un ciclo de cinco piezas que atraviesan diferentes formatos: vídeos, cuentos, acciones, instalaciones y performances. El título *C'úndua* proviene de la cultura arhuaca e indica un espacio "a donde se va a morir". Todo el ciclo documenta de manera amplia el proceso de gentrificación (o aburguesamiento) del centro histórico de Bogotá, en donde el antiguo barrio, Santa Inés, más conocido como El Cartucho, es derribado y convertido en una zona verde, el Green Park o Parque Tercer Milenio; por consiguiente, se provoca de manera arbitraria el desplazamiento de su gente a otros lugares. De acuerdo con Rolf Abderhalden, se trata de una política urbanística que empieza en 1998 y que clasifica El Cartucho como una zona peligrosa, "sitio específico del miedo, el *centro de temor*" (*El artista* 295).[15]

Este análisis de *C'úndua* se centra fundamentalmente en las dos primeras piezas y la última, las que son más importantes en relación con el tema principal de este ensayo, ya que se inspiran más en *Prometeo*. Respecto al mito seleccionado, cabe destacar que aunque *Prometeo* no haya sido muy reinterpretado en Latinoamérica, es uno de los primeros mitos utilizados ya al principio del siglo XX y, luego, al principio del siglo XXI (Hualde 1092). En la antigüedad clásica, esta figura adquiere trascendencia a partir de la versión de Esquilo en *Prometeo encadenado,* que propone un titán sufridor y rebelde, símbolo de libertad contra la tiranía y la opresión.[16] El filántropo roba el fuego a los dioses para dárselo a los humanos y, por esta razón, es condenado por Zeus a que un águila le devore el vientre indefinidamente, hasta que Heracles consiga liberarlo. Sin embargo, Mapa Teatro se inspira precisamente en la reinterpretación llevada a cabo por Heiner Müller, en un fragmento en prosa titulado *Liberación de Prometeo*, que aparece dentro de la obra *Cemento* (1973).[17] Mediante esta figura, Müller reflexiona sobre la liberación en un marco filosófico y existencial que se centra en las dudas intrínsecas del personaje hasta el punto en que el titán no quiere ser liberado y preferiría quedarse con el águila (*Liberación de Prometeo* 83-84).[18] Conforme a la versión del dramaturgo alemán, los habitantes de El Cartucho tienen miedo a salir de su barrio, el que ellos perciben como una zona de confort a pesar de las condiciones de extrema pobreza. En las dos primeras piezas, aparece un verdadero montaje/desmontaje del mito de Müller, según declara Rolf Abderhalden:

> Escogimos la versión del mito que hace Müller porque en ella Prometeo, una vez frente a Heracles, no está muy seguro de desear su liberación. Heracles no entiende cómo Prometeo no quiere ser liberado después de tantos años y de tanto esfuerzo. Prometeo duda y señala estar acostumbrado al águila: no sabe si podrá vivir sin ella. Es en este punto, precisamente, en este *turning point* de la fábula que se genera el "centro de temor" de la historia: Prometeo le tiene más miedo a la libertad que al pájaro. Abandonar El Cartucho representaba para muchos de los habitantes la posibilidad de una liberación y, al mismo tiempo, un destierro. (*El artista* 298)

Prometeo, quien a menudo ha sido considerado símbolo de la resistencia contra el poder, aparece más bien como un personaje que huye de la liberación. Por lo tanto, para la gente de El Cartucho, resulta más valioso quedarse en sus casas y evitar el destierro, el exilio obligado. Rolf Abdheralden resalta que la fábula de Müller constituye un "*ready made*", un "objeto encontrado" que puede ser modificado a partir de un proceso de apropiación individual y colectiva (*El artista* 298).

El primer proyecto, *Prometeo Primer Acto*, se presenta el 13 de diciembre de 2002 a partir de una "instala-acción teatral", según señala Rolf Abderhalden (*El artista* 299). Dentro de un marco que podríamos definir de etnoficción, Mapa Teatro organiza un recorrido guiado por un grupo de antropólogos, comunicadores y geógrafos en el barrio de El Cartucho y, además, involucra a la gente del barrio y a los estudiantes de la Academia Superior de Artes de Bogotá. En la pieza, los discursos antropológicos se alternan con fragmentos del texto *Prometeo* y con los relatos reales de quienes han vivido la metamorfosis del barrio. Como bien explica José Antonio Sánchez, tal recorrido funciona casi como una herramienta de un teatro social y participativo (*C'úndua*). En efecto, la pieza se basa en la participación y parece inspirarse en la "estética relacional" para retomar el concepto con el que Nicolas Bourriaud describe la tendencia a ver la obra de arte como un dispositivo que crea encuentros y favorece la formación de una "microcomunidad" (70). En el transcurso de la obra, los exhabitantes de El Cartucho conforman una comunidad donde cada uno puede expresar libremente su identificación con el mito a partir de sus vivencias. Por ejemplo, en *Prometeo Primer Acto* aparece un payaso, exhabitante real de El Cartucho, quien hace un truco de magia con una paloma en una caja y comparte su vivencia con todos los espectadores. Para este payaso, su paloma es una reinterpretación del águila de Prometeo y encarna

el apego ancestral, la pulsión de autoconservación frente a la demolición de su casa y su mundo.

El año siguiente, se presenta *Prometeo Segundo Acto*, en el que se utilizan dos grandes pantallas para proyectar imágenes del barrio, donde se observan las excavadoras que crean un contrapunto trágico y funcionan como *leit-motiv*, evocando la devastación. Unas velas encendidas en las ruinas del barrio modelan una escenografía pobre, en la que aparecen varios muebles que recuerdan las casas derrumbadas. Es evidente que los exhabitantes son los personajes y operadores de la pieza: aparecen en vivo y también en los vídeos. La forma discursiva más utilizada es el monólogo, con el que relatan historias de marginalización social y supervivencia a la pobreza. En medio del desastre, la pieza termina con un baile final en una tentativa de seguir celebrando la vida, como si hubiera una continuidad entre el dolor y la alegría, el luto y la fiesta.

Con respecto a la estructura integral del ciclo, a estas dos primeras piezas les sigue una tercera obra, *Re-corridos* (2003), que se presenta en la sede de la compañía, en el centro de Bogotá, y que reutiliza el material recogido para crear una especie de exposición interactiva, una experiencia de inmersión, en la que el espectador puede reconstruir la geografía y la antropología del barrio.[19] La cuarta parte del ciclo, titulada *La limpieza de los establos de Augías* (2004), se basa en el mito de Augías, quien tenía unos establos llenos de estiércol que nunca habían sido limpiados hasta que Heracles, en su quinto trabajo, cambiando el curso de dos ríos, consigue alejar toda la suciedad. Este trabajo se presenta en tiempo real en dos lugares mediante instalaciones de vídeo: el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el lote del barrio demolido.[20] Podríamos afirmar que la tercera y la cuarta pieza pertenecen a las artes visuales y remiten a la naturaleza interdisciplinaria del laboratorio.

Finalmente, la quinta parte del ciclo, *Testigo de las ruinas* (2005), constituye una síntesis original de todo el proceso y se reafirma como teatro documental a partir de cuatro pantallas gigantes en las que se muestran los vídeos de la demolición del barrio y algunas narraciones reales. Se mezclan proyecciones y performance en vivo para narrar toda la historia de la destrucción del barrio y su transformación en un parque aséptico. Juana Ramírez, una exhabitante de El Cartucho, sube al escenario y prepara arepas y chocolate, mientras se proyectan las últimas demoliciones de las casas. ¿Será esta mujer la última figura prometeica del ciclo? En efecto, ella representa al alma del barrio, que sobrevive y resiste gracias al teatro, así como Prometeo es figura de resistencia ante la arrogancia del poder.

Según Diana Taylor, en *C'úndua* "theatre and performance offer a space to transform the trauma of loss into a force for life affirming action" (25). La escena lleva a cabo un proceso de metamorfosis del trauma, en el que el espectador desarrolla el rol de testigo activo en la recuperación de la memoria y la vida. De ahí el título muy significativo de la última pieza, que se refiere a la importancia de documentar las "ruinas" de la historia para favorecer un proceso de resistencia al olvido. *C'úndua* pretende hilvanar mito griego e historia, recreando en el presente la reminiscencia de un barrio que ya no existe. Mapa Teatro escenifica el valor del testimonio como instrumento de intervención simbólica, desafiando la desmemoria a partir de una reescritura documental que reconstruye las vidas borradas de sus conciudadanos. En el ámbito de los estudios de trauma y con respecto a la importancia de reconstruir la memoria, Francisco Ortega comenta que el testimonio se revela "como un proceso que permite tejer lo que la violencia había rasgado, hilvanar nuevamente los futuros aniquilados previamente" (52). Aplicando este concepto a la escena, cabe resaltar que el objetivo de *C'úndua* es reedificar simbólicamente el imaginario social y luchar contra la cultura de la violencia que aniquila la vida.

Sobre la presencia de la historia real en *C'undua* y en *Orestea Ex Machina*: reescrituras "liminales"

Tanto *C'undua* como *Orestea Ex Machina* muestran referencias claras a la historia actual colombiana y desarrollan una visión "liminal" de la mitología entre lo teatral y lo social. Como ya hemos comentado, en *Orestea Ex Machina* se trabaja sobre la violencia con referencias implícitas al narcotráfico, a la corrupción del gobierno y a la política necrófila del país. Refiriéndose a Orestes y citando fielmente el texto de Esquilo, Mapa Teatro escribe:

> Pero si un criminal, como éste, trata de esconder sus manos ensangrentadas por el homicidio, rectos testigos nos alzamos para defender los derechos de los muertos, y somos implacables vengadoras de sangre hasta que él pague el precio de haberla derramado (*Euménides*, vv. 315-20). Esta exclamación bien puede ser la de cualquier colombiano pidiendo venganza por la impunidad que triunfa soberanamente en Colombia (*Orestea* Texto 19).

Con el asesinato impune de Lara Bonilla empezó una verdadera guerra entre el Estado y los narcotraficantes. Dentro de este marco, Mapa Teatro explica que mediante la reescritura de los Atridas pretende realizar una comparación de la historia antigua y de la actual (*Orestea* Texto 20). Es evidente que se

está reflexionando sobre el candente problema de la violencia actual sin caer nunca en visiones simplificadas.

También en *C'úndua* se reflexiona sobre un tipo de violencia real y simbólica; se pretende rescatar la memoria de El Cartucho para documentar la demoledora política urbanística que marginaliza a las clases pobres. Sánchez afirma que *C'úndua* constituye "una de las propuestas artísticas más ricas de las que en los últimos años han ocupado los *escenarios de lo real*" (*C'úndua*). El peso de lo real une esta pieza a muchas obras de los noventa, como bien argumenta Sánchez, poniendo el foco en el auge del documentalismo y del activismo artístico (*Prácticas* 267-75). Lo real desplaza las fronteras entre cultura alta y de masas, entre mito griego y actualidad colombiana. Mito y realidad se confunden con el objetivo de mostrar lo que ha sucedido en el barrio y lo que ha sido ocultado y mistificado por la información pública.

Por lo tanto, las reescrituras se hacen eco de las difíciles coyunturas históricas, sociales y políticas. En ellas, el mito funciona como un espejo, en el que es posible observar la situación trágica por la que está transitando el país. En virtud de ello, la reescritura reproduce dramatúrgicamente la "liminalidad" que existe entre lo clásico y lo contemporáneo, lo ritual y lo real, la ficción y la vida.

Para comprender la noción de liminalidad, quisiera reanudar las teorías sobre este tema de Ileana Diéguez. En *Escenarios liminales*, ella se fundamenta en las tesis de Victor Turner, quien se refería con el término "liminal" a un estado de ambigüedad y apertura que permite un paso entre un estado y otro. Etimológicamente, el término deriva del latín *limen* y significa "umbral". Reflexionando sobre el proceso ritual, Turner (94-130) vinculaba esta noción con la de *communitas*, ya que en la fase liminal de los rituales de paso hay una manifestación de apertura antiestructural de la sociedad. Según Diéguez, en el teatro de Latinoamérica, lo liminal "apunta a la relación entre el fenómeno —ya sea ritual o artístico— y su entorno social" (*Escenarios* 17). Si bien es cierto que el teatro liminal despierta el sentido de *communitas*, contrariamente el trauma rompe los lazos sociales. Dicho esto, es posible deducir que Mapa Teatro pretende llevar a cabo un proyecto mitológico "liminal", desplazando el umbral entre presente y pasado y construyendo una nueva *communitas* de espectadores/testigos.

Hacia una reescritura de "grado cero"

En las reescrituras de Mapa Teatro es posible identificar un núcleo que se refiere a la fábula originaria y que funciona casi como un "fantasma" dentro

del nuevo relato inventado. Refiriéndose a la experiencia de *C'úndua*, Rolf Abderhalden comenta por qué recurre a la mitología:

> El mito es *el relato* por excelencia. Su naturaleza originaria hace de él un potenciador de relatos; estos se repiten como los sueños, configurándose y des-configurándose continuamente en una estructura móvil que siempre se vivifica. 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. (*El artista* 297)

La acción de reescribir permite integrar las historias reales de la comunidad con el mito clásico. En el fragmento mencionado anteriormente, Abdheralden sintetiza el significado del mito de partida y lo compara a los sueños y a las huellas, aludiendo siempre a algo móvil, que no tiene una estructura fija; el mito puede ajustarse casi elásticamente a las nuevas creaciones escénicas. A lo largo del análisis de las obras, queda evidenciado de qué manera se realiza el desmontaje de la mitología griega, como si esta fuera algo líquido que puede adquirir una nueva forma a la luz de la actualidad. Entrelazando imaginario antiguo y moderno en el teatro contemporáneo, se abre paso una nueva noción de intertextualidad en la que es fundamental la conexión con el presente y con la subjetividad que lo transita.

En el desmontaje del mito es evidente también la fuerte influencia de Heiner Müller, quien pretendió transgredir el canon clásico, desnudando la fábula y proponiendo una reapropiación política. En sintonía con Müller, la compañía colombiana inventa un espacio simbólico para proyectar la realidad tan fragmentada y distópica del presente.

En *Orestea Ex Machina* y *C'úndua* se cumple una verdadera revolución estética que se basa en una deconstrucción drástica, ya que la fábula mítica se diluye completamente en el nuevo hipertexto. Los personajes del mito casi desaparecen para dejar espacio a la historia del presente. Por lo tanto, se podría hablar de reescrituras de "grado cero", puesto que se cumple un verdadero proceso de "aminoración" del texto de partida. Resulta provechoso retomar el término "aminoración" de Deleuze, quien, observando la escena contemporánea, habla de "aminoración" y "teatro menor" en relación con Carmelo Bene y su estética radicalmente provocadora, que despojaba duramente a los textos clásicos al considerarlos hegemónicos (75-102). Con este concepto de "aminoración", podemos observar cómo desaparece la narración de la trama con sus personajes y el drama se transforma en una suerte de pastiche posdramático. Según Valentina Valentini, casi toda

la escena experimental actual, cuando retoma textos clásicos, recurre a una deconstrucción del hipotexto a través de estrategias "antinarrativas" y "antifigurativas" (12). Así, Mapa Teatro rompe con la linealidad de la tragedia griega y utiliza el texto clásico como una interferencia, una perturbación.

Si bien esta operación ya está presente en *Orestea Ex Machina,* se vuelve aun más transgresora en *C'úndua*. Esto ocurre también mediante una explosión de los géneros; mientras la primera pieza es claramente una tragedia, el ciclo sobre *Prometeo* se basa en la contaminación de teatro, arte y documental en una flagrante sobreposición interartística e intersemiótica.

Conclusiones

Las reescrituras de Mapa Teatro plantean importantes cuestiones éticas. El trauma social y político que subyace en cada obra remite a una verdadera "herida" en el tejido social, provocada por las consecuencias devastadoras de la violencia que enjaula a la sociedad colombiana.

Los operadores de Mapa Teatro se relacionan con el mito griego y, a la vez, con la historia. Por consiguiente, es como si los traumas de la historia interrumpieran el desarrollo lineal del mito a partir de la presencia de una memoria casi obsesiva. De este modo, Mapa Teatro trasciende la representación clásica a través de las memorias "vivas", buscando siempre una teatralidad más allá y más acá de lo real; Prometeo es un habitante de Bogotá y Orestes es cualquier colombiano. Podríamos afirmar que la estructura de la reescritura se da entre el montaje y el desmontaje, entre el lleno y el vacío, entre el imaginario denso del mito y la corporalidad líquida del presente que irrumpe con fuerza en el escenario.

A partir del filtro mülleriano, Mapa Teatro utiliza varias estrategias de teatro político. De alguna forma, el mito griego sirve para mostrar la herida de la política, desplazándola a un espacio ficcional y representando un vaivén pendular entre lo real y lo ficticio. El objetivo es crear un dispositivo que desmonte la "Historia" con mayúscula y sane las heridas. En este marco, el trauma histórico y el mito se encuentran, se confrontan y se desafían el uno al otro. Por lo tanto, podríamos hablar de una reescritura "liminal" del mito griego entre el aquí y el allí, entre el ahora de lo que está ocurriendo y el pasado de lo que ya ha sucedido o no ha sucedido nunca, pero que ha dejado unos relatos inolvidables.

Notas

[1] Tal como afirma Roger Luckhurst, pionero en los estudios de trauma, el término "herida" se refiere no solo al cuerpo individual, sino también al cuerpo social (14). Además, Luckhurst define el trauma como algo "híbrido", remarcando que es necesaria una perspectiva multidisciplinaria para poder abordar el tema desde diferentes perspectivas (14). Quisiera recordar que los estudios de trauma hunden sus raíces en el psicoanálisis y, posteriormente, se aplicarán a las artes. Con respecto a la difusión de tal concepto en las artes escénicas, remito a Trezise y Wake (11-28).

[2] Ambos creadores se forman en lugares, como la Universidad de Ginebra, la Escuela de Altos Estudios Sociales y Pedagógicos de Lausana, la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq en París, el Laboratorio de Escenografía y Movimiento LEM y el taller de Philippe Gualier y Monika Pagneux en París. Desde sus comienzos, la perspectiva etnoteatral atraviesa casi todas sus obras y tiene una fuerte connotación política y social. Sobre este tema, véase Pradier (51-68).

[3] Esta sugerente definición recuerda al "laboratorio de la fantasía social" del que habla Heiner Müller, es decir, un tipo de teatro que funciona como "laboratorio antropológico-social", como bien lo explica el crítico Reichmann con respecto al dramaturgo alemán (30).

[4] Cabe aclarar que Lehmann se refiere a obras puestas en escena desde los setenta hasta los noventa, en Europa y Estados Unidos. En la teoría de Lehmann, lo posdramático se opone a lo dramático, que comprende las formas teatrales desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, e incluso a lo pre-dramático, desde la tragedia griega hasta las formas renacentistas.

[5] Sobre lo real en la escena contemporánea, remito a José Antonio Sánchez, quien conecta este tema con la crisis de la representación convencional y comenta que el cuerpo constituye "el medio ineludible de la relación con lo real" (*Prácticas* 16).

[6] Resulta muy interesante que se utilice el adjetivo "posdramático" casi *ante litteram* en una época en la que todavía no era común el uso de este término, dado que el libro de Lehmann es posterior.

[7] Sobre este tema, véase también una entrevista reciente de Lehmann (*Teatro*).

[8] Lehmann recurre a la dramaturgia de Heiner Müller para explicar el comienzo de lo posdramático (*Postdramatic Theatre* 21).

[9] El mito griego es uno de los tópicos más utilizados en la escena latina, como señala también un estudio reciente editado por Rosa Andújar y Konstantinos Nikoloutsos. Aunque este libro no presenta ningún análisis de las obras aquí seleccionadas, indaga muchas reescrituras de textos clásicos, utilizando un enfoque interdisciplinario, siempre muy atento al contexto local. Por tanto, se trata de un texto muy útil a nivel metodológico. En cambio, con respecto a la bibliografía sobre las reescrituras del mito griego en Colombia, existe un estudio de Sandro Romero, quien investiga la presencia de la tragedia griega tanto en el teatro como en diferentes géneros artísticos, desde 1954 hasta 2014.

[10] Los hermanos Abderhalden son los primeros en leer y traducir los dramas de Heiner Müller en Colombia. Tanto *Horacio* como *Medea Material* constituyen dos primeros experimentos basados en la deconstrucción mülleriana. En 1991, en el teatro Colón de Bogotá, nace *Medea material*, una pieza en la que la mezzosoprano Marta Shenn encarna a una Medea gigante rodeada de una escenografía surrealista y acompañada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá. En cambio, en *Horacio* se narra la historia de Quinto Horacio Flaco y se reflexiona sobre el concepto de justicia a partir del texto homónimo del autor alemán. Esta obra se fundamenta en un laboratorio con presos reales.

[11] Hualde pone de relieve que en Latinoamérica los mitos más reinterpretados son *Antígona* de Sófocles y *Medea* de Eurípides (1092-94). Ahora bien, con respecto a la *Orestíada* en Colombia, quisiera recordar que el Teatro La Candelaria presentó una reinterpretación de este mito en 1971, a partir de una versión libre escrita por Carlos José Reyes y basada sobre todo en el lenguaje gestual. Sin embargo, en su obra maestra del 1995, Mapa Teatro no hace referencia a este texto. Para profundizar en el estudio de la *Orestíada* de Mapa Teatro en relación al contexto contemporáneo, véase Palmeri (154-190).

[12] Sobre la muerte de Rodrigo Lara Bonilla, Mapa Teatro afirma: "por primera vez desde la época de la violencia se atenta contra una figura pública y aparece un nuevo factor que es el narcotráfico y el surgimiento de la figura del sicario" (*Orestea* Texto 22). En concreto, Lara Bonilla fue Ministro de Justicia dentro del gobierno del presidente Belisario Antonio Betancur Cuarta (1982-1986) y fue asesinado por perseguir a los narcotraficantes del Cartel de Medellín, dirigido por Pablo Escobar. También este homicidio quedó impune y únicamente conllevó la condena del joven "Byron", quien estaba en la cárcel La Picota. Cabe decir que el nombre real de "Byron", el sicario enviado por Escobar, es Alexander Velázquez, un chico menor de edad.

[13] Esta concepción remite a la de Deleuze, quien habla de actores como "operadores" (70) en referencia al creador escénico Carmelo Bene y a su ruptura del sistema de identificación psicológica con el personaje.

[14] Mapa Teatro explica que: "un edicto real, emitido días antes, y que ordena el cierre del matadero por no cumplir con las normas higiénico-sanitarias (la presencia de la *polis* en el escenario) es leído por este mismo operador con un megáfono, al final del texto anterior" (*Orestea* Informe 9).

[15] Además, sobre este tema, véase el ensayo de Geoffrey Wilson, quien relaciona el trasfondo político de *C'úndua* con las ideas sobre ciudadanía del sociólogo y exalcalde de Bogotá Antanas Mockus.

[16] Quisiera recordar que el *Prometeo encadenado* es la única pieza de la trilogía prometéica que no se ha perdido; en cambio, no se conservan ni el *Prometeo, portador de fuego* ni el *Prometeo liberado*.

[17] Además, Müller es autor de una traducción del *Prometeo* en 1969.

[18] Müller comentaba que el titán llora por la muerte del águila, porque había sido "su único compañero en tres mil años" (*La liberación de Prometeo* 83).

[19] En *Recorridos*, el espectador puede visitar doce espacios que reproducen diferentes temas cruciales: 1) el testigo; 2) el campanero; 3) el escombro; 4) los pasos; 5) el carro /la báscula; 6) la botella; 7) la casa; 8) la habitación; 9) la piel; 10) el fósforo; 11) el resto; 12) la voz.

[20] Mapa Teatro alude nuevamente al proceso de "limpieza urbana" que el gobierno lleva a cabo de manera autoritaria y arbitraria.

Trabajos citados

Abderhalden, Rolf. "Laboratorio del imaginario social". *C´úndua: Pacto por la vida*. Eds. Rolf Abderhalden et al. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003, págs. 18-21.

____. "El artista como testigo: Testimonio de un artista". *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica.* Ed. Óscar Cornago Bernal. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, págs. 295-302.

Andújar, Rosa y Konstantinos P. Nikoloutsos, eds. *Greeks and Romans on the Latin American Stage*. Bloomsbury Academic, 2020.

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional.* Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Adriana Hidalgo Editora, 2006.

Deleuze, Gilles. "Un manifiesto menos". *Superposiciones*. Eds. Carmelo Bene y Gilles Deleuze. Trad. Jacques Algasi. Artes del Sur, 2003, págs. 75-102.

Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*. Atuel, 2007.

__. "Des/tejer, Desmontar, De/velar. (A modo de introducción)". *Des/tejiendo escenas, Desmontajes: Procesos de investigación y creación*.Ed.Ileana Diéguez. Editorial Universidad Iberoamérica, 2009, págs. 9-20.

Hualde, Pilar. “Reception of Greek Tragedy in Latin American Literature”. *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. Ed. Hanna Roisman. Vol. 2, Wiley-Blackwell, 2014, págs. 1091-96.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trad. Karen Jürs-Munby. Routledge, 2010.

____. “El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político”. Entr. Ivanna Soto. *Ñ, Revista de Cultura Clarín*, 15 ago. 2012. www.clarin.com/teatro/hans-thies-lehmann-teatro-posdramatico-politico_0_B15w7Tx2wmx.html.

Luckhurst, Roger. *Trauma Question*. Routledge, 2008.

Mapa Teatro. *Horacio*. Dir. Rolf y Heydi Abdheralden. 1993. sites.dlib.nyu.edu/hidvl/31zcrjx6.

_____. *Medea material*. Dir. Rolf y Heydi Abdheralden. 1991. sites.dlib.nyu.edu/hidvl/tmpg4ft7.

_____. *Orestea Ex Machina.* Informe final. Inédito, 1995.

_____ . *Orestea Ex Machina.* Programa de mano. Inédito, 1995.

_____. *Orestea Ex Machina.* Texto Proyecto. Inédito, 1995.

_____. *Orestea Ex Machina*. Dir. Rolf y Heidi Abdheralden. 1996.

_____. *Prometeo*. Dir. Rolf y Heidi Abdheralden. 2003. sites.dlib.nyu.edu/hidvl/t1g1jzjw.

_____. Prometeo. Documental. Dir. Rolf y Heidi Abdheralden. 2003. sites.dlib.nyu.edu/hidvl/xsj3v03m.

_____. *Recorridos (C’úndua)*. Dir. Rolf y Heidi Abdheralden. 2003. sites.dlib.nyu.edu/hidvl/866t1g7c.

_____. *Testigo de las ruinas (C’úndua)*. Dir. Rolf y Heidi Abdheralden. 2005. vimeo.com/19431640.

Müller, Heiner. “La liberación de Prometeo”. *Prometeo*. Centro Dramático Nacional, 2010, págs. 83-84.

_____. “Máquina Hamlet”. *Teatro escogido*. Ed. Jorge Riechmann. Primer Acto, 1990, págs. 173-82.

_____. *Prometeo*. Trad. Adan Kovacsics. Centro Dramático Nacional, 2010.

Obregón, Osvaldo. “Pervivencia de mitos griegos en obras dramáticas hispanoamericanas contemporáneas”. *Permanences, émergences et résurgences culturelles dans le monde ibérique et ibéro-américain*. Publications Université de Provence, 1981, págs. 205-21.

Ortega Martínez, Francisco. “El trauma social como campo de estudios”. *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Ed. Francisco Ortega, Universidad Nacional de Colombia, 2011, págs. 17-61.

Palmeri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Socìetas Raffaello Sanzio, Mapa teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.

Pradier, Jean Marie. “L’ethnoscénologie. Vers une scénologie générale”. *L’Annuaire théâtral: revue québécoise d’études théâtrales*, no. 29, 2001, págs. 51-68. doi.org/10.7202/041455ar.

Riechmann, Jorge. “H. Müller: Teatro contra la barbarie”. *Teatro escogido*. *Heiner Müller*. Ed. Jorge Riechmann. Primer Acto, 1990, págs. 9-46.

Romero Rey, Sandro. *Género y destino: La tragedia griega en Colombia*. Tesis de doctorado. Universidad de Barcelona, 2014.

Sánchez, José Antonio. “C’úndua”. *Archivo ARTEA*. Universidad de Castilla La Mancha, 2005. archivoartea.uclm.es/textos/cundua/.

_____. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor Libros, 2007.

Taylor, Diana. “Performing Ruins”. *Telling Ruins in Latin America*. Eds. Vicky Unruh y Michael Lazzara. Palgrave Macmillan, 2009, págs. 13-27.

Trezise, Bryoni y Caroline Wake. “ From Sight to Site: Performance in Memory and Trauma Studies”. *Visions and Revisions: Performance, Memory, Trauma*. Eds. Bryoni Trezise y Caroline Wake. Museum Tusculanum Press, 2013, págs. 11- 28.

Turner, Victor. *The Ritual Process-Structure and Anti-Structure*. Routledge, 2017.

Valentini, Valentina. *Mondi, corpi, materie: Teatri del secondo Novecento*. Mondadori, 2007.

Wilson, Geoffrey. “Mapa Teatro, Mockus, and *Modos de hacer*”. *Latin American Theatre Review*, vol. 49, no. 2, 2016, págs. 35-52. doi:10.1353/ltr.2016.0051.