

Imagine
una fiesta,
imagine
una revo
lución:

la política de montaje
de mapa teatro

Giulia Palladini



*Solo los que somos de aquí
comprendemos esa mezcla de placer y dolor*

Mapa Teatro (2014)

Según Italo Calvino, la imaginación se compone a través de cristales, puntos de concentración en torno al cual se forman las imágenes. Estos cristales, considerados en su forma consumada y en la potencialidad de la futura articulación, son “modos de crecimiento en el tiempo”, así como formas de conocimiento (Calvino, 1988, p. 71).

El teatro de Mapa Teatro encarna dicha descripción con extraordinaria *exactitud* –y no empleo este término, aquí, de manera casual. Precisamente, en la conferencia sobre exactitud, en las *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino propuso la imagen del cristal como un organismo autosuficiente: un modelo para la organización de la materia creativa que es, por un lado, un sistema finito de pensamiento y fantasía, y por el otro, una señal hacia algunos otros fines, un “golfo de la multiplicidad potencial” (Calvino, 1988, p. 91).

Al igual que los cristales, las obras de Mapa Teatro son sistemas consumados en su aparición pública como “montajes”, pero participan, además, de una imaginación en estado de devenir. Esta imaginación habita un espacio de excesos: nunca se agota en una sola pieza, habrá de encontrar otras formas, otros medios, otras técnicas. Imágenes, personas, objetos y sonidos vuelven para continuarse en las nuevas circunstancias en el escenario, en una conversación ininterrumpida con los espectadores: del presente, pasado y futuro. Precisamente porque nunca

se agota, la materia creativa en el corazón de estas obras no solo sobrevive cada montaje, sino que sigue varias derivas, como proyectos de instalación, versiones diversas y *ad-hoc* de la misma pieza, imágenes de vídeo empleadas en diferentes contextos. En cierto sentido, dicho exceso no solo significa exceso de imaginación, sino también de trabajo, entendido este último tanto como el acto de hacer teatro –el trabajo de investigación, preparación, organización y puesta en escena del material– y la obra.

Los montajes organizan la materia creativa de esta imaginación en cristales de trabajo y potencialidad: los montajes son “modos de crecimiento en el tiempo” (Calvino, 1988) de la obra artística en su continuidad y depósitos temporales de la materia creativa en su potencialidad histórica y política. Son unidades auto-poieticas de la producción artística y revelan la reproducción de una historia particular en “el golfo de su multiplicidad potencial” (Calvino, 1988).

~672~

Se puede considerar la imaginación de Mapa Teatro una ocurrencia distintiva de imaginación política. Es política en la medida en que se refiere a, a través de y sobre, una *polis*: una que se compone no solo de los que asisten, hoy día, a sus presentaciones, sino también de aquellos que han contribuido a articular el repertorio común de figuras y luchas en el centro de la obra de Mapa. Los archivos examinados, las historias familiares, los cuerpos de los que ya no están, los apodos, las alucinaciones, los *déjà vu* y las premoniciones de una *polis* resuenan en montajes como si se encontraran en muchas cámaras de eco de la memoria histórica. A veces se invita al escenario a los miembros de esta *polis* para que sean partes de esta remembranza, pero nunca por medio de un gesto de la simple exposición, nunca como subjetividades exhibidas a las que se les pide desempeñar identidades abstractas. Por el contrario, en la multitud de sus cuerpos, la polis del Mapa se afirma en el escenario siempre como sujeto político y no solo como objeto de conocimiento.

En esta obra se moviliza a los espectadores como si fueran compañeros en el escenario de un reconocimiento común y de una labor política colectiva: la labor de habitar la invención de un pasado y un futuro en el golfo del potencial.

En cierto sentido, esta imaginación política siempre está a la espera de una *polis* por venir, una aún desconocida, para la que esta obra, sin duda, será una forma de archivo vivo (para hacerle eco a una expresión tan querida por Rolf y Heidi Adberhalden) y un laboratorio de potencialidad.

La imaginación política de Mapa Teatro está marcada también por otro tipo de exceso, que podríamos llamar un *exceso de historia*. Su teatro aparece como una escena en la que se hace aparecer no solo lo que “sucedio” o lo que sucederá, sino también lo que podría suceder o pudo haber sucedido. Tal invocación, tal transformación del escenario en un territorio de potencialidad histórica es posible precisamente debido al organismo multifacético de la imaginación de Mapa Teatro.

La obra de Mapa alberga y produce en su seno diferentes tipos de temporalidades, que son aclamados en el presente del escenario: como si se invitara a la historia a volver a sucederse, una vez más, a ser mirada, abordada desde diferentes ángulos. A la historia, y en particular la historia de Colombia, en el escenario de Mapa, se le permite utilizar diferentes máscaras teatrales o jugar, de nuevo y sin embargo de forma diferente, con las mismas máscaras teatrales que antes constituían su vocabulario, su gramática de la apariencia.

Un ejemplo efectivo de la política de montaje de Mapa es la trilogía *Anatomía de la violencia en Colombia* (2010 - 2014). Este conjunto de obras, que abarca tres obras y una serie de derivas, es un tipo particular de cristal, en el que una larga investigación y proceso creativo se acumulan y se combinan. Se centra en la extraña relación entre violencia y celebración, que es un *file rouge* en el pasado reciente de Colombia, que se caracteriza por una historia compleja en la que las diferentes fuerzas han convertido unas circunstancias de celebración en un teatro de la masacre. Por otra parte, la revolución imaginada –la revolución que está “siempre por venir” invocada por la guerrilla comunista– se caracterizaba fuertemente por las imágenes de celebración de una futuridad liberada. Haciéndole eco a las palabras de Jaime Bateman Cañón, el legendario comandante de la guerrilla Movimiento 19 de abril, se debía imaginar la

revolución como una fiesta: se debía concebir como el logro de la felicidad; la lucha misma debe ser un jubiloso teatro de liberación.

El tríptico es la linterna mágica donde se expone el regreso de la historia de Colombia en el presente, a potencialidades históricas, a utopías fantasmáticas, a recuerdos infantiles. Cada pieza de la trilogía toma como pretexto una circunstancia particular, relacionadas con los principales actores de tales flujos de violencia: los paramilitares, los narcotraficantes y la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia). En la primera pieza, *Los Santos Inocentes*, el abrazo mortal entre la violencia y la fiesta se aborda a través de imágenes de un ritual religioso. La fiesta de los Santos Inocentes (inspirada en la famosa proclamación de Herodes) se celebra todos los años en Guapi, un pequeño pueblo en la costa del Pacífico, donde durante muchos años los paramilitares (como El Bloque Calima de las Autodefensas Unidas de Colombia, dirigido por Éver Velosa, alias HH) han ejercido la violencia y han explotado a la población local, aprovechando el aislamiento del lugar, que se convirtió en un punto estratégico para el contrabando de armas y drogas. En la celebración, el 28 de diciembre, todos los hombres de la aldea (principalmente afrocolombianos) se visten con atuendo femenino, portan máscaras monstruosas, bestiales, de plástico, y corren por la ciudad en una bacanal furiosa: llevan látigos con que golpean a todo el que se encuentren.

~674~

Las imágenes de esta fiesta, filmadas desde una corta distancia, irrumpen en el escenario como una especie de alucinación, en la seguridad de una celebración privada. El cumpleaños de Heidi, de hecho, cae precisamente el 28 de diciembre y en la obra esa coincidencia sirve para trasladar su fiesta privada a un viaje de ensueño a las calles de Guapi: la violencia de *Los Santos Inocentes* gradualmente rebosa el espacio de la pantalla hacia el escenario, contando la historia de esta región rural sin ningún rastro de exotismo. Esta violencia, dentro y fuera de su disfraz festivo, nos hace preguntas inquietantes sobre la naturaleza de la inocencia en un contexto de abuso generalizado, sobre la posibilidad de la rebelión como algo más que una subversión carnavalesca, domesticada.

En *Discurso de un hombre decente*, se evoca la violencia festiva en todo el espectro de Pablo Escobar, el narcotraficante más poderoso de la historia de Colombia, una figura pública legendaria no solo por sus crímenes, sino también por sus festines fantasmagóricos y apoyo filantrópico a su ciudad, Medellín. La obra imagina que Escobar ha cultivado, a lo largo de su vida, el proyecto delirante de ser, algún día, presidente de Colombia, y que él se la ha pasado escribiendo, por años, el discurso presidencial que finalmente leería: un discurso que se encuentra, según supone la obra, en el bolsillo de Escobar al momento de su muerte.

Basándose en la enorme cantidad de discursos archivados de Escobar, Mapa Teatro logró reproducir su retórica política e inventó un “documento” en el que el jefe le prometía a su país una revolución inminente: la legalización de la cocaína y la conversión de su negocio en una venta de Estado que volvería al país rico e independiente de las potencias del Norte. Entre las muchas imágenes encontradas en los archivos, una en particular fue crucial para la invención teatral de *Discurso de un hombre decente*: una imagen recurrente de Escobar metiendo su mano en el bolsillo y sacando un pequeño pedazo de papel. Esto, en la imaginación de Mapa, se convirtió en el borrador del discurso que Escobar llevaría consigo hasta el último momento de su vida, cuando –al encontrarse en una humilde casa en Medellín, después de haber escapado de la cárcel de La Catedral, donde se le mantuvo después de su detención– fue célebremente asesinado por la policía en una azotea, en 1992.

La siguiente vida de tal discurso ya fue una cuestión de invención: Mapa Teatro inventó la historia de este discurso, que lo encuentran en el cuerpo inerte de Escobar, más tarde la DEA (agencia antidrogas de Estados Unidos) lo toma y se convierte en un documento clasificado. Solo dieciocho años después de la muerte de Escobar –o según lo establece la invención– se desclasifica y se hace pública por primera vez con esta obra de teatro.

Ambientando la alucinación del discurso de Escobar (presentado en escena por el músico de hip-hop Jeihhco, de carne y hueso, activista de la Comuna

13 y figura pública de otro tipo en la Medellín contemporánea) está la amada música de Escobar, interpretada en el escenario por Danilo Jiménez, el antiguo líder de la banda Marco Fidel Suárez, que popularmente acompañaba a Escobar en sus apariciones públicas. Jiménez también se encontraba tocando para Escobar el domingo en el que el capo organizó la explosión de una bomba cerca de la Plaza de Toros en Medellín, que resultó en la aniquilación de casi todos sus músicos además de su esposa y dejó a Jiménez con un daño cerebral importante, del que solo se ha recuperado recientemente.

Jiménez aparece en el escenario, pero no habla: canta, hace lo que ha hecho toda su vida. Sus historias aparecen como sobretítulos, no pretenden tener ningún sustento en la autenticidad de un cuerpo parlante, juegan con la calidad fantasmagórica de la memoria misma. El aparecer en la obra, nos queda suponer, es para Jiménez la fantástica oportunidad de ser reembolsado por esa presentación de horas extra que Escobar nunca le pagó, antes de su detención. Al igual que Sganarelle, al final del *Don Juan o el convidado de piedra* de Moliere, su presencia muda parece cantar “He aquí que con su muerte todos quedan satisfechos: el cielo ofendido, las leyes violadas, las jóvenes seducidas, las familias deshonradas, los padres ultrajados, las mujeres maltrechas, los maridos llevados a la desesperación, todo el mundo está contento! Solo yo soy desgraciado. ¡Mi salario, mi salario, mi salario!”

La tercera pieza, *Los incontados: un tríptico*, lleva a los espectadores a confrontar la cuestión de la violencia revolucionaria. Es una cuestión que, en cierto sentido habían preparado cuidadosamente las entregas anteriores: casi sugiere que pensar en la revolución, en el contexto colombiano, necesariamente implica también afrontar la violencia cotidiana, el racismo y la explotación colonial, crueldad carnestoléndica y domesticación narcótica: confrontar la realidad material a la que se consideraba que era necesaria una revolución en Colombia, como algo urgente. Precisamente por esta razón *Los incontados* (un título que evoca un poema de Paul Celan, que tiene el doble sentido de “aquellos cuyas historias no se han contado” y “aquellos que no han sido contados”) no es solo la última obra de una trilogía, sino que esta misma es “un tríptico”. Como en

los trípticos medievales, la pieza central, sostenida y enmarcada por las otras, también refleja y reproduce sus motivos, mientras les confiere una nueva perspectiva.

El último montaje incluye secuencias enteras de las presentaciones anteriores, ampliando la profundidad del escenario como un túnel hacia la historia (tanto del pasado de Colombia como de la obra de Mapa) no reconstruido con exactitud sino evocado como un acto de magia. En la secuencia de apertura, *Los incontados* se transfiguran en un público de niños, reunidos en círculo en una sala, como si estuvieran esperando que comience una fiesta: el cumpleaños de una joven, nacida el 28 de diciembre, a quien un ventrílocuo mudo le realizará trucos torpes, haciendo que imágenes de revolución aparezcan y desaparezcan, en el humo.

Los niños y el público que los acompaña escuchan las consignas políticas de Radio Sutatenza de 1965. Estas grabaciones –según anuncia la voz de Heidi fuera del escenario– han sido encontradas en las ruinas de un viejo apartamento: tienen el propósito de hablarle al pueblo, se toman el tiempo para hablar del significado político de ciertas palabras, como “oligarquía”, “violencia”, “revolución” y cómo se ha determinado políticamente el significado de estas palabras en diferentes clases sociales, cómo estas palabras pueden ser recuperadas en un lenguaje político diferente. La radio repite, como un refrán durante la obra, “tenemos que acabar el carnaval y empezar ahora en serio la revolución”. Las palabras, que pronto se empiezan a mezclar, en el escenario, con ruidos extraños, son las del sacerdote Camilo Torres, figura legendaria que predicó y practicó la lucha de clases y la expropiación de tierras, y que fue encontrado muerto en su primera acción en la lucha armada del Ejército de Liberación Nacional, ELN en 1966.

“El Cura Guerrillero” es también la figura de una infancia de la revolución de Colombia, un tiempo cuyo recuerdo destella detrás del humo del conflicto armado que ha afectado a la población colombiana en los últimos cuarenta años, que ha resultado en más de seis millones de víctimas. Al igual que

los niños reunidos en la escena, aquí nos convertimos en espectadores del pasado de Colombia a través del caleidoscopio de Mapa, convirtiéndonos en conspiradores afectuosos de una revolución cuya urgencia queda atrapada una y otra vez en el encantamiento.

Estos “convidados de piedra” (remembrando el título de Don Juan), el fantasma de Escobar, “El Robin Hood criollo”, el del poeta Vladimir Mayakovski, el de la cocaína misma (encarnada por las hojas en movimiento), el de los hombres delirantes en vestimentas monstruosas por las calles de Guapi, vuelven y se expanden, tejiendo una red de alteración histórica. La revolución, en el trasfondo de la violencia que la escena lamenta y recuerda, aquí se transfigura en un cuento de hadas para niños, en un montaje que convierte la historia en materia creativa y el teatro en una tecnología de la organización de la subjetividad revolucionaria.

~678~

Los incontados: un tríptico realiza un acto distintivo de *Umfunktionierung* (refuncionalización) de escenas históricas, archivos y sus ecos al presente: una operación de desplazamiento y re-organización que desarrolla aún más el uso del montaje propuesto por Bertolt Brecht y descrito de manera tan precisa por Walter Benjamin como una tecnología política específica para la subjetividad revolucionaria: un modo de transformar las formas e instrumentos de producción por parte de los autores, entendiéndose, ellos mismos, en primer lugar como productores. Los montajes, al convertir el escenario en un territorio de la potencialidad histórica, también son modos de re-funcionamiento de la obra artística: son lugares donde se permite que la continuidad del pensamiento y la invención de la obra de Mapa deambule, regrese, se quede aún más, *haga una fiesta*. Son modelos para la organización de la materia creativa que incorporan una temporalidad autónoma de producción: instalan la *longue durée* de una obra cuya lucha con la historia es una extraña mezcla de placer y dolor y cuyo horizonte es una revolución que, como una fiesta, está siempre por venir.

Referencias

Calvino, I. (1988). *Six Memos for the Next Millennium*. New York: Vintage.

Mapa Teatro (2014, abril). *Los incontados: un tríptico*. XIV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Bogotá, Colombia.

Traducción, Claudia Espinosa Johnson

