

GÉNERO Y DESTINO
LA TRAGEDIA GRIEGA EN COLOMBIA

SANDRO ROMERO REY

TOMO 2

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas

© Facultad de Artes –ASAB–

© Sandro Romero Rey

Primera edición, abril de 2015

Primera reimpresión, febrero de 2017

ISBN 978-958-8897-39-4 Tomo 2

ISBN 978-958-8897-37-0 Obra completa

Dirección Sección de Publicaciones

Rubén Eliécer Carvajalino C.

Diseño y diagramación: Santiago López Carmona

Asistencia Diseño Editorial: Katia González Martínez

Preparación Editorial

Editorial UD.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Carrera 24 No. 34-37

Teléfono: 3239300 ext. 6202

Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Romero Rey, Sandro, 1959-

Género y destino : la tragedia griega en Colombia / Sandro Romero Rey.

-- Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

2 volúmenes ; 24 cm. -- (Teatro colombiano)

ISBN 978-958-8897-38-7 Tomo 1

ISBN 978-958-8897-39-4 Tomo 2

ISBN 978-958-8897-37-0 Obra completa

1. Teatro colombiano 2. Teatro colombiano - Temas, motivos 3.

Tragedia griega 4. Artes de representación I. Tít. II. Serie.

Co862.6 cd 21 ed.

A1481920

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Todos los derechos reservados.

Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito del Fondo de Publicaciones de la Universidad Distrital.

Hecho en Colombia.

TABLA DE CONTENIDO

TOMO 1

1. INTRODUCCIÓN	9
2. LA TRAGEDIA, LO TRÁGICO	23
2.1 LOS ESCENARIOS DE LA MUERTE	25
2.2 EL FESTÍN TRÁGICO	41
2.3 LO TRÁGICO EN EL TEATRO COLOMBIANO	46
2.4 EL RITUAL Y LA REPRESENTACIÓN	55
2.5 LA TRAGEDIA GRIEGA COMO METÁFORA EN LA CULTURA COLOMBIANA	64
2.5.1 <i>Edipo alcalde</i> : el cine y la catarsis en Macondo	70
2.5.2 “Antígona”, “Destinitos fatales” y <i>Noche sin fortuna</i> : el mito de / en Andrés Caicedo	82
2.5.3 <i>Hijos del tiempo</i> (1989): los griegos desquiciados en Raúl Gómez Jattin	100
2.5.4 <i>Orestíada</i> : el himno nacional según José Alejandro Restrepo	114
3. ESTÁSIMO I. MODELOS / DESTINO(S)	131
3.1 DESTINO 1: LA MUERTE COMO CONDICIÓN (EL YO TRÁGICO. LA PULSIÓN TANÁTICA)	133
3.2 DESTINO 2: LA MUERTE COMO RENDICIÓN (LA TRAGEDIA SOCIAL)	154
3.3 DESTINO 3: LA MUERTE COMO SIGNO (LA ESCRITURA DE LO TRÁGICO)	173

4. EPISODIO I. ELEMENTOS / ESTRUCTURAS / PROBLEMAS	185
4.1 LA CATARSIS: <i>ELEOS</i> Y <i>PHOBOS</i> EN EL TRÓPICO	187
4.1.1 Antecedentes. El enigma sin fin	187
4.1.2 ¿Una catarsis colombiana?	199
4.2 DESTINO (FATALIDAD, DESASTRE)	208
4.3 EL PERSONAJE: <i>PERSONA NON GRATA</i>	223
4.4 CORO: ESPEJOS Y SILENCIOS	252
5. ESTÁSIMO II. LECTURAS DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN EL TEATRO COLOMBIANO	271
5.1 LA VISIÓN ILUSTRATIVA: EL TEATRO COMO MUSEO	273
5.2 LA VISIÓN COMPLEMENTARIA: EL TEATRO COMO TEMPLO	280
5.3 LA VISIÓN CONTRAPUESTA: EL TEATRO COMO PATIO DE RECREO	286
6. EPISODIO II: <i>PATHEI MATHOS</i>	295
6.1 VIAJES	297
6.1.1 La otra antigüedad. Edipo en la radio	297
6.1.2 El nacimiento de la tragedia en el Valle del Cauca	311
6.1.2.1 El camino de Santiago de Cali	311
6.1.2.2 Edipo en Colombia	326
6.1.2.3 Cenizas de Buenaventura	346
6.1.3 Las estaciones trágicas del Teatro La Candelaria	356
6.1.3.1 <i>La Orestíada</i> : Esquilo visita a Grotowski	356
6.1.3.2 <i>Corre, corre, chasqui Carigüeta</i> : ¿una tragedia americana?	388
6.1.3.3 <i>Antígona</i> : de Tebas al Urabá	404
6.1.4 Medellín: la ira de los dioses	424
6.1.4.1 De los orígenes al Pequeño Teatro	424
6.1.4.2 El Teatro La Hora 25	443
6.1.4.3 El Teatro Matacandelas	460

TOMO 2

6.2 OFRENDAS	491
6.2.1 <i>La Orestíada</i> : el nuevo milenio del Teatro Libre de Bogotá	491
6.2.1.1 <i>Agamenón</i> : sangre en Chapinero	505
6.2.1.2 <i>Coéforas</i> : las armonías de la muerte	516
6.2.1.3 <i>Euménides</i> : la justicia de los escenarios	523
6.2.2 <i>Antígona</i> y <i>Bacantes</i> : tragedias en coproducción	530
6.2.2.1 <i>Las Bacantes</i> : las entrañas de Eurípides	538
6.2.2.2 <i>Antígona</i> : el beso de la muerte.	552
6.3 LABERINTOS	578
6.3.1 <i>El hilo de Ariadna</i> y <i>Oráculos</i> : el Teatro de los Sentidos	578
6.3.1.1 <i>El hilo de Ariadna</i> : la soledad del viajero	578
6.3.1.2 <i>Oráculos</i> : tarot y misterios eleusinos.	592
6.3.2 Mapa Teatro: los nuevos territorios de la antigüedad (<i>Medea material</i> , <i>Orestea ex machina</i> , <i>Proyecto Prometeo</i>)	610
6.3.2.1 Las fronteras de Mapa Teatro	610
6.3.2.2 El impulso trágico: de Samuel Beckett a Heiner Müller	621
6.3.2.3 <i>Testigo de las ruinas</i> : anagnórisis en El Cartucho	629
6.3.2.4 <i>Orestea ex machina</i> : Atridas y operarios	635
6.4 ESPECTROS	649
6.4.1 <i>Edipo rey</i> según Pawel Nowicki	649
6.4.1.1 Edipo como aprendizaje	649
6.4.1.2 Edipo en el Camarín del Carmen	662
6.4.2 <i>Bakkhantes</i> : Dionysos, Omar Porras y el Teatro Malandro	673
6.4.2.1 Bacanes y bacanales	673
6.4.2.2 Dionysos: Fragmentos de un sueño	692
6.5 SACRIFICIOS	703
6.5.1 <i>Siete contra Tebas</i> , <i>Las suplicantes</i> , <i>Las troyanas</i> . Los territorios del dolor en Juan Carlos Moyano	703
6.5.2 La tragedia sin fin. Otras a/puestas en escena de la tragedia griega en Colombia	721
6.5.2.1 Rebeliones (Academia y Utopías)	721

6.5.2.1.1 <i>Academia (I)</i>	721
6.5.2.1.2 <i>Utopías (I)</i>	728
6.5.2.1.3 <i>Academia (II)</i>	730
6.5.2.1.4 <i>Utopías (II)</i>	734
6.5.2.1.5 <i>Utopías (III)</i>	740
7. ESTÁSIMO III. COLOMBIA: ¿UNA SOCIEDAD TRÁGICA?	759
7.1 VÍCTIMAS Y VICTIMARIOS: LOS TITANES DROGADOS	761
7.2 CRÍMENES, MASACRES, TORTURAS: LA PUESTA EN ESCENA DE LA VIOLENCIA COLOMBIANA	775
8. CONCLUSIONES (ÉXODO)	783
8.1 ÉVOCACIONES FINALES	785
8.2 JUSTICIA TRÁGICA	792
9. TRAGEDIA(S) GRIEGA(S) EN COLOMBIA	805
9.1 PRINCIPALES PUESTAS EN ESCENA A PARTIR DE RECURSOS REFERENCIALES DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN COLOMBIA	805
9.2 OTRAS MIRADAS A LA TRAGEDIA GRIEGA EN COLOMBIA	812
BIBLIOGRAFÍA: LA LETRA CON SANGRE	815
VIDEOFILMOGRAFÍA: EL OBJETIVO Y LA MÁSCARA	862
OTROS TÍTULOS AUDIOVISUALES CITADOS	868
REGISTROS AUDIOVISUALES A PARTIR DE TRAGEDIAS GRIEGAS PRESENTADAS EN COLOMBIA	869
AGRADECIMIENTOS: EL CORO EN LA SOMBRA	871

6.2 OFRENDAS

6.2.1 *La Orestíada*: el nuevo milenio del Teatro Libre de Bogotá



La Orestíada de Esquilo, Teatro Libre de Bogotá, 1999. Dirección: Ricardo Camacho. Archivo Teatro Libre de Bogotá.

Hay grupos de teatro que priorizan la imagen. Otros que priorizan la palabra. Los primeros, valoran de manera especial lo que se dio a conocer como “los lenguajes no verbales”. Es decir, el reconocimiento del gesto, de la composición de la puesta en escena, de la valoración de los elementos antaño complementarios de un montaje (escenografía, vestuario, luces, sonido, apoyos audiovisuales) como signos esenciales del espectáculo teatral. En el caso del Teatro Libre de Bogotá, nunca ha habido una claudicación del texto dramático. Para ellos, la palabra es la columna vertebral de lo que sucede en las tablas y de allí se desprende el resto de sus componentes. “Me parece que la palabra es esencial porque nos diferencia de los animales; la palabra convoca a la inteligencia. Esto no implica defender un teatro literario – ni más faltaba-, sino defender la palabra”⁶⁷⁵, decía su director, Ricardo Camacho, cuando el grupo

⁶⁷⁵ Jaramillo Vélez, Patricia. “Contra viento y marea. Entrevista a Ricardo Camacho” en *Teatro Libre 1973–2005*. Editorial Planeta S. A. 2005. Pág. 31.

cumplió 32 años. Nacidos en la prestigiosa Universidad de los Andes, los jóvenes estudiantes que se lanzaron a la loca aventura de convertir el teatro en su actividad central nunca soñarían que, muchas décadas después, se transformarían en un equipo de trabajo con dos salas, una escuela de formación actoral y una larguísima experiencia compuesta por un repertorio único en la historia del teatro colombiano. Los inicios de su gesta están estrechamente ligados a la accidentada historia de los movimientos de izquierda en Colombia, teniendo en cuenta de que la razón de su nacimiento debe considerarse, de manera muy estrecha, con el desprendimiento de las tradiciones escénicas que se vivían en el país hasta el momento y, de otro lado, con la consolidación de las ideas del maoísmo en el mundo. En el nuevo milenio, la influencia política de China, su llamada “revolución cultural” y la sombra del stalinismo a través del realismo socialista parece un vergonzoso asunto del pasado. No así en los años setenta, cuando las Ediciones en Lenguas Extranjeras y la revista *Pekín informa* marcaban el comportamiento de una gran parte de la izquierda latinoamericana.

El Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (M.O.I.R.) nació en 1968 como parte de una de las permanentes fracturas de las ideas marxista-leninistas en Colombia. Como una división del M.O.E.C., el líder Francisco Mosquera (fallecido en 1994) se encargó de construir un nuevo partido para los trabajadores. Desde 1962, el Partido Comunista Chino, alejándose de las políticas soviéticas de desestalinización, provocaron profundas divisiones en los partidos de oposición en el mundo. En 1968, las rebeliones del llamado “Mayo francés” consolidaron una tendencia en Occidente donde la juventud comenzó a tener un creciente protagonismo en las decisiones de sus respectivos países. Los intelectuales que habían leído los grandes textos existencialistas de Jean-Paul Sartre o habían adorado el cine de la *Nouvelle Vague*, se encontraban ahora con que el autor de *La Nausée*⁶⁷⁶ o el director de *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, eran activos simpatizantes de la causa maoísta⁶⁷⁷. Estas ideas corrieron como un reguero de pólvora revolucionaria y, cómo no, llegaron a Colombia. Así, mientras los trabajadores se organizaban

676 En especial, el período comprendido entre la publicación de *La critique de la raison dialectique* y su participación en el periódico *La cause du peuple*.

677 El “maoísmo” de Godard se extiende entre la realización de *La chinoise* en 1967 hasta 1974, con el grupo Dziga Vertov y su colaboración con el filósofo Jean-Pierre Gorin.

en grupos de estudio, células o brigadas de choque, en el mundo del arte también se generaban cambios. Había pintores, escritores, músicos y filósofos que aceptaron formar parte de las huestes pro-chinas. Y en la Universidad de los Andes, el apasionado estudiante de filosofía y letras Ricardo Camacho comenzó a conformar grupos escénicos en las horas libres de clase, donde se combinaban los estudios revolucionarios con el descubrimiento de la revolución sobre la escena. Porque el contacto de la experiencia teatral con las masas formaba parte de su esencia: mientras las artes plásticas dependían de las galerías de arte, la danza se perdía en sus propias abstracciones y la literatura necesitaba de la industria del libro (burguesa) para la difusión de las ideas, el teatro tenía como recurso central la comunión colectiva a través de la palabra y su contacto con espectadores reales, tangibles, configuraban su vínculo con la razón. Así que el arte dramático se fue convirtiendo, poco a poco, en la actividad central de Camacho. Y lo que iba a ser una simple labor de extensión, se consolidó en el trabajo de un grupo estable, un modelo de vida y un ejemplo muy particular de asumir la ética revolucionaria a través de la estética. La estrecha relación del teatro universitario con los distintos grupos políticos era más que evidente. Los que se sintieron atravesados por el virus del teatro en la Universidad de los Andes, no podían independizarse, a su vez, de la idea de que su teatro quería ir en contra, por un lado, del orden burgués establecido y, por el otro, de todo lo que tuviera que ver con la tendencia soviético-“revisiónista” del Partido Comunista, representada, en Colombia, por sus dos grupos tutelares: el Teatro Experimental de Cali y la Casa de la Cultura (luego Teatro La Candelaria). Para los jóvenes maoístas de la Universidad de los Andes, el teatro era un instrumento de las ideas, de la palabra revolucionaria. Pero el proselitismo no fue impedimento para que se organizaran en función de sus necesidades creativas. Finalmente, en mayo de 1973, se fundó el Teatro Libre de Bogotá y, poco tiempo después, consiguieron una vieja casa colonial que terminaría siendo la primera sede estable del grupo, hasta hoy en día, a escasas dos cuadras de sus “enemigos” del Teatro La Candelaria.

Los primeros montajes del grupo, entre 1973 y 1977, ardían de banderas rojas sobre el escenario. Como podían, se inventaron la manera de traducir las violentas ideas insurgentes a través del teatro y así nacieron experiencias como *Un pobre gallo de pelea*, *La verdadera historia de Milciades García*, *Encuentro en el camino* o *Los inquilinos de la ira*. Poco a

poco, el tono de las obras del Teatro Libre se fue elaborando y nacieron textos mejor contruidos como *El sol subterráneo*, *Tiempo vidrio* y, sobre todo, *La agonía del difunto*. En estos momentos, la polémica en el mundo teatral colombiano giraba en torno al ser o no ser revolucionario: se deberían montar obras del repertorio clásico o había que romper de una vez por todas con la reaccionaria tradición occidental e ir en busca de una dramaturgia nacional, acorde con los nuevos tiempos. Para la última opción había dos vías: o se consolidaba una generación de dramaturgos, de especialistas en la escritura para la escena, o se asesinaba de manera definitiva al hombre de la pluma y todos los miembros del colectivo teatral se dedicaban a construir las obras sobre las tablas. En los primeros trabajos de extrema militancia del Teatro Libre de Bogotá, se recurrió a la llamada Creación Colectiva. Pero, poco a poco, el grupo decidió asumir como su principal bandera, para separarse de La Candelaria y el TEC, la reivindicación de la figura del autor como eje de cualquier actividad escénica. “La verdadera estructura de una obra está amarrada, a través de un dramaturgo, a un acto de creación personal. El teatro, por supuesto, no es literatura, pero se vale de la literatura y cuando el lenguaje de una obra se ha concebido colectivamente, pues se nivela por consenso; la creación colectiva, en últimas, se convierte en un problema de acuerdos”⁶⁷⁸, sostiene Camacho.

Esta postura dio como resultado que el grupo necesitase de la gran tradición de la dramaturgia universal, si querían ser coherentes con su reivindicación de la palabra. Aunque habían montado algunos autores no colombianos (Brecht, Murray Schisgal) en 1978 decidieron dar un vuelco radical en sus búsquedas creativas y reconocieron, en un nuevo salto hacia los abismos del arte, que el teatro era el objetivo central de su paso por este mundo y que la política no podía interponerse en sus decisiones estéticas. Así que, separándose de la estrecha influencia del M.O.I.R., decidieron tomar el toro de William Shakespeare por los cuernos. De estas reflexiones nació el montaje de *El rey Lear*, en versión de uno de los actores del grupo, Jorge Plata, con la codirección de dos de las cabezas esenciales del Teatro Libre: Ricardo Camacho y Germán Moure. A partir de ese momento, la sensibilidad del grupo cambió, mas no su estilo de trabajo. Fieles a una disciplina de hierro, a un rigor de partido revo-

678 Jaramillo Vélez, Patricia. “Contra viento y marea. Entrevista a Ricardo Camacho” en *Teatro Libre 1973-2005*. Editorial Planeta S. A. 2005. Pág. 19.

lucionario y a una necesidad de nutrirse de lo mejor del teatro universal, comenzaron a aparecer, uno tras otro, Valle-Inclán y Sartre, Carson McCullers y Pirandello, Tennessee Williams y Molière, Strindberg e Ionesco. Al mismo tiempo, el grupo alternó el gran repertorio de Occidente, con obras de dramaturgos colombianos como *Episodios comuneros*, *Un muro en el jardín* (Jorge Plata), *Los andariegos* (Jairo Aníbal Niño), *Crecencia, la leyenda y la música* (Armando Múnera), *Sobre las arenas tristes* (Eduardo Camacho), así como las obras teatrales de la poetisa y novelista Piedad Bonnett (*Gato por liebre*, *Sanseacabó*, *Se arrienda pieza* o *Algún día nos iremos*).

El sueño maoísta del Teatro Libre de Bogotá pareció esfumarse lentamente, luego del viaje que el grupo (más de cuarenta personas) realizase a la República Popular China en 1983. “[El viaje] nos reveló la distancia tremenda que nos separaba de esa cultura y de ese mundo”, según lo reconoció el mismo Ricardo Camacho, años después de haber vivido la experiencia⁶⁷⁹. China fue quedando atrás. Poco a poco, el grupo se afianzó en la realización de obras de teatro que tuviesen un alto nivel estético, que rompieran de manera radical con cualquier tipo de concesión con el mundo de la farándula y, en particular, con la creciente influencia de la televisión que, para Camacho y su grupo, no han dudado nunca en considerar “nefasta”. En 1988 deciden abrir la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre, la cual le dio un segundo aliento de juventud y vitalidad a la experiencia de los miembros tradicionales del grupo. La Escuela fue creciendo y se fue articulando, poco a poco, al repertorio de “la titular” del Teatro Libre. En esa misma época (1987) habían decidido comprar una segunda sede, en el norte de Bogotá, lo que representó un tremendo esfuerzo pues, de la sala tradicional de 200 sillas, debieron pasar a organizar un repertorio para un teatro de 700 butacas. La sede del Teatro Libre en el Barrio Chapinero ha ayudado a ampliar la oferta, a aumentar las ambiciones y a consolidar proyectos escénicos que, en otros momentos, podrían considerarse imposibles. Y como a Camacho y a los suyos les gustan los retos suicidas decidieron, finalizando el milenio, en 1999, que no podían morir sin haber abordado una tragedia griega en toda su dimensión. Fue así como nació la idea de montar las tres obras que componen *La Orestíada* de Esquilo, aprovechando que el grupo estaba cumpliendo sus primeros 25 años de existencia. Camacho y los su-

679 *Ibid.* Pág. 25.

yos quisieron tocar fondo. Prefirieron poner en escena la única trilogía completa que existe en los tiempos recientes, antes que tomar textos más próximos de Sófocles y Eurípides. Había que develar el misterio de “la infancia histórica de la humanidad”⁶⁸⁰, según frase de Marx que Camacho cita en una entrevista sobre el proceso⁶⁸¹.

En primer término, como siempre, estaba el eterno problema de la traducción. Una vez más, partieron de las distintas versiones en español, en inglés y en francés pero, como ya había sucedido con los distintos Shakespeare de su repertorio (*Lear*, *Macbeth*, *Noche de epifanía*, *Julio César*), Jorge Plata se encargó de hacer una versión acorde con los nuevos tiempos y con las necesidades escénicas del grupo. La inmersión en el texto duró cerca de un año, revisando 10 traducciones distintas y reinterpretándolas de acuerdo con los intereses específicos del proyecto. Luego, durante 14 meses, el elenco de viejos actores del Teatro Libre, apoyados y apoyando a los jóvenes de la Escuela de Formación, se entregaron al proceso de puesta en escena el cual, finalmente, vio la luz en 1999. Una experiencia, a no dudarlo, sui generis dentro del teatro colombiano. Ante la ausencia de teatros nacionales, los grupos independientes decidieron correr el riesgo de las necesidades estéticas del país. Con la diferencia de que Camacho y los suyos optaron por la realización de los grandes textos del repertorio internacional sin adaptaciones ni interpretaciones de vanguardia. Según Jorge Plata, su regla de juego para acercarse al texto de *La Orestíada* fue la de la “claridad y la concisión” desde la perspectiva del montaje, no la del “especialista en literatura griega”⁶⁸². Una vez más, se quiso dar especial importancia al texto. Por eso, se decidió hacer una versión en verso, porque “el teatro es el reino de la palabra hablada, de la palabra trabajada como arte en el campo del sonido; tiene, por lo tanto, que ver con lo musical, con el ritmo y la medida, y cuando la palabra se somete a esas pautas, es verso”⁶⁸³. Por supuesto, el montaje del Teatro Libre estaba en las antípodas de lo que, cuatro años atrás, el grupo

680 V. Marx, Karl. *Líneas Fundamentales de la Crítica de la Economía Política*. Traducción: Javier Pérez Royo. Editorial Crítica. Barcelona 1977. Pág. 35.

681 “Amalia Iriarte habla con Ricardo Camacho”. Revista del Teatro Libre, No. 1. Febrero de 1999. Pág. 3.

682 Plata, Jorge. “Sobre la versión”. Revista del Teatro Libre, No. 1. Pág. 8.

683 *Ibid.* Pág. 9.

Mapa Teatro había realizado en su *Oresteia Ex Machina* (1995)⁶⁸⁴. En ella, la palabra prácticamente desaparecía, para dar paso a un conjunto de imágenes y de situaciones intimidatorias que estaban más cerca del performance y de la instalación, antes que del ditirambo o de las representaciones *à la grecque*. Para Ricardo Camacho, por el contrario, la regla de oro giraba en torno del respeto al texto. Podía haber transformaciones en las ideas de la puesta en escena (sacrificaron, por ejemplo, las máscaras), se recurriría a discretos anacronismos o se presentarían las trilogías por separado⁶⁸⁵. Pero en lo que no se podía transigir era en las concesiones con la estructura verbal. “La premisa fue siempre que no importa qué tanto talento creamos tener nosotros, el de Esquilo será infinitamente superior”⁶⁸⁶. Pareciera como si Camacho y su equipo creativo hubiesen hecho suyas las reflexiones de los traductores de *Les Atrides* del Théâtre du Soleil, bajo la dirección de Ariane Mnouchkine: *‘Au traducteur, au metteur en scène, il libre, pensamment, une image de ce mouvement créateur, en essayant de dire, dans ses commentaires, comment l’oeuvre s’approprie et transforme les matériaux de la tradition, selon une liberté qu’on ne peut jamais définir à l’avance. Il ne peut pas aller au-delà. Après, commence un autre type d’interprétation, dans l’écriture et dans le spectacle, où l’oeuvre redevient un événement actuel’*⁶⁸⁷.

Cada cierto tiempo, cuando un director o una compañía deciden poner a prueba sus capacidades artísticas, filosóficas y financieras, *La Orestíada* se presenta como uno de los más altos desafíos del universo teatral de Occidente. Piénsese en las distintas versiones de los últimos 50 años (Jean-Louis Barrault, Peter Stein, Ariane Mnouchkine, Michael Thalheimer, Peter Hall, Karolos Koun, las puestas en escena del Festival de Teatro

684 Ver 6.3.2.

685 En un principio, se presentaban las obras de la siguiente manera: *Agamenón* los miércoles, *Las Coéforas* los jueves, *Las Euménides* los viernes y la trilogía completa los sábados. Pronto se dieron cuenta de que el público asistía masivamente los sábados y las obras por separado no acogían suficiente público. La temporada terminaría con la representación de la trilogía completa sólo los fines de semana.

686 “Amalia Iriarte habla con Ricardo Camacho”. Revista del Teatro Libre, No. 1. Febrero de 1999. Pág. 7.

687 Testimonio de Jean Bollack y Pierre Judet de la Combe en el programa de *Les Atrides* del Théâtre du Soleil, 1990.

Clásico de Mérida, las de los diversos festivales de teatro antiguo...⁶⁸⁸): existe una suerte de “nostalgia por la densidad”, en la medida en que los directores le apuestan a construir una obra-río *in extenso*, tratando de recuperar esa especie de transgresión espiritual que seguramente se consigue en las expresiones de largo aliento⁶⁸⁹. En el caso de Camacho, él había visto el montaje del National Theatre de Londres, pero nunca lo tuvo como referencia, pues se trataba de un espectáculo con máscaras y otro tipo de convenciones escénicas muy distintas a las cuales llegaron él y sus colaboradores. Porque para un director de teatro las obligaciones prácticas terminan transformándolo todo. Un texto teatral es un punto de partida, de cierta manera abstracto, el cual impone toda una serie de convenciones que luego la realidad se encargará de transformar. Si bien es cierto que *La Orestíada* del Teatro Libre era un proyecto “griego” en su conjunto, en la realidad, la estética y los procedimientos fueron transformándose, en la medida de las posibilidades y de las realidades propias del elenco. Una vez tomada la decisión, Camacho y sus colaboradores decidieron “partir de cero”, de tal suerte que el espectáculo se fuese dibujando sobre la escena de acuerdo con las directrices que el propio texto les fuese dictando. Apoyados en las principales traducciones al castellano (Cátedra, Gredos, Erasmo/Bosch...) el grupo fue “inventándose” la estética de *La Orestíada* sobre la marcha, de acuerdo con las ideas de la directora de arte Pilar Caballero, del entrenamiento vocal de Libia Esther Jiménez y, sobre todo, a partir de los distintos procedimientos actorales que Camacho y sus colaboradores más antiguos decidieron inventarse en el fragor de los ensayos.

En los últimos años, el grupo había combinado en su repertorio obras de Harold Pinter o Nikolái Gogol, con estrenos nacionales (la *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de García Márquez), habían conjugado a Molière y Cervantes con Peter Barnes junto a la dramaturga “de la casa”

688 Ver listado de Patricia Vasseur-Legagneux al final de *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*. Presses Universitaires du Septentrion. Paris, 2004.

689 A propósito del tema, ver Romero Rey, Sandro. “Elogio del aburrimiento” en *Revista Calle 14. Revista de Investigación en el campo del Arte. Facultad de Artes de la Universidad Distrital “Francisco José de Caldas*. Volumen 6, Número 8. Enero – Junio 2012. Págs. 119-127.

Piedad Bonnett. *La Orestíada* se fue gestando lentamente⁶⁹⁰ y, en última instancia, la reflexión sobre la experiencia se haría después de cosechados los frutos y no en el origen de sus búsquedas. De todas formas, más allá del entusiasmo profesional de “montar un griego”, a Camacho le interesaba una obra que reflexionase sobre el paso de la Ley del Talión a la Justicia organizada. Le atraía en particular la metáfora de *Las Euménides*, en las que Atenea actúa como juez (quien, a su vez, “ nombra un jurado popular”⁶⁹¹), Apolo como abogado y las Erinias como fiscales. De otro lado, le llamaba mucho la atención las distintas lecturas del texto: el paso de la oscuridad a la luz, de la barbarie a la civilización, de la noche al día. Le entusiasmaba la diversidad de un texto clásico, la ironía de mostrar a un hombre que dura 10 años combatiendo y arrasando a Troya, para luego regresar a su casa y ser asesinado, desnudo, por su esposa. Camacho considera, por su parte, que *La Orestíada* es una obra de múltiples tonalidades. Así, *Las Euménides* es considerada por Camacho casi una comedia, pues todos sus recursos se le antojan muy divertidos. De hecho, el director pone en duda las identificaciones dramáticas de dichos textos en las condiciones en las que, se supone, se representaron: desde por la mañana, al aire libre, para miles de espectadores. Había que explorar, por consiguiente, formas de puesta en escena que estaban aún sin explorar, al menos para el grupo. Un ejemplo concreto: el coro. A pesar de que el grupo había trabajado en detalle distintas preocupaciones sonoras e, incluso, habiéndolo tenido como herramienta en sus aproximaciones brechtianas, de todas maneras, el coro se presentaba como una entidad a inventarse, tomando como punto de partida el misterio de sus palabras.

¿Había una intención política en la puesta en escena de *La Orestíada*? Sí, en un sentido muy general. “Ahora, las intenciones políticas están muy mediatizadas”, admite Camacho. “Nosotros ya no hacemos una obra de teatro porque es relevante para la situación del país. Digamos que hoy en día todo es relevante y nada es relevante”. Es posible que, para el público *ad portas* del siglo XXI, asistir a esa suerte “de Everest”, como la llama el mismo Camacho, a descubrir “la madre de todas las tragedias” represente un desafío y una curiosidad profunda tan grande como la que

690 Según el libreto original de *Agamenón*, la versión de la primera parte de *La Orestíada* se terminó el 22 de junio de 1997. Es decir, 2 años antes de su estreno en salas.

691 Según entrevista con Ricardo Camacho, especial para el presente estudio, realizada en el mes de junio de 2013.

tuvo el grupo al decidirse a domarla sobre el escenario. Pero el misterio sigue allí, porque no hay un comportamiento común de los espectadores en Atenas, París o New York. Mucho menos en una ciudad como Bogotá, donde la recepción de un texto clásico puede ser recibida de la manera más inesperada. Fieles a las ideas del realismo (Ibsen, Chejov), el Teatro Libre era consciente que los personajes dramáticos ya no son los grandes héroes encumbrados que caen estrepitosamente desde la cima produciendo una hecatombe. Ahora, los pequeños antihéroes del teatro son hijos del mundo burgués, son personajes que comen, caminan, duermen y, mientras tanto, el entorno los va cambiando. De todas maneras, estos héroes legendarios (ya legendarios para Esquilo y su tiempo) representaban una suerte de fascinación especial en el mundo del teatro. Camacho considera que en *La Orestíada* hay una evidente desmitificación de las figuras heroicas, a través de poner su brutalidad en la tela de juicio de la representación. Esta distancia crítica que está implícita en el texto, de inmediato dispara múltiples lecturas que, así el conjunto escénico no se lo proponga, lo lleva a establecer equivalencias con el mundo real. En ese sentido, el montaje de una obra como *La Orestíada* deja de convertirse en un mero ejercicio de arqueología escénica, para establecer un diálogo inmediato con el mundo contemporáneo. “Cualquier historia que se cuente, ya había sido contada antes por los griegos”, dice Camacho, remitiéndose a una célebre *boutade* de Gabriel García Márquez. De esta manera, el grupo se encargó en profundizar alrededor de los arquetipos que, de una forma u otra, ya estaban establecidos en el texto original de Esquilo. De acuerdo con la versión de Jorge Plata, se hizo énfasis en los ítems temáticos más importantes de la obra: hay un golpe de estado, se entroniza una dictadura, hay un levantamiento popular contra dicha dictadura, se construye un sistema para impartir justicia. Pero, ¿de acuerdo con los cánones de un género que puede llamarse “trágico”? Para el Teatro Libre, no había unas reglas de oro para montar una tragedia. Según Camacho, nunca quisieron limitarse con preconceptos que pusieran talanqueras a la creación. “Cuando yo comencé a hacer teatro era distinto. Una obra se hacía de determinada manera, porque la obra debería servir para unos objetivos específicos. Ahora, pensamos que una obra tiene una cantidad de niveles, dice muchas cosas sobre la sociedad, sobre lo metafísico (la idea de la *hybris*, de la gente que se enloquece con el poder y

termina aplastada me parece fundamental) y nos dejamos llevar por ella, que sea ella la que nos dicte el camino”⁶⁹².

De otra parte, el director de *La Orestíada* insiste en poner en duda la posibilidad de la catarsis, teniendo en cuenta las condiciones específicas en las que se supone se representaban las tragedias en la antigüedad. Considera que la idea de Aristóteles en la *Poética* viene de la palabra escrita y no desde la experiencia directa de la puesta en escena. No es posible el éxtasis o la sanación espiritual en un espacio concebido para acoger a más de quince mil espectadores, con vendedores ambulantes, mujeres con hijos, durante seis o más horas de relación entre los actores y el público. Mucho menos, cree Camacho, puede suceder en los tiempos que corren. Es posible que este fenómeno se produzca en condiciones especiales, en salas muy pequeñas, para pocos espectadores, donde la proximidad entre el público y los actores establezca una intimidad propicia para la transgresión espiritual. Pero en un gran espectáculo, “en una comunión propia más de un partido de fútbol que de una obra de teatro”⁶⁹³, las condiciones de intimidad o de acercamiento serían hartamente diferentes. Por otro lado, el texto obliga a una serie de referencias precisas a la religión que había que asumir de alguna manera pertinente para los tiempos que corren.

Una vez que la versión de Jorge Plata estuvo terminada, al menos en el papel, Camacho comenzó a organizar la estrategia de la puesta en escena, partiendo de los textos del coro. Y la primera pregunta fue: ¿Cómo montar los coros sin caer en los estereotipos de “el coro griego”? El punto de partida se dio a través de un ejercicio que en el grupo llaman “de los ancestros”. Es decir, tomando los textos de los coros de *La Orestíada*, cada uno de los actores realizaba acciones inspiradas en sus antepasados, en fotos, en personajes que formasen parte de su memoria emocional. Durante un buen tiempo, el director miró toda una serie de partituras gestuales individuales que los actores construían basándose en imágenes de sus respectivos pasados. Y luego, subrepticamente, cuando comenzaron a trabajar los textos corales en conjunto, dichos gestos se fueron articulando a una especie de “coreografía de las palabras”. Si bien es cierto que en *La Orestíada* cada obra tiene su entidad coral diferenciada (los ancianos, las oferentes, las erinias...), en el montaje del Teatro Libre se convirtió en

692 Según testimonio de Ricardo Camacho en la conversación citada.

693 *Ibidem*.

una sola presencia con tres temas distintos. Y el *leitmotiv* sería el de los ancestros. Luego, se enfrentaron al desafío de las máscaras. Recurrieron a un especialista, Bernardo Rey, quien fabricó toda una colección de medias máscaras (dejando la parte inferior de la cara abierta), inspirado en técnicas japonesas. Pero fracasaron en el intento. Finalmente, decidieron cambiar las máscaras por un maquillaje, dibujando en el rostro distintos signos que combinaban composiciones orientales, expresionistas e incluso la base convencional del mimo.

Una vez que se fueron construyendo los elementos escenográficos, Camacho decidió que las paredes sangrasen. La imagen le vino de un cuento de Edgar Allan Poe y se convirtió en una fuerte presencia visual en los momentos climáticos de *Agamenón* y *Las coéforas*⁶⁹⁴. Pero esas soluciones escénicas sólo se verían al final, cuando se articularan todas las piezas creadas por los actores. Porque, una vez más, lo importante estaba en los textos de Esquilo y en lo que los mismos intérpretes iban proponiendo. El desafío central consistía en crear un impulso colectivo puesto que, en Esquilo, la esencia de sus textos está en los coros⁶⁹⁵. Se trabajaba por separado: por un lado los coros y por el otro los personajes individuales. Cada uno de los participantes en la puesta en escena llegaba con una propuesta inicial, muy libre, sobre la cual se ensayaba y luego se articulaba al conjunto. Por lo general, los directores del Teatro Libre de Bogotá (Ricardo Camacho, Germán Moure) no han trabajado nunca con imposiciones. El punto de partida siempre será el de la iniciativa del actor y luego dichas propuestas se discutirán, se articularán con las ideas generales del responsable del montaje y, finalmente, comenzarán a fijarse, como en cualquier puesta en escena convencional. De la misma forma, se procedió con la música. Para *Agamenón* y *Euménides*, trabajaron con el compositor Víctor Hernández, quien ha sido responsable de distintas piezas especialmente creadas para los montajes del grupo. Pero, para *Las Coéforas*, oyeron la propuesta de una joven de especiales habili-

694 *Las coéforas o las portadoras de libaciones*, según la versión del libreto original de Jorge Plata. En los programas finales se le denominó *Las oferentes*. La tercera parte se llamó *Euménides o Las Furias*.

695 Según Alsina, “los coros [en Esquilo] son, en gran parte de sus obras, los verdaderos protagonistas, si bien en determinadas tragedias hay una mayor dosis de acción dramática [...] Pero su canto no brota del rito sino de la acción”. (Ver: Esquilo. *La Orestía*. Introducción, Texto, Traducción y Notas de José Alsina. Erasmo. Textos bilingües. Bosch Editorial. Barcelona, 1979. Pág. 38.)

dades sonoras: Yamyle Lanchas (quien hiciese el personaje de Casandra en *Agamenón*). Sus ideas fueron positivamente acogidas por todos los miembros del grupo y finalmente su composición se mantuvo en la propuesta definitiva. Estas nuevas maneras de concebir el trabajo artístico se combinaban con la forma como el Teatro Libre de Bogotá iba asumiendo su manera de existir en la antesala del nuevo milenio. Los grupos escénicos, tal como fueron concebidos a finales de la década del sesenta, prácticamente fueron desapareciendo con las transformaciones profundas de las ideas de izquierda en Occidente. La mayoría de los miembros del Teatro Libre se han retirado y el grupo, poco a poco, se “oxigena” con los estudiantes egresados de la Escuela de formación y con actores invitados para los montajes. Camacho reconoce que para ellos ha sido muy difícil desprenderse del concepto del *Grupo*, tal como lo entendieron desde sus inicios, muy influidos por las ideas de Brecht y sustentadas o, mejor, confirmadas, por la ética de Jerzy Grotowski. Esa idea del grupo de teatro entendida como un conjunto espontáneo de creadores escénicos que se reúnen de acuerdo con un entusiasmo común, rompiendo con las reglas del mercado del entretenimiento, concebido como una suerte de monasterio donde actores y directores se encierran a crear y a vivir, prácticamente ya no existe en el mundo. En Colombia, los grupos de teatro se pueden contar con los dedos de la mano izquierda. Sin embargo, el Teatro Libre persiste en la idea de concebir, al menos cada montaje, como un pequeño universo de entrega total. Así los actores después se vayan a la odiada televisión, al complejo ejercicio del cinematógrafo o a propuestas escénicas con estéticas diversas, de todas maneras cada montaje requiere de una suerte de matrimonio incondicional, así el amor eterno sólo dure un par de años. Por esta razón, el Teatro Libre se ha convertido en la prueba de fuego para los estudiantes de su Escuela. La renovación ha oxigenado la ética artística de toda una generación de actores y, al mismo tiempo, le ha dado un segundo respiro de vitalidad al grupo de Camacho. “Grotowski dice que un grupo sólo dura diez años”, comenta el director de *La Orestíada*. “Si un grupo no se renueva, se muere”⁶⁹⁶. Esa renovación vino de la mano de la Escuela, la cual fue creada por otras circunstancias, no como las divisiones inferiores del Teatro Libre, sino simplemente para llenar un vacío creado ante el cierre de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), tradicional centro de formación actoral en Bogotá

696 Según la conversación sostenida para el presente estudio en el mes de junio de 2013.

desde los años cincuenta, la cual desapareció a mediados de la década del noventa. En el nuevo milenio, los centros de formación escénica en Colombia, tanto en universidades públicas y privadas como en academias independientes, se han multiplicado de una forma vertiginosa. Pero, antes de terminar el milenio, sólo se había renovado la Escuela del Distrito en Bogotá, a través de la Academia Superior de Artes de Bogotá (hoy convertida en el Programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital), la Universidad del Valle, la Universidad de Antioquia y unos cuantos programas alternos.

Así, con dicho equipo de entusiastas actores de todas las edades, se pudo consolidar el montaje de *La Orestíada*. No son muchas las experiencias escénicas de largo aliento en la historia del teatro colombiano. Como se anotó en el capítulo respectivo (Ver 6.1.3.), el Teatro La Candelaria había hecho una versión sintetizada de la trilogía de Esquilo. Pero la aventura del Teatro Libre superaba las cinco horas de duración. El público, entusiasmado por el desafío, prefirió ver la obra en su totalidad, antes que en capítulos fragmentados y sostuvo una primera temporada a lo largo del año 1999⁶⁹⁷. Es probable que el público asistente a *La Orestíada* fuese similar al que asiste tradicionalmente a la temporada anual de la Ópera de Colombia⁶⁹⁸, sumado al público que está interesado por el mundo del teatro. De todas maneras, la experiencia sirvió para que una nueva generación de espectadores entrara a formar parte de las preocupaciones esenciales de un grupo de artistas como los del Teatro Libre de Bogotá. ¿Cuál fue el resultado? ¿Una *Orestíada* brechtiana? Camacho no lo cree. La dimensión social o política del texto no era su prioridad. Al contrario, pareciera que el director se interesase esta vez por cierta dimensión metafísica del mundo que, a través de la trilogía de Esquilo, le interesaba explorar. “Hay una franja de la vida que uno no va a conocer nunca”, admite Camacho. “Siempre será una zona oscura, impenetrable,

697 La obra ha sido reprogramada, en la temporada de repertorio para la celebración de los 40 años del grupo, a finales del año 2013 y participa en la edición del Festival Iberoamericano de Teatro de 2014.

698 En el año en que se estrenó *La Orestíada* la Ópera de Colombia no superaba los tres títulos por temporada, sin extenderse más de un mes, con seis funciones por título. (En 1999, por ejemplo, se presentaron *La vie parisienne* de Offenbach, *La hija del regimiento* de Donizetti y *Un baile de máscaras* de Verdi. En 2000, por su parte, mientras se llevaba a cabo la temporada del Teatro Libre, la Ópera de Colombia presentaba *Una noche en Venecia* de Strauss, *Romeo y Julieta* de Gounod y *Norma* de Bellini).

un hueco negro. Es un territorio que está ahí y que uno nunca logrará comprender, sobre el cual se tiene que ser profundamente humilde. Y esto va más allá del espíritu religioso. Hay un misterio insondable en la tragedia griega contra el cual, tarde o temprano, terminamos estrellándonos. Es posible que a Brecht esto no le interesase, porque él era profundamente materialista. Pero a nosotros sí nos interesó el viaje al interior de lo que no podremos penetrar nunca⁶⁹⁹. Ese viaje hacia lo desconocido fue una aventura de alto riesgo creativo, el cual no se privó del humor. Como ya lo había considerado desde un principio, para Camacho el humor está presente en la tragedia griega: según él, *Las Euménides* es una obra con todos los registros necesarios de una comedia. Forma parte de ese viaje de la oscuridad (*Agamenón*) a la luz (*Euménides*), donde hay malentendidos, como la entrada de la Nodriza en *Las Coéforas* (v. 729-800) que combina los elementos dramáticos con cierta nostálgica ironía. En síntesis, para el Teatro Libre de Bogotá, el rigor y el misterio no excluyen en ningún momento el juego, la travesura, la sabia inocencia. Esa inmersión en el pozo de la fatalidad también permite que los responsables del viaje se arriesguen a salir a flote por las vías del divertimento. Así, en esa yuxtaposición de formas, de géneros y de estilos, nació y se consolidó el montaje total de *La Orestíada*. Pero cada una de las tragedias de la trilogía tuvo procedimientos específicos diferentes, de tal suerte que ni el grupo ni los espectadores fuesen a caer en las garras de la apatía o en los peligrosos abismos del tedio.

6.2.1.1 *Agamenón*: sangre en Chapinero⁷⁰⁰

Como buen producto de finales del siglo XX, de *La Orestíada* del Teatro Libre de Bogotá se conserva un video completo de toda la produc-

699 Según la conversación sostenida con Ricardo Camacho, en junio de 2013, especial para el presente estudio.

700 La segunda sala del Teatro Libre de Bogotá está ubicada en el tradicional barrio de Chapinero (se dice que el nombre de la zona se atribuye a los fabricantes de zuecos o chapines en el siglo XIX) de la capital colombiana. Esta sala de 654 espectadores fue construida por el dramaturgo Luis Enrique Osorio (1896-1966), conocida en su momento como “El Teatro de la Comedia”. En dicha sala se estrenó y se han presentado las distintas temporadas de *La Orestíada*.

ción, especialmente concebido para las cámaras⁷⁰¹. Es un registro interesante, en la medida en que permite establecer una reflexión no sólo sobre los elementos de la puesta en escena teatral sino también sobre los recursos para conservar las artes espectaculares concebidas en su inmediata relación con el público. Tras haber visto la versión integral en su temporada de estreno en 1999, para la presente reflexión se cuenta con los libretos originales de Jorge Plata y con las copias en video de la puesta en escena. En un estudio de José Luis Navarro González, publicado por el Festival de Teatro Clásico de Mérida, con edición de Francisco Rodríguez Adrados⁷⁰², se desmenuzan todos los elementos visuales que están implícitos en el texto de Esquilo (decorados, vestuario, movimientos, entradas, salidas, objetos auditivos; ritmo incluso...). El ejercicio está hecho desde la perspectiva de un profesor de griego, quien encuentra que la mejor manera de entender a fondo los textos trágicos es poniéndolos en escena, no sólo analizándolos en la lectura. Este tipo de acercamientos a la tragedia es pertinente para el caso del presente estudio. Sin embargo, cuando se reflexiona sobre un montaje a partir de su registro audiovisual, saltan las diferencias con la experiencia que se ha tenido como espectador en vivo. En la citada grabación de *La Orestíada*, desde un principio, desde la secuencia introductoria (o “cabezote”) se está determinando a la audiencia a determinados códigos para “separarla” de la televisión convencional: una pared gris, descascarada (es el mismo recurso utilizado para el afiche promocional de la obra). Sobre ella, se leen los créditos (donde se combinan los nombres de Esquilo, con los de los patrocinadores comerciales del montaje actual: los tiempos cambiaron para siempre). Al fondo, la música luctuosa, compuesta por Víctor Hernández. Estamos en territorio dramático y en territorio primitivo. Fundido a negro. De la penumbra, el espectador comienza a descubrir a un hombre, como un monje medieval, protegido por una capucha marrón, con un maquillaje bastante pronunciado. Aquí comienzan las diferencias entre el teatro y el video. Es en este momento cuando se siente la relativa fidelidad de la grabación con el montaje que ha registrado, porque no se ve el espacio escénico. Navarro González plantea en su estudio: “El palacio puede y

701 *La Orestíada. Agamenón, Coéforas, Euménides*. Una Producción del Teatro Libre De Bogotá. Realización: Carlos Lersundy. (1999).

702 Navarro González, José Luis. “Complejidad escénica de la *Orestíada*: una aproximación filológica”. En *La Orestíada. Simposio de 1990*. F. R. Adrados (editor). Ediciones Clásicas, Madrid. 1990. Págs. 65-95.

debe ceñirse a una reconstrucción arqueológica, pues es un palacio muy concreto y bien conocido, pero no es un puro telón de fondo [...] Hay un elemento, ‘la puerta’, que es constantemente aludida en la medida en que es la línea separadora de la vida y de la muerte”⁷⁰³. La frase viene a cuento si se analiza el citado montaje desde la perspectiva de su versión en video. Un personaje aislado del conjunto deja de ser el personaje que interactúa con su entorno, para convertirse en un ser que monologa en el vacío. El espectador deberá estar haciendo continuamente un ejercicio de abstracción para “contextualizar” lo que se dice frente a lo que no se ve, frente a lo que está fuera de cuadro. Pero es un referente necesario para tratar de seguir las pistas del conjunto de la puesta en escena. La cual sería como sigue:

Un hombre solo, en silencio. Mira hacia el frente. Quien conoce el texto de Esquilo sacará la conclusión de que se trata de El Vigía, “declamando” los textos iniciales de *Agamenón*. No sabemos dónde se encuentra el personaje (se sabrá más adelante). El actor (Hernán Pico) anuncia (¿A quién? ¿A sí mismo? ¿Al público?): “Yo suplico a los dioses el fin de mis fatigas. / Desde hace más de un año vigilo sin reposo / echado como un perro, aquí, en la terraza / de la mansión Atrida...”⁷⁰⁴. El tono del personaje no es el de un hombre que exterioriza su cansancio “de un año” en el que ha estado “echado como un perro”. El actor parece un ser que habla más allá de la tumba, desde la remota distancia del tiempo, lanzando una queja que está en las palabras, mas no en sus emociones. Reflexionando sobre la construcción del rol del Vigía, la teoría de Camacho con respecto a su “distancia” de las teorías de Brecht no parece ser muy exacta. Porque El Vigía (y el resto de personajes individuales) se ajusta más a las convenciones del teatro épico, tal como las entendía el dramaturgo alemán, antes que a una posible aproximación a “las vivencias” del texto. El actor susurra sus súplicas a los dioses. ¿Dónde están esos dioses? ¿En él mismo? ¿Frente a un infinito que parece observar y que el espectador desconoce? Nadie podrá saberlo. En la grabación, por lo demás, se pierde un elemento esencial de la representación teatral: la distancia. No precisamente la distancia brechtiana, sino la simple y pragmática distancia física entre el actor y el público. Esa distancia ayuda, desde un principio,

703 Navarro González, *Ibid.* Pág. 73.

704 Esquilo. *La Orestíada. Primera parte: Agamenón*. Versión: Jorge Plata. Libreto original. Inédito. Pág. 2.

a ubicar al personaje en el espacio. Y, desde la platea, los recursos expresivos (en especial, el maquillaje) no se perciben sino como un lejano fragmento del conjunto. En el video, se desnuda el artificio. Pero esto no es, de ninguna manera, un defecto. Es, simplemente, una característica diferenciadora entre la puesta en escena teatral y el dispositivo planteado por el realizador audiovisual. Ahora bien: si la imagen en video hubiese estado en plano general, tal como lo observa el público en el teatro, ¿qué pasaría? La disposición de la mirada cambia, de igual forma cambia la manera en que el sonido se proyecta. El registro, por consiguiente, no sirve sino como referencia. No como un producto en sí mismo. Siempre estará haciendo falta la inmediata y efímera presencia de la vida.

Y la vida comienza con la oscuridad inicial. La oscuridad que nunca es necesaria para una proyección en video. Después de que en el teatro se dan los tres timbres para que se inicie la representación, la luz desaparece lentamente. Y se instala la total penumbra. Ese “negro” inicial indica que el espectador debe hacer silencio y esperar, en una larga pausa, a que la ceremonia se inicie⁷⁰⁵. Luego, el paso de la oscuridad a una débil y titilante luminosidad sobre el cuerpo del Vigía, establece una nueva convención: las antorchas que indican la noticia de que Troya ha caído. Si bien es cierto que este tipo de informaciones están en el texto, como lo indica Navarro González, un director de escena debe recurrir a los elementos propios del teatro para que el espectador los viva, más allá de las palabras. Así que, en estos primeros minutos del espectáculo, se instalan las reglas del juego: el tránsito de la oscuridad a la luz, los años de la vigilia y, de manera simultánea, el indicio de cierta “atemporalidad” indicada por el vestuario del personaje. Cuando El Vigía concluye su soliloquio, se recurre a un *fundido a negro*, como en el cine. Ahora es la desaparición de la luz del teatro la que indica el *punto aparte* en el ritmo de los acontecimientos. Luego, el espacio se ilumina en pleno. El espectador se ubica: hay una puerta al centro de color gris, rodeada por una suerte de fortaleza oscura. El humo de una máquina inunda el piso del escenario con una bruma artificial. Poco a poco, van apareciendo los miembros del coro, todos vestidos con trajes largos, con capuchas, portando báculos. Uno de los miembros del conjunto entona una melodía con una flauta, muy

705 Al parecer, la convención de “la oscuridad” en las representaciones de la tragedia griega en sus orígenes estaría descartada. Todo indica que dichas obras se representaban al aire libre, de día.

parecida a una quena indígena. Los miembros del coro golpean el piso con sus báculos y parecieran llamar a alguien al interior del palacio. Da la impresión de que estas sombras, de espaldas al público real, protestan. Se destaca entonces el Corifeo, uno de los miembros veteranos del conjunto (el actor Héctor Bayona), quien se encarga de contarles a sus viejos compañeros los acontecimientos pasados (v. 40 a 82). Al igual que en otros ejemplos ya citados, el coro es una entidad variable en las maneras como se lo pone en escena en la contemporaneidad. Cuando el género trágico se tiende a trabajar de manera realista, la voz colectiva se individualiza y, a veces, los mismos miembros del conjunto pareciesen discutir entre ellos. En el caso del montaje del Teatro Libre, hay una mezcla de voces individuales con voces colectivas. De todas maneras, procuran mantener la guía protagónica del Corifeo en cuanto a los textos, pero su presencia física se confunde con la del resto del conjunto.

A partir del verso 83, el texto del Corifeo comienza a ser dicho por otras individualidades, hasta que sus dos versos finales (“Sirve de cura para mi congoja / y la inquietud que me devora el alma”⁷⁰⁶) son dichos por todo el grupo. A pesar de que el texto está dicho en primera persona del singular, son todos los miembros del coro los que se encargan de decirlo, de tal suerte que esa condición colectiva, de entidad masiva, se mantiene en la manera como se dividen los textos. A partir del primer estásimo, el coro se manifiesta de acuerdo con la siguiente “partitura”:

- Todos de espaldas al público. Golpes de báculos, gritos, gemidos.
- Los cinco primeros versos, son *cantados* en grupo.
- Siete versos son *declamados* en grupo.
- “¡Entona el canto lúgubre, sí, lúgubre”, *cantado* en coro.
- “pero que al fin se imponga la justicia”, *declamado* en coro.
- Cuatro primeros versos de la Antistrofa 1: *declamados* en coro.

706 De acuerdo con la versión de Jorge Plata. Página 4 del libreto original inédito.

- “interpretó así el oráculo”, *cantado* en coro.
- Toda la cita del oráculo es *dicha* por el corifeo.
- El estribillo repite la convención: el primer verso *cantado* en coro, el segundo verso *declamado* en coro.
- Doce versos siguientes, *dichos* individualmente por uno de los miembros del coro.
- Cinco versos *declamados* en coro.
- Estribillo. La misma convención.
- La Estrofa 2 ha sido suprimida.
- La Antistrofa 2 está dividida en dos partes, *dichas* por dos actrices femeninas miembros del coro.
- Los dos primeros versos de la estrofa 3 son *dichos* por el corifeo.
- La cita del rey es *dicha* por uno de los coreutas masculinos. Poco a poco, va entrando una melodía coral interpretada por el resto de los miembros del grupo.
- La melodía enlaza con el llamado “Himno A Zeus” (Antistrofa 3), donde se *cantan* los tres primeros versos.
- De ahí en adelante, hasta el final de la Estrofa 4, el texto es suprimido.
- La Antistrofa 4 y la Estrofa 5 son *dichas* de manera alterna (un verso por cada coreuta), como una suerte de “esticomítia coral”.
- La Antistrofa 5 está repartida alternativamente en las voces de dos mujeres.

- La Estrofa 6 está *dicha* en coros divididos entre las voces femeninas. No importa el sexo de los intérpretes sino sus sonoridades (voces agudas, voces graves).
- La Antistrofa 6 está dividida en bloques de dos y tres versos *dichos* por voces femeninas. Algunos de los versos han sido suprimidos.
- Enlazan directamente con el Primer Episodio. El primer texto del corifeo, una vez que ha aparecido Clitemnestra, está *dicho* de manera alterna por los distintos miembros del coro.

Los coreutas manifiestan ciertas individualidades, aunque el conjunto del Estásimo pareciera corresponder a una suerte de movimiento musical, en el que importan los ritmos, los tiempos, así como las calidades melódicas y armónicas, las cuales terminan devorándose los posibles significados. Inmerso en este conjunto de recursos, el texto está al servicio de la musicalidad de las palabras y pareciera que los acontecimientos se diluyen en la dimensión poética de los mismos. La puesta en escena, por consiguiente, reivindica la palabra, a no dudarlo pero, al mismo tiempo, la palabra se convierte en una herramienta sonora, más que en un instrumento de transmisión de ideas. Pareciera que la religiosidad de los textos, puesta en manos de creadores (materialistas, a dos mil cuatrocientos años de distancia), se convierte en un nuevo juego, en una manera de experimentar emociones que no necesariamente tienen que ver con la identificación, sino con la nostalgia hacia cierta espiritualidad perdida.

Entonces aparece Clitemnestra. La actriz Laura García⁷⁰⁷, encargada de interpretarla, ha sido parte activa del Teatro Libre de Bogotá desde 1983, cuando protagonizó la versión de Edward Albee del relato de Carson McCullers titulado *La balada del café triste*. A partir de ese momento, representó roles fundamentales en la historia del grupo, donde se pueden valorar especialmente los monólogos escritos por Piedad Bonnett y, sobre todo, la *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de Gabriel García

707 En la temporada 2013-2014 fue remplazada por la actriz del Teatro Ditirambo, Margarita Rosa Gallardo.

Márquez. En 1999, realizar el rol de Clitemnestra significaba para la actriz su consolidación como especial figura de las tablas. Así se siente desde su aparición en la escena, durante el Primer Episodio. Laura García (es difícil separar a la actriz del personaje) vestida de rojo, cruzando los brazos (las manos empuñadas) sobre el pecho. Desde un principio, por consiguiente, sabremos que Clitemnestra es una figura, más que un personaje. Su soliloquio se concentra en las palabras. Ella, en el prosce-nio, declamatoria, con el adusto rostro triunfante frente al público, mien-tas el resto de los coreutas la rodean. La García se reconoce en el teatro colombiano como una hermosa intérprete, de fuertes rasgos masculinos. Y su Clitemnestra no es la excepción. El tono es exaltado de principio a fin, hasta que la actriz desaparece por la puerta por la que ingresa. De nuevo, el coro se reparte entre textos cantados y textos dichos, entre las voces conjuntas y las voces individuales, entre el Corifeo y los coreutas, entre largos párrafos intactos y textos suprimidos (versos 355 a 502). Este Segundo Estásimo es, si se quiere, más coloquial, en la medida en que se ve al coro conversando entre unos y otros, ancianos curiosos que divagan, exultantes, sobre las consecuencias de la guerra. Acto seguido, aparece un nuevo personaje: El Heraldó (en el libro *Teatro Libre de Bogotá 1973-2005* lo llaman El Mensajero; para José Alsina es *El Heraldó*), un hombre de gruesa barba (el actor Ricardo de los Ríos) quien transmite, entre cantos y exagerados gritos de victoria, la inminente llegada de Agamenón. El Heraldó es un informante de acontecimientos lejanos y su arribo entusiasta genera en el ambiente una atmósfera de cierta lejana esperanza. De nuevo, el personaje individual centraliza la acción sobre la escena, mientras el coro lo rodea, deseoso de conocer los acontecimientos que narra. La interpretación de Ricardo de los Ríos es un tanto operática. Grandes gestos enfatizan las palabras que se disparan a gritos para terminar, cada cierto tiempo, en alegres melopeas.

Entonces regresa Clitemnestra. ¿Por qué se ha ido, por qué regresa? (“ofreceré plegarias a los dioses”, ha dicho, antes de salir) En algunos textos se indica que Clitemnestra ha estado en escena desde un principio (en la versión de Jorge Plata, se indica que Clitemnestra ha entrado a escena desde la mitad del texto inicial de *El Vigía*. Pero esto no se conservó en el montaje). El hecho es que ahora ella se ha ido, y vuelve. En medio de su entusiasmo por el regreso de su esposo, hay un acontecimiento definitivo: ella está mintiendo. Pero es una información que

el texto no revela aún. El público no lo sabe, no debería saberlo. Los ancianos, al parecer tampoco. Al menos es la idea que trabaja el montaje: ellos la escuchan inocentes. Pero hay algo en la interpretación de Laura García que no está en el texto: ella evidencia su cinismo. Es decir, la mentira que, al parecer, no debería aún saberse, la actriz la anuncia con su interpretación. Hay algo en ese personaje que no está diciendo del todo la verdad. Ella lanza su texto y regresa al palacio, caminando como una figura militar: marchando. Acto seguido, el diálogo entre el Corifeo y El Heraldo ha sido casi suprimido. Se recupera la segunda parte del Tercer Estásimo (verso 717 y ss.) con el mismo recurso escénico con el que se ha manejado la presencia del coro. Hasta el nuevo episodio en el que el Corifeo lanza un gran grito: “¡Hijo de Atreo, destructor de Troya!” En ese momento, aparece una nueva convención escénica: entra Agamenón en un carro metálico, empujado por distintos miembros del coro. El carro tiene dos ruedas y Agamenón está cubierto por una pechera y un casco que cubre la totalidad de su cara, salvo los ojos. Todo él es de metal. Pero el carro entra desde el público. Es decir, se rompe la ilusión del escenario para darle otro tipo de corporeidad a la entrada del héroe: el héroe viene de donde vienen los espectadores. El carro ocupa el centro del escenario y, una vez Agamenón se ha despojado de su casco, lanza su texto hacia el coro (v. 810 a 854). Al final de cada estrofa, el coro repite una armonía: “A-ga-me-nón...” dándole, de nuevo, una apoyatura musical al extenso soliloquio del personaje, interpretado por el veterano actor del grupo Germán Jaramillo (quien, más adelante, representará el rol de Apolo en *Las Euménides*).

Al terminar, hace una nueva entrada Clitemnestra, más que expectante, triunfal. Está adornada por una larguísima capa roja que le cubre todo su cuerpo. Lo que primero sorprende en su aparición es la ausencia de reconocimiento. Fría, imponente, Clitemnestra se dirige hacia el frente, casi sin mirar a su marido, el recién llegado: “Varones respetables de Argos, yo no siento / vergüenza de dar muestras de mi amoroso afecto / en presencia de ustedes...”, dice. Pero no hay “amoroso afecto” hacia Agamenón. Éste permanece erguido en su carro, mientras Clitemnestra se dirige a él y los gestos de afecto se convierten en caricias torpes de lado y lado, casi muecas despectivas. Todo es muy sutil, no hay evidencia de desprecio o de deseo de venganza. Al terminar el soliloquio, la capa se convierte en alfombra roja, en dirección hacia la puerta posterior, desde

el proscenio (“Desplieguen ya la alfombra que cubrirá el sendero / del rey hacia el palacio...”) En el verso 943, Clitemnestra ayuda a despojar a Agamenón de su calzado. Ahora sí, descalzo, se dispone a ingresar al palacio, caminando sobre la roja alfombra. Pero, en el momento en que va a pisar el camino escarlata, se detiene. La imagen se congela por algunos segundos, cambiando la convención escénica, construyendo un ligero *ralentí* por parte de todos los miembros del coro. Avanza lentamente, como Cristo caminando sobre las aguas. Por fin, Agamenón entra al palacio. La puerta se cierra de arriba hacia abajo, con violencia, como una guillotina. El Cuarto Estásimo está dicho alrededor de Casandra: la actriz (rubia; la troyana, la “extranjera”, es rubia...) Yamyle Lanchas, vestida de blanco, descalza, con una pequeña corona con discretos cachos, como los de los vikingos. Luego, regresa Clitemnestra: la puerta se abre de abajo hacia arriba. Ella invita a Casandra para que ingrese también al Palacio. El cinismo triunfal de Clitemnestra cada vez se hace más evidente.

La extensa secuencia de las premoniciones de Casandra marca el clímax de los acontecimientos (verso 1072 a 1326). Es una escena desgarrada, con un tempo vibrante, en *fortissimo*, un lamento continuo de la joven y bella esclava. A veces ella canta algunos pasajes, pero el tono central de todo el bloque es el de un inmenso y continuo lamento, el cual llega a su máximo registro en el instante en que Casandra grita su: “¡Digo que va a morir Agamenón!” Aquí hay una conmoción vibrante por parte del coro, que se desplaza enloquecido por todo el escenario. Un poco más adelante, cuando Casandra dice: “¡Que se destruyan antes que yo muera!” (sic), la actriz rompe el báculo y se arranca las cintas que la cubren. Luego, da la espalda al público: “No existe escapatoria, amigos míos”, anuncia, mientras comienza a avanzar por la tela roja. Una pausa expectante. Entonces Agamenón grita desde el interior del Palacio, detrás de la puerta/guillotina. Sus gritos son un tanto torpes. Pero el coro, en primer plano, se encarga de construir la intensidad trágica del momento. Golpes de tambor marcan imágenes estáticas que cambian con cada texto. Al finalizar esta suerte de nueva esticomitía coral, las paredes del palacio empiezan a sangrar (en una imagen que recuerda los ascensores de la película *The Shining* de Stanley Kubrick). Es sangre que viene del techo. Las paredes de la escenografía parecen metálicas y brillan, doradas, por el reflejo de las luces. Se abre la puerta y aparece la siniestra figura de Clitemnestra, convertida ahora en un monstruo ensangrentado. Está

encorvada, hacia el frente, con un hacha enorme en sus rojas manos. Ríe triunfal. Cuando pronuncia palabras como “Agamenón” o “Egisto”, las chilla. Se ha convertido en una bestia del terror. El coro llora de manera prolongada, en una nota, al unísono. Clitemnestra cruza sus manos empuñadas sobre el pecho. Continúan los lamentos de los ancianos, hasta que hay una nueva transición marcada por la entrada de Egisto. Aparece de entre el público, descalzo, con una cinta en la frente, sin mangas, con pantalones de color marrón. No tiene la pretendida imponencia del rey asesinado. Egisto bebe de una copa que le extiende uno de los guardias que lo acompañan. El coro toma partido por Agamenón. El texto indica que Egisto no participó activamente en el crimen: “¡Ah, cobarde! / ¿Por qué no lo mataste con tus manos / y a la mujer dejaste la tarea?”⁷⁰⁸. Se nota el contraste entre los dos amantes: Clitemnestra es mucho más altiva, mucho más contundente. Egisto, a pesar de su ira atávica, se ve en el montaje del Teatro Libre un tanto más frágil.

Los cuerpos de Agamenón y Casandra son arrastrados por el piso, encima de la tela roja, cuando Clitemnestra entrase con el hacha ensangrentada a escena. Ella y Egisto desaparecen por el fondo. Silencio. Hasta ese momento, en el montaje no ha habido ningún tipo de anacronismos o de relaciones directas con la realidad colombiana. Pero, al final, los guardias que acompañaban a Egisto empujan a los miembros del coro diciendo: “¡Despejen! ¡Circulen!” como si fueran policías criollos, a pesar de sus trajes y sus cascos de época. Estos mismos guardias arrojan los objetos regados por el piso encima de los cadáveres. Luego, cubren los cuerpos con la tela roja y los arrastran fuera de escena, por una de las laterales. Lentamente, cae la luz. Al final, es el eco de las palabras el que se mantiene. Los recursos escénicos han sido pocos. Sólo los necesarios. No ha habido grandes coreografías ni arreglos sonoros muy complejos. *Agamenón* concluye como una respetuosa reproducción de una fábula, donde la interpretación se pone al servicio del verso y, de alguna manera, a pesar de los propósitos de su director, el conjunto es un contenido homenaje a una tradición, dentro de los aproximados límites de un texto que pareciera estar ceñido, en una buena parte, a la extensión imperiosa del original. Pero la emoción se hace esquiva. Pareciese que la persistente fidelidad hacia el modelo antiguo le restase proximidad a la representación con el público. Existe, sí, un entusiasmo general. Pero es un entu-

708 Verso 1643 y siguientes, según la versión de Jorge Plata.

siasmo indulgente hacia el esfuerzo del conjunto, antes que a la íntima identificación con una conmoción que nazca de las entrañas mismas de la representación. Ni la puesta en escena ni mucho menos su transcripción audiovisual se construyen sobre las emociones, sino sobre una correcta y fría traducción escénica, la de unos acontecimientos que, a pesar de sus artificios galantes, siguen instalados en una nueva antigüedad.

6.2.1.2 *Coéforas*: las armonías de la muerte

Tras una pausa de quince minutos, regresaba la ceremonia al escenario del Teatro Libre de Bogotá. La versión de *Las Coéforas* es mucho más compacta. Han reducido notablemente los textos de los coros y el montaje se concentra en los personajes individuales. Pero con un ingrediente adicional: la música (compuesta por una de las actrices, Yamyle Lanchas) es mucho más elaborada. Si en *Agamenón* la presencia sonora es simple, apoyando rítmicamente los textos de personajes individuales y colectivos, en la segunda parte hay mayores arreglos, armonías más complejas, menos instrumentación y mucho más trabajo vocal. En realidad, como lo comentaba Ricardo Camacho, las reflexiones de los coros son las verdaderas protagonistas de *La Orestíada*. Es decir, ancianos, oferentes y erinias se convierten en los pilares del drama y su presencia física en la puesta en escena se torna esencial. De esta forma, cualquier montaje que se quiera hacer de las tres tragedias tiene que tener como dispositivo esencial la coreografía de los mismos. Y justamente allí, en la presencia de los coros, es en donde debe radicar la diferencia en cada una de las obras de la trilogía. Si en *Agamenón* los ancianos estaban cubiertos por gruesas capas de lana oscura, ahora las portadoras de libaciones son un grupo de mujeres (aunque los intérpretes sean de ambos sexos) todas vestidas con largos trajes negros, incluidos los dispositivos que cubren sus cabezas. Aunque ellas no estarán desde un principio, como en el texto original, pronto se convertirán en el motor esencial del drama.

Los acontecimientos se desarrollan de la siguiente manera: cuando se instala la oscuridad en el escenario, se abre la puerta/guillotina de abajo hacia arriba. Entra un hombre, un esclavo, portando una antorcha. Con el fuego, enciende un pequeño recipiente en el centro del escenario: allí

está la tumba del rey asesinado. Esa débil llama será la tácita protagonista visual durante toda la hora que dura la representación de *Las Coéforas*. Cuando el esclavo desaparece por la puerta central, entran a escena dos hombres con ropas marrones, de pantalones y cuerdas amarradas en sus ropas. Son Orestes y Pílates. Orestes se encarga de identificarse y de identificar el espacio. Al regresar de su destierro, ofrece un homenaje simbólico a su padre muerto. El actor (Ricardo de los Ríos) realiza una interpretación con gestos fragmentados, donde la estilización rompe con cualquier tipo de “sicologización” de los versos. El coro aparece, portando ánforas blancas, que se contraponen con el negro de los trajes. Las armonías sonoras son de una sombría belleza y le dan al ambiente luctuoso cierta elegancia operática, convirtiendo el conjunto en un oratorio de tiempos imprecisables. Porque la manera como los textos son dichos, sumados a los cantos de las coéforas, se convierten en un inmenso fresco muy estilizado, donde el público podrá establecer cierta proximidad espiritual, gracias a los artificios de la música. Penumbra, fuego, colores opacos, densa tristeza, todos a una, se encargan de convertir la puesta en escena en un prolongado canto de difuntos.

De entre las figuras del coro, se desprende la joven Electra. Ella está de luto también. Sus cabellos son cortos y a veces se pueden evidenciar sus brazos desnudos, contrastando con el negro de su traje. Es pertinente tener en cuenta de qué manera la particular métrica como está elaborada la versión, ayuda al estilo de la interpretación de los personajes individuales. Los parlamentos están contruidos en versos octosílabos y versos endecasílabos, con rimas vocálicas, de tal suerte que los actores se apoyan en la fragmentación de las estrofas para construir sus pausas interpretativas. Los movimientos, como ya se ha observado, no son realistas. Al no tener un equivalente directo con la forma de conversación coloquial, los actores (y Electra en particular) dividen sus movimientos mecánicamente, de tal suerte que la emocionalidad se presenta “de afuera hacia adentro” y no hay una necesidad psicológica de construir sus respectivas interpretaciones. En el soliloquio de Electra que comprende los versos 124 a 151, la versión de Jorge Plata se inclina por los alejandrinos libres y la interpretación, al mismo tiempo, se transforma. Ahora la voz de Electra es gutural, como la de una fiera herida. Electra no es aquí la niña impotente, víctima pasiva de los acontecimientos, sino que su monstruosidad anuncia la fatalidad de los acontecimientos ulteriores. El

coro, por su parte, hace eco en la segunda parte del parlamento, cuando Electra dice: “Padre, te lo suplico, también esto te pido, / escúchame, haz que Orestes por un don del azar / regrese del destierro...”⁷⁰⁹. Esas reverberaciones corales son los momentos climáticos de toda la segunda parte de la trilogía. La preocupación armónica continúa a lo largo de la puesta⁷¹⁰. Y si en la primera parte hay ciertas remembranzas, conscientes o no, de los recitativos sincopados de Carl Orff, en los arreglos de Yamyle Lanchas hay evocaciones armónicas mucho más convencionales pero, al mismo tiempo mucho más elaboradas y, de cierta manera, más efectivas.

Viene entonces un segundo reconocimiento, si nos atenemos a que el primero es el encuentro de Orestes con la tumba de su padre. Ahora es Electra la que descubre, primero, “un rizo de cabellos en la tumba” y, más adelante, le informa al coro que “...hay otro indicio /son huellas de unos pies / exactos a los míos”⁷¹¹. Se ha comentado acerca de la falta de verosimilitud en estos detalles entendiendo, desde una perspectiva realista, que el tiempo ha pasado y las formas físicas también. Pero, una vez más, la puesta en escena de Ricardo Camacho no juega a este tipo de equivalencias con la vida. Estos personajes pertenecen a otros contextos y es posible que la huella o el mechón de cabellos de Orestes hayan permanecido inalterables: ¿por qué no? Si aceptamos que los personajes hablen en coro o se dirijan cantando a los protagonistas, los detalles de la historia también pueden caber en esta suerte de estilizaciones continuas que están inmersas en la burbuja poética de *La Orestíada*.

A partir del verso 212 aparece Orestes junto a Pílates (en el montaje no es muy claro el rol que juega su amigo en la cadena de acontecimientos). La esticomitía está apoyada en la urgencia interpretativa de Electra, como si ella hubiese presentido el regreso de su hermano y le costara trabajo aceptar que tanta felicidad sea cierta. Hasta que, en el momento en el que dice: “¿Es a Orestes a quien estoy hablando?”, los gestos se descomponen hasta los límites de la fascinación incestuosa: Electra

709 Esquilo. *La Orestíada*. Versión: Jorge Plata. Libreto original inédito. Pág. 69.

710 Sobre *Las Coéforas*, Rodríguez Adrados comenta: “...consiste fundamentalmente en una serie de trenos que culminan en la acción de muerte de Orestes”. (Rodríguez Adrados, Francisco. “El significado de *La Orestíada* dentro de la tragedia griega”. En *La Orestíada. Simposio de 1990*. Ediciones clásicas, Madrid, 1990. Pág. 10.

711 *Ibid.* Pág. 72.

besa los labios del recién llegado, como si fuese el amante perdido que regresa de entre los muertos. La felicidad se confunde con los lamentos del coro. A veces, las súplicas a los dioses suenan impostadas, porque la palabra “Zeus”, cantada en solemnes armonías, complementadas con un castellano demasiado racional para el conjunto, se convierten en textos de una religiosidad ajena tanto para los actores como para el público. Porque la intimidación espiritual no existe en los espectadores, si ésta no nace del interior de quienes la interpretan. La solemnidad de *Las Coéforas* del Teatro Libre de Bogotá es escenográfica, de dirección de arte. Pero el conjunto se siente atrapado por la memorización milimétrica de los textos, por la aparatosa densidad del conjunto y el resultado pétreo del montaje sigue perteneciendo más a los territorios del pasado que a las evocaciones del presente. De todas maneras, una vez más, es preciso tener en cuenta que muchos de los grupos colombianos que se han decidido por la tragedia griega lo hacen, sobre todo, por las equivalencias con el presente. Porque la obra, como se insiste siempre ante los textos clásicos, hablan mucho más allá de los límites de su tiempo. En el caso del Teatro Libre, sin embargo, es el pasado el que triunfa, mientras el presente espera en la retaguardia.

En 1999, cuando se estrenó *La Orestíada* en Bogotá, llevaba un año en el poder el presidente Andrés Pastrana Arango. Su triunfo electoral se debió a su promesa de conseguir la paz con los grupos insurgentes y, en particular, con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), con quien inició un prolongado proceso de diálogos que comenzó en 1998 y que debió frustrarse en 2002, por las continuas violaciones de los acuerdos logrados. El año en que se estrenó *La Orestíada*, se habían despejado 42.000 kilómetros cuadrados del territorio nacional, donde se instalaría la guerrilla y donde comenzaron a adelantarse los primeros pasos hacia la paz esquivada. La tensión era continua, empezando porque el día de la ceremonia protocolaria para iniciar las conversaciones, con invitados de todo el mundo vestidos de blanco, el líder del movimiento insurgente, Manuel Marulanda Vélez (el legendario guerrillero conocido como “Tirofijo”), no asistió al lugar de los acontecimientos. La imagen del presidente Pastrana, junto a una silla blanca sin su principal oponente, se conoce mediáticamente, como “La silla vacía” y fue, de alguna manera, la premonición de unas conversaciones condenadas al fracaso. Durante todos estos años, los grupos paramilitares de extre-

ma derecha contraatacaban por todo el país, liderados por los hermanos Castaño, hijos de un terrateniente antioqueño que había sido asesinado por la guerrilla. De igual forma, en las elecciones presidenciales del año 2002, el ganador resultaría ser el polémico Álvaro Uribe Vélez quien, con su política de “seguridad democrática” le declaró la guerra frontal a los grupos insurgentes. Por lo demás, es preciso anotar que el padre de Uribe también había sido asesinado por las FARC, luego de un frustrado intento de secuestro.

Ante esta ola de odios atávicos y de venganzas siempre justificables, una obra como *La Orestíada* podía servir como gran metáfora de los convulsionados momentos en los que se vivía en Colombia. Y, en particular, *Las coéforas*. “La acción de *La Orestíada* corre en torno a un ‘crimen’, *Agamenón*, una ‘venganza’, *Las Coéforas*, y un ‘juicio’, las *Euménides*”⁷¹², como se anota con frecuencia, cuando se quiere apretar la complejidad de un tema en cómodas síntesis. La segunda parte de la trilogía se nutría de elementos equivalentes con el mundo real colombiano y, así como *Antígona* podía servir de dolorosa metáfora a los convulsos acontecimientos de las mujeres de la guerra, así mismo *Las Coéforas* podía hablar del espiral incontenible de la venganza, hasta llegar al matricidio. De nuevo, la teoría de Camus sobre las razones implícitas y explícitas de los personajes trágicos se hace pertinente: no hay buenos ni malos. Todos tienen sus razones. En el caso de *La Orestíada*, se podría decir que el gran planteamiento de la historia está en *Agamenón*, el conflicto central se materializa en *Coéforas* (el clímax estaría presente en el asesinato de Clitemnestra) y el desenlace está manifiesto en *Euménides*. En el montaje del Teatro Libre, la apuesta de realizar un espectáculo de casi cinco horas de duración, implicaba que *Las Coéforas* debería representar una cima rítmica de especiales dimensiones. Por ello, los elementos interpretativos son apoyados por nuevos recursos formales que despertasen una nueva curiosidad, a través de lo inesperado. Y lo inesperado no sólo es la llegada de Orestes, sino el conjunto coreográfico y musical del coro. Allí radica el encanto y la sobria efectividad de la segunda parte de la trilogía.

En la oración de los dos hermanos, arrodillados ante la tumba de su padre, el coro se integra, también de rodillas, produciendo una serie de

712 Del Estal, Gabriel. *La “Orestíada” y su genio jurídico. Justicia de sangre y espíritu urbano*. Biblioteca “La ciudad de Dios”, El Escorial, 1962. Pág. 21.

sonidos alternos que componen el verdadero *tempo* interior del conjunto. Y toda la descarga frenética de las promesas de venganza, donde los textos no paran en ningún momento, la palabra se interrumpe, al final del verso 584, para dar paso a un significativo silencio. Orestes y Píldes salen de escena. El coro traza un camino con sus propios cuerpos para que desaparezcan los dos amigos. Acto seguido, el coro también se retira. Pero Píldes y Orestes regresan. Esta extraña elipsis coincide con el corte de casi cien versos (del 585 al 651). Los dos amigos regresan, ahora cubiertos con largas capas habanas. El criado les abre la puerta central: un criado de cortos pantalones, descalzo, un tanto caricaturesco. En ese momento, los forasteros disfrazados, son recibidos por Clitemnestra, vera efigie, con los brazos extendidos a lado y lado de su cuerpo. Orestes lleva una máscara en el báculo, como un mudo recuerdo de una convención desaparecida en el presente montaje. Es en dicho momento en el que el joven le anuncia a su madre que debe “dar a los padres de Orestes la nueva / de que éste ya no vive...”⁷¹³. Orestes le entrega una urna a Clitemnestra donde, se supone, están sus propias cenizas. La actriz Laura García se engolosina en la ironía al mentir ella también, como está mintiendo su hijo a quien aún no reconoce: “¡No hay victoria posible en esta lucha / contra la Maldición que se ha ensañado / en esta casa!”, aúlla. Y el espectador sabe que esos gestos que subrayan la mentira indican que Clitemnestra es parte activa de dicha maldición. Para completar la ambigüedad de su comportamiento, la actriz se unta de cenizas todas las partes desnudas de su cuerpo mientras habla. Ahora, el espectador sabe que ella miente y Orestes también lo sabe. El espectador sabe que el extranjero es Orestes. Sólo Clitemnestra desconoce los acontecimientos. La victimaria comienza a convertirse en la víctima.

El coro regresa, cuando Clitemnestra y los falsos forasteros entran al Palacio. El nuevo punto de giro en las imágenes de *Coéforas* está representado por el nuevo personaje que hace su aparición en la tragedia: La Nodriza de Orestes. En este caso, se trata de un actor masculino representando el rol de la mujer, completamente vestido de blanco, pero nunca se le verá su rostro, cubierto por una manteleta del mismo color. En este momento, hay un poco de humor en el registro del personaje. Por segunda vez (como en el final de *Agamenón*) un guiño local arrebatá ciertas sonrisas cómplices del público: el acento de La Nodriza parece el de una

713 *Ibid.* Pág. 95.

campesina del interior de Colombia. Ella es una figura descompuesta, que camina en cámara lenta y que cuando dice: "...ahora- Ay desdicha - me entero de que ha / muerto..." enfatiza la última palabra con un aullido agudísimo. Pero el coro regresa a la densidad de los acontecimientos, a las letanías y a los armónicos lamentos de las portadoras de libaciones. Hasta que aparece Egisto, a quien ya habíamos visto brevemente en *Agamenón*. Egisto ahora está cubierto por una gruesa chaqueta metálica que deja ver su pecho desnudo. En este momento, en el texto, el coro se vuelve cómplice de los asesinatos que se avecinan: "pero entra y averigua con los huéspedes; / es la manera de aclarar las cosas", dicen, empujando a Egisto hacia el interior del Palacio, donde ya ha entrado Orestes. En la puesta en escena hay una discreta imagen de contraposición: mientras el coro invita a Egisto al Palacio, todos se cubren las caras con sus mantos negros, como si no quisieran sentirse descubiertos, o prefiriesen "no dar la cara" ante la violencia que se avecina. Egisto entra arrogante, acompañado por La Nodriza. Larga pausa. De nuevo, el coro invoca a Zeus. Una pausa prolongada. El coro mira hacia el frente, hacia el público real. Gritos y estruendo al interior del palacio. El esclavo aparece con una antorcha, esperpéntico, caricaturesco, con una imagen que se contrapone al horror que se debe estar viviendo en el interior. La sangre que chorrea por las paredes se hace de nuevo manifiesta. Clitemnestra (¿dónde estaba? No importa en este momento: lo que importa es lo que se viene encima) aparece, imponente, con su capa roja. Momentos después, la puerta guillotina se abre: Orestes y Pílates, con la ira triunfante de la venganza, arrastran el cadáver de Egisto y lo ponen a los pies de Clitemnestra. Ella se arrodilla, desarmada. Está vencida. De nuevo, sus reacciones no están apoyadas en el pánico. Al contrario, pareciera como si la fuerza "varonil" de la reina se mantuviera aún ad portas de su asesinato. La esticomitia siguiente es dicha con los rostros muy pegados. Orestes se protege de la cara de Clitemnestra con una mano, como si lo agrediese la saliva que se escapa de sus labios. Hasta que la suerte está echada y Orestes arrastra del pelo a su madre hacia el interior del Palacio. El Coro permanece desconcertado a lo largo del escenario. Se miran los unos a los otros. Se lamentan y cantan sus dolores. Luego, miran hacia el frente, erguidos, épicos, solemnes. Orestes y Pílates regresan arrastrando el cuerpo de Clitemnestra, envuelta en la roja tela en la que habían envuelto a Agamenón. Ahora, una red cubre los cuerpos de las víctimas. Entonces aparecen las Furias. Pero no las vemos. Sólo son vistas por el coro y

por Orestes, quienes dirigen sus respectivas miradas hacia el frente: las Furias son el público, los espectadores reales. Orestes da la espalda. Lo persiguen. Orestes huye. Pero huye hacia el frente. Huye hacia el público. Es decir, huye hacia las Furias. Huye en búsqueda del arrepentimiento. Y desaparece. El coro canta y declama su desconcierto. Hasta que la luz se extingue. Sólo queda sobre el escenario la débil llama de la tumba de Agamenón.

¿Catarsis? Los momentos climáticos de *Coéforas*, sus respectivos asesinatos, son momentos que buscan una sobrecogedora belleza. Pero no hay una intimidación para producir terror y piedad. Al contrario, las imágenes son extáticas y el asesinato se aplaca con la elegancia de las formas. En este momento de *La Orestíada*, la muerte no ha triunfado sobre el escenario sino la reproducción, en clave solemne, de los acontecimientos de Esquilo. Una nueva pausa le anuncia a los espectadores que no todo ha terminado.

6.2.1.3 *Euménides*: la justicia de los escenarios

A finales del año 2012, después de un largo periplo de conversaciones secretas, el gobierno del Presidente de Colombia, Juan Manuel Santos, decidió reanudar los diálogos de paz con las guerrillas de las FARC. Con un país dividido entre quienes quieren acabar con los grupos insurgentes por la vía de las armas y los que prefieren una salida negociada al conflicto, las conversaciones comenzaron a desarrollarse, a puerta cerrada, en la ciudad de La Habana, en Cuba, con un permanente apoyo internacional. Para cerrar la temporada del año 2013, el Teatro Libre de Bogotá, celebrando sus 40 años de existencia, decidió recuperar el montaje de *La Orestíada* de 1999. Aunque no lo planteen de manera abierta, el conflicto central de *Las Euménides*, la tercera y última parte de la trilogía, presenta curiosas coincidencias con temas esenciales de las discusiones de paz entre el gobierno colombiano y la insurgencia. Pero, de nuevo, las asociaciones se presentan más desde la manera como el público del país puede leer las entrelíneas del texto de Esquilo antes que por las pistas directas que se puedan encontrar en la puesta en escena de Ricardo Camacho. El montaje, de todas maneras, hace una serie de concesiones o, mejor,

de adaptaciones al género, de tal suerte que la tercera parte del montaje cuenta con los suficientes ingredientes de variedad para que el público contemporáneo se acerque sin mayores problemas a la densidad y a la lejanía de los versos clásicos. El primer elemento que se hace evidente dentro del conjunto es el humor discreto. Como ya se ha dicho, Camacho considera que *Las Euménides* no es una tragedia, tal como se la entiende de manera convencional. Pero no sólo por la ausencia de fatalidad o de final desgraciado, sino porque los mismos ingredientes allí utilizados parecieran, según su particular mirada del texto, los componentes de una traviesa farsa didáctica, antes que una intimidante pieza donde se destrozan los pedestales de los héroes. Quizás siguiendo la célebre *boutade* de Karl Marx al inicio de *Der Achtzehnte Brumaire Des Louis Bonaparte* („Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Thatsachen und Personen sich so zu sagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als große Tragödie, das andre Mal als lumpige Farce“⁷¹⁴), Camacho opta por construir un prolongado divertimento en el que Las Erinias son unas travieras brujas, antecedentes directos de las célebres pitonisas del *Macbeth* de Shakespeare, vestidas de negro, con alas de murciélago, calvas, con extensiones de pelos de paja, maquillajes exagerados y gestos monstruosos. Dichas Furias, ya no son las que otrora le produjeren estertores a los asistentes de la Grecia antigua, sino travieras y juguetonas figurillas que parecen extraviadas de una representación de teatro infantil. Se dice que el drama satírico que complementaba la trilogía de *La Orestíada* se llamaba *Proteo* y era un juego alrededor del cambiante ser de las profundidades marinas y de su encuentro con Menelao. De existir dicho texto, ¿sería este el tono propio para *Las Euménides*? Difícil saberlo. De todas maneras, la apuesta de Camacho y los suyos apunta a dicho giro radical y sobre esta base debe girar el comentario acerca de la puesta en escena⁷¹⁵.

714 (“Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa.”) <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/brumaire/brum1.htm> Consultado en mayo de 2013.

715 No es el único: en 1992, en la versión de *Les Atrides* del Théâtre du Soleil, bajo la dirección de Ariane Mnouchkine, *Las Euménides* estaban representadas por una suerte de esperpénticos gorilas no exentos de humor ni de juegos farsescos.

¿Cómo juzgar a un matricida que está vengando el asesinato de su padre quien, a su vez, ha sacrificado a su hija, en una cadena imparable de crímenes y retaliaciones? ¿Cómo detener el espiral sin fin de la violencia? El tema es muy atractivo para un grupo de teatro colombiano pero, al mismo tiempo, se presenta como un asunto de extrema complejidad estética. En distintos estudios teóricos alrededor de *La Orestíada*, *Las Euménides* ocupa buena parte de las reflexiones, en especial cuando se trata de hablar del ordenamiento jurídico y del nacimiento de la democracia. Para Esquilo, el perdón de Orestes se antojaba como un asunto necesario, teniendo en cuenta de que la vida no podía continuar *ad infinitum* en una batalla sin fin de tensiones y venganzas. La opción es apenas una mirada desde la perspectiva de la creación y, en apariencia, desde el punto de vista particular del poeta⁷¹⁶. En *Las Euménides*, el recurso literal del *deus ex machina* (Atenea baja literalmente de los cielos a resolver el conflicto) se convierte en un asunto central pero, al mismo tiempo, no exento de polémica. Porque, finalmente, ¿es posible perdonar a un matricida, así tenga la razón?⁷¹⁷ Más allá de si las Erinias, en el fondo, pudiesen albergar sus profundas convicciones al respecto, la obra inaugura un procedimiento que, de alguna manera, se puede considerar como metateatral: el juicio. De antemano, hay un curioso juego de representaciones a lo largo de la trilogía. En primer término, Clitemnestra se inventa una *mise en scène* ante el coro, mintiéndole sobre su dolor. Luego, prepara una ceremonia para la entrada de Agamenón al Palacio, tendiéndole una alfombra púrpura que lo lleva hacia el epicentro del asesinato. En *Coéforas*, es Orestes quien se encarga de inventarse unos personajes para poder engañar a su madre y conducirla hacia la muerte. Ahora, en *Euménides*, el juicio se convierte en una suerte de dispositivo teatral en el que se dividirán los roles de los participantes: Atenea/Juez, Apolo/Defensor, Erinias/Fiscales, Orestes/Acusado, coro de jueces. Y, de alguna manera, los espectadores, como tácitos jurados de conciencia. El juicio, a diferencia del ritual, implica una situación conflictiva, de enfrentamiento dialéctico, de

716 De hecho, Eurípides en *Ifigenia en Táuride* mantiene a Las Erinias acosando a Orestes, aun cuando éste ya había sido perdonado.

717 Rocco plantea: “*La Orestíada* puede ser un documento fundacional de la civilización occidental, pero lo que funda es una tradición de exclusión misógina”. (Rocco, Christopher: *Tragedia e ilustración. El pensamiento político ateniense y los dilemas de la modernidad*. Traducción de Carlos Gardini. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile/ Barcelona. 2000. Pág. 186).

choque de ideas que, en última instancia, se equipara al acontecimiento teatral. De esta manera, el juicio de Orestes se convierte en una particular manera de recurrir, si se quiere, al “teatro dentro del teatro“, donde los dioses improvisan una serie de procedimientos que, en última instancia, se convertirán en soluciones. Es decir, en el desenlace.

En el montaje del Teatro Libre, habrá nuevos recursos expresivos para materializar este conjunto de ideas. En primer lugar, los lugares en los que se desarrolla la obra. Aunque se conserva el espacio vacío con una puerta central al fondo que abre de arriba hacia abajo, en la segunda parte de *Las Euménides* habrá una evocación a las columnas jónicas para evidenciar el cambio de espacio. Es preciso recordar que, en esta tercera parte se está, en un principio, ante el templo de Apolo en Delfos y, un poco más tarde, en el Aerópago de Atenas, donde sucederá el juicio. Al inicio del espectáculo, en medio de las sombras, aparece La Pitia. Al igual que El Vigía, la pitonisa indica el lugar de los acontecimientos y, al mismo tiempo, marca la elipsis entre los acontecimientos pasados y el devenir del presente. La Pitia se acerca al proscenio y desde allí dice su extenso soliloquio. De nuevo, es un hombre (Nelson Celis) quien interpreta el personaje. Está cubierto de largas faldas de gris azulado, porta una cofia semicircular del mismo color. Su maquillaje tiene una base blanca muy pálida, con sombras azules en los ojos y gruesas líneas negras en los pómulos. De nuevo, al remitirse al video dirigido por Carlos Lersundy en 1999, todo el monólogo está sostenido en un plano medio en donde los detalles del intérprete se ponen al desnudo de una manera hartamente diferente al efecto que se produce en la representación en vivo. Cuando el actor habla mirando a la cámara, ¿a quién observa? ¿Al espectador real? ¿Al espectador virtual, que no está en el presente sino que estará en el futuro?⁷¹⁸ Al perder las coordenadas, se pierde el referente directo y el efecto que produce el artificio teatral tiende a ser, de alguna manera, confuso. Pero se acepta la convención y se sigue adelante. La puerta/guillotina se abre de abajo hacia arriba. Una intensa luz amarilla ilumina el rectángulo. Al centro, un actor (Germán Jaramillo) representa a Apolo. O mejor, una figura de un hombre cubierta por una túnica blanca, con una corona de laureles dorada, emulando el estereotipo de una escultura griega. Una

718 A propósito del tema, ver: Romero Rey, Sandro. “¿Cómo guardar el teatro?” en *Educación, sociedad y creación. Pensamiento y creación artística 2*. María José Arbeláez (editora). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, 2011. Págs. 59-74.

escultura griega que habla, con mínimos movimientos. La Pitia huye hacia el interior del templo, pero regresa. Continúa con su soliloquio, con los brazos abiertos. El estilo interpretativo entre uno y otro es harto diferente: mientras el dios es estático y casi neutro, la pitonisa enfatiza sus gestos y los estiliza. Finalmente desaparece, hacia el interior del templo.

Entonces, hace su entrada Orestes, por el boquete donde se encuentra Apolo. Orestes (tal como lo vimos en *Coéforas*) está descalzo y descompuesto. Se arrodilla frente a Apolo. El dios le indica: “Puedes ver atrapadas por el sueño / a estas furias, abominables vírgenes...” pero el espectador no las ve. Al parecer, están dormidas en los extremos del escenario, pero no son visibles. Extraño, puesto que las Erinias son las verdaderas protagonistas en la convulsa conciencia de Orestes. El horror aún no se instala sobre la escena. Sólo cuando salen Apolo y Orestes, la luz cambia y se torna marcadamente misteriosa. Aparece la Sombra de Clitemnestra, la cual nos instala en un nivel del terror más allá de lo humano. Si en las dos primeras partes de la trilogía se veían crímenes, ancianos, nodrizas o coéforas, ahora, en *Euménides*, la obra está construida sobre la figura de los dioses, de las erinias y de los fantasmas. De nuevo, la actriz Laura García aparece con su atronadora presencia sobre el escenario. Ahora ella porta una media máscara sobre su rostro. Sus dientes son negros. Extensiones de cabellos ruedan alrededor de la máscara. En sus manos, el hacha gigantesca con la que asesinó a Agamenón. El vestuario está hecho jirones, como si hubiese acabado de escaparse del averno y allí se hubiera chamuscado. Su soliloquio es contrapunteado por ciertos cantos en su interpretación pero, sobre todo, por los gruñidos persistentes que vienen de la penumbra. En el Primer Estásimo, cuando la Sombra de Clitemnestra desaparece, se despiertan las Furias. Su monstruosidad no pretende asustar al espectador sino que, al contrario, le produce una cierta complicidad festiva. Una decena de intérpretes vestidas de negro, con tensas alas en sus brazos revolotean por el escenario, hasta que el regreso de Apolo las pone en guardia. Entre el dios y las Erinias se crea una discusión que, a nivel sonoro, se enfatiza con las voces chillonas del coro, hasta que el conjunto se torna cacofónico. Finalmente, se cierra la puerta de Apolo, el coro huye por los pasillos del público y se instala un reconfortante silencio. A veces, en el teatro, es indispensable callar, para que suenen mejor los subtextos. Durante la pausa, en breves segundos, cruza lentamente la Sombra de Clitemnestra por el escenario.

El cruce de la madre de Orestes marca el cambio del espacio. Ahora, en el Areópago, gruesas columnas al fondo. Muy oscuras, casi negras. El héroe en fuga hace su entrada, para suplicarle a Atenea su clemencia. Pero la interpretación del actor (Ricardo de los Ríos) no tiene el desgarramiento de sus versos. De nuevo, pareciese como si el inconsciente brechtiano estuviese haciendo presencia, a pesar de las intenciones del director. Por todas partes del escenario regresan las Erinias, chillando frenéticas, como unos gremlins desenfrenados. A pesar de las connotaciones esperpénticas, el conjunto procura no perderse de la tabla de salvación del texto. Cuando el coro dice: “Marcharás a tu ruina abandonado, / sin conocer las dichas de la vida, /sombra sin sangre, pasto de las Furias...”, vemos que Orestes escupe. Inmediatamente, el texto continúa: “No contestas y escupes con desprecio...” A cada momento, los gestos y los desplazamientos van de la mano de los parlamentos. No hay una intención de contrapunto o de llevarle la contraria a las palabras. Al contrario, las Erinias rodean a Orestes y entre unos y otro se crea un complemento interpretativo donde, en lugar de sentir la violenta tensión entre ambos, se presenta una suerte de correspondencia. Una vez más, regresa la música de connotaciones primitivas, como sucede en *Agamenón*. El efecto no pretende ser sublime, como en *Coéforas*, sino tosco, seco, bárbaro, tribal. De nuevo, los cortes al texto original (e incluso a la versión escrita por Plata). Largos parlamentos corales han sido reducidos de manera significativa. Más adelante, un nuevo elemento visual se instala, literalmente, en el escenario: es un columpio blanco de donde descende, del cielo del escenario, la figura de Atenea, portando un casco y un escudo. Toda ella es una estatua que habla, como lo ha sido Apolo. La diferencia es que la actriz que interpreta el personaje (Beatriz Rosas) es mucho más joven y cuesta creer en su imponentia, puesto que se refugia en un continuo tono marcial, con una incesante perorata, la cual, en lugar de intimidar, debilita el conjunto de su interpretación.

Se instalan los preparativos del juicio. Orestes plantea su inocencia y las Furias protestan con sus gruñidos constantes. Atenea se prepara y desaparece subiendo al cielo en su columpio. Aunque, en el nuevo estásimo, el coro plantea: “El desastre vendrá sobre esta tierra / si llegan a triunfar las nuevas leyes”, los recursos formales siguen siendo los mismos y tanto lo fársico como lo trágico tienden a diluirse. Un nuevo *tableau vivant* se organiza a lo largo de la escena: a la izquierda, el coro de Erinias.

Al centro, en el aire, Atenea. Debajo de ella, las seis figuras de los jueces que aparecen ahora, vestidos con largos trajes de color terracota. En el proscenio, instalan un ánfora blanca. De rodillas, Orestes, en dirección a la diosa. Tras él, en la lateral derecha, Apolo. El juicio se desarrolla como si fuese realizado por estatuas parlantes. Son muy pocos los movimientos, salvo los saltitos y comentarios de las Furias. De repente, los arbitrarios argumentos de Apolo provocan el desconcierto del coro: “Ofreceré una prueba patente de mi aserto: / se puede dar un padre sin que la madre exista...” El actor hace una larga pausa que impulsa la tensión tanto en las Erinias como en los espectadores. Y prosigue: “y el caso está presente: la propia hija de Zeus, / Atenea, no fue nutrida en las tinieblas / de un seno materno. ¿Qué diosa hubiera sido / capaz de originar retoño semejante?” Atenea contraataca y da sus explicaciones sobre el significado de los acontecimientos que se están viviendo: „Si guardan el respeto debido al Tribunal / tendrán en él baluarte protector del estado“. Su discurso, fundamental en el desarrollo del desenlace, continúa siendo un tanto marcial, monotónico y, aunándolo a la estática presencia del conjunto, pareciera agotarse como recurso. Pronto, los jueces votan en el ánfora del proscenio y se declara el empate. Atenea inclina su balanza en favor de Orestes y desenreda el entuerto. Apolo, discretamente, desaparece por una de las filas de los espectadores. Orestes lanza su soliloquio de agradecimiento a Atenea. Hace un silencio profundo y también se pierde. Segundos después, lo hacen los jueces. Tras la pausa, regresa el canto de las Erinias. Pero el canto se siente cansado, un tanto reiterativo. No hay conciencia del conjunto y tiende a volverse monotónico. Las Erinias van a salir por los pasillos del público. Atenea las detiene. El diálogo final entre el coro y la diosa se mantiene en dos niveles: el de la tierra, donde se encuentran las Furias, y el del aire, donde levita la diosa. Cuando Atenea les confiere el estatus de Euménides (“las Benevolentes“, según el texto) aparece el actor que interpretaba a Apolo, ahora como portador de una antorcha (“el resplandor del venerado fuego“) y se instala al centro del escenario. Los cantos finales son exultantes, frontales, de alabanza. Lentamente la luz desaparece, hasta que sólo permanece, en el aire, sobre la escena, la débil luz de la antorcha. Y el espectáculo termina con la coreografiada venia por parte de todos los miembros del grupo.

Las Euménides del Teatro Libre de Bogotá es un baile de máscaras donde se ha disfrazado una realidad que se antoja optimista y gestadora de

un nuevo orden. De acuerdo con Mercedes Vilchez Díaz: "... el poeta se encontrará con la más grande de todas las dificultades: convertir la eterna tragedia del hombre, en una solución para el hombre y la sociedad de su tiempo..."⁷¹⁹, En ese sentido, la puesta en escena de Ricardo Camacho, como tantas otras, "convierte la eterna tragedia del hombre" para darle paso a los elementos de rápida identificación. Después del largo viaje de *La Orestíada* los espectadores colombianos (la obra nunca ha salido de las fronteras locales) se encuentran ante una reconstrucción en espacio cerrado, con contrastados efectos lumínicos, estilización de trajes y de escenografía, multiplicación de cantos, para llegar a un oratorio atemporal que a veces fascina, a veces desconcierta, a veces fatiga, a veces interroga. No es un montaje de espíritu religioso, sino que evoca la religión. No es una puesta en escena que pretende dejar una moraleja, sino que muestra las enseñanzas de otros tiempos, a veces errada, a veces arbitraria, casi siempre necesaria. El misterio de Esquilo, sin embargo, sigue intacto. Una vez que se encienden las luces de la sala y los espectadores pueden, por fin, salir del teatro, el útero sangrante de los Atridas pareciera estar, por fortuna, más hermético que nunca.

6.2.2 *Antígona y Bacantes*: tragedias en coproducción

La primera edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (F.I.T.B.) se dio en el año 1988, cuando la guerra sin cuartel de Pablo Escobar contra el Estado colombiano se había instalado en Colombia con una tensión inimaginable. Gobernaba el Presidente Virgilio Barco, quien había decidido no ceder ante las exigencias de no extradición por parte del poder desbordante del narcotráfico y los signos del terror se habían instalado en las calles de las principales ciudades del país. Pescando en río revuelto, las llamadas "fuerzas oscuras" de la derecha aprovecharon para aliarse a los capitales de los narcotraficantes y decidieron servirse de los nacientes ejércitos paramilitares, los cuales terminarían sirviéndoles a los intereses de los terratenientes en su lucha contra las guerrillas de izquierda. Así comenzó el exterminio de la llamada Unión Patriótica, naciente partido de oposición, creado tras las desmovilizaciones del Movimiento

719 Vilchez Díaz, Mercedes. "La metáfora en *La Orestíada*". En *La Orestíada. Simposio de 1990*. Ediciones Clásicas, Madrid, 1992. Pág. 44.

19 de Abril (M-19), del Ejército Popular de Liberación (E.P.L.) y otros grupos que se encontraban al margen de la Ley. El llamado “Cartel de Medellín”, acorralado pero con cantidades inimaginables de capital, decidió bombardear el *establishment*. Y lo hicieron con una ira demencial. Destruyeron el edificio del Departamento Administrativo de Seguridad (D.A.S.), hicieron explotar coches en las calles de Bogotá y Medellín, asesinaron jueces y periodistas y para completar el paisaje del desastre, eliminaron tres candidatos presidenciales que se preparaban para las elecciones de 1990.

La vida nocturna de las principales ciudades colombianas se alteró por completo. En este ambiente de tensión continua, era impensable pretender organizar cualquier evento de dimensiones internacionales. Nadie quería viajar a Colombia. Sin embargo, vivía en Bogotá una actriz y empresaria con obstinaciones un tanto sobrenaturales, la cual se encargaría de darle la vuelta a la desesperanza a través del teatro. Ella se llamaba Fanny Mikey. De origen judío, nacida en Argentina, dedicada al mundo de las tablas desde que era una niña, su destino se vería alterado gracias a que un novio juvenil, llamado Pedro I. Martínez, fue invitado al norte de Suramérica como profesor de actuación en la naciente Escuela de Teatro de una lejana ciudad llamada Cali. Fanny siguió los pasos de Martínez y se enamoró de Colombia. Fue el motor del nacimiento del TEC en los años sesenta y creó uno de los primeros Festivales de Arte más importantes de la época⁷²⁰. En los años setenta viajó a Bogotá y se convertiría en la principal impulsora del llamado “teatro comercial” en el país, creando particulares café-conciertos y luego fundando el Teatro Nacional, donde combinaba el repertorio en boga de las carteleras internacionales con comedias de amplia aceptación popular, apoyándose en grandes estrellas de la televisión local. A mediados de la década del ochenta, junto a Ramiro Osorio, un colombiano que triunfaba en la administración cultural mexicana, decidieron tirar la casa por la ventana y correr el riesgo de crear un festival de teatro de gran dimensión internacional. Ante la sorpresa de todo el mundo, el 25 de marzo de 1988 comenzó la programación del Primer Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Al principio, iba a ser un evento de países en lengua española. Pero poco a poco el monstruo fue creciendo y terminaría convirtiéndose en un acontecimiento de

⁷²⁰ A propósito de la presencia de Pedro I. Martínez y Fanny Mikey en Cali, ver 6.1.2.

dimensión mundial. Fiel a sus supersticiones, Fanny Mikey mantuvo el nombre de “Festival *Iberoamericano*” porque el nombre le había traído muy buena fortuna. Así se mantiene hasta la fecha.

Y hasta la fecha, la tragedia griega ha tenido, por supuesto, su lugar en la historia del festival. No ha habido eventos especiales dedicados a la reflexión sobre el tema, pero sí ha habido montajes de importancia inspirados en los textos de Esquilo, Sófocles, Eurípides o en los mitos de la Grecia antigua. Si se observan en conjunto, todos ellos siguen sirviendo como puntos de partida para la reflexión sobre grandes temas contemporáneos. En la inmensa programación del Festival Iberoamericano hasta la fecha, se pueden encontrar los siguientes títulos relacionados con el presente estudio:

1988

- *Los clásicos o la tribu que desciende de la noche*. Teatro Cuatrotablas. Dirección: Mario Delgado. A partir de textos de Sófocles, Shakespeare y Brecht. (Perú).

1990

- *Prometeico*. Teatro Acto Latino. Dirección: Sergio González. Versión libre de la obra de Esquilo escrita por Sergio González. (Colombia).

1992

- *Los persas*. De: Esquilo. Attis Theatre. Dirección: Theodoros Terzopoulos. (Grecia).

- *El hilo de Ariadna*. Taller de Investigación de la Imagen de la Universidad Nacional. Dirección: Enrique Vargas. Exploración sobre el teatro de los sentidos utilizando como estructura de la puesta en escena la idea del laberinto. (Colombia).

- *Medea húngara*. De: Arpad Goncz. Trama Luna Teatro. Dirección: Patricia Ariza. A partir del texto del dramaturgo y presidente de Hungría. (Colombia).

1994

- *El lenguaje de la esfinge*. Compañía Ariadone. Coreografía: Carlotta Ikeda. Espectáculo de danza butoh. (Japón).

- *Diálogos de Platón*. Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Dirección: Alejandro González. Puesta en escena de los textos filosóficos. (Colombia).

1996

- *La liberación de Prometeo*. De: Heiner Müller. Heiner Goebbels Project. Dirección: Heiner Goebbels. (Alemania).
- *La Odisea*. Creación y dirección colectiva. Footsbarn Travelling Theatre. Inspirada en el poema épico de Homero. (Francia).
- *Prometeo encadenado*. De: Esquilo. Attis Theatre. Dirección: Theodoros Terzopoulos. (Grecia).
- *Oráculos*. Taller de Investigación de la Imagen Dramática de la Universidad Nacional. Dirección: Enrique Vargas. Espectáculo con referentes del imaginario mítico de la Grecia Antigua. (Colombia).

1998

- *Medea*. Basada en la obra de Eurípides. Compañía Hebei Provincial Hebei BangZi Opera Theatre of China. Dirección: Luo Jin Lin. (China).
- ***Las Bacantes*. De: Eurípides. Coproducción: Attis Theatre y el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Dirección: Theodoros Terzopoulos. (Colombia/Grecia).**
- *Dioniso*. Suzuki Company of Toga. Dirección: Tadashi Suzuki. Basada en *Las Bacantes* de Eurípides. (Japón).
- *Perséfone*. Compañía: Robert Wilson. Dirección: Robert Wilson. Basado en textos de Homero, Brad Gooch y Maita di Niscemi. (Estados Unidos).
- *Hércules*. De: Heiner Müller. Attis Theatre. Dirección: Theodoros Terzopoulos. (Grecia).
- *Medeamaterial y Quarteto*. De: Heiner Müller. Dirección: Theodoros Terzopoulos. (Grecia).

2000

- *Electra* (versión de Clare Venables). De: Sófocles. Theatre Cryptic. Dirección: Cathie Boyd. (Gran Bretaña).
- *Edipo Rey*. De: Sófocles. Lithuanian National Drama Thea-

ter. Dirección: Rimas Tuminas. (Lituania).

- *La Orestíada*. De: Esquilo. Teatro Libre de Bogotá. Dirección: Ricardo Camacho. (Colombia).

- ***Antígona*. De: Sófocles. Coproducción del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá y Theatre “Garage” Zagreb. Dirección: Paolo Magelli. (Colombia/Croacia).**

- *Pies hinchados*. De: Sófocles. Teatro Kerigma. Dirección: Camilo León. Adaptación de *Edipo Rey*. (Colombia).

2002

- *La Ilíada*. Teatro de los Andes. Dirección: César Brie. Basado en los textos de Homero. (Bolivia).

- *Descenso*. Basada en textos de Sófocles y Eurípides. Attis Theatre. Dirección: Theodoros Terzopoulos. (Grecia).

- *Las suplicantes*. De: Eurípides. Theoterrenus Laboratorio. Dirección: Alejandro Rodríguez. (Colombia).

2004

- *Epigonen*. Attis Theatre. Dirección: Theodoros Terzopoulos. Basada en fragmentos de una tragedia de Esquilo. (Grecia).

2006

- *La ciudad de Tebas*. De: Gu Qihong. Compañía de ópera de Hebei Banzi de Beijing. Basada en las obras del ciclo tebano. Dirección: Lou Jinlin. (China).

2008

- *Electra*. De: Eurípides. Teatro La Hora 25. Dirección: Farley Velásquez. (Colombia).

2010

- *Medea*. De: Eurípides. Théâtre Nanterre-Amandiers. Dirección: Jean-Louis Martinelli. (Burkina Faso / Francia).

- *La Odisea*. Compañía: Teatro de los Andes. Dirección: César Brie. Basada en los textos de Homero. (Bolivia).

- *Odisea caótica*. Compañía: Teatro Ish. Dirección: Masha Nemirovsky. Inspirada en “La Odisea” de Homero.

- *Medea*. De: Eurípides. Compañía SPAC Shizuoka Perfor-

- ming Arts Center. Dirección: Satoshi Miyagi. (Japón).
- *Medea*. De: Eurípides. Teatro Volksbühne am Rosa-Luxembourg-Platz. Dirección: Frank Castorf. Basada en la tragedia de Séneca y en la novela “Heidegger en Crimea” de Alexander Kluge. (Alemania).
 - *El amor de Fedra*. Compañía: Jugoslovensko Dramsko Pozoriste. Dirección: Iva Milosevic. Inspirada en la obra de Sarah Kane. (Serbia).
 - *Hécuba y las troyanas*. Teatro Hora 25 en coproducción con el FITB. Dirección: Farley Velásquez. Basada en las tragedias de Eurípides. (Colombia).

2012

- *Electra*. Dirección: Mihai Maniutiu. Basada en las tragedias de Sófocles y Eurípides. (Rumania).
- *Odisea*. MTM Teatro de Muñecos de San José. Dirección: Juan Fernando Cerdas. Basada en el texto de Homero. (Costa Rica).

2014

- *Medea*. Basada en la tragedia de Eurípides. Pandurs Theaters y Teatro Nacional de Zagreb. Dirección: Tomaz Pandur (Croacia).
- *La Orestíada*. De: Esquilo. Teatro Libre de Bogotá. Dirección: Ricardo Camacho. (Colombia).

De todos estos trabajos, es preciso destacar las dos coproducciones realizadas por el mismo Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. La primera de ellas, dirigida por el creador griego Theodoros Terzopoulos quien, como puede verse, ha presentado ocho montajes en Colombia de distinta índole. La presencia de Terzopoulos en Bogotá se remonta al año 1992, en el marco de la tercera edición del evento, cuando el director griego presentó una versión de *Los persas* de Esquilo. En esa ocasión, el público y los especialistas en el mundo de las artes escénicas locales descubrieron a un director que asumía la tragedia griega como una experiencia visceral, de alto riesgo interpretativo, donde lo primordial no eran los significados de la palabra sino que, por el contrario, su estilo se concen-

traba en el trabajo corporal. “Para Terzopoulos la tragedia es fiesta, diti-rambo, sensualidad, exageración, grito, mueca, en otras palabras, vida”, como anotaba el libro de presentación de los espectáculos del Festival⁷²¹. La relación del director griego con el encuentro se fue estrechando hasta que, en 1997, fue invitado para hacer el montaje de una de las obras más importantes que Terzopoulos y su grupo, el Attis Theatre, había realizado en Grecia: *Las bacantes*, de Eurípides⁷²². Tras una serie de talleres y una convocatoria minuciosa, se seleccionaron en Bogotá nueve actores de condiciones atléticas e interpretativas excepcionales, quienes se encargaron de darle vida a la intensa propuesta física del director griego.

La huella de Terzopoulos en Colombia no sólo ha servido para crear un público que valora e identifica sus montajes con entusiasmo, sino también porque ha logrado establecer un particular método de puesta en escena el cual, incluso, fue practicado más adelante por uno de sus actores, Alejandro Rodríguez. Seis años después, Rodríguez construyó un proyecto con un nombre harto evocador: Theaterrenus Laboratorio. Organizando un grupo de experimentación, el actor y director colombiano construyó su propia versión de otro texto de Eurípides, *Las suplicantes*, siguiendo los pasos del maestro griego, tanto en el estilo, como en el impulso y en los propósitos. Para ello, articuló la investigación acerca del universo femenino en Grecia y Egipto, con un conjunto de experiencias rituales de las culturas precolombinas mayas, aztecas, huinanas, paeces y wayús. Según las explicaciones previas al espectáculo, Rodríguez y su laboratorio teatral integraron al proyecto algunos bailes de la fertilidad amazónicos, así como rituales mortuorios wayús. De allí nació todo el andamiaje sonoro y de puesta en escena para esta particular y apasionada versión del texto de Eurípides. Pero la fatalidad se atravesó en el citado montaje de *Las suplicantes*: al finalizar uno de los ensayos, un violento accidente automovilístico acabó con la vida de dos de los actores del grupo. El director, Alejandro Rodríguez y otros miembros del elenco quedaron

721 III Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Corporación FITB. 8 al 19 de abril de 1992. Bogotá, Colombia, 1992. Pág. 91.

722 Según Georgios Sampatakis, la *première* mundial de *Las Bacantes* del Attis Theatre se realizó el 17 de junio de 1986 en el Antiguo Estadio de Delfos, en Grecia. Sobre esta versión, ver “Dionysus Restitutus – The Bacchae of Terzopoulos”, incluido en el libro *Journey With Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Theater der Zeit, 2006. P. 90.

heridos. Ellos, de todas maneras, continuaron con el proyecto y se lo dedicaron a los compañeros fallecidos.

Por su parte, el director de origen italiano Paolo Magelli, en 1998, había impresionado al público bogotano con una apasionada versión de *Las tres hermanas* de Anton Chejov, presentada en las ruinas del antiguo Teatro Faenza, en el centro de la ciudad, con el grupo ZKM de Zagreb (Croacia). En medio de un teatro abandonado, en un espacio alfombrado por una gruesa capa de arena, los desolados aristócratas rusos parecían cobrar vida en medio de un hermoso paisaje de fin del mundo. Este trabajo, una de las experiencias memorables del festival en toda su historia, instó a los organizadores del evento a proponer una coproducción para que Magelli viajase a Colombia y se encargara de la puesta en escena de algún texto de su elección. El resultado fue el montaje de *Antígona* de Sófocles, el cual se estrenó en el marco del VII Festival, durante la Semana Santa del año 2000. Una nueva convocatoria antecedió la escogencia de los actores y, a diferencia del perfil de los intérpretes escogidos por Terzopoulos, Magelli optó por una selección muy variada. Una mezcla de profesionales de los dos sexos que venían de distintas escuelas, diferentes edades e intereses harto diversos. El director trazó originalmente un conjunto de parámetros y, en combinación con sus asistentes, dejó tareas específicas para que los integrantes del elenco adelantasen durante su ausencia. Finalmente, unos meses antes del inicio del Festival Iberoamericano, Magelli unió todas sus piezas y *Antígona* vio la luz en el escenario de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, en el tradicional barrio de La Candelaria, en el Centro Histórico de Bogotá. El montaje de Terzopoulos, así como el de Magelli, merecen miradas específicas tanto por sus procesos, como por las consecuencias que dejaron en la evolución del teatro colombiano reciente y, en particular, en la mirada que la tragedia griega, a través de dos creadores europeos contemporáneos, puede tener sobre una realidad que cada vez parece estar más confundida ante los designios de los dioses.

6.2.2.1 *Las Bacantes*⁷²³: las entrañas de Eurípides



Las bacantes de Eurípides, coproducción del VI Festival Iberoamericano de Bogotá y Attis Theatre Grecia, 1998, Bogotá. Dirección: Theodoros Terzopoulos. Foto: Carlos Mario Lema.

Una luz cenital ilumina un cununo. Es un instrumento de percusión primitivo. El resto del escenario permanece en la penumbra. Poco a poco, reflectores laterales ubicados desde el piso, descubren el espacio. En él, nueve figuras masculinas. Uno golpea, con gestos extáticos, la piel del tambor. Los otros, miran fijamente hacia adelante, hacia el cielo. Tienen el torso desnudo. Portan báculos. Se cubren el sexo con unas faldas y unos calzones mínimos. Uno de los hombres está de espaldas, al centro. Silencio intimidante, que solo se rompe por lentísimos golpes al cununo. De repente, todos realizan un movimiento con los báculos. Luego, sonidos como susurros, acompañando un impulso pélvico continuo. El sonido va *in crescendo*. El sonido se va convirtiendo en un canto. Todos los actores, aunados en un coro masculino que no identificamos exactamente su origen, comienzan a elaborar la melodía. La figura central, en el proscenio, se destaca del resto del conjunto. El grupo se encuentra ubicado al interior de un círculo delimitado por una gruesa cuerda sobre una capa de tierra. El fondo del escenario es negro y unas telas laterales esconden los reflectores de donde proviene la luz. El canto es un susurro que produce

⁷²³ En el citado libro *Journey With Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, el presente montaje se identifica como *Dionysos / Yurupari*.

ligeras convulsiones en los actores. Sus rostros están expectantes y sus gestos son casi muecas de dolor, de ira, de alerta. Finalmente, la figura central deja escapar un polvo de sus manos, el cual sopla hacia el aire. Y, acto seguido, se presenta, con una voz que proviene de sus entrañas: “Aquí he venido yo... El hijo de Zeus... A esta tierra de Tebas...” Un pausado golpe de tambor, proveniente del fondo de la escena, apoya su lamento.

Con esta serie de convenciones, se inicia la puesta en escena de *Las bacantes* de Eurípides, según la propuesta de Theodoros Terzopoulos, estrenada en Bogotá en 1998 y mantenida en temporada en la Casa del Teatro Nacional, luego de su estreno en el Festival Iberoamericano de Teatro. Por razones de presupuesto, la obra sólo fue presentada, fuera de la capital colombiana, en el Festival Internacional de Teatro de Manizales. Se trataba de la reconstrucción del montaje realizado por el mismo Terzopoulos en Grecia en 1986. Fue uno de los primeros trabajos que realizó en su país después de examinar 500 actores. Finalmente, con 5 seleccionados (entre hombres y mujeres) realizó la experiencia, donde comenzó a dibujar su nueva concepción de la puesta en escena a partir de los textos más antiguos de la tragedia. A lo largo de los años, Terzopoulos ha realizado múltiples montajes de Esquilo, Sófocles y Eurípides, valorando de manera esencial el trabajo del cuerpo como centro de la imaginación, “por medio del cual se expresa el profundo enfrentamiento entre la lógica y el instinto”, según rezaba el programa de mano que acompañó la temporada de estreno de *Las bacantes* colombianas. “El cuerpo listo para la reeducación ejecuta el baile del nacimiento y de la muerte de Dioniso o de Yuruparí⁷²⁴, con las palmas de las manos libres, los ángulos del cuerpo proyectados, y muestra de esta forma la imagen interior del hombre que está en conflicto, intentando adquirir su madurez”⁷²⁵.

Las ideas de Terzopoulos acerca de la puesta en escena de las obras tutelares de su país nacieron, por supuesto, en Grecia, pero se nutrieron en Alemania, especialmente gracias a su paso por el Berliner Ensemble y el contacto que tuvo con Heiner Müller, quien había desarrollado una

724 En algunas comunidades del Vaupés amazónico colombiano, Yuruparí es una suerte de demonio, enredado en fiestas, chicha, juego y bailes.

725 Programa de mano *Las bacantes*. La Casa del Teatro Nacional, Bogotá, Colombia. 1998.

nueva mirada de los mitos antiguos, desde la perspectiva del hombre contemporáneo. En 1988, Terzopoulos consolidó el Attis Theatre, con el firme propósito de desarrollar sus ideas acerca de la relación entre el *pathos* y la tragedia clásica. El nombre, Attis, “aprovecha la energía de la tradición acerca de la posesión del éxtasis”. Al tratarse de uno de los dioses “que cada año se sacrificaban a la madre Tierra”. El director estaba poniendo de presente, a través de una denominación antigua, su deseo de que los actores “pierdan la conciencia de ellos mismos como individuos, para que se dediquen en forma plena a su trabajo”⁷²⁶. Cuando Terzopoulos fue invitado a realizar el citado montaje en Colombia, para el Festival Iberoamericano de Teatro, el director tenía una curiosidad especial por los habitantes de las alcantarillas de la ciudad. Según el actor, antropólogo y asistente de *Las Bacantes*, Carlos Araque, el maestro griego se quiso poner en contacto con el señor Jaime Jaramillo quien, a través de la Fundación “Niños de los Andes”, le daba asistencia material y espiritual a las personas que vivían en condiciones infrahumanas debajo de la tierra. Terzopoulos quiso, en un principio, trabajar con estas personas, pero por muchas razones la idea no pudo realizarse.

Una vez que la idea de montar una obra con personas en condiciones de extrema pobreza fue desechada, el director optó por repetir sus experiencias de rigor extremo adelantadas en Grecia con su grupo. Como una segunda alternativa, Terzopoulos quería trabajar con actores muy jóvenes, que no superasen los veintidós años de edad, de tal suerte que tuvieran las condiciones para sus exploraciones de máxima intensidad física. Como si se tratase de bailarines, deportistas o un escuadrón especial del ejército, las jornadas de selección fueron agotadoras y, poco a poco, el director se fue dando cuenta de que no sólo necesitaba personas con resistencia corporal, sino también dotadas de dominios expresivos especiales. De esta manera, aparecieron actores de otras edades que venían del mundo del teatro colombiano de la década del ochenta. Los mismos intérpretes que quedaron en el proyecto comentan que la escogencia fue muy complicada, porque no todos los aspirantes estaban listos para una inmersión espiritual y física como la que proponía el director europeo. Como dato curioso, se puede anotar que ninguna mujer pudo ser tenida en cuenta en el proceso de selección final. De allí que el montaje se hiciese sólo con hombres. No se trataba de un curioso caso de misoginia, como llegó

726 *Ibidem.*

a comentarse en su momento (de hecho, el montaje original griego fue realizado con intérpretes de ambos sexos), sino que Terzopoulos sólo se sintió cómodo con los nueve actores que finalmente fueron seleccionados. Como se sabe, en la Grecia antigua las tragedias eran representadas sólo por actores masculinos, lo que representó una coincidencia complementaria a la reconstrucción del modelo clásico.

Una vez consolidada la escogencia, los actores debieron apropiarse de una rutina rigurosa que fue enseñada al actor Fernando Pautt, quien sería la persona encargada de adelantarla todos los días con el grupo, mientras Terzopoulos se instalaba en Bogotá y se ponía al mando de la puesta en escena de manera definitiva⁷²⁷. Cuando el director griego se organizó en la capital colombiana, fue de especial importancia la participación de Carlos Araque (quien figuraría finalmente con un crédito especial: “Consejero dramático y asistente de dirección”). Egresado de la Universidad Nacional de Colombia con el título de antropólogo, Araque fue definitivo para la conjugación de elementos aborígenes amazónicos, que para Terzopoulos se volvieron parte esencial de la puesta en escena. Los cantos y la música de ciertas comunidades indígenas tuvieron una especial importancia. Por un lado, se escucharía en el montaje la música incidental de los compositores griegos Giannis Christou y Nikos Filippidis. Pero, poco a poco, los actores se fueron apropiando, gracias al aporte de Araque, de los cantos de la comunidad Yaki y de los Huitotos de la Amazonia colombiana. Al mismo tiempo, los coros originales de Eurípides fueron interpretados en griego clásico y los cantos en los dialectos Murui Muinana, Huitoto y Yaki. De esta manera, el carácter tribal, haciendo énfasis en ciertas ceremonias de carácter fúnebre, se convirtió en un elemento esencial para la propuesta escénica.

A diferencia de *La Orestíada* del Teatro La Candelaria (con la que podría establecerse alguna conexión inicial), en el caso de la coproducción de *Las Bacantes* de 1998 había una pulsión mucho más orgánica que “ideológica”, la cual determinaba de manera definitiva los resultados. Aunque, en primera instancia, se podrían encontrar algunas coinciden-

727 Según Carlos Araque en conversación sostenida para el presente estudio, la preparación se hacía durante jornadas de muchas horas diarias y luego se concentraban en los ensayos. La preparación colectiva necesitaba de establecer los mecanismos para crear el corpus que generaría el coro y, de allí, el resto de imágenes del espectáculo.

cias con el espíritu grotowskiano en cuanto al carácter “sagrado” del trabajo actoral, en realidad Terzopoulos se apoya en los recursos expresivos del teatro japonés y, en particular, del método de Tadashi Suzuki (鈴木忠志) alrededor del oficio del actor. La Suzuki Company Of Toga (SCOT) ha servido para desarrollar un puente profundo entre las técnicas teatrales de Oriente y Occidente. Curiosamente, en el año 1998, cuando Terzopoulos estrenó en Bogotá su versión de *Las Bacantes*, también la Suzuki Company Of Toga presentaba, en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, su propia versión de *Dionysus*, una obra basada en el mismo texto de Eurípides. Era la primera vez que, en Colombia se veía, a través de sus propios intérpretes, los resultados de una técnica que ya había sido probada por distintos maestros, por la vía de intermediarios, en los centros de enseñanza escénica nacionales. Desde que, en 1993, Suzuki, en compañía de otros grandes creadores del arte teatral en el mundo (entre quienes se encontraba, para continuar con las conexiones, el dramaturgo y director Heiner Müller), creasen el Comité Internacional de las Olimpiadas de Teatro, sus escritos y sus teorías trascendieron las fronteras y, cómo no, llegaron a América Latina.

Las teorías de Suzuki, orientadas hacia el poder expresivo de la energía animal, calaron en distintas escuelas y grupos de teatro del “nuevo” continente. Por distintas vías (entre las que se encuentra, por supuesto, la de directores como Terzopoulos) sus ideas y sus libros fueron estudiados por muchos grupos (entre ellos, los colombianos) y ayudaron, de manera definitiva, a configurar modelos de desarrollo actoral, a partir del intenso trabajo del cuerpo. La memorable presentación de *Dionysus* en el Festival Iberoamericano de Teatro sirvió para establecer esos puntos de contacto entre dos maestros que, desde tendencias muy distintas y con resultados hartamente diferentes, encuentran lejanos puntos de comunión espiritual y de técnicas que tienen un secreto alimento común. Al mismo tiempo, es preciso tener en cuenta que el director de la SCOT ha trabajado, en muchas ocasiones, sus propias interpretaciones de las tragedias griegas: la citada *Dionysus* (1997) así como *Œdipus Rex* (2002) o *Electra* (1995/2008). Todas ellas son ejemplos de la profunda conexión entre las preocupaciones del creador japonés y los textos de la tragedia griega antigua. El rigor, la técnica, la entrega, la precisión y el sacrificio total de los actores, convertidos en una suerte de oficiantes de una ceremonia sin

tiempo, se funden en los propósitos de Terzopoulos y la muy elaborada técnica interpretativa de Tadashi Suzuki.

Viendo los dos montajes, se encuentran muchas similitudes. En primer término, la tensión interior, conseguida a través de un calibrado equilibrio de los silencios. En segundo lugar, al inicio del espectáculo, todos los actores son hombres, como sucedía en la antigüedad. En tercer lugar, los intérpretes portan largos bastones, con los que se apoyan o marcan entradas para los textos. En cuarto lugar, la utilización de las luces, de forma lateral, creando una atmósfera de desaforado misterio. En quinto lugar, la utilización de resonadores graves, para que la voz salga de forma siniestra, exageradamente dramática. En sexto lugar, los actores se dirigen hacia el frente, hablan hacia los espectadores, como si el interlocutor fuese el público o un dios lejano. Pero también saltan las diferencias: mientras que la propuesta de Terzopoulos es exaltada, a punto de hacer estallar los cuerpos de los actores, en la puesta en escena de Suzuki hay una absoluta contención, enfatizada por los movimientos lentísimos de los intérpretes. Sus desplazamientos son casi imperceptibles, creando la sensación de ser, en todo momento, la coreografía de un conjunto de estatuas parlantes. En determinado momento, el rigor masculino se rompe, en el montaje de Suzuki, cuando aparecen unas figuras femeninas. Son bailarinas que portan vestidos rojos y blancos, con telas larguísimas, regadas por el piso. Como sucede en ciertas películas de Akira Kurosawa (*Siete samuráis*, *Trono de sangre*, *Ran*, *El idiota*...) en las que se toman textos clásicos de la literatura occidental (Esquilo, Shakespeare, Dostoievski...) y se los adapta a momentos específicos de la cultura japonesa antigua, de la misma forma Suzuki se apoya en la tragedia para crear su propia iconografía, basada en elementos inconfundiblemente orientales. De igual forma, la música es una fusión de melodías tradicionales japonesas, con jazz o música contemporánea (a lo Bela Bartok), la cual convive, con gran intensidad, en medio de coros pregrabados y letanías colectivas interpretadas en vivo.

En la otra orilla, *Las bacantes* de Terzopoulos es una ceremonia llena de herméticos signos. El espectador entra en conexión con los intérpretes, por las vías de la compenetración visceral de los ritmos de la escena y las pulsiones espirituales de quien lo ve. Sin embargo, no es fácil establecer contacto con un espectáculo de este tipo. Si los actores se preparan,

dentro de un rigor absoluto, tanto individual como colectivo, el público debe hacer esfuerzos especiales para entrar en esa suerte de burbuja interpretativa en la que no se puede ingresar sino a través del recogimiento. Según testimonios de los actores del citado montaje, en conversaciones sostenidas para el objeto del presente estudio, Terzopoulos estableció distintos mecanismos para que se gestara una suerte de catarsis contemporánea entre sus intérpretes y los asistentes al teatro. En primer término, el manejo de la voz: según él, hay seis puntos de expulsión del aire para la proyección de los sonidos humanos sobre la escena. Para *Las bacantes*, trabajaron solamente sobre la base de dos resonadores, los más bajos. Por eso, las voces de los actores son de inmensa gravedad, como si vinieran del interior de una cueva. En segundo lugar, Terzopoulos, como Suzuki, les pidió a sus actores que hablasen siempre hacia el cielo, al frente, a la búsqueda de una posible comunicación con un hipotético “más allá”. En tercer lugar, los actores se preparaban en grupo, todos los días, durante dos horas pero, en los días de las presentaciones al público, deberían permanecer en silencio, una hora, encerrados en ellos mismos, hasta que empezase la representación. La voz sólo debería oírse sobre el escenario. No antes. Esto, por supuesto, le daba a la ceremonia teatral un nuevo tipo de profundidad. Carlos Araque recordaba que se gestó una suerte de atmósfera ritual a lo largo del proceso. No se trataba de establecer vínculos con la indomable Naturaleza, sino de crear una serie de códigos comunes en la que los actores se sumergían durante más de un año, con una agotadora rutina diaria, la cual les permitió convertirse en un solo cuerpo y en una sola energía.

Con esta serie de reglas, fueron apareciendo los resultados y se gestaron los descubrimientos. Por ejemplo, cuando *Agave*, interpretada por Fernando Pautt, descubre el cadáver de *Penteo*, Terzopoulos desechó todas las interpretaciones “sicológicas” que le propuso el actor, quien trataba de exteriorizar su dolor de múltiples maneras. Finalmente, el director griego le sugirió que se concentrase en un gesto y en una emoción casi estáticas, en las que la boca y los ojos, abiertos de manera exagerada, se mantenían en una máscara que exteriorizaba un lamento, mientras el actor sostenía la cabeza de *Penteo* sobre su propia frente. “El reto era mantener el gesto en silencio, contenido, durante cuatro minutos”, comentaba Fernando

Pautt en conversación para el presente estudio⁷²⁸. De esta manera, el tipo de comunión con el público se producía a través de cierta visceralidad que hacía explotar lo cotidiano. El teatro de Terzopoulos se aleja, a más no poder, de cualquier tipo de imitación mecánica de la realidad. Nada debe parecerse al mundo. Empezando por la posición corporal, con las piernas abiertas, el torso firme, los músculos tensos. Luego, las voces, que no emiten sonidos “naturales” sino buscando la animalidad, antes que la representación humana. De esta manera, los textos de Eurípides se desdibujan en el aire, son sonidos, casi operáticos, fragmentos de una gran partitura en la que las palabras son tan solo una parte de un gran fresco de imágenes, de formas, de danzas, de posiciones gimnásticas, de luces de ultratumba, de espacios, si se quiere, metafísicos⁷²⁹.

Durante una hora y cuatro minutos, el espectador está atrapado en esta coreografía macabra donde el humor o el relajamiento están completamente excluidos. Los actores deben exigirse a fondo, hasta el límite de su propio esfuerzo. Tanto el intérprete como el espectador salían agotados de la experiencia. La tragedia no debe producir placer ni sensualidad. Es un ejercicio de expiación, donde la fábula se diluye en sus sensaciones extremas por las vías de la expresividad. A diferencia de la “desaparecida” *Orestíada* de La Candelaria, existen algunos videos que dan cuenta de la experiencia de *Las bacantes*⁷³⁰. Por supuesto, a través de las imágenes registradas no se puede establecer ningún tipo de espiritualidad, salvo la del registro “de salvamento” de esta aventura teatral única e irrepetible. En dichas imágenes recuperadas por uno o dos camarógrafos silenciosos, se puede percibir la comunión salvaje que se establece entre

728 En el montaje final, el gesto no duraba más de treinta segundos. Por lo demás, el recurso es el mismo en el montaje griego de 1986, según se puede ver en el video anexo al libro *Journey With Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Casi toda la partitura gestual, kinética y proxémica es la misma en ambos montajes, salvo las citadas referencias a las culturas aborígenes colombianas.

729 “*What is metaphysics on the stage? It is the performer attempt (the person, the human) to overcome the limits of his body [...] I work with the body, not with ideas. I break the text from the very beginning so that I can create an intoxication of high temperature, a space for ecstasy. Living in one’s head and just reciting the text, leads to staying in one sphere – the sphere of ideas*”, dice Terzopoulos en la presentación de su libro. V. *Journey With Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Theater der Zeit, 2006.

730 Los videos consultados pertenecen al archivo del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

los nueve miembros de la puesta en escena, los cuales se convierten en un monstruoso conjunto lleno de intimidante desgarramiento. Pero, ¿de qué manera se manifiestan los textos de la tragedia al interior del círculo interpretativo propuesto por Terzopoulos? La traducción de Francisco Rodríguez Adrados fue diseccionada hasta los últimos detalles, de tal suerte que sirviese para los propósitos del montaje. Está puesta a su servicio. Todo el soliloquio inicial de Dioniso, en el que anuncia su llegada a Tebas y dispone las piezas del drama, está apoyado por las figuras vibrantes de los demás miembros del Coro. ¿Quiénes son los miembros de ese coro? ¿Las bacantes? No lo sabemos. Pero cuando Dioniso, el personaje, solicita: “venid en torno a este palacio de Penteo (...) para que todo Tebas lo contemple”, el texto se descubre como parte de un fresco mucho más amplio, en el que las palabras no necesariamente son ilustradas por la imagen. Al contrario, pareciera que esas otras figuras que complementan el cuadro estuviesen en un trance más allá del significado de los versos, a punto de salirse de sus propios cuerpos. Y de hecho sucede. Cuando termina el monólogo, todas las figuras lanzan polvo hacia el aire y se instala un sonido que viene de ninguna parte. Es un golpe, ya no el del cununo primitivo que percutía uno de los actores, sino una especie de gong, un sonido que evoca el de la entrada en los templos orientales. Entonces, el coro masculino comienza a declamar, al unísono, el texto de la Párodos. Pero el texto no es dicho en castellano sino en griego antiguo. Aquí, se produce un fenómeno muy particular, en la medida en que los versos no son comprendidos por la gran mayoría de los espectadores asistentes. Las palabras, por consiguiente, no funcionan con su significado sino con su musicalidad⁷³¹. Son un complemento de la música fúnebre que acompaña el recitativo. Tanto el sonido de la música incidental como las palabras del coro cumplen una misma función: la del misterio, la de instalar a quien los mira en el territorio de lo desconocido. En determinado momento, los actores ponen sus cabezas sobre el piso y las piernas permanecen abiertas en el aire, suspendidas. En esa posición forzada, de extrema dificultad, continúan diciendo los textos. Esas figuras que vociferan al unísono en griego antiguo, guardando equilibrio, de espaldas

731 A finales de la década del noventa, se utiliza el sistema de sobretitulaje de las obras de teatro en otros idiomas. Tras dejar a un lado el uso de audífonos con sistemas de traducción simultánea, los festivales internacionales recurren a los títulos, como el tradicional recurso del cine. No sobra recordar que, en un montaje como el de *Las bacantes*, no se requirió, en ningún momento, de apoyos técnicos de este tipo.

al público, apoyados en las manos y en las cabezas, se convierten en una sensación, en el componente de una ceremonia de la cual el espectador está excluido físicamente y sólo participa en ella a través de una posible conmoción interior.

El conjunto se reacomoda. Ahora vemos que una de las figuras del coro se destaca en su individualidad, puesto que porta una corona, como un árbol, una suerte de enramada seca sobre su cabeza. Pero el grupo es muy homogéneo: todos los actores tienen el cuerpo pintado de un blanco pálido, llevan diminutas faldas y sus gestos están desencajados⁷³². Al fondo, a lado y lado de la escena, dos figuras de pie, mientras el resto del conjunto se mantiene sentado sobre el piso, aún con las piernas abiertas, mirando hacia el frente, no necesariamente hacia el público. Esas dos figuras erguidas llevan máscaras. Luego entenderemos que se trata de Tiresias, representado por dos actores. El coro mira hacia un infinito indefinible. La figura central alterna sus textos con las dos figuras laterales. Si el espectador se remite al texto de Eurípides, entenderá que estas tres situaciones corresponden al Prólogo (1-63), al Párodos (64-169) y al Episodio 1 (170-369)⁷³³. Una vez más, como sucede en todas las adaptaciones escénicas de la tragedia en Colombia, los textos correspondientes al coro son notablemente reducidos, tratando de concentrarse en los principales acontecimientos a los que se circunscribe la acción dramática. Pero, en este caso, la remisión al texto original en griego enfatiza la emocionalidad musical, antes que tratar de encontrar vínculos argumentales con quien mira. Por otra parte, cuando Tiresias y Cadmo se disponen a marchar al monte en honor del dios; cuando Penteo aparece furioso ante las manifestaciones del nuevo culto que lo escandalizan, pareciese que

732 No están muy lejos de la descripción que hace Karl Kerényi: “Tespis utilizó la tiza blanca, una pintura muy adecuada para los espíritus de los muertos cuando estos reaparecían (...) Para coronarlos eligió una planta también dionisiaca: la *andrachné*, las ramas del arbusto de la fresa salvaje, que en Grecia se llama también *kómaros* y cuyos frutos servían para hacer más fuerte el vino”. (Ver: Kerényi, Karl. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Edición de Magda Kerényi. Traducción de Adan Kovacksics. Empresa Editorial Herder, Barcelona, 1998. Pág. 226.)

733 Para el presente estudio, se ha tomado como referencia la traducción de Francisco Rodríguez Adrados, tal como lo hicieron Terzopoulos y su grupo. Eurípides. *Andrómaca. Heraclés loco. Las bacantes*. Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial. 2003. Así mismo se ha consultado: Eurípides. *Tragedias III*. “Las bacantes”. Traducción: Carlos García Gual. Editorial Gredos, S. A., 1979.

la imagen va a contracorriente del texto, en la medida en que el conjunto mantiene la dimensión ritual (incluidos los personajes individuales) mientras que las palabras del poeta lo ponen en cuestión. Pero, una vez más, el montaje se concentra en otro tipo de sensaciones, antes que en la sucesión coherente de los acontecimientos dramáticos. Hay *otra* dramaturgia sobre el escenario.

Son distintos los recursos en el espacio: en el fragmento que corresponde al Estásimo Primero (370-433), el coro vibra sobre el piso, mientras lanza de nuevo los textos en griego antiguo. La sensación es similar a cuando se va a un espectáculo de danza contemporánea. Los gestos y los movimientos son casi abstractos, no remiten a situaciones racionales, ni tienen una conexión de tipo intelectual con la palabra. De la misma forma, el diálogo entre Penteo y Dioniso se desarrolla en el proscenio (“La oscuridad tiene algo de sagrado...”), muy cerca del público, ambos actores mirando hacia el frente, apoyados con las dos manos en los báculos, formando una figura que enmarca los rostros de los intérpretes. Luego, el relato del Mensajero sobre el comportamiento de las Bacantes en el Citerón es un lento desplazamiento en ralentí por parte del actor, atravesando en diagonal el escenario, mientras el resto de los coreutas permanecen estáticos. Acto seguido, regresa la música. Es preciso reconocer que los momentos de mayor comunión con el espectador tienen que ver con los fragmentos en los que aparece la música incidental. Mucho más que los cantos, mucho más que los gimnásticos esfuerzos de los actores. O mejor, el contrapunto entre las actitudes de los intérpretes, apoyados en el sonido, le da al espacio una suerte de profundidad en el dolor mucho más vasta, mucho más apasionada. Pero la música va y viene, luego se extingue. Y continúan los acontecimientos sobre la escena: el coro apoya el diálogo de Dioniso y Penteo con una pequeña danza. La danza va in crescendo hasta que se interrumpe. Nuevo texto en griego. Coreografía sobre el piso, apoyando las manos sobre el suelo. El coro se complementa con una voz agudísima que viene de la música incidental. Cuando el Mensajero informa: “Muerto es Penteo”, la intensidad llega a su clímax. Acto seguido, viene el gran monólogo de Agave al centro de la escena. Sotto voce. Muy largo (Correspondiente a 1200-1215). De nuevo, el coro postrado con la cabeza hacia abajo, como signo del dolor supremo. En este momento, Agave descubre a Penteo muerto y viene su lamento final. La puesta en escena termina con un monólogo de Dioniso (1330-1345),

a un extremo del proscenio, mientras el resto de los actores yace en el piso. En un momento, oscuridad total. Silencio. El público no aplaude. Regresa la luz. Regresa la figura de Dioniso en una forzada posición estática. Y de nuevo la oscuridad. Ahora sí, el final⁷³⁴.

Por otro lado, la figura de Dioniso (o Dióniso, según la traducción de Rodríguez Adrados) tiende a diluirse en el conjunto. Es curioso, por lo demás, puesto que la figura del hijo de Zeus y Semele tiene connotaciones inmediatas con los signos de la representación teatral. Sin embargo, en este caso, ni el espacio ni la disposición de los actores implica que la figura del dios se presente con un estatus diferenciador. Abre y cierra la ceremonia, es cierto, pero visualmente Dioniso no se diferencia de manera especial de los demás miembros del conjunto. El actor, Jorge Iván Grisales⁷³⁵, de alguna manera instala el tono del conjunto del espectáculo. Es el primero que tiene un extenso soliloquio, el cual sorprende ante la utilización abiertamente impostada de los registros vocales. Pero pronto su figura se articula a las coreografías y su individualidad desaparece. Es decir, a veces Dioniso es una figura protagónica, a veces forma parte del colectivo. Lo que demuestra, una vez más, que los personajes importan más, en este tipo de montajes, de acuerdo con su ubicación plástica, coreográfica, antes que el sentido mismo de su función actancial al interior de la tragedia.

En el texto original, Penteo es, en realidad, el héroe trágico. Dioniso es el victimario. Volviendo a Karl Kerényi, él lo manifiesta de la siguiente manera: “No fue Dioniso, como suponía Nietzsche, sino Penteo el tema y protagonista de la ‘tragedia originaria’. El Dioniso sufriente se llamó en su momento ‘Penteo’, el ‘hombre sufriente’. Como héroe, sólo un enemigo del dios y al mismo tiempo su víctima podía llevar ese nombre. Era el Penteo del mito tebano; lo perseguían como si fuera una liebre,

734 Según Francisco Rodríguez Adrados, la estructura de *Las bacantes* se puede resumir en: “Prólogo del dios, *agones* de Penteo con Dióniso o su ‘partido’ en escena y luego fuera de ella, relatos del mensajero, muerte en el monte, *kommós* funerario”. (Ver: Eurípides. *Andrómaca. Heraclés loco. Las bacantes*. Introducción a ‘Las bacantes’. Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial. 2003. Pág. 175).

735 Jorge Iván Grisales trabaja habitualmente en Medellín y fue seleccionado especialmente para que viajase a Bogotá como actor invitado en *Las bacantes*. Él, a su vez, ha participado de los montajes de Farley Velásquez con el grupo La Hora 25 (Ver 6.1.4.2. del presente estudio).

y las mujeres dionisiacas – entre ellas su propia madre – lo desgarraban como si fuese un león. Así se elaboró el tema primigenio trágico en las *Bacantes* de Eurípides, casualmente la última obra del más joven de los trágicos⁷³⁶. En el montaje de Terzopoulos, por el contrario, no se siente esta distinción. Al contrario, tanto Dioniso como Penteo forman parte de la misma entidad coral, de un mismo útero interpretativo. Ambos terminan envueltos en una suerte de artificialidad que el espectador mira con curiosidad, a veces con desconcierto y, finalmente, con respeto. Pero el efecto no siempre es el esperado. A diferencia de lo que sucede con el teatro de Suzuki, donde el rigor no exime la espiritualidad sino que, por el contrario, la multiplica, en el caso de Terzopoulos hay tal esfuerzo por la descomposición de las formas que el público termina fatigándose. A este respecto, la frase que Kerényi anota en su estudio sobre Dioniso podría resultar pertinente: “*Ouden pros ton Dionyson* (‘¡No tiene nada que ver con Dioniso!’). Si la frase se hubiera referido exclusivamente al tema de una obra, sólo un mínimo número de tragedias habría tenido algo que ver con Dioniso. No era un rechazo material, sino un juicio relativo a la superficialidad de una pieza, a su nula relación con el dios en cuyo recinto sagrado se representaba. La percepción del nexo inmanente, demostrada por la existencia de un juicio tan inmaterial como éste, no pudo transmitirse a todos cuantos se apropiaron de la cultura ateniense”⁷³⁷.

En conversación con el actor y asistente Carlos Araque, se analizaba dicha relación conflictiva con el público. Todas las representaciones que se hicieron de *Las bacantes* fueron distintas. Y, si se trataba de hablar de la catarsis, el fenómeno se hacía presente más en la relación misma entre los actores que en su comunión con los que lo observaban. No siempre se conseguía una íntima aproximación con el público y si se daba, no era de manera colectiva sino individual. De todas maneras, Terzopoulos quiso correr el riesgo de encontrar esas conexiones profundas entre el texto clásico y la realidad contemporánea colombiana. De hecho, el mismo director le decía a los actores que el sentía muy cercano el universo salvaje de la Grecia antigua en relación con la violencia desaforada de ciertas regiones de Colombia. Así mismo, estaban las conexiones establecidas entre las leyendas indígenas amazónicas y las tragedias griegas. Apoyán-

736 Kerényi, Karl. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Edición de Magda Kerényi. Traducción de Adan Kovacksics. Empresa Editorial Herder, Barcelona, 1998. Pág. 227.

737 *Ibid.* Pág. 228.

dose en las teorías de Mircea Eliade con respecto a la repetición de los mitos planteadas en *El mito del eterno retorno*⁷³⁸, decidieron que los cantos locales podrían articularse sin problemas con los otros elementos plásticos del montaje. Así, música y textos en griego, melodías chamánicas y respiración desbordada, cuerpos vibrantes y máscaras antiguas, luces en el piso y oscuridad profunda, todos estos elementos logran conjugarse en una polémica experiencia que a veces puede leerse como una arriesgada forma de leer el mundo contemporáneo desde sus manifestaciones más salvajes, hasta correr el riesgo de convertirse en un curioso y necesario anacronismo.

Este trabajo marcaría de forma definitiva a sus intérpretes quienes, hoy por hoy, aplican algunos de los métodos y de las técnicas de Theodoros Terzopoulos en sus clases de interpretación y en sus montajes teatrales. Carlos Araque es director del grupo Vendimia Teatro y ha puesto en escena sus propias versiones de algunas tragedias griegas (*Antígona fugaz* es una de ellas), mientras Fernando Pautt continúa siendo un prestigioso maestro de técnica vocal donde aplica elementos heredados del director de *Las Bacantes*. Algunos años después, en ocasión de la publicación de un libro en homenaje al Attis Theatre, Araque escribió un texto sobre su experiencia en el montaje de la tragedia de Eurípides, donde relacionaba los montajes de Terzopoulos con su propio viaje al interior del círculo de fuego en que se convirtió dicha puesta en escena. Al finalizar su escrito, Araque terminó con un poema consagrado a Dioniso, con el que quiso tratar de aprehender una devoción que, en última instancia, terminó siendo exclusiva de la íntima colectividad del grupo que vivió la experiencia. Dice el poema de Araque:

*Solo bastó un encuentro para sembrar ilusiones en mi vientre
mis entrañas ahora están surcadas por círculos de mágicos sucesos
Mi cuerpo se derrite en soles de misterio
Con sólo invocar tu imagen palpitan mis ilusiones
Y en los eternos andares me aproximo a ti*

738 Dice Eliade: “En el detalle de su comportamiento consciente, el ‘primitivo’, el hombre arcaico, no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, otro que no era un hombre. Lo que él hace, ya se hizo. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestas inauguradas por otros”. (Ver: Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Traducción de Ricardo Anaya. Emecé, Buenos Aires, Argentina. 2001. Págs. 7-8).

*Dios de fuego, compasión y violencia
Tu canto es tierra
Tu saber entrega
Llegaste de Grecia y yo giro a tu alrededor
deseando ser partícipe de tu hermoso bacanal*⁷³⁹.

Es muy probable que el “hermoso bacanal” aún no haya terminado.

6.2.2.2 *Antígona*: el beso de la muerte.



Antígona de Sófocles, coproducción del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá y Theatre Garage Zagreb (Croacia), 2000, Bogotá. Dirección: Paolo Magelli. Foto: Carlos Mario Lema.

La segunda coproducción del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, siguiendo los pasos de una tragedia griega, era menos asfixiante. A pesar de que su director se identificaba como italiano, el grueso de su producción teatral venía de los países del Este europeo y, en particular, de Croacia. Su nombre: Paolo Magelli, nacido en Prato, en la Toscana, en 1947. Muy joven, fue asistente de Pier Paolo Pasolini. Luego, participó en las experiencias teatrales de Giorgio Strehler y formó parte de toda

⁷³⁹ Araque, Carlos. *Attis Theater: la tragedia sin tiempo en el centro de la guerra*. Tomado del manuscrito original, cedido por su autor. Este poema fue publicado, en distintas lenguas, al interior de un texto del mismo Araque titulado: “Die Tragödie im zentrum des krieges / Tragedy in the middle of war”. Ver: *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos / Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Theater der Zeit. 2006. Págs. 256-263.

una generación de actores y directores italianos que, como la mayoría de los miembros del Teatro Studio de su ciudad natal (entre los que se encontraba el célebre Roberto Benigni), decidió retirarse en 1973, por conflictos internos, tanto en el teatro toscano en particular, como en el teatro italiano en general. Ya que había estudiado eslavística (dominaba el serbio, el croata y el rumano, entre otras lenguas), Magelli optó por darle un giro radical a sus búsquedas artísticas. A mediados de la década del setenta, construye su nuevo destino teatral en la antigua Yugoslavia, donde se consagró como un destacado creador de formas y de montajes innovadores⁷⁴⁰. Tras desarrollar buena parte de su obra en los países del antiguo bloque socialista, en el año 2010 Magelli ha regresado a Prato, para dirigir el Teatro Metastasio Stabile de la Toscana.

En 1998, el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá se sacudió ante la presencia del grupo Zagrebacko Kazaliste Mladih (ZKM) de Zagreb (Croacia) con una versión de *Las tres hermanas* de Anton Chejov, dirigida por Magelli, un enorme italiano de cabeza rapada que, de inmediato, se convertiría en uno de los preferidos del público asistente. Las ruinas del Teatro Faenza (antiguo escenario convertido luego en sala de cine de programas dobles y abandonado a su suerte en los años noventa, ante la progresiva desaparición de los espacios consagrados al cine y a las representaciones en vivo) fueron acondicionadas para que los estupendos actores croatas reprodujeran la saga de la familia Prózorov. El público se ubicaba en tablas de madera, como en los circos antiguos, mientras que los actores, con elegantes trajes de época, representaban el drama del autor ruso sobre una capa de arena. En este ambiente, mezcla de casona en ruinas y de carpa de cómicos trashumantes, los espectadores aplaudieron a rabiar la hermosa y extraña propuesta del director italiano. Entusiasmados ante el resultado, el Festival invitó a Magelli para que desarrollase una puesta en escena en Colombia para la séptima edición del evento, comenzando el nuevo milenio, en el año 2000. Para completar el círculo, desde los comienzos del FITB, Fanny Mikey, el cerebro del festival, contó con la colaboración de Giorgio Ursini Ursic, un dinámico italiano nacido en Trieste, en la frontera con Eslovenia. Gracias a Ursini, se pudo establecer el contacto con Magelli y por su intermediación, se pudo fa-

⁷⁴⁰ Magelli ha hecho más de 120 espectáculos en Francia, Bélgica, Suiza, Alemania, Hungría, Palestina, Israel, Venezuela, México, Croacia, Serbia, Macedonia, Montenegro, Eslovenia, Rumania e Italia.

cilitar la presencia del director ítalo-croata con un grupo de creadores colombianos sobre la escena.

Las tres hermanas ha sido el único espectáculo invitado en dos ocasiones al FITB. Repitió su presencia en el mismo año en el que Magelli estrenó su *Antígona* colombiana⁷⁴¹. Magelli viajó a Colombia junto a la futura Ministra de la Cultura de Croacia, Željka Udovicic-Plestina, quien ofició como dramaturgista⁷⁴². Ella, en compañía de las directoras de teatro colombianas Ana María Vallejo y Adela Donadío, se encargó de escribir la versión definitiva de la obra de Sófocles, a partir de distintas traducciones al español, al inglés, al francés y al italiano. A Magelli le interesaba especialmente el montaje de *Antígona* en un país como Colombia, por la metáfora que se podía trazar con respecto a la violencia fratricida que se vive en el país desde hace más de un siglo. “La crueldad de la realidad siempre será más cruel que el acto más cruel que a uno se le ocurra sobre el escenario”, les repetía Magelli a sus colaboradores. Para un “recién llegado” a Colombia como Magelli, el país tenía connotaciones directas con el espíritu de la tragedia antigua. Sobre esta particular lectura de la realidad (la de un creador que mira al mundo desde la distancia y trata de interpretarlo a su manera), se comenzó a diseñar la puesta en escena. En primer lugar, el trabajo de dramaturgia se hizo evitando la pomposidad de traducciones pretéritas, dándole a las réplicas un lenguaje directo, más contemporáneo y acorde con la lexicología del país. Según Adela Donadío, tenían una preocupación especial por recuperar el tono del *agón* de la tragedia antigua⁷⁴³. No era una versión en verso.

741 Magelli ha presentado en Colombia, además de *Las tres hermanas* y *Antígona*, las obras *La gaviota*, *Europa Europa* y *Los veraneantes* de Gorki, entre otras, ésta última presentada de nuevo en las ruinas del Teatro Faenza. Como dato curioso, en el año 2014 ha sido invitado, por segunda vez, un montaje al Festival Iberoamericano: se trata de *La Orestíada* del Teatro Libre de Bogotá, al celebrar sus cuarenta años de existencia.

742 La figura del *dramaturgista* corresponde a la persona que trabaja en estrecha relación con el director, en lo relacionado con el estudio del texto y la verosimilitud sobre la escena de los acontecimientos del montaje. En alemán se diferencia el *Dramatiker* (el que escribe las obras) del *Dramaturg* (que prepara su interpretación y su realización escénicas). En América Latina se conoce al *Dramaturg* como *dramaturgista*.

743 Esta misma versión la usaría Donadío para su puesta en escena de *Antígona* con los estudiantes de la Casa del Teatro de Bogotá en 2005.

La puesta en escena se hizo sobre la base de unas ideas muy precisas por parte de Magelli. No había mucho campo para las propuestas de los actores. Desde un principio, el director italiano quiso que la imagen del coro fuese la de un grupo de prostitutas colombianas. Basándose en figuras extraídas de las mujeres de la calle del centro de Bogotá, Magelli le pidió a las actrices Ella Becerra, Brunilda Zapata y Patricia Rivas que representasen a las mujeres del coro de manera vulgar, muy populares. Porque para él el coro era la representación de lo más bajo pero que, al mismo tiempo, era capaz de decir lo que pasa más allá de la superficie. “El coro trágico griego es un instrumento incomparablemente flexible. Su papel en la representación puede variar desde la intensa participación en la acción hasta la indiferencia más acabada. Las opiniones recitadas por el coro pueden reflejar todos los matices de la percepción y de la miopía, de la agudeza psicológica o de la crasa ceguera”, planteaba Steiner⁷⁴⁴. En efecto, el coro era la instancia que (a pesar de no salir de la *ὄρχήστρα*) lo sabía casi todo, opinaba y complementaba los acontecimientos. Pero a veces cuestionaba, sufría o se lavaba las manos. Desde hace mucho tiempo, sin embargo, en las representaciones contemporáneas, el coro ha perdido su lugar en el espacio escénico. En este caso, la función ambigua del coro Magelli la introdujo a través de una arriesgada propuesta: los textos del coro de los ancianos de Tebas se mantendrían, pero serían dichos por un trío de prostitutas *à la colombienne* que tratarían de tomar partido sobre los acontecimientos del drama. Al mismo tiempo, quería que Creonte y su entorno representasen a la burguesía contemporánea, con trajes de distintas épocas, en los que se reflejara su ceguera frente a la historia. Estos contrapuntos temáticos, estos anacronismos conscientes, estos juegos con el texto “prestándoselos” a otro tipo de roles interpretativos dejaban colar, en muchas ocasiones, el humor. Pero el humor era una trampa, la risa de Creonte hacia el público era una risa siniestra que, como en el caso del Creonte de Santiago García en el Teatro La Candelaria, se convertía en una cínica mueca que evidenciaba el abuso, la arbitrariedad y la injusticia.

El espacio de la *Antígona* de Magelli comenzaba siendo un viaje hacia lo desconocido: una mesa rectangular, muy larga, al fondo de la escena.

⁷⁴⁴ Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción: Alberto L. Bixio. Colección Esquinas. Gedisa Editorial. 2013. Pág. 187.

Quince sillas negras, mullidas. Y velas, velones, cirios. Cientos de esfermas. En primer plano, de nuevo, gran cantidad de arena gris sobre el piso. Al centro, en el proscenio, en el lugar donde antaño se ubicaba la extinguida figura del consueta, una trampa por la cual desaparecería el personaje de Antígona al final del montaje. Pero estas ideas se materializaron cuando Magelli y su director de arte se instalaron en Bogotá para la etapa final del trabajo. Porque en un principio, como se verá más adelante, la geografía de Antígona era muy distinta. De otro lado, la preparación previa de los actores estuvo a cargo de sus asistentes colombianas que, una vez hubieron terminado la versión del texto, se concentraron en la preparación de los intérpretes y su relación directa con la palabra. De todas maneras, según Ana María Vallejo, “como se sabe, la concepción de la puesta en escena tiene que ver con la propuesta de un creador, de un artista que se enfrenta a un mundo desconocido y trata de interpretarlo por las vías de la metáfora. Desde la primera vez que Paolo estuvo en Colombia, siempre dijo que, de montar una obra en el país, ésta tendría que ser una tragedia y, en particular, *Antígona*”⁷⁴⁵. Pero las ideas en el teatro sólo se materializan sobre la escena y los conceptos de Magelli fueron cambiando en la medida en que se encontró con el material humano y con la forma como podía traducirse el drama antiguo en un escenario moderno de América Latina. Pero, ¿por qué, de nuevo, los griegos? ¿Será que hay una necesidad innata en los hombres de teatro de querer interpretar la realidad, camuflándola? ¿Por qué a través de Creonte, de Edipo, de las Bacantes? Steiner plantea en su texto sobre las Antígonas: “En uno de los fragmentos compuestos cuando aún se encontraba en Tubinga, Hegel se refiere al *schmerzliches Sehnen* (‘el doloroso anhelar’) que impulsa al alma moderna al recuerdo de la antigua Grecia”⁷⁴⁶. Magelli llegó a Yugoslavia en la época en la que el país seguía unificado dentro de los parámetros del Mariscal Tito. Y vivió la separación de los distintos estados de acuerdo a las sangrientas divisiones de los Balcanes. Al llegar a Colombia, Magelli se encontró con una guerra no declarada (conocida, por lo demás, sólo a través de los medios, puesto que el director no estuvo en contacto con ninguna “zona de violencia”, salvo la violencia cotidiana de Bogotá, si-

745 Conversación sostenida en Medellín con Ana María Vallejo, en mayo de 2013, para la elaboración del presente estudio.

746 Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción: Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa S. A. Barcelona, 2000. Pág. 38.

milar a la de cualquier otra gran ciudad en el mundo). Es posible que ese “doloroso anhelar” lo remitiera a Grecia, como una forma de interpretar un país que desconoce y que no tiene tiempo de descubrir. Ese “recuerdo de la antigua Grecia” le sirvió para nadar en territorios más cómodos, sin correr el riesgo de perderse en lo desconocido. *Antígona* se convertía así en un puerto seguro, donde el barco de la creación escénica podía atracar sin necesidad de hacerse demasiadas preguntas que, por lo demás, no tenían, no podían tener respuestas inmediatas.

En esta *Antígona*, no todos los recursos de la escena (por no decir ninguno) remiten a la iconografía convencional de la tragedia griega⁷⁴⁷. Salvo el texto, los personajes y el ambiente no tienen que ver con el mundo antiguo. Hay un continuo juego de saltos en el tiempo, de tal suerte que la atmósfera da cuenta de una escogida atemporalidad que, por lo demás, tampoco remite a Colombia. Según Ana María Vallejo, la idea de los personajes aristocráticos quería remitirse a la figura de un dictador tropical, el cual termina perteneciendo más al mundo de las islas caribeñas que a Colombia. Si se toma de manera literal, en Colombia nunca ha habido presidentes ni mucho menos dictadores mulatos⁷⁴⁸. El imaginario pertenece, mejor, al de una *banana republic*, antes que a Colombia⁷⁴⁹. Salvo las actrices del coro interpretando a las prostitutas, las imágenes son una mezcla de figuras que contraponen sobre sus propias contradicciones

747 La dirección de arte de *Antígona* estuvo a cargo del escenógrafo alemán Hans Georg Schafer, habitual colaborador en los montajes europeos de Magelli.

748 El único presidente mulato de la historia de Colombia (2º presidente de la Confederación Granadina) fue Juan José Nieto Gil, entre enero y julio de 1861. Se dice que ha sido borrado de algunos archivos y que su foto, por racismo pretérito, ha sido blanqueada.

749 El referente del dictador construido para la *Antígona*, tiene mayores coincidencias con la literatura: *Del presidente no se burla nadie* de Julio José Fajardo, *El recurso del método* de Alejo Carpentier, *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos, o incluso *El otoño del patriarca* de García Márquez o *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa. El tema del dictador tropical es casi un género en las letras latinoamericanas, el cual se inaugura, seguramente con *Tirano Banderas* de don Ramón del Valle-Inclán (adaptada al teatro, para seguir con las conexiones, por el caleño Enrique Buenaventura).

(Creonte es el actor Fernando Pautt⁷⁵⁰, de piel morena; Antígona e Ismene llevan elegantes trajes negro y rojo, ambas muy blancas; Hemón porta un smoking; Tiresias lleva velas encendidas en su sombrero, mientras habla a veces en griego antiguo...). Al final, dos mujeres desnudas, con sus cuerpos cubiertos de barro, suspendidas en sendos zancos, se encargan de decir los textos del Mensajero (El *Éxodo* de la tragedia original⁷⁵¹), en los que se narran los acontecimientos fatales del final del drama (“La vida da muchas vueltas”... “Cuando un hombre pierde lo que le daba la alegría, yo creo que no es más que un cadáver viviente”...) Esta multiplicidad de formas y de estilos le conferían al montaje una extraña elegancia no exenta de ironía, lo que tenía como resultado un montaje que corría riesgos y se aventuraba en una interpretación de *Antígona*, a veces exaltada, a veces tímida, en sus efectos frente al público.

Aunque Magelli no hablaba español, su manera de dirigir era muy histriónica y lograba comunicarse sin problemas con sus intérpretes. No obstante, hubo momentos, según recuerdan sus asistentes, en los que el director se desesperaba con los actores, puesto que sus ideas para asumir los personajes eran tímidamente recogidas por parte de los intérpretes. Recuerdan que sus exigencias hacia Brunilda Zapata, una de las miembros del coro, cuando se dirigía a los dioses. Magelli le pedía multiplicar su necesidad de comunicación, casi llegando al grito desesperado. De igual forma, consideraba el director italiano que los diálogos entre Creonte y Hemón se sentían demasiado discretos, tanto en la traducción como en la manera como los actores los enfrentaban. Magelli quería un duelo interpretativo de gran exaltación dramática que no siempre llegaba a feliz puerto. Adela Donadío considera que, en muchos momentos, la propuesta de Magelli (sobre todo en la relación entre Antígona e Ismene) en la dirección de los actores, “se acercaba más a Chejov”⁷⁵² antes que

750 Como dato curioso, a Paolo Magelli le impactó una historia que Fernando Pautt contó a propósito de los muertos insepultos: el hermano de Pautt era médico en la región del Urabá antioqueño (región donde, por lo demás, la dramaturga Patricia Ariza del Teatro La Candelaria estableció la génesis de su propia *Antígona*, como se vio en el presente estudio en 6.1.3.) El hermano de Fernando Pautt tenía el recuerdo sobrecogedor de un cadáver en la carretera que se deshizo en sus manos cuando trataron de levantarlo.

751 Se toma aquí como referencia el libreto original (inédito) sobre el cual se basaron Magelli y su grupo de trabajo. Sófocles. *Antígona*. Versión: Adela Donadío, Ana María Vallejo. Libreto original. Sin fecha. Pág. 29.

752 Según conversación sostenida para el presente estudio.

a la exaltación de la tragedia. Le interesaba mucho el enfrentamiento padre-hijo, el conflicto entre hermanas, el enfrentamiento tío-sobrina, la solidaridad fraternal más allá de la muerte. Su concepción de la catarsis era ambigua, puesto que no apuntaba hacia una sanación intimidatoria del espectador, sino a producirle sensaciones contradictorias donde la emoción debería confundirse con el desconcierto. Esa aproximación “chejoviana” de la tragedia, siguiendo con la idea de Donadío, ubicaba a los personajes en el espacio como una suerte de espectros que se convertían en figuras parlantes en medio de las ruinas de una elegancia extinguida. El efecto no era tan contundente como el que Magelli conseguía en *Las tres hermanas*, sobre todo porque el espacio donde se representaba *Antígona* (el Teatro de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, un escenario construido a comienzos de la década del noventa, con todas las comodidades de un teatro contemporáneo...) no tenía la energía de “casa Usher” del Teatro Faenza. A diferencia de la energía tribal, primitiva, babeante, de *Las bacantes* de Theodoros Terzopoulos, la *Antígona* de Magelli jugaba con una pérdida elegancia, con una pálida belleza que emergía de la arena del proscenio y se confundía con la sofisticación de las figuras. Si se quiere, el montaje apuntaba a cuestionar la idea de una estética “burguesa” que hace crisis, la cual se evidencia en el texto final de la tragedia: “Los discursos soberbios se pagan caro. ¡Qué tarde se aprende la cordura!”⁷⁵³, tras la anagnórisis desgarrada de Creonte, idea que a Magelli le parecía de vital importancia. Para él, la obra era un alegato contra la arrogancia demencial del poder.

Por otra parte, el texto de *Antígona* (es decir, la versión escrita por Donadío y Vallejo a partir de las traducciones de la tragedia de Sófocles) se conservó en su totalidad, salvo algunos coros específicos que, una vez más, no se centraban en los acontecimientos de la fábula. Una idea central parecía subrayarse en la presente versión: la idea del desafío. El desafío a los dioses, el desafío al poder, el desafío ante el orden establecido. Pero esta idea Magelli la quiso llevar hasta el extremo, detalle que no siempre fue asumido por los actores, ni lo llevaban hasta el fondo. En cierta forma, la búsqueda de un contrapunto entre el hieratismo y el grito no siempre encontraba una disposición armónica en el juego interpretativo. Para explicar mejor esta dicotomía, es preciso considerar la evolución de los acontecimientos en la puesta en escena, de tal suerte

753 Sófocles. *Antígona*. Libreto original citado. Pág. 34.

que se pueda establecer una reflexión acorde entre la lucha interna del texto con la adaptación, el dispositivo escénico y el juego de los actores.

En primer término, Magelli pidió que el teatro donde se representase su *Antígona* no podía ser un gran escenario. A pesar de que se le ofreció el Teatro Jorge Eliécer Gaitán (un lugar con 1745 sillas, donde se realizan los espectáculos con gran afluencia de público en Bogotá), Magelli optó por un espacio donde, si bien podían acogerse 430 espectadores, de todas maneras se podía conseguir cierta intimidad, cierto recogimiento. La dimensión del gran espectáculo no le interesaba para el presente montaje. Aunque había muchos actores en escena, Magelli necesitaba la cercanía entre los espectadores y el montaje. Sólo por citar un ejemplo, cuando aparecía Hemón para confrontarse con su padre Creonte, el joven llegaba desde la platea, como si hubiera estado observando todo el tiempo los acontecimientos. En un gran teatro, la relación de proximidad no hubiera sido posible y el director insistió en la cercanía entre los que miran los acontecimientos y lo que sucede sobre la escena (en este caso se podría decir “sobre la arena”, como si se tratase de una ceremonia de la muerte, como una corrida de toros). De allí que la proximidad frontal del escenario de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño fuese la apropiada, antes que la enorme distancia de un teatro como el Jorge Eliécer Gaitán⁷⁵⁴.

Cuando el público llegaba al teatro, se encontraba con una suerte de palacio privado, de casa burguesa en decadencia. Vestida con un traje largo de rosa púrpura, dispuesta como para una fiesta, estaba Ismene, encendiendo cientos de velas dispuestas por todo el espacio. Ana María Vallejo lo describe como “la casa suntuosa de un dictador latinoamericano”. Una vez que el público se había acomodado en sus butacas e Ismene terminaba de encender todas las velas, aparecía *Antígona*. Las dos hermanas, muy elegantes, iluminadas por las velas de una fiesta inexistente, muy bellas, muy blancas. Ellas se enfrentan y reflexionan sobre los acontecimientos. Ismene bebe licor cada cierto tiempo hasta que, al final de

754 Es posible que Magelli no haya caído en cuenta de las ironías del Destino con respecto a los nombres de los teatros bogotanos: mientras que Gilberto Alzate Avendaño fue un líder conservador que ayudó a construir la renovación de la derecha tradicional colombiana, Jorge Eliécer Gaitán fue el líder popular del liberalismo, asesinado el 9 de abril de 1948 en Bogotá. Su crimen daría inicio a lo que se conoce, hoy por hoy, como el período de “la Violencia”. Nunca se ha sabido realmente quiénes fueron los responsables del asesinato de Gaitán.

la obra, está dolidamente ebria. Esta atmósfera un tanto gótica, como de castillo de Otranto, será la que sirva de marco para todo el *Prólogo* de la tragedia de Sófocles. El diálogo sobre la arena, sin embargo, creaba un ambiente movedido, que enfatizaba las ruinas, en medio del solemne mobiliario del castillo. Nada era estable: el palacio en fiesta se contraponía al piso donde los personajes trastabillaban continuamente y parecía que ellos quisieran mantenerse en pie sobre un suelo que se hunde. Más adelante, en el diálogo entre Antígona y Hemón, la batalla de los cuerpos sobre la arena se resolvía de manera muy física y el erotismo se confundía con la torpeza y con el dolor. Así que, desde un principio, desde que el espectador prefiguraba el palacio, se creaba la imagen de un paisaje en el que no todo estaba en orden. Si Lautréamont se refería al acto poético como “el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”, en el caso de Magelli los contrapuntos y las ambigüedades sin explicación evidente, se van sumando de manera progresiva hasta que, al final, como se verá más adelante, la multiplicidad de formas armonizará el caos.

Acto seguido (en *Párodos*), aparecía el coro que, como ya se dijo, estaba compuesto por un grupo de prostitutas callejeras. Pero estas “mujeres de la calle” no son caricaturizadas. Al contrario, el tono de sus evocaciones era dramático, muy acorde al espíritu de los textos. Porque, evidentemente, se creaba una extraña dicotomía. Mientras el espectador veía sobre la escena a unas mujeres de faldas cortas, altos tacones, maquillajes exagerados y uñas de colores, los textos afirman: “Rayo de sol, hermosa luz vista en Tebas, la de las siete puertas / te has mostrado sobre la corriente del río Dirce / Ojo de un dorado día, / tú hostigaste y obligaste a huir al guerrero de escudo blanco / que vino de Argos hasta aquí con su armada / alzándose contra nuestra tierra”⁷⁵⁵. Esta ambigüedad enfatiza la idea de la “representación”, del juego teatral. A pesar de que puede haber un dispositivo de connotaciones realistas, el hecho de que las prostitutas estén en “el palacio” y, por lo demás, se expresen de manera poética y hagan evocaciones que remiten a la Grecia antigua, estos desequilibrios convierten el escenario en un lugar donde confluyen los malentendidos y se instala cierta demencia con la cual el espectador deberá acostumbrarse si pretende seguir en el juego. La llegada de las prostitutas a la escena marca, según Ana María Vallejo, “la mirada del director” en el montaje

755 Sófocles. *Antígona*. Libreto original citado. Pág. 3.

de *Antígona*. Sin embargo, nunca se llega a caer en la parodia ni en la caricatura. El humor era muy peligroso. Se recurría mejor a lo inesperado, a la sorpresa desconcertante. Las prostitutas se convertían en una manera despreciada de representar “al pueblo”. Si bien hay una travesura latente, no se llega a la burla ni al chiste inmediato. Hay un dolor carnavalesco, en el que los colores alegres se contraponen al espíritu luctuoso de los textos.

Esta escena se conecta con el Primer Episodio de la tragedia, el cual se inaugura con la aparición de Creonte. Muy elegante, vestido de blanco (contrastando con la piel morena del actor Fernando Pautt), con una barba libertaria de otros tiempos, el padre de Hemón se transforma en el cínico paradigma del poder, en una suerte de antagonista indolente, que ejerce su autoridad protegido por ser el representante incuestionable del orden establecido. Desde una perspectiva contemporánea, Creonte se ha convertido en un enemigo visceral de la justicia humana (representada por Antígona). Hay una mirada melodramática en la interpretación de su figura, en la medida en que su comportamiento se torna arbitrario ante la fragilidad rebelde de su sobrina. Pero, ¿es en realidad Creonte “el enemigo” en la tragedia de Sófocles? Creonte es la representación del “Estado”, del “orden de las cosas”. En sus textos hay un afán por el equilibrio, por la necesidad de un comportamiento justo: “El que tiene que gobernar un país entero y no obra de acuerdo con los mejores principios, sino que mantiene la boca cerrada por el miedo, ese me parece y siempre me ha parecido, el peor de los hombres”⁷⁵⁶. Steiner analiza todas las posturas existentes con respecto al comportamiento de Creonte. Y no siempre es visto como el victimario. También se le considera como alguien que obra “con su mística de sacrificio y obediencia a los imperativos del Estado”⁷⁵⁷. En el montaje de Magelli se daba por sentado que Creonte era el paradigma del tirano. Y, para completar la ambigüedad, se destacaba el hecho de que el actor fuera afro-descendiente. Ya en 1991 la directora inglesa Deborah Warner había creado cierta polémica con su versión de la *Electra* de Sófocles, al darle el rol de Egisto a un intérprete negro. En el caso de Magelli, había una cierta ironía en el hecho de que

756 *Ibid.* Pág. 5.

757 Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción: Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa S. A. Barcelona, 2000. Pág. 209. Sobre el personaje de Creonte, ver págs. 197-218.

el “dictador” fuese representado por un hombre por cuya piel se le podría considerar como un “explorado”. Pero aquí los roles se invierten, de tal manera que Creonte se convierte en una suerte de hijo de la dinastía Duvalier o de Rey Christophe contemporáneo, que fumaba tabaco, tenía sombrero y se combinaba su figura estereotipada con la elegancia poética de su discurso. No había, como se ha dicho, una postura “nacionalista”, con connotaciones colombianas en la forma como se dibujó el personaje. Pero la manera como se paseaba el gobernante por la escena y era interpelado por las prostitutas del coro, lo instalaba en un particular gobierno imaginario que tendría su verdad en el territorio de la metáfora.

Acto seguido, entra El Guardia que, para la versión de Magelli, se convertiría en “Los Guardias”, pues los actores Juan Carlos Agudelo y Rodolfo Silva representaron el personaje al alimón. Agudelo es el director de La Casa del Silencio de Bogotá. Egresado de la Escuela de Marcel Marceau en Francia, su presencia en el reparto ayudaba a darle cierto toque de travesura al conjunto, acentuando el hecho de que los vigilantes se convertían aquí en dos policías muy criollos, dándole otro toque “colombiano” al conjunto. A pesar de la contundencia de las prostitutas sobre la escena, la pincelada de humor en el montaje lo tenían estas dos figuras uniformadas. Los dos soldados rasos, dando la noticia con temor, se convertían en un juego entre el miedo y la burla de una manera evidente. En este momento, el público se relajaba, se reía. Porque el contrapunto entre el acontecimiento funesto (el descubrimiento ante Creonte del entierro del cuerpo de Polinices) con la figura de unos uniformados contemporáneos inundados por el pánico, le confería un toque de situación absurda al conjunto, estableciendo el humor como una forma de exacerbar el horror⁷⁵⁸. De nuevo, es muy probable que, a partir de Samuel Beckett, el teatro contemporáneo haya hecho convivir la risa con la situación caótica. Cuando el desastre es inevitable, pareciera que sólo con la burla se puede establecer una manera de apaciguar el dolor supremo. De allí que muchas de las formas de la tragedia en el siglo XX se hayan resuelto por

758 Los actores comentan que, para las funciones, Magelli les exigió a los dos intérpretes de los guardias que trotaran sin parar desde que comenzaba la obra, por los alrededores del teatro, hasta que les tocara la escena (Primer Episodio, tras la Párodos). Los dos guardias llegaban físicamente exhaustos al teatro y casi no podían hablar por la agitación real que los envolvía.

las vías del negro humor⁷⁵⁹. Por lo demás, el humor en la tragedia griega es muy común encontrarlo por las vías del anacronismo: desde las célebres parodias de Woody Allen en el teatro (en su obra *God*, publicada por primera vez en 1975), en el cortometraje (*Oedipus Wrecks*, incluido en el film *New York Stories* de 1989), hasta el largometraje *Mighty Aphrodite* de 1995, donde los coros, en el teatro griego de Taormina en Sicilia, con el Etna al fondo, reflexionan sobre los conflictos de las neurosis de la Gran Manzana. En Colombia, ha habido casos extremos como los del grupo de teatro de Medellín El Águila Descalza, el cual realizó una versión criolla, “a lo paisa”, denominada *Va la madre* (2006), donde se cuenta la historia de Sófocles como una suerte de *stand-up comedy* con sobredosis de chistes locales. Por supuesto que el caso de la *Antígona* de Magelli no apunta a semejantes excesos, pero sí trata de encontrar ciertos elementos de irreverente travesura, para que el espectador contemporáneo se conecte con guiños más directos sobre las complicidades del drama.

En el *Primer Estásimo*, las mujeres del coro se sientan en el prosenio, comentan los acontecimientos y lloran. “Lloran sin gestos”, según el comentario de Ana María Vallejo. Es decir, las lágrimas se escapan de sus ojos mientras reflexionan sobre el destino de los seres humanos (“¡Cuántas cosas aterradoras⁷⁶⁰ existen! / Pero nada más aterrador que el hombre...”⁷⁶¹). La consigna era que el llanto emergiera de las palabras, de tal suerte que hubiese cierto tipo de emocionalidad interna, la cual debería fluir de las evocaciones. De nuevo, hay aquí cierta manipulación de “lo psicológico”, en la medida en que el lamento dentro de la tragedia antigua no está entendido como un *crying game*, sino como una letanía

759 Un ejemplo entre muchos, sería la acotación inicial de *Les mouches* de Jean-Paul Sartre, donde la saga de los Atridas está envuelta en dos sentimientos en los que se combina la ironía con el desastre (“Una plaza de Argos. Una estatua de Júpiter, dios de las moscas y de la muerte. Ojos blancos, rostro embadurnado de sangre”, según la traducción de Aurora Bernárdez. *Las moscas*. Alianza Losada. El libro de bolsillo, 1990. Pág. 9).

760 Esta, en realidad, es sólo una traducción posible de la palabra *deinós*, que puede significar ‘terrible’ o ‘monstruoso’, pero también ‘maravilloso’, e incluso ‘listo’ o ‘mañoso’ (como el inglés ‘clever’ digamos). Puede entenderse como ‘extraordinario’ en su sentido etimológico, y puede ser tanto positivo como negativo. Está claro que ‘aterroradoras’ y ‘aterrorador’ es una elección marcada, seguramente para dar más sentido trágico a la oda. Ambigüedades de este tipo fueron materia de discusión continua entre Magelli, la dramaturgista y las adaptadoras colombianas.

761 Libreto original, pág. 9.

contra el destino. Esta suerte de *nostalgia*, de dolor patrio, interrumpía el juego para darles paso a unos personajes que, si bien podían aparentar ser caricaturescos, podrían también estar inmersos en el territorio del dolor, como los personajes marginales del cine de Rainer Werner Fassbinder⁷⁶².

El *Segundo Episodio* (la entrada de los guardias y el enfrentamiento entre Antígona y Creonte) se construyó en la puesta en escena de Magelli a partir, como ya se ha dicho, del énfasis en el conflicto por los lazos familiares. Como hay una evidente interacción de lucha entre las ramas del árbol genealógico de los Labdácidas (Antígona es hija y hermana de Edipo; a su vez es hija de Yocasta, quien era hermana de Creonte, madre de Etéocles, Polinices, Antígona e Ismene; Hemón, hijo de Creonte, ama a Antígona...), el director italiano quiso darle énfasis a este tipo de confrontación incestuosa, donde el núcleo familiar se confunde con el núcleo del poder. Al mismo tiempo, se buscaba un velo erótico en la manera como se confrontan tío y sobrina. De alguna manera, el enfrentamiento evoca la visión viscontiana de la burguesía (piénsese en sus películas *Vaghe stelle dell'Orsa* o *La caduta degli dei* donde el incesto es signo de decadencia y, al mismo tiempo, de cierta perversa redención). No sólo había un enfrentamiento político a secas, o un conflicto familiar sin oscuridades. La lucha implicaba también que la sangre común se contaminase de odio y de “pecado”. Antígona es soberbia, se enfrenta a su tío, lo saca de casillas. Y para ello recurre a una sutil proximidad sexual. Magelli se apoya en la belleza de la actriz Nube Sandoval, quien representaba el rol protagónico. Por su parte, Ismene, interpretada por la actriz Adriana Romero Henríquez⁷⁶³, de grandes recursos expresivos, fue construida sobre la base “de defender un personaje que se puede defender”, según el comentario de Ana María Vallejo. Era muy interesante el contrapunto estilístico de los tres actores: mientras Fernando Pautt combinaba su formación, hija del Teatro Libre de Bogotá, con los recursos expresivos adquiridos con Theodoros Terzopoulos, Nube Sandoval ponía su violenta belleza al servicio de un teatro de hondas raíces antropológicas. Lo que dialogaba de manera muy particular con la técnica de Adriana Romero,

762 Piénsese en films como *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1970) o los relacionados con el mundo de la “intolerancia emocional” entre los marginales (inmigrantes, travestis o, incluso, actores), al interior de la prolífica obra del realizador alemán.

763 La misma que dirigiese la versión radial de *Edipo rey*, de acuerdo con el libreto original de su abuelo, Bernardo Romero Lozano. V. 6.1.1.

formada en la Academia Superior de Artes de Bogotá pero, al mismo tiempo, educada en el mundo de la televisión y en el conocimiento de los recursos del drama moderno realista. Estas tres tonalidades convivían de manera muy interesante sobre el escenario y, en lugar de rechazarse, aprendían a dialogar dentro de sus respectivas estéticas. Ismene era hija de una familia poderosa, que no quiere involucrarse en la rebelión de su hermana pero, al mismo tiempo, duda si la evolución de los acontecimientos es la más correcta. Ismene no es un personaje débil y no carece de conflicto interior. Por eso, quizás, la actriz se apoyó en el alcoholismo sutil, para mostrar su progresivo desmoronamiento. El personaje, en medio de todas las fuerzas en conflicto, sufre como una víctima que no puede participar ni acepta lo que sucede, así que decide autodestruirse. En silencio. Hasta llegar, antes de que muera, a besar los labios de Antígona como un hermoso e inútil gesto de despedida. La elegancia natural de la actriz que interpretaba a Ismene ayudó a construir su ambigüedad entre el estatus físico y la descomposición interior. Uno de los referentes de Romero para dicho personaje vino, una vez más, del cine, de la película de Fassbinder titulada *Die Bitteren Tränen Der Petra Von Kant* (1972): esas alcohólicas “lágrimas amargas” parecían rodar de manera similar por las mejillas de la actriz colombiana.

El *Segundo Estásimo* está construido sobre la base del coro como impotente fisgón. Es decir, rodeando el espacio donde suceden los hechos, pero sin poder participar en ellos. En este caso, las prostitutas no son observadas: ellas son las que observan. Su objetivo en la escena no es sexual sino voyerista: siguen siendo testigos inútiles del progresivo avance del drama y, al no poder alterarlo, lo comentan, a veces entre ellas, a veces para el público, a veces para los personajes. En ese orden de ideas, ellas tienen la tarea convencional del coro, pero sus respectivos atuendos las distancian, las separan de los hechos, según lo anuncia la tragedia, a pesar de que los textos siguen siendo los mismos del drama de Sófocles, traducidos al español. La reflexión del coro es interrumpida por la entrada de Hemón, desde el público. Hemón también era de piel morena y vestía un smoking, como si estuviese siempre dispuesto para una fiesta o para alguna ceremonia, que terminará siendo la de la muerte. La primera parte de la escena aparece en el pasillo de la platea, como si él hubiese estado observando los acontecimientos desde un principio. Pero cuando el conflicto se ahonda, Hemón sube a la arena y se enfrenta físicamente

con Creonte. En este momento, las reglas de juego ya están claras y la evolución de los acontecimientos de la tragedia fluye de acuerdo a las coordenadas del texto.

En el *Cuarto Estásimo*, Antígona camina por una suerte de cuerda floja imaginaria. Y, al mismo tiempo, evoca un antiguo juego infantil (“pico-monto”, se llama el juego en Colombia), para que el espectador no se olvide que ella es una mujer joven, que evoca la niñez perdida. Que va hacia la muerte sin haber vivido. Que no ha conocido ni el matrimonio, ni la dicha de ser amada o de tener unos hijos. Es una evocación a través del juego, pero de manera muy dramática. Luego, una nueva confrontación con Creonte, una nueva reflexión de las tímidas prostitutas del coro, hasta que aparece Tiresias, quien se encarga de dar un giro total en la representación. Hay que tener en cuenta que el actor, el desaparecido Blas Jaramillo (murió a los 39 años), era una suerte de particular *bête de scène* colombiana, con una presencia impactante y recursos expresivos inconfundibles. A pesar de que se trataba de un intérprete “difícil” para muchos directores, Jaramillo logró conseguir roles memorables tanto en el cine (*Satanás* de Andy Báiz; *Perro come perro* de Carlos Moreno) como en el teatro (*Divino Pastor Góngora*; *Las burguesas de la Calle Menor...*). Respetado y admirado por sus colegas y por el público aficionado a las artes representativas, Jaramillo consiguió, en su corta vida, ganarse un lugar de privilegio entre los espectadores colombianos. Su rol de Tiresias no fue una excepción. “El actor tenía una profunda comprensión de lo trágico”, comentaba Ana María Vallejo. Para alimentar su instinto, Magelli le recomendó a Jaramillo/Tiresias que pensase en Jorge Luis Borges. Que pensase en un poeta que ve todo lo que pasa desde la profunda sabiduría de su ceguera. Que se burla de la soberbia de sus dirigentes. Que advierte sobre las hecatombes. Y que no es escuchado. Así que el punto de partida para Blas Jaramillo fue una suerte de Tiresias/Borges. Para completar el hermetismo de la propuesta, de nuevo se trabajó con el actor para que dijese distintos textos en griego antiguo, de tal suerte que evocase la poesía original de la tragedia. Es pertinente anotar cómo cuando se recurre a los versos en su idioma primitivo, tanto en *Las bacantes* como en *Antígona* se utiliza el griego desde una perspectiva más musical que racional. De la misma manera que se opta por los cantos aborígenes (en *Antígona* también hubo un momento en el cual la actriz Adriana Romero interpreta

un sublime *alabao*⁷⁶⁴ de la Costa Pacífica colombiana), también se recurre al griego como una forma de inmersión espiritual en el conjunto de la puesta en escena.

La aparición de Tiresias marca una transición significativa en el conjunto: en el proscenio, hay una banca de un parque. Tiresias se sienta en esa banca y trata de descansar, pero no puede. Se planteaba desde un principio el contrapunto entre el poeta y el gobernante. Se establecía así la imagen del filósofo, del visionario que está más allá del bien y del mal, en oposición a la arrogancia autoritaria de Creonte. Y su figura, casi sin proponérselo, descompone el orden establecido. Acto seguido, el coro antes del *Éxodo*, exclama una manifestación de esperanza: puede haber una salida en el laberinto del drama. Las prostitutas se llenaban de júbilo. Había una celebración inútil antes de que se descarriase la tragedia. Pero era una celebración sin melodías. Porque en el montaje, salvo algunos cantos episódicos, no había música incidental que apoyase el conjunto. Para reforzar la música en vivo, Magelli optó por la presencia de una soprano para que interpretase el personaje de Eurídice. La esposa de Creonte se fue convirtiendo en una sombra fantasmal que rondaba con su imponentia y, poco a poco, la ponía en tela de juicio. Ella es la primera dama de esa nación imaginaria que regenta el dictador. Poco a poco, se va descomponiendo y se va convirtiendo en un obstáculo de la elegancia. En contravía al alcoholismo silencioso de Ismene, Eurídice se transforma en una fuerza extraña y a veces incomprensible dentro del conjunto. Interpretada por una cantante lírica que no tenía experiencia previa como actriz, Eurídice se sienta a la mesa y convierte una cena galante⁷⁶⁵ en un desastre, como si se tratase de una escena de *slapstick* del cine mudo. De otro lado, el personaje fue interpretado por una soprano, porque se querían incluir fragmentos de la ópera *Orfeo ed Euridice* de Gluck, los

764 Cantos de alabanza o de exaltación religiosa, casi siempre interpretados sin instrumentos de apoyo, o con una percusión de base. También se cantan *alabaos* en las ceremonias de difuntos.

765 La “cena galante” fue construida de acuerdo a las instrucciones de Magelli, quien evocaba una celebración croata en la que se come pan con sal y se bebe mucho vino. Convertida en una suerte de última cena, el personaje de Eurídice se enloquece, destroza el pan y lo riega violentamente sobre la mesa.

cuales fueron interpretados por ella en medio de su delirio⁷⁶⁶. Sumadas a Eurídice, en distintos momentos del montaje, las actrices protagónicas femeninas (Antígona, Ismene, las mujeres del coro...) entonaban distintas melodías, de manera muy breve, anunciando momentos específicos (esperanza, dolor, ambiente luctuoso) dentro de la puesta en escena.

Para la muerte de Antígona se vuelve a utilizar la imagen de la joven en la cuerda floja: ella camina hacia el centro del proscenio, mientras se narran los acontecimientos de su suicidio. De repente, su figura se hunde en la arena y desaparece. Y lo que en el texto de Sófocles se identifica como “El mensajero”, en el montaje de Magelli se convierte en dos figuras femeninas desnudas, cubiertas de barro, subidas en zancos, de dimensiones sobrehumanas. Eran las dos únicas figuras del montaje que tenían una evocación mítica, más allá de lo real, como si fuesen estatuas parlantes, figuras extraterrestres o dioses que han bajado a la tierra a comunicar las noticias (interpretadas por las actrices Fabiana Medina⁷⁶⁷ y Margarita Vera). Los mensajeros se convertían en un *deus ex machina* invertido, en la medida en que se trataba de una suerte de dioses que bajaban a la Tierra, pero no resolvían los problemas, sino que anunciaban el desastre y acusaban a los culpables (“La muerte te hizo responsable de estas dos muertes”⁷⁶⁸) y eran testigos del diálogo de Creonte con el Corifeo (“No hagas súplicas de ninguna clase, los hombres no escapan a la fatalidad”⁷⁶⁹).

Si bien los montajes de Magelli iban dirigidos directamente a la emoción, lejos de los parámetros del distanciamiento, de todas maneras en *Antígona* los “arrebatos” pasionales estaban dosificados porque, evidente-

766 Por supuesto, *Orfeo ed Euridice* no se refiere a la esposa de Creonte ni a la tragedia de Sófocles. Magelli se permite hacer una cita que no se remite directamente al drama. Es una evocación galante, que apoya la tragedia de la madre al descubrir la muerte de Hemón y Antígona. Por lo demás, es preciso anotar que la presencia de Antígona en el mundo de la ópera es significativa. Es altamente valorada la versión de Tomasso Traetta en el siglo XVIII. El mismo Gluck tiene una *Antigono* que se remonta a 1756. En el siglo XX se destacan las versiones de compositores como Arthur Honegger y Carl Orff.

767 “Hágase daño”, fue lo primero que le pidió Magelli a la actriz Fabiana Medina en la prueba de selección del reparto. Medina lo tomó como una invitación precisa para trabajar en una tragedia.

768 Sófocles. *Antígona*. Libreto original citado. Inédito. Pág. 33.

769 *Ibidem*.

mente, no se trataba de un drama, ni mucho menos de un melodrama. La idea de la catarsis se planteó dentro del montaje más desde los impulsos emotivos de los actores que, en todo momento, Magelli quiso mantener en el borde. Es decir, no quería una exaltación exagerada del dolor o de la ira, del terror o de la conmiseración. Los actores expresaban sus pasiones. Y la realidad no era un impedimento para las convenciones de la representación⁷⁷⁰. El “aquí y ahora” stanislavskiano se planteaba en el montaje más como una necesidad interna de la escena, antes que como una ilusión naturalista. En ningún momento se esconde la idea de que se está en el teatro, de que se está *jugando* a la tragedia. El *como si* no es, teniendo en cuenta buena parte de las manifestaciones del teatro a partir de los años cincuenta del siglo XX, una manera de crear ilusiones de realidad sobre la escena (*como si* se tratase de Tebas, *como si* se tratase de un palacio, *como si* se tratase de un sarcófago...): hay que verlas como un conjunto de convenciones que se alimentan al interior de ellas mismas y potencian sus artificios. La *verdad*, por consiguiente, no está dada por la ilusión de realidad, sino por la intensidad de la mentira. Pero esa mentira de la representación tiene que partir de la base de una verosimilitud interna muy profunda porque, de lo contrario, el espectáculo puede caer en su propia trampa.

En el caso de la relación de los actores con el público, las reacciones fueron diversas. Había una intención política en Magelli. Su vida artística, construida bajo el fuego cruzado de los Balcanes, lo invitaba al mismo tiempo a sumergirse en una nueva guerra. Y le interesaba hablar de la guerra colombiana, una guerra que se le antojaba distante, pero era una guerra al fin y al cabo. En sus montajes europeos, Magelli ha llamado a compartir escenario a actores croatas, con actores serbios, con actores bosnios, con actores eslovenios, con actores macedonios, creando así una particular convivencia gracias al arte teatral, donde los conflictos emergen al interior del drama y no por fuera de él. En este caso, su idea de *Antígona* pasaba por la realidad, pero por las vías de la analogía y de la ambigüedad. Esa realidad, la de las guerras de Colombia, no es la de las disputas territoriales entre países, sino la de unos conflictos de complejos

770 Los actores recuerdan, en conversaciones sostenidas para el presente capítulo, que Magelli trabajaba en busca de los momentos extremos de las escenas. Es decir, construía las situaciones dramáticas partiendo de los grandes “picos” emocionales (luchas cuerpo a cuerpo, grandes discusiones, tensiones sexuales, cantos exaltados).

orígenes que Magelli no se propuso desentrañar como un sociólogo. El misterio de las pulsiones violentas de los seres humanos fue estructurado por Magelli a partir de los soportes de la tragedia de Sófocles y luego permeado por los guiños instintivos que rescataba del país anfitrión.

Trece años después de la experiencia de *Antígona*, Ana María Vallejo, Adela Donadío, Adriana Romero, Fabiana Medina y Fernando Pautt trataron de recordar anécdotas y propósitos del montaje para el presente estudio: es curioso ver cómo un montaje relativamente reciente se pierde en los altibajos de la memoria. De allí que el teatro, en la medida en que pasan los años, va desapareciendo para siempre y sólo queda el refugio del texto o el premio de consolación de algunos videos que, aunque pudiesen ser registrados con la mejor tecnología, muchas veces desaparecen en el desorden de los archivos o en la prisa de las ediciones circunstanciales. Durante la conversación sostenida para el presente estudio, la actriz Adriana Romero recordaba, o creía recordar, que para Paolo Magelli era impresionante el parecido de la situación colombiana con la de Croacia. Le parecía que los procesos bélicos de ambos países y la manera como reaccionaban sus habitantes eran harto similares. Al mismo tiempo, los actores coincidían en que para el director italiano se tornaba desconcertante el ambiente de fiesta continua que se vivía en Colombia, a pesar de la carga de muerte que se adivinaba en el ambiente. Por eso, la transición que corresponde al final del *Quinto Estásimo* y el comienzo del *Éxodo*, se tuvo como punto de partida *la idea* de una fiesta. Esa fiesta que no dejó de sorprender al italiano (“En Colombia se vive siempre la no-tragedia”, bromeaba) sobre todo cuando descubrió que tanto en la costa Caribe, como en la costa Pacífica colombianas, los velorios se convierten en verdaderas rumbas, donde los cantos del dolor se mezclan con el alcohol y la alegría. Ese juego entre la violencia, la celebración, la tristeza y, en fin, la extrañeza, puede sentirse en el espíritu del paso del citado final del *Quinto Estásimo* al *Éxodo*, en un momento de transición en el que no existen los textos de la tragedia, pero sí se elaboran tensas situaciones dramáticas en el montaje. Una descripción puede ayudar a develar el misterio de la escena, que trasciende (o mejor, que complementa) los versos de Sófocles:

- Aparece Tiresias, con una especie de *Panama hat*, en cuyas alas hay velas encendidas. Lleva un impermeable color crema, sobre un vestido de saco y corbata gris claro. Porta un

ramo de rosas. Se para al centro del escenario. Las prostitutas lo rodean y cantan una letanía, una melodía religiosa cristiana. Adelante, en el proscenio, Ismene, vestida de púrpura, está sentada en el piso. Al fondo del escenario, un balcón con cientos de velas encendidas. Debajo de las velas, quince sillas negras en fila. Ismene, adelante, tiene una bandeja, también con espermias.

- Por la lateral derecha, aparece Creonte. Fuma un habano. Atraviesa el escenario. Los dos guardias le cubren su cabeza con una silla. Avanzan hacia la lateral derecha del proscenio. Creonte se sienta en la silla que antes protegía su cabeza.

- Cuando Creonte se sienta, Ismene comienza a cantar (casi a gritar): “Santa María, ruega por los pescadores (*sic*)... Santa María, ruega por los pecadores...Teniendo padre y hermanita... y a la hora de la muerte...”, mirando de rodillas a Creonte, quien siempre mira hacia el público, siempre fumando, siempre frío.

- De repente, Tiresias arroja el ramo de flores hacia Ismene. Al caer al piso el ramo, se suspende bruscamente el *alabao* que canta Ismene. Silencio. Se oyen pasos, como los golpes de una percusión.

- Al fondo, a lado y lado del escenario, hay unas escaleras que conducen a los camerinos reales del teatro. De allí descienden dos figuras sobrehumanas, dos mujeres desnudas, en zancos, con todo el cuerpo lleno de barro. Largo silencio, sólo interrumpido por la percusión de los pasos de los coturnos.

- La luz (azul pálida) viene de las escaleras de donde descienden las dos figuras (que, en contraluz, evocan a los extraterrestres del film *Close Encounters Of The Third Kind* de Steven Spielberg).

- Las dos estatuas, se paran al centro del escenario. La luz, aún azul, viene ahora de las laterales. El resto del escenario está en penumbras. Todos, Tiresias, las prostitutas, Creonte, los guardias, permanecen estáticos, entre las sombras. Una de las figuras de barro dice el primer texto del *Éxodo*.

Esta secuencia tiene una duración aproximada de tres minutos. Es uno de los momentos más conmovedores de todo el montaje y, sin embargo, no se ha pronunciado ninguna palabra de Sófocles. ¿Por qué *funciona* este dispositivo escénico? Hay un *antes* muy poderoso. El momento en el que el silencio se instala sobre la escena, ha sido el resultado de una caravana incesante de palabras, gran cantidad de movimientos, constante acción sobre el espacio. Así, cuando la música aparece, en medio de la pausa (que, en realidad, es una pausa de los versos, no de las acciones), el espacio se transforma en su intimidad, en la historia interna que refleja. Porque el espectador ha vivido allí por más de una hora y sabe muy bien que esas prostitutas, esa hermosa Ismene púrpura, ese dictador del tabaco o esos guardias caricaturescos son ahora figuras sin paisaje, perdidos en sus propias soledades y en su desatado misterio. Según la actriz Fabiana Medina, era en ese momento cuando se podía establecer una conexión “que se podría llamar catártica”, según sus palabras. Aún en representaciones que hicieron para colegios de la ciudad, con un público juvenil inquieto, el silencio conseguido se generalizaba y podía instalarse una fuerte intimidación emocional entre las personas que los observaban.

Pero, ¿ese misterio tiene que ver con Colombia, con Croacia, con la violencia de los seres humanos, con las guerras fratricidas? En el primer trimestre de 2013, la televisión colombiana presentó una serie titulada *Tres Caínes*, en la que se contaba la historia de los hermanos Castaño, jefes paramilitares de extrema derecha, de terrible recordación nacional. La serie, de emisión diaria durante varios meses, contaba la saga del ascenso y caída de tres protagonistas “reales” de la violencia en Colombia. El escándalo y la polémica no se hicieron esperar. A pesar de los altos niveles de *rating*, la opinión mediática cuestionó duramente la serie, pues se consideraba que se estaba haciendo apología de la violencia, utilizando el dolor de un país como pretexto. El creador de la serie, Gustavo Bolívar, se defendía diciendo que la realidad hay que mirarla de frente, por

muy dolorosa que sea, porque esa es la manera como un país establece sus duelos. ¿Cómo reflexionar entonces sobre la realidad? ¿A través de la metáfora del mundo antiguo o a través de la reproducción obsesiva de la violencia? ¿Son más necesarios los silencios dramáticos, las figuras de barro encaramadas en unos coturnos o las balas asesinas de los hermanos Castaño, imitando sus crímenes en la pantalla chica? Es posible que Paolo Magelli no haya sabido quiénes fueron los hermanos Castaño, ni los ejércitos irregulares, ni los asesinos a sueldo. Sin embargo, su obra habla de un dolor atávico, más allá del tiempo, que toma como punto de partida a Sófocles, a los dictadores latinoamericanos, a Jorge Luis Borges, a los cantos de la costa pacífica y, a todos juntos, los convierte en poesía. La confluencia de signos y de secretos provocará en el espectador una nueva dimensión de su percepción, la cual establece asociaciones y “trabaja” con la realidad, sin necesidad de tener que “revivirla” sobre el escenario.

Así lo entendieron los actores de *Antígona* y como tal, desde un principio, entraron en el juego de la creación y aceptaron sus reglas. A pesar, por ejemplo, de que el actor Fernando Pautt estaba acostumbrado a hacer sus propias propuestas de personaje, aceptó que Magelli le dijese: “no me hagas ninguna propuesta de vestuario: ya está decidido que tú vas a ir en la obra de blanco”. Y Pautt lo aceptó. Así como Adriana Romero tuvo que transformar su concepción previa de Ismene, a quien veía como una mujer muy centrada, que tenía muy claro todo lo que sucedía. Magelli, por el contrario, le propuso que la trabajara desde el delirio etílico porque, para él, la sabiduría de Ismene venía de su doloroso silencio. “Magelli quería trabajar el lado perdido de Ismene. Y eso me descolocó por completo. Tuve que reconsiderar todo el personaje. Hasta hoy en día, pienso que nunca lo logré realmente”, confiesa Romero en la conversación citada. Sí, ella también aceptó las reglas, así como aceptó que la actriz Nube Sandoval fuese finalmente Antígona y no ella, como se llegó a considerar en un principio. Nube Sandoval era una actriz física, muy fuerte (Fernando Pautt confesaba que en una escena debería parecer que la estaba violando pero nunca pudo dominarla), mientras Adriana Romero era una actriz emocional, acostumbrada a trabajar “de adentro hacia afuera”. De igual forma, entendieron que una obra de teatro, finalmente, se escribe sobre la escena, así el director haya llegado “con el texto en la cabeza”. En el caso de *Antígona*, Magelli apareció con la idea inicial de trabajar en el espacio vacío, concentrando la atención hacia las figuras de los actores.

Pero, poco a poco, se dio cuenta de que la idea de la solemnidad no aparecía por ningún lado. Hasta que un día, construyendo la escena de amor entre Hemón y Antígona, en la que se le propuso al intérprete del hijo de Creonte que entrara y saliera de escena portando unos asientos, decidieron que el escenario debería estar poblado por sillas. Esa imagen disparó la imaginación de Magelli, para replantear todo lo que había construido con el escenógrafo Hans Georg Schafer.

A pesar de las distancias, se pueden establecer algunas conexiones entre el trabajo de Paolo Magelli y el de Theodoros Terzopoulos, de acuerdo con sus breves aventuras como directores en Colombia de dos tragedias griegas. Aunque ambos directores partían de la contención y de evitar la exacerbación gestual (tentación en la que caen con frecuencia ciertos intérpretes cuya formación viene del llamado “teatro físico”), en el caso de Magelli los actores consideraban que, una vez trazadas las pautas, el director italiano los dejaba nadar solos. No así en el caso de Terzopoulos, quien trabajaba con una minuciosa marcación donde hasta la última respiración debería estar calculada. Pautt, quien tuvo la experiencia de ambos directores, comenta con dos ejemplos estas tendencias: “Yo nunca miro a los espectadores cuando actúo. Así sea una obra brechtiana, con efecto de distanciamiento. Cuando Creonte descubre que su hijo Hemón ha muerto, Magelli me pidió que encendiera un habano y que permaneciera estático, mirando al público. Yo no los alcanzaba a ver, pero los espectadores me miraban llorar copiosamente. En realidad, no se debía a la emoción sino al humo del tabaco que se metía en mis ojos, pues nunca había fumado habanos. Por el contrario, cuando Agave descubría el cuerpo de Penteo, Terzopoulos me pidió que desencajara un gesto y lo mantuviera, mientras sostenía una máscara encima de mi cabeza. El italiano buscaba la extrañeza dentro de lo cotidiano, mientras que el griego descomponía la realidad hasta sus últimas consecuencias”⁷⁷¹. Y de allí salió un ejemplo que Terzopoulos utilizaba acerca de su idea de la catarsis: en una de las funciones, cuando Pautt realizó el gesto de Agave ante la muerte de su hijo, una espectadora lloró de manera evidente durante la función. Al finalizar, Terzopoulos fue al camerino y le dijo a Pautt: “eso es lo que hay que buscar: quien debe llorar es el espectador. No el actor”⁷⁷². Y agregaba que, por ejemplo, la actriz georgiana Alla Demidova, con

771 Conversación con Fernando Pautt especial para el presente estudio.

772 *Ibidem*.

quien había realizado una estupenda versión de la *Medeamaterial* de Heiner Müller (montaje que llevó a Bogotá en 1998), no podía llegar a ser una actriz de tragedia antigua, porque su registro era “muy emocional”.

Pero, al mismo tiempo, tanto Magelli como Terzopoulos trabajaban bajo modelos eminentemente europeos, lo que para los actores colombianos (al menos los jóvenes) representaba toda una novedad. Por ejemplo, la citada presencia de la figura del dramaturgista se convirtió en un recurso esencial para todos los intérpretes. Ambos directores recurrieron al trabajo del dramaturgista. En el caso de la asistente croata de Magelli, su misteriosa figura siempre estaba al lado del director, susurrándole preguntas y recomendaciones durante todos los ensayos. Nunca podía hablar directamente con los actores, sino a través del *metteur en scène*. Pero para ella era esencial no sólo cómo se utilizaban las palabras, sino también los timbres de los actores. Siempre objetó el timbre de la voz del actor que interpretaba a Hemón, porque consideraba demasiado agudo su registro. Ella trabajaba no sólo a nivel del texto, sino también a nivel de la traducción de las ideas sobre el escenario. Para ella fue muy importante descubrir que, en la propuesta del canto del Pacífico, la palabra “pescadores” se podría confundir con “pecadores”. De esta manera, la canción que interpretaba Ismene, en el momento en el que llegaban los mensajeros, terminó cantándose: “Santa María, ruega por los *pescadores* / Santa María, ruega por los *pecadores*...” En este caso, la dramaturgista participó activamente en la manera como el canto se articulaba con el conjunto de ideas de la puesta en escena, en relación con el texto.

De otro lado, las luces eran esenciales para los dos directores europeos. Para ambos, había que trabajarlas como si fueran un actor más. Si se quiere hacer énfasis en un espacio específico del escenario, prescindiendo de los demás, la luz debía trabajarse como si fuera un plano dentro del cine. Es decir, se selecciona la imagen, se manipula, se escoge lo que el espectador debe ver y la luz decide el resto. Y no solo con la dirección de la misma, sino a través de los filtros, de los colores, del tipo de reflector, de la manera como entran o salen los distintos niveles sobre la escena. En el caso de *Antígona*, para Schafer fue muy difícil este proceso, porque muchas veces no se tenían todos los recursos adecuados con los que él está acostumbrado a trabajar en Europa. Y la infraestructura de ambos espectáculos, a pesar de que, en apariencia, se veía “primitiva”, era de alta

complejidad técnica. En *Antígona*, las luces trabajaban en función del vestuario (Antígona moría con un traje de noche lleno de lentejuelas negras, que deberían brillar; la arena del piso debería verse saltar durante las peleas entre los actores...) o, al mismo tiempo, el conjunto de la iluminación debería “colorear” los silencios sobre la escena.

En resumen, tanto Βάκχαι, como Ἀντιγόνη, terminan convirtiéndose en paisajes escénicos con independencia casi total de sus respectivos modelos poéticos. Los dos textos se convierten en materiales seminales de una construcción con otras complejidades. Arriesgando un ejemplo, como cuando las melodías de Johann Sebastian Bach se ponen al servicio del jazz en las versiones de Jacques Loussier. Es en esos momentos, en el que los mitos clásicos no se diluyen sino que, al contrario, salen triunfantes. En medio de las máscaras del tiempo, sus palabras siguen siendo cimientos que, en última instancia, así parezca lo contrario, no son puntos de partida sino, en el fondo, inteligentes puntos de llegada. En el año 2004, el poeta irlandés Seamus Heaney escribió una versión de *Antígona* titulada *The Burial At Thebes*, para celebrar el centenario del Abbey Theater de Dublín. Ocho años después, en la presentación de la versión en español a cargo del mexicano Hernán Bravo Varela, el traductor planteaba lo siguiente: “la brillantez lírica (...) es sinónimo de una restallante exactitud expresiva, y el virtuosismo formal, de una transparencia arquitectónica al servicio del *pathos*”⁷⁷³. Más allá de las intenciones, de las palabras dichas en español, que traducen del inglés, que traducen del griego, pareciese que el intérprete del poeta se refiriese a los objetivos del montaje de Paolo Magelli. Por su rigor, por su juego con las formas, por sus travesuras de alto riesgo, da la impresión de que, sobre el escenario, se hubiese gestado “una transparencia arquitectónica al servicio del *pathos*”. Para luego, con un latigazo del tiempo, convertirla en polvo.

773 Haney, Seamus. *Sepelio en Tebas. Una versión de Antígona de Sófocles*. Versión de Hernán Bravo Varela. Vaso Roto Ediciones, Madrid. 2012. Pág. 86.

6.3 LABERINTOS

6.3.1 *El hilo de Ariadna y Oráculos*: el Teatro de los Sentidos



Oráculos. Teatro de los Sentidos. Dirección: Enrique Vargas. Foto: Archivo del Teatro de los Sentidos.

6.3.1.1 *El hilo de Ariadna*: la soledad del viajero

No son muchos los referentes americanos relacionados con el mundo del teatro y el laberinto. Si se buscan ejemplos elocuentes, el texto que conjuga los dos universos, más desde los juegos literarios que desde los escénicos, es el poema dramático del escritor argentino Julio Cortázar (Bruselas, 1914 – París, 1984) titulado *Los reyes*⁷⁷⁴, publicado por primera vez en Buenos Aires en 1949. En él, se evoca la leyenda del Minotauro, hijo de Pasifae y de un toro regalado por Poseidón. La obra de Cortázar da una curiosa vuelta en la que Minos, esposo de Pasifae, discute con su hija Ariadna sobre la integridad de su monstruoso medio hermano⁷⁷⁵.

774 Cortázar, Julio. *Los reyes*. Colección Índice. Buenos Aires, Argentina. 1970.

775 A propósito de las transgresiones a la leyenda, Cortázar comentaba el libro de la siguiente manera: “Son diálogos entre Teseo y Minos, entre Ariadna y Teseo, o entre Teseo y el Minotauro. Pero el enfoque del tema es bastante curioso, porque se trata de una defensa del Minotauro. Teseo es presentado como el héroe standard, el individuo sin

En cinco escenas, se cuentan distintos episodios inspirados en la leyenda cretense (el diálogo entre Minos y Ariadna, el diálogo entre Teseo y Minos, la ambigua relación incestuosa de Ariadna y el Minotauro, el enfrentamiento entre Teseo y el Minotauro, la muerte del monstruo...). “No sabré ya nunca por qué su prisión alza en mí las máquinas del miedo” dice Ariana⁷⁷⁶. Y esa prisión será, en el fondo, la protagonista espacial del drama. En cada una de las acotaciones de las cinco escenas, hay una referencia al laberinto circular, intimidatorio, misterioso, donde la luz del sol se estrella “contra la curva pared como de tiza” (Pág. 9), donde “los condenados permanecen a distancia” (Pág. 25). Allí, en ese lugar, *Ariana*, “al quedar sola frente al laberinto, sólo el ovillo se mueve en la escena” (Pág. 47) y “en la curvada galería, Teseo enfrenta al Minotauro” (Pág. 55), hasta que éste “agoniza, sosteniendo la roja cabeza contra el muro” (Pág. 71)⁷⁷⁷. Aunque es un texto concebido para la lectura, sus evocaciones, sus múltiples imágenes, no lo eximen de una factible puesta en escena. *Los reyes* fue el primer texto publicado por Cortázar con su propio nombre⁷⁷⁸ y, quizás sin proponérselo, inaugura muchos de los temas que serían obsesiones en su obra literaria posterior. No solamente la idea de la relación incestuosa entre el Minotauro y Ariana (la presencia de los hermanos, el ovillo y el posible incesto son materia esencial en el relato “Casa tomada” de su siguiente libro, *Bestiario*), sino la idea del laberinto que servirá como paisaje literario a muchos de sus textos emblemáticos, en especial a los múltiples caminos de lectura planteados en su novela

imaginación y respetuoso de las convenciones, que está allí con una espada en la mano para matar a los monstruos, que son la excepción de lo convencional. El Minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido. En la primera escena Minos y Ariadna hablan del Minotauro y se descubre que Ariadna está enamorada de su hermano (tanto el Minotauro como ella son hijos de Pasifae). Teseo llega desde Atenas para matar al monstruo y Ariadna le da el famoso hilo para que pueda entrar al laberinto sin perderse. En mi interpretación, Ariadna le da el hilo confiando en que el Minotauro matará a Teseo y podrá salir del laberinto para reunirse con ella. Es decir, la versión es totalmente opuesta a la clásica”. (V. Harss, Luis: “Julio Cortázar o la cachetada metafísica” en *Los nuestros*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966, Pág. 262.)

776 Según la denominación que le da Cortázar en su texto. Cortázar, Julio. *Los reyes*. Colección Índice. Buenos Aires, Argentina. 1970. Pág. 49.

777 Todas las referencias corresponden a la edición citada.

778 El anterior había sido un libro de poemas titulado *Presencia*, firmado con el seudónimo de Julio Denis.

maestra, *Rayuela* que, según comentaba el citado Luis Harss, iba a ser llamada originalmente *Mandala*⁷⁷⁹.

De todas maneras, con o sin conocimiento de causa, esta atracción por los laberintos en la literatura del cono sur americano tiene una secreta correspondencia con la obra de Jorge Luis Borges. En 1940 se publicó en Buenos Aires la *Antología de la literatura fantástica*, firmada por Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Borges. La Editorial, para no ir más lejos, se llamaba Editorial *Laberinto*. “Laberinto es una de la media docena de palabras que todo lector asocia espontáneamente con Borges”, decía Pedro Luis Barcia. Porque el laberinto, el tiempo, los espejos, los tigres, la poesía o la muerte están allí, alimentándose los unos a los otros en los cuentos, los ensayos o los versos del desaparecido escritor argentino. Ya desde la *Antología* citada, se descubren claves y correspondencias (no en vano se encuentra allí el citado relato “Casa tomada” de Cortázar, así como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” del mismo Borges, que es toda una anticipación metafísica de la multiplicidad del idealismo. Dicho cuento, por lo demás, había aparecido en un libro cuyo título es una evocación poética del laberinto: *El jardín de los senderos que se bifurcan*⁷⁸⁰). Esta idea, la de los lugares con posibilidades infinitas para perderse o para refugiarse, vuelve a encontrarse en Borges, en un relato de 1949 titulado “La casa de Asterión”, narración en primera persona, en la que se descubre que quien cuenta sus impresiones de su morada laberíntica no es otro que el Minotauro quien, se infiere, muere en manos de Teseo, sin siquiera defenderse. “La casa de Asterión” forma parte de un libro titulado *El aleph*, cuyo relato que lo bautiza cuenta la historia de un objeto que es todos los objetos probables. Pero donde se juega con mayor vehemencia alrededor del tema del lugar para perderse es en el breve cuento titulado “Los dos reyes y los dos laberintos” donde se advierte que: “no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso”⁷⁸¹: el laberinto termina siendo la mitad de un desierto. En la poesía borgiana (*Atlas, Elogio de la sombra*) hay nuevas refe-

779 *Mándala* o *Mandala* es una palabra en sánscrito, que quiere decir “círculo sagrado”. Se define también como “el laberinto de los círculos”.

780 El cuento de Borges apareció en la edición de 1965 de la *Antología de la literatura fantástica*. Ésta había visto la luz en 1940 y *El jardín de los senderos que se bifurcan* en 1941.

781 Borges, Jorge Luis. “Los dos reyes y los dos laberintos”. *Prosa*. Círculo de Lectores, 1975. Pág. 444.

rencias a los caminos sin punto de llegada. Y el laberinto termina siendo el universo mismo o una alegoría del misterio del tiempo⁷⁸². En el texto titulado “Epidauro”, el teatro es un espacio de reflexión poética, donde la comprensión desaparece, para dar paso a otro tipo de acercamiento, quizás más extraño, quizás más profundo, hacia una tragedia antigua. En el caso citado, se trata de presenciar en vivo, en Epidauro, *Prometeo encadenado* de Esquilo: “Más allá de los versos que los actores, creo, no escandían, y de la ilustre fábula, ese profundo río, en la profunda noche, fue mío”⁷⁸³.

Ese “profundo río” se encuentra en las representaciones teatrales en muy contadas excepciones. Dicha excepción se ha dado en el teatro colombiano de finales del siglo XX con un nombre que, al parecer, no puede compararse con nadie y cuyos pasos como creador han consentido una estación de varios años en las afueras de Barcelona. El nombre de este artista, único y misterioso, es Enrique Vargas y su viaje hacia lo desconcertante se llama “El Teatro de los Sentidos”⁷⁸⁴. Despuntando la década del noventa, comenzó a oírse de su secreta aventura, gracias a un trabajo que contagió sin ruido al público bogotano, a través del callado éxito del “boca a boca”. La experiencia (difícil llamar “espectáculo” a un viaje tan visceral, tan privado) se llamaba *El hilo de Ariadna* y se presentaba en oscuros espacios de la Universidad Nacional de Colombia. En 1992, dicho trabajo fue “descubierto” en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. En aquel momento, el grupo que lo representaba se conocía como el “Taller de Investigación de la Imagen de la Universidad Nacio-

782 “Este es el laberinto de Creta. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto”. (Borges, Jorge Luis. *Atlas*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1984).

783 *Ibid.* Pág. 24.

784 A propósito de la inmensa trayectoria de Enrique Vargas y el Teatro de los Sentidos, es preciso remitirse a: www.teatrodellosentidos.com Consultado en febrero de 2014.

nal". Era la consolidación de las búsquedas artísticas de Enrique Vargas quien, durante años, venía realizando distintos dispositivos teatrales a partir de la narración popular, juntándolos con el manejo de muñecos, las sombras chinescas, así como diversas formas plásticas y actorales que se confundían con el juego. Estas digresiones imaginarias tenían su punto de partida en algunos talleres coordinados por el mismo Vargas, cuyos temas giraban en torno al mito, al rito y a la fiesta, a las distintas posibilidades de la imagen escénica, los cuentos de tradición popular y la reflexión a través de prácticas de sensibilización, tanto de los actores como de los testigos de sus representaciones.

El reconocimiento de Enrique Vargas en Colombia fue discreto pero contundente. No sólo como hombre de teatro, sino como artista integral. *El hilo de Ariadna* se fue convirtiendo en una experiencia, desde todo punto de vista, memorable. Tras salir del túnel protector de los sótanos de la Universidad Nacional de Colombia, la propuesta se presentó en su ciudad natal, Manizales, durante el ya legendario Festival Internacional de Teatro⁷⁸⁵. El viaje más allá de las fronteras del espíritu había comenzado. Tras consolidarse como un acontecimiento único y desconcertante, recibió el Primer Premio del XXXIV Salón Nacional de Artistas en 1992. De alguna manera, Enrique Vargas estaba rompiendo los límites entre las formas teatrales y los nuevos lenguajes de las artes plásticas. Y no se detuvo. Por más de una década, el largo trasegar de Vargas se ha ido convirtiendo en una experiencia vital única, la cual comenzó entre los cafetales de la región que lo vio nacer en 1940. Desde muy niño, el juego se fue transformando en la vocación definitiva del futuro creador. Vargas se unió de cualquier manera a grupos trashumantes de titiriteros, cirqueros o magos de ocasión que pasaban por Manizales. A los 15 años, viajó a Bogotá y estuvo durante un lustro en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). En 1960, quemó sus naves colombianas y se inscribió en la Universidad de Michigan para estudiar Antropología Teatral. La efervescencia de los años sesenta lo sorprendió en New York, donde sus

785 El Festival de Teatro de Manizales comenzó en 1968 como un festival de teatro estudiantil. Pronto se convirtió en un evento capital de las artes escénicas latinoamericanas, con invitados de amplio reconocimiento, como Jerzy Grotowski, Alfonso Sastre, Fernando Arrabal, Pablo Neruda o Mario Vargas Llosa, entre muchos otros.

experiencias artísticas se consolidaron en el Teatro La MaMa, en el Spanish Harlem y al lado de Peter Schumann y su grupo Bread & Puppet⁷⁸⁶.

En 1966 regresa a Colombia y comienza a inventarse sus aventuras creadoras en barrios populares de Bogotá. En 1975 realiza experiencias en la Cárcel Modelo de la capital colombiana, trabajando con los presos políticos internos en dicho centro penitenciario. En 1977, viaja al Amazonas. Durante años se concentra en la investigación de los distintos juegos de los niños de las comunidades indígenas de dicha región del país, así como de la Orinoquía. Poco a poco, fueron apareciendo los resultados de este intercambio cultural: *Faustino Rimales*, *Sancocho de Cola*, *4 golpes*, *El romance y su sombra*, *La manta*, *Feria Tiempovivo para no confundir la puerta con la salida ni la muerte con la morida*, entre otros. A finales de la década del ochenta se consolida su cátedra de dramaturgia sensorial en los sótanos del Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia. Como resultado de todo este proceso, nace *El hilo de Ariadna*. Y el ovillo de este espectáculo único lo conduce hacia Europa.

Desde sus tiempos de New York, Vargas estuvo interesado en las distintas formas de cómo se integra al público en las experiencias teatrales. Desinteresado por la convención tradicional de un espectador sentado frente a un espectáculo concebido para su deslumbramiento o para la fría reflexión, el director colombiano comenzó a indagar en todos los caminos posibles que condujesen a la articulación de los cinco sentidos en las aventuras de la creación. Encontrar la incorporación del espectador en el lugar físico en el que sucede la dramaturgia. Convertir al público en parte de la representación. Hasta allí, podría parecer un *happening* o un *performance*. La diferencia está en que Vargas pone a *los viajeros* de sus trabajos en el centro mismo de los acontecimientos, de tal suerte que dicho público se convierte, de manera literal, en el *protagonista* de las obras del Teatro de los Sentidos. De alguna manera, el público (el testigo,

786 El *Bread & Puppet* es uno de los grupos esenciales entre los creadores de *Happenings* de los años sesenta en el mundo de las artes escénicas norteamericanas. Rompiendo las barreras entre el espectáculo y el público, el grupo liderado por Peter Schumann creó, a partir de 1963, todo un estilo de experiencia artística y política, centrada en el teatro de muñecos. Por su parte, La MaMa Experimental Theatre Club es un espacio creado por la artista Ellen Stewart en New York a principios de los años sesenta, el cual se convirtió en uno de los centros representativos del llamado off-off Broadway. Hoy por hoy, en su sede se presentan experiencias teatrales donde “se privilegia al artista y no al dramaturgo”.

el viajero, el que deambula, el curioso, el soñante...) también es autor, es dramaturgo, a lo largo de la ruta que se le propone. En ese marco, esta colección de signos y de misteriosas claves se han ido convirtiendo en una de las experiencias teatrales más interesantes y con mayor delirio dentro de las formas representativas contemporáneas, no sólo en Colombia, sino en los distintos lugares donde se ha instalado la insólita aventura de Enrique Vargas. Porque son muchos los grupos o los artistas individuales que buscan a través de la ruptura en las relaciones con el espectador. Unos indagan a través de la extrema complicidad táctil, otros por las vías de la provocación. En muchas ocasiones, el rechazo se convierte en una constante y el testigo de dichas formas de transgresión se siente eludido o simplemente no acepta que intenten articularlo de manera artificial a la experiencia artística. Por el contrario, con el Teatro de los Sentidos el viaje es placentero. Y es placentero no sólo porque busque ser complaciente, sino por su misteriosa sinceridad. En sus obras (en sus experiencias, en sus viajes, en sus rutas, en sus laberintos...) se experimenta el miedo, el desconcierto, la preocupación, la duda. Pero el espectador (muchas veces, como en el caso de *El hilo de Ariadna* o de *Oráculos*, en soledad: el público no entra en grupo sino de uno en uno...) se siente protegido por el entorno. Los actores (los *habitantes*) no sólo se encargan de “representar” acontecimientos, sino también de guiar y de cuidar a los acudientes al misterio del viaje. No hay por qué preocuparse: incluso en obras con títulos tan inquietantes como *Pequeños ejercicios para el buen morir*: hay un ambiente de tranquilidad sedante, donde el silencio, la oscuridad, los aromas o las pequeñísimas melodías forman parte de un entorno que se torna acogedor y el miedo se traduce en inquieta calma.

De acuerdo con el testimonio de Carlos Bernal⁷⁸⁷, uno de los “habitantes” colombianos del Teatro de los Sentidos desde el año 1992, todos los miembros del grupo se convierten, en cada una de las experiencias, en espectadores del viaje. Puesto que, una vez organizada la logística interna de un montaje, cada uno de los participantes debe hacer el viaje al

787 Carlos Bernal es un actor colombiano que se formó en la Escuela Departamental de Teatro de Cali y luego, entre 1967 y 1977, fue miembro del TEC, el grupo dirigido por Enrique Buenaventura. Buena parte de su trabajo profesional lo realizó dentro de los parámetros de la llamada “Creación Colectiva”, con cuyos métodos hay secretas conexiones, en la manera como se construyen las obras, con los del Teatro de los Sentidos. Bernal está radicado en Europa desde el año 1977 y, a partir de 1992, se ha vinculado a los distintos proyectos artísticos de Enrique Vargas.

interior del laberinto, como si fuese un espectador más. Debe tener conciencia de la totalidad, así cada una de las “estaciones” por las que pasará un visitante se haya construido de manera individual. De esta manera, el habitante puede ubicar el lugar que ocupa dentro del conjunto. Y en un tácito efecto de espejo, puede verse reflejado al atar los cabos que le propone el recorrido. Porque un actor de teatro no puede verse a sí mismo dentro del conjunto de un espectáculo. Aquí, por el contrario, puede vivir las vicisitudes del viaje, puesto que buena parte de los juegos laberínticos del Teatro de los Sentidos se construye de manera individual, pero la partitura es repetida al milímetro por sus posibles remplazantes. Para Bernal, “*El hilo de Ariadna* es como el *A Hard Day's Night* de los Beatles o *En la diestra de Dios Padre* de Enrique Buenaventura: es una obra donde empieza todo. Y donde, de alguna manera, se intuye lo que sigue”⁷⁸⁸.

El hilo de Ariadna es un viaje al que el público se debe enfrentar solo. Debe seguir una serie de señales que se le van dando a lo largo de un camino. Hay una analogía entre esas distintas señales (sonoras, auditivas, visuales, odoríferas...) y el ovillo que Ariadna le entregó a Teseo para que no se perdiera en el laberinto y pudiese llegar al Minotauro. De todas maneras, como sucede también en *Oráculos*, la relación entre el referente mítico y el Teatro de los Sentidos no es inmediata. Se trata de evocaciones, más que de citas respetuosas a la leyenda cretense o a la figura del templo de las preguntas. En el laberinto concebido por Enrique Vargas y su equipo de habitantes, el recorrido está lleno de evocaciones que conducen al mismísimo viaje que realizan los espectadores, en el que se encuentran incluso con experiencias tan contundentes como las del parto o las premoniciones de su propia muerte. Pero este conjunto de referencias individuales se combinan con imágenes que conectan al viajero con elementos que, poco a poco, ayudan a construir un discurso en el que se mezcla lo íntimo con lo referencial. Por eso, la aparición de la figura del Minotauro en la mitad del recorrido, devuelve al espectador al territorio de la leyenda. Y el mito se materializa en el epicentro de su propia indagación, de su íntimo descubrimiento.

Pero ¿cómo es *El hilo de Ariadna*? Empieza el recorrido con una invitación a la soledad. Así se llegue al lugar de la representación en compañía, se le indica al futuro viajante que el tránsito debe realizarlo sin ningún

788 Según el testimonio recogido para el presente estudio.

acompañante externo. Despojan al visitante de los zapatos y de todo lo que pueda molestar. Más adelante, el asistente a *El hilo de Ariadna* se dará cuenta de que, durante el recorrido, se activará lo que los miembros del Teatro de los Sentidos llaman los “senso-pies”, es decir, se activa la sensibilidad con las distintas texturas del camino y quien avanza debe aguzar sus sentidos dormidos. “Arriesgarse es perder algo, pero no arriesgarse es perderlo todo”, dice en la oscuridad una voz. Allí comienza un primer camino. Estos espacios de tránsito entre una cámara y otra están articulados a todo el conjunto de sensaciones que componen la experiencia. En el primer recorrido, el viajero se “pierde” en un túnel que se hace cada vez más estrecho, que lo obliga a agacharse hasta darse cuenta de que está en un espacio en el que no cabe. Sólo queda un orificio por el que hay que salir a como dé lugar. El viajero, desconcertado cae, literalmente, en una piscina de granos de arroz o de maíz y es recogido por una mujer, vestida con ropas ligeras y agradables. Esa mujer, como una madre, acuna al viajero y lo protege. En otra cámara, denominada “Mnemosine”, se llega a un armario donde se da rienda suelta a la evocación al mundo de la infancia, de la escuela, con los olores a tiza, a borradores, las texturas del pupitre, de los uniformes. El viajero siempre estará alerta, nunca podrá relajarse del todo. Siempre alerta a las señales con las que debe guiarse para no perder el rumbo. Una vez adentro, es inevitable que el viajero piense en los parques de atracciones, en el llamado “Tren fantasma”, en “La casa del horror” o en los laberintos construidos con paredes de vidrio, o de espejos. La diferencia es que, en *El hilo de Ariadna*, el viajero no va en busca de un miedo inocente sino que, por el contrario, va a vivir experiencias ambivalentes, ambiguas, plurales, a veces sin explicación inmediata, más que la de las connotaciones libres que el mismo viajero consigue construir. Al continuar con la secuencia del armario, el visitante se encuentra con una especie de juglar travieso que, en realidad, es una suerte de duende, como el que protagoniza muchas de las leyendas de terror del campo colombiano. Este duende juega con distintos sombreros y vestidos, disfraza al viajero y lo introduce, en medio de las ropas, en el armario. El viajero atraviesa la barrera de disfraces al interior del mueble y entra a una nueva realidad. Una vez más, la diferencia con los juegos o con la literatura infantil (en esta cámara hay una posible evocación de la serie *The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch And The Wardrobe* de C. S. Lewis) se pone en evidencia, porque la línea narrativa se rompe continuamente y, una vez más, el viajero no tiene una “explicación” única

de lo que le sucede: está al frente de un conjunto de atmósferas que debe ir articulando a su propio catálogo de sensaciones. Y, en segundo lugar, se trata de una experiencia de primera mano, física, donde el espectador es el protagonista de los acontecimientos y no se está al frente de unos actores externos que se observan (o se leen) desde la distancia.

El recorrido continúa. El viajero entrará en el espacio agitado de “la vida”, de “la sociedad”: ingresa a una suerte de autobús muy atiborrado de gentes (mitad bultos, mitad actores). El viajero avanza en ese vehículo, hasta llegar a una cámara donde se encuentra con el mito, con la presencia física de un ser de leyenda: el citado Minotauro. Se sale a un pasillo, donde se empiezan a oír unos lamentos. Huele a boñiga. El viajero siente que se aproxima al mundo del campo. Al fondo, en un establo cochambroso, hay una especie de animal herido que se lamenta, pero aún tiene mucha vitalidad. Es un actor (a veces es una actriz) que tiene una máscara gigante de toro. Es un ser de otro mundo, de otros tiempos. De repente, a través de un efecto desconcertante (un juego de espejos) el viajero termina *siendo* el Minotauro. El viajero se ve reflejado en el animal. El monstruo es él mismo: en lugar de la cara del viajero, está la cabeza del monstruo agonizante. A través de una empalizada, por la que el viajero se asoma, en un juego de reflejos y de transiciones de la luz, Minotauro y viajero terminan confundándose en uno solo. Hasta que regresa la penumbra y no queda más remedio que seguir adelante. La estación siguiente la denominan en el Teatro de los Sentidos “la cámara de la muerte”. Poco a poco se llega a un sitio donde hay una puerta. El viajero es guiado para que en dicha puerta se recueste. De pronto, lentamente, la puerta se mueve y viajero y puerta quedan en posición horizontal. Se escuchan cantos tántricos y el sonido persistente de los latidos de un corazón. Hay una tensión milimétricamente construida por los miembros del Teatro de los Sentidos, en los que se *reproduce* la experiencia del propio deceso del viajante. La sensación que se consigue es una mezcla entre la placidez y el pánico. El viajero está en una especie de camilla de hospital y es cubierto por una sábana, mientras lo acompañan sonidos que evocan distintos cantos fúnebres.

Pero pronto es liberado del viaje de la muerte. Se avanza entonces por una nueva penumbra, hasta llegar a la llamada “Cámara del fuego”. El viajero se encuentra en un espacio semicircular, como si fuera una gran

caverna, toda llena de arena o granito, de un material que evoca la superficie de algún planeta extraño. En ese lugar no hay nada, salvo un hombre con un pantalón frente a una hoguera pequeña, hoguera que dicho hombre alimenta con unos palitos. El viajero se sienta con el habitante frente al fuego. No sucede nada. Se está fuera del tiempo y del espacio. No hay palabras. Hasta que el viajero supone que ya ha estado allí lo suficiente, en una tierra de nadie, silenciosa e inexplicable. Al final, en cada una de las piezas de la llamada *Trilogía del laberinto* (“El hilo de Ariadna”, “Oráculos”, “La memoria del vino”), se llega a una cámara que, en la partitura de Enrique Vargas, se denomina “Descompresión”. Es “una cámara anfibia”, según la expresión de los actores del grupo, donde todavía se está dentro del espíritu del conjunto pero que, al mismo tiempo, prepara al visitante para la vuelta a la realidad. En esa cámara de distensión se da de beber té al viajante, se estimula el sentido del sabor y hay lejanas evocaciones a la cámara de la infancia, a los recuerdos escolares. No es igual la cámara de descompresión en cada una de las tres piezas relacionadas con el laberinto (en *Oráculos*, por ejemplo, el viajero llega a una suerte de cocina medieval, donde lo espera un habitante que lo hace sentar en una pequeña banquita de madera, frente a una mesa, mientras le da de beber en silencio, en un ambiente iluminado por velas y rodeado de una amable quietud). Por último, el viajante recupera sus zapatos y, con los pies sobre la tierra, sale del laberinto. Hasta aquí, el recorrido del espectador. Aunque es una experiencia centrada en lo sensorial, se puede establecer, al menos, la progresión, la idea del tránsito, esa suerte de viacrucis en el que todo cobra un nuevo sentido y la experiencia plástica, teatral, artística, se convierte en una aventura, si se quiere, *existencial*.

Ahora bien, una de las curiosas preguntas que asaltan al viajero, tiene que ver con lo que experimentan los habitantes de *El hilo de Ariadna* (o de las otras piezas de la *Trilogía*) en la soledad de sus espacios. En la medida en que el espectáculo fue creciendo, la obra debió presentarse en dos jornadas, una de diez de la mañana a dos de la tarde y otra de cinco de la tarde a ocho de la noche. A veces, el grupo “se doblaba”, de tal suerte que un equipo representaba en el primer turno y el otro en el segundo turno. En promedio, había entre 52 y 54 visitantes por día que ingresaban al laberinto de Ariadna. Siendo así, es de suponer que cada actor-habitante de la instalación pasaba largos períodos de soledad, oscuridad y silencio, entre la entrada de uno u otro visitante. ¿Cómo lo vive, cómo lo resiste,

cómo se prepara un actor del Teatro de los Sentidos para estar en condiciones de atender semejante intensidad emocional? Quizás repitiendo los pasos del Teatro de los Sentidos se encuentran algunas pistas. Desde el año 2004, tras distintas estancias en diversos países europeos, Vargas y sus artistas multidisciplinarios se afincan en las afueras de Madrid. Finalmente reciben, de parte del Ayuntamiento de Barcelona, mediante convocatoria pública entre los distintos grupos radicados en España, la sede del antiguo Polvorín de Montjuïc para que fundasen allí la “caja de herramientas” donde continúan creando sus distintas experiencias escénicas. Dicho espacio no sólo es un lugar para la representación de las obras, sino para la realización de distintos talleres de reflexión acerca de la poética de los sentidos. En uno de dichos encuentros, donde se reunieron psicólogos, artistas plásticos, actores, biólogos y otros representantes de distintas disciplinas de la creación y del pensamiento, se concentraron en una indagatoria con respecto a la manera como operan este tipo de aventuras espirituales en quienes las representan. En otras palabras, cómo “sobrevivir”, de manera creativa, a la experiencia. La reflexión giró en torno a dos vertientes: la idea de la repetición y la idea de la relación entre el habitante y el viajero.

Para los actores es difícil explicar de qué manera opera la repetición en su oficio. Pero todos coinciden en que no se *tiene* sino que se *debe* ser orgánico. Hay que entrar en una vivencia sincera de todos y cada uno de los acontecimientos concebidos en la partitura del espectáculo. De otra forma, se corre el riesgo de caer en el aburrimiento o, lo que es peor, en las garras del pánico. Lo fundamental en la repetición es que ésta no debe servir para anular la experiencia interpretativa sino, por el contrario, para recargar emocionalmente al “intérprete”. Allí, en ese juego con el otro, debe producirse un intercambio de energías. De lo contrario, el habitante “se seca”, se consume. La única manera de poder resistir más de cincuenta encuentros con más de cincuenta viajeros diferentes es jugarlo y jugarlo de verdad. Al mismo tiempo, en el simposio interdisciplinario citado, uno de los asistentes planteó que la idea de la repetición en música es fundamental, porque es la presencia del *tempo* interno de cualquier pieza sonora. “Lo primero fue el compás”, decía Juan Sánchez, el desaparecido artífice del Teatro La Zaranda. Y la repetición bien utilizada es trampolín

para seguir adelante. Alekos⁷⁸⁹, otro de los actores colombianos inmersos en la experiencia del Teatro de los Sentidos, compara el pulso repetitivo con los latidos del corazón. Y ese pulso, ese *tempo* interno de la experiencia lo da la repetición, en la medida en que se recompone cada vez con el intercambio, si se quiere, “energético”, con el visitante, con el efímero viajero, copartícipe del misterio. El actor que viene del teatro convencional entiende muy pronto que su paleta expresiva debe contenerla, debe hacerla mucho más sutil, de tal suerte que el visitante sienta el intercambio sensorial como un susurro, no como un grito al oído. El viajero debe sentirse cómodo, en confianza, debe conseguirse que, de un momento a otro, se reconozca también como *habitante* de ese nuevo espacio que, por algunos pocos minutos (o incluso segundos), le va a pertenecer.

Aunque el habitante, en compañía de Enrique Vargas, ha construido la cámara en la cual va a vivir durante toda la temporada, de todas maneras tiene que estar alerta para pequeños cambios en su partitura individual, porque los ritmos de los visitantes son distintos y es probable que por razones técnicas o de energías particulares de los viajeros, se vea en la obligación de realizar transformaciones de emergencia, a través de las cuales debe entrar y salir sin afectar el conjunto de la experiencia. Tanto en una obra de creación colectiva como en una obra del Teatro de los Sentidos, es muy difícil, casi imposible, “reemplazar” a un actor, puesto que éste se ha convertido, de cierta forma, en el cuerpo, en la piel y en la gestación misma, en el diseño emocional y técnico de un personaje (o, en este caso, del habitante). Todos los días de una temporada de representaciones, los miembros del Teatro de los Sentidos evalúan el conjunto de visitas de la jornada anterior. Como el paso de un espacio a otro, de una ciudad a otra, de un país a otro, de un idioma a otro, obliga a realizar cambios sustanciales sobre la marcha⁷⁹⁰, las experiencias son evaluadas por los habitantes con el director y puestos en funcionamiento en el día a día. Porque finalmente son Enrique Vargas y cada actor en su cámara íntima, los autores de cada instancia de los citados laberintos. El director, por su parte, oficia como dramaturgo y como responsable de la totalidad sensible de todo el dispositivo y es él, en última instancia, el demiurgo que empuja cada

789 Con respecto a la trayectoria de este destacado artista colombiano, es preciso remitirse a: <http://www.alekos.info/> Consultado en febrero de 2014.

790 Sobre la actividad del grupo, ver: <http://www.teatrodelossentidos.com/eo/apartatwebdetall.php?idsec=22&idp=19> Consultado en febrero de 2014.

uno de los acertijos de un viaje como el de *El hilo de Ariadna*. Así, hay un concepto de la escritura teatral que trasciende los límites de la palabra y convierte, una vez más, la experiencia escénica en un conjunto de signos que son, finalmente, los que establecen la dimensión poética de los acontecimientos. Ya no se está ante unos versos que, en última instancia, cuentan la acción (o, como en el caso de *Los reyes* de Cortázar, de unos parlamentos contruidos a partir de la evocación lírica). Ahora, es la imagen la que cuenta. Pero también el olor el que cuenta, el sonido el que cuenta, la oscuridad la que cuenta, el recorrido el que cuenta, el silencio el que cuenta, el tacto el que cuenta, la soledad la que cuenta. De repente, hay fragmentos de frases sueltas, máximas, advertencias, aforismos. Esas sentencias se unen al conjunto para producir (o, mejor, para provocar) otro tipo de emociones, que se podrían denominar “plurales”, de acuerdo con la colección de signos que habitan en el espacio.

Por otro lado, en el Teatro de los Sentidos la idea de la catarsis no se la ha planteado el grupo como una necesidad a explorar. Ellos juegan con otro tipo de ideas (el miedo, la ternura) que deben ser muy físicas en los espectadores. “Hay una mezcla de calidez y de misterio en cada interpretación”, dice el actor Carlos Bernal, cuando se le pregunta acerca de sus emociones frente al visitante que llega a su cámara, a su estación, a su nicho. “Yo me siento como si estuviera agenciando un mito”, complementa. A su vez, todos sus compañeros del grupo trabajan con una idea que denominan una “alerta sensorial”. De alguna manera, lo que realizan los actores del Teatro de los Sentidos conserva la idea de los juegos infantiles en los que se les invita a los niños a participar del miedo y ellos huyen y regresan porque saben que, finalmente, están en territorio seguro⁷⁹¹. De esta manera, los espectadores siempre estarán con el ojo y el oído aguzados, prestos a la aventura, porque saben que, si bien están ingresando en el territorio de lo desconocido habrá, en última instancia, la comfortable mano del placer que los guiará hacia seguro territorio.

Hay algo, al mismo tiempo, de valentía en los espectadores. Porque, en última instancia, la invitación que se le hace para asistir a experiencias como la de *El hilo de Ariadna*, no está exenta del riesgo. El visitante pue-

791 En otra obra del Teatro de los Sentidos titulada *El eco de la sombra*, el punto de partida fue un relato del escritor danés Hans Christian Andersen titulado “La sombra”. De la misma manera, los referentes al cuento no se plantean de manera directa.

de haber oído de qué se trata, pero nunca sabrá qué pasará con él mismo, puesto que se trata de una aventura en solitario y, al ingresar al territorio de lo desconocido, sabe que está autorizando un viaje hacia una aventura de insospechadas consecuencias. Puede caer en cualquier trampa, no sólo producida por el espectáculo, sino al interior de sí mismo. ¿Podría hablarse aquí de una experiencia *catártica*? La palabra ha dado tantas vueltas que es posible que el “terror” del espectador y la “piedad” de los actuantes puedan acercarse, en un travieso guiño de complicidad, a las antiguas aventuras de la tragedia clásica. Pero la catarsis, como en el poema de Borges, es un referente ambiguo: “más allá de los versos que los actores, creo, no escandían...”. No es la palabra o la fábula las que conducirán al visitante a “la sanación” de sus instintos. Será el camino de las sensaciones físicas el que determine el cambio de sus pulsiones espirituales. En el caso de *El hilo de Ariadna* se experimentan dichas transgresiones por la vía de la materia. Muchos años después, *Oráculos* continuará por la misma senda. Y los mitos griegos, como una pequeña luz interior, serán la guía para dichas pesquisas espirituales.

6.3.1.2 *Oráculos*: tarot y misterios eleusinos.

En una de las estaciones (o *cámaras*, siguiendo las denominaciones del Teatro de los Sentidos) de *Oráculos*, hay una piedra en la mitad del camino. Una gota de agua cae en silencio sobre la piedra, lenta pero permanente. Esa gota, en su persistencia, ha ido creando un hueco sobre la piedra. La cámara se llama “la de la fuerza”, siguiendo una denominación que viene de los arcanos del tarot. Esa imagen, en el fondo, esconde lo que representa el espíritu de esta nueva experiencia de Enrique Vargas con su grupo de colaboradores. Creada en Colombia en 1995 y reinventada en Europa a comienzos del nuevo milenio, *Oráculos* es uno de sus trabajos más representativos y que, luego de sus múltiples viajes por el mundo⁷⁹², regresó a Bogotá, en la Casa del Teatro Nacional, en el mes de julio del año 2013. La Casa del Teatro Nacional había sido una antigua sinagoga, la cual se convertiría en espacio de representaciones escénicas

792 Con respecto a la inmensa trayectoria internacional del grupo, es preciso remitirse a: <http://www.teatrodelosentidos.com/eo/apartatwebdetall.php?idsec=22&cidp=19> Consultado en febrero de 2014.

a partir de 1994, cuando el Teatro Nacional, bajo la dirección de Fanny Mikey, la adquirió para que allí se representasen las nuevas propuestas teatrales y dancísticas, tanto locales como internacionales. Se trata de un edificio de tres pisos, de arquitectura moderna (el barrio fue proyectado por el austriaco Karl Brunner en los años cuarenta y sigue los postulados del llamado Movimiento Moderno). En el primer piso, se ha adaptado el escenario, con sillettería móvil, para que se puedan representar allí obras en distintos formatos. Ahora, para los *Oráculos*, el espacio se transformó de manera radical. La casa fue, literalmente, tomada por el Teatro de los Sentidos. Según una de las tantas leyendas que habitan en los escenarios, se cuenta que ha habido varias apariciones de rabinos difuntos, los cuales saludan entre bambalinas a los actores principiantes. Con los *Oráculos*, pareciese que la leyenda se hiciera realidad, puesto que los *habitantes* de las cámaras del Teatro de los Sentidos se transforman en fantasmas de otros tiempos y de otros ámbitos que se hubieran ido a vivir a la otrora sinagoga del Barrio La Soledad bogotano. De nuevo, el grupo instaló su laberinto por el que deambula el espectador solitario, adaptándose a las circunstancias del espacio elegido (o del espacio disponible en la ciudad a donde llegan: a veces, según testimonio de los actores, el recorrido incluye hasta elevadores que llevan de un piso a otro el viaje del público). En el caso del estreno colombiano de *Oráculos*, la Casa del Teatro Nacional se transformó en su interior a tal punto, que era imposible reconocer su geografía interior en esa nueva oscuridad inventada por Vargas y su ejército.

Hay dos detonantes esenciales en la gestación de esta experiencia. Por un lado, está la idea inmediata del oráculo antiguo. Ése es el asidero que tiene el espectador cuando trata de “entender” lo que sucede al interior de la representación. Pero también está el mundo del tarot, cuyas figuras sirven como soporte para la creación de las cámaras que conforman la experiencia. “*Oráculos* es una creación teatral tejida con 4 hilos: El laberinto, la Alquimia, el Oráculo y la Fábula. Con un eje común: la relación entre la pregunta y el misterio”⁷⁹³. Y agregan, en la sobria presentación del trabajo: “*Oráculos* está concebido como un recorrido por un espacio laberíntico diseñado para experimentar sensaciones basadas en memorias arquetípicas. El viaje transcurre en un espacio donde la curiosidad, el

793 Información tomada de la página web del Teatro de los Sentidos: <http://www.teatrodelossentidos.com/eo/obradetall.php?ido=18> Consultado en febrero de 2014.

azar, el asombro y la casualidad coinciden en medio del silencio. Los aromas, la penumbra, los sonidos y las sensaciones táctiles animan al viajero a seguir su camino”⁷⁹⁴. Todo, incluso las propias explicaciones del grupo, se queda corto ante los resultados físicos que se experimentan al ingresar en este juego donde triunfan los enigmas. A propósito de estas primeras emociones, el autor del presente estudio escribió lo siguiente: “...algún pájaro atravesado me trino la noticia de que Enrique Vargas y su Teatro de los Sentidos vendría a Bogotá. No podía creerlo. No sólo por la relación espacial con el TPB, sino porque había visto (bueno, ver un espectáculo que sucede casi todo en la oscuridad es un decir...), no hacía mucho, “La trastienda del Polvorín” en las afueras de Barcelona, donde Vargas y su ejército de la noche defendían su cuartel general. Cuando supe que el Teatro de los Sentidos tenía un trabajo, desde hacía varios años, que se llama “Oráculos”, les rogué a los dioses para que me dejaran verlo. Pero la realidad siempre se atravesaba en mi camino y nunca podía ir a consultar mis pasos en esa experiencia que, se me antojaba, debería ser sublime. Pero los dioses (y, en especial, mis impredecibles dioses griegos) saben muy bien cómo organizan sus fichas. Así, si Mahoma no va a la montaña, la montaña viene hacia Mahoma. Y la montaña es, que duda cabe, el Teatro de los Sentidos que, durante varias semanas, ocupó la primera planta de la Casa del Teatro Nacional de Bogotá con la versión integral de sus “Oráculos”. Ahora escribo con los pelos más que erguidos. Creo que es difícil tener una experiencia similar a la que se vive en el recorrido de una hora y veinte minutos al interior del útero descomunal que se han inventado los juguetones habitantes de esa caverna del recogimiento. De nuevo, no me atrevo a describirlo, porque se trata de un ejercicio inútil y porque quiero redactar a la velocidad del viento, para que no se me pase el entusiasmo, para que los que lo vivieron me den respiración boca a boca y los que no estuvieron allí sientan brillar en sus corazones la dolorosa llamarada de la envidia.

Sólo unos pasos: tú, viajero (dejadme tutearte), debes comprar tu boleta a una hora específica. Llegar a la hora señalada y esperar en silencio. De pronto, entre susurros, un amable catalán te invita a seguirlo. Sales a la calle y entras por la puerta del garaje del teatro a una salita de espera donde hay una silla de madera muy antigua, una lámpara que te ilumina tímidamente y una puerta de cuento infantil. O de terror, que es lo mismo. El amable catalán te deja solo y, segundos después, regresa y te susurra algo al oído que no voy a revelar. Es un secreto. Luego, golpeas a la puerta y alguien te abre. Te recibe la penumbra,

794 *Ibidem.*

que te acompañará durante todo el tiempo que dure tu viaje. Para alguien que, como yo, ha publicado una novela que se llama “El miedo a la oscuridad”, la experiencia pareciera pertinente hacerla de la mano del psicoanalista. Pero, no, no hay necesidad. Al interior del laberinto hay puertos espirituales. Cada cierto tiempo llegas a un lugar silencioso donde te espera un actor que te sumerge en un mundo amable, te protege, te vuelve un ser importante, misterioso, necesario. Nada sobra ni nada falta en este extraño recorrido que no es un castillo del horror, ni mucho menos, ni un tren fantasma, ni un viaje al más allá. Es una experiencia en la que te pierdes a sabiendas de que te vas a encontrar, entras en un remolino de introspección donde sin ti no existen los actores ni el espacio pero, al mismo tiempo, tú no puedes vivir sin ellos.

Apoyados en los arcanos del tarot, los responsables del Teatro de los Sentidos han construido una inmensa instalación llena de preguntas y de juegos trascendentes en los que hasta el más escéptico (como yo, que ya no creo ni en creer) termina envuelto y con antojos de aplaudir al universo. Al salir de la experiencia de “Oráculos” en la Casa del Teatro Nacional uno sale sin muchas ganas de regresar al mundo. Sé de personas que han entrado (en Munich, en Madrid, en Estocolmo...) de las maneras más insólitas: bostezando, con el Libro Rojo de Mao debajo del brazo, disfrazados, desnudos, con libretica de apuntes, prevenidos. Todos, sin excepción, son derrotados por esa maquinaria de la Belleza (con pomposas mayúsculas) que el gran Enrique Vargas y su ejército de inventores han diseñado para nuestra dicha. Es una verdadera lástima que, en los primeros días de las representaciones, hubo turnos libres para entrar a los “Oráculos”. A partir de la segunda semana, se agotaron las localidades y los que se quedaron sin boletos rogaban con el látigo en las espaldas para que los dejaran entrar. No fue posible, una lástima, así están diseñados los caprichos del mundo. El Teatro de los Sentidos sigue su marcha (Vargas, el bueno, dictará sendos talleres en algunas ciudades de Colombia, antes de regresar a su madriguera catalana). No puedo evitarlo, pero creo que ya quedé marcado para siempre por la experiencia. Ahora me veo caminando descalzo por las noches, con los ojos cerrados, tratando de encontrar a alguien para que, por favor, me devuelva sin demora a la gruta de la felicidad perdida. Pero la felicidad eterna sólo dura una hora y veinte minutos. El viacrucis de los escépticos siempre nos recordará que todo buen principio tiene su final feliz. Pero fin, al fin y al cabo”⁷⁹⁵.

795 Romero Rey, Sandro. “El teatro como laberinto”. <http://sandrromero.com/enaccion/?p=201> Consultado en febrero de 2012.

Este extenso comentario se articula con las reflexiones que realizan tanto el director como los actores del espectáculo y, con ellos, es posible tratar de encontrar fragmentos del origen de las extrañas emociones vividas en el recorrido. En todos los casos, el punto de partida es la pregunta. Los creadores del Teatro de los Sentidos siempre parten de una pregunta. De igual forma, cuando el espectador entra en el primer espacio (ubicado en la entrada de artistas de la Casa del Teatro Nacional) se le pide al acudiente que se formule una pregunta interior. El viaje debe realizarlo con esa pregunta que no será revelada a nadie. En realidad, al salir de la experiencia, una hora y media después, la pregunta nunca ha sido respondida. Como en los oráculos, como en el tarot. Sin embargo, la pregunta se convierte en un talismán que apoya y somete los miedos a una secreta confianza. Al mismo tiempo, la pregunta le da una suerte de “óptica” al espectador, pues su visita al misterioso templo de los *Oráculos* será determinado por esa especie de mirada particular a todo el conjunto. Hay, en todo el viaje una manipulación galante de la conciencia del espectador. Porque el recorrido se realiza con una fe ciega en la pregunta. Pero la pregunta, al parecer, nunca será respondida de manera literal. Hay espectadores, sin embargo, que salen triunfantes de la aventura, asegurando que su interrogante se ha resuelto a lo largo del viaje. Otros, los escépticos, no encuentran ninguna respuesta, pero no le dan importancia, puesto que lo definitivo son las imágenes y las sensaciones vividas durante el conjunto del recorrido. Los actores dan señales para que el viajero arme su propia respuesta. Unos lo consiguen. Otros, incluso, olvidan la pregunta durante el juego. En uno u otro caso, la pregunta sigue siendo un pretexto para establecer una conexión espiritual con el visitante, de la misma forma que se obtienen conexiones a través de las oraciones en las ceremonias religiosas. Porque, de todas formas, las supuestas respuestas a las preguntas ya existen de antemano. Los *Oráculos* han sido concebidos, no es necesario explicarlo, desde mucho antes que cualquier viajero se formule la pregunta. “¿Por qué quiero matar a mi abuela?” o “¿Por qué le tengo miedo a la oscuridad?” tendrán, quiérase o no, el mismo estilo de respuestas, condicionadas por las imágenes ya creadas por el grupo. En el fondo, es el mismo recurso del teatro de barraca, en el que hay trucos en los que cada espectador se pierde, confundido en su propia fascinación o en su propio letargo. El artificio es uno solo, pero cada persona lo recibe de una manera distinta. En este caso, hay una elaboración mucho más poética, por supuesto, pero los *Oráculos* dejan ver, muy entre líneas, los

orígenes populares y circenses de la aventura escénica de Enrique Vargas en la Colombia de sus años juveniles.

Por otra parte, el mundo del tarot, de las preguntas, de las premoniciones o de las adivinanzas estaba muy cerca de las preocupaciones creativas del director del Teatro de los Sentidos. Sin embargo, la iconografía del tarot (22 arcanos – o *misterios* – mayores y 56 arcanos menores) no se manifiesta de manera evidente durante el recorrido oracular. La experiencia no está concebida como si alguien dispusiese sus cartas para solicitar un servicio de adivinación o de interpretación. Al contrario, el espectador no obtiene respuestas, sino que se sumerge en nuevas preguntas, en un espiral de sensaciones, muy físicas, en las que tanto él como los habitantes de cada cámara serán los íntimos protagonistas. Desde el principio, se instala el silencio y la penumbra. Como en algunos oráculos de la antigüedad, en los que los acudientes se internaban en la oscuridad para esperar las respuestas a sus cuestiones, o para el develamiento de sus sueños⁷⁹⁶. Aquí la incitación a la pregunta es sólo un detonante que pronto se irá desdibujando con el advenimiento de imágenes mucho más poderosas que las de la propia curiosidad interior. El viajero entra entonces a una sala de recepción, muy antigua, con una puerta de madera. Debe golpear la puerta. Alguien abre. Una figura indefinible lo invita a seguir. Es muy importante el silencio. Los pasos se sienten, la sensación de alerta se hace evidente. Poco a poco, el viajero se encuentra con extraños, amables y silenciosos seres a los que casi no se les define el rostro. Hombres que juegan con diminutos objetos. Invitaciones a participar en extraños movimientos de fichas mínimas⁷⁹⁷. Máquinas primitivas por las que ruedan piedras o balotas de madera. Manos que toman las manos del viajero y lo instan a amasar formas insospechadas. Cámaras blancas con ropas colgadas y cartas del tarot escondidas entre las prendas. Durante el recorrido, al mismo tiempo, el tránsito entre una cámara y otra

796 A propósito, son reveladoras las explicaciones con respecto a los oráculos consignadas por Trevor Curnow en *The Oracles of the ancient world. A comprehensive guide*. Gerard Duckworth & Co., 2004. De igual forma, es de especial apoyo el libro de Richard Stoneman titulado *The Ancient Oracles. Making The Gods Speak*. Yale University Press, 2011.

797 La actriz Patrizia Menichelli anotaba, en uno de los balances diarios del grupo, que los viajeros, por lo general, tomaban los mismos objetos, a pesar de encontrarse ante cientos de ellos (Testimonio de Enrique Vargas, para el presente estudio. Conversación sostenida en julio de 2013).

se convierte en una experiencia entre intimidante y necesaria (hay que salir, no se puede dar marcha atrás). Según el testimonio de los actores del Teatro de los Sentidos, estos recorridos varían entre un lugar u otro. Y esto afecta las reacciones que provoca el espectáculo⁷⁹⁸. De esta manera, se evidencia que no sólo las cámaras habitadas por actores son los lugares donde se desarrollan los acontecimientos. El tránsito se hace esencial. Hay espectáculos itinerantes en los cuales, entre una estación y otra, el público se distensiona y puede caminar conversando o “relajándose”. Aquí, es imposible. La hora y media del recorrido requiere una tensión y una atención absolutas. Pero esa tensión no obliga al miedo sino a la concentración, a la sensibilización extrema. Y, de alguna manera, hay una tácita invitación “a salir de allí”, así la experiencia sea placentera. En ese sentido, *Oráculos* es un laberinto en el cual el viajero no se pierde, sino que simplemente se presta para un recorrido cuyo trayecto desconoce. En el caso de *El hilo de Ariadna*, al contrario de la leyenda, no hay un hilo que guíe al visitante para que pueda regresar. En esta experiencia, es el viaje mismo el que sirve de hilo conductor, de pista para no perderse. Hay un viaje cuyo destino es la vuelta a la realidad. Nunca, ni en *El hilo de Ariadna* ni en los *Oráculos*, se llega al punto de partida. ¿Por qué? Porque, de todas maneras hay, en estos trabajos de espacios dislocados, una suerte de labor interior en la que el viajero, se supone, “no saldrá igual”⁷⁹⁹. Habrá en él no sólo una transformación espiritual sino, al mismo tiempo, una alteración física. Por eso, el espectáculo mismo teje sus secretas señales para que el asistente a la ceremonia no se pierda. De nuevo, como en

798 Dos ejemplos: mientras en Munich debieron crear el espacio al interior de una carpa (de allí que el paso de una cámara a otra fuese muy estrecho), en Bogotá el lugar era amplísimo, lo cual hacía los recorridos mucho más prolongados. La proximidad o el alejamiento afecta el espíritu de las cámaras, puesto que los tiempos de respiro del espectador son necesarios entre una sensación y otra.

799 En la presentación de la idea de La Alquimia, el Teatro de los Sentidos plantea: “El viajero crea el camino pero el camino lo crea a él”. El viaje permite vivir un juego de transformación, de pérdida y encuentro, de preguntas y descubrimientos, el espectador-viajero comienza su recorrido pero es otro el que regresa. De igual manera una semilla debe pasar por diferentes estados para descubrir su esencia. El proceso alquímico de la transmutación del trigo en pan orienta al viajero en su camino”(ver: <http://www.teatrodelosentidos.com/co/obradetall.php?ido=18> Consultado en febrero de 2014). Esta idea del viaje como un “viaje interior” es frecuente en la literatura y el drama. De hecho, una de las definiciones de la tragicomedia apunta a la idea de “El viaje del héroe”. (Ver Rivera, Virgilio Ariel: *La composición dramática*. Colección Escenología. México, 2004. Págs. 177-192).

Ariadna, discretas guías (pequeñas luces, una telaraña, fragmentos de tela, lejanísimas y sutiles melodías, incluso olores...) que, sin que el viajero lo repare, están llevándolo, de algún manera, a feliz puerto. Sin embargo, aunque el espectador salga por una puerta distinta a la cual recurrió para la entrada, hay convenciones prácticas (recuperar sus zapatos, el contenido de sus bolsillos, su chaqueta...) las cuales indican que el visitante al territorio desconocido “ha regresado” sano y salvo. Todo se realiza, por lo demás, con un extremo cuidado hacia el viajante. Son pocas las obras en las que se tiene tanto cuidado y se orienta con tanta atención al público, como el que se tiene en los viajes del Teatro de los Sentidos. Y, casi al unísono, los que han vivido la experiencia concluyen que se trata de una aventura, a todas luces, gratificante. Porque, así el espectador no guste de este tipo de experiencias, o sienta claustrofobia o simple rechazo, finalmente terminará comprometido, porque hay un conjunto de elementos de desconcertante belleza – en el sentido más clásico y más profundo del término – como para echarlos por la borda.

Pero, en todo este viaje, ¿dónde hay una conexión con la tragedia griega? Cuando se le hace la pregunta a Enrique Vargas⁸⁰⁰, el director se remonta a sus orígenes, cuando era estudiante de la Escuela Nacional de Arte Dramático en la capital colombiana y se preguntaba cuál era su teatro, en qué debería concentrarse, cuáles serían sus preocupaciones temáticas y formales. Al cuestionarse por qué los estudios escénicos en su país se concentraban sólo en las formas de representación (y de escritura) europeas, comenzó a preguntarse qué pasaba en África o en Asia o en las culturas pre-hispánicas. Por esta razón, como ya se ha dicho, Vargas decidió estudiar antropología. Inmerso en dichos estudios, al entrar a investigar con respecto de las formas religiosas místicas en Creta y en la Grecia antigua, le sorprendió que dichas manifestaciones religiosas eran mucho más comunitarias y sensoriales, mientras que las religiones “estatales”, según sus términos⁸⁰¹, se concentraban en lo visual o en la ela-

800 Conversación sostenida con Enrique Vargas en julio de 2013 en Bogotá, especial para el presente estudio, durante la temporada de *Oráculos* en la Casa del Teatro Nacional.

801 Esta idea de que había una(s) religión(es) estatal(es) y otras corrientes religiosas más subterráneas, menos oficiales, donde se manifestaban toda una serie de creencias sobre la ultratumba, era muy corriente en los estudios de antropología y religión griega hace unos años. Hoy en día no ha desaparecido, pero se tiende a disminuir la distancia entre unas y otras. Esta Grecia más “salvaje” empezó a aparecer a finales del XIX -

boración verbal de sus propios mitos. Aquí comenzó su interés, al tratar de establecer conexiones de interrelación con “lo nuestro”. De otro lado, la segunda inquietud que se planteó Vargas giraba en torno a su interés por entender en profundidad qué era un arquetipo. “Un arquetipo, me decía yo, es una sensación, la sensación de nacer, la sensación de morir, la sensación de tener o perder la libertad, la sensación de abandonar, de ser abandonado, de unirse. Y a partir de esas sensaciones, de pronto míticas, vamos construyendo un código y vamos significando un universo. En cierto momento dramatizamos dichos códigos y sale una suerte de sensación mítica. No como un relato verbal, sino como sensación. Y se daban más por la necesidad de compartir una visión, un sueño”⁸⁰². Vargas se centró en ese camino. Comenzó a preguntarse por qué lo sensorial fue desapareciendo del teatro de Occidente y se interrogaba acerca de la relación que podía haber entre dicho desplazamiento del cuerpo, con la situación política que se vivía en distintos momentos de la historia. Había una necesidad de vigilancia, como si el ojo, el control visual, permitiese un mayor control político de la población.

Cuando Enrique Vargas diseñó *El hilo de Ariadna*, tenía muy presente la mitología, no solo la griega, sino la mitología en general. Y el lenguaje de los sueños. Vargas confiesa que, a los 15 años, su madre lo envió al sicoanalista en Bogotá (el doctor José Francisco Socarrás, pionero del psicoanálisis y la neurología en Colombia). Para un niño de 15 años como el joven Enrique, la experiencia fue demoledora. Lo obligó a meterse de una manera profunda en sus sueños y, de alguna manera, la disciplina interior que el análisis provocó en él, le sirvió para su trabajo artístico posterior (aunque confiesa que sufrió mucho, puesto que comenzó a tomarse demasiado en serio el caos de su onirismo: se le volvió un peligroso ejercicio trascendente⁸⁰³). “El hombre piensa. Dios ríe”, advierte Vargas, parafraseando un proverbio judío. Para él, es peligroso ideologizar el universo de los sueños, porque se puede caer en precipitadas interpretacio-

principios del XX y no se popularizó entre los especialistas sino hasta los años 50, con el libro de Dodds *Los griegos y lo irracional*. (Ver: Dodds, E. R. *Los griegos y lo irracional*. Versión española de María Araujo. Alianza Universidad, 1960).

802 *Ibidem*.

803 Hoy por hoy, muchos de los espectadores del Teatro de los Sentidos coinciden en decir que es “como meterse en un sueño”. Opinión que, de alguna manera, compensaría la tensión espiritual que representó para el joven Vargas su aventura psicoanalítica.

nes. De todas maneras, a lo largo de su producción artística, Enrique Vargas ha combinado la exploración en el pozo de sus propios sueños, de la mano del conocimiento de la mitología. En el caso de la leyenda de Ariadna, estudió todas las versiones al respecto, concentrándose en aquella en la que Teseo se identifica con el Minotauro y lo perdona. De la misma manera, en lo que se refiere a *Oráculos*, el espectáculo presta su nombre de la acepción que viene de la idea de los lugares donde se formula una pregunta y se espera una respuesta puesto que, para el Teatro de los Sentidos, esta experiencia tiene que ver con la idea de la escucha⁸⁰⁴. El público no es aquí una entidad que va a sentarse a un teatro para que le cuenten una historia, sino para ser escuchado. Al menos ese es el punto de partida conceptual de la experiencia. El espacio es un lugar donde se indaga acerca de la idea de “lo que no sabemos que sabemos”⁸⁰⁵. *Oráculos* pone al espectador frente a sus propios acertijos y se los revela de una manera insospechada. Hay una curiosa dialéctica, en la que el visitante se sorprende ante una colección incesante de imágenes que, en apariencia, no ha visto nunca pero, al mismo tiempo, comienza a develar lugares comunes en los que, de repente, encuentra conexiones secretas con su interioridad. “La vida es una coincidencia significativa”, complementa Vargas, refiriéndose a este tipo de articulaciones espirituales entre el arte y el testigo de una experiencia estética.

Pero, ¿es este oráculo del siglo XXI equivalente al concepto tradicional del oráculo o, mejor, a la idea que se tiene de los oráculos dentro de la tradición griega? Si se toman las distintas versiones de lo que pudo ser un lugar, por ejemplo, como el oráculo de Delfos⁸⁰⁶ no hay, en el juego del Teatro de los Sentidos, ningún tipo de premonición evidente, o

804 Aunque no es el objeto principal del presente estudio, es preciso considerar que los oráculos griegos tienen distintos modelos de representación. Georges Roux, en su libro *Delphes. Son oracles et ses dieux* (Les Belles Lettres, Paris, 1976) establece movimientos posibles de las prácticas oraculares.

805 Según la idea planteada por Vargas en la conversación citada, especial para el presente estudio.

806 Ver, al respecto: Roux, Georges. *Delphes. Son Oracles et ses dieux*. Sociétés d'Édition “Les Belles Lettres”, Paris, 1976. En especial los capítulos IV al VIII relacionados con “Le personnel de l’oracle” y los mecanismos de “La consultation” (pp. 53-165).

de advertencia sobre la fatalidad⁸⁰⁷. No hay respuestas. Es el espectador quien entra en un viaje contemplativo, del cual sacará sus propias conclusiones⁸⁰⁸. Edipo (para poner el ejemplo más evidente) hace una pregunta y recibe como información el núcleo de un drama insoluble. Asimismo, Creonte acude al oráculo para superar las dudas de su sobrino y tiene la confirmación de su sino trágico. En el caso de *Oráculos*, por el contrario, los actores no potencian los miedos de los visitantes, desprotegidos y desinformados. Al contrario, trabajan con sus temores y afincan la confianza a través de un misterio reconfortante, en el que el viajero no huye sino que va al encuentro de nuevas sorpresas. La pregunta, según Vargas, se convierte en “una suerte de palanca de Arquímedes”, a partir de la cual el espectáculo se potencia y puede llevar al visitante a aventuras espirituales insospechadas. Pero también puede suceder que no haya preguntas. De hecho, hay espectadores que rompen la regla e ingresan al útero de *Oráculos* con otras preocupaciones más inmediatas (¿seré capaz de resistir? ¿Y si el miedo me domina y tengo la tentación de salir corriendo? ¿Todo sucederá en la oscuridad absoluta?). Esto no impide que el dispositivo escénico se derrumbe o pierda su eficacia. Al contrario, al igual que en *El hilo de Ariadna*, es la actividad del viaje, del tránsito, lo que potencia las imágenes y, al pasar de un espacio al otro, de manera física, dinámica, (al contrario del teatro convencional, en el que el espectador, cómodamente sentado en su silla, ve ante sus ojos la transición consecutiva de las imágenes), el viajante participa, con su presencia, en la partitura de los acontecimientos. El espectador es una suerte de invitado, espontáneo pero necesario, al igual que un instrumentista que acude a una *jam session* de jazz y participa del recital, sin ningún ensayo previo. El visitante ter-

807 La diferencia principal entre este “oráculo” y los antiguos no está en la idea de la respuesta o que tenga que ser el “viajero” quien elabore la respuesta (al fin y al cabo, el trabajo de interpretación de la respuesta en Grecia también era esencial. Ver: R. Parker, “Greek States and Greek Oracles,” in *Crux: Essays Presented to G.E.M. de Ste. Croix on his 75th Birthday, History of Political Thought* 6. 1-2, eds. P.A. Cartledge and F.D. Harvey, 1985. P. 298-326 (rpt. in R. Buxton ed., *Oxford Readings in Greek Religion* [Oxford 2000], 76-108). Más bien está en que en los antiguos de algún modo se presupone que los dioses saben lo que va a ocurrir, mientras que en éste no: es la misma consulta la que tiene que elaborar en el espectador-consultante la respuesta.

808 Tampoco se encontrarán figuras como la Pitia (presencia que inaugura el inicio de *Las Euménides*, de la trilogía esquiliana) la cual “...étant normalement celle d'une femme en transes, les symptômes visibles d'une crise pathologique...” (Roux, Georges. *Delphes. Son Oracles et ses dieux*. Sociétés d'Édition “Les Belles Lettres”, Paris, 1976. P. 149).

mina convirtiéndose en parte activa y necesaria del acontecimiento. Los habitantes de las cámaras no serían nada, sin la presencia de la colección individual de viajeros que los acompañan.

Cada una de las cámaras que componen los *Oráculos* del Teatro de los Sentidos, como ya es una constante en todas sus experiencias (plásticas, escénicas), está elaborada con gran cuidado. Si se quiere, con gran ternura, atenazada al enigma y a la futura correspondencia con lo desconocido. Todos los espacios, los vestuarios, el tipo de iluminación, los olores incluso, remiten al visitante al medioevo europeo, sin decirlo, quizás sin tenerlo muy presente. La iconografía del tarot determina la forma de cada una de las cámaras: una mujer sin rostro juega con secretas fichas e invita al peregrino a escoger una carta; una figura esférica es activada por el visitante para que ruede por una máquina de madera que invoca a un laberinto; pasillos de negra oscuridad son recorridos y manos generosas ayudan al viajero a seguir su camino; una mujer provocadora invita a realizar un pulso donde siempre se pierde; el viajero cae en una piscina de granos y es recibido por otra figura femenina que lo invita a realizar una pequeña siesta a su lado; de nuevo, en la oscuridad, un hombrecillo invita a acompañar al viajero en una danza primitiva: el hombrecillo lo ubica en una máquina y la máquina “eleva” al viajero a varios centímetros del piso... La pregunta del espectador se diluye en esta colección frenética de experiencias sensoriales.

“No hay que ideologizar las preguntas o las respuestas, porque se corre el riesgo de desdibujarlas”, advierte Vargas en sus conversaciones sobre *Oráculos*. Y complementa: “La respuesta dogmática a este tipo de viajes siempre termina siendo trágica, porque se autodestruye”⁸⁰⁹. Según su testimonio, la mitad de los trabajos que realiza no los entiende. No se plantea el mundo de la creación artística desde el salvavidas de las explicaciones. De alguna manera, el post-grado que coordina en Barcelona desde el año 2011, a través de la Universidad de Girona, es una manera de interrogarse sobre su propio recorrido. Sin embargo, el tema de la catarsis y la conexión con lo que sucede entre sus experiencias creativas y el público es un asunto que siempre le ha interesado. No sólo desde la perspectiva teatral, sino también, desde la medicina, desde la sicología,

809 De acuerdo con sus apreciaciones sostenidas en la conversación especial para el presente estudio (Bogotá, julio de 2013).

desde la música⁸¹⁰. “De alguna manera, si algo nos diferencia a los seres humanos de las otras especies es la experiencia catártica. Porque las otras especies tienen el humor, tienen el lenguaje. Es arrogante pensar que la especie humana es la única que posee el recurso de la palabra. Pero la catarsis sí parece ser exclusiva de los hombres”⁸¹¹. Para el Teatro de los Sentidos, la catarsis es necesaria, porque se convierte en una tácita necesidad de devolvernos a los orígenes. Es una forma, quizás desesperada, de tratar de entender quiénes somos. Para poder saberse sintiendo. Para no estar tan escindidos. En este caso, la catarsis es entendida como una conexión muy profunda, como un reencuentro, “como un contacto directo con los tres cerebros (el sistema reticular, el sistema límbico y la neocorteza). Y esto sólo se logra en momentos muy especiales”⁸¹². A Vargas le preocupa que se intelectualicen las experiencias artísticas, pero que no se sientan. “Se siente pero se impide el movimiento. Hay movimiento, pero no se intelectualiza”⁸¹³. En ese círculo vicioso, la catarsis, para él, es el momento en el que se unen estos tres sistemas en una sola experiencia. Es una forma de conocerse, de llegar al conocimiento último. “Ese sería el juego supremo. Una suerte de juego sacro, de juego trascendente”⁸¹⁴.

Esta idea de la conexión profunda entre el viajero y el habitante, de acuerdo con las convenciones del Teatro de los Sentidos, se puede explicar a través de lo que Vargas entiende por “la otredad”, por la búsqueda de un secreto porque, según Vargas, “hay un secreto en cada uno de nosotros que es el que nos mueve, el conejito blanco de Alicia (al que lo máximo que podemos hacer es perseguirlo y no tratar de agarrarlo por la cola). Ese secreto no está en nosotros sino en *el otro* que está en nosotros. En la otredad”. Para el Teatro de los Sentidos, la comunión con el desconocido visitante es tanta o más grande que la experiencia de la búsqueda de las imágenes de sus propios trabajos. Podría decirse que esa búsqueda previa no se concibe si no es en función del futuro cómplice del exterior. “Hay

810 De hecho, el tema de la catarsis es una de las preocupaciones en el Post-grado que Enrique Vargas coordina, denominado *Lenguaje sensorial y poética del juego*, tal como puede verse en el programa del mismo: http://www.teatrodelosentidos.com/contingut/m_noticias_3/documents/not_doc_16.pdf Consultado en febrero de 2014.

811 Conversación con Vargas para el presente estudio.

812 *Ibidem*.

813 *Ibidem*.

814 *Ibidem*.

que acabar con la virginidad a ultranza del ego”, complementa Vargas. Y, para ello, se apoya en una frase de George Santayana: “El escepticismo es la castidad del intelecto”. De aquí se deriva una curiosa paradoja: con los años, se ha querido insistir en que el cine es un arte que busca “lo real”, mientras que el teatro, liberado de las restricciones de la cuarta pared, pareciera ser una forma que, cada vez más se construye a través de símbolos e, incluso, de abstracciones. Sin embargo, no se puede pedir nada más físico, nada más tangible, material, existente, que los símbolos, las abstracciones, de experiencias como las de *Oráculos*. Los “aquí y ahora” que consideraba Stanislavski se presentan a través de una nueva correspondencia: la existencia real, física, del espectador, del viajero. Del *otro*. Al mismo tiempo, el mecanismo del tarot se convierte en un puente para que la convivencia con el visitante tenga otro tipo de signos, a través de los cuales la realidad se permea, se le da una nueva pátina. No se trata entonces de “creer o no creer” en este tipo de médiums, sino que ellos mismos se convierten en signos de lectura y, en última instancia, en *otra realidad*.

Tras muchas temporadas de la trilogía compuesta por *Ariadna*, *Oráculos* y *Memoria del vino*, se ha ido convirtiendo en un recurso reiterativo (lo que en el Teatro de los Sentidos denominan “la cajita de herramientas”) la necesidad de una “poética de la curiosidad”. Porque, si no hay curiosidad, sólo se llega a la muerte. En uno de los balances diarios realizados por el grupo⁸¹⁵, la actriz Patrizia Menichelli, una de las colaboradoras más antiguas del Teatro de los Sentidos, confesó que, por primera vez, la cámara “la estaba aplastando”. La única manera de salir de aquel infierno fue recurriendo a la curiosidad. A la curiosidad, incluso, banal. Como en *El hilo de Ariadna*, sólo el hecho de pensar que cada día, cada actor, debe realizar 54 veces la misma dinámica (y si la temporada se extiende por un mes, serían 216 “rutinas”, con 216 visitantes distintos, en cada una de las cámaras, como sucedió en la temporada bogotana), urge la idea de que el rigor interior de cada intérprete se deba apoyar en artificios muy profundos y efectivos, como para que el juego se mantenga en su necesaria frescura. Y, al parecer, el mejor cómplice de la profundidad es convertirse en un intérprete con la capacidad de asombro intacta. Así, después de cierto tiempo, después de las primeras dos horas y media en

815 Según el testimonio de Enrique Vargas, acerca del balance de una de las funciones de la temporada 2013 en Bogotá.

las cuales se puede llegar a un agotamiento casi total, se entra en un estado que puede considerarse “sagrado”, como la idea del escritor japonés Haruki Murakami en su texto *De qué hablo cuando hablo de correr*⁸¹⁶ en el que se reflexiona acerca del estado (físico, espiritual) al que se llega como corredor de fondo. Al atravesar el umbral del agotamiento o de la saturación espiritual (el compositor norteamericano John Cage tiene una idea similar al respecto), si se consigue seguir adelante, se puede llegar a vivir una plenitud creativa incomparable. Lo mismo sucede con el encierro de los habitantes de los *Oráculos*. En ese momento, la experiencia se convierte en una suerte de mantra, en un instrumento para la meditación. Porque los movimientos rutinarios tienen un ritmo que, si se leen como un ejercicio de trance, pueden sugerir momentos de intenso placer en el intérprete. “A veces me da miedo”, confiesa Vargas. Porque se sienten intensamente vivos. Y, según comentan al unísono, el habitante de la primera cámara sabe qué está sucediendo en la cámara de la mitad, o en la última cámara. Hay una secreta y misteriosa conexión entre ellos, a pesar de estar aislados físicamente. Se comparte entonces un secreto entre los miembros del grupo que, poco a poco, es articulado con el de los asistentes. Pero no de manera verbal, sino desde la profundidad del encuentro. Al llegar a este punto, Grecia aparece en la partitura espiritual del grupo. En ese momento, Vargas saca a colación el tema de Eleusis.

En tiempo de los primeros emperadores cristianos, en todo el Mediterráneo, hubo un auge de los juegos místicos. Algunos historiadores hablan de “religiones místicas”. “Pero allí hay una confusión”, acota Vargas, “es una confusión semántica, porque habría que precisar qué significa la idea de *religión* en esa época. Yo creo que era más un juego sacro. Porque allí podrían entrar niños, esclavos, mujeres, con tal de que no hubieran tenido las manos manchadas de sangre, o sea, que no hubiesen sido guerreros. Era un juego, una experiencia, en el caso específico de Eleusis. Un lugar que quedaba a 60 kilómetros de Atenas”⁸¹⁷. La leyenda básica es la de cómo Perséfone viene a ser raptada por el Hades. Cuando Deméter se da cuenta de lo sucedido, la busca y no la encuentra. Cambian las estaciones. Entonces los hombres comienzan a morir de hambre, porque no hay cosechas. Los dioses se asustan pues consideraban que Deméter estaba acabando con la agricultura y si los hombres se morían,

816 Murakami, Haruki. *De qué hablo cuando hablo de correr*. Tusquets, 2010.

817 Conversación citada con Enrique Vargas. Bogotá, 2013.

¿quién iba a adorarlos? Obligan entonces al Hades a devolver a Perséfone. Pero cuando el Hades la va a devolver, la hace comer granadilla. Y eso la obliga a vivir seis meses bajo tierra y durante seis meses puede salir. Es la semilla que entra y sale. “Esa es la historia que, se dice, se contaba en Eleusis. Pero esta historia se vivía en la oscuridad total. Se vivía pasando por negros túneles, en donde los viajeros contaban cómo esta historia y esta experiencia los trastornaba y los transformaba. Les hacía entender el sentido de la vida. Y se dice que se comunicaban a través de temas muy elementales, muy básicos, muy sencillos. Una brizna de hierba, una piedrita, un poco de tierra, una semilla. El secreto de Eleusis no se podía revelar. No tanto porque fuera prohibido (aunque fue prohibido en algunas épocas decadentes), sino porque era inefable, no se podía decir en palabras. Porque no había forma de expresarlo. Sólo se podía revelar instando a otro para que lo viviera”⁸¹⁸. La experiencia eleusina era una experiencia de la unidad cuerpo-alma. El alma estaba en la piel. Los emperadores cristianos vieron que era tan fuerte en las comunidades y tan peligrosa para su visión cristiana de la realidad, para su maniqueísmo, que lo prohibieron. Lo acabaron. Dicha leyenda tiene distintas interpretaciones. Un grupo de investigadores norteamericanos plantea que Eleusis era visual, que no sucedía en la oscuridad, que si se lograba una conexión trascendental, era porque los participantes estaban drogados⁸¹⁹. “Y se apoyan en la manera como se preparaba el *kykeon*. El *kykeon* se tomaba en las celebraciones anteriores a la entrada a Eleusis. No durante la experiencia de Eleusis que debería hacerse completamente sobrios. Y es en la que yo concuerdo. No creo que dicha experiencia se diese simplemente por efectos narcóticos. Según Károli Kerényi, que trabaja el tema de la catarsis en Eleusis, incluye hasta a Dioniso, porque el Hades tiene diferentes nombres. A mí me impresiona mucho la experiencia eleusina, no porque haya qué revertirla en el siglo XXI, sino porque toca resortes que todavía son necesarios en el ser humano”⁸²⁰, concluye Vargas.

Este tipo de conexiones entre el trabajo del Teatro de los Sentidos y los misterios de la Grecia antigua forman parte de las reflexiones teóricas del grupo. Igual ha sucedido con sus investigaciones alrededor del tema

818 Conversación citada con Enrique Vargas. Bogotá, 2013.

819 Wasson, R. Gordon; Hofmann, Albert; Ruck, Carl. *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

820 Conversación citada con Enrique Vargas. Bogotá, 2013.

del ditirambo. Cuando comenta sobre los misterios eleusinos, Vargas considera que “en los misterios eleusinos hay una secreta conexión con el ditirambo. Porque el ditirambo era una aproximación a la locura. Era colectivo, era grupal, era desenfrenado. Combinaba todas las expresiones: era canto, era locura, era delirio. No estaba tan normatizado. Los cantos del ditirambo, que los hubo, eran en sí y para sí. No eran para el otro. Y no había unos pasivos y otros activos. El momento en el que el ditirambo comienza a verbalizarse, es cuando se aproxima, más y más, al control político. Donde se hace, pero para compartir con otros. Yo creo que hay una belleza reglamentada y politizada. Un poco como en el candomblé. Es increíble la desconfianza que genera en ciertos niveles sociales experiencias como éstas. Cuando no hay control, hay peligro. Todo este tipo de sensaciones siempre me intrigaron. Y me inquietaba encontrar conexión con nuestras celebraciones tradicionales americanas”⁸²¹. Más allá de lo que puedan decir los estudiosos de la antigüedad, Vargas ha sabido establecer puentes entre dichas celebraciones y ha tratado de relacionarlas con manifestaciones artísticas contemporáneas. Considera interesante ponerle atención a una tendencia de experiencias sensoriales que está instalándose en Occidente desde diferentes vertientes. Como en las *hell houses* de los pentecostales y evangélicos del sur de Estados Unidos, las cuales cada vez tienen más fuerza. “Tienen, en sus ceremonias dominicales, una especie de laberintos, donde se adoctrina al niño para que le tenga miedo al infierno. Se pasa por una serie de preparativos, donde se fuma marihuana y luego se los encierra en lugares donde aparecen demonios que los aterrorizan. Se pasa de los placeres corporales más sensuales a los castigos más horribles. Y de ahí salen los niños completamente traumatizados. Porque es manipulación pura. Y la ideología es tremenda”⁸²². Este regreso al cuerpo en las sociedades contemporáneas (la dramaturgia del DJ, las *hell houses*, el Teatro de los Sentidos...) está indicando un síntoma contemporáneo de querer regresar, para bien o para mal, desde el cielo o desde el infierno, a los caminos iniciáticos de la extrema sensibilización.

El Teatro de los Sentidos y sus elegantes aventuras emocionales, han establecido una vez más que, por los caminos de Grecia, la emoción y la tragedia, el dolor y el placer, en fin, el Yo y el Otro, terminan encontrándose en un viaje donde los orígenes indican, a su vez, las ceremonias

821 Conversación citada con Enrique Vargas. Bogotá, 2013.

822 *Ibidem*.

del final. Es muy probable que los laberintos borgianos o el minotauro de Cortázar hayan sido coincidencias literarias que se acercan de manera secreta a los juegos de Enrique Vargas. Pero, en última instancia, en Borges, en Cortázar, en Vargas, hay un niño de atención extrema hacia los sueños intactos, un perseguidor que busca una gruta plácida donde el arte es un bálsamo. Hay, en ellos, un poeta arañando las preguntas que no tienen respuesta.

6.3.2 Mapa Teatro: los nuevos territorios de la antigüedad (*Medea material*, *Orestea ex machina*, *Proyecto Prometeo*)



Orestea ex machina, Laboratorio Teatral de Mapa Teatro, 1995, Bogotá. Dirección: Heidi y Rolf Abderhalden. Archivo de Mapa Teatro.

6.3.2.1 Las fronteras de Mapa Teatro

Desde 1984, cuando los hermanos Heidi, Elizabeth y Rolf Abderhalden fundaron el grupo Mapa Teatro, la cartografía emocional de las artes escénicas colombianas cambió de sentido. Nacidos en Manizales, departamento de Caldas, en la zona cafetera del país, hijos de un inmigrante suizo y de una alegre y extrovertida paisa, los hermanos Abderhalden construyeron sus herramientas teatrales en Francia, para luego regresar a Colombia y convertirse, sobre los distintos espacios creativos que se han ido inventando, en ciudadanos del gran escenario del mundo. El trabajo de Mapa Teatro se lo puede presentar de muchas formas y es un sano ejercicio de re-creación volver sobre sus pasos. Para los propósitos del presente capítulo, resulta pertinente reproducir las líneas que siguen, en ocasión del estreno en Bogotá de *Le petit prince* de Antoine de Saint-Exupéry⁸²³, escritas por el autor del presente estudio:

823 La versión de *El principito* de Mapa Teatro estuvo en temporada de estreno en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá, durante los meses de noviembre y diciembre del año 2007.

“Conozco desde hace ya veinte años a Rolf y Heidi Abderhalden. Los conozco desde que se descubrieron en la escena colombiana con su desconcertante y feliz adaptación de Casa tomada, el relato que inaugura la colección de cuentos de Julio Cortázar titulada Bestiario. En la Casa tomada de los Abderhalden no había diálogos. Eran ellos dos en el escenario, con un par de poltronas polvorientas, desempolvando recuerdos, jugando a una suerte de slapstick metafísico. Los recuerdo en el año 1988, durante el primer Festival Iberoamericano de Teatro. Desde esa época, Mapa Teatro comenzó a tener un protagonismo feliz con sus espectáculos sobre nuestras tablas. Luego (cito de memoria), pasaría algún tiempo hasta que el escenario del Camarín del Carmen se sacudió con el impresionante De Mortibus, homenaje a Samuel Beckett, que terminaría siendo homenaje post-mortem, puesto que el escritor irlandés dejaría el mundo de los vivos en la misma época en la que Rolf y Heidi estrenaron su ceremonia. Allí, entre campanas de Arvo Pärt y lluvias sobre la escena, entre textos de Malone muere y Primer amor, entre colores grises y actores hieráticos, surgió uno de los trabajos más hermosos y contundentes del teatro colombiano de la década del noventa. Poco tiempo después, comenzarían su aventura con los textos de Heiner Müller, primero con su versión de la Medea material, protagonizada por Martha Senn. Luego, con la atortolante puesta en escena de Horacio, con presos de una cárcel bogotana: sólo dos funciones en el Camarín del Carmen que dejaron al público sin aliento. El viaje a través del dramaturgo alemán se complementó con el Proyecto Prometeo, con los estudiantes de último año de artes escénicas de la ASAB, en combinación con el trabajo de campo con los habitantes de la zona de El Cartucho bogotano.

El viaje a través de las rutas de Mapa Teatro también nos llevó a la India, con su adaptación del relato Un señor muy viejo con unas alas enormes de García Márquez, realizada con actores tradicionales en una suerte de Kathakali impregnado de Commedia dell'arte. Y, seguramente, el otro momento cimero de los hermanos Abderhalden sería su puesta en escena del Ricardo III de Shakespeare, inaugurando la hermosa sede que conservan en el centro de Bogotá, un montaje lleno de silencios, de calaveras, de grandes actuaciones, de caballos voladores y convirtiendo, una vez más, a Shakespeare en nuestro contemporáneo.

Las señales de Mapa Teatro también han estado en la obra de Bernard-Marie Koltès, con sus versiones de Muelle oeste y La noche justo antes de los bosques. Con el paso del tiempo, las experiencias del grupo se han diversifica-

do y, más allá de montajes contundentes como Oresteia ex machina o El león y la domadora (el primero en las desaparecidas ruinas de Inravisión – donde nació la televisión en Colombia –, el segundo una suerte de cabaret que inauguraba futuros procesos), los pasos de Rolf y Heidi trazan huellas en la ópera (una delicada Flauta mágica de Mozart, una desopilante Cenerentola con traquetos a la colombiana), en las instalaciones, en las artes plásticas, en el video y en espectáculos a todas luces no convencionales. De esta última etapa no puedo evitar mi entusiasmo al recordar su trabajo denominado Testigo de las ruinas, una experiencia total sobre la destrucción de la citada zona conocida como ‘El Cartucho’ en Bogotá, donde se yuxtaponen las proyecciones, la presencia real de sus protagonistas, la búsqueda de una nueva teatralidad y el cierre de uno de los procesos más ricos de nuestra escena.

En el 2007, he sido testigo de dos nuevos viajes a través de la cartografía de Mapa Teatro: el Cabaret literario presentado en la Feria del Libro de Guadalajara, con transformistas bogotanos que ‘intervienen’ un par de filmes de serie Z del cine azteca y la puesta en escena de El principito, el libro de Saint-Exupéry. La primera, es un jocoso desmadre con baladas, proyecciones de películas de luchadores y ciencia-ficción cutre, presentada en un bar que aullaba ante los contoneos iconoclastas de unos transformistas que no estaban muy seguros de qué terreno estaban pisando. En cuanto al ‘Pequeño Príncipe’, la experiencia es un tanto desconcertante...⁸²⁴

Corría el año 2007 y se cerraba una nueva etapa del grupo. A partir del 2008, vendrían nuevas experiencias. En el 2008, volverían las sorpresas con el espectáculo titulado *Ansío los Alpes: así nacen los lagos*, del escritor suizo Haendl Klaus, una suerte de instalación helada llena de nieve, ancianos desterrados, animales disfrazados y voces en clave. Luego, vendría una nueva cima con *Los santos inocentes*, espectáculo estrenado en el año 2010 el cual, dos años después, sería el primer montaje de un grupo colombiano invitado al Festival de Avignon. La obra es una experiencia inclasificable, a partir de una celebración de la población de Guapi, en la costa pacífica, donde la fiesta se confunde con la terrible realidad de violencia que azota el lugar: un juego macabro, mitad autobiográfico

824 Romero Rey, Sandro. “Las rutas de Mapa Teatro” se publicó en la edición digital del diario El Tiempo de Colombia. www.eltiempo.com/participacion/sandroromerorey Se puede ver en su totalidad también en <http://sandroromero.com/enaccion/?m=200712> Consultado en febrero de 2014.

(Heidi Abderhalden cumple años el 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes y se sumerge en el incontrolable infierno de la realidad), mitad documental, mitad evocación. Por último, en el año 2012, una nueva exploración nace de las reflexiones de los hermanos Abderhalden y su equipo: se trata de *El discurso de un hombre decente*, montaje en clave donde, a partir del supuesto discurso de Pablo Escobar descubierto en su bolsillo antes de morir en manos de la policía, se construye una iconografía de la herencia del narcotráfico en Colombia, más dentro del territorio de la instalación plástica, que de las convenciones escénicas⁸²⁵. Son múltiples e impredecibles los viajes de Mapa Teatro. Con ellos hay experiencias pedagógicas y cabarets literarios, hay rutas de iniciación e instalaciones en grandes salones, hay divertimentos televisivos y ambiciosas exposiciones de artes visuales. Con ellos hay experimentación y encuentros, búsquedas y hallazgos continuos en el territorio de la creación plástica, audiovisual y escénica. En el medio de sus búsquedas, ocupa un lugar muy especial el tema de la tragedia griega. *Medea material*, *Oresteia ex machina*, *Proyecto Prometeo* (e incluso *Horacio*) han sido títulos esenciales en su recorrido tras las huellas del inaprehensible universo de *lo trágico*.

La gran inmersión en la tragedia griega titulada *Oresteia ex machina* se hizo después de *Medea material* y después de *Horacio*, sus dos primeras aproximaciones al mundo antiguo, *d'après* Heiner Müller. *Medea material* fue un espectáculo concebido dentro de los cánones convencionales de la representación⁸²⁶, contando con la presencia de la mezzo-soprano colombo-suiza Martha Senn en el rol principal. Como Maria Callas en el film *Medea* de Pier Paolo Pasolini, la figura de la cantante se convertiría en el núcleo de la representación y en la fuerza vital y expresiva del conjunto. En 1994, el interés por los orígenes mismos de la literatura sobre la

825 Estas dos obras terminarían formando parte de un tríptico denominado, en un principio, *Anatomía de la violencia en Colombia*, cuya tercera parte se titula *Los incontados*, estrenada en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá de 2014. Tras el estreno de esta última, la trilogía se llamará, en su totalidad, como el tercer espectáculo: *Los incontados*.

826 *Medea material* se estrenó en diciembre de 1991 en el Teatro Colón de Bogotá. Figura dentro del repertorio de Mapa Teatro, dirigida por Rolf Abderhalden, dentro de la categoría de obras “escénicas musicales”. En dicha categoría el grupo presentó, en 1997, un espectáculo titulado *Con Edipo*, con texto y música del compositor Sergio Mesa. Sobre el repertorio del grupo, ver <http://www.mapateatro.org/cartografia.html> Consultado en febrero de 2014.

fatalidad se consolidó en la cárcel (la Penitenciaría Central de La Picota de Bogotá) donde Heidi y Rolf Abderhalden hicieron una memorable versión de *Horacio*⁸²⁷. Sus actores: internos de alta peligrosidad, con quienes los Abderhalden trabajaron durante un año entero⁸²⁸. Dicho desafío los invitó a seguir el recorrido en reversa a través del camino ya trazado por el dramaturgo alemán. Es decir, a indagar cómo Müller revisitaba los mitos clásicos y los actualizaba. De cómo el mito se convertía en herramienta fundamental para el teatro contemporáneo. De cómo el trabajo teatral se vuelve rescritura, reactualización. Al haber tenido la experiencia con la gente de la cárcel, de alguna forma fue allí donde se gestó y nació la pregunta por la tragedia de manera directa. Una vez hechas *Medea* y *Horacio*, Heidi y Rolf decidieron ir a la tragedia sin pasar por Müller, e intentar entender el proceso que el dramaturgo vivió, pero asumiendo la tragedia desde sus raíces más antiguas. Es decir, la tragedia griega llegó a ellos por sus relecturas y rescrituras de Müller. Tratando de entender cómo funcionaban esas operaciones, cuál era su estrategia con los textos clásicos. Esa fue la razón por la cual decidieron sumergirse en el tema de *La Orestíada*.

De Müller les interesaba la forma como visitaba la tragedia, porque había un proceso de condensación muy sugestivo: muy radical. Les encantaba seguir sus procedimientos, reconstruir el método para llegar, como decía Carmelo Bene, a las “amputaciones” de los textos clásicos que, para un teatro del fin de los tiempos, son más que necesarias. Eran problemas que los dramaturgos o los poetas deberían resolver para poder saltarse los protocolos: la utilización de un cierto número de actores, los pasos del texto, las figuras corales, supuestamente necesarias, obligatorias. Müller ya se había encargado de realizar, sin vergüenza, dichas amputaciones. Había desarmado las tragedias, como un niño desarma un muñeco. Rolf y Heidi descubren que cada una de sus partes se podía rearmar de otra manera, rompiendo entonces todos los mecanismos en apariencia inamovibles del espíritu clásico. Empezando por la ruptura de las llamadas

827 *Der Horatier* (1968) de Heiner Müller es una re-lectura de la “pieza didáctica” *Los Horacios y los Curiacios* de Bertolt Brecht (1934) quien, a su vez, hizo su propia versión de la obra del historiador romano Tito Livio.

828 En el año 2012, el mundo del cine presentó una experiencia similar a la de *Horacio*, con la película *Cesare deve morire* de los realizadores italianos Paolo y Vittorio Taviani. Al igual que los Abderhalden, los Taviani son hermanos.

“tres unidades básicas” (tiempo-lugar-acción) del neoclasicismo. Haciendo “montajes” que no pertenecían a un ordenamiento lineal, con el que se podían hacer nuevos tipos de asociaciones. Por otra parte, se apoyaron en el concepto de *máquina* (que, por lo demás, venía de la idea del *Deus ex machina*), según la definición de Deleuze y de Guattari⁸²⁹. El punto de partida establecido proponía replantear los mitos y sus partituras como máquinas, como maquinarias. Eso les encantó: pensar el texto como un modelo para armar y desarmar. Por otro lado, había una escritura escénica que podía transgredir el texto mismo y ponerlo en nuevas relaciones con el espacio. Para la creación de *Orestea ex machina* (el título es una fusión entre la saga de la *Orestíada* de Esquilo y la idea de la parafernalia mecánica que baja del cielo a resolver los problemas de los hombres), fue muy importante trabajar en las ruinas de los antiguos estudios de Inravisión, un lugar que, en medio del desastre de su paisaje de fin del mundo, perfectamente podía ser un matadero⁸³⁰. Tenía una proporción (o mejor, una desproporción) desmesurada, todo se estaba cayendo, todo se estaba desplomando. La geografía de unos estudios de televisión desmantelados, donde sólo sobrevivían sus muros, tenía una connotación de paisaje del desastre, de cementerio arquitectónico.

La primera conexión que establecieron los Abderhalden y su equipo de trabajo⁸³¹ entre la tragedia de Esquilo y el espacio de la representación fue la siguiente: “tenemos las tres partes de la *Orestíada*. Intentemos conectar, de una manera, en primera instancia, muy literal, esas tres partes con el lugar. Por eso había una primera secuencia a la entrada, donde

829 Los autores del *Anti-Edipo* hablan de “*machines désirantes*”. Ver: Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Editions de Minuit. 1972. Pág. 7 y ss. Por su parte, Heiner Müller denominó su versión de Hamlet como *Die Hamletmaschine* («La máquina Hamlet»), escrita en 1977.

830 Mientras estuvo dicho espacio en ruinas, allí se representaron obras importantes de la escena colombiana como *Orestea ex machina* de Mapa Teatro, *El último rostro*, dirigida por Pawel Nowicki (a partir del relato de Álvaro Mutis) u *Ordalía* de Álvaro Restrepo, en homenaje al desaparecido pintor Lorenzo Jaramillo. Finalizando el milenio, dichas ruinas se transformaron en un ala nueva de la Biblioteca Nacional de Colombia. Por otra parte, la concepción plástica de la obra/instalación surgió a raíz de las noticias del cierre “por problemas higiénicos” del Matadero Municipal de Bogotá.

831 Ocho miembros del “Laboratorio de creación”, diez actores/operadores (incluidos Rolf y Heidi en ambos equipos de trabajo), cuatro operadores asistentes, un asesor dramaturgico, un equipo de asesoría acústica, entre otros.

estaban unas camillas, espacio donde se hacía una ceremonia de cocina (se picaban vegetales, fragmentos de vísceras, con inmensos cuchillos). Había una segunda parte (un segundo espacio) más ligado a Agamenón⁸³². Y luego una tercera instancia conectada directamente a la leyenda de Orestes. Ifigenia, Agamenón y Orestes⁸³³. En ese momento, decidieron incorporar *un vehículo*, para poder pasar de un espacio a otro, no solamente de un acto a otro, sino de una parte del espacio a otra parte del espacio. El recurso utilizado fue el de unas escaleras para subir a los aviones, donde el público se sentaba. Las escaleras, movidas por los actores, hacían un movimiento de *dolly* hacia atrás, con unos treinta espectadores en sus peldaños, lo cual les permitía viajar por los inmensos pasillos vacíos de los estudios inertes. En la mitad de la instalación estaba la figura de la actriz Ximena Vargas, silente, vestida de blanco, quien permanecía todo el tiempo en el espacio, mientras las escaleras se alejaban con los espectadores. Esa figura, que podía evocar a la sacrificada Ifigenia o a la pequeña Electra, se mantenía como un fantasma del espacio anterior. Al final, había una distancia de cincuenta metros entre la actriz y los espectadores. Ella permanecía sola allí, a lo largo de la representación. Porque toda la estrategia de la puesta en escena estaba en función del espacio. Y, gracias al espacio, las imágenes comenzaban a concebirse de acuerdo a los ítems temáticos insertos en *La Orestíada*.

Desde los inicios del trabajo de Mapa Teatro, hubo una secreta conexión entre cada uno de sus montajes, gracias al leitmotiv de la tragedia. Es decir, había un hilo conductor que unía a *Casa Tomada* con *De Mortibus*, a *Medea Material* con *Horacio*, a *Orestea ex Machina* con sus puestas en escena (o en espacio) posteriores. En realidad, más que a *la tragedia*, la deuda directa era con una particular noción de *lo trágico*. Una preocupación por el desencanto la cual empieza a fraguarse desde su homenaje a Samuel Beckett. En *Casa tomada*, era un tácito detonante. Porque dicha adaptación se concentraba en un montaje donde los dispositivos trágicos apenas estaban conformándose. Pero en Beckett sí se sienten

832 En realidad, Agamenón será un cuerpo simbólico dentro de la denominada “Máquina de la venganza”. El segundo espacio de *Orestea ex machina* estará concentrado en su asesinato por parte de Clitemnestra y las represalias de Orestes en el cuerpo de su propia madre.

833 Testimonio del actor y director Rolf Abderhalden, en febrero de 2013, especial para el presente estudio.

de manera directa, porque Beckett es, para Mapa Teatro, el primer gran trágico moderno. Por lo demás, a la tragedia en Beckett se le suma una ausencia explícita de los dioses, se le suma la idea del gran desconcierto, del inmenso abandono de los seres sobre la tierra⁸³⁴. Ese sentimiento de lo trágico en lo moderno ha sido un vector del trabajo posterior de Mapa Teatro. Quizás se siente de manera mucho más descarnada en *Los santos inocentes* de 2010, antes que en *El discurso de un hombre decente* de 2012. Es el regreso de lo trágico pero concentrados en el universo colombiano, en el drama específico del país. Las dos obras/instalaciones fueron pensadas desde lo trágico. Desde el enfrentamiento abismal y fatal que tiene el hombre contemporáneo con la idea de la ausencia, con el hecho de estar solo. Esta imagen se visualiza en Beckett a partir de la perspectiva de las figuras sin paisaje. En el caso de las obras posteriores de Mapa Teatro, se trata de una idea mucho más concreta en todos los episodios que remiten a las tragedias locales, a las masacres, a los episodios temibles de Colombia donde el horror se hace patente. No sólo por la noción de la fatalidad en su acepción más amplia, sino también por la idea de lo imposible. De imposible catarsis, de imposible consuelo. Para Mapa Teatro, estos núcleos del abandono son capturados desde la tragedia antigua. Y dicho camino ha sido entonces un vector seminal en el proceso de trabajo del grupo. Por eso, sus montajes podrían considerarse poco *divertidos*. Incluso en obras como *El león y la domadora* (1998), que es quizás la única obra abiertamente “cómica” de los Abderhalden, hay allí una cara que es una mueca: una vez más, la del sentimiento trágico, instalado a través de la amarga ironía.

Para Mapa Teatro, la idea de la *catarsis* en el teatro contemporáneo es una inquietud muy importante. La experimentaron, desde *Horacio*, de una manera muy clara. Partiendo de la noción del *acontecimiento* (una constante en sus búsquedas: el *acontecimiento* como un evento subrayable, visceral, irrepetible). Si hay un acontecimiento teatral, es porque existe una forma de catarsis. Una forma de liberación de energía, de un trauma, de una fractura que pudo borrarse a través del juego que permite el teatro.

834 Steiner, en *La muerte de la tragedia*, considera que Beckett escribe, en realidad, “antiteatro”. “...se nos ofrece una especie de *guignol* metafísico, un teatro de marionetas que momentáneamente resulta fascinante o monstruoso debido a que estas marionetas insisten en comportarse como si estuvieran vivas”. (Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción de Enrique Luis Revol. Fondo de Cultura Económica. Ediciones Siruela, 2012. Pág. 272.

Y *Horacio* fue un trabajo muy revelador para que la idea de la catarsis se hiciera posible⁸³⁵. Quizás por esa experiencia, hoy por hoy, el trabajo de los hermanos Abderhalden está tan marcado por una conexión directa con lo real, con no actores, con expresiones de la comunidad, con expresiones de la vida real que se cuelan en sus escenarios. Todo ello se dio por los elementos no representacionales, no del teatro, no de la ficción. Era posible que, a través de ejercicios específicos de la creación, se pudiese generar el fantasma de una esquiva libertad. Por lo demás, es posible que los asistentes a sus ceremonias escénicas no tuvieran de presente el concepto de catarsis. Pero los espectadores *habitués* al universo de Mapa Teatro habían empezado a pre-sentirlo desde mucho antes. Desde la puesta en escena de *De mortibus* (1990). Mucho más que en *Casa tomada*. En *Casa tomada* había una traviesa frialdad, una discreta distancia. En *De mortibus*, comenzó a gestarse la conexión *visceral* con el público. Una conexión conmovedora, desde las costuras internas del espectáculo. “La preocupación que hemos tenido nosotros es la de hacer pasar la experiencia escénica por la experiencia íntima del espectador”, comentaba Rolf Abderhalden. “Que una escena se pueda resolver mejor haciendo uso de ciertos dispositivos, ciertos mecanismos que tienen que ver con la *sensación*, más que con la inteligibilidad, que con la racionalidad. Esto hace distanciar, despejar al espectador”⁸³⁶. Así, si en obras como el citado homenaje a Beckett, estaba lloviendo, la lluvia debería ser física, para que el

835 Según Rolf Abderhalden, “El 10 de diciembre de 1993 y el 22 de abril de 1994, en medio y al término de este *laboratorio*, ocho de los nueve reclusos obtuvieron autorización para salir de la cárcel por unas pocas horas y (re)presentar a *Horacio* en un teatro del centro de Bogotá”. Se trataba de las dos únicas funciones representadas, fuera del penal, en el Teatro del Camarín del Carmen, bajo un fuerte dispositivo de seguridad. Durante la representación, el escenario estuvo siempre rodeado de guardias armados hasta los dientes. Abderhalden lo recuerda así: “No salimos solos: unos doscientos guardias y policías escoltaban el bus que nos conducía del penal al teatro. Debían subir al escenario, estar allí con todo el grupo, y vigilar desde allí a los internos. Pero no había lugar allí para tanta gente pues habíamos dividido el escenario -más estrecho que profundo-, en dos partes, por una malla metálica similar a las que se utilizan para los corrales de las gallinas. Sin sospechar que esta presencia, que aparecía a nuestros ojos como un obstáculo para el trabajo, podría potenciar la obra, sugerimos que la guardia se ubicara en el fondo del escenario, detrás de la malla”. (Abderhalden, Rolf. “*Horacio*: muchos hombres están en un hombre”. En: *Mapamundi. Escenocartografías*. Tesis Doctoral, EDESTA. Paris VIII. Saint Denis, 2014. Inédita).

836 Entrevista en Bogotá con Rolf Abderhalden en febrero de 2013, especial para el presente estudio.

espectador sintiese frío, o hubiese algo que le pasase al espacio del espectador. Una suerte de *fluido real de la energía*. Eran elementos que tenían que ver con materias, con sonidos, antes que con las palabras. Elementos articulados con la sensibilidad. Este protagonismo de *la vida* se volverá consciente y será una preocupación recurrente en todos los trabajos de Mapa Teatro. Por ejemplo, era claro que en *Oresteia ex Machina* iban literalmente a “sacrificar” (y en este contexto la palabra nunca podría ser más justa), la *textualidad*, la *narratividad* (en qué está Agamenón, de dónde viene, hacia dónde se dirige...) , por una “condensación” (término que los miembros del grupo sacaron de Müller), en un acto que pudiera producir un acontecimiento sensorial, emotivo, que agarrara al espectador desde lo inesperado, que permitiese crear emociones al actor mediante un acontecimiento comprimido. Una escena larga llena de parlamentos y desplazamientos, con aparición de figuras, podía condensarse en algo muy corto, no necesariamente de duración, pero sí podía materializarse en unos objetos, en unos sonidos, en unos desplazamientos, antes que en un fragmento enorme de textualidad.

En el nuevo milenio, de acuerdo con esta tendencia, el grupo decidió buscar una experiencia cada vez más física con el público. Cuando los Abderhalden han sido espectadores de otras obras, lo que han deseado es *vivir una experiencia*. “Si no hay una experiencia única en lo que veo como espectador, he perdido mi tiempo”, comenta Rolf⁸³⁷. De alguna manera, lo que hacen las artes es producir siempre experiencias. Devuelven al público a la vida. Esa preocupación y conciencia de que la obra de arte empieza donde termina la información, es una de las claves para entender el misterio de los fenómenos catárticos de Mapa Teatro. Ellos tienen claro qué es lo que informan y qué es lo que produce experiencia. La información es una mínima parte del acontecimiento artístico. Es una especie de pre-condición, de la cual el artista debe deshacerse. En ese sentido, los Abderhalden reconocen que Heiner Müller fue muy importante, porque los ayudó a liberarse de la preocupación de la fidelidad al texto, de lo *dramático*, del respeto académico a la palabra como pieza de museo. La experiencia Müller fue liberadora. Entendieron cómo darle lugar, como si se tratase de un texto, a un episodio silencioso. Poder generar sensibilidad, por otras vías, sin tener que depender de la palabra. Este

837 Entrevista con Rolf Abderhalden, especial para el presente estudio, realizada en Bogotá, en febrero de 2013.

tipo de aventuras formales, sin embargo, corren el riesgo de la especulación con las formas. Muchos grupos se camuflan en la libertad expresiva y dicha fiesta de la anarquía casi nunca produce efectos en los espectadores. La forma tiene una suerte de asepsia interna que no permite entrar en las entrañas del testigo. Son preocupaciones que los hermanos Abderhalden han tenido en sus respectivas gestas vitales, que luego se traducen en material de sus propias pesquisas. Tal vez allí se plantea una tensión particular frente a lo que se podría llamar, con mucha dificultad, “la experiencia humana”, “la dimensión humana” y la obra de arte. Pero ellos tienen muy presente que dicha obra debe generar, ante todo, un acontecimiento irrepetible en quien está del otro lado. Muchas veces, al espectador desprevenido le cuesta trabajo “desarmar” las obras y termina diciendo que no entendió nada. La experiencia les ha demostrado que el espectador sí tiene muchas cosas que decir, aunque requiera de códigos protectores para poder explicarse. Aunque necesite del relato.

Los hermanos Abderhalden han hecho el ejercicio de “desprenderse” del texto (muy entre comillas: de desprenderse más bien de la parte *retórica* del texto), pero es evidente que encontraron en los modelos clásicos un pre-texto que ha alimentado sus pesquisas escénicas. La fábula trágica les ha servido tanto como las experiencias extraídas de la realidad inmediata. En ambas aventuras, sin embargo, los procedimientos son distintos. Porque no se puede trabajar igual con una obra que se llama *Medea*, *Horacio* u *Orestes*, que con un espectáculo denominado *Exxxtrañas Amazonas, Opereta Marciana* (2009)⁸³⁸. De todas maneras, en ambos casos, debe haber un impulso, así sea como detonante, que se vuelva necesidad para la concepción misma del espectáculo. No desaparece una primera fábula. No desaparece el mito como figura inicial. Estos procedimientos estuvieron determinados por las lecturas-guía del teatro de Müller.

Pero ¿no se está ante un detonante – en este caso, la tragedia griega – que sirve más para el creador que para el que lo recibe? Porque si se toma una obra como *Oresteia Ex Machina*, se omite el título y se presenta a un grupo de espectadores, la experiencia (tanto para el que entra en comunión como para el que se desconcierta) debería seguir produciendo efectos similares. El público puede o no conocer la génesis, es decir, *la*

838 *Remake* de una película de ciencia ficción mexicana, puesta en escena por Mapa Teatro, con proyecciones, shows transformistas y canciones de amor.

fábula de Esquilo. Pero pareciera importante para Mapa Teatro que el espectador hiciese tabula rasa y entrara en los códigos de la representación desde sus procedimientos internos y no desde la protección de la referencia. Cuando se habla de procesos de construcción de referentes, se está hablando de “la cocina interna” de un espectáculo, de la “poiesis interna” del grupo. Y todo lo que los miembros de Mapa Teatro necesitan para armar el operativo estético aparece, según lo manifiestan, a través de ejercicios de transposición⁸³⁹. Para ello requieren de los textos, como requieren del cine, de la poesía, de las artes plásticas. No sólo de la literatura dramática. Hay muchas influencias que vienen de distintas disciplinas del arte y del pensamiento. Pero la tácita, la velada presencia del texto no puede omitirse. Está ahí. Es el primer detonante. La lectura genera imágenes, preguntas. Después, la fábula pasa por el tamiz de la imaginación escénica (o mediatúrgica⁸⁴⁰, o video-espacial, o performática) hasta que, en apariencia, desaparece.

6.3.2.2 El impulso trágico: de Samuel Beckett a Heiner Müller

Pero, ¿de qué manera se han gestado los procedimientos *escénicos* de la tragedia en la aventura creativa de Mapa Teatro? Antes de llegar a Esquilo (incluso antes de llegar a Heiner Müller), la mejor pista se encuentra en el proceso de construcción de *De mortibus*. A partir de dicha experiencia, se comenzó a construir *una metodología de la intuición*, de acuerdo a las necesidades expresivas del grupo. Esta creación nació tras la lectura de la totalidad de las obras de Samuel Beckett (tanto de su teatro como de su *narrativa*). La estructura del espectáculo se construyó haciendo el análisis morfológico de su producción literaria. Y se fueron

839 *Trans/posiciones* es el título de un espectáculo musical realizado por Mapa Teatro en el año 2010, que consistía en un *remake* de un film mexicano de 1967 (*Santo versus la invasión de los marcianos*), con la presencia de *transformers*, *drag queens*, *drag kings* y *radical drags*, alternando la proyección con canciones y desmadres.

840 Según el concepto desarrollado por Bonnie Marranca en “Performance as design. The mediaturgy of Jon Jesurun’s *Firefall*”. En *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación / Rethinking dramaturgy. Errancy and Transformation*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC). Centro Párraga. Murcia, 2011.

extrayendo con pinzas los principales recursos expresivos de los textos, entre los que se podían establecer vasos comunicantes. De las novelas, salieron los hombres solos. A partir de sus grandes monólogos, de los grandes soliloquios de hombres apartados: *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*. Después, el encuentro del hombre solitario con otro hombre que está en la misma situación. La pareja de seres que se va caminando, acompañándose durante un tiempo. Estas parejas se ven, sobre todo, en las primeras obras escénicas de Beckett. Quizás por esta razón el autor irlandés acudió al teatro: porque necesitaba poner a conversar a sus personajes y el lugar propicio para hacerlo parecía ser un escenario. Estragon y Vladimir, Ham y Clov, (incluso en *Oh les beaux jours*, la mujer sola, Winnie, enterrada en la arena, tiene al marido detrás, Willie, que gruñe para ella). Luego, los Abderhalden encontraron una nueva fase en su obra: la de los hombres que regresan a casa, como si hubieran salido, hubiesen paseado por la calle y regresaran a encerrarse para siempre: los cuerpos van desapareciendo, las palabras se esfuman y se adivinan voces, incluso voces femeninas... (Allí surgió una voz femenina para *De mortibus*). De otro lado, hay una obra de Beckett, llamada *Quad* (conocida originalmente como *Quadrat I + II*)⁸⁴¹, una especie de coreografía de varias figuras caminando en cuatro líneas, evitando un obstáculo central, figuras que nunca pueden encontrarse. Monjes caminando perdidos en un laberinto geométrico que Beckett realizó para la televisión. Esa obra le sirvió a Mapa Teatro como modelo para la estructura espacial de *De mortibus*. En esa estructura pusieron las cuatro figuras que se encuentran (o que no pueden encontrarse). No tomaron grandes hitos temáticos (la muerte, la soledad) como referente central del espectáculo, porque dichos temas estaban allí, en los textos. Durante el proceso, consolidaron la idea de que la forma en Beckett ya es, en sí misma, una forma trágica. En todas sus obras hay un hueco al centro, hay un vacío adentro que condensa muy bien todo lo que pasa en su interior. Los Abderhalden optaron entonces por un trabajo de desmembramiento de dichos textos, cuyos núcleos temáticos servirían como puentes que justificaban “la selección” de los mismos. En determinado momento, algún sector del público llegó a considerar que una obra como *De mortibus* era demasiado “grave”, pues despojaba a la escritura de Beckett de su lado humorístico y lo convertía, en el conjunto, en un ceremonial apocalíptico. Vista en la distancia,

841 Ver la versión de *Quadrat I + II* en: <http://www.youtube.com/watch?v=xBxrt12qeVlk&feature=related> Consultado en febrero de 2014.

el grupo reconoce esa supresión y la justifican, de cierta forma, por la influencia directa que el medio tenía en ellos: era el tiempo de la gran violencia urbana en Colombia, producto de las tensiones con el narcotráfico. A comienzos de los años noventa, cuando se gestó la obra, Bogotá se había convertido en una ciudad signada por la paranoia cotidiana. Esa condición influyó para que el grupo se centrara más en el horror y el desasosiego, antes que en la ironía o en las travesuras verbales de los textos. Casi todas sus indagaciones estaban relacionadas con la muerte⁸⁴². Todas las imágenes conducían a preguntas o a interrogaciones sobre el tema del hombre que acaba, de los hombres grises que se vuelven polvo.

Después de Beckett, Mapa Teatro continuó, sin proponérselo, con sus indagaciones trágicas a través de Heiner Müller. El resultado sería la puesta en escena de *Medea material*, con la participación de la mezzo-soprano Martha Senn. Pero dicha participación se hizo al final del proceso: no se trataba de aprovechar “la coyuntura” de contar con una cantante lírica dispuesta a un experimento de vanguardia, sino que su aparición complementó el estudio a profundidad del teatro del dramaturgo alemán. En ese momento, los Abderhalden iban a empezar a trabajar el tema de la tragedia. Partieron, cómo no, de los griegos y tomaron a Eurípides por considerarlo el más “moderno” de los tres grandes trágicos, el más irreverente, el que empezó a articular temas más *sicológicos* y el que, según ellos, integró de una manera más profunda el universo femenino. Empezaron con la lectura de *Medea* de Eurípides. Por extensión llegaron a tocar el tema de los infanticidios que veían en los periódicos locales, siempre de una manera intuitiva, sin total conciencia del destino final. Sintieron entonces que allí podía haber complejas conexiones. Buscando a Eurípides y buscando distintas Medeas en las noticias colombianas, llegaron a la *Medea* de Müller que, en ese momento, se trataba de un texto casi desco-

842 En el texto inédito de Rolf Abderhalden titulado “*Horacio: muchos hombres están en un hombre*”, el autor utiliza como epígrafe una frase pertinente de Heiner Müller: *Mi comercio con los temas y los textos antiguos es también un comercio con un “después” (...) un diálogo con los muertos. El teatro es el recuerdo de una época glacial olvidada o el anuncio de una glaciación por venir, una botella al mar portadora de un mensaje, de antes o de después de la historia*. Y agrega la siguiente reflexión propia: “*Esta obra - ¿como las anteriores y las que vendrán?- constituye un intento nuestro por desatar, aquí y ahora, este mensaje*”. En: *Mapamundi. Escenocartografías*. Tesis Doctoral, EDESTA. Paris VIII. Saint Denis, 2014. (Inédita.)

nocido en el ambiente teatral del país y su versión francesa era reciente⁸⁴³. De la misma forma, los estimuló el hecho de que Pasolini hubiese hecho una *Medea* para el cine con una diva de la ópera como Maria Callas que en el film nunca cantaba⁸⁴⁴. Cuando leyeron el texto de Müller, hubo una fascinación total. El hecho de que un autor pudiese haber realizado el prodigio de condensar, de una manera tan precisa, en unas pocas páginas, la esencia profunda del texto de Eurípides, les sirvió como un mapa confiable para poder guiarse en las estimulantes tinieblas creativas de los mitos trágicos. El tríptico de la *Medea* de Müller les pareció que debería ser el proyecto a trabajar⁸⁴⁵. Pero dicha *Medea* se podía hacer en sólo diez minutos. Era un texto muy breve. Recurrieron entonces a un músico con el que contaron en ocasiones anteriores, llamado Sergio Mesa. Mesa era una curiosa e inteligente combinación entre jesuita compositor, filósofo y psicoanalista. Y gracias a él conocieron al investigador Iván Orozco, porque Mesa había sido su tutor. La tesis de Orozco en Derecho y Ciencias Socioeconómicas titulada *Mito trágico y racionalidad jurídica* fue otra herramienta fundamental en dicho momento para la organización del espectáculo⁸⁴⁶. Con Sergio Mesa decidieron hacer un trabajo muy estrecho. Y su principal recomendación era: si iban a sumergirse en el universo de la tragedia, deberían hacerlo de la mano de la música. Mesa hizo entonces la composición sonora, especial para la versión colombiana de *Medea material*. Es en ese momento cuando llaman a Martha Senn. En la propuesta escénica, habría dos Medeas: Heidi Abderhalden representaba la Medea teatral y Martha Senn, en una suerte de *deus ex machina* (estaba suspendida en una inmensa estructura), interpretaba las partes musicales. Había una alternancia entre lo cantado y lo hablado. Había un coro, casi abstracto. Y estaba la nodriza, interpretada por la gran actriz colombiana Adriana Albarracín. ¿El resultado? Una ceremonia de inmensa sensibili-

843 La ópera *Medeamaterial* fue estrenada en Bélgica en 1992.

844 Maria Callas había interpretado la ópera *Medea* de Luigi Cherubini a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. La curiosa versión cinematográfica de Pasolini es de 1969, cuando la Callas parecía haberse retirado del mundo del canto lírico.

845 El título completo del tríptico es: *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (Orilla expoliada Medea-material Paisaje con argonautas).

846 Orozco, Iván. *Mito trágico y racionalidad jurídica*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 1979. Inédito.

dad acerca del crimen, el sacrificio, el dolor, el desarraigo y, por supuesto, la fatalidad⁸⁴⁷.

Después de la *Medea material* se hizo *Horacio*, con los presos de la cárcel de La Picota. Una hermosa y desgarradora reflexión escénica sobre la culpa, el castigo, el héroe, el asesino. La experiencia, a no dudarlo, se convertiría en uno de los experimentos más hermosos, sensibles y desgarradores del teatro colombiano moderno. Porque, como lo anotó el crítico José Monleón en su momento, tras la presentación en el Festival Iberoamericano de ese año, se trataba de una ceremonia de expiación única, donde no se utilizaba de manera demagógica la figura de los presos, sino que estos se convertían en creadores profundos del fenómeno escénico⁸⁴⁸.

Una vez inmersos en la antigüedad, según la guía *material* de Heiner Müller, la experiencia que el grupo tuvo con los presos y *Horacio* fue capital. Desde *Medea*, venían trabajando sobre el tema del asesino. Era un tema que les pertenecía. Y leyendo el texto de *Horacio*, ése era el asunto principal: si el asesino, al ser culpable, podía ser también un héroe⁸⁴⁹. Decidieron montar *Horacio*, en un principio, con actores de teatro. En aquel tiempo, se fueron a la cárcel de La Picota a hacer la llamada “encuesta dramática”, para preparar a los actores que deberían interpretar los roles de la obra. Nunca pensaron que el montaje terminaría siendo protagonizado por los presos mismos. Fueron a mirar un poco, a ver qué decían, a hacer trabajo de campo. Pero desde que comenzaron a vincularse con el mundo de la cárcel y *sintieron* a los reclusos cuando leían los textos de Müller, decidieron sin chistar que esa obra había que hacerla con ellos. A veces, se tiene el prejuicio de que ciertas dramaturgias son demasiado densas, construidas sobre la base de la complejidad. Y, por supuesto, la relación de los *delinquentes* con dichas palabras no fue fácil. Necesitó de un

847 Según Iván Orozco, “en el centro de la obra está siempre una mujer que lucha contra su propio odio, acosada por sentimientos de culpa y de ternura” (*Ibid.* Págs. 169-170). Esta imagen pareciera ser el modelo para la puesta en escena, donde la protagonista ocupa el centro del espacio a lo largo de toda la representación.

848 Ver: Romero Rey, Sandro. *El teatro entre rejas*. Revista Número. Número 3. Bogotá, 1994.

849 Según Rolf Abderhalden en entrevista para el presente estudio, las preguntas iniciales para enfrentar el trabajo fueron: “¿Qué significa matar y ser un héroe?, ¿qué significa matar y ser un asesino?”

proceso muy largo. Al principio, era un ejercicio desconcertante, porque los futuros actores no entendían nada. En el proceso, había muchos picos altos y bajos. Llegó un momento en el que sospechaban que el asunto no iba a funcionar. También, los presos “les medían el aceite” a sus tutores, a ver hasta cuándo iban a resistir yendo a la cárcel a trabajar con ellos. Dejaban de asistir a las lecturas a propósito, se ponían de acuerdo para no ir a la hora del ensayo... Hasta que, pasada la prueba de fuego (porque las cárceles tienen un desfile de asistentes sociales, de escritores de tesis de periodismo, de sociología, de sicología, de antropología... hasta el director de turno del grupo de teatro de la cárcel... y los internos se aprovechaban de ello), los actores/cautivos se abrieron al proceso y hubo total confianza en la aventura a la que los estaban integrando. O, en palabras del propio Rolf Abderhalden, “Su mensaje [*el de Müller*] al mirar retro-prospectivamente la ‘obra’ de Mapa Teatro anuncia, con aguda visión, el *destino* de nuestro *obrar*: la transgresión del límite y la pregunta, siempre actual, sobre la significación de la transgresión de ese límite. Límite físico, geográfico, jurídico, disciplinar, ético/estético, pero también límite moral, afectivo, simbólico y político”⁸⁵⁰.

En ese momento, el tiempo permitió que hubiese la suficiente confianza para trabajar el texto e incluso *entenderlo*. De ambas partes. En aquella época, Rolf y Heidi Abderhalden le enviaban a Heiner Müller, sin conocerlo, una serie de cartas en video, de las que nunca obtuvieron respuesta. Los presos le hablaban a Müller frente a la cámara, los Abderhalden titulaban los testimonios y se los mandaban. Nunca sabían si los casetes le llegaban o no, hasta que una amiga suiza de los directores, por una cadena de complicidades en Alemania, les contó que Müller sí los recibía. Después supieron que era la época en la que el dramaturgo ya era víctima del cáncer en la garganta que se lo llevaría para siempre. Tiempo después Müller dijo, cuando le preguntaron si el teatro ya estaba muerto, si el teatro no cesaba de morir, contestaba con el ejemplo de “una representación, que desgraciadamente no vi, de *Mauser (sic)* en una cárcel de Bogotá, o en Argentina, yo no estoy muy seguro. Era un montaje hecho por unos trabajadores sociales (*sic*) que dirigían a unos presos conde-

850 Abderhalden, Rolf. “*Horacio*: muchos hombres están en un hombre”. *Mapamundi. Escenocartografías*. Tesis Doctoral, EDESTA. Paris VIII. Saint Denis, 2014. (Inédito).

nados a muerte (*sic*)...”⁸⁵¹ Un testimonio muy interesante, pues se trataba de una proyección del autor, ya que Müller siempre consideró a *Mauser* su mejor obra y sus imprecisiones en la información (*Mauser* por *Horacio*, trabajadores sociales en lugar de directores de teatro, condenados a muerte en un país donde no hay pena de muerte...) de alguna manera indicaban que Müller estuvo al tanto de la experiencia y le concedió un particular interés.

Tras el triunfo de *Horacio*, se hizo entonces *Orestea Ex Machina*. Una época (mediados de la década del noventa) en la que los miembros del grupo estuvieron sumergidos en el tema de la tragedia, con el telón de fondo de los griegos. Pero el detonante, siempre lo tuvieron presente, había sido Beckett. No dejaba de ser curioso que un dramaturgo como el autor de *En attendant Godot*, de quien siempre se dijo que nunca aceptó que se “adaptasen” sus obras, fuese deconstruido, por espacio de varios años, hasta la materialización de *De mortibus*⁸⁵². Pero si algo tenían claro los miembros de Mapa Teatro era que nunca hubieran podido hacer una obra del escritor irlandés completa, una *Krapp’s Last Tape* o un *Fin de partie*. Primero, porque eran demasiado jóvenes. Les parecía inaceptable el hecho de pintarse canas y representar personajes ancianos. Un actor joven no tendrá nunca la vida/muerte que los textos sugieren. Y, en segundo lugar porque, si se metían con una obra de Beckett completa, tendrían que hacerla tal cual estaba escrita y nunca les iban a dar los derechos para su realización. Por dichas razones, se hizo este inusual ejercicio de dramaturgia, con un dispositivo escénico mucho más complejo que el de *Casa tomada*. Eso les permitió liberarse y hacer el Beckett que les interesaba.

Antes de regresar a *Orestea ex machina*, es importante cerrar (aunque el grupo está lejos de poner los cerrojos) la relación de Mapa Teatro con Heiner Müller. Comenzando el nuevo milenio, Heidi Abderhalden tendría una experiencia con estudiantes de último año del Programa de

851 *Le théâtre est crise*, en “Heiner Müller-Généalogie d’une oeuvre à venir”, Théâtre Public 160-161, Académie Expérimentale des Théâtres, Paris, 2001. Traducción de Rolf Abderhalden.

852 Rolf Abderhalden visitaría al mismo Samuel Beckett en París, poco antes de su muerte y éste aprobaría la realización del espectáculo. Ver Revista *Arcadia* No. 6: “Un encuentro con Beckett”. Bogotá, marzo de 2006.

Artes Escénicas de la Facultad de Artes-ASAB, en la Universidad Distrital “Francisco José de Caldas” de Bogotá. Para ello, escogió de nuevo a Müller y tomó el texto de *Prometeo* para trabajar con los futuros graduandos. ¿Por qué *Prometeo* con estos estudiantes? Porque Heidi y Rolf querían volver a enfrentarse a una serie de figuras míticas y tenían con Prometeo una asignatura pendiente. Era un arquetipo que necesitaban potenciar, “un detonador muy interesante”, según sus palabras, en un contexto como el colombiano. Al mismo tiempo, les serviría como una nueva manera de impulsar, en unos estudiantes de teatro, la lectura de los clásicos. Simultáneamente, Rolf trabajaba en la citada zona de Bogotá conocida como “El Cartucho” (en realidad, el antiguo barrio Santa Inés) que, en esos momentos, comenzaba a ser derribado, para construir allí un gran parque, en pleno centro de la ciudad, en un polémico proceso de gentrificación. Heidi y Rolf decidieron trabajar el mismo texto: Rolf con los desplazados del Cartucho (que los tenían recluidos en una especie de hoteles de paso), leyendo con ellos, para ver cómo les parecía este conjunto de palabras, si ellos se emparentaban o no al Prometeo, cómo se inscribían en el mito (quién era el águila, quién era la cadena, quién era el hígado). Mientras tanto, Heidi hacía el mismo trabajo con los estudiantes de teatro de la ASAB. Después, decidieron fusionar los dos procesos. Los estudiantes fueron al Cartucho y trabajaron conjuntamente con los desplazados. Por último, hicieron una presentación de la experiencia. Un curioso *Prometeo* había nacido entre los restos de El Cartucho. Los estudiantes funcionaban como acompañantes de los no actores. De manera casi simultánea, los intérpretes del Programa de Artes Escénicas representaron la versión integral de su trabajo en la sede misma de Mapa Teatro. Una extraña pero sugestiva versión del mito *teatralizado* por Esquilo, pero revisitado en medio de formas contemporáneas (máquinas, proyecciones en súper ocho milímetros, vestuarios anacrónicos, grandes silencios...)⁸⁵³. La experiencia académica se había transformado en un nuevo

853 Esta experiencia terminaría formando parte de un ambicioso proyecto denominado *C'undua* (en la mitología arhuaca, el lugar a donde irán todos los hombres después de la muerte) el cual se desarrollaría entre el año 2001 y el año 2005. Dicho proyecto estaría conformado por cinco partes, realizadas en distintos formatos o dispositivos artísticos: *C'undua*, *Prometeo I y II acto*, *Re-corridos*, *Limpieza de los Establos de Augías* y *Testigo de las ruinas*. Rolf Abderhalden reflexionó sobre la totalidad de la experiencia en su charla *El artista como testigo*. Ver: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/perfis-de-artistas/item/442-mapa-texts-artista-testigo?tmpl=component&print=1> consultado en marzo de 2014.

procedimiento de indagación estética, donde se fusionaba la teatralidad, el trabajo social, la formación de los actores y la multiplicación del mito en una cadena de formas que lo redimensionaban y lo encadenaban al presente.

6.3.2.3 *Testigo de las ruinas*: anagnórisis en El Cartucho

De acuerdo con los distintos “Destinos” de la tragedia griega en el teatro colombiano⁸⁵⁴, Rolf haría su propio balance con el conjunto de piezas creadas por Mapa Teatro a lo largo de su historia⁸⁵⁵. Comenta que, apoyándose en la transposición de la tríada individuo/sociedad/género teatral, *De mortibus* estaría en el territorio de la búsqueda “metafísica”, *Horacio* estaría en los límites de lo social y *Los santos inocentes* (la obra con la que viajaron, por primera vez, en el 2012, como invitados al Festival de Avignon en Francia) estaría en el tercer nivel, en el nivel de la reflexión alrededor de la teatralidad. Aunque pareciera que *Los santos inocentes* pertenece al segundo nivel, al nivel de la reflexión social, en realidad hay un juego de *mise en abyme* en dicho montaje, en la medida en que Heidi Abderhalden (quien se cuele, en un toque de guiño autobiográfico, al cumplir años el día de los santos inocentes) “se cuele” al interior de la fiesta: una mujer blanca que va a Guapi, en la costa pacífica colombiana y se encuentra en el epicentro de la celebración, en el trágico desequilibrio de la sociedad⁸⁵⁶. En la fiesta, se absorben todos los conflictos sociales del entorno: paramilitarismo, guerrilla, narcotráfico. Pero, al mismo tiempo, se desnuda algo más subjetivo e individual, aportado por la experiencia de Heidi y sus sueños con paramilitares. Hay, por consiguiente, en el espectáculo, un diálogo entre lo trágico individual y la tragedia del contexto social. Y la fiesta, lo carnavalesco, es el juego de la representación,

854 Ver capítulo 3 del presente estudio.

855 En conversación sostenida en Bogotá, en febrero de 2013, especial para el presente estudio.

856 El texto autobiográfico de Heidi Abderhalden que potencia el espectáculo se encuentra en <http://www.mapateatro.org/santosinocentes%20sa.html> Consultado en marzo de 2014. En dicho texto plantean la premisa de *Los santos inocentes*: “En toda fiesta está metido el enemigo”.

en medio de la absurda situación de fuego cruzado, entre la felicidad y el miedo⁸⁵⁷.

Viéndolo en perspectiva, se presenta una combinación de elementos en el corpus del trabajo de Mapa Teatro, que va desde los temas reconocibles de la historia de las artes escénicas (los griegos, Shakespeare, Koltès, el clown, el teatro tradicional de la India...) hasta llegar a espectáculos insertos íntimamente en la realidad colombiana: *Testigo de las ruinas*, o *Los incontados*. ¿Dónde se encuentra la dimensión trágica en estas nuevas exploraciones? *Testigo de las ruinas* (2005) puede ser un ejemplo revelador. Es una obra que nació de las indagaciones alrededor del mito de Prometeo, el cual se fue convirtiendo en un inmenso fresco de varias pantallas que giraban por el escenario, varios *video beams* que proyectaban una sucesión de imágenes sobre la progresiva destrucción del barrio El Cartucho y las terribles consecuencias humanas que aquello conllevaba⁸⁵⁸. La situación de los seres humanos, convertidos en parte de la demolición, en un campo que no es el carcelario, pero sí es una comunidad encerrada, atrapada en su laberinto. En ese entorno, se veía que un determinado grupo humano sólo logra vivir y sobrevivir en el marco de un territorio, donde hay unas reglas de juego, hay unas negociaciones, hay unos pactos, hay unos líderes (dueños de *ollas* – zonas de venta de drogas –; hay pequeños mafiosos; hay *jíbaros* – vendedores de droga al menudeo – ...), hay jerarquías que delimitan los tipos de relaciones que se establecen entre los habitantes de la calle. Ese grupo, de repente, se ve expuesto al vacío porque se tumban las paredes, se abre el falansterio. De ese espacio tan cerrado, con límites establecidos, una vez que el barrio se desarma se abre al mundo y sus habitantes quedan sobrepuestos. Para colmo, los seres vivos de las nuevas ruinas tienen que salir de allí. Están potenciando un drama que no es, ni mucho menos, una situación trágica para la representación artística, sino que allí se vive lo trágico, en la verdad de sus propias existencias. Es el desahucio en su más cruda evidencia. “Son una suerte de Edipos caminando errantes, son unas fi-

857 La idea del *mise en abyme* se confirma en la trilogía concebida en 2014, para la celebración de los 30 años del grupo: un espectáculo-instalación en el que “dialogan” *Los santos inocentes*, *El discurso de un hombre decente* y la tercera creación denominada *Los incontados*.

858 *Testigo de las ruinas* combinaba la proyección de imágenes con la presencia real de algunos de los habitantes de El Cartucho en el borde de la escena.

guras de exilio, de gente que no tiene lugar, que anda entre Prometeos, Antígonas, Orestes... hay allí una cantidad de figuras trágicas”⁸⁵⁹. Incluso se encuentra en ese paisaje la citada figura de Sísifo, tal como la definió Camus en su célebre *Le Mythe de Sisyphe*: gente que recoge y recoge, que bota para luego volver a recoger, acciones que no tienen ninguna finalidad más que la de prolongar la existencia⁸⁶⁰. Quitando las anécdotas locales, se encontraron en ese espacio una nueva dimensión de las figuras míticas, arquetipos funcionando de manera muy primitiva, en medio de una tremenda catástrofe social y, cómo no, existencial. Porque está en juego *el bienestar* de la ciudad (“recuperar” el centro de Bogotá para todos sus habitantes, a través de un gran parque, con todas las ventajas para el medio ambiente que ello conlleva) pero, al mismo tiempo, se arrastra sin contemplaciones con los seres humanos que habitaron allí por décadas. Un ejemplo revelador de la dimensión trágica de *Testigo de las ruinas*: en El Cartucho había un payaso. Una persona que había vivido en la zona toda su vida, que había tenido un circo, pero que ya no era ni la sombra de lo que quiso ser. En el proceso de trabajo con Rolf Abderhalden, el payaso le pidió al director que lo dejara hacer “un numerito”. En ese momento descubrió, ante los presentes, todo el mundo que tenía atrás en su cuarto. Allí estaba su pasado. Comenzó a vestir al nieto, a integrarlo, a convertirlo en él. Después, su acción para la obra fue hacer su pequeña aparición con una paloma triste en una caja, porque ésa era su lectura del *Prometeo*: su paloma era el águila que se devoraba sus entrañas. Todo el proceso tuvo en él un efecto liberador. El hecho de poder volver a hacer esa pequeña acción para la obra, le permitía recuperar el tiempo que ya consideraba perdido. La condición de los habitantes de El Cartucho fue un terreno muy propicio para definir una nueva lectura de las figuras míticas. Y las fábulas trágicas sirvieron como puente para establecer los vínculos con la comunidad. La interpretación se construía alrededor de sus impresiones sobre los mitos. Eso permitió que los habitantes de El Cartucho sacaran sus secretos. Porque las conversaciones no recurrían, ni mucho menos, a la trampa que en Colombia se conoce como “agarrar

859 De acuerdo con la conversación sostenida con Rolf Abderhalden, en febrero de 2013, especial para el presente estudio.

860 Ver 3.1. del presente estudio.

pueblo”⁸⁶¹. La idea no era preguntarles dónde viven, cuántos hijos tienen, en qué trabajan, qué negocios perdieron, por qué estuvieron en la cárcel. El trabajo se hacía a través de sus opiniones sobre el mito. El mito les servía para mediar en la conversación y en el encuentro. La creación podía emerger porque a través del mito podía camuflarse el Yo sin intimidaciones. Ellos no decían “Yo robé” sino “Prometeo robó”. Utilizando dicha convención, los temas de la tragedia se convertían en herramientas de trabajo, para crear otras dramaturgias. Para entrar en unos territorios donde los griegos eran las figuras que servían de puente hacia los subtextos de la sociedad contemporánea.

En las toldas de Mapa Teatro, los personajes como Ricardo III son representados por actores, mientras que los roles “sociales” de la realidad inmediata colombiana (presos, mendigos, desplazados, travestis) son “auto representados”. ¿La razón? No hay, al decir de los hermanos Abderhalden, en Colombia, actores que puedan dar la dimensión humana que dichos “personajes” consiguen en la pantalla o sobre el escenario. Por otra parte, en el nuevo milenio, es difícil encontrar en el país buenos actores que estén disponibles para encerrarse, durante varios meses, a correr los riesgos creativos tal como los proponen los gestores de Mapa Teatro. Ante un obstáculo (“¿con quién trabajamos?”), terminaron optando por buscar otras formas de resolver el problema de cómo enfrentar *la verdad* en el montaje de sus obras. En *Horacio* el objetivo inicial era otro. Los presos eran, en un principio, sólo materia de investigación para unos actores. Sin embargo, los Abderhalden descubrieron una herramienta inesperada. Terminaron convirtiendo a los seres investigados en los protagonistas de la puesta en escena. Ese no-actor, ese actor real podía vehicular mejor que un actor profesional, podía darle una dimensión más profunda al conjunto del trabajo. En todo el proceso, uno diría que la literatura (*Le petit prince* de Saint-Exupéry, *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès...) los impulsa a la búsqueda de actores profesionales, mientras que la realidad los invita a otro tipo de indagaciones menos representacionales. Quizás porque hay una dimensión ficcionalizada que así lo permite. Además, los montajes con actores profesionales en el seno de Mapa Teatro, han sido “descansos”, paréntesis creativos en medio de los inmensos riesgos

861 Según el término generalizado gracias a la película *Agarrando pueblo* (1978) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, en la que un grupo de cineastas utiliza la miseria para realizar documentales y luego venderlos en Europa.

que representan los montajes donde la vida real es el punto de partida y el punto de llegada. Con intérpretes “de oficio” se sabe que en un mes se hace la obra, se hace un número determinado de funciones y luego se acaba. Pero en los procesos donde se empieza pero no se sabe cuándo se termina, el dispositivo de producción y de invención es completamente diferente. Son procesos muchísimo más largos e impredecibles.

Es claro que la exploración de la realidad colombiana se ha convertido en una preocupación fundamental en el trabajo de Mapa Teatro. Pero la manera de hacerlo, las herramientas escénicas a las que recurren, siempre implicará una aventura de alto riesgo dentro de los parámetros de la creación. Para ello, les ha resultado más eficaz la presentación que la representación. Un actor de la vida es mucho más efectivo que un actor que encarna al otro. También, hay que decirlo, cada vez existe más desconfianza, de parte del grupo, por dicha idea convencional de la representación. Según la broma de Rolf Abderhalden, han experimentado un “sentimiento trágico” hacia la representación. Hacia la imposibilidad de tocar ciertas fibras, ciertos afectos de la realidad y, por otro lado, por no poder contar con verdaderos profesionales, de manera permanente (con la excepción de Julián Díaz, elocuente figura tragicómica, con quien ya han contado para varias de sus creaciones). Mapa Teatro no es un grupo, como el Teatro La Candelaria, que tiene sus actores fijos desde hace varias décadas. Los Abderhalden renunciaron a esa condición, como ha sucedido con buena parte del teatro colombiano del nuevo milenio. Al contrario de lo que sucedía en la década del setenta, donde era necesario tener un grupo escénico con unos miembros permanentes, los montajes teatrales se hacen de acuerdo a modelos de producción distintos. Los gestores de los proyectos contratan a los actores para los montajes específicos y luego cada cual sigue su camino.

De otro lado, la experiencia que ha tenido Rolf Abderhalden como video artista, como participante en distintos espacios de las llamadas “Artes visuales”, ha determinado el devenir de las nuevas experiencias escénicas del grupo. *El discurso de un hombre decente* (2012), para no ir más lejos, es una prueba de ello. Lo plástico se ha ido teatralizando y lo teatral ha encontrado nuevos dispositivos en los que el espacio es menos escenográfico y más una instalación. Esta comunión se ha venido haciendo de una manera muy orgánica. Cada espacio *se inventa* la obra.

Oresteia ex machina, antes de que el grupo tuviese una sede fija en el centro de Bogotá, tuvo un espacio específico para su creación. Las ruinas de Inravisión crearon la atmósfera de la obra misma. El *Horacio* se hizo en un teatro, pero su espacio natural fue la cárcel. Como en las instalaciones, son lugares que potencian la teatralidad. Lugares que generan su propia dramaturgia. Las experiencias posteriores han nacido en la propia sede. Y cuando las presentan en otros lugares, tienen que hacer una especie de réplica del patio central de Mapa Teatro para poderlas realizar. *Los santos inocentes*, por ejemplo, es una obra que, cuando se vuelve a presentar, se reproduce su lugar *a escala*. En *El hombre decente*, como había solo materiales sueltos, pedazos de información, lo que hicieron para contenerlo, para darle alguna articulación fue el espacio, donde concentraban todas las figuras que lo componen. El dispositivo central estaba concebido a través de una serie de pantallas superpuestas, de veladuras visuales, para que el espectador sólo viese fragmentos de imágenes. Funcionaban como la memoria, como si fueran retazos de recuerdos. No se veían bien. Confundían a propósito. Eran estrategias pensadas como instalaciones, no como escenografías. En este territorio, la temporalidad de los espectáculos cambia. Si se comparan obras como el *Discurso de un hombre decente* con las creaciones del video-artista José Alejandro Restrepo⁸⁶², el espectador se encuentra con que la temporalidad de algo concebido para una sala o una galería de arte no puede ser la misma, cuando se transforma en una experiencia para un público que paga un boleto y se sienta en una butaca. Son estrategias distintas y el efecto cambia. Hay un protocolo en la relación espectador-obra de arte que se dispersa cuando se lo convierte en un acontecimiento teatral.

No sucede, de ninguna manera, en montajes como el *Ricardo III*, realizado por Mapa Teatro para comenzar el nuevo milenio. “Si se puede emparentar la tragedia griega con alguna de las tragedias de Shakespeare, seguramente *Ricardo III* es una de ellas”, afirmaba Rolf⁸⁶³. No en vano sirvió como continuación (*Oresteia ex machina* se hizo en 1995; *Ricardo III* en el 2000) para sus preguntas estéticas y filosóficas. Los Abderhalden acentuaron esa indagación al acercar la obra a la tragedia colombiana, en una especie de ficcionalización del drama de un país, a partir de

862 Ver 2.5.4. del presente estudio.

863 Según conversación sostenida con el actor-director para el presente estudio en febrero de 2013.

la metáfora del dramaturgo inglés. Y dicho montaje preparó mucho el terreno para el tipo de inmersiones en la realidad nacional que continuaría el camino de *Horacio*. Con *Ricardo III* siguieron creando nuevos artificios para transgredir la realidad. Fustigándola de una manera, si se quiere, plana, en estado puro. Que no tiene ni poesía ni ficción. De otro lado, *Ricardo III* es la única obra de Mapa Teatro donde se encuentra la violencia del poder. Una violencia que está en el texto de Shakespeare, pero que aquí se recupera con una nueva iconografía y nuevos procedimientos escénicos (rotación de los personajes en distintos actores, una veintena de calaveras en el piso, trajes infantiles, un caballo disecado, un perro real que habita el espacio, de nuevo las ruinas...). En este caso, la violencia viene desde arriba. Esa violencia del poder está tácita en *Los santos inocentes*, en la forma como la fiesta absorbe la realidad. Pero de manera explícita está en *Ricardo III*. Al mismo tiempo, hay una mecánica de estilización de la violencia, en la medida en que es un montaje de gran elegancia visual (en el vestuario, en la utilería, en la apropiación del espacio) pero, al mismo tiempo, se nutre de la violencia interior, que es muy sutil. Sus creadores pelearon todo el tiempo con el texto de Shakespeare. La parte visual se contraponía a lo que el texto generaba. Debería hacerle resistencia a toda la barbaridad de la historia. A toda la cadena de asesinatos y de muerte que hay en sus versos.

Por el contrario, en *Oresteia ex machina* (que es, en últimas donde el dispositivo de la tragedia griega, según Mapa Teatro, se manifiesta de manera más directa) la palabra casi no se hace presente. Están sus sombras, sus fantasmas, sus interpretaciones, sus lecturas, sus alegorías, sus metáforas. Pero la voz de Esquilo se camufla, se esconde en las imágenes del montaje.

6.3.2.4 *Oresteia ex machina*: Atridas y operarios

Para comenzar, el espacio: en la calle 24, entre carreras 5ª y 7ª, en el centro de Bogotá, al lado de la Biblioteca Nacional de Colombia, quedaban los estudios del Instituto Nacional de Radio y Televisión. Allí había cinco *sets* donde se hacía, “en vivo y en directo”, la totalidad de las transmisiones audiovisuales en el país, cuando sólo existía un canal que cubría

el territorio nacional. En 1994, el nivel destinado para los estudios de In-ravisión fue demolido y se decidió que debería regresar a formar parte de los espacios necesarios para la Biblioteca Nacional. El lugar fue desmontado en su interior y permaneció en ruinas casi por un año. Durante ese tiempo, las ruinas se destinaron para algunas representaciones artísticas, concebidas dentro de los llamados “espacios no convencionales”. Durante el IV Festival Iberoamericano de Teatro, por ejemplo, se presentaron allí las obras *Ordalía: el fin del cuerpo*, de la compañía Athanor Danza, dirigida por el bailarín y coreógrafo Álvaro Restrepo. De igual forma, ese fue el lugar para estrenar el trabajo titulado *El último rostro*, dirigido por el creador polaco radicado en Colombia, Pawel Nowicki, a partir del relato homónimo del escritor Álvaro Mutis. Meses después, Mapa Teatro estrenaría allí la citada *Orestea ex machina*, adaptando las ruinas como paisaje ideal en el entramado de sus búsquedas.

Orestea ex machina es una de las experiencias más extrañas y, al mismo tiempo, más *subversivas* de la tragedia griega en Colombia, entendiendo el término como una transgresión absoluta de los modelos, no sólo del texto sino, al mismo tiempo, de las convenciones, de los límites de la representación y de la manera como se establece la conexión con el público. Mapa Teatro, de alguna manera, *obliga* al espectador (a quien sería mejor llamarlo *testigo*, “testigo de las ruinas”...) a ubicarse al interior de los códigos de la tragedia, ya que el título de la experiencia invita a sumergirse en dicho territorio. Pero no eran evidentes las huellas de Esquilo en el conjunto del viaje. Porque, en apariencia, se trataba de un recorrido que construían los asistentes. Era una procesión con tres espacios, tres atmósferas, tres coreografías del desastre, donde las máquinas del dolor, del crimen, las habitaciones de la muerte, estimulaban distintas sensaciones en los visitantes externos. Una mirada de los pasos de aquel particular *via crucis* sin dioses puede dar cuenta de las estrategias de sus creadores:

En el principio, un texto: “¿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!”⁸⁶⁴. Desde aquí, la correspondencia entre el palacio de los Atridas y el matadero, el

864 El texto se encontraba como uno de los epígrafes en el programa de mano. Ver Mapa Teatro. Programa de mano *Orestea ex machina*. Bogotá, 1995.

lugar del sacrificio. En ese momento, no era evidente la relación para el espectador pero, durante el transcurso de los acontecimientos, se iban estableciendo los puntos de correspondencia. Una vez ubicados los testigos en la entrada, la primera imagen frente a ellos era la de un conjunto de camas metálicas/camillas/mesas de disección de cadáveres. Con ellas, nueve actores (cinco mujeres, cuatro hombres). Tras un prolongado silencio, todos comenzaban a afilar de manera frenética los cuchillos que llevaban en sus manos. El sonido de los metales era hiriente, llenaba el espacio con su progresiva insistencia. Una vez concluida la acción, los actores⁸⁶⁵ colgaban los cuchillos y regresaban al silencio. Acto seguido, echaban agua en manos y pies y en las camillas de disección. Luego, sobre el metal de las camas/mesas/camillas, comenzaban a picar cebollas redondas y cebollas largas, en progresiva intensidad. Poco a poco, las cebollas hacían llorar a los operarios, quienes mantenían sus rostros y sus actitudes en hierática neutralidad. Alguien, en una cercana distancia, silbaba una melodía inentendible. Una de las operarias (la codirectora Heidi Abderhalden) sacaba de su pecho una camisa de presidiario. La colgaba de un garfio donde ensartan la carne en los mataderos. Con su afilado cuchillo le rompía los botones a la camisa. Lo mismo hacía el resto de las mujeres. La ceremonia era de gran lentitud. Se tomaban su tiempo, pero no recurrían al *ralentí* o a efectos *teatrales*. Todos y todas actuaban como si estuviesen representando actividades cotidianas, como si no fuesen protagonistas de un dispositivo único, un acontecimiento por fuera de la realidad, que sólo podía suceder durante la temporada propuesta, en el lugar específico en el que se realizaba. Sin embargo, en medio de la neutralidad que envolvía a los operarios, pareciera que todo lo allí representado correspondiese a una coreografía construida de mucho tiempo atrás, hija de una rutina de minuciosa preparación⁸⁶⁶.

865 De acuerdo con Daniela Palmeri, quienes participaban en la experiencia no se consideraban “actores” sino “operarios”, en la medida en que su trabajo era el de generadores de imágenes, antes que el de constructores de personajes. Palmeri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 2013. Págs. 172-173.

866 Las experiencias de Mapa Teatro fluctúan en sus tiempos de preparación: así como puede haber dispositivos concebidos sobre la idea de una temporalidad indeterminada, hay acciones artísticas que necesitan de lo imprevisto, de la sorpresa del encuentro con el

En una nueva secuencia, las mujeres se inclinaban en círculo alrededor de un balde lleno de sangre. Se lavaban las manos y la boca con la sangre. Luego, se separaban unas de otras y se dirigían en busca de hilos, con los cuales cosían los botones de las camisas desgarradas. Al mismo tiempo, se cosían las bocas. Mientras tanto, los operadores masculinos leían, en desordenada armonía, un fragmento de *La Orestíada* de Esquilo, relacionado con el sacrificio de Ifigenia:

“CORO DE HOMBRES:

*Grave destino lleva consigo el no obedecer. Grave también si doy muerte a mi hija- la alegría de mi casa- y mancho mis manos de padre con el chorro de sangre al degollar a la doncella junto al altar. ¿Qué alternativa está libre de males? ¿Cómo voy a abandonar la escuadra y a traicionar a mis aliados? [...] Es lícito desear con vehemencia el sacrificio de una doncella, si de ese modo podemos partir a la guerra. ¡Que sea para bien!*⁸⁶⁷

Las citas trágicas remitían a los climas de la reflexión sobre los asesinatos, entendidos dentro de la lógica del sacrificio. Al no encontrarse el público en un mundo de personajes que remitiesen a la Grecia antigua, la relación establecida entre el paisaje de la representación y los textos era el de la realidad de la Colombia de finales del siglo XX. El espectador que presencié alguna de las funciones del espectáculo, en julio de 1995, es probable que hubiese sido testigo del gran escándalo político de hondas consecuencias en la realidad nacional: un mes atrás, el 20 de junio, el Fiscal General de la Nación, Alfonso Valdivieso, había dado a conocer una serie de grabaciones interceptadas, en cuyos registros se tenían las voces del periodista Alberto Giraldo y de los miembros de llamado “Cartel de Cali”. Allí se demostraba que la mafia había financiado la campaña presidencial del recién electo candidato del Partido Liberal, Ernesto Samper Pizano. Los cuatro años del gobierno de Samper (1994-1998) estuvieron estigmatizados por una investigación sobre el caso en la cual, a través de todo tipo de cortapisas jurídicas, se evitó su destitución pero, al mismo

público. El caso de *Orestea ex machina*, si bien es cierto que necesitó de una preparación conceptual previa, el resultado se construyó en el poco tiempo en el que contaron con las ruinas de Inravisión para la preparación de la ceremonia.

867 Parlamento tomado de “Agamenón”. Citado por Mapa Teatro. Informe final sobre *Orestea ex machina*. Documento inédito. 1995.

tiempo, afectó su gobernabilidad y las tensiones políticas del país fueron continuas. Al mismo tiempo, la guerra del estado contra los grupos irregulares, tanto de la extrema izquierda (las guerrillas: las FARC, el ELN) como de la extrema derecha (los grupos paramilitares, también conocidos como grupos de Autodefensa o AUC) salpicaba a la Colombia rural con muertes y masacres desconcertantes, las cuales hundían a la nación en la sinrazón y el escepticismo⁸⁶⁸. Ante semejante paisaje de la violencia, los acontecimientos que sucedían en el espacio de *Oresteia ex machina*, era inevitable, remitían a “los crímenes en los que se asesinan parientes, se cortan cabezas...” de la realidad. El teatro, las instalaciones, las artes visuales en general, lejos de repetir de manera ilustrativa los acontecimientos que registraban los telediarios, optaban por una particular manera de exorcizar los dramas, por las vías de la deconstrucción de la realidad, de la fragmentación de un todo inaprensible. De esta manera, el público asumía que la sangre de los operarios, las bocas cosidas o los textos trágicos, se remitían a “la realidad real” de la Colombia criminal de mediados de la década del noventa. Por otra parte, había un acontecimiento complementario que ponía en evidencia un dolor cotidiano específico, un ejemplo “trágico” en Bogotá, la ciudad donde Mapa Teatro puso en escena su experiencia. Como consecuencia del cierre del Matadero Distrital, uno de los trabajadores del lugar se cosió la boca y clavó sus manos en una de las mesas de disección. Al parecer, durante la campaña presidencial de Ernesto Samper, éste había prometido que el lugar se iba a mantener pero, una vez llegó a la primera magistratura del Estado, ignoró por completo sus promesas. La decisión extrema del carnicero Edgar Eduardo Fernando López fue recogida en destacadas noticias de prensa de la época. Las bocas cosidas de las operarias de Mapa Teatro, la sangre lavada en las mesas de disección de *Oresteia ex machina* se apoyaban en dichos acontecimientos, así los espectadores no los tuvieran presentes. He aquí una de las grandes diferencias entre los modelos de representación del teatro latinoamericano de los años setenta y de las llamadas “artes vivas”⁸⁶⁹ de

868 No obstante, como un contrapunto de esperanza, durante el gobierno de Ernesto Samper se creó el Ministerio de Cultura de Colombia el cual, a pesar de las críticas y los cuestionamientos, sirvió para organizar muchas de las actividades artísticas y humanísticas del país que andaban dispersas y sin posibilidades de desarrollo.

869 En el nuevo milenio, Heidi y Rolf Abderhalden han sido gestores y son profesores de la llamada Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, de donde han egresado importantes personalidades del performance, la interpretación y las nuevas formas representacionales

los años noventa: mientras las urgencias políticas de los setenta gestaban la necesidad de un arte que denunciara las injusticias para propiciar los cambios sociales, en los años noventa el escepticismo obligaba a mostrar visiones desencantadas del mundo, no sin poner en evidencia los signos infalibles del *homo agresivus depredatorius*.

En *Orestea ex machina*, las operarias femeninas se encargaban de rezar letanías repitiendo cacofónicamente recetas de cocina. El acontecimiento sonoro parecía evocar la continuación de la cadena alimenticia que se iniciaba con la muerte de los animales (reses, cerdos, aves de corral) en los mataderos y continuaba convirtiéndose en “actos estéticos” del protocolo de los comensales. Los hombres, por su parte, se tapaban los oídos. Al fondo una pequeña solitaria, vestida de blanco (la *performer* Ximena Vargas) evocaba de manera sutil el sacrificio de Ifigenia. En este momento, habría que remitirse a *las pistas* que daba el programa de mano con respecto a los acontecimientos presenciados. Según la guía del texto, *Orestea ex machina* estaba construida sobre el concepto de tres grandes máquinas, a saber: la “MÁQUINA DEL SACRIFICIO. Muerte de Ifigenia a manos de su padre Agamenón”. En segundo lugar, se tiene como base la “MÁQUINA DE LA VENGANZA. Muerte de Agamenón a manos de su mujer Clitemnestra. Muerte de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes” y, en tercer lugar, la “MÁQUINA DE LA IMPUNIDAD Y DEL OLVIDO. Sentencia de Orestes”⁸⁷⁰. Si se quiere establecer una relación con *La Orestíada* de Esquilo, es preciso destacar que la tríada planteada por Mapa Teatro no corresponde *stricto sensu* a los pasos de la trilogía antigua, ya que los acontecimientos de “Agamenón”, “Las cóeforas” y “Las Euménides” no son los mismos. En este orden de ideas, la “Máquina del sacrificio” remitiría al sacrificio de Ifigenia, el cual no está presente en la primera parte de la trilogía de Esquilo, más que como una lejana referencia. Los “sacrificios” en “Agamenón” son, en realidad, los de Casandra y los del héroe que le da título a la tragedia. Sin embargo, se pueden tejer asociaciones que estimulaban la multiplicidad de signos enriquecedores del viaje de los operarios. Mientras subían las voces de las mujeres, aullando las recetas de preparación del cerdo, la morcilla y el pollo, los hombres trataban de tapar las bocas de las mujeres. Pero no lo conseguían. Las voces subían y subían hasta el paroxismo. Poco a poco,

de la escena nacional.

870 Mapa Teatro. Programa de mano de *Orestea ex machina*. Bogotá, 1995.

el ambiente entraba en una azulosa penumbra y se instalaba de nuevo el silencio. Una interpretación posible giraba en torno al cinismo de las mujeres, recitando de manera insensible la preparación de “cadáveres de animales”, mientras los hombres intentan en vano esconder el crimen. Pero este tipo de lecturas unidimensionales no sería pertinente, en la medida en que limitan la pluralidad de significados y la necesaria ambigüedad en la percepción de los acontecimientos que se teatralizan.

No era muy claro en qué momento se pasaba de la primera a la segunda “máquina”. Pero el cambio de registro interpretativo indicaba una pausa, un respiro emocional tanto en los operarios como en los testigos. Es posible que aquí comenzase el siguiente bloque de la estructura. Las mujeres se calzaban tacones bajitos, mientras “Ifigenia”/Ximena Vargas permanecía sentada en una de las mesas de disección. Curiosa presencia espectral la de la pequeña ya que, si ella era la figura de la joven sacrificada, la sangre no pertenecía a su cuerpo, sino al de los operarios externos. Las cinco mujeres, vestidas de negro, con sus zapatos de tacón, organizaban una hilera, caminaban hacia una suerte de nichos donde se encontraban algunos abrigos colgando. Se despojaban de los zapatos e introducían sus brazos en los abrigos, permaneciendo suspendidas al interior de los trajes. Los operarios masculinos, por su parte, recitaban una serie de textos acerca del protocolo de la disposición de los cubiertos en una cena⁸⁷¹, mientras las mujeres se liberaban de los abrigos e iban a un espacio donde primaba la luz azul (las áreas de luz en este fragmento delimitaban espacios amarillos, azules y rojos: los colores de la bandera colombiana). Una limpieza más de las camillas metálicas/mesas de disección. Luego, las mujeres abrían unas blancas servilletas de tela que parecían ensangrentadas.

Entonces llovía. Al igual que en el montaje de *De mortibus*, el agua caía sobre la escena. Pero, mientras en el “réquiem por Samuel Beckett” el aguacero indicaba uno de los momentos extáticos del conjunto, en *Orestea ex machina* el agua era menos abarcadora, menos *climática*. Se presentaba en un fragmento del gran espacio, mientras uno de los ac-

871 “Las fórmulas de cortesía son muchas y muy variadas. Lo habitual, cuando nos presentan a alguien, es responder inmediatamente con un “Encantado” o “Es un placer” (“Tanto gusto” es tolerable, aunque está en el límite de lo permitido)”. El texto está consignado en: Mapa Teatro. *Informe final*. Inédito, 1995.

tores operarios se paseaba en ralentí, con el torso desnudo, debajo de la precipitación y encima de las mesas de disección, mientras se mezclaba el agua con la sangre⁸⁷². La figura se mantenía hasta desaparecer en la penumbra, mientras se levantaban las mesas de disección y, en la base metálica, las mujeres se cepillaban los dientes, reflejando sus rostros en las láminas de acero. Después, una de las operarias, convertidas en personaje episódico, “dictaba” un texto relacionado con la leche y la sangre (quien tuviese presente *La Orestíada* de Esquilo lo relacionaría con el sueño de Clitemnestra en el que ella amamanta a una serpiente). Mientras las mujeres escribían sobre las placas metálicas. Una frase se destacaba: “hay apariciones que matan”, la cual se establece en conexión con el epígrafe del programa de mano: “Te aseguro que los muertos matan a los vivos”. Los operarios borraban con las manos lo que las mujeres habían escrito sobre las camillas, puestas entonces en posición vertical. Silencio.

El cuerpo inerte de uno de los operarios descansaba su cabeza en una de las balanzas donde se pesa la carne en los mataderos. Atrás, muy al fondo, permanecía sentada “Ifigenia”/Ximena, vestida de blanco, estática, neutra, mirando hacia ninguna parte. Aunque en el video que se conserva de la obra de Mapa Teatro⁸⁷³ no se ve, en la representación real de *Oresteia ex machina* era muy importante la presencia de dos escaleras de aviones (de las empresas Avianca y SAM), de las que se utilizan para que suban y bajen los pasajeros a las naves. El público era invitado a sentarse en sus peldaños y, en determinado momento, las escaleras eran desplazadas

872 Aunque no menciona el agua, Daniela Palmeri, en su estudio sobre *Oresteia ex machina*, hace hincapié en la figura espectral: “Se repite la frase ‘hay apariciones que matan’. Probablemente el término ‘apariciones’ es la traducción del término griego “*eidolon*”, presente en las *Euménides* [...], a menudo traducido al castellano con ‘sombra’ o ‘aparición’. Sin entrar en detalles sobre el significado de este término en la cultura griega, me interesa subrayar que *eidolon* es una “imagen” de algo, un ‘espectro’, ya sea un personaje de un sueño o el alma de un muerto. A partir de este término, se puede identificar un campo semántico de la sombra o aparición. Los personajes del mito griego recuperan en las reescrituras su presencia en la historia a partir de la ausencia y viven en un limbo entre vida y muerte. Si bien han sido asesinados, siguen presentes bajo la forma de ‘apariciones’ reivindicando aún más la justicia”. (En Palmeri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 2013. Pág. 177).

873 El video de *Oresteia ex machina* fue realizado por el Instituto Colombiano de Cultura. Se trataba de una grabación a dos cámaras, sin la presencia del público.

por un grupo de asistentes (en realidad, guardias de tránsito bachilleres) hacia el fondo de las ruinas de Inravisión. De esta manera, se ampliaba el espacio de la representación y, al mismo tiempo, la perspectiva visual de los asistentes crecía de manera considerable. Se pasaba entonces a la tercera máquina (la “de la impunidad y del olvido”, según la nomenclatura de Mapa Teatro en su programa de mano). Uno de los operarios lavaba con insistencia, tanto el inmenso espacio vacío como las mesas de disección. Lo mismo hacía con el cuerpo del hombre que “colgaba” en la pesa de carnicería. El operario (Rolf Abderhalden) se lavaba las manos y la boca, untadas de sangre. Poco a poco, se presentaba como Orestes y comenzaba a aullar un texto donde se mezclaban distintos fragmentos de *La Orestíada* (no sólo del personaje principal). Dicho texto se conectaba con un fragmento de una noticia de prensa, leído por el operario-Orestes, amplificándose con un megáfono⁸⁷⁴. El texto era dicho frente al actor que yacía en la balanza colgada. Poco a poco, el resto de los actores-operarios, se ubicaban de espaldas a los espectadores, levantaban las servilletas del piso y parecían decir adiós hacia la distancia.

En el texto de presentación del espectáculo, el grupo planteaba las claves de la conexión entre la tragedia antigua y *Orestea 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 obra de Esquilo. Hemos querido instalar las máquinas simbólicas de la muerte, la venganza y la justicia que ya los mitos y los poetas trágicos habían visionado para hablarnos a los hombres, en cualquier tiempo y en cualquier lugar, sobre la dinámica de la vida y de la historia”⁸⁷⁵. Aquí se plantea una interesante dicotomía entre *el vacío de dios* y la ceremonia de la teatralidad. Porque, si bien es cierto que la obra parte de la ausencia de lo sagrado, al mismo tiempo hay una búsqueda de un espíritu trascendente en el conjunto, en la medida en que *Orestea ex machina* descompone las distintas piezas del sufrimiento y las pone en evidencia, sin establecer equivalencias que redunden en obviedades o en

874 “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.” (Mapa teatro. Informe final. Inédito. Pág. 9).

875 Mapa Teatro. Programa de mano de *Orestea ex machina*. Bogotá, 1995.

denuncias simplificadoras. Al mismo tiempo, la puesta en escena fustiga la tragedia y pone en tela de juicio sus componentes. Porque la sensación final ante *Orestea ex machina* no era optimista ni esperanzadora, como podría considerarse al final de *Las Euménides*. La sensación final del público en la obra/instalación era la del desconcierto. La del desasosiego. Pero dicha desazón, al mismo tiempo, se complementaba con una profunda conmoción ante el dispositivo general de los acontecimientos. La sangre, el agua, las camillas, los movimientos coreografiados, la ironía, las ruinas, la expiación, la representación cobijada por situaciones extremas, producían en el espectador, no un rechazo, sino una sobrecogedora complicidad con el conjunto. Costa Palamides considera que los mitos griegos son utilizados con mucha frecuencia en el teatro latinoamericano del siglo XX⁸⁷⁶. Sin embargo, hay en *Orestea ex machina* otro tipo de acercamiento a dichos mitos, a partir de las costuras internas de la tragedia, cuestionándola desde el misterio y despojándola de su literalidad. Porque si hay una constante en la confrontación de Mapa Teatro con los textos clásicos de la dramaturgia universal, ésta se soporta en la transformación del modelo, de tal suerte que no sólo la realidad se interroga a través de, por ejemplo, la tragedia griega, sino que la tragedia misma es puesta en tela de juicio en los resultados. En *Subversión y reelaboración de mitos trágicos en el teatro latinoamericano contemporáneo*, William García considera que las grandes figuras del teatro de Occidente se han reelaborado en el “nuevo continente” a través de “ruptura, carnavalización del mito, metateatralidad”⁸⁷⁷. Es posible que “ruptura” y “metateatralidad” estén presentes en la aventura esquílea de Mapa Teatro. Pero la “carnavalización del mito” (como podría considerarse en la *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera que, según el citado William García, sería la primera lectura latinoamericana de la saga de los Atridas, en clave caribeña) no parece estar dentro de los propósitos de Mapa Teatro. No se “carnavaliza” la fábula de *La Orestíada* en *Orestea ex machina*, en la medida en que no hay una fiesta de la representación en el conjunto, como sí podría con-

876 Palamides, Costa. “Mito griego y teatro latinoamericano del siglo XX”. En *Primer Acto*. No. 299. Madrid, 1989. Págs. 121-135.

877 García, William. *Subversión y reelaboración de mitos trágicos en el teatro latinoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral. Inédita. Pág. 219. Citado por Palmeri, Daniela: *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 2013. Pág. 155.

siderarse en algunos de los episodios de *Los incontados*. Al contrario, en la experiencia de Mapa Teatro hay una nueva dimensión de lo sagrado, desde la perspectiva del vacío. Las ceremonias de *Oresteia ex machina* no pasan por la celebración sino por el recogimiento. El testigo paseante de las ruinas de Inravisión visitaba el lugar no como si entrase a una discoteca nocturna, sino como aquel que ingresa al museo de un campo de concentración. En ese orden de ideas, el paisaje del fin del mundo de *Oresteia ex machina* es un templo irredento, donde el protagonista no sería perdonado por los dioses, porque dichos seres superiores simplemente no existen. Los operarios, como en una emulación del purgatorio, están condenados a repetir sin remedio cada uno de los pasos establecidos, sin saber muy bien porqué lo hacen ni detenerse demasiado en los efectos de quienes los miran. Al mismo tiempo, lo que seducía de los griegos revisitados por Mapa Teatro, estaba en poner en evidencia los artificios: el espíritu de *work in progress*, de obra en construcción (o, mejor, de obra en destrucción) le confería a la experiencia una aureola de inmolación, de intérpretes camino del cadalso, donde la lectura de una tragedia se convertía en un ejercicio de fabricación de enigmas, en el que los huesos antiguos eran chupados por la visceralidad del presente.

Al tratarse de una Beca de Creación otorgada por el antiguo Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) en 1994, Mapa Teatro debió presentar un proyecto general de la puesta en escena y, al concluir la temporada, un informe final. En dichos informes⁸⁷⁸ se encuentran algunas de las claves de la construcción de *Oresteia ex machina*. Como buena parte de los proyectos teatrales contemporáneos, el trabajo de los Abderhalden tuvo como punto de partida algunos talleres realizados con actores en pasantía o con estudiantes de artes escénicas. Al no trabajar “en grupo” sino con artistas interdisciplinarios invitados, creadores como los miembros de Mapa Teatro recurren a dichos talleres como laboratorios de experimentación⁸⁷⁹. En el Segundo Informe presentado por el grupo

878 En los archivos de Mapa Teatro se encuentran dos documentos denominados “Informe final” y “Segundo informe”. Así mismo, hay un archivo que se denomina “Texto”, donde está buena parte de las referencias (*La Orestíada* de Esquilo, noticias de prensa, recetas de cocina) citadas en la puesta en escena.

879 Es posible que el modelo haya sido heredado de los célebres *stages* de formación actoral del Théâtre du Soleil, dirigidos por Ariane Mnouchkine, como experiencias previas de sus ambiciosas puestas en escena. En su período de formación, los gestores de Mapa Teatro pasaron por los míticos galpones de La Cartoucherie de Vincennes, donde

para la Beca de Colcultura, se comenta que *Oresteia ex machina* surgió como resultado de dos talleres, de los cuales el título del primero es revelador: *Tras las huellas de la tragedia antigua en la ciudad contemporánea*. En dicho encuentro, el grupo y los artistas participantes giraron en torno a preguntas pertinentes alrededor de “la situación trágica en el teatro de nuestro tiempo”, se interrogaron acerca del “tono de la tragedia” en la escena contemporánea, sobre la “transposición” del coro, o la relación del actor de la polis y el actor de la ciudad contemporánea, así como sobre el “redimensionamiento” de “la noción de *dramatis personae* entre el sujeto y el carácter”⁸⁸⁰. Tratando de dar respuesta a dichos interrogantes, se construyó el conjunto de la puesta en espacio de *Oresteia ex machina*. Si se contextualiza la creación de Mapa Teatro en relación con las otras experiencias colombianas a partir de la trilogía de Esquilo (José Alejandro Restrepo, Casa de la Cultura/Teatro La Candelaria, Teatro Libre de Bogotá) se encontrarán puntos de correspondencia (Restrepo), líneas paralelas que no se juntan pero tampoco se rechazan (La Candelaria) y sintomáticas distancias conceptuales (Teatro Libre de Bogotá). De todas maneras, es importante considerar que, si algo inaugura Mapa Teatro con su montaje, es lo que Daniela Palmeri identifica como “*site-specific theatre*”⁸⁸¹, refiriéndose a las experiencias escénicas en las que el lugar de la representación determina los dispositivos plásticos, teatrales e incluso dramaturgicos de todo el conjunto. Si bien es cierto que la *Orestíada* de José Alejandro Restrepo es una experiencia de videoinstalación en la que los espacios determinaban la disposición (y, por qué no, los significados del conjunto)⁸⁸², Mapa Teatro concibió *Oresteia ex machina* para las ruinas de Inravisión de manera específica (por no decir *exclusiva*), de la misma manera que *C’undua* no hubiera sido posible sin la existencia (o, mejor, sin *la destrucción*) de la zona de El Cartucho en Bogotá. Pero la intervención de un espacio como el de Inravisión necesitaba del contrapunto,

tiene su sede el grupo francés.

880 Mapa Teatro. Segundo informe. Inédito. Bogotá, 1995.

881 Palmeri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 2013. Pág. 171.

882 Como se ve en el capítulo respectivo (ver 2.5.4.), la *Orestíada* de Restrepo no estaba concebida para un espacio específico, sino que se adaptaba a las necesidades de los lugares donde se disponía la instalación.

de un apropiamiento de las ruinas en las cuales no solo se construyesen imágenes a partir de lo que se encuentra, sino que el lugar es “habitado” por nuevos objetos o maquinarias que lo reconfiguran y lo convierten en una nueva plataforma de despegue: el ejemplo de las escaleras de avión móviles, empujadas por guardias bachilleres convertidos en operadores, transforman el espacio en un nuevo sitio donde la teatralidad está construida por un juego de transposiciones, antes que por la reverencia frente al edificio despojado. Al contrario de las orestíadas de sus antecesores (La Candelaria, Teatro Libre), en el desafío de Mapa Teatro no hay personajes ni interpretaciones: hay operarios y una negación ex profeso de la psicología. Los actuantes no pretenden “contar” ni “encarnar” la historia de los Atridas sino, por el contrario, agredirla, provocarla, desdramatizarla. El espectador podría echar mano del mito, si lo prefiere, pero no necesita de él. *Oresteia ex machina* podría desenvolverse sin la referencia. En sí misma, la instalación es un universo y, así como hay galaxias, planetas o constelaciones con nombres de antiguas divinidades terrestres, de igual forma la instalación existe más allá de su título de nobleza dramática que, en última instancia, no deja de ser una ironía.

¿Hay una lectura de la realidad colombiana a través de *Oresteia ex machina*? Pareciera que los apelativos de las tres “máquinas” de la obra orientasen la mirada hacia una lectura de las ruinas colombianas, de la sangre colombiana, de la carnicería colombiana, del matadero colombiano. Sin embargo, “el sacrificio”, “la venganza”, “la impunidad y el olvido” son máscaras que van más allá de la reflexión política de la justicia local, ya que la realidad, como Esquilo, es sólo un punto de partida. Si bien Daniela Palmeri considera que “de alguna forma, la historia de los Atridas es un ‘pretexto’ para representar el mal funcionamiento de la política en Colombia”⁸⁸³, no es necesario (el espectáculo, desprovisto del programa de mano, lo ponía en evidencia) tener las claves del conflicto de un país para ingresar a sus territorios. Al contrario, parte de la belleza sangrienta, de la feliz ambigüedad, de la tosca poesía de *Oresteia ex machina* radicaba en que el infierno de la realidad se transformaba en un nuevo territorio, donde el objeto violento se neutralizaba a través de su reubicación

883 Palmeri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societàs Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 2013. Pág. 183.

en un espacio insospechado. Un espacio que no pretendía ser un espejo sangriento del mundo, sino un mundo en sí mismo. Es posible que la reflexión de Palmeri a través de “las teorías de Giorgio Agamben en *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (1995)”⁸⁸⁴ con respecto al “prototipo de hombre cuyo asesinato no constituye un crimen”⁸⁸⁵ sea aplicable a experiencias de Mapa Teatro como *Horacio* o, incluso, como *C’undua*. Pero, en *Oresteia ex machina*, los límites entre la realidad y la representación estallan, para convertir al mundo en sólo un pretexto para empujar la teatralidad. Palmeri concluye su capítulo sobre Mapa Teatro planteando: “se trata de ser conscientes de la imposibilidad de recuperar la cultura griega en sí misma. Por ello, el objetivo de Mapa es elaborar una especie (de) ‘reescritura de la distancia’ que mantenga viva la diferencia”⁸⁸⁶. Lo mismo podría decirse de la realidad colombiana. Ambos universos (tragedia griega, realidad local) existen en *Oresteia ex machina*, en la medida en que se convierten en detritus para alimentar el objetivo último: el dispositivo artístico. Esto es, la maquinaria que tritura lo real y dispone su castigo.

884 *Ibid.* Pág. 185.

885 *Ibidem.*

886 *Ibid.* Pág. 190.

6.4 ESPECTROS

6.4.1 *Edipo rey* según Pawel Nowicki



Edipo rey, Teatro Estudio del Camarín del Carmen, 1999, Bogotá. Dirección: Pawel Nowicki. Imagen tomada del programa de mano.

6.4.1.1 Edipo como aprendizaje

El primer *Edipo rey* que el director polaco Pawel Nowicki montó en Colombia, lo hizo en el segundo piso de la desaparecida sede de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Corría el año de 1990. El salón pertenecía a una antigua casa republicana, a escasas dos cuadras de la plaza de Bolívar, en la que se impartieron las clases de teatro a los estudiantes de la institución, hasta el año 2003 cuando, finalmente, se decidió cerrarla después de 52 años de funcionamiento ininterrumpido. Aun descubriendo un mundo que todavía desconcertaba por su novedad, el polaco decidió apoyarse, para su ejercicio escénico, en los elementos que lo deslumbraban. Uno de ellos era la luz de la calle que se colaba por las ventanas del salón (aprovechando las naves que se cerraban a voluntad). A partir de ese primer destello, se organizó la puesta en escena de las *Anotaciones de pie de página al 'Edipo rey' de Sófocles*⁸⁸⁷. Pawel Nowicki había llegado unos meses atrás a Colombia, invitado por el pedagogo de origen argentino Rubén di Pietro, quien se había formado en Suecia y en Polonia y ha-

887 El título figura también como *Edipo rey (Anotaciones a pie de página)*.

bía comenzado a organizar su trabajo artístico en Bogotá. Muy pronto, Nowicki se relacionó con el mundo escénico local y, a los pocos días de su llegada, ya era recordado por su blanca e intimidante figura de amable torturador de actores. Sin que nadie reparase en la evolución de los acontecimientos, Pawel comenzó a dictar sus clases en la ENAD, a su manera, con su español sin artículos y su vehemente estilo de beber botellas de vodka sin que se le alterase su sapiencia. Para su fortuna, contó con un grupo de estudiantes de gran talento, los cuales se sintieron poseídos por su curioso escepticismo. No sólo fueron sus fieles alumnos hasta que terminaron la carrera sino que, con los años, al convertirse casi todos en destacadas estrellas del teatro, el cine y la televisión, continuaron colaborando con Nowicki en sus proyectos artísticos. Por su parte, el polaco se instaló en Colombia, fijó su residencia en Bogotá y, finalizando la primera década del nuevo milenio, se nacionalizó en la que, desde hacía mucho tiempo, ya era su segunda patria.

Quizás sin saberlo, fue con *Edipo rey* cuando Nowicki comenzó a construir un estilo y una estética, aprovechando las limitaciones, recurriendo al impaciente talento de sus estudiantes y convirtiendo los obstáculos en su principal virtud. Así, al no haber un escenario para probar sus ejercicios actorales, decidió que la obra que estaba preparando se presentaría para escasos espectadores, no más de veinte, en el mismo sitio donde se ensayaba. El resultado fue fascinante. Y este descubrimiento se convirtió en un detonante para sus aventuras escénicas futuras. Porque los primeros trabajos de Nowicki en Bogotá se caracterizaron por el máximo aprovechamiento de los recursos, por un lado y, por el otro, se concentró en demostrarles a los estudiantes de actuación que los textos de los autores clásicos europeos también podían ser sus cómplices y representaban otra forma de ser contemporáneos. En esa época, presentó dos trabajos como resultado de talleres de actuación en la sede del desaparecido Teatro Popular de Bogotá⁸⁸⁸: uno a partir de los *Entremeses* de Cervantes y el otro sobre el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare (ambos rea-

888 El Teatro Popular de Bogotá (T.P.B.) se fundó en lo que había sido el antiguo Teatro Odeón el cual, a su vez, había acogido al grupo teatral de la Universidad de América, de la corporación “Festival de Teatro” dirigida por Ferenc Vajta y Bernardo Romero Lozano. Así mismo, fue sede del Teatro El Búho. Desde finales de los años sesenta hasta finales de los años noventa, fue el epicentro del T.P.B. hasta su desaparición como grupo estable. Durante muchos años permaneció en el abandono total (sus ruinas eran mudos testigos de su muerte inexorable) hasta que, en el año 2012, se recuperó como

lizados a comienzos de 1990). Con la ENAD, por su parte, presentó en las ruinas del entonces no construido Teatro Delia Zapata Olivella⁸⁸⁹, un doble montaje de *El Escorial* de Michel de Ghelderode. Se trataba de una curiosa e inteligente versión donde se veía, en la primera parte, la obra construida según los cánones de Constantin Stanislavski y, en la segunda parte, se repetían los mismos textos, pero según los parámetros de Bertolt Brecht. En ese mismo año, Nowicki conoció, por una travesura de las arbitrariedades académicas, a los jóvenes actores que serían sus futuros discípulos y compañeros de borrascas estéticas. Como el programa de estudios del tercer año de la Escuela Nacional de Arte Dramático les pedía a los alumnos trabajar el género trágico, Pawel les propuso que trabajasen el *Edipo rey* de Sófocles. Casi un año después el montaje estaba listo para ponerse a prueba ante unos cuantos privilegiados espectadores.

Desde que *Edipo rey* se presentó en el salón de la ENAD, comenzó a sentirse que la presencia de Pawel Nowicki era más que necesaria en el teatro colombiano. Su llegada, por lo demás, coincidió con un momento de transformación profunda en los escenarios locales. Pero las convulsiones no sólo se presentaban por los lados del arte. Empezaba, al mismo tiempo, a instalarse en el país la guerra declarada del narcotráfico (en particular, del llamado “Cartel de Medellín”) contra el Estado colombiano. La violencia explotó de nuevo, no sólo en los campos, sino también en las grandes ciudades del país. Los habitantes de Bogotá sintieron en carne propia la paranoia cotidiana que representaban los estallidos de carros-bomba en los sitios más inesperados. La vida nocturna se hizo difícil y el teatro, otrora convertido en herramienta de los grandes debates políticos de la izquierda, ahora se transformaba en un lenguaje que debería inventarse de nuevo para poder sobrevivir. Por su parte, la ENAD, que había sido una de las primeras escuelas de formación actoral en Colombia, a finales de los años ochenta había tenido un nuevo renacimiento, gracias a que se sentía la necesidad de que las gentes de teatro tuviesen

un nuevo lugar para las artes contemporáneas. De nuevo, fue bautizado con su nombre original: Espacio Odeón. (Sobre la historia del Teatro Popular de Bogotá, ver: *T.P.B. 25 años*. Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales. 1968-1993. Bogotá, 1993).

889 Actualmente, el Teatro Delia Zapata Olivella (llamado así en homenaje a una de las grandes figuras de la danza tradicional colombiana) es un espacio de ensayos y representaciones de espectáculos coreográficos. Cuando Nowicki presentó allí su *Escorial*, sólo quedaban las ruinas del Teatro Capitol, antigua sala de cine de barrio.

una formación integral para el desarrollo de su oficio. Los tiempos de la creación colectiva estaban evolucionando lentamente y las nuevas generaciones de actores comenzaban su callada búsqueda de nuevas identidades, al interrogarse por el pasado, para poder construir con eficacia las herramientas del nuevo futuro.

Pawel Nowicki había vivido al interior del comunismo polaco y, desde que fue un estudiante contestatario en los años sesenta, había detestado el rigor stalinista. Nacido en Lodz, la ciudad de la legendaria escuela de cine donde se había educado, entre otros, Roman Polanski, el futuro director *colombiano* se había formado como filólogo y luego como director de teatro, cine y televisión. Su mundo era el de la nostalgia de Occidente, el de la juventud como reacción, el de la mirada hacia el jazz, hacia París, hacia el *swingin' London*. Todo lo contrario del universo del mundo teatral colombiano de la época, el cual se había formado, en muchos casos, mirando hacia Moscú y los países circunvecinos, como paradigmas de la felicidad socialista. Así que, cuando Nowicki se instaló en Bogotá y alborotaba con sus incendiarios discursos bohemios hablando sin vergüenza de los desastres del dudoso paraíso en el que se había formado, no dejó de producir más de un desconcierto. Por lo demás, la crisis de la izquierda en Colombia comenzaba a consolidarse, primero, por las inmanejables contradicciones al interior de sus propias divisiones y, en segundo lugar, porque sus organizaciones partidistas y gremiales comenzaron a ser físicamente exterminadas por las temibles fuerzas de la extrema derecha. De todas maneras, el teatro que se estaba haciendo en el país que descubrió Nowicki era muy diferente al de las estrechas militancias de los años setenta. Para no ir más lejos, el Teatro La Candelaria ya no montaba obras como *10 días que estremecieron al mundo*, sobre la revolución bolchevique, sino que hacía inteligentes y desopilantes versiones de la obra de don Francisco de Quevedo, a través del montaje del *Diálogo del rebusque* de Santiago García. Nowicki llegó en el año 89, cuando, tanto el marxismo, como el psicoanálisis, la semiología, o el estructuralismo, comenzaban a ser revisadas en el mundo de la creación artística. El polaco se dio cuenta desde muy pronto, de que en Colombia había que reinventarse el teatro, de tal suerte que pudiese tener una verdadera razón de ser. Quizás por ello recurrió al *Edipo rey*, texto fundacional que le serviría para mostrar que los clásicos podían ser mucho más contestatarios que los textos de unos dramaturgos nacidos en las vanguardias sin haber asesinado a sus

padres. Durante 4 meses, Nowicki trabajó en el taller de actuación del argentino Rubén di Pietro. Regresó a Polonia, pero ya había sido contactado por las directivas de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá para que se hiciera cargo de una cátedra. Dispuesto a quemar sus naves, con una joven esposa y una hija que apenas si musitaba palabras en su polaco natal, Pawel Nowicki se instaló en Bogotá sin mayores nostalgias y decidió correr el riesgo de ser feliz en el país más peligroso del mundo. Acababa de cumplir 38 años.

En 1988, se había llevado a cabo la primera edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. De alguna manera, el mundo de las artes escénicas estaba viviendo una nueva e inesperada arcadía. Las peleas intestinas ya no se desarrollaban entre los distintos grupos políticos de la izquierda, sino entre el llamado “Nuevo teatro” y el despreciado “teatro comercial”, donde se alineaban, estos últimos, entre los representantes de la escena según los cánones de Broadway o Buenos Aires, por un lado y los de la televisión por el otro. En 1990, cuando Nowicki era profesor de la ENAD, el Festival se había convertido en el epicentro de las discusiones artísticas de la capital colombiana. Algunos grupos locales se quejaban por el apoyo oficial a un evento que, según criterio de los más radicales, les restaba respaldo a los conjuntos tradicionales del país. De hecho, muchos de los creadores agremiados alrededor de la Corporación Colombiana de Teatro (C.C.T.) dejaron de participar en el Festival que organizaba Fanny Mikey y crearon el llamado “Festival de Teatro Alternativo”, el cual ha funcionado como una suerte de evento *off*, cada dos años, durante el desarrollo del festival “oficial”. Nowicki miraba los toros desde la barrera pero, con el correr de los años, prefirió estar del lado del “gran” Festival Iberoamericano de Teatro, antes que prestarse para las discusiones ideológicas de una izquierda de la que nunca quiso formar parte. De todas maneras, desde su *Edipo rey*, hay una curiosa dialéctica en sus trabajos. La obra escénica del director polaco, al menos la que adelantó a lo largo de la década del noventa, nunca fue complaciente con el *establishment* ni se adaptó a los cantos de sirenas del llamado teatro comercial. Sus montajes fueron traviosos divertimentos de difícil acercamiento, donde primaban los textos clásicos desde la perspectiva de su cruel mirada de extranjero indomable. De alguna manera, Nowicki llegó, con la aureola de viejo lobo de la escena, a poner en duda el desorden

establecido y a decir en voz alta lo que muchos no se atrevían a plantear, por miedo a los linchamientos de izquierda o derecha.

Aunque Nowicki respetaba la figura de los “grandes maestros” del teatro colombiano, no dudaba en decir que ambos, tanto Santiago García como Enrique Buenaventura, le habían hecho mucho daño a la historia de los fenómenos escénicos nacionales. “Como sucede siempre con los grandes maestros”, conciliaba. De todas maneras, reconocía siempre sus incuestionables méritos e incluso tradujo al polaco la obra *Maravilla Estar* escrita por el director del Teatro La Candelaria. De todas maneras, aunque Nowicki defendía la figura de Fanny Mikey y su llamado “teatro comercial”, siempre consideró que en Colombia no había un desarrollo de las artes representativas porque los maestros se habían vuelto “subversivos” y el Estado, de alguna manera, consideraba que no debería patrocinar una supuesta manifestación artística sustentada en tratar de acabar con el orden establecido. Por otro lado, pensaba, el Teatro Nacional de Fanny Mikey “era, en realidad, *Gata caliente*”⁸⁹⁰. Muy pronto, el director polaco entendió las reglas del juego teatral colombiano. Conoció las distintas tendencias y opinó con desparpajo sobre ellas⁸⁹¹. El hecho de venir de un país con un pasado artístico de sobrado prestigio, sumado a su hoja de vida en la que contaba con sus diplomas en Filología en la Universidad de Lodz y sus estudios formales en dirección de cine en la Escuela de la misma ciudad, lo convertían en un interlocutor al que había que oír con atención. Nadie en Colombia podía darse el lujo de desmitificar a los monstruos sagrados de la escena del siglo XX. Nowicki, por el contrario, los conocía de primera mano. Y desde la orilla de la disidencia. Así, consideraba a Andrzej Wajda como un director “oficial” para mostrar en Occidente; a Grotowski y su Teatro Laboratorio como un grupo de unos hippies que le dieron la espalda a la realidad polaca; o a Tadeusz

890 Haciendo referencia a un célebre Café-Concierto, “La gata caliente”, creado por Fanny Mikey a finales de los años setenta, en el que se hacían representaciones de cabaret con chistes políticos, figuras de la televisión y chascarrillos eróticos de más o menos grueso calibre.

891 “Los nombres de los teatros colombianos están mal puestos: Teatro Popular de Bogotá debería llamarse Teatro de Cámara de Bogotá. El Teatro Libre debería llamarse Teatro de Academia. Y Teatro Nacional debería ser, en realidad, Gata Caliente”, decía Nowicki, con travieso conocimiento de causa.

Kantor, antes de su *Clase muerta*, como un esteticista, montando obras de ‘Witkacy’⁸⁹².

Si se revisa la evolución teatral de Pawel Nowicki en su “prehistoria” europea, no se encuentran rastros de ninguna tragedia griega. Como él mismo lo reconoce, su juventud estuvo marcada por la rebeldía, con espectáculos provocadores contra el régimen. “Aunque en Polonia todos somos contestatarios”, dice, minimizando sus batallas escénicas. Quizás por esta razón, Nowicki se instaló sin mayores problemas en el medio teatral colombiano. Porque si se trataba de llevar la contraria con el teatro, él se consideraba un experto. “En el fondo, los jóvenes polacos de mi generación éramos inofensivos”, comenta⁸⁹³. “Teníamos 19 años y, en realidad, lo que hacíamos era montar poemas y obras inspiradas en Dostoievski. No era tan heroico”. De todas maneras, algún tipo de impacto debería tener sus montajes, puesto que su versión de *Uspokojenie*, sobre poemas de jóvenes inéditos, produjo reacciones como la del obispo Karol Wojtyła quien consideró que esa obra de teatro “no debería verse”. Pero la realidad en Colombia, 15 años después, era a otro precio. Lejos estaba de sus provocaciones anti-comunistas. Desde que llegó a Bogotá, desde que se paró por primera vez bajo la lluvia, en la esquina de la calle 19 con carrera 7ª, en pleno corazón de la ciudad, sintió que había llegado a un extraño planeta con otro tipo de urgencias⁸⁹⁴. La primera noche, lo llevaron a una función en el Teatro La Candelaria, de la obra *El paso (parábola del camino)*. Allí, Nowicki tuvo su primera imagen de un montaje teatral en Colombia: la actriz Patricia Ariza debía actuar con chaleco antibalas, porque estaba amenazada por los grupos paramilitares de extrema derecha. “La realidad era mucho peor que lo que trataban de mostrar en el escenario”, comentaba, muchos años después de su bautismo de fuego. Pero, como el mismo Nowicki lo reconoce, a él nunca le gusta darse por vencido y tenía una terquedad a toda prueba. Así que, a pesar del desconcierto inicial, decidió quedarse.

892 Refiriéndose al escritor Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), uno de los grandes artistas polacos de todos los tiempos.

893 Según conversación sostenida para el presente estudio, en agosto de 2013.

894 Seis años después, en su obra *¿Por qué el teatro en Bogotá es imposible?* Nowicki plasmó, con feliz ironía, sus primeras impresiones de su llegada a Colombia.

Aunque las *Anotaciones de pie de página al 'Edipo rey' de Sófocles* no fue un montaje que tuviese una amplia repercusión en el gran público, de todas maneras sentó los cimientos de su teatro y, como se comprobó con el rápido paso del tiempo, sirvió de soporte para la definición del estilo de Nowicki en Colombia. Según recuerdan sus actores⁸⁹⁵, el trabajo para la creación del *Edipo rey* comenzó con la minuciosa lectura del texto y con la reflexión sobre las ideas principales que querían desarrollar a partir de lo que la obra les provocaba. Al contrario de experiencias contemporáneas como la de Mapa Teatro, Nowicki y sus discípulos nunca se separaron de los versos de Sófocles. Tanto el montaje académico de 1990 como la versión “profesional” de 1999 para el Teatro del Camarín del Carmen de Bogotá, se construyeron a partir del texto integral del autor ateniense. Aunque nadie se pone de acuerdo en qué traducción utilizaron, el grupo trató de ceñirse con delicada fidelidad (salvo los obligados cortes de los coros), a la guía de los acontecimientos argumentales. De todas maneras, cuando se quiere evocar esta primera versión de la tragedia todos coinciden, tanto director como actores, en que lo que realmente les importaba era cómo desarrollar la historia de acuerdo con un código de representación muy contemporáneo y muy local. El salón de clases de la ENAD tenía, como característica principal, las citadas ventanas con puertas y dos inmensos espejos para las clases de expresión corporal. Las ventanas daban hacia la Calle Quinta, por donde pasan gran cantidad de buses y de gentes. Así que cuando el actor que interpretaba a Edipo lanzaba alguna de sus exhortaciones, lo hacía hacia los transeúntes y al tráfico real del barrio La Candelaria bogotano. La gente podía gritar, burlarse o hacer comentarios. Luego, la ventana se cerraba y se continuaba con la concentración inicial. Este elemento se perdería en la reposición realizada, 7 años después, en el Teatro del Camarín del Carmen, puesto que el escenario no contaba con salidas reales a la calle.

Según la actriz Ana María Sánchez, en ningún momento había una intención paródica dentro del montaje. El rigor de la tragedia era siempre una consigna. Pero los acontecimientos sobre la escena no sucedían en Tebas sino en una *no man's land* mucho más parecida a Colombia que a la Grecia antigua. De todas maneras, Nowicki coincide con George Steiner en considerar que, hoy por hoy, no es posible hablar de tragedia después

895 En especial, Ana María Sánchez quien colaboró con sus recuerdos y sus archivos para la escritura del presente capítulo.

del cristianismo. La tragedia es ahora inentendible. Hay que traducirla a los tiempos que corren. “Así como en Polonia no ha habido un Shakespeare inglés, sino un Shakespeare polaco, un Molière polaco, un Chejov polaco, así mismo yo he querido hacer una tragedia griega colombiana, un Gombrowicz colombiano, un Dostoievski colombiano. No sé si esté equivocado pero me parecía más interesante”, confiesa⁸⁹⁶. Nowicki considera que la catarsis es un tipo de emoción que ya no existe. “Lo que existe es catarsis melodramática, si podemos usar esa categoría. Pero catarsis trágica no existe”⁸⁹⁷. Por lo demás, este concepto es interesante considerarlo desde la perspectiva del teatro colombiano. Porque el melodrama, hasta finales del siglo XX, era considerado como un género propio de la televisión, de las radionovelas o de los relatos de folletín. Nowicki, por el contrario, insistió en el interés que le representaba la situación melodramática, no entendida como “mala tragedia” sino como algo con sus propias leyes y su propia dinámica.

En ningún momento, el director polaco quiso hacer *Edipo rey* tratando de imitar las convenciones del teatro griego. Una representación con máscaras y con coturnos, en espacios abiertos, donde la palabra debería sostenerse en medio de una puesta en escena de estrechas limitaciones, no le interesaba en lo más mínimo. Ese tipo de representación “para conseguir terror y piedad, es un tipo de emocionalidad que desconocemos por completo”, dice Nowicki. “Todas las reconstrucciones de las fábulas griegas, con vestuarios griegos, son melodramas. La pregunta de si Edipo es o no culpable, es una pregunta melodramática”, concluye. Ahora bien: si le toca encontrar algún ejemplo de alguna manifestación escénica contemporánea que pueda acercarse a lo que se podría entender por catarsis, Nowicki piensa que dicha convención está en Oriente. Y pone el ejemplo de la matanza en la película *Ran*, cuando el director japonés Akira Kurosawa suprime el sonido naturalista y construye una visión estilizada del horror. Lo mismo en el teatro de Suzuki o en las imágenes del film *La maldición de la flor dorada* (*Man cheng jin dai huang jin jia*) del realizador chino Zhang Yimou. Al no encontrar equivalentes en Colombia de ese tipo de transgresiones estéticas, Pawel Nowicki ha tratado de encontrar valores trágicos (o por lo menos de cierta dimensión teatral) en los elementos de la cultura popular. En Bogotá, muy cerca del centro

896 De acuerdo con la conversación citada.

897 *Ibidem*.

de la ciudad, está la zona conocida como “San Victorino”, un mercado de pulgas permanente donde se encuentran todo tipo de elementos insólitos. Lejos de despreciarlo, Nowicki ha echado mano de los recursos de estos extraños lugares existentes en todas partes del mundo pero que, ante los ojos de un extranjero, adquieren una nueva significación. Así que el *Edipo rey* de Nowicki es un Edipo “en San Victorino”, con un Tiresias convertido en mendigo (o “habitante de la calle”) y el Palacio de Tebas entendido como una carnicería de barrio popular. Estos elementos, por supuesto, son despojados de cualquier tipo de connotación realista. El espacio está vacío y aparecen sobre la escena como las piezas de un juego que comienza a armarse ante los ojos de los espectadores. El resultado es, a todas luces, *farsesco*. Porque, una vez más, a partir de Samuel Beckett, la tragedia contemporánea (y para Nowicki no es la excepción) está en estrecha relación con la farsa.

Pero, más allá de ser un texto fundacional, que sus estudiantes de actuación deberían explorar sobre la escena, ¿qué le interesaba a Pawel Nowicki de las entrañas de *Edipo rey*? El director polaco reconoce no sentirse muy entusiasmado por los estudios de Sigmund Freud, ni encuentra “complejos” en su infancia, equiparables a los temas de Sófocles. No quiere decir que el tema del psicoanálisis no le haya interesado. Pero no montó *Edipo rey* por sus lecturas de Freud. En realidad, partió de una sospecha: lo que más le atraía como punto de partida intuitivo para desarrollar una posible puesta en escena, era la *entrevista* del héroe con la Esfinge. Un episodio que no está en la obra, sino que forma parte de su prehistoria. Forma parte de un pasado remoto que se evoca en el texto. A Nowicki le interesaba el hecho de que Edipo fuese alguien muy inteligente, que resuelve una adivinanza y es víctima de su propia astucia. No se trataba de un ser cualquiera. De allí partió. De la figura de la Esfinge, mezcla de toro, león y águila. Los actores jugaron a partir de esa figura, pero luego esa imagen se diluyó. Sin embargo, siempre mantuvo como una carta secreta el hecho de que la obra fuese impulsada por una posible venganza de la Esfinge. Estas ideas rondaban en la cabeza del director polaco desde mucho antes de llegar a la ENAD. Pero Nowicki era un creador con los pies en la tierra y montaba sus obras de acuerdo con sus posibilidades reales. Así, cuando recibió el grupo de estudiantes-actores con los cuales iba a trabajar, se encontró con que se trataba de un grupo de sólo 4 actores. ¿Cómo montar una tragedia griega con sólo 4 intér-

pretes, sin contar con un conjunto para las escenas corales? Montar una tragedia griega en esas condiciones parecía un juego. Por consiguiente, como un juego lo asumí. Pero un juego muy serio, donde el rigor se iba a llevar hasta las últimas consecuencias, de tal manera que no se trataba de banalizar el texto de Sófocles sino de llevarlo hasta el máximo de sus posibilidades sobre la escena. Uno de los juegos sobre el cual partieron tenía que ver con el desdoblamiento de los roles: todos los actores iban a ser Edipo. Cada escena era representada por un Edipo distinto. Y el último que quedase de Edipo, perdía. Es decir, ese actor sería el que se sacase los ojos⁸⁹⁸.

Poco a poco, el juego se fue complejizando. En un principio, los actores trabajaban sobre una reconstrucción de la fábula *d'après* Nowicki: "En un país muy lejano, comienza peste. Gente muere, sufre. Antes, gobernantes eran responsables. Y había un rey que, como todos los de antes, se preocupaba de su pueblo. Por eso era alguien en el que confiaban. No como ahora. El pueblo va donde rey. Para que los cure. Rey toma decisión, porque no sabe. Rey manda a su cuñado al oráculo para que averigüe qué pasa. Cuando cuñado regresa, éste le dice a Rey que en el pueblo hay un culpable que hizo algo muy mal..."⁸⁹⁹. A partir de esta pequeña narración, los actores se reunían y comenzaban a construir las imágenes, realizando distintas propuestas, teniendo siempre como polo a tierra los textos exactos de la tragedia de Sófocles. Finalmente, sobre el escenario, quedaba un conjunto de secuencias que luego Nowicki iba puliendo hasta fijarlas de manera definitiva. El inicio de su *Edipo*, por consiguiente, partía de la idea de la peste. Para ello, los actores propusieron una hilera de zapatos viejos. Sobre el espacio escénico, los zapatos representaban a la gente enferma. De repente, algunos sonidos indicaban la llegada de ambulancias. Uno de los actores representaba a un médico que intentaba curar a los enfermos. No podía. Y no podía, porque alguien, o algo, parecían estar haciendo trampa. Esta idea, la de la trampa, le interesaba

898 En realidad, la imagen final sería la de los 4 actores con unas tijeras, sacándose los ojos frente al gran espejo del salón de clases de la ENAD, y soltando cantidades de sangre sobre el reflejo. Esta imagen trataría de conservarse en el montaje del Camarín del Carmen, utilizando algunos practicables con gigantescos espejos, tal como lo recuerda la actriz Ana María Sánchez en la citada conversación para el presente estudio.

899 Tratando de repetir las traviesas consignas de Nowicki en su castellano incipiente.

mucho a Nowicki como lectura contemporánea de la tragedia: hay un gran complot contra el héroe. Y en su *Edipo*, todos confabulan contra el rey. Todos: Tiresias, Creonte, el mensajero, el pastor, Yocasta. Todos son piezas cuya función esencial es la de destruir al eje de la historia. De otro lado, a Nowicki le interesaba la idea de construir la obra como si fuese una historia de detectives, como si toda la tragedia se estructurase con la misma lógica de una investigación policial⁹⁰⁰. En el montaje, por consiguiente, se consideró la idea de utilizar un muñeco de plástico que movían a voluntad de un lado a otro, simbolizando el cadáver de Layo que, en el fondo, a nadie le importaba. Porque, en realidad, a nadie le importa el cuerpo inerte sino averiguar quién es el asesino. Con este tipo de convenciones escénicas, Nowicki consideraba que había que saber muy bien a dónde se quiere llegar como director de escena. Es probable que no se conozcan todos los detalles del recorrido, pero hay que estar muy alerta, como director, de cuáles serán las trampas posibles en las que se puede incurrir. Por lo demás, Nowicki reconoce que contó con un grupo de 4 actores privilegiados. No siempre se encuentra un maestro con unos estudiantes que se conocían muy bien entre ellos mismos y que generaban un entusiasmo acorde con la inteligencia de su nuevo tutor⁹⁰¹. Este tipo de “colaboración desbordada” tiene sus riesgos en la medida en que, cuando se toman confianza, los actores pueden llevar las obras por caminos insospechados. El director debe estar prevenido, pues los intérpretes, en la mayoría de los casos, no son conscientes de sus respectivos desbordamientos. De todas maneras, en *Edipo rey* los 4 actores apenas

900 Para la escritura del guion de *Edipo alcalde*, García Márquez decía que su interés mayor en el *Edipo rey* de Sófocles era porque se trataba de la única obra en la que el investigador resultaba siendo el asesino (Ver 2.5.1. del presente estudio).

901 Los cuatro estudiantes-actores eran: Ana María Sánchez, Robinson Díaz, Ricardo Forero y Juan Carlos Giraldo. Desde su primer año de estudios (donde sus maestros fueron los gestores de Mapa Teatro, Heidi y Rolf Abderhalden), se destacaron por su especial talento. Sánchez y Díaz continuaron trabajando con Nowicki hasta el año 2010, haciendo con él cerca de 20 montajes (*La bojarasca*, *Drácula*, *Quarteto*, *¿Por qué el teatro en Bogotá es imposible?*, *Transatlántico*, *El último rostro*, *Hamlet 1*, *Don Juan*, *Las convulsiones*, *Edipo rey*, *Frankenstein*, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, *El casamiento*, *Escuela de Mujeres*, *La tempestad*, *Infraganti*, *Comedia sin título* y *El público*). Aunque con menor frecuencia, las colaboraciones conjuntas continuaron (*SexZoo*, *Las malcriadas*...), tratando de superar sus apretados compromisos con el cine y, sobre todo, con la televisión. Por su parte, el actor Juan Carlos Giraldo, tras su trabajo con Nowicki, viajó a New York donde participó activamente en las experiencias creativas de Bob Wilson del Watermill Center. Murió en el año 2002, víctima del SIDA.

comenzaban a consolidar sus reglas creativas y aún estaban bajo el estrecho control del recién llegado director polaco. Con el correr de los años, el peligro de la sobreactuación ha sido un fantasma que ha pesado sobre muchos de los trabajos que han realizado en conjunto.

Si se mira hacia atrás, es indudable que *Edipo rey* marca el inicio de una colaboración artística de gran poder y, si se quiere, de un método de trabajo. A contracorriente de la experiencia de la Creación Colectiva (sobre la que tanto Nowicki como sus actores tienen serias reservas), en el trabajo del director polaco y sus colaboradores hay un claro respeto por los límites en las funciones de cada uno. Así, mientras en el trabajo conjunto de grupos como La Candelaria o el TEC, en el que se demoraban hasta dos años para la gestación de un espectáculo, en el caso de Nowicki y los suyos se generó una suerte de *urgencia* creativa. Así, los montajes se construían muy rápidamente (no más de tres meses) y sus temporadas no eran muy extensas. De otro lado, las partituras de cada puesta en escena eran hartamente flexibles. En el caso de *Edipo rey*, el montaje fue reconocido por su eficacia en el medio teatral local y fue invitado al Festival Internacional de Teatro de Manizales de 1992. En aquella ocasión, decidieron romper la posibilidad de presentarse en un espacio convencional e hicieron la obra en un restaurante de la ciudad. El lugar no fue adaptado para la representación sino que, por el contrario, el grupo se adaptó al espacio. Todos los elementos del lugar fueron aprovechados y lograron construir imágenes que poseían una extraña evocación poética⁹⁰². Este mecanismo, donde la improvisación participa activamente de la puesta en escena, tiene su alta dosis de riesgo. En un principio (y cuando se habla de un principio, en este caso se está hablando de *Edipo rey*) los actores sabían equilibrar con inteligencia y sensibilidad artística la libertad con el rigor. En el montaje de la tragedia de Sófocles no había aún la tentación de desbordarse por caminos que desdibujaban las delicadas conexiones de los montajes. Pero, con el correr de los años, pareciera a veces que los actores “se tomaran el poder” con altas dosis de bromas desbordadas para producir las fáciles risas del auditorio. De la misma forma que Nowicki

902 Nowicki recuerda que, en el momento en el que los 4 Edipos portaban las tijeras para “sacarse los ojos”, los actores se situaron debajo de un gran afiche de los Beatles. “Yo no sé si eso significa algo, pero se creaba un tipo de conexión muy extraña en la imagen, algo físico, muy verdadero, que sólo es posible cuando se trabaja en espacios reales”, comentaba Nowicki en la citada conversación para el presente estudio.

les dejó la puerta abierta a los actores para que asumieran sin vergüenza el trabajo en la televisión, de la misma manera los actores se aprovecharon de la fiesta de la libertad que, en apariencia, podían disfrutar al interior del escenario. Pero tanto Nowicki como sus colaboradores parecieran ser víctimas de sus propios inventos: con los años, la televisión terminó dominando sus respectivos trabajos⁹⁰³ y, todos a una, redujeron notablemente su producción teatral. Y los montajes que realizaron desde 2007 optaron por las comedias de situaciones hilarantes, donde el humor descontrolado pareciera convertirse en el centro de sus experiencias. Con el paso de los años, los actores ya no son los mismos. Es distinto ver la dinámica de un intérprete sobre la escena cuando tiene 20 años. No es lo mismo, cuando dicho intérprete tiene 30, 40 o 50 años. Al actor se le piden otros registros. Es muy probable que, en esta disyuntiva se encontrasen los mismos actores que habían representado *Edipo rey* en 1992 como estudiantes y que, 7 años después, quisieron repetir la aventura en el escenario frontal del Camarín del Carmen, para 500 espectadores.

6.4.1.2 Edipo en el Camarín del Carmen

Entre 2002 y 2007, Ana María Sánchez, una de las piezas fundamentales de los Edipos de Nowicki, fue profesora de actuación del Programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital de Bogotá. En dicho programa de estudios teatrales, durante el segundo y el tercer año, se trabaja tomando como soporte los 7 géneros dramáticos (tragedia, comedia, tragicomedia, farsa, melodrama, pieza y obra didáctica). Tanto los estudiantes de actuación como los de dirección pasan por las distintas experiencias estilísticas, siempre tomando como soporte diversos fragmentos del repertorio dramático universal. Para Ana María Sánchez, el género más difícil de abordar es la tragedia. Porque los jóvenes estudiantes no tienen la carga emocional ni la experiencia de vida que les permita enfrentarse a la dimensión poética de dichos

903 Includo el de Nowicki, quien no sólo trabaja en la televisión colombiana como asesor y productor delegado, sino que ha “exportado” la experiencia a Polonia, donde se convirtió en exitoso productor de telenovelas. Para completar su interés por los “nuevos” lenguajes audiovisuales, Nowicki publicó un libro sobre el tema: *Co to jest telenowela?* (Varsovia, 2006).

textos. “A mi modo de ver, es el estado en el que pareciera que ya pasó todo, ya pasó la tristeza y los personajes se instalan en la desolación absoluta. Es muy difícil que un actor joven consiga estos registros, sin que se refugie en el llanto. A veces se piensa que actuar tragedia es llorar. Y yo pienso que es todo lo opuesto. Es como cuando uno ve a un padre dos días después de la muerte de su hijo...”, comentaba Ana María Sánchez con respecto a su experiencia como maestra del género⁹⁰⁴. Y, por lo visto, la dificultad también se manifestaba en los actores que, como ella y sus compañeros de elenco, consolidaban su vida profesional.

En 1997, Pawel Nowicki y sus actores regresaron al Teatro del Camarín del Carmen. Este espacio era dirigido por otra de las grandes sacerdotisas de la cultura colombiana: Gloria Zea. Directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) y Directora General de la Ópera de Colombia, la señora Zea había sido, ella sola, toda una institución en la historia del impulso de las artes en el país. Desde los tiempos en que fue Directora General del Instituto Colombiano de Cultura (antes de que se crease, en 1998, el Ministerio de la Cultura), Gloria Zea tuvo interés en impulsar la actividad teatral en Colombia. Pero había sido muy difícil, por diversas razones de índole económico y de radicalización política dentro del gremio. Finalmente, ella vio en Pawel Nowicki la persona indicada para desarrollar un modelo que impulsase la existencia del “gran teatro del mundo” en Bogotá. Así, produjo los primeros espectáculos de Nowicki de carácter profesional (*Drácula*, 1990; *Quarteto*, 1991). Posteriormente, el director polaco entraría como coordinador del naciente programa de artes escénicas de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Un par de años después, Nowicki trabajó de nuevo con sus colaboradores habituales y sus montajes volverían a ser protagonistas del teatro colombiano de la década (*El último rostro*, 1994; *¿Por qué el teatro en Bogotá es imposible?*, 1995; *Hamlet 1*, 1996...). En vista del éxito obtenido, Gloria Zea volvió a invitar a Pawel Nowicki como director “oficial” del Teatro del Camarín del Carmen. Esa combinación de vanguardia estética con textos de la gran tradición universal dio positivos frutos, con montajes como *Transatlántico* (1997; adaptación de la novela de Witold Gombrowicz), *Don Juan* de Molière y *Las convulsiones* del “clásico” colombiano Luis Vargas Tejada (1998). En 1999, tras la agotadora experiencia de realizar un montaje a partir de *Los demonios* de Dostoievski

904 En la citada conversación sostenida para el presente estudio.

de más de 3 horas, el grupo quiso regresar a un riesgo ya probado, de tal suerte que el trabajo fuese menos extenuante, mientras Nowicki concluía su nuevo texto: una adaptación de la novela *Frankenstein* de Mary Shelley (estrenada en el año 2000). Fue así como *Edipo rey* regresó al repertorio del polaco y sus fieles colaboradores.

Al parecer, una vez más, se demostró que la experiencia teatral es irreplicable. En esta ocasión, el grupo de Nowicki quiso ir “a la fija” y decidió repetir paso a paso el montaje de 1990-92. Para ello, mandaron a construir, con el diseño del argentino Ricardo Murphy, una escenografía que repetía las dimensiones del pequeño salón de la Escuela Nacional de Arte Dramático. 3 de los 4 actores originales estuvieron en el elenco⁹⁰⁵. El vestuario ya no sería capturado al azar en el barrio de San Victorino, sino que fue diseñado por el uruguayo Adán Martínez, encargado de elaborar los trajes de la Ópera de Colombia. A pesar de que la temporada tuvo una positiva aceptación por parte del público, hoy por hoy tanto el director como los actores coinciden en opinar que, el hecho de tratar de repetir la experiencia de la ENAD, había sido un error. La espontánea belleza del primer montaje se había perdido y, si bien es cierto los actores habían ganado en conocimiento del oficio, al mismo tiempo la puesta en escena había sacrificado su frescura. Y su impertinencia juvenil se veía prefabricada.

De todas maneras, la base estructural del segundo montaje, tenía como soporte la sucesión de imágenes de la primera puesta en escena. La reconstrucción del segundo montaje ya no es posible, porque el tiempo se encarga de la desaparición inexorable de la experiencia teatral. Sin embargo, el Departamento Audiovisual del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) grabó, en 1991, un video, bajo la dirección del mismo Pawel Nowicki, que da cuenta de cómo se desarrollaban las *Anotaciones de pie de página al 'Edipo rey' de Sófocles*. Gracias a la oportuna recuperación de este material, es posible hacer una reconstrucción de dicha puesta en escena, de tal suerte que se puede traducir, al menos parcialmente, lo que ambos montajes presentaban y representaban. Como se verá en las líneas que siguen, la reflexión en torno a los elementos de una puesta en escena no se soportan solamente en lo que las palabras indican. El texto,

905 El cuarto miembro sería remplazado por Elkin Díaz y Jhon Álex Toro. Es decir, la segunda versión fue representada por 5 actores.

en muchas ocasiones, hace contrapuntos con las imágenes. O éstas se prestan para jugar con las ideas latentes en la palabra dicha. Así, una puesta en escena se convierte en una suerte de partitura paralela, donde los ritmos, las imágenes o los ingredientes sonoros se convierten en la esencia misma del material representado. Por desgracia, estos recursos desaparecen una vez que la obra teatral termina. El registro audiovisual puede dar cuenta, sin embargo, del conjunto de procedimientos estéticos que componen un montaje.

A continuación, la sucesión de acontecimientos de la puesta en escena de *Anotaciones de pie de página de 'Edipo rey' de Sófocles*:

1. Una fila de zapatos sobre el piso. La actriz Ana María Sánchez es Edipo. Está vestida con la ropa de cirugía de un médico. Se escucha el sonido de una ambulancia. El coro está representado por tres mucamas descalzas (Elkin Díaz, Robinson Díaz, Juan Carlos Giraldo). La fila de zapatos viejos representa la peste.
2. En determinado momento, una de las mucamas (Juan Carlos Giraldo) dialoga con el Edipo-mujer. Este parece dormir. La mucama intenta herir sus ojos con una tijera. Pero una de las mucamas abre una ventana y deja que entre un chorro de luz sobre la que sostiene las tijeras. Ana María y Juan Carlos (es mejor llamarlos por los nombres de los actores puesto que, de aquí en adelante, cada uno va a cumplir diversos roles) huyen hacia el fondo oscuro.
3. Elkin se despoja de sus ropas y queda en calzoncillos negros. Por el boquete de una de las puertas le arrojan un abrigo viejo. Elkin se lo pone y luego se arrastra por el suelo.
4. Robinson representa ahora a Creonte. Tiene un uniforme militar antiguo, con un quepis de otros tiempos. Dialoga con Edipo-Elkin, en un tenso tono melodramático.
5. Acto seguido, Elkin se retira. Juan Carlos-Mucama viste a Robinson con el abrigo que lo identifica como Edipo. Edi-

po-Robinson abre la ventana que da a la calle real y lanza un discurso hacia el tráfico, hacia los peatones, hacia la realidad.

6. Elkin-mucama cierra la ventana. Edipo-Robinson yace en el suelo, como si durmiera. Elkin masajea sus hombros. Edipo sueña.

7. Ana María y Juan Carlos son ahora dos mendigos roñosos. Ambos representan a Tiresias. Le lanzan una primera advertencia a Edipo-Robinson.

8. Edipo-Robinson regresa de su sueño y dialoga con Elkin-Mucama.

9. Edipo arroja mendrugos de pan, señalando un camino. Elkin desaparece. Aparece un osito de felpa mugriento y, luego, Juan Carlos como Tiresias, mendigo. Es parte del sueño.

10. Juan Carlos está ahora sin camisa. Al igual que Elkin. Hacen una imagen de espejo (repiten sus gestos frente a frente, en cámara lenta). La acción se acompaña con música.

11. El espejo se multiplica: Ana María lava los pies desnudos de Edipo-Juan Carlos, mientras Robinson hace lo mismo con Elkin.

12. Edipo-Juan Carlos dialoga, frente a una tela roja que oficia como mesa de comedor, con Elkin-Creonte. Este último intimida a Edipo ebrio, como si estuviera en un interrogatorio.

13. Divertimento: En tono de *slapstick*, como si fuera una película cómica silente, los cuatro actores reproducen una situación en la que se ve el enfrentamiento entre Edipo y Creonte. Yocasta los separa. El espacio escénico es una habitación con una cama donde yace Yocasta. Frente a la cama, la silueta,

pintada en el piso, de un cadáver⁹⁰⁶.

14. Yocasta-Ana María es una anciana que teje, mientras cuenta cómo murió Layo en el cruce de caminos. Robinson es ahora Edipo, en smoking, que yace en la cama. Elkin y Juan Carlos canturrean “Los pollitos” y remiendan zapatos. Edipo duerme.

15. Edipo-Robinson despierta. Yocasta-Ana María tiene el rostro cubierto por vendas que, poco a poco, irá arrancando. Mientras Yocasta habla, Edipo se despoja de sus ropas, hasta quedar con el torso desnudo. Blande una espada. Una vez que Yocasta se ha liberado de las vendas, entre los dos hay conatos de un acercamiento erótico, pero Edipo no puede consumir su acción, pues imagina que Yocasta-Ana María es Juan Carlos-Tiresias.

16. Edipo-Robinson se esconde en primer plano y disfraza a Yocasta de sí mismo, para que vaya a hablar con el Pastor-Elkin. Éste aparece disfrazado como si fuese un personaje de alguna comedia de Molière. Ana María-Yocasta-Edipo interroga al Pastor, quien le comunica que Pólipo no es el verdadero padre de Edipo.

17. Interrogatorio. Ahora, Ana María está ataviada con ropas y maquillaje propios de la nobleza europea del siglo XVIII. Ella interpreta al Pastor. Elkin es Yocasta (con un abanico, también emulando algún noble decadente). Por su parte, Juan Carlos es Edipo, con gabardina y sombrero de detective de los años 30. Robinson es una suerte de punk de gafas oscuras, que tortura al Pastor-Ana María, mostrándole fotos de mujeres desnudas de la revista *Playboy*. Cuando Edipo descubre que él ha matado a Layo, se dirige hacia la silueta

906 En el video realizado para el espacio televisivo del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), en la edición utilizaron un efecto de cámara rápida, como en las viejas comedias mudas norteamericanas y se apoyaban en inter-títulos que hacían énfasis en la parodia. Este video, si bien es cierto se apoyaba en la versión teatral, tiene sin embargo considerables elementos propios del lenguaje televisivo.

delineada en el piso y él mismo se acuesta al interior del entorno. Allí, postrado, se lamenta en delicado soliloquio sobre su destino.

18. Los cuatro actores representan ahora al coro. Cada uno de ellos porta una soga y unas tijeras. Narran la muerte de Yocasta, representando, entre los cuatro, su ahorcamiento. Acto seguido, se ponen unos delantales de carniceros. Al fondo, hay un gran espejo de pared. Los cuatro actores “se sacan los ojos” con las tijeras. Gran cantidad de sangre salpica el espejo. Luego, los cuatro se toman de la mano y, lentamente, van desapareciendo por las puertas laterales que comunican hacia los balcones-ventanas que dan a la calle.

19. El escenario está solo. Se oye la voz de Ana María que dice el texto final del Coro. Penumbra.

No son muchas las diferencias de fondo entre el primer y segundo montaje, salvo el ya citado y muy significativo “sacrificio” del espacio escénico. Es evidente que un espectáculo concebido para la intimidad (como los primitivos montajes de Grotowski, a comienzos de los años sesenta, en los que el público estaba inmerso en el lugar de los acontecimientos) se transforma cuando se establece la barrera de las convenciones en los escenarios a la italiana. Un juego en el que los testigos se encuentran a varios metros de distancia de sus ejecutantes pierde, por así decirlo, su efecto cómplice. Al mismo tiempo, se estableció un malentendido, en el segundo montaje, cuando el público que respeta las tradiciones pensaba encontrarse con “El-Edipo-Rey-de-Sófocles” y se sorprendían negativamente ante una inesperada parodia de los acontecimientos. Esta idea de la parodia, sin embargo, no se encontraba entre los propósitos centrales ni del director ni de los actores. Visto con la perspectiva de los años, de todas maneras, sí hay un brusco enfrentamiento entre los anacronismos de la puesta en escena y la dimensión poética del texto. Pero, ¿qué es en realidad una parodia? Aunque Patrice Pavis establece una definición inicial en la que plantea que se trata de una *“pièce ou fragment textuel qui transforme ironiquement un texte antérieur en s'en moquant par toutes sortes*

*d'effets comiques*⁹⁰⁷, al mismo tiempo considera que “*la parodie d'une pièce n'est pas seulement une technique comique. Elle institue un jeu de comparaisons et de commentaires avec l'oeuvre parodiée et avec la tradition littéraire ou théâtrale. Elle constitue un métadiscours critique sur la pièce d'origine. Parfois, au contraire, elle réécrit et transforme la dramaturgie et l'idéologie de la pièce imitée*”⁹⁰⁸. En el caso del *Edipo rey* de Nowicki, en sus dos versiones, hay un “juego de comparaciones y de comentarios” y construye “un metadiscurso” a partir de la fábula de Sófocles. Pero, ¿en qué podría basarse el aspecto “crítico”? los montajes del director polaco no pretenden establecer una burla salvaje donde quiere vengarse de la tradición aristotélica como si se tratase de un ajuste de cuentas hacia los modelos clásicos. Al contrario, en un país sin una prehistoria teatral sólida, Nowicki quería acercarse a los autores del gran repertorio universal, no sólo de una manera didáctica sino, al mismo tiempo, conversando con el presente sin dejar de respetar los rigores de la palabra. Como Nowicki consideraba imposible la búsqueda de la catarsis o de una simple reproducción de unos modelos previos que, a su juicio, ya nadie puede repetir, el polaco ha reinventado los asuntos trágicos con elementos de la contemporaneidad que, a su juicio, pueden y deben ser válidos. Para ello, el director funge como dramaturgo, en la medida en que se apropia de los elementos que sus actores le proponen en las improvisaciones y los transforma sobre el escenario en un juego donde Edipo se pasea por los espacios colombianos de la misma manera que el actor Franco Citti lo hiciera por las calles de una ciudad contemporánea, en la versión cinematográfica de Pier Paolo Pasolini de 1967. En el caso del Edipo colombiano, hay una suerte de “deconstrucción” del texto dramático, a partir de ciertas premisas o pretextos conceptuales (en el programa de mano se dan las pistas, con definiciones extraídas del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* de las siguientes palabras: “Chivo” (expiatorio), “Sacrificio”, “Trampa”, “Juego”, “Culpa”, “Sospechoso” y “Política”⁹⁰⁹). Estas palabras o “puertos” conceptuales sirven como núcleos para desarrollar las variaciones alrededor de los distintos acontecimientos arriba mencionados, los cuales corresponden, de una manera muy libre, a los distintos “pasos” o episodios de la

907 Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Messidor / Éditions Sociales. Paris, 1987. Pp. 274-75.

908 *Ibidem*.

909 Programa de mano de *Edipo rey* de Sófocles. “Escenas Adecuadas”. Fundación Camarín del Carmen. Bogotá, 1999.

tragedia de Sófocles. Pero Nowicki se regodea con ellos, de tal suerte que el rigor de la palabra le sirve, al mismo tiempo, como instrumento para molestar las conciencias tranquilas. “La tragedia necesita algunos elementos: un lugar sagrado, un tiempo sagrado y preferiblemente mítico, pero en nuestra época tecnológica esto es casi imposible de encontrar. La tragedia necesita una rebeldía inconsciente contra las normas divinas o naturales, pero en nuestro tiempo lleno de ateísmo, tolerancia, entendimiento y acercamientos a la paz, ¿cómo nos podemos creer capaces de entender esto? La tragedia convierte al hombre en un trapo, le quita la dignidad, y lo lleva por una dirección absurda y sin sentido. Pero hoy en día estamos pletóricos de optimismo, mirando la puerta del nuevo milenio”⁹¹⁰, plantea Nowicki en una mezcla de justificación y, por qué no, de provocación. Esa “rebeldía inconsciente” es ahora calculada, punto de partida, razón de ser de una puesta en escena. El texto se convierte en una suerte de composición musical, una partitura a partir de la cual los actores bailan sus divertimentos y sus iras, sus dudas y sus devaneos. No hay una construcción intelectual en quienes juegan, salvo por la manipulación del demiurgo que les da cuerda, que los azuza, que los pone en movimiento. En este orden de ideas, los dioses, la esfinge, el destino, se materializan en los ojos y los movimientos que propone el *metteur en scène* de acuerdo a sus caprichos y a sus urgencias. Nowicki trata de atrapar a un país, a una sensibilidad, a una mirada, a una forma de comprensión, utilizando a sus actores como sabios conejillos de indias con los cuales desordena los utensilios del laboratorio. Y se equivoca, por supuesto. Él mismo lo sabe y él mismo se ha encargado de deshacer la casa, acabando con la reverencia de las formas teatrales, hasta terminar dejando reinar las fáciles mentiras de los lenguajes audiovisuales. A lo largo de los años, Nowicki ha querido ser una suerte de gran transformador de las formas estéticas en Colombia. Lo consiguió en pequeños círculos, pero las tendencias del mercado del espectáculo terminaron por devorárselo. Desde que, en 1995, el destacado director polaco dirigió a la empresaria y actriz Fanny Mikey para el Teatro Nacional, en una versión de un texto de Ingmar Bergman traducido al español como *Escenas para aprender a*

910 Folleto de presentación del repertorio del Teatro del Camarín del Carmen. Sin fecha. Pág. 14.

*amar*⁹¹¹, se puede decir que Nowicki vendió su alma al diablo. Consciente de que nunca había querido repetir en Colombia los modelos culturales de la “represión” socialista, Nowicki fue decidiendo, poco a poco, que su teatro, para alcanzar los mismos niveles de aceptación que consigue con el entretenimiento televisivo, ha ido cediendo para que sus espectáculos se conviertan en “dramatizados en vivo”. Tras vivir seis años en Polonia, Nowicki regresó a Colombia y sus montajes han perdido su curiosidad *d'avant-garde*, y se han inclinado por reproducir modelos abiertamente ligados a los intereses del mercado. *Infraganti* (2007), *Hombre con hombre, mujer con mujer* (2011), ambas escritas por el productor y libretista de televisión Dago García, o *SexZoo* y *Las malcriadas* (las dos estrenadas en 2012) dan cuenta de la transformación de un director que jugó con las formas y los lenguajes a partir de los modelos clásicos y, con el correr de los años, decidió dejar que la corriente del río reacomodase sus caprichos.

Cuando Nowicki y el Teatro Camarín del Carmen estrenaron la segunda versión de *Edipo rey*, el director polaco escribió: “También vale la pena recordar que después de Freud la historia del Rey de Tebas ya no es la misma y, al contrario, muchas veces proyecta fuertes desconciertos sociales. Tenemos que confesar la verdad: aunque realizamos un gran esfuerzo, nuestros gestos se convirtieron en triviales. Tal vez de éstos resulte alguna moraleja”⁹¹². En un gesto premonitorio, “la moraleja” de todo este amplio recorrido a lo largo y ancho de la experimentación teatral, sería que, tras ese largo esfuerzo, los gestos de una generación que llega a la madurez terminan entregándose a la trivialidad, para poder seguir con vida. Agotados, quizás, por darle piso contemporáneo a los rigores del pasado, Nowicki y sus cómplices han decidido saltarse un obstáculo y entregarse directamente a los placeres del presente. Quizás resulten goces mucho más efímeros y, desde una perspectiva de la historia del arte, mucho más decepcionantes. Pero el tiempo se ha encargado de lanzar una feroz prueba de fuego al demostrar la evidencia de la desaparición de grandes esfuerzos por reinventarse la belleza. Hoy por hoy, las *Acotaciones de pie de página de 'Edipo rey' de Sófocles* de Ana María Sánchez, Ricardo Forero, Elkin Díaz, Robinson

911 A partir de la miniserie para televisión de ocho capítulos *Scener ur ett äktenskap*, cuya versión cinematográfica fue distribuida mundialmente en 1974. Conocida en castellano como *Escenas de un matrimonio* o *Escenas de la vida conyugal*, tal como se tituló en su momento en Colombia.

912 *Ibidem*.

Díaz, Juan Carlos Giraldo, Jhon Álex Toro y Pawel Nowicki puede que se hayan convertido en polvo. Un polvo esparcido al viento que no puede equipararse a la firme roca inmarcesible de su modelo original griego. Sin embargo, en medio del desastre y del olvido, pareciese como si un travieso clown, entre las bambalinas de la historia, quisiera guiñarles el ojo a los que desconocieron el corto verano de la anarquía colombo-polaca. Y quizás allí, de entre sus restos, se encuentre una memoria mucho más intensa y profunda de lo que, en un principio, pudo llegar a considerarse entre el público que aplaudió desconcertado, tanto a los estudiantes precoces de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá, como a las estrellas efímeras del Teatro del Camarín del Carmen.

6.4.2 *Bakkhantes*: Dionysos, Omar Porras y el Teatro Malandro



Bakkhantes de Eurípides, Teatro Malandro, 1996, Ginebra (Suiza). Dirección: Omar Porras.
Foto: © Jean-Paul Lozouet. Archivo del Teatro Malandro.

6.4.2.1 Bacanes y bacanales

A los 19 años, el futuro del joven aspirante a actor Omar Porras no parecía muy halagador. Corría el año 1982 y en Bogotá, su ciudad natal, la situación para los aspirantes a formarse en el mundo del teatro era, por decir lo menos, desoladora. Porras había crecido en uno de los barrios del noroccidente de la ciudad y su interés por el arte le llegó gracias a espontáneas lecturas y a algunos juegos inocentes que realizase en su entorno. Hijo de padres campesinos que con muchísimo esfuerzo establecieron su espacio en la capital colombiana, no parecía que el pequeño Omar tuviese algún tipo de influencia que lo llevase hacia el mundo de las artes. Muchos años después, el futuro director del Teatro Malandro contaría que, en una iglesia cercana a su barrio, encontró la necesidad de convertirse en un ser gregario. La participación en el coro, la espiritua-

lidad y las convenciones rituales lo entusiasmaron de manera profunda. Poco a poco, comenzó a inventarse personajes y a representarlos en su colegio. Se sintió atraído por la figura del payaso y luego por los títeres. Inventándose pequeñas historias que representaba en su entorno, el mundo de la creación de situaciones y de personajes se fue convirtiendo en una forma de ganarse la vida. Convencido de que allí estaba su camino, intentó inscribirse en la Escuela de Teatro del Distrito pero no fue aceptado. Optó entonces por los estudios de danza moderna, donde descubrió las imágenes de Nijinski y los Ballets Rusos de Diaghilev que lo cautivaron. Trabajando como mensajero para pagar sus estudios y ayudar a su familia, llegó el día en el que Porras decidió quemar sus naves y atravesar el océano, donde se encontraba otro mundo, otra sensibilidad, otra vida posible.

En 1984, se instaló en París. Durante años, se ganó la vida haciendo teatro en las calles y, sobre todo, haciendo títeres en el metro, en la línea 1, entre las estaciones de Châtelet y Concorde. Esta suerte de “teatro de guerrilla” debería tener sus compensaciones y, mientras corría el riesgo de conquistar la capital francesa con las aventuras de su propia inventiva, asistía noche a noche a las representaciones de Benno Besson y Giorgio Strehler, de Mathias Langhoff y Antoine Vitez, de Peter Brook y Bob Wilson, de Lucian Pintilie y Pina Bausch. Poco a poco, el joven Porras consigue abrirse paso en distintos templos de la escena parisina. Recibe algunas clases en la escuela de Jacques Lecoq. Luego, es admitido en los famosos *stages* de Ariane Mnouchkine en el Théâtre du Soleil, donde entra en contacto con otras disciplinas relacionadas con el mundo de la escena, especialmente con las formas tradicionales del teatro balinés, del sur de la India y del Japón. Estando en La Cartoucherie de Vincennes, donde tiene su sede el teatro de Mnouchkine, consigue trabajar en *L'Épée de Bois*, en tres montajes consecutivos⁹¹³, hasta que entra en contacto con Les Bouffes du Nord de Peter Brook, donde asiste a los ensayos generales del mítico montaje de 9 horas del *Mahâbhârata*, con adaptación de Jean-Claude Carrière. Allí tiene un encuentro definitivo en su vida: conoce a Ryszard Cieslak, el actor *sagrado* de Jerzy Grotowski, quien lo invita a participar en la puesta en escena de una adaptación de

913 *Caligula* de Albert Camus, *Volpone o el zorro* de Ben Jonson y *Tamerlan* de Christopher Marlowe, los tres dirigidos por Antonio Díaz-Florián.

Dostoievski⁹¹⁴. Porras reconoce que él no trabajó con Cieslak sino que Cieslak trabajó con él. Lo domó, lo moldeó, le dio una sensibilidad precisa en su cuerpo para que pudiese consolidar la destreza de sus propias herramientas físicas. Porque Porras lo que siempre quiso hacer en la vida era actuar. El trabajo como director llegó después, como una necesidad práctica. Pero el contacto físico con la escena se le presentaba como un requerimiento fundamental para poder seguir adelante con los acertijos del mundo. Gracias a Cieslak, consiguió una breve estancia en Pontedera, en el mítico Workcenter de Jerzy Grotowski. Allí, quizás guiado por la contundente presencia del gran maestro polaco, Porras fue gestando su destino. Y su destino era una decisión de hartazgo: a pesar de venir desde muy abajo, a pesar de ser un hijo de la pobreza en un país plagado de incertidumbres, a pesar de no contar ni con estudios ni con diplomas de respaldo, se sometería a convertirse en protagonista. Sus necesidades expresivas no giraban en torno a la repetición de modelos o a la de ser un obrero de la creación sino, por el contrario, quería ser inventor de formas, necesitaba liderar un proceso y consolidar su propia aventura vital.

No es muy claro el momento en el cual Omar Porras llega a Ginebra. Lo que sí forma parte de su leyenda es la manera a contracorriente como se fue instalando en la ciudad, por la puerta de atrás, como *squatter*, abriendo espacios clausurados con grupos de jóvenes artistas que necesitaban de un lugar dónde probar sus aventuras formales. Así, el 20 de julio de 1991, un nuevo espacio marginal abrió sus puertas en Ginebra para la representación de insólitos espectáculos: el Théâtre du Garage. Y el texto escogido no podía ser otro que la obra paradigmática de la escena moderna: *Ubu roi* de Alfred Jarry. Porras, acompañado de sus cómplices de la creación, escoge un nombre provocador para el grupo, que a los suizos no les da mayores pistas: Malandro. El nombre, le interesaba al joven actor y director colombiano porque presentaba una ambigüedad reveladora: un *malandro* es una suerte de seductor popular que, al mismo tiempo, puede ser considerado un delincuente, un antisocial. Su connotación peyorativa no se percibía entre los espectadores ginebrinos, pero sí anunciaba, de manera secreta, la actitud contestataria y provocadora de Porras y sus compinches. El español de la América Latina entendido

914 *Mon pauvre Fedia* en el Théâtre de L'Épée de Bois (1986).

como una suerte de secreta rebelión⁹¹⁵. Después de *Ubu roi*, el grupo se concentraría en una curiosa versión de *La tragique histoire du Doctor Faust* de Christopher Marlowe. Basuras, detritus, viejos trastos callejeros, todo servía para construir una estética residual, donde la belleza emergería de los desechos sociales. Tanto el *Ubu* como el *Faust* serían vistos como una curiosidad marginal y no pasarían de allí, de no ser porque los integrantes del Teatro Malandro se decidieron a poner en escena a uno de los autores suizos más importantes del siglo XX: Friedrich Dürrenmatt. El montaje de *La visite de la vieille dame* en 1993 se convirtió en todo un acontecimiento nacional. Por lo demás, Porras representó el rol femenino protagónico y se convertiría en un intérprete que no sólo dominaba distintos registros expresivos sino que, a su vez, conocía como pocos la técnica de la actuación con máscara⁹¹⁶.

En 1994, tras recibir el Premio al Mejor Espectáculo Independiente, Porras es nombrado *Maitre de Stage* en la Escuela Serge-Martin y, a partir de ese momento, su figura comenzó a ser reconocida primero, en los principales escenarios suizos, luego, en la Europa franco-parlante. Un año después, el estreno de su *Othello* de William Shakespeare (donde no sólo fue responsable de la dirección sino de la interpretación del rol de Iago) confirmó que Omar Porras no representaba un esfuerzo efímero de un joven colombiano con veleidades de estrella, sino que el teatro había encontrado un nuevo representante en la selecta galería de grandes creadores que se aferran a la tradición para aprender el presente. Poco a poco, se fue gestando en Malandro una estética y, por qué no, cierta religiosidad frente al oficio escénico. El teatro de Omar Porras se nutría de múltiples fuentes y tenía el reservado privilegio de no parecerse a nadie, salvo a sí mismo. De todas maneras, los miembros del grupo no querían encasillarse en la representación de textos clásicos de probada eficacia, sino que fueron decidiéndose por internarse en los laberintos de la dramaturgia contemporánea. Así, en 1997, construyeron un profundo

915 No solamente el grupo fue bautizado como el “Teatro Malandro”, sino que el órgano de difusión de sus trabajos era un tabloide llamado “El berraco” que, en su Colombia natal, quiere decir “el mejor”, “el más fuerte” y, al mismo tiempo, “el más difícil”. Ambas expresiones (*Malandro* y *Berraco*) eran utilizadas en castellano.

916 *Der Besuch der alten Dame* fue escrita por Friedrich Dürrenmatt en 1956. Hay una célebre versión cinematográfica: *The visit*, de 1964, dirigida por Bernhard Wicki, con Ingrid Bergman en el rol protagónico.

divertimiento alrededor del *Strip-Tease* del dramaturgo polaco Slavomir Mrozek. Ese mismo año, el Teatro Malandro tocaría el cielo con las manos gracias a la versión que realizasen de las *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. Giras internacionales, estudios sobre el estilo de Omar Porras, entusiastas reconocimientos por parte de la crítica especializada. Curiosamente, a pesar de que en Bogotá, su ciudad natal, se desarrollase desde 1988 el Festival Iberoamericano de Teatro, sus montajes nunca habían sido invitados y el nombre de Omar Porras sólo era reconocido por algunos pocos privilegiados que habían observado sus montajes europeos⁹¹⁷. La fascinante iconografía de *Bodas de sangre* insta una nueva manera de resolver los textos clásicos. No se trataba de una versión reverencial del melodrama lorquiano, ni mucho menos una transformación “original” del texto, de tal suerte que las palabras del poeta desaparecían ante una puesta en escena más inteligente que las intenciones del dramaturgo. Al contrario, enamorado de la palabra escrita, Porras ha querido siempre homenajear a su manera a los dramaturgos que adora. Pero su poderosa intuición, su travesura de niño incesante, poco a poco le han enseñado que el juego de la escena hay que saberlo articular de manera sensible y poética con las palabras de los hombres de letras. Porras no escribe: ejecuta a través del maquillaje, de las luces, de la música, de las canciones originales, de las máscaras, del vestuario. No hay realidad en su teatro: el escenario se puebla de pequeñas figuras, de duendes traviesos, de caricaturas metafísicas, de sueños insepultos. De allí que las mezclas desopilantes pueden producir efectos gloriosos, como introducir figuras de la música antillana (“Gangán” y “Gangón”, dos hermanos gemelos “prestados” a una canción de los músicos de salsa Ricardo Ray y Bobby Cruz) en medio de las pesadillas sin nombre de sus *Noces de sang*.

Pero los lazos de Omar Porras con el pasado siempre han sido necesarios. Durante el proceso de montaje de *Strip-Tease*, el grupo leyó *La Orestíada* de Esquilo. Por múltiples razones, se convertía en una necesidad establecer puentes temáticos entre distintos autores, entre distintas estéticas. Para ellos, como para muchas de las compañías que establecen sus necesidades artísticas de acuerdo con un impulso común, la escogencia de un texto se convierte en una suerte de necesidad orgánica y, con

917 El primer montaje de Omar Porras y el Teatro Malandro que se presentó en Colombia fue *Ay! QuiXote* en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá del año 2002.

frecuencia, se establecen correspondencias a través de muchos vínculos que, en apariencia, no pertenecen a los de la lógica o a los del rigor académico. Porras no tiene muy claro en qué momento la lectura de la farsa de Mrozek los llevó a *La Orestíada*. Pero sí admite que la razón por la cual la obra del dramaturgo polaco los llevó a Esquilo se debió a cierto trasfondo mítico que se esconde más allá de las situaciones planteadas en *Strip-Tease*. A pesar de que la pieza se desarrolla en un espacio cerrado y su tema central gira en torno a la idea del encierro, la lectura de Esquilo los llevó a reflexionar sobre la manipulación de los seres humanos desde una perspectiva, si se quiere, más metafísica. Así, el montaje se hizo en un espacio abierto, de tal suerte que los personajes se encontraban encerrados “en el universo” y no sólo en un cuarto. En *Strip-Tease*, los hombres son manipulados por un ser que está por encima de ellos mismos, el cual representa al totalitarismo, al sistema opresor. Al grupo le interesó explorar esa figura como la de un dios omnipotente que controla a su antojo a los mortales y sus respectivos comportamientos corresponden al arbitrio de los caprichos de los seres superiores. En la obra, a los personajes les quitan las corbatas y sus trajes, para que no se ahorquen. Porras decidió construir una mano gigante en látex que representaba esa fuerza superior que dominaba los comportamientos de los pequeños seres que habitaban su propio encierro. Pero allí, su preocupación fue más allá: ¿quién manipula esa mano gigante? Curiosamente, la asistente de dirección de *Strip-Tease* se llamaba Chryssoula Nissianaki y era de origen griego. Durante el proceso de creación, Porras le planteó a su asistente que los acontecimientos de la farsa de Mrozek lo llevaban a pensar en la tragedia antigua. A Nissianaki el asunto le interesó y comenzó a establecer vínculos con algunos textos a partir de los cuales se pudieran tejer secretas correspondencias.

Nissianaki terminaría siendo la persona encargada de activar la mano gigante en la puesta en escena de *Strip-Tease* y, para complementar la idea de Porras, se inventaron un personaje (“La mujer, la mano”), una suerte de ángel caído que representaba a las figuras femeninas trágicas, las cuales atraviesan distintos momentos fundamentales en la historia del teatro. Estas mujeres no se identifican, paradójicamente con el poder sino con el dolor, con el desgarramiento. Dentro del espacio, había una suerte de cárcel, representada por una puerta gigantesca que, al mismo tiempo, daba paso a un lugar laberíntico en el que los personajes estaban

llenos de trampas de fuego, de agua, de obstáculos inesperados. “En la creación de *Strip-Tease*, el Teatro Malandro explota al máximo la vena inventiva que le aseguró el éxito. Ni una sola pausa, ninguna tregua para la mirada y los oídos: agua y fuego, trampas y puertas embrujadas, ruidos y música, fumígenos y lluvia de plumas, el espectáculo es una delirante erupción de imágenes, muy cuidadas a pesar de su apariencia descabellada”, comentaba en su momento Francine Collet⁹¹⁸. Esta necesidad de transformar el espacio, de tal suerte que se convierta en una burbuja expresionista donde habitan seres insólitos, será una constante al interior de las preocupaciones estéticas de Porras y su grupo: “El joven director domina verdaderamente el arte de crear una atmósfera a partir de nada; de algunos trapos tirados sobre el suelo y de retazos cosidos, inventa un telón diabólico. Oscuridad, juegos de luz, música que llega a las entrañas, el espectáculo comienza mucho antes de la primera frase, con un recorrido de aperitivo, a través de un laberinto industrial remodelado por unos genios del reciclaje”⁹¹⁹.

En esa constelación caótica, Porras construyó una metáfora en la que los hombres eran víctimas del castigo de unos seres superiores siniestros que los atacaban por haberse atrevido a poner en tela de juicio el orden establecido. En el montaje final, la mano era dirigida por una mujer sentada en un inodoro. Detrás de ella, un telón gigantesco, de más de diez metros, elaborado con restos de ropas de miles de seres, evocando los despojos de un campo de concentración. La asociación de ideas llevó a Porras a considerar la imagen de Auschwitz y los campos de exterminio ubicados en Polonia. De otro lado, a partir de una melodía inspirada en las rancheras de Chavela Vargas, la mujer en el inodoro cantaba en griego una letanía que, en realidad, se trataba de las fechas en las que había sucedido alguna masacre terrible en la historia reciente de la humanidad. La mujer comenzaba a buscar entre las ropas a sus difuntos. Esta serie de asociaciones fueron creando una pulsión de muerte y destrucción en las búsquedas de Porras. Este tipo de imágenes desgarradas, las cuales iban apareciendo en su espectáculo sin un mapa de ruta muy claro, lo llevaron

918 Collet, Francine. “Le Teatro Malandro donne à voir un spectacle qui se passerait de texte”. Citado en *Teatro Malandro Omar Porras*. Villegas Editores, Bogotá, 2007. Pág. 194.

919 Fabbri, Sandrine. “Le Teatro Malandro à Sécheron”. Citado en *Teatro Malandro Omar Porras*. Villegas Editores, Bogotá, 2007. Pág. 194.

a los trágicos griegos. Pero no sería *La Orestíada* de Esquilo la que le marcara el camino, como podría suponerse. Sería un texto muy ligado a su particular descubrimiento del teatro: *Las Bacantes* de Eurípides. A los 17 años, Porras sobrevivía en Bogotá como mensajero. En sus trayectos diarios, acostumbraba a detenerse en la desaparecida Librería Buchholz en el centro de la capital. Sin una razón muy precisa, la edición de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche siempre le llamaba poderosamente la atención. Leía fragmentos enteros al final de la tarde, hasta que una de las vendedoras decidió regalarle el ejemplar de Alianza Editorial. Ese libro, que Porras aún conserva como un tesoro, lo llevó a interesarse por el tema de lo dionisiaco de una manera progresiva. Ese recuerdo de esas lecturas lo empujó a sumergirse en el mundo de *Las bacantes* y a interesarse además, por el tema de la figura femenina que termina inexorablemente siendo una víctima. La idea del desplazamiento, de los inmensos grupos humanos que terminan huyendo del campo a la ciudad, se le había convertido a Porras en una obsesión. A partir de la imagen en *Strip-Tease* del extraño ángel caído que cantaba melodías fúnebres mientras evocaba a sus muertos, el tema del desgarramiento femenino volvió a tocarlo de una forma significativa, hasta el punto de decidirse a continuar su viaje a través del mundo de la escena enfrentándose al dolor por las vías exultantes de la tragedia. Por lo demás, la figura de Agave le produjo especial fascinación. Le interesaba esa alegoría de la mujer que, creyendo hacer el bien, termina descuartizando a su propio hijo, víctima de la ebriedad, de la confianza, de la ingenuidad eufórica. Creyendo que ella ha logrado acabar con el que los sacó de su territorio, el que los sacó de su mundo, creyendo que ha acabado con el destino fatal, termina siendo víctima de la crueldad insoportable de Dioniso. Más que las figuras de Penteo o de Dioniso o de las mismas bacantes, a Porras le atraía enormemente la presencia de Agave, representando el dolor de una víctima inexorable, de aquella que termina siendo felicitada sin saberlo.

Una vez escogido el texto, el grupo comenzó a descubrir la enorme potencia de la tragedia de Eurípides. Allí, de manera profunda, los miembros del Teatro Malandro comenzaron a darle una nueva dimensión a la idea de la máscara. La máscara entendida no sólo como objeto que cubre un rostro, sino la portadora de la idea de la suplantación, de la complejidad del ser humano, de la ironía en un hombre que deba representar la traviesa fiera que se esconde tras la festiva presencia de un dios como

Dioniso. A través de ejercicios muy físicos, de un tratamiento orgánico con los actores, *Las bacantes* se fue convirtiendo en un material que sirvió como detonante para explorar mundos secretos, los cuales estaban enquistados en las conciencias de sus nuevos creadores. Porras reconoce que montar una obra como la citada tragedia de Eurípides es una experiencia que raya con lo imposible. Lo más complejo para todo el equipo artístico fue encontrar la puerta de entrada para ingresar a *Las bacantes*. Porque, si se tomaban los asuntos al pie de la letra, podrían muy fácilmente desfallecer en el intento. El soliloquio inicial de Dioniso era una suerte de génesis que los llevaba al origen mismo de la experiencia teatral, el cual había que traducir en términos escénicos con otro tipo de recursos, los cuales fuesen más allá de la ilustración de la palabra, de tal suerte que instalasen al público (y, cómo no, a los actores) en una nueva dimensión de lo sagrado. A Porras le parece que hay pocas escenas de confrontación en la obra: Tiresias y Penteo, en la primera parte de la obra; Penteo, Tiresias y Cadmos al final; o los diálogos entre Agave, Tiresias y Cadmos... Para un director tan físico como Porras, había que encontrar los mecanismos internos en el texto que dieran pie para disparar las imágenes, sin necesidad de tener que “desarmar” los versos de la tragedia. Apoyados en una traducción publicada por Les Belles Lettres⁹²⁰ y tejiendo recursos prestados a distintas versiones francesas y españolas, finalmente Porras y su colaborador habitual, Marco Sabbatini, escribieron una “traducción” final que denominaron *Bakkhantes*, con un subtítulo aclaratorio: *d’après Les Bacchantes d’Euripide*.

Cuando se habla del ritual, Porras admite que había múltiples reflexiones alrededor de dicha convención en su puesta en escena. Esta categoría, si se quiere, *ceremonial*, de su teatro, está presente desde mucho tiempo atrás y se consolida en sus *Noces de sang*, que el director Suzuki Tadashi (quien, como ya se ha visto, montó *Las bacantes* bajo el título de *Dionysus*)⁹²¹ había valorado de manera especial. Cuando supo que Porras y el Teatro Malandro estaban a la caza de *Las bacantes*, invitó al grupo a su festival en Toga (Toyama, Japón). La experiencia oriental *in situ* fue definitiva para el conjunto colombo-suizo. Esa suerte de “fiesta paga-

920 Euripide. *Les Bacchantes*, Tome VI, 2e. partie. Texte établi et traduit par H. Grégoire avec le concours de J. Meunier. (2e. tirage revu et corrigé par J. Irigoien). Paris, 1998.

921 Ver 6.2.2.1. del presente estudio.

na” en que se convierte el exigente método de Suzuki le dio una nueva organicidad al trabajo de Porras y fue definitiva en la manera como se asumió la puesta en escena de *Bakkhantes*. Por otro lado, para el director colombiano la música de *Le sacre du printemps* de Igor Stravinski siempre le ha representado motivo de especial reverencia, desde los tiempos en los que descubrió las imágenes de los Ballets Rusos de Diaghilev. La obra del compositor de *Oedipus rex* le ha significado una cima fundamental al interior de sus gustos musicales. Porras decidió articular el espíritu de *Las bacantes* de Eurípides con las sensaciones que le provocaba *La consagración de la primavera* de Stravinski. Así comenzaron. Con una partitura dancística de gran rigor, de extrema exigencia, utilizando la música antes que los textos, como si lo que fuesen a montar fuese una coreografía y no una obra de teatro. De allí salieron las imágenes: de los hallazgos dancísticos a través de la música, articulados con los distintos pasos del método de Suzuki. Pero Porras y sus intérpretes lo llevaban a extremos. Partían de ciertos temas que iban extrayendo de las lecturas de la tragedia de Eurípides, los cuales traducían en imágenes dancísticas sobre el escenario, utilizando la obra de Stravinski como el motor que dictaba los impulsos rítmicos. Trabajaban con extractos de textos, pero de una manera extremadamente física. Tanto, que los actores se fueron despojando de ropas y de máscaras, porque fueron necesitando del contacto directo con los cuerpos casi desnudos. El largo viaje de “reinventarse” el drama de Eurípides apenas comenzaba.

Desde el primer ensayo, Porras le pidió a Nicole Seiler, bailarina del Ballet de Lausanne de Maurice Béjart, que dirigiera el entrenamiento utilizando *Le sacre du printemps* de Stravinski como guía⁹²². El grupo ya venía de una sólida experiencia tanto intelectual como física, de tal manera que la aventura creativa con Eurípides no los tomaba por sorpresa. Partían de un impulso y de una necesidad común, de tal suerte que las reglas del juego correspondían a las necesidades de un colectivo de trabajo y no sólo a los caprichos de un *metteur en scène* de alto riesgo. Pero la unidad que Porras encontraba entre Eurípides y Stravinski no podía ser simplemente intuitiva. Había que encontrarla de manera orgánica. Para ello, se concibió un *training* especial que tomó un tiempo en madurarse. Ese entrenamiento era de una exigencia extrema. Grandes saltos, gritos,

922 La consolidación mundial del coreógrafo belga de origen francés Maurice Béjart (1927-2007) se debió a su coreografía de *Le sacre du printemps* en 1956.

aullidos, articulados a la música para evocar lo salvaje, los primeros días del mundo. Este impulso los llevó directamente al paisaje del Citerón en el que va a encontrarse Agave. Los actores se iban hacia atrás, hacia los orígenes. Cuando Penteo intenta poner el orden, se da cuenta de que las mujeres se han ido y decide viajar a ese lugar donde se encontrará con el desorden esencial, con el núcleo concentrado de la barbarie. La secreta irrupción en el fascinante infierno de lo femenino, Porras la construyó de manera radical: no se trataba de un *déguisement* de Penteo⁹²³, sino que su conversión era física, total, evidenciando una desnudez donde lo femenino saltaba a la vista en el conjunto de sus atributos. Había una verdadera metamorfosis, la cual se apoyaba en los textos del mismo Penteo, quien anunciaba que iba a transformarse totalmente en mujer⁹²⁴.

La puesta en escena de *Bakkhantes* se construyó a partir de los elementos rituales que están inmersos en el texto. Apoyado en su asistente griega Chryssoula Nissianaki, Porras reinterpretó algunas convenciones de la Grecia antigua, presentes en ciertos rituales tradicionales. Por ejemplo, para el inicio del espectáculo, el recurso central fue la presencia del fuego, como punto de partida de una ceremonia no especificada. Apoyados en imágenes que fueron descubriendo al interior de cavernas oscuras, iluminados por antorchas encendidas, dicho elemento fue utilizado en el montaje, donde distintas sombras proyectadas sobre las telas del escenario comenzaban a cobrar vida, mientras Dioniso interpretaba su soliloquio inicial como el canto introductorio de una representación primitiva. Con distintos recursos tanto de la utilería como de la escenografía articulados a la palabra, construyeron un palimpsesto en el que, a través de distintas capas, iban apareciendo las imágenes de la puesta en escena. En algunos pasajes se quitaban los textos para valorar las figuras, las cuales elaboraban un conjunto rítmico y una suerte de ilusión mágica en el público. El resultado final, como en la totalidad de los montajes del

923 Como sucede en la comedia *Θεσμοφοριάζουσαι* de Aristófanes, en la que Mnesíloco se disfraza de mujer para salvar a su yerno Eurípides.

924 En las notas para el montaje, recogidas en el *Dossier de Presse* bajo el título “*Mise en scène d’un Mystère Poétique*”, el grupo lo aclara de la siguiente manera: “*Deux grands axes apparaissent comme essentiels. Le premier concerne le travestissement et la métamorphose de Dionysos et celle de Penthée. Emblématique du travail du comédien, ce travestissement implique bien plus qu’un simple déguisement. En arborant le masque de tragédien, l’acteur change de peau, mais surtout il entre dans un autre univers. D’homme, le voici devenu personnage; de réel, le voilà devenu illusion*”. (Dossier de Presse. Archivo Teatro Malandro).

Teatro Malandro, se consolidaba a partir del coordinado desequilibrio entre los recursos visuales y el texto. En el entramado, los versos de Eurípides funcionaban como detonantes de las imágenes, los cuales podían aparecer o desaparecer. En última instancia, sería el espectáculo, con su armónica distribución de las imágenes en la palabra, el que dictase el sentido profundo de las nuevas *Bakkhantes*.

Cuando se realizó la puesta en escena, corría el año 2000. Había alteraciones internas en el grupo. Porras atravesaba las vicisitudes de un divorcio. A su vez, los Malandros en su conjunto se vieron contagiados por una suerte de desgarramiento que se tradujo en el estilo de las imágenes, donde lo festivo no dejaba de tener sus dosis de extrema crueldad. En el resultado se veía la necesidad de un despojamiento de los horrores del mundo que los rodeaba y del cual escapaban a través del encuentro con las formas iniciáticas del teatro. Para ello, el grupo no excluyó la presencia del humor. “El texto no es sino una organización de símbolos que recogen imágenes y metáforas”, sostiene Porras⁹²⁵. “Si yo leo en un libro frases como ‘la cabalgata avanzaba sobre el terreno’, esa frase producirá efectos muy distintos en un llanero colombiano, en un lector de Afganistán o en un actor de la India. Es como cuando yo leo al poeta cubano Lezama Lima... con sus versos inmediatamente me sumerjo en un viaje al interior de las imágenes. Por eso, cuando en *Las bacantes* Penteo decide entrar al Citerón y Dioniso acepta, comencé a generar imágenes: los cabellos del rey los imaginé con cebada, como la cebada que cortaba mi padre campesino. Penteo necesitaba senos, entonces le fabricamos unos senos reales. A Penteo le sobraba el sexo, entonces le cortamos físicamente el falo. Habíamos inventado, para la adaptación, un corifeo que era el que se encargaba de contar la historia. En la improvisación, los actores se inventaron un conejo. A ese conejo le arrancaban las entrañas y, con su sangre, Dioniso le pintaba los labios a Penteo⁹²⁶. Dioniso era un artista, al que no le importaba arrancarle los senos a una mujer para pegárselos a

925 En conversación especial para el presente estudio, realizada en julio de 2013 en Bogotá, durante uno de los viajes que Omar Porras hizo a la capital colombiana, para la organización de la sede de su teatro colombiano llamada “La Quinta Porra”.

926 Ese conejo podría tener referencias antiguas. Existe una pintura en un vaso en que dos ménades le dan a Dioniso un conejo (o una liebre, probablemente). (Ánfora ática de figuras negras, ca. 540-530. Pintor Amasis. Cabinet des Medailles, Paris, France. N° catálogo: Paris Medailles 222). Y luego están los vv. 24-6 de *Las Euménides* de Esquilo en los que un ejército de bacantes cazan a Penteo como si fuera una liebre.

un hombre.”⁹²⁷. El humor, por consiguiente, estaba articulado con la barbarie. El horror, en sus límites extremos, debería producir risa, puesto que no se trataba de una intimidación realista hacia los espectadores, sino que la reproducción de las formas salvajes no estaba exenta de los recursos inocentes de los juegos infantiles.

Dos años antes, se había lanzado mundialmente la canción “La vida es un carnaval” de la cantante cubana Celia Cruz⁹²⁸. Porras quería que la idea brutal de los carnavales de América Latina también hiciera su presencia en su propia interpretación de las bacanales euripídeas. Según el director colombiano, quería dejar colar el lado salvaje de los carnavales de Suramérica (Barranquilla, Rio de Janeiro, el carnaval de negros y blancos en el sur de Colombia...) donde la muerte hacía su presencia de manera casi cotidiana (“si este años no hay muertos, el carnaval no es bueno”... era una frase que antaño se acuñaba para este tipo de ceremoniales colectivos, hoy por hoy convertidos en fiestas lúdicas donde cada vez más desaparece su pulsión tanática para darle paso al culto desaforado del cuerpo y del erotismo). *Bacanal* y *bacanería*, palabras unificadas por su similitud sonora, fueron dos ideas que Porras articuló dentro de su imaginario escénico y las hizo coexistir en su particular manera de reinventar el ritual. Así como la palabra *malandro* entró a formar parte del argot teatral ginebrino, así mismo Porras quiso que la *bacanería* (esto es, la actitud fresca y desparpajada de los habitantes de la región Caribe colombiana) se integrara con la idea de la fiesta frenética y salvaje, de tal manera que las bacantes fuesen una suerte de figuras prestadas a la rumba latinoamericana. Sin poner en evidencia que se trataba de la mítica cantante Celia Cruz, las trompetas de “La vida es un carnaval” entraron a formar parte de la partitura sonora en la puesta en escena de *Bakkhantes*, más por el efecto de reiteración que las trompetas tenían en su conjunto, antes que por un tipo de explicación racional o cultural. Este contrapunto, este choque de insólitas asociaciones de alto riesgo han formado parte de la paleta inagotable del teatro de Omar Porras, donde el director bogotano no se limita, ni se siente intimidado por las convenciones. Al contrario, si

927 Conversación con Omar Porras. Bogotá, julio de 2013.

928 Celia Cruz (1925-2003), conocida como “la reina rumba”, máxima exponente de la salsa y la música antillana de todos los tiempos. Vocalista de la Sonora Matancera y de la legendaria Fania All Stars. “La vida es un carnaval” forma parte de su álbum *Mi vida es cantar*, publicado en 1998.

en sus impulsos internos el director sentía que Celia Cruz debería convivir con los ritmos de los versos de Eurípides traducidos al francés, Porrás lo establece sin ningún tipo de autocensura. El ritmo de la salsa entró en *Bakkhantes* como chispas, como guiños que indicaban la aparición de mujeres en estados lisérgicos. Dioniso le da a Penteo un vaso de vino y lo sumerge en una suerte de *trip*, donde hace su aparición una extraña colección de imágenes, que va desde lo sensual a lo terrible. De otro lado, como *Le sacre du printemps* les había dado tanta información sonora para la puesta en escena, decidieron tomar una opción, a todas luces, radical: grabaron la música al revés. Es decir, el sonido en sentido inverso. Y la coreografía también fue desarrollada de adelante hacia atrás. Muy pocos espectadores se daban cuenta del artificio: Stravinski desaparecía con el efecto en sentido contrario, para darle paso a una nueva dimensión musical que evocaba un mundo irracional, un juego de intensidades arrasadas que no pertenecía a una dimensión melódica reconocible⁹²⁹. Esto, por supuesto, en palabras del director es “como correrle el tapete” a los actores. Porque los intérpretes tenían toda una partitura de movimientos establecida y, al hacer este tipo de transformaciones en la mitad del proceso, el *tempo* del montaje se transformaba en su totalidad⁹³⁰. Porrás no le teme a este tipo de acciones suicidas durante el proceso de puesta en escena. Considera que no se trata de suprimir elementos logrados, porque estos, de alguna manera, volverán a aparecer más adelante. Pero para un indagador incesante como el director de *Noches de sang*, le resulta mucho más productivo crear variaciones sobre lo ya conseguido, antes que casarse y dejar estático un proceso.

929 Este recurso, por lo demás, fue utilizado en la llamada “Música concreta” desde los años cincuenta y tuvo especial aceptación en el rock psicodélico de los años sesenta y setenta. (A propósito del tema, ver el ensayo de Michael Peters *The Birth of Loop*. <http://www.loopers-delight.com/history/Loophist.html> Consultado en diciembre de 2013). En el caso del mundo del teatro y de la danza contemporánea, se han utilizado distintas composiciones que recurren a dicho artificio (Varèse, Stockhausen, Cage, Kagel, entre otros).

930 Durante el proceso de puesta en escena de la obra *Bolívar: fragmentos de un sueño* (2010, primer montaje realizado por Omar Porrás en Bogotá, invitado por el Ministerio de Cultura de Colombia, para la celebración de los 200 años de la independencia nacional), el director utilizaba sistemáticamente este recurso de transformar casi a diario los hallazgos conseguidos en los ensayos, de tal suerte que los actores estaban alerta para continuar con la acción creativa, corriendo el riesgo de “borrar”, cada cierto tiempo, las imágenes trazadas con anterioridad.

En cuanto al espacio, el director y los actores de Malandro llegaron a acuerdos estéticos sobre los cuales deberían entrar a jugar. En primer término, querían conservar la idea de un tablado, de un desierto y no debería haber construcciones arquitectónicas. Sólo evocaciones. Había cuatro palos centrales en el escenario⁹³¹. Allí, en ese territorio, los actores deberían encontrar sus propios estados catárticos que, para Porras, se deben “traducir” como estados de *apaisement*, donde puedan darse el lujo de ir “más allá”, de internarse en lugares desconocidos, para poder salir de lo ordinario y darse el lujo de buscar lo extraordinario. La puesta en escena debe ayudar a los intérpretes a atravesar los límites. Pasar un límite físico y un límite psicológico. Un límite de la razón. Esta dimensión la comenzó a desarrollar Porras cuando descubrió el trabajo con la máscara que, si bien es cierto, no se tuvo en cuenta en el resultado final de *Bakkhantes*, de todas maneras le sirvió para transgredir la fidelidad mecánica o ilustrativa del texto. Es, según sus palabras, “cuando el actor logra sorprenderse a él mismo”⁹³². El “estado catártico”, según Porras, no debe ser un estado normal, controlado. Pero tampoco es una droga. Para ello sirve el entrenamiento físico, el cual ayuda a tener resistencia, para conseguir un cierto nivel de equilibrio, un cierto nivel de respiración, una cierta calidad física, pero que no se debe limitar únicamente a la presencia escénica, sino también a acercarse a un territorio mucho más espiritual y creativo. De esta manera, los entrenamientos con la música de Stravinski los llevó a un estado de euforia, de la misma forma que sucede en una fiesta. En la fiesta se llega a momentos donde se puede perder el control y se ingresa a otros estados, tal como lo sabe muy bien Porras gracias a su fascinación por la rumba latinoamericana. “En general, esto lo produce la embriaguez y la danza”, comenta. “En algunas culturas, se llega a esos estados a través del frenesí del baile. En nuestro teatro, hemos querido aprender a acercarnos a dichos momentos de transgresión pero, al mismo tiempo, poderlos controlar”⁹³³. Por ello, Porras le dedicaba tiempos específicos en el entrenamiento, para que los actores entraran en ciertos estados de transformación espiritual. Quiso probar este recurso. Quiso llevar un poco más lejos la experiencia que había vivido con Ryszard Cieslak o lo

931 Idea que se repetiría en la versión de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare que Porras dirigiese en el Japón en el año 2013.

932 Según la conversación sostenida con el director en La Quinta Porra (Bogotá) en el mes de julio de 2013.

933 *Ibidem*.

poco que pudo trabajar en el Workcenter. Porras había experimentado en carne propia con grupos que buscaban ese tipo de *commoción interior*. Sin tener un conocimiento profundo sobre el tema de la tragedia griega, el Teatro Malandro se dejó llevar por el impulso de los textos de Eurípides que, según él, “son los restos de un ritual, lo poco que se pudo restituir de un ritual. No hay nada que nos diga, a ciencia cierta, que esos versos se representaron de una u otra manera”⁹³⁴. Ahora bien, según el director, la música de *Le sacre du printemps* de Stravinski llevó a Nijinski y sus bailarines a estados que se podrían denominar “catárticos”. Por ello, la conjunción del texto de Eurípides, con los sonidos del compositor ruso, las coreografías y, todo ello, sumado a la construcción del espacio, dio como resultado un tipo de experiencia que producía estados de transgresión, al menos, en un principio, en los actores.

Cuando el Teatro Malandro fue invitado por Tadashi Suzuki a Toga, los actores vivieron una experiencia muy intensa, pues se presentaron al aire libre, en pleno invierno, mientras caía la nieve. Lo vivido en aquel momento fue “muy violento”, según lo expresaron los mismos actores, quienes deberían permanecer desnudos durante toda la representación. Pero se trataba de un acontecimiento único, pues llegar a Toga es todo un peregrinaje, a donde van espectadores y especialistas que tienen una profunda conexión espiritual con el teatro. Para los actores de Malandro era otra manera de llegar al Citerón. “Toga es la ciudad gemela de Delfos”, comenta Porras con entusiasmo. “En realidad, no es una ciudad. Allá hay un conjunto de construcciones que parecen malocas y una serie de teatros. El público llega en buses. Cerca hay algunos hoteles. Pero la mayoría de espectadores se regresan en buses a la ciudad más cercana que está bien abajo de Toga. Está lejos de todo”⁹³⁵. Suzuki se convirtió en un personaje que orientó muchísimo los destinos del Teatro Malandro. Para Porras, el hecho de ver a un creador en acción, su disciplina descomunal y la manera como organizaba a su equipo, a “su tribu”, le sirvió de manera definitiva. El hecho de compartir con sus actores todos los rituales y las técnicas de preparación de sus espectáculos, le sirvió al grupo y a su principal gestor como un nuevo motor de construcción para su andamiaje creativo. No se trataba de imitar, porque la experiencia de Suzuki, como la de los grandes “inventores” de la escena, es irrepetible. Pero sí

934 *Ibidem*.

935 *Ibidem*.

comenzaron a encontrar sus equivalentes en la propia aventura artística de Malandro. De todas maneras, no se trataba, ni mucho menos, de un descubrimiento para Omar Porras, sino de una extensión de su experiencia. Porque el director colombiano ya había vivido el trabajo de grupo de manera intensa, durante dos años, en La Cartoucherie y había conocido la manera como se gestaban los espectáculos al interior del Théâtre du Soleil, donde las exigencias colectivas eran de un rigor extremo⁹³⁶.

Pero todos estos preparativos deben tener un propósito de ida y vuelta. En última instancia, las transgresiones espirituales de los actores terminan agotándose en ellas mismas, si no se consigue un tipo de conexión con los espectadores que es donde, finalmente, deberá existir la idea misma de la catarsis. Para ello, Porras organiza un dispositivo secreto en sus creaciones, en el que el *tempo* de la puesta en escena tiene una progresión especial. Al ser consciente de que el espectador llega al teatro con la agitación propia del mundo exterior, el director y su grupo se encargan de instalarlo, poco a poco, en los ritmos de la ceremonia teatral. No es posible arrojarse a la intensidad de un espectáculo de una manera brusca, porque el asistente al espacio de la representación no tiene el tiempo para asimilarlo. Así que, tanto en *Bakkhantes*, como en *Ay! QuiXote* o cualquiera de los espectáculos emblemáticos del Teatro Malandro, hay un pequeño sonido, durante la entrada del público a sus butacas, casi imperceptible, pero que va preparando al asistente para lo que se viene. De la misma manera, la luz, la temperatura de los colores, todos a una, son puestos al servicio de ese cambio progresivo que debe haber en los espectadores, de tal suerte que pase de los rigores de la realidad, a los ritmos interiores de la representación. En *Bakkhantes* se utilizaban tules para la creación de un efecto similar al del amanecer donde, sutilmente, se producía un efecto de misteriosa alborada, acompañado siempre por una nota sonora continua, muy sutil. El espectador entraba así en otro territorio, en un espacio que sólo pertenece a la constelación estelar del teatro y no a otro lugar equivalente. A diferencia del cine, la conjunción

936 Según el libro *Omar Porras* (Actes Sud – Papiers, 2011), el futuro director del Teatro Malandro vivió la experiencia final del montaje de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* en 1985 y el inicio de la creación de *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* en 1987 (Omar Porras, p. 22). “Cuando los actores del grupo se preparaban durante meses en el montaje de *L'Indiade*, por ejemplo, ellos estaban inmersos en la India en todo sentido”, comentaba el director al evocar su paso por el Théâtre du Soleil (Conversación sostenida con Omar Porras en Bogotá, 2013).

de efectos de la representación se realiza al servicio de acontecimientos vivos, dispuestos al riesgo o a las transformaciones inesperadas. “¿Quién ha visto el viento?”, se pregunta Porras. “No podemos ver el viento, pero sí podemos ver las hojas bailando al ritmo del viento. Me gusta mirar el agua de un río y ver cómo el río lo dibuja el agua, no las piedras. Pero el río tiene ritmos, sonidos, cascadas, distintas calidades visuales. De la misma forma, estar en el teatro es como estar al interior de un río. Donde todo es determinante y todo configura su calidad interior”⁹³⁷. No se trata, por consiguiente, de buscar simplemente “lo bello” sino de encontrar un particular tipo de armonía, “donde todos los elementos estén conversando entre ellos”⁹³⁸. Cualquier recurso para la escena debe cumplir una función espacial precisa. “Porque, como decía García Márquez, cuando los objetos no están en su sitio, duermen mal”⁹³⁹. En este orden de ideas, Porras considera que un actor de teatro debe ritualizar todos y cada uno de sus recursos expresivos. De lo contrario, su comportamiento sobre la escena no tendrá un valor mágico para el espectador. “Desde el mismo *training*”, comenta Porras. “A mí me molestan los zapatos en el sitio donde vamos a realizar los ejercicios de preparación. El actor debe acondicionarse, en un sitio propicio para su actividad creativa”. Porque en trabajos como *Bakchantes*, cada uno de los intérpretes es una suerte de oficiante, de chamán, el cual debe alistar sus herramientas para llevar a los futuros espectadores dentro de territorios inexplorados, los cuales serán vistos como si fueran experiencias mágicas. En el Teatro Malandro, la representación es, debe ser, un ritual. No es un pasatiempo. El espectador será preparado para una experiencia que debe tener un rigor y una exigencia interior. Si se entra con una copa de champagne a la función, o con el teléfono móvil encendido, la idea del ritual se pierde. Se banaliza. “Uno no entra a la iglesia con una botella de aguardiente y comienza a beber con los amigos”, comenta el director. El teatro debe cumplir, por consiguiente, una función sagrada. Si el espectador se retira de la sala en el mismo estado en el que entró, perdió su tiempo. Y los actores también. Porras es consciente de que, en algunas tendencias teatrales del nuevo milenio, algunos directores conciben sus espectáculos para que el público se salga. Para que el público se sienta molesto. Dichos creadores-provocadores sienten placer contando el número de espectadores que se van retirando

937 Reflexiones de Omar Porras para el presente estudio (Bogotá, julio de 2013).

938 *Ibidem*.

939 *Ibidem*.

de la sala. Ese no es el caso del Teatro Malandro. Para Omar Porras y sus compañeros de viaje, es muy importante establecer un vínculo mágico con los asistentes al espacio de la ceremonia. Y dicha conexión debe producir, en quien es testigo de la experiencia, “un tipo de emocionalidad equivalente a la catarsis antigua”⁹⁴⁰.

Doce años después de la experiencia de *Bakchantes*, Porras y sus malandros pusieron en escena la obra *L'Éveil du printemps* (*Frühlings Erwachen*) de Frank Wedekind. En una extraña conexión, este montaje tenía secretos puntos conceptuales comunes que habían servido de apoyo para desarrollar sobre la escena el texto de Eurípides⁹⁴¹. Aunque *la tragedia* del dramaturgo alemán gira en torno al tema de la adolescencia, de sus múltiples aventuras y desarraigos, hay allí una suerte de reflexión existencial muy profunda, que para Porras resultó siendo una pregunta similar a la que se hizo cuando montó *Bakchantes*. “Porque la adolescencia es como un alambre de púas en el campo. Todos debemos atravesar por ella. Unos lo hacen por debajo, otros saltan. Pero todos dejamos algo de nosotros mismos allí ensartado: un pedazo de camisa, de pantalón, un rasguño en nuestra piel. Y cuando miramos hacia atrás, si somos sensibles, veremos esos jirones de existencia colgando en dicho alambre. De la misma manera, operó en mí la puesta en escena de *Bakchantes*. Porque necesitaba mirar hacia atrás y preguntarme a mí mismo sobre las razones esenciales del oficio teatral. Cuál es su materia, por qué insistimos en el mundo de la representación. Y para ello, necesité regresar a los orígenes”⁹⁴². Pero este viaje a la semilla, desde la perspectiva de un creador del nuevo milenio, no se aferra a las reglas sino que, por el contrario, se encarga de crearlas. Por ello, volviendo al tema del humor, éste se cuela en las imágenes de *Bakchantes* o de *L'Éveil du printemps*, porque para Porras se trata de un recurso que ha nacido con su cultura y del cual no le interesa desembarazarse. “No hablo muchos idiomas, pero no creo que exista una manera de jugar con las palabras o de burlarse del dolor de una

940 Todas las citas de Omar Porras son extraídas de la conversación sostenida para el presente estudio en julio de 2013.

941 En el *Dossier de Presse* de *Bakchantes* se planteaba: “*Nous avons cherché l'image intérieure de l'homme conflictuel, de l'être déchiré qui essaie de devenir adulte. Nous avons situé alors notre recherche à l'âge de l'adolescence, âge où l'individu se crée*” (“L'acteur artisan du corps de Bacchantes” Dossier de Presse. Archivo Teatro Malandro.)

942 De la conversación sostenida con Omar Porras en Bogotá. Julio de 2013.

manera tan desparpajada como sucede en América Latina. Hay una capacidad mágica y, al mismo tiempo violenta, de divertirse con el lenguaje, de bailar con el dolor. ¿Qué es el tango? Simplemente es una coreografía alrededor del sufrimiento. Lo mismo que el bolero. Por eso, en las *Bakchantes* de Malandro podía entrar la música de Celia Cruz, porque el humor más siniestro o la fiesta más feliz pueden convivir con la tragedia. Al menos en nuestra cultura. Hay un dicho que dice: ‘En Colombia nos bailamos un entierro’. Y eso sucede con muchísima frecuencia”⁹⁴³. En dicho montaje, hubo actores de distintas nacionalidades: polacos, ingleses, catalanes, españoles, franceses, suizos, colombianos. Entre todos construyeron la forma de articular los distintos registros de la tragedia, desde sus respectivas perspectivas, hasta llegar a los límites del placer. “Nos gozamos ese montaje”, es la expresión que utiliza Porras cuando recuerda sus *Bakchantes*. Y gozar en el teatro, como se ha visto, puede significar muchas cosas. Inclusive ser feliz en la más visceral de las tragedias.

6.4.2.2 Dionysos⁹⁴⁴: Fragmentos de un sueño

¿Cuál era el Dioniso que entusiasmó tanto a Omar Porras desde su adolescencia? ¿En qué consistió esa atracción por un personaje descubierto, no a través del teatro, sino a través de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche? Es posible que, en primer término, hubiese un punto de encuentro gracias a la complicidad festiva. Además, el “dios del vino” era también el dios que dio paso a las celebraciones teatrales. Pero, en el fondo, a Porras le atraía también que fuese el dios de la tragedia. Montar las *Bakchantes* representaba para Omar Porras indagar, desde adentro, desde las entrañas del texto, quién era ese dios del teatro que, en medio de danzas y desgarramientos, se encargaba de aniquilar a los que no lo adoraban. Del estallido inicial de sus lecturas adolescentes quedaría muy poco, salvo el impulso inefable de la curiosidad, el cual lo condujo a crear,

943 En el velorio de la actriz y productora teatral Fanny Mikey (Buenos Aires, 1930-Cali, 2008), creadora del Festival Iberoamericano de Teatro, se instaló el ataúd en la mitad de uno de sus escenarios y se bebió licor y se bailó música antillana hasta altas horas de la madrugada.

944 Cuando se habla de los personajes de *Bakchantes*, se conservan los nombres de la versión en francés.

finalmente, un paisaje que se encargó de poner en marcha una fábula que parecía cimentada en el territorio de la palabra. Pero mientras *Las bacantes* de Theodoros Terzopoulos era una ceremonia masculina, un tanto bestial, agotadora, *Bakkhantes* se caracterizaba por ser una fiesta iniciática en la que la belleza femenina se convertía en el territorio simultáneo del placer, del juego y del desastre. Para materializarlo, había que inventarse un imaginario propio de las convenciones del Teatro Malandro, de tal suerte que esta “gallada” de mujeres destructoras pudiese tener un espacio que no se pareciese a la realidad sino que, él mismo, fuese una galaxia autónoma, incomparable. Para ello, construyeron un dispositivo escénico donde se conjuga el amanecer y el crepúsculo, donde las coreografías y los juegos de los actores se vieran casi levitando sobre el escenario. El punto de partida fue el siguiente:

- Una isla en eclosión.
- Una isla de mujeres en éxtasis.
- Una masa sin forma que poco a poco deja ver una figura, mezcla de hombre, de animal, de dios.
- La euforia de esta figura excita y embriaga a las mujeres de la isla.
- El grito de la figura sacude la tierra.
- El dios comienza a actuar.
- El dios feroz y epidérmico va a contar una vez más la historia de la humanidad, a su manera.
- Esa especie de “siesta de un fauno” va a ser interrumpida por un rey guerrero y posesivo, que se encuentra impotente ante la epidemia que contamina los sedimentos morales de su reino.
- Penthé⁹⁴⁵, el rey, representa la razón y las leyes de los hombres. Es el rey de Tebas, donde hay un orden social y político representado, a su vez, en el orden del espacio escénico. Este orden se da, gracias a una cultura. Dicho orden va a ser desbaratado por Dionysos para conducir al caos a quien no lo adore. El grupo ve la disposición del espacio como una permanente “construcción y destrucción”.
- Los coros de las Bacantes deben tener una dimensión rítmica, coreográfica y musical. El grupo se apoya en la idea de

945 Se conservan los nombres de la versión en francés.

considerar que el texto se refiere a una época en la que “*l’art du poète de l’acteur et du danseur n’étaient pas encore différenciés*”.

- La obra es considerada “un misterio dionisiaco” en el que los actores deben desarrollar un talento especial a nivel rítmico, musical y poético. A través de una “exaltación física” evidencian el desarrollo de la palabra a través del gesto.
- El grupo debe balancearse entre las ideas de la civilización y la barbarie.
- La historia debe contarse a través de la imagen teatral, aprovechando todos los recursos de la escena. No solamente a través de la valoración de la palabra⁹⁴⁶.

Este conjunto de convenciones para la creación sobre el escenario, tenían su soporte en la “Traduction et Adaptation” de *Bakkhantes*, hecha por el mismo Omar Porras y por su colaborador habitual, el dramaturgo Marco Sabbatini⁹⁴⁷. La estructura general de la versión sobre la cual construyeron el montaje tenía la siguiente estructura:

1. Prólogo: “El nacimiento de un dios”. En el texto original, había un epígrafe: “*Au principe était la parole, la parole était chez Dieu et la parole était Dieu. Evangile selon S. Joan, I, 1.*” Este segmento, correspondiente a lo que en la obra de Eurípides se denomina el *Prólogo* y el *Párodos*⁹⁴⁸ (primer texto de Dioniso y primer texto del Coro de las mujeres lidias), se presenta en la versión de Malandro como una suerte de contrapunto entre el dios y las bacantes (tres parlamentos de Dioniso, tres de las bacantes).

946 Estas ideas están elaboradas a partir del cuaderno de notas del director, anexos al *Dossier de Presse* de apoyo a la puesta en escena. Ideas recogidas bajo el título “Imagerie” (Archivo Teatro Malandro. 1999).

947 *Bakkhantes. D’après ‘Les Bacchantes’ d’Euripide*. Traduction et Adaptation: Omar Porras et Marco Sabbatini (Archivo del Teatro Malandro.) Todas las citas relacionadas con el texto vienen del libreto de trabajo del Teatro Malandro.

948 Siguiendo la edición de *Bacantes* a cargo de Antonio Melero Bellido. Ediciones Akal/Clásica. Madrid, 1990.

2. Episodio I. Denominado “Las 2 bacantes”. Está encabezado por un epígrafe: “*Voix de mon bien-aimé! C’est lui qui vient, bondissant par-dessus les montagnes, sautant par-dessus les colignes! Cantiques des cantiques, II*”. A partir de breves réplicas (8 parlamentos), se sintetiza el diálogo entre Tiresias y Cadmos.

3. Episodio II. “El rey Penteo”. (En la estructura original de la tragedia de Eurípides, corresponde a la segunda parte del primer episodio). En el encabezamiento, se indican los personajes (“*Tirésias - Cadmos - Penthée - Gardes*”), como si se tratase de una obra con convenciones del teatro hispano- francés neoclásico, donde se marcaban las escenas por las entradas y salidas de los participantes en la obra. Epígrafe del texto: “*Et Jésus lui répondit: Il est écrit: Tu te prosternerás devant le Seigneur ton Dieu et le servirás lui seul. Evangile selon Luc, IV, 8.*”). Soliloquio de Penthée, soliloquio de Tirésias, réplicas entre Cadmos y Penthée). Al final, un texto del “Choryphée” sirve como cierre del episodio.

4. Episodio III. Denominado: “*Tableau A. ‘Qui Oserait (Les Bacchantes)*”). De nuevo, un epígrafe de los evangelios: “*Alors Pilates pris Jésus et le fit fuetter. Evangile selon Jean, XIX, 1*”). Corresponde a un texto del coro conformado por ‘Les Bacchantes’. Luego, viene el “*Tableau B: Danse du gibier*”, correspondiente al Segundo Episodio en la estructura de Eurípides, en el que el Guardia (convertido ahora en el ‘Coryphée’) dialoga con Penthée y luego se desarrolla el enfrentamiento entre Penthée y Dionysos.

5. Episodio IV. Denominado: “*Ite o Bakkai*”. Epígrafe: “*Et voilà que le rideau du sanctuaire, se fendit en deux du haut en bas, la terre fut secouée, les roches se fendirent, les tombeaux s’ouvrirent... Evangile selon Matthieu, XXVII, 51-52*”. Correspondiente al Segundo Estásimo (convertido ahora en una réplica del ‘Coryphée’) y a la primera parte del tercer episodio de la tragedia (diálogo Penthée – Dionysos). Preparativos del “*déguisement*” de Penthée. Luego viene un bloque denomi-

nado: “*Tableau B: Medellín*”. Corresponde a la secuencia en la que Dionysos viste de mujer a Penthée. La denominación del cuadro con el nombre de la ciudad colombiana, corresponde a una broma interna que les sirve como clave para identificar la escena de la transformación del rey.

6. Esta nueva secuencia tiene un antetítulo: *Chant des Sirènes*. Luego la denominan “Episodio VI: *Speakerine*”. Es un soliloquio en el proscenio correspondiente al texto del mensajero (680-780) en la tragedia de Eurípides.

Epígrafe: “*Il n’y aura plus de nuit. Ils n’y auront plus besoin de lumière de lampe ni de lumière de soleil, car le Seigneur Dieu les illuminera... Apocalypse, XXII, 5*”). Corresponde a la descripción de “la rebelión” orgiástica de las bacantes.

7. Episodio VII. “La Bacchanale”. Aunque en el texto se indica que es una secuencia en la que se encuentran dos personajes y el Coro (Agavé – Les Bacchantes – Penthée), en realidad el texto corresponde a un fragmento exultante del Tercer Estásimo. De nuevo, un epígrafe bíblico: “*J’ai mangé ma gaufre de miel, j’ai bu mon vin avec mon lait: mangez, compagnons, buvez, enivre-vous, bien-aimés... Cantique des cantiques, V*”.

8. Episodio VIII. “*La danse d’Agavé*”. Soliloquio de la madre de Penthée, bailando con la cabeza de su hijo. El *kommós* o diálogo lírico entre el actor y el coro que constituye el clímax de la obra de Eurípides (1170 – 1220) se convierte, en la adaptación de Porras y Sabbatini, en un texto de Agavé.

9. Exodos. (Agavé – Cadmos – Tirésias – Dionysos) Un epígrafe: “*Je suis l’alpha et l’oméga, le premier et le dernier, le principe et la fin... Apocalypse, XXII, 13*”), encabeza el último segmento de la adaptación. Es una síntesis de los versos finales de la tragedia original, correspondiente al momento en el que Agavé descubre a quién ha despedazado. La versión concluye con las palabras de Dionysos (una síntesis de 1330-1350) donde explica su comportamiento e imparte sus órdenes finales.

El texto de la adaptación es muy breve. No son más de 24 páginas, las cuales se prolongan en la escena en un intenso montaje de 1 hora y 45 minutos⁹⁴⁹. Dentro de la dinámica creativa del Teatro Malandro existe una necesidad de la referencia textual, pero pronto hay que abandonarla para que la iconografía del espectáculo comience a tomar vuelo⁹⁵⁰. Porras necesita de su intuición casi infantil para poder volar con sus recursos expresivos, los cuales se nutren de la historia, pero se aferran a la materia única de la escena. Por eso, si se compara el texto referenciado con los resultados finales del montaje, las diferencias saltan a la vista. Como sucede en muchas experiencias del teatro contemporáneo, se podría decir que la versión final del libreto (o, mejor, su *partitura escénica*) debería ser escrita *después* del estreno y no antes del proceso de montaje⁹⁵¹.

¿Cómo se elaboró el montaje de *Bakkhantes*? En el principio, estaba la creación de una atmósfera. El universo del teatro puesto al servicio del caos. En ese paisaje donde querían que conviviese el génesis y el apocalipsis, aparecía la figura andrógina de Dionysos (interpretado por la actriz Anne-Cécile Moser). El estilo de construcción de dicho personaje será el eje de la búsqueda interpretativa para el resto de los actores de la puesta en escena. Seguramente, en el cerebro de Porras resonaban las palabras de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* cuando planteaba: “Es una indiscutible tradición que la tragedia griega, en su forma más antigua, tenía por único objeto los sufrimientos de Dioniso y que, durante el más largo período de su existencia, el único héroe de la escena fue precisamente Dioniso. Pero podemos asegurar, con la misma certidumbre que antes de Eurípides y hasta Eurípides, Dioniso no dejó nunca de ser el héroe trágico y que todos los personajes célebres del teatro griego, Prometeo, Edipo, etc., no son más que disfraces del héroe original: Dio-

949 “Des pans entiers du texte d’Euripide son tombés carbonisés”, escribió en su momento Benjamin Chaix en su reseña del espectáculo en la *Tribune de Genève* (Ginebra, Enero 2000. P. 16).

950 Marco Sabbatini lo describe de la siguiente manera: “*Au principe des Bacchantes n’était pas le verbe, mais les sons et les corps. La première phase de la recherche évacue Euripide pour mieux servir le moment venu [...] Réduite à sa pure trame, la pièce fait l’objet d’improvisations multiples*”. (“Chronique d’une création”. *El berraco*. Número 3. P. 4. Genève, 2000).

951 En Colombia, el ejemplo más claro de esta tendencia se manifiesta en el Teatro La Candelaria, cuyos textos finales han sido escritos después de la temporada de estreno, en versiones concebidas para su publicación.

niso”. Y agrega un poco más adelante: “De la sonrisa de este Dioniso nacieron los dioses; de sus lágrimas, los hombres. En esta existencia de dios hecho pedazos, Dioniso posee la doble naturaleza de un demonio cruel y salvaje y de un señor dulce y clemente”⁹⁵². Es probable que a Porras le interesase, además de dicha dualidad, la doble condición de extranjero y de “inventor” del teatro, de tal suerte que la progresión del personaje se convirtiese en una especie de metáfora de su propia condición de artista suramericano que se instala en un territorio ajeno. Al mismo tiempo, la dualidad del personaje de Dioniso, que puede ser noble y bueno, para luego pasar a su condición más salvaje, vengativa y violenta, tiene un ingrediente de ambigüedad y de misterio, a todas luces fascinante para un creador que se nutre de lo desconocido, para inventarse su propia estética en cada montaje. No hay sombra de maniqueísmo en las relaciones entre los personajes de *Bakkhantes*. Sin embargo, no deja de ser curioso el interés, si se quiere, “religioso”, en la adaptación de Porras y Sabbatini, de querer incorporar citas del Antiguo y del Nuevo Testamento, como parte del espíritu secreto de la puesta en escena⁹⁵³. Quizás a esa yuxtaposición de ideas se refiere el director cuando plantea: “*Il ne s’agit pas de cultiver une archéologie du savoir, mais plutôt de favoriser l’émergence d’un metissage figurant la mythologie de notre ère spatiale*”⁹⁵⁴. Por sus raíces católicas, por ese extraño bautismo de sangre con la escena en el que Porras descubrió el teatro gracias a la iglesia de su barrio, el director colombiano ha querido establecer vínculos que le sirvan de puente para crear sus monstruosos paisajes lúdicos. Así, no es extraño que Porras encuentre en Penthée una suerte de Jesucristo que “se sacrifica” por los suyos. Aunque la comparación tiende a ser hartamente arbitraria, en el mundo de las libres asociaciones de la escena pueden convivir esta suerte de juegos intelectuales, los cuales se convierten en metáforas de la condición humana⁹⁵⁵. El rey de Tebas,

952 Nietzsche, Friederich. *El origen de la tragedia*. Traducción de Eduardo Ovejero. Editorial Porrúa. Colección “Sepan cuántos...” Núm. 700. México, 2006. Págs. 53-54.

953 Estas referencias pertenecen al texto original, pero son menos evidentes en la puesta en escena.

954 Citado por Marco Sabbatini en “Dénuder le corps de la tragédie por réinventer une mythologie”. *El berraco*. Número 3. Teatro Malandro, Tournée 2000. Genève, 2000. P. 1.

955 No obstante, en el prólogo a *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Karl Kerényi recuerda: “Nietzsche, al tiempo que proponía un ateísmo radical, opuso un dios griego a Cristo. Al establecer la alternativa entre ‘Dionisios o Jesucristo’ rescató, de forma correcta

queriendo instalar el mundo de la razón entre los suyos, termina convirtiéndose en una pieza para ser despedazada por las mujeres a las que cree proteger y, para completar el desastre, termina siendo víctima de su propia madre, quien ofrece su cabeza triunfante, como el mejor de los sacrificios. En el montaje, Porrás pareciese decir que Dionysos ha puesto el teatro (esto es, el mundo de la representación, el mundo del disfraz, el mundo de la máscara, el mundo del desdoblamiento) al servicio de los hombres, para que todo allí sea posible: la civilización y la barbarie, el placer y el dolor, la verdad y la mentira, el sacrificio y el desastre. Todo es posible en el lugar donde se han dispuesto las fichas de la suplantación, de la reinención del mundo. Así, cuando el dios convence al rey para que se convierta en mujer y se desplace hacia el Citerón para ser testigo del desquiciamiento de las bacantes, se instala allí la venganza del desorden. Toda la representación de *Bakkhantes* parece ser una suerte de *mise en abyme*, de teatro dentro del teatro, donde la obra terminará siendo la puesta en escena de Dioniso, la representación de un destino trazado de antemano por un dios cruel y festivo.

¿Es este Dionysos un dios ambivalente, un dios terriblemente cruel, capaz de jugar con la ciega euforia de Agavé hasta el punto de convertirla en víctima de su filicidio? Para Xavier Riu, no hay un Dionysos para cada ocasión. En el capítulo titulado “Dionysus in Greek Religion”, Riu quiere “... *to show that there are not two aspects of Dionysus, but just one: the wild and the mild Dionysus are the same one*”⁹⁵⁶. En ese orden de ideas, la venganza del dios es, al mismo tiempo, una travesura y una manera de obligar a los hombres a que no claudiquen en los brazos del orden. Si se sigue esa premisa, la comparación de Porrás con el cristianismo no deja de convertirse en una perversa ironía, como si el director estuviese haciendo una recomposición de las ideas, en aras de los propios caprichos de su creación artística. El director del Teatro Malandro plantea: “... para que el mito ejerza plenamente su función de cohesión social, parece necesario un sacrificio, como si la comunidad debiera fundar su unidad sobre una víctima, dicho de otro modo, un chivo expiatorio. El sacrificado

o incorrecta, ese nombre divino que pretendió combinar con su ateísmo radical”. (Kerény, Karl. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Edición de Magda Kerényi. Traducción de Adan Kovacksics. Herder, 1998. Pág. 9)-

956 Riu, Xavier. *Dionysism and Comedy*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc. Boston, 1999. P. 51.

se convierte entonces en la fuente de una nueva historia⁹⁵⁷. De nuevo, la idea de los buenos y los malos, de las víctimas y los victimarios estalla en mil pedazos. Entender a Penthée como un “chivo expiatorio”, literalmente despellejado por su madre y la secta secreta de las mujeres dionisiacas, convierte al personaje en una ficha de múltiples caras, como Agavé, como Cadmos, como Tirésias, como Dionysos. Por esta razón cuando el dios aparece sobre la escena, representado por una mujer, desnudo/a, con sus tiosos cabellos brillantes como rayos, con sus senos enhiestos y un posible falo adivinándose entre sus muslos, la imagen es perfectamente posible porque, en el territorio del caos en el que se inscribe la historia, los fragmentos del mundo son parte de un *big bang* donde las piezas de la creación se confunden. De la misma forma, cuando Dionysos corta el miembro viril de Penthée y lo transforma en mujer, estamos una vez más en el territorio del “todo es posible”. Pero ese “todo es posible” tiene sus reglas, porque Porras no pretende que los espectadores escapen asqueados. Al contrario, sus montajes son actos de seducción, en los que la violencia forma parte también del coito de la representación, de tal suerte que lo desagradable debe articularse en el embalaje de la poesía.

Sería pertinente observar (aunque no es el objeto del presente estudio) de qué manera los personajes que ha representado el actor Omar Porras se complementan con las intenciones del director Omar Porras y, por qué no, del *dramaturgo de la escena* Omar Porras⁹⁵⁸. En el año 2010, el creador del Teatro Malandro hizo por primera vez un montaje en su país natal. 26 años después de su partida de Colombia, Porras llega a Bogotá (como Dionysos a Tebas), a correr el riesgo de *reinventarse* en su propio país. En ese momento, se celebraban los 200 años del llamado “Grito de Independencia”⁹⁵⁹ y el Ministerio de la Cultura invitó al director para que

957 Citado en *Teatro Malandro Omar Porras*. “En el corazón del mito: el cuerpo del actor”. Villegas Editores. Bogotá, 2007. Pág. 141.

958 Sin embargo, en este tipo de seguimientos se encuentran muchas de las claves que configuran la poética particular de un creador de la escena.

959 El 20 de julio de 1810 es la fecha en la que se celebra la independencia de la corona española. Es la fecha en la que se recuerda una historia conocida como “El florero de Llorente”. Cuenta la leyenda que el “criollo” Pantaleón Santamaría se dirigió a la casa del español José González Llorente para que le prestara un florero, con el fin de ser usado como adorno en la cena de recepción al ecuatoriano Antonio Villavicencio. Al saber de antemano que Llorente se negaría a hacerle un favor a un criollo, los locales se prepararon para alzarse, utilizando el argumento del florero como pretexto.

hiciese un montaje alrededor de dicha efeméride, pero con total libertad artística. De esta manera, en coproducción con el Teatro Malandro de Ginebra y el Teatro Colón de Bogotá, Porras viajó a Colombia, donde realizó la puesta en escena, luego de adelantar varios talleres preparatorios en distintas ciudades del interior del país. Lo curioso de todo este proceso es que el director de *Bakchantes*, acostumbrado al éxito con sus trabajos llenos de máscaras, luces, colores, grandes escenografías y actuaciones esperpénticas⁹⁶⁰, decidió quemar sus naves y correr el riesgo de darle la vuelta a su propia estética. Así, desde un principio, Porras propuso un montaje sobre la figura de Bolívar, invitando al poeta, ensayista y novelista William Ospina para que trabajase en un texto original. Nunca antes, desde la fundación del Teatro Malandro, Porras había encarado un montaje sin la “protección” de un texto teatral. En segundo lugar, el director no quiso trabajar con profesionales de la escena sino con músicos populares. Tan sólo un joven actor de reconocida trayectoria local, Carlos Gutiérrez, lo acompañó en la construcción de los distintos personajes de la apuesta. Pero lo más curioso (y lo que conecta la historia del montaje de *Bolívar: fragmentos de un sueño* con la reflexión acerca de *Bakchantes*) es que el mismo Porras se reservó la interpretación del rol protagónico. Esto es, el personaje del “Libertador” Simón Bolívar, el padre de casi todos los procesos de independencia suramericanos. Desde el *Ubu roi* de Jarry hasta *Bolívar: fragmentos de un sueño*, Porras se había reservado su presencia sobre el escenario, no sólo como la mirada externa de los procesos creativos, sino también como parte orgánica de los mismos. El Bolívar de su montaje resultó ser una figura que mezclaba el rol del director con el del personaje histórico, el cual, poco a poco, se iba descomponiendo hasta convertirse en una estatua bañada por la lluvia. Aunque en distintas entrevistas Porras planteaba que con su montaje quería “bajar a Bolívar de su pedestal”, en realidad parecía que el *personaje* del director se encargaba de subirlo a la tarima de su propia gloria, para luego fustigarlo en el laberinto de sus derrotas.

960 No solamente en el Teatro Malandro (Porras ha sido invitado, en el año 2007, a dirigir la obra de Lope de Vega *Pedro et le commandeur* en la Comédie-Française), sino como director invitado de prestigiosas casas de la ópera europea, para realizar destacados montajes de títulos tales como *La Périochole*, *Le Barbier de Séville*, *L'Elixir d'Amour* o *La Flûte Enchantée*. En Japón, así mismo, ha realizado sendas versiones del *Don Juan* de Tirso de Molina y de *Romeo and Juliet* de William Shakespeare. En todos, su estilo festivo salta a la vista, con una sensible mezcla de máscaras, luces, fuegos de artificio, homenajes a la historia de la pintura, convirtiendo su teatro en hermosos frescos llenos de música, vigor e intensidad.

Acostumbrado a representar los grandes roles de sus montajes (el padre Ubú, la vieja dama, Iago, Wagner, el Diablo, Gangan, Sganarello, Bolívar...), ¿por qué Omar Porras, el infalible demiurgo del Teatro Malandro, no representó el rol de Dionysos en su creación de *Bakchantes*? ¿Por qué si la sombra del dios del teatro lo acompañó como detonante de su gesta artística, en el momento de ser representado Porras prefirió el rol de su antagonista? La explicación está en la manera como el director ha enfrentado el mundo del teatro. Es posible que Porras se haya sentido una suerte de guerrero que desea enfrentarse físicamente con el dios de su oficio. Porras se deja travestir por Dionysos, porque desea verse convertido en un mártir de sus decisiones. Los héroes de su teatro también son las víctimas, o los verdugos que sucumben en el delirio de sus venganzas (la vieja dama, Iago). Al representar al rey de Tebas, el director se enfrenta a la encarnación del oficio de la escena, como su QuiXote rescata del aire el esqueleto sagrado de Rocinante⁹⁶¹. Penthee es como Bolívar: un héroe gracias a sus derrotas. Mientras el libertador de América muere, traicionado por sus compañeros, a los 47 años, víctima del desprecio y la traición, Penthee es un líder que sucumbe al tratar de sostenerse en sus principios. Hay, en toda la gesta creativa de Omar Porras, una mezcla entre el placer y el dolor, entre la aventura y el sacrificio, el cual se ve reflejado, no sólo en el espíritu de sus montajes, sino en el desparpajo de sus adaptaciones. *Bakchantes* confirmaría, tras el éxito de *Noces de sang*, que en el mundo del teatro todo es posible, siempre y cuando haya un espíritu creativo intenso que logre justificar hasta el último de los caprichos. Al parecer, cuando se cuenta con el tácito apoyo de Dionysos, la tarea puede resultar más ardua pero, al mismo tiempo, mucho más estimulante.

961 *Ay! QuiXote*, la inmensa adaptación que hizo Omar Porras junto a Marco Sabbatini, fue estrenada por el Teatro Malandro en el año 2001. Primer montaje presentado por el director en su país natal, invitado por el Festival Iberoamericano de Teatro en el año 2002.

6.5 SACRIFICIOS

6.5.1 *Siete contra Tebas, Las suplicantes, Las troyanas*. Los territorios del dolor en Juan Carlos Moyano



Las troyanas de Eurípides / Jean-Paul Sartre, Teatro Tierra, 2007, Bogotá. Dirección: Juan Carlos Moyano. Foto: Carlos Mario Lema.

“Nunca hemos planificado el repertorio de nuestro grupo con demasiada anticipación”, admite Juan Carlos Moyano, el director del Teatro Tierra de Bogotá. “La escogencia de las obras ha correspondido al territorio del azar. Sucede que, luego de mis viajes por distintos departamentos de Colombia, encontré en *Las troyanas* de Eurípides una secreta correspondencia entre dicho texto y la realidad que había experimentado”⁹⁶². En efecto, en sus viajes de aproximación entre su oficio escénico y los misterios de zonas como el Magdalena Medio o el Caquetá, el dramaturgo, actor y director bogotano se encontró con cientos de mujeres que habían perdido a sus hijos o a sus maridos y que se encontraban en la desazón total. Moyano sintió que había una deuda con las mujeres colombianas, ante una historia casi siempre construida por hombres. De esta manera, quiso establecer una lectura de la realidad a través de la tragedia griega, no solo por la especial fascinación que dichos versos siempre le habían provocado, sino por los altos niveles de dificultad a los cua-

⁹⁶² Testimonio de Juan Carlos Moyano en septiembre de 2013, especial para el presente estudio.

les se enfrentaba. Le atraía, de manera especial, la forma como los textos antiguos habían viajado a través del tiempo. Y quería experimentar, en carne propia, de qué manera podrían convivir con las complejas realidades que quería explorar a través del teatro. No era la primera vez que Juan Carlos Moyano se enfrentaba a los griegos: en el año 2001, con el grupo Circo-Ciudad, en la capital colombiana, había realizado una versión de *Siete contra Tebas* de Esquilo, obra que volvería a poner en escena, cinco años después, en Guatemala. De la misma manera, montó *Las suplicantes* en el citado país centroamericano. Desde estas primeras experiencias, Moyano descubrió que, cuando se ponían en escena las tragedias griegas, había dinámicas internas dentro de los grupos que se alteraban. “Meterse con los mitos antiguos no sólo representaba un reto profesional, sino que había que soportar un cúmulo de temibles sobresaltos”⁹⁶³, confiesa. En su exploración circense de los *Siete contra Tebas* de Esquilo, el director del Teatro Tierra descubrió que las posibilidades escénicas del texto eran inagotables. Se propuso entonces aprovechar los recursos técnicos que le brindaban los jóvenes intérpretes del grupo Circo-Ciudad para poner a volar dioses y héroes y tratar de articular el lenguaje de la tragedia con los artistas bajo la carpa. “Creo que, en el fondo, circo y tragedia coinciden en muchas cosas”⁹⁶⁴, comenta. El suspenso y la emoción pueden ser reales en el circo. Moyano, por ejemplo, decidió que el ciego Tiresias fuese un equilibrista en la cuerda floja. Hermes, el mensajero, volaría por los aires, con los arneses y la parafernalia propia del mundo del trapecio. No era nuevo para Moyano el lenguaje del circo: en 1986 había montado su obra *Mayakowski, poema trágico para circo y teatro*, muchos años antes de que se consolidara una tendencia en la escena contemporánea de recurrir a los elementos del circo para la creación de nuevas formas expresivas.

Al decir de Carlos José Reyes, “en la obra teatral de Juan Carlos Moyano se observa un interesante proceso de simbiosis entre el escritor, el poeta, el lector empedernido y el hombre de teatro”⁹⁶⁵. En efecto, desde su primer montaje registrado con el Teatro Tierra (*Los ritos del retorno o las trampas de la fe*, inspirado en Sor Juan Inés de la Cruz y en Octavio

963 *Ibidem.*

964 *Ibidem.*

965 Reyes, Carlos José. “Proceso de simbiosis”. En *Arte de labranza. Textos dramáticos del Teatro Tierra. 25 años engendrando teatro*. Ministerio de Cultura de Colombia, 2012. Pág. 13.

Paz) hay una recurrente preocupación de Moyano por tratar de atrapar la voz de lo literario a través de las imágenes escénicas, sin tener que partir de obras concebidas para el teatro, sino recurriendo a la palabra escrita en estado puro y duro. Desde versiones de *El enano* de Pär Lagervist, pasando por una arriesgada (y celebrada) versión de teatro de calle, a partir de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, titulada *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*, pasando por sus particulares lecturas del *Sexus* de Henry Miller, el *Apocalipsis* de San Juan o *Los demonios* de Dostoievski, el Teatro Tierra se fue adentrando en los laberintos de la literatura hasta llegar, en el año 2007, a su “aventura” griega a través de *Las troyanas* de Eurípides, con el apoyo de la ya comentada versión de Jean-Paul Sartre⁹⁶⁶. De los veinte montajes que contaba en su repertorio el Teatro Tierra hasta el 2012, es la tragedia de Eurípides el único detonante que tiene un origen reconocido como texto dramático. Sus demás obras son adaptaciones, sea de la novela, sea del cuento, sea de la biografía, sea de los mitos tradicionales americanos. En el año 2012, Moyano y su grupo se embarcaron en una ambiciosa adaptación del universo de Antonin Artaud, a partir de “artículos, epístolas, testimonios, estudios, cartas geográficas, experiencias de campo, fotografías y el libro *Los Tarahumara*”⁹⁶⁷. Esta versión, plena de piedras sobre la escena, de vasijas de barro, de maíz, de frijoles, de agua, de presencia indígena, de alguna manera es una síntesis, un puerto seguro en todo el proceso de creaciones del Teatro Tierra, en la medida en que, una vez más, no se trataba de una puesta en escena de un texto teatral preestablecido, sino de la creación de una atmósfera, a partir de la evocación de un autor y su quiebre espiritual en la Sierra Madre. En *La montaña de los signos* (título del citado montaje) el viaje iniciático de Artaud se yuxtapone al viaje de un tal Antonio Morales, cronista colombiano contemporáneo, que viaja “con maleta, teléfono celular de amplia cobertura y una grabadora de periodista arcaica, del siglo XX”⁹⁶⁸. En diez escenas y un epílogo se cuentan, de manera paralela, ambos recorridos, confundándose, yuxtaponiéndose, estableciendo progresivas conexiones entre el 1937 de Artaud y el 2007 de Morales. Poco a poco, la obra se convierte en un viaje a la semilla que, no es muy difícil

966 Sobre la versión de *Les troyennes* de Jean-Paul Sartre, ver al respecto 6.1.4.1. del presente estudio.

967 Moyano, Juan Carlos. “La montaña de los signos, crónica de viaje al país de los Tarahumara”. En *Arte de labranza. Ibid.*, Pág. 144.

968 *Ibidem.*

suponerlo, se trata del mismo viaje del escritor Moyano y sus preocupaciones filosóficas en la búsqueda de los orígenes. El periodista-personaje de *La montaña de los signos* viaja al país de los Tarahumara, tras los pasos de Artaud, en el año 2007: ese mismo año coincide cronológicamente con el momento en el que el Teatro Tierra pone en escena *Las troyanas* de Eurípides. Es posible que no sea una simple curiosidad. Moyano admite que “ingresar”, a través de la escena, en los griegos, es una manera de remontarse a los orígenes insospechados de quienes se disponen a realizar el montaje del texto. Cuando, cinco años después, Moyano y su grupo se enfrentaron a la aventura de alto riesgo de reproducir el universo americano de Antonin Artaud, no fue extraño encontrar secretas consonancias con la dimensión mítica de *Las troyanas*. Quizás como nunca antes, el director bogotano se encontró con coincidencias temibles alrededor de la fábula que representaba. Siempre le intimidó, de manera inexplicable, el momento en el que el hijo de Héctor y Andrómaca es arrojado desde lo alto de las murallas de Troya por los griegos. “Cuando leí la obra, me acordaba de las venganzas familiares guajiras, en la época de la bonanza marimbera⁹⁶⁹, cuando exterminaban hasta el último descendiente para que no quedaran rastros familiares de los enemigos⁹⁷⁰. El temor inexplicable tuvo su cruel correspondencia con la realidad, cuando el hijo pequeño de Moyano se cayó por la ventana de un quinto piso en un hotel de Cali, en la época en la que estaban presentando *Las troyanas*. De manera milagrosa, el niño se salvó de la caída y el horror de la tragedia en la vida real tuvo, por fortuna, un final feliz. Pero Moyano, después de los acontecimientos, decidió cambiar toda la situación narrada en la obra de Eurípides y el montaje se desarrolló de acuerdo a nuevos lineamientos dramáticos. Para él, había que romper con los vaticinios fatales. La leyenda que rodeaba las representaciones trágicas griegas le había pasado por primera vez la cuenta. Y no sería la última.

Tres años más tarde, Moyano fue invitado a Guatemala, donde montó una versión mesoamericana de *Las suplicantes*, acudiendo a la particular cosmovisión que tienen los indígenas de dicho país alrededor de la muerte y la violencia. Pero la realidad parecía ser mucho más cruel que

969 Se refiere a la bonanza del negocio ilegal de la marihuana en los años setenta en Colombia.

970 Conversación sostenida con Juan Carlos Moyano, especial para el presente estudio. Septiembre de 2013.

las grandes alegorías de la tragedia. A uno de los jóvenes actores del montaje lo asesinaron en la calle, de varios balazos en el cráneo. Pocos días después, el director colombiano fue testigo de un crimen en mitad de la vía pública, “porque Guatemala es un país más desquiciado que el nuestro”⁹⁷¹, según admite, después de sus terribles experiencias. Su versión centroamericana de *Las suplicantes* mezclaba elementos del texto de Esquilo y del drama homónimo de Eurípides⁹⁷². Pero, en últimas, tras las cachetadas terribles de la realidad, *Las suplicantes* terminaría siendo una obra de Juan Carlos Moyano, con alegorías de la realidad inmediata y algunas referencias a los textos antiguos. Dichas “referencias” ocupan un lugar muy especial en el teatro del director bogotano. Para él, la tragedia griega es la expresión “más decantada” en la historia de las artes escénicas de Occidente. Por eso, gran cantidad de lecturas se hacen posibles cuando se interpretan sus personajes. El respeto casi mágico que Moyano siente por todas las obras del repertorio clásico termina produciéndole un miedo al que se le suman las insólitas realidades, más violentas que los acontecimientos representados. Por lo demás, su trabajo no se ha limitado a las experiencias de un grupo. Cada cierto tiempo, Moyano se ha distanciado, de común acuerdo, de sus colaboradores habituales para ir a correr riesgos con otras agrupaciones escénicas, fuera de Bogotá, fuera de Colombia. Con Guatemala, por ejemplo, su trabajo se remonta al año 1979. En esa época, durante la dictadura de Fernando Romeo Lucas García, de paso hacia México, Moyano conoció al grupo de teatro La Galera, el cual trabajaba en la Universidad de San Carlos, con quien tuvo una primera relación profesional. A su regreso, tres meses después, el teatro había desaparecido. Sólo había ruinas y descubrió que los miembros del colectivo habían sido asesinados. La impresión fue muy honda. Algunos años más tarde, Moyano regresaría a Guatemala con el grupo colombiano Teatro Taller de Colombia a presentar una obra de calle titu-

971 *Ibidem*.

972 Si bien tanto la obra de Esquilo como la de Eurípides tienen el mismo nombre, (Ἰκέτιδες), los argumentos son completamente diferentes: mientras en la tragedia de Esquilo (representada entre 467 y 458 a. C., probablemente en 463, aunque hay quien prefiere seguir retrotrayéndola a la década de 470) se cuenta el drama de las Danaides, quienes han llegado a Argos huyendo de los egipcios y convirtiéndose en suplicantes de Zeus, en Eurípides, la historia (datada alrededor del 423 a. C.) se concentra en el drama de los argivos quienes no han podido enterrar los cadáveres de sus víctimas tras la derrota frente al ejército tebano. Moyano, en su versión, evoca fragmentos de una y otra, yuxtaponiéndolas con elementos propios de los mitos indígenas guatemaltecos.

lada *La cabeza de Gukup*, basada en algunos mitos mayas. En ese momento, le impactó que la gran mayoría del público estuviese compuesto por militares. A pesar de ser una nación devorada por las dictaduras, Moyano sintió una atracción muy profunda con un país por cuyas raíces indígenas se sentía más que solidario. Así, cada vez que se le presentaba la ocasión, Moyano viajaba al país centroamericano a realizar talleres o a participar en encuentros de intercambio teatral. Para él, Guatemala es una nación “demasiado trágica”. En uno de sus viajes, realizó el montaje de la obra titulada *Contrabuella: el viaje de los ancestros*, basado en las matanzas indígenas durante la dictadura, a partir de la cosmovisión maya-quiché sobre la vida y la muerte. Es una obra que, muchos años después de su estreno, se sigue presentando en el país; un país azotado por la violencia, centrada en el despojo de tierras y en la expropiación de los pueblos indígenas.

El interés de Juan Carlos Moyano por correr grandes riesgos vitales a través del teatro comenzaría muchos años atrás, al cumplir quince años y tomar las primeras grandes decisiones en su vida. Al estar en la última etapa de sus estudios secundarios (lo que se llamaba, en el antiguo pensum colombiano “sexto de bachillerato”), el joven alumno Moyano había visto, en 1973, al Teatro Libre de Bogotá con la obra *La verdadera historia de Milciades García*, de profundas raíces revolucionarias. Un año después, pudo ver, fascinado, la segunda creación colectiva del Teatro La Candelaria titulada *La ciudad dorada*. Esas obras lo emocionaron de manera muy especial. Al adolescente Moyano le interesaba la literatura y, en especial, la poesía. Publicaba un pequeño periódico influido por la izquierda radical, en un colegio popular del sur de Bogotá. En su fervor juvenil, donde se mezclaba la curiosidad política con las necesidades afectivas, el futuro director del Teatro Tierra conoció una muchacha de quien se enamoró y empezaría a cortejar. Una tarde, al no tener el dinero para invitarla al cine, la llevó al Teatro del Parque Nacional, donde se estaba presentando el Teatro Taller de Colombia, con una obra que se llamaba *Génesis*. Al final de la representación, para impresionar a su futura novia, Moyano participó activamente en el foro, tal como se acostumbraba hacer en aquellos tiempos de fuegos revolucionarios. Los directores del grupo quedaron gratamente impresionados con sus aportes y le preguntaron, al final de la velada, por sus actividades. Moyano aseguró ser escritor. Así, con estas credenciales, ingresó a las huestes del dinámico Teatro Taller de Colombia, el cual estaba organizado como una suerte de comuna en

la que Moyano terminaría viviendo junto a Clara Inés Ariza, su novia y luego compañera de la gran mayoría de sus trabajos escénicos en el futuro. En un principio, el joven Moyano entraría como “dramaturgo” para los procesos creativos del grupo, pero pronto se convertiría en actor.

Y eso ha seguido siendo a lo largo de los años. Dramaturgia, dirección y actuación se han combinado indistintamente en sus diversos procesos de creación, los cuales ha desarrollado con su grupo y con otras organizaciones culturales. Así, por ejemplo, en el año 2009, dos años después de su accidentado montaje de *Las troyanas*, Moyano viajó a la región selvática del Caquetá, en la selva amazónica colombiana, para realizar talleres con las comunidades raizales y, como resultado, puso en escena una obra que tituló *Siete contra Tebas, historia de dos hermanos*. Este trabajo surgió dentro de los llamados *Talleres de Formación* que organiza el Ministerio de Cultura de Colombia⁹⁷³. Durante el proceso pedagógico que Moyano adelantaba con distintos grupos escénicos de la región, apareció un relato que sirvió de detonante para echar a rodar un montaje: una mujer contó la historia de sus dos hijos: uno guerrillero, el otro paramilitar. En el relato, apareció una tercera hermana que mediaba en el conflicto fraterno. Moyano les narró, por su parte, la leyenda de Etéocles, Polinices y la rebelión de Antígona. Fue así como tomó la decisión de fusionar la historia de la tragedia antigua con el acontecimiento real contado por la participante en el taller. Esa fusión permitió hablar de los grandes conflictos de la zona, metaforizados a través de las tragedias de Esquilo y de Sófocles. Este montaje fue presentado en doce de los dieciséis municipios que componen el departamento del Caquetá y, según el testimonio de su director, la gente se conmovió con especial sensibilidad. No en vano, a pesar de tratarse de una región apartada de los grandes centros urbanos de Colombia, de allí han surgido distintos nombres y distintas agrupaciones teatrales que se han destacado en el acontecer escénico del país.

Lo curioso es que un creador como Juan Carlos Moyano recurra a la tragedia griega para hablar de realidades tan complejas, de tanta sinrazón, de tanto dolor, de tanta injusticia. Una vez más, ¿por qué recurrir a la tragedia griega si se tiene un material de primera mano sobre el cual

973 Moyano ha trabajado en dichos laboratorios de formación en apartadas regiones como el Guaviare, Arauca, Providencia, el Magdalena Medio. Estos procesos comienzan siendo un taller y terminan en el montaje de una obra teatral.

se necesitan urgentes reflexiones? Para el dramaturgo y director, que se ha paseado por García Márquez y por José Eustasio Rivera, por Evelio Rosero y Soledad Acosta de Samper, todas sus adaptaciones literarias, en última instancia, terminan convirtiéndose en versiones estructuradas a partir de los modelos de la tragedia griega. La tragedia se convierte en el género esencial para sus exploraciones escénicas, quizás “porque es en la desgracia y en la crisis donde el ser humano encuentra sus estados de revelación más profundos”⁹⁷⁴. Para Moyano, “no es en la complacencia y en el amor donde se bucea en las más altas honduras del alma humana, sino es en el dolor, en el fracaso, en la guerra, en la injusticia, en lo que transgrede las leyes humanas y divinas. Por eso, la tragedia griega para mí es un aprendizaje y, al mismo tiempo, una fascinación”⁹⁷⁵. Pareciera no resultarle muy difícil establecer puentes entre el pasado y el presente. Como ya lo han planteado otros creadores colombianos, hay ciertos temas que resulta imposible tratarlos de manera directa (por ejemplo, las confrontaciones entre los hermanos que militan en ejércitos distintos, tema que se hace frecuente en las regiones colombianas donde el conflicto se ha radicalizado de manera alarmante). Se hace difícil y peligroso enfrentar dichas situaciones de una forma literal. Así, cuando Moyano trabajó los *Siete contra Tebas* en el Caquetá, no había ningún inconveniente para presentar la obra en ningún sitio. Sin embargo, cuando el público la veía, hacía reflexiones que de otra manera no se podrían dar. “La tragedia griega es el gran paradigma de discursos teatrales, literarios, filosóficos de todos los tiempos y aún para nosotros, hoy por hoy, lo sigue siendo”⁹⁷⁶. La envergadura de la tragedia, su solidez interior es algo “protoplasmático”, en palabras de Moyano: en su interior se encuentra *todo* (lo divino, lo humano, el poder, la guerra, la mezquindad, el amor, los celos, las bajas y las altas pasiones: “la tragedia griega es, a todas luces, una materia suprema”⁹⁷⁷).

Ante este entusiasmo visceral por los textos antiguos, Moyano se ha enfrentado a ellos sin complejos, de una manera intuitiva, porque nunca realizó estudios formales de teatro, sino que aprendió el oficio en la batalla diaria de la escena. De esta manera, ha llegado a los textos. Y son los

974 Según palabras de Moyano en la citada entrevista para el presente estudio.

975 *Ibidem*.

976 *Ibidem*.

977 *Ibidem*.

textos los que le dictan las rutas y las pistas para sus respectivas resoluciones prácticas. La literatura ha sido un faro constante de sus búsquedas, en la oscuridad de la creación. Para Moyano, el principio es la lectura. Lee un texto (sea teatro, sea novela, sea poesía) muchas veces y, de los sedimentos de dicho proceso, salen las imágenes. Esos objetos literarios se mezclan con realidades circunstanciales. Pero estas “realidades circunstanciales” se vuelven esenciales, en la medida en que le dan la identidad a los montajes, más allá de las palabras o de las precisiones históricas. La verdad de estos montajes está en el entorno inmediato y las obras griegas que le sirven de referencia funcionan como caballos de Troya para entrar en los complejos conflictos sociales a los que se quiere referir. El teatro de Juan Carlos Moyano sigue siendo una actividad militante, de reflexión social, de gruesa carga política e histórica. Sus personajes griegos necesitan de referentes inmediatos con el público o con los conflictos de sus actores, sean ellos profesionales o no de la escena. Cuando monta *Siete contra Tebas* o *Las suplicantes* en Guatemala, el director ha estado muy cerca de las conflagraciones del país y se apoya en ellas porque, en el fondo, es dicha realidad conflictiva a la que quiere enfrentar. El mundo indígena, no sólo de Guatemala, sino también de Nicaragua o El Salvador, le ha servido de estímulo para su creación artística, porque Moyano no soporta las injusticias sociales. Su teatro debe estar comprometido con las realidades de los excluidos y de los explotados. Si bien es cierto desde la década del noventa en Colombia el teatro “comprometido” entró en una profunda crisis, para grupos como el Teatro Tierra esta inmersión en las realidades políticas y la relación con las llamadas “clases explotadas” no ha terminado. Por esta razón, al escuchar a las mujeres indígenas gritando y reclamando por los genocidios del pasado ante los victimarios de turno, Moyano estableció conexiones directas con *Las suplicantes*. Le parecía que los “reclamos” a Zeus por parte de las Danaides podían establecerse como grandes metáforas de los alegatos de las mujeres indígenas guatemaltecas. Moyano lee las tragedias griegas y sueña. Sueña sin complejos, haciendo asociaciones que luego le servirán como materia prima para sus exploraciones teatrales. En San Vicente de Chucurí, en el oriente colombiano (el pueblo donde nació el grupo insurgente Ejército de Liberación Nacional, E. L. N., en los años sesenta), un lugar especialmente violento, realizó talleres donde fusionaba la leyenda colombiana

de la Madremonte⁹⁷⁸ con Medea. Porque a Moyano le parece que la tragedia griega permea todo tipo de aproximación escénica. Sus personajes se pueden convertir en arquetipos universales, en piezas para armar y desarmar sobre la escena, más allá del rigor o de las limitaciones que la tradición le pueda imponer.

El método de Moyano para esta “deconstrucción” de las tragedias tiene un punto de partida. El director toma las posibles imágenes que el texto provoca. Una vez más, como en el caso de otros directores colombianos, desconfía de las traducciones (“retóricas”, según sus palabras) de los griegos (hay una particular desconfianza por las traducciones que llegan a Colombia desde España, por considerarlas demasiado solemnes, “literarias” y “poco teatrales”). Con este pretexto, Moyano escribe sus propias versiones de las obras (“irrespetuosas pero no desleales”, afirma). Para él, a estas alturas de la historia, ya no existen textos totalmente originales. Sus estructuras medulares o el poder de sus personajes se mantienen, a pesar de todas las adaptaciones o “traiciones” a las que puedan someterse. En el caso de su versión circense de *Siete contra Tebas*, el desafío le sirvió para *exprimir* el texto y encontrar sus posibilidades internas de movimiento, de imagen dinámica. Ha querido encontrar las proporciones de lo poético desde el rigor de la escena. Sabe que está corriendo un gran riesgo y todo el tiempo se expone al fracaso. El interés del escritor/director Juan Carlos Moyano radica en la creación de poesía con textos, pero también con cuerpos, con luces, con coreografías, con imágenes plásticas. La creación de *Las troyanas*, con su grupo de planta en Bogotá, es un ejemplo de cómo un montaje se puede convertir en el final de un camino, en un buen puerto de llegada. Pero las raíces de dicha puesta en escena se encuentran un poco más atrás.

En el año 2006, Juan Carlos Moyano tuvo una de sus grandes epifanías teatrales al ser invitado como director del montaje de grado en la Academia Superior de Artes de Bogotá y realizar, en pocos meses, una contundente adaptación de la novela *La vorágine*, del escritor colombiano José Eustasio Rivera. *La vorágine* es un libro fundamental de la literatura de finales del siglo XIX y comienzos del XX en América Latina. Publicada

978 Una figura femenina, vestida de hojas y musgos de los bosques, que castiga a los que invaden las tierras y pelean por linderos. También se ensaña con los perjurios, los perversos, los esposos infieles y los vagabundos.

en 1924, narra la epopeya de Arturo Cova, sus aventuras en los llanos y en las selvas nacionales, su vinculación con el negocio del caucho y su desaparición en la indomable geografía del suroriente colombiano: “Los devoró la selva”, es la última frase de esta novela fundamental en las letras del continente. De la misma forma, de su capítulo inicial se desprende una declaración tremenda: “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia”⁹⁷⁹. Para enfrentar este proyecto, en apariencia descomunal, Moyano simplificó los recursos y multiplicó sus posibilidades. En el escenario sólo un grupo de actores y una decena de tabloncillos. Con ellos, construyó, con inmensa inteligencia y sensibilidad, infinidad de imágenes teatrales que transformaron el laberinto geográfico y literario de *La vorágine* en una inolvidable experiencia teatral. A pesar de que se trataba de una puesta en escena para la academia, el montaje tuvo un inmenso éxito nacional y pronto entraría a formar parte del repertorio del grupo de planta de Moyano. La obra se ha seguido presentando durante los años subsiguientes y es, a no dudarlo, uno de los momentos cimeros de su trabajo⁹⁸⁰. Motivados ante el éxito, el mismo grupo que se enfrentó a la adaptación y puesta en escena de la novela de José Eustasio Rivera sería el mismo que se encargase de la versión de *Las troyanas*.

El punto de partida fue una moneda. Moyano se reunió con el grupo y les recordó que un montaje teatral se hace con o sin presupuesto. Porque así se había formado y esa era la realidad que le había tocado vivir. Desde que comenzó a hacer teatro, en los lejanos años setenta, Moyano casi nunca ha tenido los recursos económicos para pagar todas las necesidades del trabajo. A pesar de las limitaciones, cada año, sin falta, ha realizado una puesta en escena. Cuando se decidió por *Las troyanas*, una vez más, no había recursos para el montaje. Burla burlando, una mañana, el director llegó ante sus actores con un ejemplar del diario *El Tiempo* de Bogotá. Y les dijo, parafraseando a Brecht: “Muchos objetos hay en un objeto. Con este periódico haremos *Las troyanas*”. Así fue. El único elemento que hubo en el montaje fue el periódico del día. Y se convirtió en el objeto determinante, porque en cada ejemplar de un diario siempre

979 Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Bogotá, 1949. Pág. 11.

980 A propósito del montaje de *La vorágine*, ver: <http://sandroromero.com/enaccion/?p=159>. Consultado el 22 de enero de 2014.

hay noticias de guerras, de masacres, de violencia de los seres humanos. Moyano decidió mezclar los acontecimientos fatales de la vida diaria con los sucesos que se cuentan en *Las troyanas*. Una vez más, recordaba sus recorridos por la Colombia en guerra y de cómo lo había impactado la situación de las mujeres. De la misma manera que en *Las troyanas*, las grandes víctimas de los conflictos en Colombia o Centroamérica han sido las mujeres. Se convierten en botín de guerra. En *Las troyanas*, “Andrómaca, la esposa de Héctor, es entregada al hijo de Aquiles, quien precisamente es el victimario de Héctor. Hécuba, Casandra, son entregadas a los enemigos. Esas situaciones que podrían ser consideradas como parte de la ficción, en el caso de nuestras realidades se encuentran perfectamente equiparables”, anota el director al respecto⁹⁸¹.

Moyano partió de Eurípides y se apoyó en la versión de Sartre. Luego, rescribió toda la obra, “excluyendo la retórica”, según sus palabras. Descubriendo las acciones físicas en buena parte del texto y remplazando los versos por las imágenes escénicas, la adaptación se fue escribiendo sobre la marcha del montaje. De nuevo, la figura del coro, entendida por el grupo como “la conciencia”, fue esencial. Los mismos actores que hacían los personajes principales, al mismo tiempo representaban la voz colectiva. Ellos mismos combinaban su función protagónica con la actitud coral, conservando, de manera intuitiva, las convenciones (coro, corifeo, estrofa, antistrofa) que el texto original proponía. Moyano reconoce que no es una persona que conoce en profundidad los elementos estructurales de la tragedia antigua. Dichas convenciones las ha ido descubriendo sobre la marcha, de acuerdo con las necesidades del trabajo. Sin embargo, la idea de la catarsis fue un concepto que lo preocupó, de entrada, para la realización de su puesta en escena. Moyano comenta que su formación es “silvestre” y que su método para enfrentarse a los griegos ha sido “pasional”. Sus interpretaciones de la tragedia terminan siendo, en última instancia, personales. Se encarga de tomar algunos elementos esenciales del modelo trágico para luego procesarlos. El caso de la catarsis, por ejemplo, se le convirtió en una pregunta por resolver en su propia práctica escénica. No sabía si la acepción que asumió fuese la correcta, porque a Moyano no le parece que haya “definiciones correctas” sobre conceptos como el de la catarsis. El director intuye que la tragedia griega es una de las expresiones sensibles en la historia del teatro, donde la inteligencia es apenas una

981 Según el testimonio de Juan Carlos Moyano, especial para el presente estudio.

parte y donde lo emotivo constituye casi la totalidad de la capacidad para asimilar “vivencias extáticas”. La catarsis se le convierte en una manera de convivir con los elementos emotivos que subyacen en las tragedias griegas. Lo que podría llamarse, una vez más, *la conmoción interna*. Las fronteras de la razón no deben ser un límite sino un punto de partida para experiencias superiores. Cada vez que Moyano se ha encontrado con los temas álgidos de la tragedia griega, ha decidido comprometerse de manera profunda con ellos, para poder experimentarlos de verdad, para hacerlos sentir. “El accidente de mi hijo, o los cadáveres que he visto mientras he realizado mis montajes, se convierten en parte de la catarsis, se compaginan a nivel de lo sensible. No estoy seguro de si eso se acoge a las definiciones, dijéramos etimológicas de la palabra...”⁹⁸², reconoce. Lo que a Moyano lo ha conmovido, le interesa que conmueva a los espectadores. “Me gusta molestar a la gente”, dice. Y, para ello, el Teatro Tierra se compromete emocionalmente con el público. Pero ese compromiso lo adquiere tras un largo proceso de identificación interna con el material tratado. Moyano recuerda la experiencia del montaje de la obra *Los ejércitos*, en 2009, basada en la novela del escritor colombiano Evelio José Rosero. Tanto el director como los actores admiten que “lloraron mucho” durante su puesta en escena, porque el material del texto siempre lo relacionaban con los conflictos de la realidad colombiana que habían vivido de manera directa, durante las giras de sus espectáculos anteriores. Les producía un profundo dolor, un estremecimiento inexplicable. Cuando ese dolor se logra transmitir a la gente, “creo que allí hay catarsis”, dice Moyano. Entendida como un momento de extrema sensibilidad, como un estado en el que la mente, con cierto tamiz para suavizar sus efectos, recibe las emociones que un espectáculo teatral pretende transmitir a su público. Es muy difícil de conseguir, pero Moyano considera que, en algunos casos excepcionales, definitivos, lo ha logrado. En Guatemala, recuerda que la gente terminaba llorando tras las funciones de *Las suplicantes*. Porque la obra estaba comprometida, desde muy adentro, con la realidad exterior. “En Colombia nunca vi matar gente. En Guatemala sí. Teníamos a nuestro alrededor la historia de una violación y la historia de un asesinato. Eso determinó, de manera definitiva, los resultados de nuestro montaje”, recuerda Moyano al respecto. Esa impresión, inevitable, quedó plasmada en la conciencia general de la puesta en escena.

982 *Ibidem*.

La experiencia teatral de Juan Carlos Moyano ha estado ligada, de manera muy estrecha, a una concepción que él entiende como “trágica”. Alguna vez quiso hacer una comedia y el público, al final, lloraba. Sus códigos, al parecer, están ligados a los territorios del dolor. En el año 2013, al cumplir 53 años, admite que su destino ya está ligado, hasta la muerte, con la profunda aventura del teatro. Pero dicha aventura necesita que esté conectada, de manera cada vez más estrecha, con los conflictos sociales. Moyano es hijo de una mujer desplazada por la violencia de los años cincuenta. En su juventud, fue activo militante de izquierda y, muchos años después, cuando las borrascas revolucionarias parecen confundirse, el director se ha apegado al compromiso con la realidad, porque no le queda más remedio. Su teatro debe servir como un reflejo, así sea doloroso, de los mundos que le ha tocado vivir. Lo ha estremecido “la tragedia” del campo colombiano “y no soporto las evidencias de los grandes criminales del poder”, según sus palabras. Para enfrentarse contra sus fantasmas, recurre al arte, a la literatura, de manera incesante: dos años antes de *Las troyanas* y siguiendo con su sino trágico, Moyano leyó el *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, novela que lo conmovería de manera muy especial y de la cual quiso hacer una versión teatral. Pero se trató de un ejercicio extremo, de alto riesgo. Actores y director decidieron encerrarse durante dos meses en una bodega sin salir, por ningún motivo, a la realidad, para experimentar, de una forma cruda, directa, los niveles de claustrofobia y de encierro que se perciben en el texto. La versión se tituló *Pandemia*, porque la obra habla de una epidemia de ceguera en el mundo, como una metáfora del enceguecimiento progresivo y monstruoso que ha experimentado la civilización moderna. El Teatro Tierra se comprometió a fondo con el mundo de los ciegos y con las realidades del inframundo. Pero, después de una primera temporada, el montaje de *Pandemia* se canceló. La obra les había dejado una sensación incómoda. Tras cincuenta representaciones, *Pandemia* les producía pesadillas, los molestaba. Las visiones de los ciegos, según las descripciones de Saramago, entraban en lo más abyecto del ser humano. Y Moyano lo sentía como “el descenso a los estratos inferiores del alma”. Al salir del túnel, la experiencia los llevó a replantearse los lineamientos del trabajo. “Aunque procuré aferrarme a otras miradas sobre la ceguera, como las imágenes de Borges o Milton o incluso la de los griegos, donde los ciegos son videntes, esa obra no duró mucho, porque la sensación que nos quedó fue atroz. Y esto se dio por la relación demasiado íntima con los trabajos que uno monta”, comentó el

director. Este rechazo instintivo frente a los resultados de su propio trabajo lo ha experimentado Moyano en otras ocasiones. Años atrás, había intentado hacer una puesta en escena a partir de los relatos de Lovecraft. y tras algunos intentos desistió, aterrado ante las consecuencias fatales que representaba una inmersión de temibles consecuencias frente al horror. Todo lo contrario ha sucedido con *Las troyanas*. Moyano siente que es una obra que necesita recuperar porque, con ella, siempre quedan deudas pendientes. “Hay obras con las que uno paga todo lo que les debe y otras con las que siempre van a quedar tentaciones espirituales”, comenta el director. Tras una gira por Uruguay, Argentina, Perú y Ecuador, *Las troyanas* tomó vuelo propio y parecía ser un trabajo que iba a enriquecerse mucho más con el tiempo. Pero, como suele suceder con muchos grupos de teatro en Colombia, algunos miembros, por una razón u otra, se retiraron del equipo y el montaje se vio obligado a entrar en un prolongado compás de espera. Moyano se siente siempre atraído a recuperarlo con un elenco nuevo, porque se trata de una puesta en escena muy fácil de mover. Con sólo una maleta y un periódico está construido el universo de la obra. Hay allí una conexión secreta con los símbolos que al director le atraen de manera muy especial. “Un periódico puede ser un caballo de Troya contemporáneo. Es una manera de metérsele mentalmente al enemigo”, insiste.

El Teatro Tierra no ha querido construir un ejercicio ritual con sus experiencias. Pero sí sienten que hay cierto carácter ceremonial en sus trabajos. Hay una secreta presencia mística sobre el escenario que el grupo no evita sino que, por el contrario, propicia. Se evidencia, por ejemplo, en *La montaña de los signos*, la obra que hicieron sobre Artaud. Aunque la intención del texto es la de recuperar el espíritu de una crónica de viaje, es indispensable tener en cuenta el ámbito de la celebración iniciática. Igual sucedió con *La vorágine* que, por lo demás, se estrenó en la selva amazónica, en una maloca de la comunidad indígena de los huitotos, en presencia de abuelos, taitas y médicos curanderos. En ese momento, se creó un nuevo tipo de conexión con los elementos rituales de los indígenas, los cuales han tenido un auge entre las nuevas generaciones urbanas en Colombia. Creadores como Juan Monsalve o Beatriz Camargo (directores del Teatro de la Memoria y del Teatro Itinerante del Sol, respectivamente) han trabajado el ritual como un tema específico en sus exploraciones estéticas. En el caso de Moyano, esta conexión no se ha dado de manera sistemática, pero sí hay elementos

secretos en sus puestas en escena que convierten sus representaciones en particulares ceremonias contemporáneas. Hongos, yagé, peyote, mezcalina, han sido sustancias que forman parte de momentos específicos en sus búsquedas espirituales y, de alguna manera, se han hecho presentes en su teatro. Moyano no las ve como curiosidades arqueológicas sino como parte constitutivas de una cultura a la cual hay que recurrir, porque se convierte en parte esencial de las búsquedas espirituales de su sociedad. Autores como Rimbaud, Blake, Michaux o, incluso, Gurdjeff, le han interesado de manera especial a Moyano, porque en ellos se encuentran los rastros del ritual. “Este tipo de viajes interiores se han convertido en tablas de salvación en los tiempos del arrasamiento”, piensa el director, emparentando sus búsquedas individuales con el violento entorno en que le ha tocado vivir. Tras la caída del muro de Berlín, Moyano siente que si algo quedó de espiritual en los hombres es el espíritu del rito. Es decir, el encuentro con conocimientos que cada vez son menos exóticos y que están mucho más cerca de los creadores de lo que ellos mismos se imaginan.

En el año 2013, el Teatro Tierra quiso correr un nuevo riesgo escénico, al montar la obra *Las víctimas de la guerra* de la escritora colombiana del siglo XIX Soledad Acosta de Samper. Según Carlos José Reyes, “es la única obra de teatro que se sale de la horma de las comedias y los sainetes para involucrarse con un tema neurálgico, desde la fundación de la república: las guerras civiles que han assolado el territorio nacional y que han expresado pugnas políticas y económicas y casi han conseguido el arrasamiento de una nación que no ha cesado de protagonizar confrontaciones internas. Conflictos que se prolongaron a lo largo de los siglos XIX y XX y que hoy siguen siendo un tema de candente actualidad”⁹⁸³. En apariencia, se trataba de un drama menor, escrito por una mujer que se consideraba más historiadora y novelista. Sin embargo, Moyano y sus actores se sintieron atraídos por la autora que, lo intuyeron, debió ser una lectora atenta de Marlowe o Shakespeare. Pues, a pesar de la ligereza de su texto, hay en ella elementos propios de la tragedia. Quizás más de la tragedia isabelina que de la tragedia griega. En la obra, los protagonistas, Matilde y Felipe, son dos enamorados que deben separarse por la discordia política. El amor trunco deviene de una realidad hostil y conflictiva que deben asumir,

983 Citado en la presentación de la obra de teatro *Las víctimas de la guerra*. <http://www.caroycuervo.gov.co/press-release/las-v%C3%ADctimas-de-la-guerra>. Consultada el 22 de enero de 2014.

porque se trata de la realidad de sus respectivas familias. Por otra parte Ramona, la criada, representa la demencia femenina, ese estado de sabia e inútil locura tan presente en ciertas figuras de la tragedia clásica. De igual forma Carlos, que es un suboficial que llega de la guerra después de matar al héroe de la historia, es condecorado, asciende al poder, es recibido con honores en Bogotá. Como puede verse, se trata de una obra escrita dentro de unos parámetros que pretenden explorar los valores del “gran” teatro de Occidente, teniendo en cuenta que doña Soledad Acosta de Samper fue una dama de la burguesía local, cuando Bogotá apenas si dejaba de ser una aldea de cultura cerrada y parroquial. Educada en Francia, Inglaterra y Canadá, Acosta pareciera querer trascender los límites del sainete y de la comedia de costumbres con una obra que, al asumir formas poco exploradas (a veces del drama decimonónico, a veces del melodrama, a veces de la tragedia misma), consigue instalarse en otros niveles de la escritura teatral, escasos para la cultura colombiana del siglo XIX. La lectura escénica que Moyano y el Teatro Tierra les dieron a *Las víctimas de la guerra* procura encontrar nuevos territorios de la representación, a partir de la fábula propuesta por su dramaturga. Una vez más, el enemigo es el realismo. Por consiguiente, en el montaje se recurre a signos que, si bien es cierto parten de la base de estar extraídos de la vida cotidiana, la manera como los actores y el director le dan uso (en este caso, un conjunto de sábanas blancas colgadas de unas cuerdas, de lado a lado del escenario) se convierten en objetos “teatrales”, en signos que dejan de ser sábanas o delantales, para convertirse, como el periódico o la maleta de *Las troyanas*, en recursos expresivos que multiplican su función y enriquecen el dispositivo de la puesta en escena. Si se quiere encontrar un común denominador entre *La vorágine* y *Siete contra Tebas*, entre *La montaña de los signos* y *Las suplicantes*, entre *Los ejércitos* y *Las troyanas* podría considerarse que hay una búsqueda continua por encontrar una estética que dignifique el dolor. Pero se trata de una sensibilidad ajena a las imitaciones del mundo. Los montajes de Juan Carlos Moyano, con o sin la colaboración de sus compañeros del Teatro Tierra, han conseguido establecer un juego único sobre la escena, el cual sugiere la realidad pero, al mismo tiempo, la trasciende. Quizás por ello, su necesidad de volver, cada cierto tiempo, a los griegos. Moyano los visita como quien va al oráculo, como quien necesita consultar la resolución de un misterio.

El trabajo teatral de Juan Carlos Moyano reúne una serie de elementos (la ceremonia, la densidad, el dolor, el misterio, la poética de la violencia, la relación entre la representación y el presente de los espectadores...) que parecen heredados, de manera directa, de la tragedia antigua. Y él no lo niega. Por el contrario, necesita afirmarlo de manera continua. Moyano reconoce su deuda con los dioses griegos. Los invoca, los respeta, les teme. Sabe que son símbolos de una inmensa y desconcertante tradición teatral que se adapta a todas las culturas, a todos los países, a todos los hombres. Incluso en Colombia, incluso en Centroamérica. La violencia del siglo XXI, cruel, superpoblada, narcotizada, irracional, intimidante, puede ser vista con los ojos de la tragedia griega, de acuerdo con las transformaciones urgentes que un creador curioso e intuitivo como Moyano logra inyectarle. De la misma manera, sus montajes heredados de la gran tradición colombiana y/o universal, recurren a los elementos estructurales de la tragedia, tanto en su escritura como en su representación, para encontrar que el teatro también puede ser un templo al cual se va a reflexionar e, incluso, a expiar los peores dolores sociales.

6.5.2 La tragedia sin fin. Otras a/puestas en escena de la tragedia griega en Colombia



Noticia del estreno de *Antígonas. Tribunal de mujeres*, Tramaluna Teatro, Bogotá. Dramaturgia y dirección: Carlos Satizábal. Primera página del diario colombiano El Espectador, 6 de abril de 2014.

6.5.2.1 Rebeliones (Academia y Utopías)

6.5.2.1.1 Academia (I)

En 1968, el joven director de San Juan de los Pastos, Álvaro Arcos, adelantaba sus estudios de Cuarto Año en la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes en Cali, con el maestro Enrique Buenaventu-

ra, incuestionable líder de las aventuras escénicas locales. Con Arcos se formaban muchos de los actores (Líber Fernández, Jorge Herrera, Guillermo Piedrahita, entre otros) que luego pasarían a ser los principales miembros del futuro Teatro Experimental de Cali (TEC). La polémica por la guerra de Vietnam estaba en todo su esplendor. En ese momento, el teatro colombiano comenzaba a tener sus primeros compromisos con la izquierda y se empezaba a ver la necesidad de vivir el presente y tomar partido ante las injusticias del mundo. Buenaventura propuso realizar, con sus estudiantes, una versión de *Antígona*, a partir de la adaptación de Bertolt Brecht. Pero dicha versión sería rescrita y *puesta al día* por el director caleño, en compañía de Fernando González Cajiao⁹⁸⁴. Se trabajó durante varios meses, en improvisaciones y aproximaciones a la puesta en escena (en aquel momento, comenzaban los primeros pasos hacia la futura Creación Colectiva) pero la obra nunca se estrenó. Por cuestiones del destino, Álvaro Arcos terminó dictando clases en el Liceo Femenino de la ciudad de Guadalajara de Buga, a una hora de Santiago de Cali. Aprovechando todo el material que había acumulado en la Escuela de Teatro, Arcos decidió correr el riesgo de montar dicha *Antígona*, con estudiantes de bachillerato, asesorado por la entonces joven actriz Vicky Hernández⁹⁸⁵ y el pintor Gonzalo Posada. Allí, en la ciudad natal del pionero Bernardo Romero Lozano⁹⁸⁶, se puso en escena una de las primeras versiones de importancia de la tragedia griega en Colombia a nivel estudiantil. Es preciso recordar que el movimiento teatral colombiano, en los años 60 y 70 se nutría de estudiantes de bachillerato y del mundo universitario. Combinando las luchas políticas con el quehacer artístico, se fusionaron ambas necesidades con una misma coyuntura y el teatro, como ya se ha visto, sirvió de combustible para encender las conciencias enardecidas. En la misma época en que la Casa de la Cultura / Teatro

984 Fernando González Cajiao (1938-1977) dramaturgo e investigador teatral colombiano. Se especializó en Estados Unidos y en Alemania. Entre su prolífica obra se destacan distintas piezas escénicas, así como exhaustivos estudios sobre la historia del teatro en el país.

985 Vicky Hernández (Tuluá, 1945) ha sido una de las más importantes actrices del teatro, el cine y la televisión colombiana, con un inmenso repertorio profesional. Fue actriz, entre otros, del Teatro La Candelaria, el Teatro Popular de Bogotá y el Teatro Nacional. A pesar de tener una de las carreras más prolíficas en la historia del teatro colombiano moderno, nunca ha representado el rol femenino en ninguna tragedia griega.

986 Ver 6.1.1. del presente estudio.

La Candelaria representaba *La Orestíada* con actores casi desnudos⁹⁸⁷, Arcos y sus jóvenes estudiantes representaron *Antígona* con los cuerpos descubiertos, siguiendo la influencia del director de arte Gonzalo Posada. Buga era (y es) una ciudad muy religiosa, cuyo principal atractivo turístico es la Basílica del Señor de los Milagros, donde miles de peregrinos hacen sus visitas para consagrar su devoción y hacer peticiones. Por supuesto que los desnudos sobre la escena del Teatro María Cristina ocasionaron un escándalo local entre los asistentes. “Desnudos en obra de teatro bugueña”, tituló el diario *El País de Cali*, con una foto, en primera plana, de una de las actrices del coro con sus pechos al aire. Eran los tiempos en los que la liberación sexual en los escenarios del mundo comenzaba a dar de qué hablar. Los teatros del off-Broadway desnudaban sin vergüenza a sus actores, hasta consolidar la fórmula con el exitoso musical de Kenneth Tynan titulado *Oh, Calcutta!* de 1969-70.

Pero el interés de Álvaro Arcos no giraba en torno al escándalo moral, sino a la provocación política. Arcos quería hablar de guerras, de usurpación de poderes, de injusticias. Y *Antígona* estimulaba su manera de contribuir al creciente debate de los tiempos contra el llamado imperialismo norteamericano. Sin embargo, el desconcierto local se centró en el hecho de si se podía presentar o no una obra donde se desnudaba la piel de los actores. Tratándose de un colegio femenino, donde se había dado una licencia especial para que jóvenes varones colaboraran con el grupo de teatro, la situación no era la mejor. El jefe del distrito de la localidad citó al director de la obra a sus oficinas y lo hizo desfilar con el vestuario puesto frente a su escritorio. En resumen, se autorizó la presentación de *Antígona*, salvo una escena del coro, en ambiguas contorsiones y, para colmo, con música rock del grupo *The Chambers Brothers*. Pero los tiempos no estaban para medias tintas: preparándose para las actitudes contestatarias del futuro, el día del estreno, mientras el público entraba, pusieron la música rock a todo volumen. Actores y director se alinearon en fila frente al público y leyeron el comunicado censor de la oficina del distrito. Le preguntaron al público si quería que la obra se hiciera o no con la escena vetada. Todos a una, gritaron que *Antígona* se presentara sin cortes. La directora del Liceo Femenino y el jefe del distrito, furiosos, debieron hacer mutis por el foro. La tragedia se presentó completa. Lleno de euforia rebelde, el grupo siguió en temporada, porque *Antígona* se les

987 Ver 6.1.3. del presente estudio.

había convertido en una bandera contestataria. Estuvieron en un Festival Estudiantil de Teatro en Cali, donde participó Andrés Caicedo⁹⁸⁸ como director de una versión de *Las sillas* de Ionesco. Arcos y sus actores se llevaron el segundo premio a la dirección y el premio a la mejor actriz se lo llevaría Bertha Vélez, futura esposa e incondicional compañera del director en todas sus aventuras teatrales futuras. Luego, fueron invitados al Festival Estudiantil de Teatro en Bogotá, en el que, el año anterior, Arcos se había ganado “todos los premios”⁹⁸⁹ con su montaje de *La gente del común* de Joaquín Casadiego. Por ser invitados especiales, se presentaron en el privilegiado escenario del Teatro Colón. De nuevo tuvieron una positiva aceptación. Pero la felicidad no duraría mucho. Los actores terminaron sus estudios de bachillerato, Álvaro Arcos sería destituido de su puesto por el mismísimo gobernador del Valle del Cauca, Marino Renjifo Salcedo y por su Secretaria de Educación Departamental. Pero la llama de la rebelión ya se había encendido. Arcos terminó sus estudios en la Escuela Departamental de Teatro en 1970 y continuaría siendo uno de los directores escénicos asentados en Cali más persistentes, tercios y disciplinados.

En 1971, Arcos volvió a montar la misma versión de *Antígona* en uno de los nuevos Institutos Nacionales de Educación Media (INEM), con los mismos parámetros de su versión bugueña. En esos tiempos, Arcos empezaría a formar parte de los grupos artísticos relacionados con el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), de corte maoísta, al igual que el Teatro Libre de Bogotá y el Pequeño Teatro de Medellín⁹⁹⁰. El ejemplo de Arcos, con sus grupos estudiantiles, se reprodujo no sólo en Cali sino en todo el país. Colegios y universidades recurrían al teatro como una manera de hacer “extensión cultural” pero, al mismo tiempo, se convertían en agrupaciones de proselitismo político. Tanto el MOIR como otras de las divisiones de la izquierda local utilizaron el teatro como medio de agitación revolucionaria. Muchos de estos conjuntos tuvieron vidas efímeras, pero otros crecieron y se afianzaron en la vida cultural de Colombia. Visto en perspectiva, el ejemplo de Álvaro Arcos es significativo. El MOIR influyó en el ambiente político del

988 Ver 2.5.2. del presente estudio.

989 Según el testimonio de Álvaro Arcos, especial para el presente estudio. Entrevista realizada en Cali. Enero de 2014.

990 Ver 6.2.1 y 6.1.4. del presente estudio.

INEM y, en la misma época, la educación teatral del Instituto Popular de Cultura, con dos directores argentinos a la cabeza (José Luis Andreone y Julián Romeo) enarboló las rojas banderas de la revolución en las conciencias y en los espectáculos de sus jóvenes actores. Algunos de los egresados de estas instituciones formaron, en 1974, el Teatro Foro de Cali. Esta agrupación existiría en la ciudad, con obras de exaltada militancia, hasta su liquidación oficial en 1989. En ese momento, se fundó Cali Teatro, institución que ha seguido liderando Álvaro Arcos sin ninguna pausa. Dentro del repertorio profesional de Cali Teatro se han montado tres tragedias griegas: *Prometeo encadenado* (1994), *Antígona* (1999, dirigida por Diego Fernando Montoya⁹⁹¹) y *Siete contra Tebas* (2005)⁹⁹². A pesar de que la euforia revolucionaria ya era un asunto del pasado, a Arcos le interesaba la figura de Prometeo por representar la rebeldía ante el orden establecido. Como con *Antígona*, el teatro colombiano de raíces contestatarias se aferró a ciertas figuras paradigmáticas de la historia de la dramaturgia universal para lanzar gritos de protesta a través de sus atribulados destinos. “El personaje de Prometeo puede ser una especie de Che Guevara”, comentaba Arcos, con su romántica vehemencia intacta⁹⁹³. En la puesta en escena, evidenciando los primitivos orígenes de los personajes, el espacio se despojaba de telones y aforos. Todas las paredes permanecían desnudas, concentrando la acción en una tarima central y dos tarimas laterales. Prometeo estaba encadenado de manos y pies. Las cadenas se desprendían de los muros de los respectivos teatros donde se representaba. Se conservaba la figura del coro y se utilizaban máscaras. Una de las encargadas del diseño de arte, Laura Arcos, había visto en París la versión de *Les Atrides* del Théâtre du Soleil y, a partir de sus entusiastas recuerdos de dicha puesta en escena, quiso reproducir ciertas imágenes en el *Prometeo* de Cali Teatro⁹⁹⁴. Desde los tiempos del

991 Esta versión fue protagonizada por la actriz colombo-catalana Aída Fernández, quien fuese pilar del Teatro Experimental de Cali. Álvaro Arcos representaba el rol de Tiresias. En este montaje se suprimieron los coros y se concentraron en las escenas de los personajes. La música en vivo fue creada por el músico local Luis Eduardo Tello.

992 La historia de Cali Teatro está contada en el libro “*Pasito a paso sobre la escena*”. Fundación escénica Cali Teatro, 2013.

993 En conversación sostenida para el presente estudio en Cali. Enero de 2014.

994 En el año 2008, Germán Barney, quien había participado de los *stages* de Ariane Mnouchkine y había trabajado como colaborador en La Cartoucherie de Vincennes, realizó un montaje de *Ifigenia en Aulide* de Eurípides, con estudiantes de la Escuela de Teatro de Bellas Artes de Cali, donde reprodujo, tanto los modelos de maquillaje

montaje de *Antígona*, a pesar de basarse en la versión brechtiana, Arcos omitió el prólogo situado en la Segunda Guerra Mundial y siempre, en sus propuestas posteriores a partir de la tragedia griega, evitó establecer equivalencias directas con el presente. Para él, para Cali Teatro, los textos antiguos, en sí mismos, le hablan a todos los tiempos, sin necesidad de tener que buscar apoyos directos con imágenes que remitieran a los conflictos contemporáneos. A los 17 años, el joven Álvaro Arcos había visto, en el Teatro Municipal de Cali, la versión de *Edipo rey* que su futuro maestro, Enrique Buenaventura, había realizado con gran éxito nacional⁹⁹⁵. Arcos reconoce que, gracias a ese montaje, definió su futura vocación por el mundo de las tablas. Quizás por esta primera, entusiasta, romántica mirada de los clásicos, el director ha preferido mantener cierto respeto por el orden, la estructura y los modelos intactos. De todas maneras, no deja de ser curioso que los grupos teatrales cuyos orígenes ideológicos se sustentaron, en los años 70, dentro de los dogmas maoístas de la llamada “Revolución Cultural Proletaria”⁹⁹⁶, hayan pasado de obras naturalistas, de extremo radicalismo, a una ortodoxa mirada de los clásicos, con un respeto reverencial por el pasado, sin querer transformar los textos antiguos, sino reivindicándolos como sagrados e inamovibles objetos históricos.

No obstante, en el año 2005, Arcos y Cali Teatro regresarían sobre los pasos de Esquilo con una versión de *Siete Contra Tebas* que intentaba incluir algunos elementos contemporáneos, como antaño lo había hecho en su *Antígona* bugueña. De nuevo, el rock (en este caso, los Rolling Stones) servía de fondo para apoyar unas imágenes cuyo referente directo eran los abusos del ejército norteamericano en la cárcel de Abu Ghraib. Este montaje fue llevado a Teherán, al 28 Festival de Teatro de Irán. Antes de la representación, un comité de censura visitó al grupo y le pidió que hiciesen un fragmento de la obra que presentarían durante el evento.

y vestuario del Théâtre du Soleil, así como el estilo de la puesta en escena. Repetiría la aventura griega, en 2014, con una versión de *Electra*, basándose en *Las coéforas* de Esquilo y la obra homónima de Sófocles.

995 Ver 6.1.2. del presente estudio.

996 A propósito de la posición del maoísmo con respecto a la cultura en América Latina, ver “La revolución cultural en América latina” en *América Latina y su proceso revolucionario*. Instituto de Lenguas Extranjeras de Pekín. Editora Viento del Pueblo. Bogotá, 1975.

Así lo hicieron. El comité de censura autorizó la versión, salvo que no podrían tocar físicamente a una de las actrices y ella debería evitar la exposición de sus brazos desnudos. El estreno de *Siete contra Tebas* de Cali Teatro en Teherán tuvo muy buena afluencia de público. Pero cuando se hacían imágenes que insinuaban una violación, buena parte de los espectadores abandonaban la sala. A pesar de la evocación a un conflicto de un país “enemigo” (Irak), las implicaciones morales seguían estando al orden del día, como si se tratase de los ortodoxos censores en la Buga de finales de los años sesenta. *Siete contra Tebas* superó las cien representaciones. Es una de las obras de mayor éxito del grupo. La han presentado tanto en grandes escenarios nacionales e internacionales, como en espacios al aire libre. Arcos recuerda con especial cariño una representación de la obra en Riohacha, en la costa caribe colombiana, en la playa frente al mar, a las 8 de la noche, iluminados por fogatas. Para sorpresa del grupo, entre el público popular se encontraban personas conocedoras de los mitos griegos quienes, al final de la representación, intercambiaron opiniones sobre la leyenda, con inusuales reflexiones “especializadas”. Aunque Arcos insiste en la “fidelidad” a los modelos, de todas maneras hay, en sus montajes, combinaciones de formas que surgen de acuerdo con las necesidades de las respectivas interpretaciones. En última instancia, buena parte de las puestas en escena de la tragedia griega contemporáneas se convierte en una antología de recursos anacrónicos. Sin proponérselo de manera consciente, en el caso de Cali Teatro, el grupo mezcla, en un solo montaje, personajes con túnicas griegas, mientras los coros llevan máscaras antimotines contemporáneas o, como sucede en *Siete Contra Tebas*, los personajes masculinos portan trajes de militares colombianos. De todas maneras, el hecho de que se conserven los versos en español, de acuerdo con las traducciones más fieles de las tragedias originales, esto no implica que la dinámica interna del juego escénico obligue a director y actores a convertir el escenario en un territorio para el simple culto de la tradición. El proceso seguido por Álvaro Arcos, hasta llegar a su repertorio con Cali Teatro, es un ejemplo de cómo muchos grupos en Colombia han construido sus herramientas a partir de la intuición, la sospecha y la urgencia. Cuando se le pregunta a Arcos sobre sus reflexiones acerca del concepto de catarsis, por ejemplo, reconoce que no es un tema que se convierta en una preocupación de sus productos artísticos. Hay una necesidad por construir un lenguaje, muy aferrado al entorno en el que luchan por sobrevivir, de tal suerte que los espectadores consigan

sentirse atrapados por un repertorio que, en apariencia, está muy alejado de una sensibilidad contemporánea plagada de imágenes, de comunicaciones inmediatas, de videojuegos o de efectos especiales sedantes. Arcos y su grupo regresan a un pasado desconocido porque, justamente, es en dichos territorios inexplorados donde puede inventarse un nuevo tipo de sorpresas para el siempre inasible público del teatro.

6.5.2.1.2 Utopías (I)

Esa fascinación por lo desconocido, esa necesidad por encontrar placer en la cultura, se sentía en Colombia, desde muchos años atrás, en figuras como la del dramaturgo Luis Enrique Osorio (Bogotá, 1896-1966) quien, en 1962, estrenó en el Teatro Colón de la capital colombiana una curiosa pieza (“alta comedia”, dice el encabezamiento del libreto) intitulada *Aspasia, cortesana de Mileto*, en la que se muestra una Grecia costumbrista y de cartón piedra, donde los personajes son Pericles, Sócrates, Fidias, Anaxágoras o Aristófanes y cuyas preocupaciones son la guerra, la paz y la inteligencia⁹⁹⁷. Osorio fue un personaje sui generis en la cultura del país. Autor prolífico, escribió y montó sus propias obras dramáticas, donde combinó la farsa, el sainete, la comedia y el melodrama (incluso en Francia, a finales de los años 20, escribió una obra titulada *Madette*, cuya traducción al español fue *Tragedia íntima*)⁹⁹⁸. Fundador de la Compañía Colombiana de Comedias en 1943, se dice que fue la única figura de la “pre-historia” del teatro nacional que pudo vivir de su oficio, aunque sus desorganizados esfuerzos se fueron diluyendo primero, tras *la tragedia* del 9 de abril de 1948⁹⁹⁹ y luego con la modernización de la capital de

997 Veinte años atrás, con propósitos distintos, el poeta Jorge Zalamea (Bogotá, 1905-1969) había escrito la “farsa romántica” *El rapto de las sabinas*, la cual fue estrenada, en 1942 por la Compañía de Virginia Fábregas. “Aspasia, cortesana de Mileto” se encuentra en: Osorio, Luis Enrique. *Teatro 1*. Ediciones de la Idea. Bogotá, 1963. Págs. 219-272.

998 En realidad, se trata de un melodrama influido por la llamada “Escuela del silencio” formulada por Denis Amiel y Jean-Jacques Bernard. No es una “tragedia” como lo anuncia su título sino una “íntima” historia de celos y desengaños amorosos. (A propósito de Luis Enrique Osorio, ver Barrera, Ernesto M. *Realidad y fantasía en el drama social de Luis Enrique Osorio*. Plaza Mayor Ediciones. Madrid, 1973.)

999 Fecha en la que fue asesinado el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, acontecimiento que partió en dos la historia moderna de Colombia, dando paso al ya citado “Período de la Violencia”.

la república donde, poco a poco, su esfuerzo fue desapareciendo. A diferencia del trabajo de figuras como la de Bernardo Romero Lozano, Luis Enrique Osorio prefirió montar sus propias obras. Al principio, se entusiasmó con la escritura de novelas. Luego, fue entusiasta viajero por el sur del continente y más adelante, en Europa, dejó su impronta dramática en distintos textos, hasta que se instaló en Bogotá para concebir sus propias puestas en escena, mezcla de costumbrismo y de fervores melodramáticos. El caso de *Aspasia, cortesana de Mileto* es un ejemplo un tanto ingenuo de convertir “la alta cultura” en materia de manipulación escénica, con equívocos, chascarrillos y travesuras verbales, de tal suerte que, a través de la Historia, Osorio pretendía “educar divirtiendo y divertir educando”, tal como decía el célebre lugar común. Lo más original de todo este asunto es que Osorio no quiso montar las comedias de Aristófanes o alguna de las *Ifigenias* de Eurípides, sino que los convirtió en personajes de sus obras y el objeto de los dramas antiguos se transformaría en sujeto de sus propias creaciones. En la primera mitad del siglo XIX, el naturalista y explorador alemán Alexander von Humboldt, en una de sus expediciones suramericanas, llegó a calificar a Bogotá como “una ciudad griega”, por la cultura de sus habitantes. Pero no sería sino hasta las consideraciones de don Marcelino Menéndez y Pelayo quien, en su *Antología de la poesía latinoamericana* de 1892, llegó a considerar que Santafé de Bogotá “estaba destinada a ser con el tiempo la Atenas de América del Sur”. Idea que fue refrendada por el viajero francés Pierre d’Espagnat quien, en 1898, bautizó a la capital como “la Atenas del Sur”¹⁰⁰⁰. Es muy probable que el teatro de Luis Enrique Osorio se haya nutrido de semejantes halagos y el dramaturgo hubiese considerado la leyenda como un instrumento para alguna de sus obras teatrales. De todas maneras, ese espíritu se siente en su *Aspasia, cortesana de Mileto*, donde su Grecia farsesca se convierte en un territorio para jugar con los conocimientos enciclopédicos y traducirlos a un lenguaje amable para el deleite de su público. Años después, con propósitos distintos, el Teatro Libre de Bogotá puso en escena, en el año 2005, la obra didáctica titulada *La fascinación sagrada*, escrita por uno de los actores del grupo (Jorge

1000 Con respecto a “La historia tras el mito”, ver las notas publicadas en la página web del Archivo de Bogotá. <http://www.archivobogota.gov.co/libreria/php/decide.php?patron=01.090201> Consultado en febrero de 2014.

Plata) quien, entre otros trabajos dramáticos, escribió la versión de *La Orestíada* que el grupo montase cinco años atrás¹⁰⁰¹.

6.5.2.1.3 Academia (II)

Pero no todos los montajes en los que Grecia representa el telón de boca y el telón de fondo tienen que ver con la simple (aunque necesaria) reconstrucción del pasado. Las escuelas de teatro, a partir de los años ochenta, cumplieron una labor mucho más profunda en la recuperación de las formas de interpretación de los dramas antiguos. En 1982, el talentoso director Gustavo Cañas¹⁰⁰² montó en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) una versión de *Las Troyanas* de Eurípides, según la citada adaptación de Jean-Paul Sartre. Los estudiantes actores apenas cursaban su segundo año de estudios teatrales. Pero el montaje fue reconocido como una de las versiones más inteligentes de la época. Por lo demás, en su reparto se encontraban varios jóvenes que luego serían figuras fundamentales de la escena colombiana, como Rosario Jaramillo o Andrés Felipe Martínez. El montaje fue estrenado en El Palomar del Teatro Colón de Bogotá (un altillo concebido para espectáculos de cámara), con una distribución inusual de la silletería, pues la disposición frontal se transformó en filas de espectadores situadas frente a frente las unas con las otras. El espacio escénico se organizó en forma rectangular, como un gran camino limitado por las butacas de los espectadores y, en los extremos, dos grandes espacios circulares que representaban a griegos y troyanos, respectivamente. Los pocos actores interpretaban distintos

1001 La obra es un divertimento en el que los personajes son Téspis y Dionisos, Edipo y Clitemnestra, Eurípides y Pisístrato, Orestes y Sófocles, Medea y, cómo no, Aristófanes. Como curiosa coincidencia, el Teatro de la Comedia, estrenado por Luis Enrique Osorio en 1954, se convertiría en la segunda sede del Teatro Libre de Bogotá desde 1987. En dicho escenario se estrenó *La fascinación sagrada*.

1002 Gustavo Cañas ha sido un silencioso director colombiano, quien se destacó, en la década del ochenta, por sus versiones de *El pelícano* de Strindberg, en una producción del Teatro Libre de Bogotá y, en particular, por una intensa interpretación escénica de la obra *Orquídeas a la luz de la luna* de Carlos Fuentes, con dos destacadas actrices (Carminia Martínez y Adelaida Otálora, representando los roles de María Félix y Dolores del Río. Poco tiempo después, ambas actrices entrarían a formar parte del Teatro La Candelaria). Comenzando la década del noventa, Gustavo Cañas se radicó en España y nunca más regresó a Colombia.

roles¹⁰⁰³ y construían las imágenes y las situaciones dentro de los parámetros del llamado “teatro corporal”, influidos por el *training* de Jerzy Grotowski. Poco tiempo después de su estreno, la obra estaría en temporada en el Teatro La Candelaria y cerrarían la experiencia en una función “ceremonial” para los actores del Odin Teatret, no exenta de polémicas y malentendidos. Lo importante de *Las Troyanas* de Gustavo Cañas radica en el hecho de que ejemplifica una vez más (no será ni la primera ni la última vez) el trabajo que las escuelas de formación actoral realizarían con los mitos griegos. Porque no se trataba de meras experiencias académicas. Con este tipo de montajes, donde se mezclaba el ritual, la intensidad trágica y el compromiso colectivo, se encontraba, al mismo tiempo, una ética grupal y profesional desde los primeros momentos del trabajo escénico. Quienes participaron de experiencias como las citadas *Troyanas* construyeron firmes herramientas que luego serían consolidadas en sus experiencias profesionales posteriores.

Las escuelas de teatro se han apoyado en la tragedia griega para sus programas académicos. Como *Las troyanas* de Gustavo Cañas, los montajes no sólo han servido para que los estudiantes afiancen distintas técnicas (voces, trabajo coral, expresión corporal, manejo de máscaras) sino que dichos montajes han servido como punto de partida de indagaciones estéticas con profundos interrogantes de gran resolución técnica. Atravesando la década del noventa, se han consolidado distintas experiencias de la academia como detonante de efectivas explosiones creativas, cuyo soporte ha sido la Grecia antigua¹⁰⁰⁴. En la Escuela Nacional de Arte Dramático, por ejemplo, se gestaron montajes como *Fatum* o *Gineceo* adaptaciones de Esquilo, Sófocles, Eurípides, por un lado y de Aristófanes por el otro¹⁰⁰⁵. En 1994, el director Alejandro González Puche, egresado de la Academia GITIS de Rusia realizó, una vez regresó a Colombia, un curioso montaje a partir de los *Diálogos* de Platón, donde los textos

1003 Rosario Jaramillo, por ejemplo, recordaba que ella interpretaba tanto el rol de Helena como el de Atenea. El personaje de Andrómaca era interpretado por un actor masculino (Conversación sostenida con la actriz para el presente estudio, en Bogotá. Febrero de 2014).

1004 Ante la falta de una infraestructura dinámica en materia teatral, muchos de los mejores directores del teatro colombiano han encontrado en academias, escuelas y universidades, una manera efectiva de sacar a la luz sus experiencias artísticas. A lo largo del presente estudio se han ido encontrando continuos ejemplos de esta tendencia.

1005 Ver Capítulo 9 del presente estudio.

filosóficos se contrapunteaban con delirantes imágenes desacralizadoras. Este experimento, con los años, sería el punto de partida de muchos montajes inteligentes que el director bogotano concibiese, en especial en torno al teatro del Siglo de Oro español. González Puche, casado con la directora china Ma Zhenghong (a quien conoció en la antigua Unión Soviética), se radicaría con su esposa en la ciudad de Cali y, finalizando la década del noventa, transformó la vida escénica de la ciudad, tanto en la Corporación de Teatro del Valle, su grupo, como en el programa de formación actoral de la Universidad del Valle. Allí, la sensible creadora Ma Zhenghong puso en escena una *Antígona* en 1999, montaje en el que participó como actriz una de las más extrañas dramaturgas del nuevo milenio en Colombia: Martha Márquez¹⁰⁰⁶. En ese mismo establecimiento académico, se generaron montajes de *Las fenicias* de Eurípides, bajo la dirección del canadiense Everett Dixon, *Ifigenia en Áulide* del mismo autor, dirigida por Romano Germán Barney, así como *Las Bacantes* del mismo Eurípides, dirigido por Gabriel Uribe.

Cuando desapareció la Escuela Nacional de Arte Dramático, comenzaron a multiplicarse los programas de estudios teatrales, en academias públicas y privadas, así como en distintas instituciones universitarias. Y allí también, cada cierto tiempo, se asentaron los griegos. La Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), convertida en la Facultad de Artes de la Universidad Distrital montó, como trabajo de fin de año, una versión de *Las troyanas* de Eurípides/Sartre, invitando al director catalán Pere Planella del Institut del Teatre de Barcelona para su realización. Este trabajo tuvo una especial acogida en el medio teatral de la capital colombiana, toda vez que, aunque utilizaba elementos de la modernidad sobre el escenario (incluido un automóvil real en ruinas), el privilegio se concentraba en la palabra y en la efectiva dirección de sus actores. Dos años después, los directores de Mapa Teatro (Heidi y Rolf Abderhalden) crearían, con los estudiantes de último año de la citada institución el proyecto denominado *Rutas*, a partir del *Prometeo* de Heiner Müller¹⁰⁰⁷. Y un año después, la directora del Teatro Itinerante del Sol, Beatriz Cargom realizaría, con la nueva promoción de graduandos, un espectáculo

1006 Martha Márquez (Cali, 1975). Ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia con su obra *El dictador de Copenhague*, y del Premio “Jorge Isaacs” en teatro por *Blanco totalmente blanco*.

1007 También conocido como *Proyecto Prometeo*. Ver 6.3.2. del presente estudio.

titulado *Personae*. Beatriz Camargo, antigua miembro del Teatro La Candelaria y fundadora, desde 1982, del Teatro Itinerante del Sol, ha sido la gestora de agrupación única, cuya sede central queda en La Maloca, un espacio re-construido en la población colonial de Villa de Leyva, a 177 kilómetros de Bogotá. Hasta el año 2012, al cumplir 30 años, el Teatro Itinerante del Sol había concebido 27 puestas en escena de dramaturgia de Beatriz Camargo y su equipo de colaboradores. El trabajo del Teatro Itinerante del Sol tiene hondas raíces antropológicas y se inscribe en una indagación profundamente latinoamericana, donde los mitos ancestrales y la relación directa con la tierra es su principal razón de ser. Los miembros del grupo viven alejados de la civilización y de los circuitos comerciales. Sus obras se conciben como verdaderos acontecimientos que se gestan en la entrega absoluta de sus intérpretes con la geografía y el espíritu de sus convicciones profundas. En 2003, Beatriz Camargo realizó *Personae*, una creación propia, donde fusionaba los mitos indígenas con la tragedia griega. A través del apareamiento del Sol y de la Tierra, los sueños del primero iban gestando distintos acontecimientos fatales, seguido por la mirada vigilante de Dioniso. Así, los estudiantes/actores pasaban de Edipo a Antígona, de Electra a Ifigenia y de todos ellos a la Conquista de América, terminando con sendas procesiones de la Virgen de Guadalupe y la Llorona. La fusión de ambos universos se daba a través de los sueños del Sol y sus pesadillas eran sus propias tragedias.

Este mutuo estímulo creativo entre el mundo académico y las puestas en escena profesionales se manifiesta de manera especial en *La Orestíada* del Teatro Libre de Bogotá (1999)¹⁰⁰⁸, donde los estudiantes de la escuela de formación del grupo representaban las responsabilidades corales, mientras los veteranos actores del elenco se reservaban los roles protagónicos. En otras instituciones de corte más experimental se han presentado otros riesgos creativos a través de la tragedia, como en el caso de *Detritus* (a partir de *Medea*, dirigido por la estudiante de la Universidad del Bosque Carolina Torres), la *Antígona* de la Escuela de Formación del Teatro Nacional, bajo la dirección de Adela Donadío o, en otras geografías, el *Edipo rey* realizado en la Universidad de Caldas en 2013, bajo la dirección del antiguo estudiante de la ASAB, Germán Camilo Díaz. Especial mención merece el trabajo denominado *Fedra y otras griegas* (“obra en tres partes y un paréntesis”, como reza el subtítulo de la

1008 Ver 6.2.1 del presente estudio.

misma) del director mexicano Mauricio Pimentel, a partir de la obra de teatro de su compatriota Ximena Escalante¹⁰⁰⁹. Se trataba de una nueva inmersión en el universo femenino desde la perspectiva de las heroínas clásicas, pero convertidas en personajes de la iconografía popular del país azteca. Una vez más, los estudiantes de último año de la Academia Superior de Artes de Bogotá decidían su destino de acuerdo con una cartografía plural donde los mitos antiguos se convertían en la principal materia de indagación¹⁰¹⁰. Lo interesante es ver de qué manera las distintas teorías, tanto para la construcción de personajes como para la puesta en escena, se moldean a los extraños requerimientos de la tragedia griega: desde la mirada stanislavskiana, pasando por los citados casos de Brecht y Grotowski, hasta encontrar, en las oscuras cavernas de la modernidad, nuevas luces para iluminar los misterios interpretativos de unos personajes que no cesan en mandar señales a los escenarios de todos los tiempos. Un héroe trágico, como materia prima de un estudiante de teatro, es un material de múltiples caras. Y el desafío es encontrar que, en sus palabras, haya signos que pueda convertir en propios pero, al mismo tiempo, pueda saber encontrar las señales que lo lleven, sin cómodas transformaciones engañosas, al principio mismo de los tiempos.

6.5.2.1.4 Utopías (II)

El director Juan Monsalve estuvo vinculado al grupo Acto Latino de Bogotá, entre 1967 y 1989. Finalizando la década del 80 nacería el Teatro de la Memoria (TM), alimentado por toda la experiencia que Monsalve iba adquiriendo en el International School of Theatre Anthropology (ISTA) entre 1982 y 2005, con maestros de India, Japón, Dinamarca, China, USA, Bali y Brasil. Poco a poco, el interés central del director se

1009 En el teatro latinoamericano, por lo demás, las re-visiones de los grandes temas de la tragedia griega cuentan con destacados ejemplos que van desde el ya comentado *Los reyes* del argentino Julio Cortázar, pasando por *Ifigenia cruel* del mexicano Alfonso Reyes, *Medea en el espejo* del cubano José Triana, *El eclipse de la bala* del argentino Arnaldo Calveyra, *Electra Garrigo* del también cubano Virgilio Piñera o *Medea llama por cobrar* del ecuatoriano Peko Andino.

1010 Según la actriz Ángela Vargas, en entrevista especial para el presente estudio (marzo de 2014), todos los actores debían construir distintos personajes que aparecían y desaparecían a lo largo del desarrollo de la obra. En el caso de la actriz citada, ella debería representar los roles de “Medusa, Pasifae, Europa y Moira”.

centró en las grandes tradiciones del teatro oriental. Bajo esa conjunción de influencias puso en escena, en 1984, con los beneficios de una beca del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura, antiguo Ministerio de la Cultura en Colombia), un singular *Edipo rey*, hijo de la conjunción de formas primitivas, donde hacía su aparición el mundo americano. En esta misma tendencia, su antiguo compañero de fórmula en el Teatro Acto Latino, Sergio González, puso en escena, en 1986, la obra *Prometeico*, a partir del *Prometeo encadenado* de Esquilo¹⁰¹¹. Una versión donde se confunden “lenguajes, visiones, recorridos que se cruzan, señales que se miran, que nos traen hasta el lugar actual que habitamos: el abismo, la separación, la disolución de nuestra época”¹⁰¹². En una teatralidad hija de Antonin Artaud, González establece “búsquedas de carácter antropológico y de un trabajo de creación de imágenes a partir de lenguajes no verbales, mitos o discursos oníricos”¹⁰¹³. Atraído por la figura de Esquilo (“el brujo”, según palabras del director), el gestor de este singular *Prometeico* encuentra en la figura del poeta una suma de herméticos misterios, por los que se ha sentido atraído a lo largo de toda su provocadora producción artística. Ese mismo año (1986), otra versión de *Prometeo encadenado* atravesó los caminos de distintas ciudades del país. Se trataba de un montaje del grupo de calle Teatro Taller de Colombia. Creado en 1972, este singular colectivo ha sido uno de los mejores representantes de las obras concebidas para grandes espacios abiertos. Figuras enormes, actores enmascarados, muñecones, música en vivo, ambiente circense, han sido algunos de los recursos de sus montajes. Y con ellos, se aventuraron a recrear la tragedia de Esquilo. A propósito, su director, Mario Matallana, escribió: “Los elementos esenciales del antiguo teatro griego nos unen, identifican y cautivan nuestra búsqueda. El espacio: escenario abierto y al aire libre para presentar sus espectáculos, es el denominador común para la Grecia primigenia y también para el Teatro Taller. En consecuencia, los recursos técnicos y teatrales como zancos, coturnos, máscaras, muñecos gigantes, figuras e imágenes de mucha dimensión son factores determinantes en el lenguaje del teatro callejero, es decir, en el lenguaje y forma teatral concebidos para espacios públicos como calles parques o

1011 *Prometeico* figura en la programación del II Festival Iberoamericano de Bogotá, que se llevó a cabo en 1990.

1012 Libro del II Festival Iberoamericano de Teatro. Ediciones Fundación Teatro Nacional, 1990. Pág. 120.

1013 *Ibidem*.

plazas en nuestro caso y en el *theatron* de los griegos”¹⁰¹⁴. La tragedia se fusiona aquí en el carnaval y el dolor se convierte en placer, como en las grandes celebraciones callejeras donde se juguetea con la muerte, a través del fuego, la fiesta y la representación de la destrucción.

A lo largo de la década del 90, la presencia de las figuras griegas en el teatro colombiano fue cada vez más frecuente. Empezando por un curioso montaje del *Edipo* de Séneca, dirigido por Ricardo Sarmiento, quien acababa de regresar de Italia, donde había realizado sus estudios. Se trataba de una producción un tanto sui generis del Teatro Libre de Bogotá y, aunque fue una obra que tuvo poca repercusión local, se trataba de la única versión de la tragedia latina puesta en escena en Colombia. Dos años después, la infatigable directora Patricia Ariza, del Teatro La Candelaria, montó la obra *Medea húngara* de Arpad Goncz, con el grupo Trama Luna. Goncz fue presidente de Hungría entre 1990 y 2000. Curiosa versión de una creadora que, tradicionalmente, se había preocupado por la escenificación de textos que naciesen de su propio aliento, o de esfuerzos colectivos del mismo grupo. Sin embargo, la *Medea húngara* representaba un signo de los nuevos tiempos, tras la caída de la Unión Soviética y las nuevas utopías de la libertad. En 1994, la dramaturga y directora Carolina Vivas, quien había sido miembro del Teatro La Candelaria, puso en escena, con su nueva agrupación (Umbral Teatro) el texto de Marguerite Yourcenar *Electra o la caída de las máscaras*. Una vez más, se trataba de una creadora que hacía un alto en el camino de sus propias indagaciones dramáticas¹⁰¹⁵ para enfrentarse con un texto de alto vuelo poético y arriesgarse a traducirlo con sus efectivos recursos escénicos. En el texto de Yourcenar los dioses se extinguen y el rostro de los personajes, desenmascarados, se sumergen en el ambiguo viaje entre el bien y el mal, entre la culpa y la inocencia. El viaje de Carolina Vivas

1014 Libro del I Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Fundación Teatro Nacional. Bogotá, 1988. Pág. 144. A propósito de la presentación de *Prometeo encadenado*.

1015 Carolina Vivas nació en Bogotá. Es egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Actriz del Teatro La Candelaria en la década del ochenta. En 1991 fundó Umbral Teatro, en compañía de Ignacio Rodríguez, músico, actor y director que también había hecho parte del grupo de Santiago García. Entre sus obras se destacan *Segundos* (1993), *Filialidades* (1995), *Gallina y el otro* (1999), *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos* (2003), *Antes* (2010) o *La que no fue* (2012). Buena parte de su trabajo está publicado en el volumen *Dramaturgia de lo sutil. Umbral Teatro 20 años*. Ediciones Umbral Teatro. Bogotá, 2012.

se concentra en la construcción de imágenes que respetan y al mismo tiempo trascienden la complejidad lírica de su punto de partida.

Dentro de este recorrido complementario a través de la tragedia griega en Colombia se destaca la única versión de *Antígona furiosa*, escrita por la argentina Griselda Gambaro adaptando la obra de Sófocles, realizada en 1997 por el director Jairo Santa para el Teatro Aquelarre. Comenzando el nuevo milenio, hubo nuevas incursiones en el mundo antiguo, como la curiosa versión de *Edipo rey* titulada *Pies hinchados*, dirigida por Camilo León para el Teatro Kerigma, o la *Antígona fugaz* del actor y antropólogo Carlos Araque, con el grupo Vendimia Teatro. Una versión más de la citada tragedia de Sófocles se representaría bajo el título de *Antígona y actriz*, con el grupo Rapsoda Teatro, bajo la dirección de Carlos Satizábal. Por otra parte, en el año 2005, aparecieron dos obras que, por caminos muy distintos, procuraban entrar en la reflexión acerca de las raíces de la violencia. Por un lado, Dubián Darío Gallego, con su grupo Polymnia Teatro, estrenó *El viaje de Orestes* en la que concentra el drama de *La Orestíada* en los personajes de Electra, Orestes y Egisto. Pero la propuesta se amplió y terminó convertida en una gran reflexión sobre el asesinato, más allá de sus propios héroes. Gallego lo plantea de la siguiente manera: “¿Por qué se asesina y cuáles son las consecuencias del asesinato? Tenemos una hipótesis, que parte del siguiente esquema: El fin es el poder. El medio es el asesinato. La motivación es la venganza. El resultado es la destrucción. Es decir, el asesinato no es un objetivo en sí mismo, sino un medio para alcanzar algún tipo de poder y siempre obedece a una decisión del individuo que en su libertad elige lo que debe hacer. Orestes, último eslabón de la historia, puede o no convertirse en un asesino. Es su decisión. Pero es consciente del precio que tiene que pagar si comete el crimen”¹⁰¹⁶. A pesar de los desafíos de su puesta en escena, *El viaje de Orestes* representó una visión inteligente del mito de los Atridas, a través de la obsesiva y terca mirada de su autor. Por otro lado, ese mismo año se estrenó la obra *Kilele. Una epopeya artesanal* del dramaturgo Felipe Vergara y puesta en escena por el Teatro Varasanta. Si bien no se trataba de un montaje griego, es una de las tragedias más importantes de la escena colombiana del siglo XXI, donde una masacre

1016 Gallego, Dubián Darío. *El viaje de Orestes*. Colección Teatro Colombiano. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Tomo VI. Bogotá, 2005. Págs. 6-7.

(la matanza de Bojayá)¹⁰¹⁷ se convierte en materia de indagación estética, con el tácito apoyo de los modelos griegos. Si bien en un principio había algunos personajes “heredados” del mundo antiguo, poco a poco las alegorías (“El ángel de la muerte, el Coro de ensombreadas, los Diosecillos de poca monta, los Dioses exiliados o simples locos de pueblo”...) se convierten en singulares piezas de un universo tragicómico, cruel e irreplicable. Al mismo tiempo, rodeado de una particular belleza, tanto en su puesta en escena como en sus textos¹⁰¹⁸.

Entre 2006 y 2013 hubo tres ejemplos a partir del mito de Medea, en el que el personaje de Eurípides se convertía en metáfora de la tragedia de la extranjera, en símbolo de *la otredad*. El actor Luis Daniel Abril puso en escena una adaptación realista de la tragedia, donde la atmósfera del drama se circunscribía a la costa caribe colombiana. En las antípodas, estaba la *Medea urbe* (2013) de Javier Londoño y su Teatro Independiente de Bogotá, donde el personaje se encontraba, como el título indica, atrapado en las redes de los destinos de una gran ciudad. En el mismo año, en Medellín, una *Medea material*, dirigida por Jorge Vásquez, complementaba el abanico de visiones en los que los personajes siguen sendas de comunión entre la realidad de sus gestores y los trazos de sus modelos clásicos. Y, aunque no ha sido muy frecuente, el actor del Teatro La Candelaria Rafael Giraldo “Paletas”, puso en escena, con su grupo Tertium, una versión de *Fedra* escrita por el dramaturgo Manuel Martínez Mediero. Conocido en Colombia por un montaje que se realizó de su texto *Las hermanas de Bufalo Bill*, la *Fedra* de Martínez Mediero es concebida como una doble

1017 “En las guerras territoriales libradas entre la guerrilla y los paramilitares se presentó un enfrentamiento armado el día 2 de mayo de 2002, en Bojayá, en el departamento del Chocó. La población quedó atrapada entre dos fuegos. Los anuncios del inminente encuentro llevaron al cura párroco a buscar refugio seguro para los pobladores y así protegerlos del fuego cruzado del combate. Pensó que la iglesia sería un lugar al abrigo de todo riesgo. Así fue como condujo a parte del pueblo a buscar allí protección, temeroso de ver morir a su gente como víctima del ataque. Pero un cilindro bomba disparado por la guerrilla de las FARC cayó precisamente en el pequeño templo atestado de gente. Murieron 119 personas y ese mismo día muchas familias se vieron obligadas a huir de su pueblo”. *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá, 2012. Págs. 205-206.

1018 Ver, a propósito de la puesta en escena de la obra *Kilele (una epopeya artesanal)*, el texto de Sandro Romero Rey http://www.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450017727 Consultado en marzo de 2014.

adaptación en la que el texto del español, el personaje de la tragedia de Séneca y del *Hipólito* de Eurípides sirven de escudo para hablar sobre los problemas de la represión de la sexualidad femenina en Colombia.

Aunque el tema podría seguir *ad infinitum*, es preciso citar el montaje del dramaturgo, actor y director Sebastián Ospina¹⁰¹⁹ quien con su obra *Odiseo irredento* (2013), construyó una gran metáfora de corte autobiográfico, en la que un veterano intérprete frente al Río Grande de la Magdalena, observa pasar su vida, acompañado por un cantante mulato, recuerdos de su inasible pasado y canciones de Bob Dylan. El regreso a Ítaca se convierte en un mecanismo para evocar el paraíso perdido y el inevitable viaje hacia la muerte. La amargura, el dolor, la violencia, la melancolía, el asesinato, las masacres, son algunos de los temas que la tragedia griega apoya cuando los creadores escénicos se sienten derrotados, urgidos de expresiones extremas o cansados del silencio. Pero también los héroes trágicos (y, sobre todo, las heroínas) ayudan a la rebelión, a la respuesta, al enfrentamiento e, incluso, a la irreverencia (representar una pieza de teatro antiguo, en un mundo rodeado de urgencias, no deja de ser un acto de provocación). Si el veterano “Odiseo”-Sebastián Ospina se convierte en un hombre que no ha sido redimido, al mismo tiempo hay jóvenes representaciones en las que las tragedias sirven como bálsamo para realidades que siguen en la impunidad y sólo el arte pareciera apaciguarlas¹⁰²⁰.

1019 Sebastián Ospina (Cali, 1946) es un actor y dramaturgo de teatro, cine y televisión colombiano. Fue miembro del Teatro Libre de Bogotá. Protagonista de importantes títulos de la escena y de la pantalla nacional. Se destaca su participación en *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1984) o *Tiempo de morir* (Jorge Ali Triana, 1986), entre muchas otras realizaciones audiovisuales. Ha sido intérprete del monólogo *Agonía. Entre el amor y la muerte* sobre el Libertador Simón Bolívar, a partir de textos del escritor Víctor Paz Otero, bajo la dirección de Sandro Romero Rey.

1020 Imposible no reseñar al actor, dramaturgo y director colombiano Federico Nieto El Gazi quien ha desarrollado una fructífera carrera en Grecia. Su obra *La isla* (Το Νησί), realizada en Atenas en 2010 con la International Theatre Company βλακlist es una propuesta, en clave de farsa, donde se mezclan personajes, tiempos y espacios en los que conviven, entre otros, Dioniso, Teseo y Ariadna.

6.5.2.1.5 Utopías (III)

Cerrando el año 2013, hubo una nueva conjunción de Antígonas en los tablados de la ciudad de Cali: en el programa de Artes Escénicas de la Universidad del Valle se estrenó una versión de la obra *Antígona en New York* de Janusz Glowacki, bajo la dirección de Luz Marina Gil, quien fuese miembro del Teatro La Máscara. Y sería justamente el Teatro La Máscara quien consolidaría las búsquedas alrededor del personaje de Sófocles, a través de una obra, mezcla instalación, mezcla performance, mezcla teatro didáctico, titulada *El grito de Antígona vs. La nuda vida*, bajo la dirección de Gabriel Uribe. El Teatro La Máscara es un grupo heredero de la tradición del Teatro Experimental de Cali (TEC) y de las propuestas escénicas de Enrique Buenaventura. Su historia se remonta al año 1972, donde combinaron las creaciones colectivas con obras de “gran repertorio” como *Macbeth* de Shakespeare o *¿Cuánto cuesta el hierro?* de Bertolt Brecht. Poco a poco, el grupo se fue especializando en una dramaturgia concentrada en la problemática de la mujer. Como Patricia Ariza del Teatro La Candelaria, sus obras son gritos de rebelión ante las injusticias y, al mismo tiempo, evocaciones de la sexualidad, el erotismo y la presencia activa de lo femenino en las sociedades contemporáneas. En el libro *Dramaturgia de la urgencia*¹⁰²¹ el grupo ha recogido buena parte de las obras en las que hay un compromiso creativo del conjunto. Títulos como *Noticias de María (María M. Las tareas)*, *Historias de mujeres (Las viudas, María Farrar, Canción de Nana)* o experiencias definitivas en su proceso como *Mujeres en trance de viaje, Emocionales, Bocas de bolero, Luna menguante, A flor de piel, Los perfiles de la espera* o *La cabellera* dan cuenta de un proceso de gran intensidad, no exento de intensos conflictos creativos. Estos conflictos están manifiestos dentro del espectáculo que toma el mito de Antígona como punto de partida. De cierta manera, en *El grito de Antígona vs. La nuda vida* están manifiestas las tendencias de la representación teatral en el nuevo milenio, donde el relato desaparece para dar paso a un conjunto fragmentado de imágenes y experiencias escénicas, a veces virtuosas, a veces extrañas, a veces desconcertantes, de acuerdo con la sensibilidad de los espectadores que asisten a la experiencia. Una descripción de la evolución de las imágenes del presente montaje puede dar luces acerca de los logros y los problemas a los que se enfrenta esta nueva tendencia de “desdramatización” del acontecimiento escénico:

1021 Restrepo, Pilar. *Dramaturgia de la Urgencia*. Teatro La Máscara. Cali, 2006.

- Al entrar los espectadores, se encuentran frente a una mesa con personas elegantes. La situación se representa en un salón de la sede del Teatro La Máscara en el tradicional Barrio San Antonio de Cali.
- Se proyecta un video turístico sobre los atractivos de Colombia. Una mujer ríe a carcajadas y se burla de las imágenes y de la voz en off optimista.
- Uno de los personajes galantes (interpretado por el actor Sergio Gómez, otrora miembro del Teatro Experimental de Cali) hace un discurso donde mezcla el protocolo con una suerte “de distanciamiento inconsciente” que deja escapar voces sobre la violencia colombiana.
- Un actor neutro (el director Gabriel Uribe) se pasea entre los espectadores, reflexionando sobre las características del género trágico.
- Una pareja de comensales, se para encima de la mesa y baila un ritmo tropical.
- Algunos actores invitan a seguir a los espectadores a un nuevo espacio al interior de la casa.
- Una mujer que no se ve, se arrastra debajo de bolsas de basura, recitando nombres de lugares donde han ocurrido masacres e insultando a los asesinos.
- Nueva reflexión del director Gabriel Uribe sobre la tragedia. Primera mención de “la pequeña Antígona”.
- Invitan a pasar al público a las butacas del teatro. Oscuridad. Sale una colegiala de la parte inferior del escenario. Vomita piedras. Saca tierra y agua de sus botas, mientras recita textos sobre el río Cauca. Saca piedras de su cuerpo. Saca piedras de su maletín.

- Se oye la voz de un narrador de un partido de fútbol. Los nombres de los jugadores son los de paramilitares reconocidos.
- En el escenario, un tronco y, encima del tronco, una sandía. Entra un clown con un hacha. Parte en dos la sandía y ríe a carcajadas. Se burla de la palabra “democracia”.
- Gabriel Uribe explica las partes del género trágico, mientras recoge los restos de la sandía.
- Se abre un telón blanco que aforaba el escenario. Una criada plancha, mientras oye una radionovela. La radionovela es, en realidad, una masacre. Se mezcla música de Vivaldi, con música de Örrff, con música tradicional del Pacífico colombiano.
- Suena el Himno Nacional de Colombia. La criada se pone en posición “firmes”. Entran, por los aires, 10 camisas ensangrentadas. Poco a poco, se deforma el sonido del himno. La criada lo canta entre muecas.
- Una carnicera hace un discurso sobre la descomposición de los cuerpos. Al fondo, pies de cadáveres. Suenan moscas.
- Discurso de un hombre en el marco de un cuadro. Las moscas no lo dejan hablar. El hombre las espanta con pañuelo con los colores de la bandera colombiana.
- Una mujer trata de identificar los cuerpos a los que sólo se les ven los pies. Apagón.
- Dos colegialas bajan por una escalera lateral. Se sientan en un banquito. Identifican unas botas abandonadas. Se emocionan al reconocerlas. Suenan golpes, gritos, carreras. Se enciende una luz atrás. Ellas se dirigen en dirección de donde viene la luz. Reconocen un cuerpo que no se ve. Gritan. Lloran. Una pide prudencia. La otra se rebela. Es una situación similar al diálogo inicial entre Antígona e Ismene en la tragedia de Sófocles.

- Entra Gabriel Uribe y cuestiona la actitud de los artistas al querer mostrar la violencia sobre el escenario. Se pregunta si vale la pena hacerlo.
- Imagen de una mujer campesina, aterrorizada, con paisaje al fondo, rodeada de una luz azul. Es una imagen muy breve.
- Entran ocho cuerpos semidesnudos portando grandes plásticos transparentes. Crean olas. Los cuerpos, al interior de los plásticos, construyen imágenes dramáticas. Al fondo, se ve una joven vestida de rojo. Monólogo de la joven sobre la sangre y el tiempo. “Mi historia es sangrienta...”, dice. Los cuerpos, a su alrededor, se contorsionan en cámara lenta. La joven dice una última frase: “sólo viviendo se puede morir”. Continúa la música en la oscuridad.
- De nuevo, el telón blanco. Una mujer cose uno de los extremos del telón. Se proyecta una imagen completamente desenfocada que, poco a poco, va develando la pintura de una mujer que escarba una tierra atestada de machetes. Apagón final.

El grito de Antígona vs. La nuda vida pareciera estar peleando todo el tiempo con/contra el mito. Es posible que el personaje y su leyenda sean los detonantes de una *necesidad* de expresión inaplazable¹⁰²². Sin embargo, es esa misma urgencia la que obstaculiza el libre desarrollo de experiencias estéticas como las del Teatro La Máscara. Ante la tragedia, ante el dolor de un país, ¿qué se persigue con aventuras escénicas de este tipo? ¿Una suerte de *catarsis* colectiva? Pero acontecimientos estéticos como el citado se conciben para una decena de espectadores, en espacios muy reducidos, casi secretos, referenciados por la prensa cultural en mo-

1022 El dato más terrible que da cuenta de la crueldad irracional del conflicto colombiano se manifiesta en el hecho de que tres hermanos de la actriz, dramaturga y directora Pilar Restrepo Mejía del Teatro La Máscara fueron asesinados en el norte del departamento del Valle del Cauca por un grupo paramilitar. El triple crimen permanece en la impunidad. Ante semejante realidad, cualquier ficción se queda pequeña. El libro *Dramaturgia de la urgencia* (Teatro La Máscara. Cali, 2006), cuya compiladora es Pilar Restrepo, tiene la siguiente dedicatoria: “A mis amados hermanos asesinados Luis Guillermo, Camilo Alberto, Óscar Emilio, cómplices en esta aventura del teatro”.

destos comentarios que pronto desaparecen con el tiempo. Al igual que las experiencias artísticas de Tadeusz Kantor durante la Segunda Guerra Mundial, las obras del Teatro La Máscara son rebeliones terapéuticas que no persiguen cambios sociales sino que, en el fondo, se convierten en urgentes gritos al vacío, en catacumbas espirituales donde se desafía a fondo la capacidad de resistencia (física, espiritual, psíquica, anatómica) de los/las intérpretes. La pregunta, una vez más, gira en torno a la pertinencia misma de la tragedia griega: ¿qué pasaría si Sófocles no interrumpiera el camino de este tipo de representaciones? En el fondo, *El grito de Antígona* se convierte en un ejercicio intelectual donde se cita al personaje de un texto clásico pero, como Godot, dicho personaje no entrará nunca a escena. O lo hará como un guiño asociativo que desvía los senderos del dolor por atajos del pensamiento que terminarán convirtiéndose en trampas. En la misma época en que se estrenó el trabajo de La Máscara, la actriz de teatro, cine y televisión Alejandra Borrero¹⁰²³ adelantaba, durante varios meses, una discreta experiencia de significativa dimensión humana. Acostumbrados a ver a la Borrero como estrella de telenovelas (*Café con aroma de mujer*, *Azúcar*, *La otra mitad del sol*), de películas (*La deuda*) o piezas teatrales de distintos estilos (*La mujer del domingo*, *Compañía*, *Pharmakon*), el público popular se sorprendió al encontrarse a la diva local inmersa en un trabajo en los sectores más populares de distintas ciudades colombianas. Comprometida hasta el fondo con humildes mujeres víctimas de la prostitución ilegal, Alejandra Borrero se encerró durante varios meses con cinco *protagonistas* reales de un silencioso infierno que parecía un callejón sin salida, lleno de traumas y violencias de todo tipo. El programa de mano anunciaba:

“En Noviembre del 2012 en asocio con la Fundación Marcela Loaiza y el apoyo del Ministerio del Interior, la oficina de las Naciones Unidas en contra de la Droga y Delito (ONUDD), el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar ICBF y la Organización Internacional para las Migraciones OIM, llevamos a cabo el lanzamiento de la puesta en escena de 5 MUJERES Y UN MISMO TRATO, una pieza teatral documental

1023 María Alejandra Borrero Saa (Popayán, 1962) es una de las más importantes e influyentes actrices de la escena colombiana. Tras una exitosa carrera en la televisión, a partir del año 2008, con la fundación de su centro cultural Casa E., se ha convertido en una gestora cultural de honda influencia, no sólo en el mundo del entretenimiento, sino en experiencias de gran repercusión social y estética.

que profundiza en las vivencias y experiencias de mujeres colombianas que han sido víctimas de trata, bajo la dirección de Alejandra Borrero y Camilo Carvajal.

Esta iniciativa logra por primera vez en Colombia y Latinoamérica reunir a 5 mujeres que vivieron la Trata, para construir a partir de sus experiencias de vida, una obra teatral interpretada por ellas, para prevenir a niños y niñas, jóvenes y adultos de cualquier lugar del mundo, sobre la realidad de esta problemática mundial que atenta contra los Derechos Humanos. Con esta alianza estas cinco mujeres han abierto sus puertas a una nueva oportunidad de vida, reintegración social y, por qué no, una forma de garantizar los recursos que les permitan vivir de una forma digna sensibilizando sobre un tema que conocen a profundidad”¹⁰²⁴.

Lo que parecía ser una obra coyuntural, de corte filantrópico y con poca trascendencia más allá de su influencia terapéutica¹⁰²⁵, se convirtió en una obra de teatro de conmovedora repercusión, dentro del cada vez más numeroso público que se sorprendía con la experiencia. En el escenario, cinco mujeres que han sido víctimas (reales) de la trata, el abuso, la violación, la explotación internacional de sus cuerpos. Nacidas en condiciones de extrema pobreza, cada una de ellas había sido raptada en su niñez y obligadas a practicar la prostitución en distintos lugares del mundo reaccionando, muchos años después, a través de la huida, la mendicidad, el asco y, casi siempre, la impotencia suicida. El teatro llegó a ellas como un regalo de la casualidad y, muy lentamente, transformaron el dolor en una herramienta de creación sobre el escenario. Como *Las suplicantes*, las cinco mujeres se lamentan en el escenario acerca de su condición. Pero, en lugar de ser las hijas de Dánao recién llegadas a Argos, o las madres de los caudillos muertos del ejército Argivo, las mismas mujeres deciden ser las propias protagonistas de un drama que no está

1024 Boletín promocional de *Cinco mujeres y un mismo trato*. Producciones Casa E. Bogotá, 2013.

1025 Sobre la dicotomía entre el “trabajo artístico” y el “trabajo social”, el codirector de Mapa Teatro, Rolf Abderhalden, considera: “Aunque siempre he pensado que el trabajo artístico y el trabajo social difieren, radicalmente, -desde el punto de vista epistemológico, metodológico, ético y estético- en su *finalidad*, hoy me pregunto si aquel que moviliza las subjetividades, los imaginarios y las representaciones de la vida, íntima o pública, no es también, al fin y al cabo, un trabajador *de la imaginación social*?” (En Abderhalden, Rolf. “*Horacio*: muchos hombres están en un hombre”. Inédito).

permeado por mito alguno, sino alegorizado a través de la dramaturgia y, sobre todo, de la puesta en escena. Al iniciarse la representación, se veían cinco mujeres vestidas de negro. Tras ellas, cinco camas metálicas con ruedas, las cuales sirven para representar un avión, una pasarela, un burdel, una tumba. Al fondo, una gran pantalla donde se proyectan imágenes en video. Esas imágenes son animaciones, rostros solarizados de las actrices, música religiosa, fragmentos de melodías autóctonas. En ese collage de formas transcurre un espectáculo de solemne densidad, el cual va *in crescendo* hasta el grito literal de las actrices, con un fondo sonoro que obliga al espectador a la intimidación emocional. Según el testimonio de Alejandra Borrero¹⁰²⁶, las actrices naturales ya habían atravesado las treinta funciones. Tras un año de experiencia frente al público, una de ellas le confesó un día a la directora: “es increíble que esa que está en el escenario haya sido yo misma”. Apoyadas por las fundaciones que las protegen y procurando ofrecerles cierta continuidad en su aventura artística, estas mujeres han logrado convertir el territorio del pasado en una manera de denunciar un acontecimiento, a través de la difícilísima tarea de desnudar sus horrores internos y, con el tiempo, recibir un reconocimiento económico y artístico por el ejercicio de alto riesgo que realizan sobre el escenario. Los textos han sido construidos entre ellas y el equipo de dirección. Pero no se trata de testimonios de terapia de grupo, en los que las víctimas se lamentan por su condición. No hay literalidad en la entrega. Al contrario, el espectador desprevenido, en un principio, no entenderá el acontecimiento, porque no se cuenta una historia en el sentido convencional sino que, poco a poco, va descubriendo un cúmulo de sensaciones sobre la escena que serán leídas (o sentidas) de múltiples maneras en la progresiva comunión que se genera entre los que miran y las que representan lo vivido¹⁰²⁷.

1026 Tomado en la población de Funza, en marzo de 2014.

1027 El 21 de marzo de 2014 se anunció una nueva experiencia performática, donde las protagonistas son víctimas reales de la violencia colombiana. El trabajo se llamaba *¿Dónde estás? El camino de las Antígonas*, Creación colectiva del grupo Tramaluna Teatro, con dirección y dramaturgia de Carlos Satizábal. Dicha puesta en escena se realizó contando con madres de la población de Soacha (víctimas de los llamados “falsos positivos”), por mujeres sobrevivientes del genocidio del partido de izquierda Unión Patriótica, por estudiantes víctimas de montajes judiciales, por abogadas defensoras de los derechos humanos que fueron víctimas de la persecución de la seguridad del estado (DAS) y por actrices y artistas de dedicación sistemática y permanente a la creación escénica, la música, el video y la poesía. Según sus creadores, “es una acción poética en la que cada mujer, con

Tanto *El grito de Antígona vs. La nuda vida* como *Cinco mujeres* son experiencias que parten del desgarramiento. En el primer caso, se trata de actrices que representan ideas sobre el dolor. Al decir de Ileana Diéguez, “hacer del dolor individual una experiencia colectiva es la premisa para pensar la posibilidad de una ‘comunidad moral’”¹⁰²⁸. En el ejemplo de *Cinco mujeres*, son personas/personajes que, en un acto de valentía, ponen a prueba sus terrores pretéritos para convertirlos en emotivos viajes estéticos hacia los espectadores. En ambas obras hay “denuncias” (el horror del paramilitarismo de extrema derecha; los traficantes de mujeres). En las dos experiencias el sufrimiento de la escena necesita ser compartido con un público. Sin embargo, en el primer caso, hay un frío recorrido de los testigos por los espacios de una vieja casa transformada en templo de vigilia simbólica, mientras que en la segunda, en escenarios de zonas populares de Colombia, la representación es en amplios espacios con muchísimo público, donde el silencio de los dispersos espectadores y su conmovida concentración indica que se llega a niveles de comunión de gran efectividad. Frente a niños y viejos, público cautivo o curiosos ante la posibilidad de ver “en persona” a una diva de la televisión, la sorpresa es mayúscula al encontrarse con un fragmento del horror de un país, antes que el frívolo divertimento de una *bête de scène*.

Hay dos elementos que diferencian ambos trabajos: en primer lugar, el rigor de la puesta en escena. Entendiendo el rigor no como una limpieza aséptica de los recursos, sino como el efectivo aprovechamiento de los signos materiales de la representación. En *El grito de Antígona* los actores se flagelan, los objetos se destruyen, al espectador se lo incomoda. Pero todo el tiempo se está corriendo el peligro del *n’importe quoi*, mientras que en *Cinco mujeres*, a pesar de tratarse de actrices no profesionales, hay una contención de los recursos para potenciar los significados. En segundo lugar, está el “obstáculo” de la tragedia griega. El “grito” de “Antígona”

objetos de su familiar, nos cuenta quién es su hijo, su compañero o su amiga. En sus cosas y objetos personales sigue habitando su presencia viva. Cual nuevas Antígonas, ellas van por el país y por las oficinas del poder y de la justicia; van en busca de sus seres queridos desaparecidos. Les buscan con cantos y flores. Buscan la restitución poética y simbólica de sus irreparables vidas perdidas.” <http://www.corporacioncolombianadeteatro.com/eventos/137-otium-teatro> Consultado en marzo de 2014. El trabajo, como se verá más adelante, se llamaría finalmente *Antígona. Tribunal de mujeres*.

1028 Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA / Escénicas. México, 2013. Pág. 24.

es un falso grito. Es un grito teatralizado, protegido por el hecho de que se trata de un gesto con miles de años a cuestas y, por consiguiente, así se vuelva cacofónico, el espectador tendría la obligación moral de respetarlo. Además, es el “grito” de una “Antígona” herida por los horrores colombianos recientes. El hecho real protege las ambivalencias de la representación. En *Cinco mujeres*, por el contrario, no hay Antígonas, ni Electras, ni Suplicantes griegas. Se puede leer, desde la perspectiva de los arquetipos, como cinco mujeres *que podrían ser griegas*. Si se toma la frase de Marta Cecilia Vélez Saldarriaga, “Antígona se encamina hacia la profundidad oscura de la tumba; no es un entierro, es un encierro; no está muerta, va a ser enmudecida para siempre, aislada, separada, amurallada, enmurada. Lejos de la ciudad, una tumba la espera para ser enterrada viva, zona incierta, limbo, marginalidad de la marginalidad que fue su vida entera. Ella, hija de su hermano, será una maldita que, enviada tempranamente hacia el exilio, retornará a su origen, para emprender, de nuevo, el exilio que será su muerte. Antígona, la enterrada viva, va hacia su tumba, cueva y noche, silencio y soledad, cerrando un círculo que es retorno, nudo en la garganta, lazo en el cuello”¹⁰²⁹, Antígona podría ser también el nombre de las cinco mujeres del espectáculo sobre la trata. Así como la reflexión poética de Vélez Saldarriaga sirvió como asidero conceptual para la representación de *El grito de Antígona vs La nuda vida*. En *Cinco mujeres* los espectadores lloran, sufren, se conmueven, en una época en la que llorar, sufrir o conmoverse en el teatro es cada vez más difícil, cada vez más lejano. A pesar de ser evidente el artificio, a pesar de que se evidencia el escenario, el espacio vacío, la re-presentación, las actrices consiguen “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”¹⁰³⁰. No siempre la evocación del personaje o de la circunstancia griega lleva al espectáculo teatral contemporáneo a establecer una visita eficaz en el pasado. También lo trágico es una condición inmersa en ciertos modelos sensibles que, en última instancia, terminan recogiendo la sombra de los griegos a través de la reconstrucción de nuevos paisajes del desastre.

1029 Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *Las vírgenes energúmenas*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 2004. Pág. 232.

1030 García Yebra, Valentín. *Poética de Aristóteles*. Edición Trilingüe. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Pág. 145.

Mientras en Cali y en Bogotá se gestaban estos duelos escénicos, de nuevo en Medellín el grupo de Teatro El Trueque regresaba a Antígona con la obra *El insepulto (o yo veré qué hago con mis muertos)*. Egresados de la Universidad de Antioquia, El Trueque había comenzado sus labores en el año 2001, poniendo en escena la obra *El ángel de la culpa* del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra. A partir de ese momento el Teatro El Trueque, bajo la dirección de su fundador, José Félix Londoño, inició su quehacer teatral con el estudio y montaje de autores universales, de los cuales se destacan: Edgar Allan Poe (*El corazón delator*), Tennessee Williams (*Verano y Humo* & *La marquesa de Larkspur Lotion*), Charles Bukowski (*Hijo de satanás*), Bernard-Marie Koltès (*Roberto Zucco*) y Tomás Carrasquilla (*Simón el mago*). En el año 2009 concluyeron la adecuación de una sala para la representación de sus propios espectáculos y allí se han mantenido con obras de repertorio de inspiración literaria, como *El cuervo* de Allan Poe, *Confesiones de un amor casi posible* (basada en *Lolita* de Navokov), o *Pasajero a Betania*, a partir de la figura del poeta y escritor nadaísta colombiano Gonzalo Arango. *El insepulto (o yo veré qué hago con mis muertos)* comenzó como una experiencia personal del director y dramaturgo José Félix Londoño quien, en 1992, sufrió con su familia la desaparición de uno de sus hermanos¹⁰³¹. Al encontrar una similitud inicial con la idea de la necesidad de enterrar a sus muertos, Londoño amplió su investigación con las asociaciones que existen en Colombia para la investigación de desaparecidos y la obra fue abriendo su espectro. “Comenzaron a aparecer las distintas Antígonas de Antioquia”, comentaba el director¹⁰³². Poco a poco, fue fusionando la idea de los hombres que han desaparecido por razones políticas, con la desaparición de su propio hermano. Para poder encontrar una manera de unir los dos universos Londoño, una vez más, optó por el territorio de la tragedia griega, para “tratar de exorcizar”, según sus palabras, el desgarramiento de su propio entorno. La palabra “insepulto”, leída en la obra de Sófocles, serviría como detonante para hablar de su drama, por las vías de la teatralidad. Londoño confesaba que, en el devenir de su propia vida, él mismo se convirtió en la Antígona de su familia, pues debió recorrer distintas

1031 El hermano de José Félix Londoño salió en un carro de Medellín a Cali. Nunca apareció ni el coche ni mucho menos el cuerpo del joven.

1032 En conversación sostenida en Medellín con José Félix Londoño y la actriz Ana María Otálvaro del Teatro El Trueque, en el mes de febrero de 2014.

morgues¹⁰³³, cuando lo llamaban al posible reconocimiento del cuerpo de *su* desaparecido. “Durante esos viajes, me fui encontrando, a su vez, con distintos Creontes”, comentaba. “En algún momento, un agente del DAS¹⁰³⁴ me dijo que dejara de buscar a mi hermano, si no quería que me pasara lo mismo”. Al traducir esta experiencia inicial al escenario, la obra se convirtió en una parábola del mito: Pablo era ahora Polinice, Antígona sería Ana. El conflicto del despojo de la tierra sería el epicentro del drama. Todos los acontecimientos sucedían en una casa campesina, en un tono realista que recuerda, en ciertos momentos, *Los fusiles de la señora Carrar* de Bertolt Brecht, pero atravesados por imágenes oníricas (Ana/Antígona envuelta en la bandera de Colombia, mientras suenan las notas destempladas del himno nacional) o por la fantasmal figura del hermano insepulto, quien acompaña, como una incómoda sombra, a los personajes durante la obra. Una vez más, *Antígona* es un impulso rebelde que atrae a los creadores (en este caso, un grupo muy joven, de gran talento, herederos indirectos de las búsquedas del Teatro Maticandelas). Pero *Antígona* se transforma en una suerte de “pieza fársica”¹⁰³⁵ que sucede en una casa humilde de la Colombia rural, Sófocles se transforma en una lejana referencia y se le da prioridad a la *naturalización* de los espacios, como lo plantea Ana María Vallejo, a propósito de ciertas adaptaciones latinoamericanas de la tragedia griega (*Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, *Medea en el espejo* de José Triana): “*Dans ces pièces, les auteurs établissent une transposition pure et simple des mythes. L’action est située dans un context hispano-américain et les personnages mythiques reçoivent une nouvelle identité*”¹⁰³⁶. Por otro lado, para Londoño, la idea del coro, con unos textos y una presencia física dentro del drama, se transforma en un recurso sonoro sin textos. La música de la obra está hecha a base de instrumentos de cuerda típicos colombianos.

1033 Es curioso que los lugares donde se realizan los estudios, las autopsias y los reconocimientos de cadáveres en Colombia se los denomina *anfiteatros*, por la disposición circular de los estudiantes alrededor de los cuerpos inertes, disposición similar a la del público en los *amphiteatron* romanos.

1034 Departamento Administrativo de Seguridad de Colombia, en proceso de supresión desde el año 2011.

1035 Siguiendo con la categorización establecida por Virgilio Ariel Rivera en *La composición dramática*. Colección Escenología. México, 2004. Págs. 229-231.

1036 Vallejo, Ana María. *Les mythes grecs dans le théâtre latino-américain contemporain*. Mémoire de Maîtrise. Institut d’Études Théâtrales – Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris, 1995. P. 5.

Dicha sonoridad marca las distintas tensiones emocionales del drama. Incluso “opina” sobre los acontecimientos, al desafinar, a propósito, durante el sueño inicial, para mostrar la idea de una noción de patria que se destruye. De alguna manera, los recursos auditivos “melodramatizan” los acontecimientos, en el sentido de apoyar las emociones, de subrayar los sentimientos de los personajes a través de distintas cadencias y registros. En su conjunto, *El insepulto (o yo veré que hago con mis muertos)* busca ir más allá de los hechos que se registran en los noticieros de televisión. Londoño quería, por un lado, “ver” a su hermano (un “muerto sin sepultura”, como los prisioneros de la resistencia francesa en el drama *Morts sans sépulture* de Jean-Paul Sartre), su propio fantasma deambulando sobre la escena y, al mismo tiempo, reconstruir un drama social que pareciera no tener solución posible, como las tragedias antiguas. El *efecto catártico*, de acuerdo con el testimonio del director y de la actriz protagonista, no se ha hecho esperar. En especial, en las mujeres víctimas de la violencia campesina, a quienes han invitado a la representación de *El insepulto*. Es posible que este “exorcismo” cumpla su cometido como un fenómeno especular, en el que tanto los intérpretes como los espectadores implicados se sienten presentes. Pero, una vez más, el referente griego es tan solo un salvavidas que les sirve de protección a sus creadores. Porque, en los resultados, la tragedia griega desaparece. Incluso José Félix Londoño confiesa que “no quería caer en lo griego”¹⁰³⁷. Y es evidente que así es. Al final, entre campesinos colombianos y espectros intranquilos, la tragedia antigua hace un discreto mutis por el foro, para darle paso a un nuevo tipo de interpretación, cada vez más alejado de sus referentes.

Finalizando la presente reflexión, se anuncia el estreno de una nueva tragedia griega en la ciudad de Medellín. De nuevo, el Pequeño Teatro de la capital de Antioquia se sumerge (después de *Edipo rey*, de *Medea*, de *Las troyanas*) en los mitos griegos. Esta vez, con una experiencia titulada *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*. Según la información de prensa, “está basada en testimonios de mujeres de varias regiones del país que tuvieron hijos o esposos desaparecidos en los ríos de Colombia y tiene un fuerte arraigo en los rituales de la muerte colombianos: el gualí o danza del angelito, los alabaos chocoanos, el segundo entierro wayuu, las plañideras, etc. Todo enmarcado en un trabajo performático en un

1037 Conversación sostenida con el autor en febrero de 2014.

espacio no convencional, con instalaciones referentes a las víctimas del conflicto, y usando la danza como elemento de transición en la estructura de esta pieza, que se inscribe dentro de la dramaturgia del acontecimiento social”¹⁰³⁸. Con respecto al trabajo del director, el Pequeño Teatro de Medellín informa: “Jesús Eduardo Domínguez es un joven dramaturgo, director, actor, investigador teatral, y filólogo hispanista, que tuvo como imágenes generadoras los relatos de su madre, la masacre de la vereda de La Encarnación en Urrao en el año 1998, el documental *Trujillo, una tragedia que no cesa* y el libro *Los Elegidos* de Patricia Nieto, para construir la dramaturgia y la puesta en escena de esta obra que también cuenta con la participación de las Madres de la Candelaria-Caminos de Esperanza, quienes realizaron una instalación poniendo un altar con las fotos de los desaparecidos y las fechas de desaparición. Asegura Domínguez que ‘*más que hablar del conflicto, hablo de las personas, de su vida después de la tragedia*’¹⁰³⁹. Una vez más, pareciera que la tragedia griega se hubiese convertido en un refugio desde donde se preparan las armas para defenderse de la violencia ciega de los colombianos. Mientras se construyen las herramientas de la paz, el teatro lanza sus balas de salva hacia el vacío. Y una nueva catarsis intenta instalarse entre bambalinas, mientras las fronteras de la representación estallan en mil pedazos.

Es curioso que, en las idas y vueltas de los juegos deicidas en que terminan convirtiéndose los montajes contemporáneos a partir de las figuras clásicas, aparecen curiosas y coincidentes tendencias. A finales de 2013, el joven actor y director Sebastián Uribe, asesorado por la dramaturga y directora Carolina Mejía Garzón, decidió apoyarse en un texto de un autor que parte de las instalaciones, la videocreación o el performance. Se trataba de la obra *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, concebida por el creador hispano-argentino Rodrigo García (Buenos Aires, 1964)¹⁰⁴⁰ como un monstruoso y excesivo *happening* para

1038 Información tomada de la gacetilla de prensa del Pequeño Teatro de Medellín, difundida en Marzo de 2014. De otro lado, la idea del río en donde flotan los cadáveres está presente en el montaje del Teatro La Candelaria titulado *Si el río hablara...* estrenado en 2013, en la instalación *Río abajo* de Erika Diettes o en la intervención *Magdalenas por el Cauca* de Gabriel Posada.

1039 *Ibidem*.

1040 El director catalán Marc Caellas (Barcelona, 1974) ha montado en Colombia, en los llamados espacios no convencionales, dos obras de Rodrigo García: *Haberos quedado en casa, capullos* (en 2009) y *Notas de cocina* (en 2013).

el Teatro di Napoli- Fondazione Orestyadi, Gibellina Sicilia. En un salto mortal que va de las formas a la palabra, Uribe reestructura, en clave de monólogo, una obra en la que un hombre les cuenta a su mujer y a su hijo sobre qué cimientos de asco están contruidos los remiendos del mundo contemporáneo. Al final de la puesta en escena, en una vuelta de tuerca al drama de Esquilo, en vez de ser Orestes quien mata a Agamenón, será el padre el que mata a su hijo para que nunca llegue a parecerse a él. Es curioso que un manifiesto de las tendencias más crueles del teatro hispanoamericano de Occidente, concebidas para la Documenta de Kassel o para la Bienal de Venecia antes que para los escenarios tradicionales, termine convertida en un montaje colombiano donde será el texto el que empuje las imágenes y no el caos desenfrenado de la histeria creativa. En medio del detritus de la contemporaneidad, pareciera que los viejos y cansados héroes Atridas aún tienen una segunda oportunidad sobre la tierra. No será la última vez que los invoquen en Colombia.

En efecto, el viernes 21 y el sábado 22 de marzo de 2014, en la sala Seki Sano de la Corporación Colombiana de Teatro en la ciudad de Bogotá, el grupo Tramaluna Teatro presentó una nueva liturgia de hondas raíces sociales y políticas apoyadas en los griegos. De nuevo, Antígona levantó sus banderas de denuncia, de sacrificio y de lucha por la libertad en el espectáculo-ritual denominado *Antígonas. Tribunal de Mujeres*. En esta puesta en escena había algunos elementos que pueden ser constantes con otras representaciones en las cuales se trabaja con presencias reales más que con personajes y el conjunto tiene, en realidad, una necesidad de priorizar el lamento y la denuncia antes que el rigor técnico del montaje. En cierta medida, se trata de un teatro de la urgencia el cual, como las *5 mujeres* dirigidas por Alejandra Borrero, se trabaja con protagonistas del dolor para que sus experiencias de vida se conviertan en el detonante y en el impulso de la conmoción de los espectadores. Con la dirección y dramaturgia de Carlos Satizábal, Tramaluna Teatro ganó, en el año 2013, la Beca de Creación Arte y Memoria Ciudad de Bogotá. El premio le fue otorgado para la puesta en escena de un trabajo en el que reuniría distintas víctimas de la violencia del Estado en Colombia. Por un lado, estaban representantes de las madres de Soacha (progenitoras de jóve-

nes asesinados dentro de lo que se llamó “los falsos positivos”¹⁰⁴¹). De otro lado, se contó con la presencia de algunas mujeres sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica¹⁰⁴². Así mismo, había estudiantes víctimas de montajes judiciales. En el conjunto, todas ellas estaban apoyadas, sobre la escena, por abogadas defensoras de los derechos humanos que fueron víctimas de la persecución de la seguridad del Estado (DAS). Y el soporte de la representación estaba guiado por actrices y artistas “de dedicación sistemática y permanente a la creación escénica, la música, el video y la poesía”¹⁰⁴³. En total, doce mujeres en el escenario, con distintas experiencias, distintos dolores, distintos modelos de expiación. Al mismo tiempo, se trataba de un conjunto plural de presencias y realidades, en el que las formas tradicionales de la teatralidad pretenden dar un vuelco radical. Una vez más, hay aquí una diferencia con los modelos de representación política del teatro, en relación con las formas establecidas en los años sesenta y setenta. Si se toma de referente una obra como *Guadalupe Años sin cuenta* del Teatro La Candelaria (1975) se puede considerar un conjunto de significativas diferencias. En esta obra, se hablaba de las luchas de las guerrillas liberales en los Llanos Orientales colombianos y de cómo, tras entregarse, fueron exterminados y asesinados uno tras otro. La estructura de esta obra (como ya se ha dicho, una de las piezas fundamentales de la escena nacional en el siglo XX), está construida sobre modelos brechtianos donde no se evita la narración de una historia, hay una progresión dramática y se combina la representación con las cancio-

1041 Se trata de una nueva presencia en el ámbito teatral colombiano donde se denuncia el caso de jóvenes inocentes que fueron asesinados por representantes del ejército. Estos jóvenes fueron vestidos con uniformes de la guerrilla y luego presentados como “botín de guerra” ante los medios de comunicación para cobrar triunfos a base de mentiras criminales.

1042 La Unión Patriótica (UP) es un partido de izquierda fundado en Colombia en 1985, tras los acuerdos de paz con algunos grupos guerrilleros. En dicho movimiento se articuló también el Partido Comunista. Lo que se conoce como el “exterminio de la UP” se basa en cifras escalofriantes: 2 candidatos presidenciales, 8 congresistas, 13 diputados, 70 concejales, 11 alcaldes y alrededor de 5.000 de sus militantes fueron sometidos a exterminio físico y sistemático por grupos paramilitares, miembros de las fuerzas de seguridad del Estado (ejército, policía secreta, inteligencia y policía regular) y narcotraficantes. Muchos de los sobrevivientes al exterminio abandonaron el país. Tras haber perdido su personería jurídica, en el año 2013, la Unión Patriótica volvió a la arena política colombiana con sus derechos restituidos.

1043 Toda la información aquí consignada viene del programa de mano de Tramaluna Teatro. *Antígonas. Tribunal de Mujeres*. Bogotá, 2014.

nes que “cuentan” los acontecimientos. Por último, se trabaja con actores profesionales que representan unos personajes. En el caso de *Antígonas. Tribunal de mujeres* el dispositivo es distinto. Como lo indica el título, las protagonistas, vestidas de negro le hablan a un supuesto tribunal (¿el público real?) al que le cuentan sus terribles experiencias de vida y de muerte. Ellas hablan de sus víctimas reales, enlazando sus testimonios del dolor con fragmentos de la *Antígona* de Sófocles interpretados por actrices de mayor experiencia escénica. Mientras en *Guadalupe* los actores cantaban, con alegres compases llaneros, “y aunque dejen esta sala / mediten bien lo que han visto”¹⁰⁴⁴, en el caso de *Antígonas* no hay alegría posible. Hay ira e intenso dolor. No hay posibilidad para el humor o para hacerle concesiones a la esperanza. En este caso, las mujeres denuncian con nombres propios (el Presidente Álvaro Uribe Vélez es acusado a gritos), traen a la escena objetos reales que les recuerdan a sus víctimas y realizan coreografías en las que unen sus cuerpos para tratar de estilizar de manera poética sus dolores que no pueden sanarse. Cada vez más, la tragedia griega pareciera ser un impulso del cual muy pronto sus intérpretes se desprenden hasta develar sus verdaderos rostros. En este caso, los dolores reales suplantán los dolores simbólicos y el efecto catártico en quien lo ve funciona desde la perspectiva del rechazo hacia las injusticias del poder. No hay escapatoria: ante la evidencia de las protagonistas reales del drama, Antígona da un paso atrás y deja que el desgarramiento de la vida se tome el escenario para que el público identifique, de viva voz, lo que había conocido a través de la abstracción de los periódicos.

Es curioso que, ante el alud de representaciones del mito de Antígona como soporte de rebelión para muchas de las manifestaciones teatrales de Colombia, no exista una reflexión sobre el tema más allá de las fronteras locales¹⁰⁴⁵. De cierta manera, con *Antígonas. Tribunal de mujeres* se

1044 Teatro La Candelaria. *Guadalupe Años sin cuenta*. Premio Casa de las Américas Teatro. La Habana, 1976. Pág. 108.

1045 Daniela Palmeri lo pone en evidencia en su estudio sobre *La Orestíada*: “a pesar de que la reescritura del mito griego en Latinoamérica sea un ámbito muy prolífico, llama la atención la escasez de estudios críticos sobre el tema. En general, el teatro latinoamericano ha vivido (y vive) una condición de desvalorización y marginalidad respecto al canon occidental. Podríamos señalar varios estudios comparativos sobre la reescritura que no contienen ninguna referencia a Latinoamérica. Pensemos en el libro de [George] Steiner (1987) sobre Antígona o, con respecto a nuestro tema, en la publicación de Macintosh et al. (2005) en la que solo hay una referencia a una reescritura cubana”.

adivina una respuesta. Las interpretaciones del mito apuntan a lecturas nacionales, con una serie de referentes que son comprendidos, de manera inmediata, por el público del entorno pero que no son pensadas para ir más allá de las fronteras del país. El “tribunal de mujeres” de Tramaluna Teatro (¿qué quiere decir, en este caso, “tribunal de mujeres”? ¿Que el tribunal es una figura imaginaria sólo por mujeres? ¿Que son mujeres en frente de un tribunal?) está compuesto por personajes/personas de una misma sociedad, que conocen los códigos, la prehistoria y las raíces de los dramas narrados. El espectador debe reconocer los referentes o, de lo contrario, podría perderse. Mientras Antígona es un personaje universal, que sirve de referencia en Colombia o en los países africanos, en el caso de la puesta en escena de Tramaluna Teatro la universalidad se revierte y se le da una nacionalidad, una coyuntura, se la integra a un acontecimiento inmerso en la historia. Es muy probable que, cuando los mitos griegos conviven con otras presencias físicas de la realidad, su poder de evocación y, por qué no, de trascendencia, se pierde. El equilibrio entre los elementos de la tragedia griega y la realidad inmediata se rompe en ejemplos como *Antígonas. Tribunal de mujeres*. No se trata, ni mucho menos, de juzgar la manera como el teatro decide entrar en la batalla de las sociedades a las que pertenece. Pero es muy probable que si la obra de Tramaluna no se llamase *Antígonas. Tribunal de mujeres* sino tan sólo *Tribunal de mujeres*, el asunto no cambiaría. La presencia de la figura de Antígona en la tragedia de las madres de Soacha, en las viudas de la Unión Patriótica o de las víctimas del Estado colombiano es una suerte de protección poética que, de todas maneras, se debilita ante la contundencia del presente. No obstante, sus creadores (y, en particular, el dramaturgo y director) necesitan de referentes teatrales firmes para que el proyecto tenga un soporte que estructure la ferocidad de los asuntos denunciados.

(Palmeri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 2013. Pág. 155). El estudio de “F. Macintosh et al” al que se refiere Palmeri es *Agamemnon In Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, 2005. La “reescritura cubana” citada es un *Agamenón* de 1952, escrito por Brieve Salvatierra.

Pareciera que “el hilo rojo de la reescritura del mito griego”, al decir de Daniela Palmeri¹⁰⁴⁶, no va a detenerse en Colombia. Un poco más de 80 montajes de tragedias griegas en 60 años de historia teatral no pueden ser, por supuesto, un punto de partida sólido para hablar de una sociedad. Lo que sí es curioso es ver de qué manera el tema de la tragedia permea el discurso de un país hasta el punto de que la reflexión acerca de los desastres de la irracionalidad de determinados grupos humanos se emparenta con los horrores poéticos de un género dramático. Hoy por hoy, los escenarios del mundo han redefinido la presencia de la tragedia griega en la pluralidad de sus territorios y ha sabido reconocer que su intenso misterio sigue sirviendo de soporte para la construcción de nuevas teatralidades. En Colombia, por su parte, los mitos antiguos han servido de soporte para que el sufrimiento tenga una dignidad estética y sirva de instrumento para fortalecer las conciencias vencidas. De todas maneras, ante tal cantidad de historias insepultas, de reiterados fratricidios o de sangrientas arbitrariedades cabría la pregunta: ¿es Colombia una sociedad *trágica*?

1046 *Ibid.* Pág. 12.

7. ESTÁSIMO III. COLOMBIA: ¿UNA SOCIEDAD TRÁGICA?



Las troyanas de Eurípides / Jean-Paul Sartre, Teatro Tierra, 2007, Bogotá. Dirección: Juan Carlos Moyano. Foto: Carlos Mario Lema.

*Por supuesto que lo que fue escrito con sangre en blanco y negro, hay que mostrarlo en blanco y negro,
pero no debemos olvidar que sólo las zonas grises – que sin duda abundan en todos los bandos en el
muy horizontal conflicto colombiano – constituyen el testimonio vivo de que hay vasos comunicantes y
en último término una humanidad compartida entre victimarios y víctimas.*

Iván Orozco Abad¹⁰⁴⁷

1047 Orozco Abad, Iván. *Justicia transicional en tiempos del deber de memoria*. TEMIS / Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Bogotá, 2009. Pág. 74.

7.1 VÍCTIMAS Y VICTIMARIOS: LOS TITANES DROGADOS

Vivir sin recordar sería, tal vez, el secreto de los dioses.

Alvaro Mutis¹⁰⁴⁸

Quizás una de las investigadoras más atentas en Colombia, con respecto a los temas de la tragedia griega y su relación con la realidad nacional, ha sido la profesora Marta Cecilia Vélez Saldarriaga. En uno de sus textos, *El errar del padre*¹⁰⁴⁹, consolida una reflexión rotunda, en la que pone en tela de juicio las raíces mismas del deseo en Occidente. Según María Teresa Uribe de Hincapié, “es una búsqueda de respuestas que, partiendo del mito fundador de la cultura, logra interpretar las aparentes sinrazones de la historia de Occidente y descubrir en el devenir de los pueblos las huellas perpetuas del desastre”¹⁰⁵⁰. Los mitos son arquetípicos, de acuer-

1048 Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero*. Alfaguara. Bogotá, 2008. Pág. 208.

1049 Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *El errar del padre*. Otraparte. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 2007.

1050 Uribe de Hincapié, María Teresa. Prólogo a *El errar del padre*. Otraparte. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 2007. Pág. XIV.

do con los postulados de Jung. En su libro *Los hijos de la gran diosa*¹⁰⁵¹, Vélez Saldarriaga considera que “el método junguiano se regirá por esta concepción como su núcleo esencial: es decir, será un método que al asumir la función del símbolo permita al ser humano moverse tanto en la dirección regresiva de su vida- causal – como en la vía progresiva hacia la transformación; y, a la vez, pondrá en contacto la vida de cada ser humano con el tránsito de la humanidad a partir de las construcciones colectivas de ésta”¹⁰⁵². Ahora bien, según Gilbert Durand, “la historia copia el mito”¹⁰⁵³. Hay un útero simbólico a través del cual se entienden los acontecimientos de la historia. Y la imaginación del mundo griego está presente, de manera significativa, en la realidad colombiana. Vélez Saldarriaga se ha apoyado en esta lectura, para encontrar las raíces trágicas en el inconsciente colectivo del país¹⁰⁵⁴. Parte de una idea: el universo del padre es omnipresente. La presencia de la madre es una presencia considerable pero cada vez más devaluada. Ilustra muy bien lo que ha pasado. Edipo está condenado a errar por el desierto, obligado a meditar sin contacto con los hombres. ¿Por qué? ¿Por qué ese aislamiento? Las consecuencias de las meditaciones de Edipo en Colono traerán como consecuencia el fratricidio, la venganza, el asesinato entre hermanos. Edipo no deja, como entidad simbólica, la fraternidad, sino el fratricidio. He ahí el legado del padre: la guerra entre hermanos. Una guerra que, en el cristianismo, se manifiesta con Caín y Abel. Es una plantilla, ilusoria, quizás. Pero es el mito tiránico para comprender el deseo. No habría cómo desear sino es por fuera del complejo de Edipo. La imagen misma de la castración simbólica, de acuerdo con los cánones del psicoanálisis analizados por Vélez Saldarriaga, terminarían por sentar en el trono del poder a la masculinidad, en el “Dios ha muerto” que, de todas maneras, lo mantendría en la silla de la dominación. Dentro de ese triunfo masculi-

1051 Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *Los hijos de la gran diosa*. Editorial Universidad de Antioquia, 1999.

1052 Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *Los hijos de la gran diosa*. Editorial Universidad de Antioquia, 1999. Pág. XIV.

1053 Ver, a propósito el capítulo relacionado con el mitoanálisis en Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Traducción de: A. Verjat. Rubí. Anthropos. 1993.

1054 Algunas de las ideas aquí desarrolladas son fruto de la conversación sostenida con Marta Cecilia Vélez Saldarriaga, especial para el presente estudio. Medellín. Febrero de 2014.

no, la sociedad colombiana sigue el rumbo del fratricidio, de la guerra entre hermanos¹⁰⁵⁵. Pero ¿por qué Occidente privilegió ese mito? ¿A quién le ha servido? ¿Por qué se asienta de esa manera simbólica tan brutal con el psicoanálisis, poniéndolo en el centro mismo de la estructura deseante del ser humano? ¿Qué pasó con Freud, tomando un pedazo de una leyenda, que estaba compuesta por tres historias más amplias y lee a toda la humanidad con ese fragmento?¹⁰⁵⁶ Tratando de dar explicaciones, Vélez Saldarriaga se remonta más atrás en el mito: ¿quién era Layo? Layo era un pederasta. Layo violó a Crisipo. Pélope le habría entregado al joven Crisipo para que Layo lo educase y éste terminaría violándolo. El padre de Crisipo maldice a Layo y le predice que será asesinado a manos de su hijo cuando tuviese descendencia. La lectura de Freud es inversa: en realidad, es Layo quien manda a matar a Edipo. Edipo, al defenderse asesina, sin saberlo, a su padre. ¿Es el hijo el que odia al padre? ¿Por qué? ¿Porque desea a la madre? En sentido estricto, así no estaba concebida la leyenda. En realidad, es un hijo que recibe la maldición paterna pero porque él como niño habría sido ultrajado en otro niño. El hecho de que no se hayan concebido opciones distintas a las del padre, al punto de vista del padre, según Vélez Saldarriaga, es posible que allí se encuentre el fracaso de una sociedad. ¿Cuál otra salida habría? ¿La madre? Tampoco. La

1055 Un ejemplo significativo, en el ámbito de la literatura colombiana, es el libro, en las fronteras entre el periodismo y la narrativa, *Leopardo al sol* de la escritora Laura Restrepo (Alfaguara, 2006), en la que se cuenta una cadena de asesinatos y de venganzas entre clanes familiares. Y, de alguna manera, la novela de Gabriel García Márquez *Crónica de una muerte anunciada* (Oveja Negra, 1982) se interna en esos terrenos donde el honor familiar termina convirtiéndose en el artifice de la destrucción y el asesinato.

1056 A propósito, Jean-Pierre Vernant contribuye al cuestionamiento de las ideas de Freud sobre Edipo al plantear: *“La vision de Freud est une vision erronée parce que c’est une vision psychologisante. Il fait comme si c’est Œdipe qui avait un complexe d’Œdipe. Or, Œdipe, à plusieurs reprises, parle de sa passion pour sa mère mais cela n’est jamais celle avec laquelle il va dormir, c’est celle qu’il a abandonnée. D’autre part la psychologie, ce n’est pas l’affaire des tragédiens. Une pièce tragique ne s’intéresse pas à la psychologie du personnage, ce n’est pas ça l’essentiel. Ça n’est ni la psychologie de l’auteur, ni la psychologie des personnages. On peut dire sans doute que c’est la pièce elle-même, le déroulement de la tragédie depuis le départ, de cet enfant, qui ne sait pas qui il est, qui ne connaît pas ses origines, qui va découvrir ses origines et ses liens avec son père et avec sa mère à travers le déroulement de la tragédie, que c’est cela qui est un peu comme une cure psychanalytique de connaissance de soi à travers toutes sortes d’épreuves. C’est le mouvement de la tragédie, le mouvement de la pièce mais pas la psychologie des personnages”*. (Ver : <http://www.fabriqueadesens.net/Oedipe-par-Jean-Pierre-Vernant> Consultado en abril de 2014).

ginecocracia, imaginada por Bachofen¹⁰⁵⁷, en todo caso, ha pasado. “Pero pareciera que no nos brotase en la imaginación la hermandad”, concluye Vélez Saldarriaga. Este conjunto de malentendidos se extienden, a su vez, con respecto a la idea de la tragedia y, muy en particular, con respecto a una relación entre la idea de la tragedia, según los griegos y la idea de “la tragedia” de un país como Colombia. A propósito, en su estudio *Œdipe et ses mythes*, Vidal-Naquet y Vernant consideran que “*pour les Grecs en effet, comme Anzieu le note justement après Marie Delcourt, le rêve d’union avec la mère – c’est à dire avec la terre qui tout engendre, où tout retourne – signifie tantôt la mort, tantôt la prise de possession du sol, la conquête du pouvoir*”¹⁰⁵⁸. Es decir, que la idea del regreso a los orígenes, al útero social implica, a su vez, desde la perspectiva de lo masculino, una relación directa entre la muerte, la tierra y la toma del poder. El poder se presentaría, en este caso, como una destrucción de la armonía que representa la madre, para darle paso a los peligrosos signos del honor.

“La tragedia es la conformación del sujeto humano con sus propios dramas interiores”, define Vélez Saldarriaga¹⁰⁵⁹. Así, en el nudo trágico siempre se estaría frente a una contradicción, hacia un desafío que no tiene salida. El *pathos* de la tragedia no es un asunto exterior, sus raíces no están en *el otro*. Los dioses griegos se agitan en el alma humana, dominan el alma humana. Si hoy se habla de un “complejo”, en la antigüedad eran los dioses los que se agitaban en la psique y la llevaban a mirarse a ella misma, en su más profunda contradicción interna, entendida como su humanidad esencial. Es un reflejo, quizás, porque el ser humano aprende a través de la proyección. Si se considera la idea del enamoramiento (tomando como ejemplo el mito de Eros y Psique) ¿qué hay en el fondo? Un “yo te amo en la medida en que tú seas lo que yo quiero que seas”. Eros le

1057 Sobre las sociedades matriarcales, Friedrich Engels se extiende en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, siguiendo el extenso estudio de Lewis Morgan *La sociedad primitiva* quien, a su vez, reflexiona en su capítulo XIV denominado “Cambio de la descendencia de la línea femenina a la masculina”. (Ver Morgan Lewis H. *La sociedad primitiva*. Editorial Ayuso. Madrid, 1975. Págs. 362-374). Y, sobre todo, Bachofen, Johann Jakob. *El matriarcado: Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Segunda edición. Madrid: Akal, 1992.

1058 V. Vernant, Jean-Pierre Vernant, “Œdipe sans complexe” en: Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. *Œdipe et ses mythes*. Éditions Complexe. Paris, 2006. P. 21.

1059 En conversación sostenida para el presente estudio, en Medellín, febrero de 2014.

prohíbe a Psique que lo vea: ámame, pero en la oscuridad. No quiero que sepas quién soy yo. Mientras tú y yo vivamos en la fantasía, en el útero de la felicidad, el enamoramiento se mantiene. Pero cuando se sepa quién soy yo en realidad, el amor se acaba.

Vélez Saldarriaga considera entonces que los grupos de teatro en Colombia que utilizan la tragedia griega como intermediaria para hablar de sus propios desgarramientos, lo hacen porque hay allí un referente que universaliza el dolor y lo saca de la particularidad. Esa es la diferencia entre “el testimonio” y “las narrativas” de la violencia. El testimonio es demasiado doloroso, porque pareciese patinar en el pantano. Pareciese que nunca fuese a haber opciones de salir a flote. En cambio, la narrativa despersonaliza el sufrimiento y le confiere la esperanza que brinda la universalidad. Contar el sufrimiento con el nombre de Antígona o con el nombre de Edipo o con el nombre de Ifigenia, es recurrir a unas convenciones simbólicas que despersonalizan a la víctima. *Legitimán* un nudo frente al que la humanidad no ha podido tener nada claro. Es una vía de escape que podría potencializar la fraternidad y no el fratricidio o la venganza. Narrar una historia detrás de Antígona, desvictimiza a quienes han padecido dolores directos. Le quita el nombre propio al dolor y le tira ese dolor a la humanidad. Lo siniestro, lo terrible, es que algunas de las más crueles historias de la tragedia griega se han manifestado, casi calcadas, en la realidad colombiana de una manera pavorosa. La leyenda de Tiestes y Atreo, por ejemplo, Vélez Saldarriaga la ha escuchado después en víctimas de masacres como la de El Salado¹⁰⁶⁰: a los sobrevivientes los obligan a hacer una sopa (un *sancocho*) con el cuerpo de una de las víctimas. Y complementa su particular galería del horror con otro ejemplo: cuando escribió *Los hijos de la gran diosa*, en 1999, entrevistó a un sicario¹⁰⁶¹. La experiencia le resultó escalofriante: el joven le narró cómo había ido a la casa de un político, a quien le habían encomendado asesinar. Al llegar, lo mató a sangre fría. Luego, le disparó a su esposa.

1060 Masacre perpetrada en la población colombiana de El Salado, en el departamento de Bolívar, por las Autodefensas Unidas de Colombia, entre el 16 y el 21 de febrero del año 2000. Con el pretexto de la intimidación, 450 miembros de las AUC cometieron toda suerte de actos de barbarie. No se sabe a ciencia cierta cuántos fueron las víctimas, pero se calcula que fueron asesinadas alrededor de 100 personas, tras demenciales actos de tortura.

1061 Jóvenes asesinos a sueldo, contratados en las barriadas populares de Medellín.

Cuando se iba a escapar, se dio cuenta de que había un bebé en el lugar. “Entonces fue hasta donde estaba el pequeño, lo asesinó. Acto seguido, lo levantó e hizo una *ofrenda*”¹⁰⁶². Por supuesto, los referentes rituales no estaban en los victimarios, pero hay lecturas de la realidad que se pueden establecer desde la perspectiva de los mitos antiguos. René Girard ha estudiado la idea del chivo expiatorio, de la ruta de los hombres perversos, de la violencia y de lo sacrificial como lo fundante de la cultura humana: las matanzas, tanto del semejante como de un animal, es el primer albor de la conciencia humana¹⁰⁶³. Los ejemplos de la profesora Vélez remiten a una sociedad aún en proceso de inventarse y, a pesar de que ciudades como Medellín están el epicentro del desarrollo urbano del país, se mantienen en su periferia comportamientos salvajes, de una inconsciencia primitiva.

¿A qué otros nudos simbólicos se podría recurrir más allá de los de la tragedia griega? Vélez Saldarriaga encuentra que los referentes griegos están inmersos en las consecuencias del comportamiento de las sociedades occidentales y, muy en particular, en las violencias americanas. Pienso, por ejemplo, en “la negociación” con las Furias, cuando Atenea en *Las Euménides* apacigua los ánimos y les pide que no persigan más a Orestes (que en el Sartre de *Les mouches* son los insectos untados de sangre...), “en realidad, el más asesino de los asesinos”¹⁰⁶⁴. Pero la más miserable resulta siendo Clitemnestra, porque asesinó al padre, que es peor que matar a la madre, “porque la madre no es sino un nido. Resultaría siendo más criminal el que rompe el huevo al que mata al que guarda el huevo. Matar a una madre no importaría (igual, Atenea no tiene madre, ella nació de la cabeza del padre...)”. Habría aquí, siguiendo las conjeturas de Vélez Saldarriaga, “un discurso patente contra lo femenino”¹⁰⁶⁵. Según Esqui-

1062 Conversación sostenida con Marta Cecilia Vélez Saldarriaga, especial para el presente estudio. Febrero de 2014.

1063 Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Traducción de J. Jordá. Anagrama. Barcelona, 1983. Sobre la violencia sacrificial, es ineludible tener en cuenta a Walter Burkert y su *Homo necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia* (Burkert, Walter. *Homo necans*. Trans. Peter Bing. Berkeley: University of California. 1983 (orig. alemán *De Gruyter*, Berlin 1972. Traducción al español: Marc Giménez Buzzi. El Acantilado, 2009).

1064 Conversación con Vélez Saldarriaga.

1065 Conversación con Vélez Saldarriaga.

lo, Atenea *negocia* con las Erinias (o las Furias “vengadoras”, como las llamaba Hesíodo). Desde la perspectiva de una lectura de *La Orestíada* (como la que se presiente, por ejemplo, en la versión del Teatro Libre de Bogotá), nadie debe matar a nadie, porque todos son hijos de una misma madre, luego todos son hermanos. Cualquier derramamiento de sangre enfurecería a las Erinias y su venganza consiste en la locura: el culpable enloquece y se suicida, arrojándose por un acantilado. Pero, ¿qué pasa con las Furias cuando se transforman en Euménides? Se van a vivir a la *psique* del ser humano. “Como los murmullos que acosan a Pedro Páramo o los remordimientos que matan a Raskolnikov. El referente sigue siendo el mismo”¹⁰⁶⁶. Puede que no se nombre, pero el espíritu de los griegos pareciera seguir allí. Quien conoce los modelos, encontrará resonancias en los mitos, cuando los encuentra en los acontecimientos de la realidad. En otra conversación con otro sicario, Vélez Saldarriaga le preguntó al joven asesino si él no sentía remordimientos. El muchacho le respondió que no tenía remordimientos pero que había “unas voces dentro de él que eran como unas brujas que no lo dejaban dormir”. El joven tenía una representación que se podría equiparar con unas Erinias sicologizadas. “Aquellas que volvieron Euménides, en el primer gran soborno de la historia”¹⁰⁶⁷. Las Furias se recogieron en el alma de los seres humanos, acechantes, listas para explotar en un nuevo desastre. “Pero allí, en esas trágicas”, afirma Vélez Saldarriaga en su libro *Las vírgenes energúmenas*, “no sólo se anuncia la destrucción del mundo de las diosas y de su ley natural, mandato vital: se señala, así mismo, la huida de los dioses, la terminación de una pluralidad, de una multiplicidad, el final del politeísmo y el inicio del absolutismo, la tiranía y el monoteísmo. Es la ruptura con los dioses, su exilio y, por tanto, el extravío de la comprensión de nuestro estar plural y plurisignificativo en el mundo, lo que señala la tragedia”¹⁰⁶⁸. No pareciera entonces que se entrase a un nuevo orden, donde reina la civilización, sino que la inserción en el poder absoluto de las leyes implicaría su propia y secreta catástrofe. En el caso de los jóvenes asesinos de Medellín, hay una voz que los atormenta y que al mismo tiempo los

1066 Conversación con Vélez Saldarriaga.

1067 Conversación con Vélez Saldarriaga.

1068 Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *Las vírgenes energúmenas*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 2004. Pág. 170.

invita, no sólo a matar, sino “a rematar y a recontramatar”¹⁰⁶⁹, para luego culparlos y anticiparles su propia destrucción. Esas voces fatales no sólo atormentan sin tregua a los victimarios, sino que también se aposentan en las conciencias destrozadas de los que quedan con vida, los testigos mudos del horror.

“La pregunta que me asalta”, complementa la profesora Vélez Saldarriaga, “es con respecto a los sobrevivientes. A aquellas personas que han sido testigos de matanzas, que se convierten en víctimas pasivas de masacres o de acontecimientos atroces. Me asalta siempre la preocupación con respecto a esas personas y su pregunta latente: ¿por qué no hice nada? ¿Qué hubiera pasado si respondo a las agresiones?”¹⁰⁷⁰ Durante la administración del presidente Juan Manuel Santos (2010-2014) comenzaron unas ambiciosas conversaciones de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el grupo insurgente de izquierda más antiguo del país (y, al parecer, de toda Latinoamérica). Las tensiones de la nación poco a poco se fueron transformando, ya no en el control de la violencia ciega, sino en la manera de enfrentar lo que se dio a llamar “el post-conflicto”: ¿Se puede perdonar? ¿Se puede olvidar? ¿Qué quiere decir *la memoria*? ¿De qué manera asumir la Justicia, la reparación a las víctimas? En las asociaciones de víctimas del conflicto colombiano se convirtió en una constante el hecho de repetir una consigna en la que la tríada “verdad, justicia y reparación” (sumadas a las “garantías de no repetición”) son frases recurrentes para cerrar de manera definitiva la espiral de la violencia. Pero hay otros que consideran la memoria como un lastre que obstaculiza la cicatrización de los dolores sociales. Según el escritor norteamericano David Rieff, “la memoria histórica casi nunca es tan receptiva a la paz y a la reconciliación como lo es al rencor, los martirologios contendientes y la animadversión perdurable. Por eso hay poderosos argumentos para sostener que lo que garantiza la salud de las sociedades y de los individuos no es su capacidad de recordar, sino su capacidad para *finalmente* olvidar”¹⁰⁷¹. El problema del conflicto colombiano es que no se

1069 La investigadora María Victoria Uribe utiliza la expresión en su estudio sobre las guerras de las esmeraldas en Colombia: “Matar, rematar y contramatar. Limpiar la tierra. Guerra y poder entre esmeralderos”. Bogotá. Cinep, 1996.

1070 Conversación con Vélez Saldarriaga.

1071 Rieff, David. *Contra la memoria*. Traducción: Aurelio Major. Debate. Random House Mondadori. Bogotá, 2012. Pág. 68.

está hablando de un problema que se remonta a un remoto pasado, sino que cientos de miles de víctimas de la violencia (familiares, desplazados, sobrevivientes) aún esperan que el Estado responda por sus respectivas tragedias. En estos casos, la relación memoria/olvido, justicia/paz, reparación/reconciliación es harto más compleja. Uno de los grandes desafíos del país ha girado, por ejemplo, en torno a la manera como se asumen las tragedias de los sobrevivientes y de aquellas madres, esposas, hijas que, siendo testigos de los asesinatos de sus seres queridos, no hicieron nada por salvarlos, viéndolos caer frente a ellas. Esta circunstancia se convierte en un nuevo fenómeno, de difícil aprehensión: el problema de las víctimas culpables. “La tragedia griega toca, como oro en polvo, ese núcleo”, considera Vélez Saldarriaga. Porque, en la tragedia, no sólo existen las víctimas que caen, sino también las víctimas condenadas a la impotencia. De alguna manera, el drama de Antígona roza dichas fronteras. Su dolor es el de la mujer rebelde que entierra a sus muertos a pesar de la prohibición. Pero, al mismo tiempo, es víctima de la impotencia. Su suicidio es el resultado de su fracaso. Y el triunfo con su acto de subversión al orden establecido se doblega ante la ineluctable tristeza de su derrota.

Por otra parte, la sociedad colombiana está atravesada por el estigma implacable del catolicismo. La literatura ha mostrado en libros como *El cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, o el ya citado *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, cómo los grandes criminales de un país se han protegido en los dictámenes de la Iglesia, hasta el punto de que justifican sus actos como una suerte de predestinación divina que los guía y, de cierta manera, los alivia¹⁰⁷². Es curioso, pero la presencia del catolicismo en el teatro colombiano moderno, de sus rituales o de sus signos trascendentes no es muy clara. Cuando se trata de establecer códigos que van más allá de lo real y de mezclar el dolor de la existencia con las señales de la realidad, el recurso más frecuente

1072 Vélez Saldarriaga complementa esta idea con la continuación del relato de uno de los sicarios que conoció personalmente: se trataba de un estudiante de Derecho de la Universidad de Antioquia, quien escribió sus experiencias en un texto titulado *Toma mi sueño en Medellín* que ninguna editorial quiso publicar. Según el relato, el joven sicario, tras recibir las respectivas recompensas por sus crímenes, siempre le dejaba a su madre parte del dinero recibido, entre las páginas de la Biblia. Dicho texto está citado en Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *Los hijos de la gran diosa*. Universidad de Antioquia. Medellín, 1999. Págs. 349-350.

es el de los mitos indígenas, la iconografía popular (sanadores, médicos empíricos, charlatanes, sectas) o la simple soledad absurda, antes que la protección en los códigos de la religión oficial. Los signos de la Iglesia católica o del cristianismo han sido mirados de manera crítica, antes que solemnizados a través del teatro moderno. Quizás por ello, la tragedia griega ha servido como un referente, no sólo para hablar de una sociedad o para visitar un género teatral específico, sino para lanzar gritos al vacío con respecto a los horrores de los seres humanos y sus conflictos sociales. “Los núcleos” de los que habla Vélez Saldarriaga, se manifiestan sobre los escenarios, porque pareciera que el teatro tuviese sus propios dioses y la tragedia griega los reivindica y los encarna de una manera vehemente. De hecho, en *El errar del padre*, el estigma y el cuestionamiento a los sistemas de pensamiento occidentales, según la profesora Vélez, están dirigidos hacia la manera como las grandes metáforas de la tragedia antigua han servido para crear dispositivos que explican los modelos de comportamiento y, de alguna manera, los justifican.

En estos modelos conflictivos, la tragedia griega ha servido para mostrar duelos y delitos, dolores y pasiones que sirven como ceremonias complementarias ante los embates de la realidad. Vélez Saldarriaga recuerda a los guerrilleros torturados hasta la muerte que no ceden y prefieren sacrificarse en silencio antes que confesar un secreto. En un nivel similar, estarían los familiares de víctimas que ven asesinar a sus seres más queridos sin reaccionar. “Hasta la matemática del cuerpo, la del instinto, se altera en estos casos. Son realidades que no han sido estudiadas en Colombia y que núcleos como los de la tragedia los han explorado desde el territorio de los mitos”¹⁰⁷³. En sociedades como la colombiana, donde se ha instalado el horror como una manera de asumir las relaciones humanas, se presentan dialécticas fatales, como las de Edipo, donde el protagonista huye de Corinto para no tener que asesinar a su padre pero, entre más se aleja, más cerca estará de su aciago destino.

La violencia colombiana pareciera no tener niveles de comparación en otros procesos conflictivos similares en América Latina. Hay denominadores comunes con la violencia en México, que encuentran su correspondencia a través de la incentivación del narcotráfico y de fenómenos culturales como la ranchera o la llamada “canción norteña” que se han

1073 Conversación citada con Marta Cecilia Vélez Saldarriaga.

afincado a su vez en ciertos imaginarios populares de Colombia¹⁰⁷⁴. Algunos sociólogos consideran que la destrucción de las sociedades indígenas a ultranza ha podido generar una suerte de venganza genética en la que los pueblos parecieran haberse sumergido durante décadas, hasta estallar en el siglo XX con la radicalización de las tensiones sociales, la exacerbación de los negocios ilícitos o la lucha irracional por el poder a cualquier precio. Pero también hay discursos desde las altas esferas de países como Colombia los cuales, en el devenir de los tiempos, se van convirtiendo en reglas de comportamiento. Según María Teresa Uribe en su libro *Las palabras de la guerra*¹⁰⁷⁵ todos los discursos del siglo XIX en Colombia estaban destinados a incentivar el odio y la violencia. En cada una de las peroratas políticas de los grandes líderes había un afán por reivindicar la camorra, la venganza, la intolerancia, la radicalización de las diferencias. Después de la Independencia de España, las guerras fratricidas se institucionalizaron en una lucha sin cuartel por los pequeños poderes locales, hasta convertir la resolución de los conflictos en el marco donde se desfogaban los más inimaginables panoramas del terror. Y los azuzadores ideológicos fueron siempre quienes necesitaban de la intolerancia para afincarse en sus cada vez más grandes poderes feudales. En el estudio de Uribe de Hincapié y López Lopera, explican el fenómeno a través de un concepto que viene de Grecia: la mimesis: “La mimesis es una acción de configuración, de composición de tramas e intrigas realizadas para producir efectos en los oyentes y lectores y, a través de ellos, en los mundos de la experiencia social; es decir, la operación mimética parte de hechos reales o ficticios y vuelve al mundo de los hechos pero con una intencionalidad, en este caso política o bélica, que terminará transformando esos referentes experienciales”¹⁰⁷⁶, explican las investigadoras. Y, en el caso de los orígenes de las guerras civiles en la Colombia del siglo XIX, “las naciones, en tanto que imaginadas, son ante todo artefactos culturales de una clase particular, pero en ese proceso de hacer imagina-

1074 A propósito de esta correspondencia, es pertinente el libro de Ileana Diéguez. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA / Escénicas. México, 2013.

1075 Uribe de Hincapié, María Teresa; López Lopera, Liliana María. *Las palabras de la guerra: un estudio sobre las memorias de las guerras civiles en Colombia*. La Carreta Editores. Medellín, 2006.

1076 Uribe de Hincapié, María Teresa; López Lopera, Liliana María. *Las palabras de la guerra: un estudio sobre las memorias de las guerras civiles en Colombia*. La Carreta Editores. Medellín, 2006. Pág. 11.

ble la nación, juega una función central la forma narrativa, las palabras, las memorias, los discursos, las metáforas, las imágenes y los vocabularios utilizados para nombrarlas, imaginarlas o desearlas¹⁰⁷⁷. ¿Formaría parte la tragedia griega de esos discursos configurantes o, por el contrario, su furtiva presencia en Colombia serviría como un particular procedimiento de catarsis cultural para expoliar la irracionalidad y la sevicia?

La otra idea que se instala en las reflexiones acerca de la tragedia griega en Colombia, por parte de Vélez Saldarriaga, es la idea del sacrificio. “El sacrificio lo tiene todo. Pero la repetición no tiene contenido. Los pueblos recurren al sacrificio como una manera de protegerse y de rendirle culto a lo que no se puede controlar, a la dictadura del más allá. El amo se constituye en amo, porque no le teme a la muerte”, asegura Vélez Saldarriaga. “El que tiene miedo a la muerte, abandona la contienda en la mitad. Entonces obedece”¹⁰⁷⁸. Lo que convierte al terrorista en amo, es que no le teme a morir. No quiere repetir. El que hace teatro, por el contrario, ama la vida porque ama repetir. De allí que sus sacrificios, sus inmolaciones, sus asesinatos o sus víctimas, están destinadas a la repetición, porque no se mediatizan: se viven, así sean simuladas. La muerte real, por el contrario, es irrepetible. De allí que su representación sea tan compleja y en muchos ejemplos de su presencia entre los victimarios, esté llena de convenciones donde *se protegen* a través de la representación. René Girard asegura que, en el proceso que va del amo al esclavo, el amo ya no requiere de muchos esclavos, sino del reconocimiento de otros amos. Esa etapa resultaría muy peligrosa, porque se atraviesa la envidia, por estar en el lugar del otro. Como no puedo suplantar al otro, lo adulo, lo alabo, pertenezco a su partido. Pero, en el momento menos pensado, el amo mata al otro amo: “el *deseo mimético*”, lo llama Girard. “De ese amo se encargarán otros amos”¹⁰⁷⁹. Al parecer, muchos estudiosos del conflicto colombiano

1077 Uribe de Hincapié, María Teresa; López Lopera, Liliana María. *Las palabras de la guerra: un estudio sobre las memorias de las guerras civiles en Colombia*. La Carreta Editores. Medellín, 2006. Pág. i.

1078 Conversación citada con Marta Cecilia Vélez Saldarriaga.

1079 Y agrega: “...una disposición continua de los seres humanos a imitarse recíprocamente en su calidad de rivales que compiten por el mismo objeto, en un círculo creciente de violencia. Al intensificarse, el deseo mimético del objeto se transforma en obsesión recíproca de los rivales. La violencia crece hasta que se produce la unión de todos los antagonistas contra un solo individuo o grupo”. Girard, René. *Literatura, mimesis y antropología*. Traducción de Alberto Bixio. Gedisa. Barcelona, 1984. Pág. 12.

consideran que dichos espirales de maldad no tienen comparación en “la historia universal de la infamia”, al decir de Borges. Sin embargo, hay tanto engolosinamiento en la descripción de los actos execrables, que a veces el analista termina en una suerte de “pornografía de la violencia”, donde se termina cayendo en la búsqueda del primer lugar en el *ranking* de los peores. Aquí se da una especie de *teatralización del mal* entendiendo la *teatralización* como una forma perversa de estilización de los actos inconcebibles. Ese ejercicio de las convenciones ha degenerado, en muchos sectores populares de las grandes ciudades colombianas, en reivindicar los valores del antagonista. Las jóvenes prefieren al villano antes que al correcto. El que causa dolor es el envidiable, antes que la víctima. En la segunda década del nuevo milenio, cada vez más se polemiza sobre la manera como los conflictos colombianos deben ser puestos en evidencia. Su representación mediática no ha estado exenta de la polémica. Ya se ha visto, en el presente estudio, cuando la televisión o el cine del siglo XXI han mostrado la gesta del narcotráfico, en series como *Escobar: el patrón del mal*, *El capo* (3 temporadas), *El cartel de los sapos*, *Alias el mexicano*, o *3 Caínes*. Muchos sectores de la sociedad han protestado con vehemencia al temer que las mentes sumisas o indefensas puedan recibir influencias nefastas de dichos productos audiovisuales. Los gestores de dichos dramatizados se defienden diciendo que, al poner en evidencia los horrores, la sociedad “hace catarsis”. ¿Habrá algún tipo de cercanía en este tipo de aseveraciones con lo que se definió como tal, en el siglo IV antes de Cristo? Es muy probable que dicha idea acomodaticia de la catarsis esté generando modelos de comportamiento, antes que formas de expiación y de rebelión frente a los peores ejemplos de la descomposición social. Y el poder termina celebrándolos. A pesar de que el poder combate el negocio del narcotráfico y lo ha convertido en “el nuevo comunismo”, en el nuevo fantasma que recorre a los países del llamado “tercer mundo”, ha sido la búsqueda por generar espacios para la droga lo que ha potencializado el nacimiento de las nuevas violencias colombianas. Pero, ¿cuál es el gran pecado que se comete cuando se consumen las denominadas “drogas ilícitas”?

La profesora Vélez Saldarriaga considera que hay una relación entre la droga y lo sagrado. Hay una pulsión iniciática. “Perséfone huele a Narciso y desciende al Hades, como en un viaje de ácido lisérgico, ve a Plutón, come de la manzana oscura, en vez de la manzana verde. Se debería

tratar el problema de la drogadicción como un problema de iniciación frustrada. Se comen hongos por primera vez, porque dicen que las plantas susurrarán cosas de ti mismo. La verdadera conquista de América se consolidó cuando a sus habitantes les expulsan a sus dioses y, con ellos, sus plantas sagradas. No existen adictos al yagé, ni a la coca (a la cocaína sí). El día que nos aislaron de los dioses, de los dioses que nos quitaban el cansancio, que nos daban otras luces, otros colores, otras visiones de nosotros mismos. Ese día comenzamos a fabricar las pesadillas en la realidad. Es impresionante ver cómo los sicarios tienen un exacerbado espíritu religioso”¹⁰⁸⁰. Cuando Vélez Saldarriaga estaba trabajando en el libro *Los hijos de la gran diosa*, se interesó por indagar en los componentes míticos de la violencia, lo fundacional en Occidente¹⁰⁸¹. En ese momento, entró en contacto con el joven sicario que había escrito el citado testimonio *Toma mi sueño en Medellín*, porque el texto la sobrecogió. Aunque reconoce que las raíces míticas en Colombia han llegado por vía directa del cristianismo, éste ha “apalancado el fundamento del padre”, según su reflexión. “El cristianismo continúa a Zeus de otra manera. Zeus era un dios más amable, un dios más polígamo, más gozón. Pero el cristianismo se encarga de continuar con la idea del castigo y con la fiscalización del deseo. ¿Existe la posibilidad de otras fundaciones, de otros referentes simbólicos? Uno podría ver esos mismos mitos desde otras perspectivas más libertarias, que nos condenen menos. En una época estuve muy interesada en leer a los cronistas de Indias y quedé desconcertada ante el lugar que ocupábamos en dichos escritos. Es como si el padre te imaginara mala, perversa, dañina, pecadora, mentirosa. Es decir, el lugar de América desde los españoles, siempre fue el de la mirada masculina. ¿La única metáfora posible para entrar en la cultura es la metáfora del padre, con todas sus prohibiciones (policía, poder, papá, plata, putas): ¿será que son las únicas referencias?”¹⁰⁸². La llamada “lucha frontal contra las drogas” no ha conseguido, en sus cuarenta años de agudización, sino una sofisticación de los mercados ilegales y, por otro lado, la instalación de una violencia desenfundada en la que no importa cuál es el precio que hay que

1080 Conversación con Vélez Saldarriaga.

1081 El tema se desarrolla en profundidad en el capítulo “Los sicarios o el retorno de los titanes”. Vélez Saldarriaga. *Los hijos de la gran diosa*. Ediciones Universidad de Antioquia. Medellín, 1999. Pág. 318.

1082 Conversación con Marta Cecilia Vélez Saldarriaga, especial para el presente estudio. Medellín. Febrero, 2014.

pagar para conseguir resultados económicos. El negocio de las drogas en Colombia no es sólo “la búsqueda del dinero fácil”, como se simplifica a través de los medios de comunicación. Es una actividad de alto riesgo, muy compleja, donde la muerte, la destrucción y la barbarie terminan siendo los principales recursos para imponerse socialmente. La guerra contra las drogas ha sido la guerra de Troya para la sociedad colombiana.

7.2 CRÍMENES, MASACRES, TORTURAS: LA PUESTA EN ESCENA DE LA VIOLENCIA COLOMBIANA

El ser humano vivía en una situación especular. En el momento en que el ser humano mata y hace sus sacrificios, el ser humano deja de ser animal y *se sabe no animal*. Se mata como otro y alborea la conciencia. Nace la conciencia. Se podría pensar que ha habido un problema en Colombia con respecto a la idea de volver en sí misma y alborear la conciencia. Matar no ha sido un acto reflexivo. Siguiendo con las ideas de Vélez Saldarriaga, la necesidad de diferenciarse del otro, que lleva al asesinato, no lleva reflexión sino repetición. Quien mata, no está interrumpiendo para siempre, sino que está castigando. Para que el otro aprenda. En los sicarios, el cuerpo mismo dice por qué lo habían matado. El cuerpo del otro se vuelve el texto, que obliga a interpretar para descodificar el mensaje y descubrir quién y por qué murió. En el estudio *Muertes violentas. La teatralización del exceso*¹⁰⁸³ Elsa Blair establece una reflexión alrededor de la idea de la muerte violenta desde la perspectiva de su puesta en escena. Aunque “lo griego” no es el argumento central de su estudio, hay en su texto una exhaustiva insistencia en cómo “se teatraliza” la muerte, partiendo de la idea de “lo excesivo” en la sociedad colombiana. En las creaciones artísticas de figuras significativas de la cultura del país, como Gabriel García Márquez o Fernando Botero, hay una tendencia por construir sus imágenes teniendo como recurso recurrente la exageración, lo hiperbólico. Blair considera que en Colombia hay una obsesión por la desmesura que no sólo se encuentra en sus manifestaciones estéticas más significativas, sino también en sus episodios violentos en los que la

1083 Elsa Blair. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Ediciones Universidad de Antioquia, 2005.

hipérbole criminal se convierte en una nueva forma de intimidación. Así, Blair explica el fenómeno desde la perspectiva de sus particulares *mises en scène*, las cuales definen, desde sus entrañas, el espíritu mismo del acto fatal. “El análisis se desarrolla como una ‘puesta en escena’ de la muerte violenta, desde su ejecución hasta el nivel más abstracto, el de su representación, indagando, al comienzo, por los escenarios donde se producen estas muertes que son, en esencia, los ‘lugares’ de su ejecución (esta última identificada como acto I). Posteriormente, se identifican los símbolos presentes en cada una de ellas, y se incursiona en los escenarios donde se representa (acto II) esta escenificación, que consta de tres momentos: la interpretación, la divulgación y la ritualización. Ambos, el acto y su representación, constituyen los elementos con los cuales se teje la trama y se construye su significado”¹⁰⁸⁴. En otras palabras, el libro estudia no sólo la idea de la muerte y sus distintas manifestaciones sociales, sino que se adentra en sus *representaciones* extremas, en el acto de matar al otro, de destruirlo para siempre. Pero esta destrucción no se manifiesta solamente en el momento físico de la destrucción, sino que está complementado por su *exhibición*, por la manera como se ejecuta. Hay aquí, por consiguiente, una ilustración de un modelo en el que participarían no sólo “los actores” (el ejecutante y la víctima), sino su “dispositivo escénico” y, para complementar el ejercicio siniestro de la comunicación, se encuentran los espectadores, los testigos, los destinatarios. “El acto de matar al otro fue clasificado para su análisis en dos grandes momentos: la ejecución y la representación”, explica Blair. “La ejecución corresponde al acto mismo en bruto (mucho más físico), y la representación a las diferentes maneras del pensamiento de elaborar el acto (más abstracto)”¹⁰⁸⁵. Este “segundo acto” se subdivide en “tres escenas” que conllevan el objetivo final del acto siniestro: en primer lugar, se manifiesta “la interpretación” del acto. Es decir, las implicaciones que éste debe tener, no sólo en la víctima, sino *en su destino final*, en su placentero juego intimidante. En segundo lugar, se presentaría su “*divulgación*” (la manera como la sociedad se debe sentir afectada por el hecho) y, en tercer lugar, “su ritualización”. Es, decir la manera como los implicados reinterpretan, conmemoran o sacralizan sus lamentos ante la consolidación del acto criminal.

1084 Blair, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Ediciones Universidad de Antioquia, 2005. Pág. XXIV.

1085 Blair, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Ediciones Universidad de Antioquia, 2005. Pág. XXV.

Blair se arriesga a considerar que todas estas ceremonias del asesinato, del ajusticiamiento, de la masacre, de la tortura o, peor, del placer obsesivo hacia el acto de matar, reflejan “modelos culturales” que dan cuenta de las formas de comportamiento de una sociedad, no sólo entre quienes los perpetran, sino también entre los que los sufren, entre los que, impotentes, miran los toros desde la barrera o entre los que tratan de contrarrestar un modelo criminal por otro, aún peor. Tanto Vélez Saldarriaga como Elsa Blair, recurren al teatro como una opción para describir los escenarios de la muerte. En Vélez Saldarriaga, la relación entre lo teatral de la realidad colombiana y su acercamiento conceptual a la tragedia griega es mucho más evidente que en Blair. “Cuando uno habla, por ejemplo, con la gente de El Salado, al describir la masacre de la que fueron víctimas, lo hacen como si contaran un espacio escénico. Todos los asesinatos se hacen como una puesta en escena. Los desplazados no cuentan sentados: se ponen de pie y cuentan como si fueran directores. Sus ojos funcionan como cámaras. No pueden hablar de la violencia sin su ubicación. Por ejemplo: van a matar a un tipo y su novia empieza a llorarles a los paramilitares, porque el joven es guerrillero. ¿Qué estarías dispuesta a hacer para salvarle la vida a tu novio? Le preguntan a la joven. Ella responde: cualquier cosa. Entonces la obligan a comerse unos cactus. Y finalmente matan al muchacho. Cuando cuentan la historia, la reproducen, montan la escena”¹⁰⁸⁶. Este “dispositivo teatral” no dista mucho de significativos ejemplos literarios colombianos como el de la citada novela de García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*¹⁰⁸⁷ en la que, desde un principio, hay un preparativo de un sacrificio, para una venganza que se torna inevitable y cada una de las piezas/personajes del acontecimiento tiene una función precisa, como en los prolegómenos de un montaje teatral¹⁰⁸⁸. Blair considera que, para un análisis de los hechos violentos en Colombia, es preciso mirar de qué manera la teatralidad ha influido sin proponérselo. “Este papel del escenario y del espectador ha sido sacrificado

1086 En conversación sostenida con Vélez Saldarriaga para el presente estudio.

1087 García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Editorial Oveja Negra. Colombia, 1981.

1088 En la puesta en escena teatral que realizase el director colombiano Jorge Alí Triana, a partir de dicha novela, el escenario era una plaza de toros: el ruedo como lugar del sacrificio.

en el análisis a favor del actor, como si éste y su acción tuvieran alguna significación por fuera del escenario y de los espectadores”¹⁰⁸⁹.

Dicha idea se desarrolla de manera más profunda en la segunda parte de su ensayo, titulada, de una manera pertinente para nuestra reflexión, “La escenificación de la muerte”, donde ahonda en los “actos, símbolos y significaciones” de las bajas en combate, las masacres o los asesinatos selectivos en la Colombia de finales del siglo XX. Aquí habría que sumarle los llamados “actos de terrorismo”, donde la muerte no tiene una víctima específica sino que el azar indiscriminado deberá construir su objetivo de zozobra social y de paranoia cotidianas. En todas ellas, pareciera que existiese la justificación política como redención. Al contrario del texto teatral trágico, en el que la muerte es una consecuencia, en los actos violentos de países en conflicto como Colombia, la justificación de la desaparición del otro por culpa de la política (o a través del sacrificio político) parecieran dar una patente de corso al que mata o al que muere, de tal manera que el crimen está rodeado por la aureola sagrada de la imprescindible salvación gracias al ajuste de cuentas. Lo terrible del caso presente, es que el arbitrario derecho de aniquilar la vida de uno o muchos seres humanos, por fuera de cualquier tipo de justificación legal, se convierte en una forma de retaliación que se ha salido de las manos del propio Estado y generaliza la Justicia de la sangre como la forma más rápida de convertir la venganza en una perversa manera de interpretar un final feliz: el que mata, gana. El que más mata, más gana. El que es el dueño de la muerte, se convierte en el héroe y en el que dispone el dispositivo de los desenlaces. En otras palabras, Blair establece no sólo un dispositivo de la puesta en escena sino de la dramaturgia del horror absoluto en Colombia. Lo que ella llama su “teatralización”. Lo curioso y, al mismo tiempo, lo importante, es que la socióloga antioqueña no vuelve peyorativa la terminología de la escena¹⁰⁹⁰ sino que, por el contrario, le ofrece un valor referencial de pertinente profundidad.

1089 Blair, Elsa. *Muertes violentas*. Ed. Cit. Pág. 9.

1090 Un ejemplo de la relación entre los términos del teatro y las constantes mentiras de los políticos está en http://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/luisnoeochoa/los-politicos-hacen-teatro-luis-noe-ochoa-columnista-el-tiempo-_13821797-4 a propósito del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Consultado en abril de 2014.

En el conjunto de dichas reflexiones, se destacan los llamados “símbolos del exceso”, donde se adelanta una radiografía de las masacres desde su perspectiva simbólica. Las masacres son grados extremos del horror, donde los cuerpos son sometidos a mutilaciones y a destrucciones obsesivas de las anatomías de las víctimas, de tal suerte que la muerte está complementada con mensajes (no tan) cifrados de intimidación hacia los que quedan vivos. El cuerpo se convierte entonces en una manera de enviar mensajes y de mantener viva la muerte a través del ultraje. Si, como dice Santiago García, “el teatro, fundamentalmente, tiene como herramienta o medio expresivo, el cuerpo humano”¹⁰⁹¹, Blair propone una arriesgada pregunta con respecto al cuerpo muerto de la violencia: “¿Será posible desentrañar un rango de significaciones de la muerte violenta haciendo un seguimiento de las significaciones del cuerpo muerto, por las ‘marcas’ que la violencia deja sobre él?”¹⁰⁹² De allí que los signos de los cadáveres pueden establecer lecturas en la sociedad que convierten al sujeto asesinado en un objeto que envía advertencias o que manifiesta consecuencias. El cuerpo mutilado es un “mensajero de terror”, al decir de Blair. El cuerpo se convierte en una carta de presentación, en un manifiesto político y, por qué no, en una *representación*. De allí que cuando se considera que la crueldad sistemática es una demostración de “la deshumanización” de una sociedad, la reflexión debería hacerse a la inversa, en la medida en que los animales no construyen lecturas sistemáticas ni ejemplarizantes de sus actos destructivos, mientras que los hombres sí: dejar huellas de la destrucción y ufanarse por ello son actos de temible humanidad.

Por otra parte, Blair utiliza la teatralidad para hablar de “el tiempo y el espacio de la masacre: las coordenadas del exceso”, al plantear que “para que las pasiones puedan desplegarse con libertad (...) una vez circunscrito el *teatro de la violencia*, las víctimas son sometidas a todas las atrocidades. Para ello, hace falta un segundo elemento, central en el desarrollo de la masacre: el tiempo”¹⁰⁹³. Pareciera que, en la estructura horripilante de una masacre, debieran cumplirse, en perversa asociación, los postulados neoclásicos de las tres unidades, a saber: la *acción*, intimidante y dolorosa, el *lugar* donde se desarrollan los acontecimientos y el *tiempo* dilatado

1091 García, Santiago. *El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Ediciones Corporación Colombiana de teatro. Bogotá, 2007. Pág. 63.

1092 Blair, Elsa. *Op. Cit.* Pág. 47.

1093 Blair, Elsa. *Op. Cit.* Pág. 54.

del acontecimiento letal (“Para Sofsky [...] ‘la masacre quiere frenar el tiempo, prolongar la agonía, diversificar la violencia’. Una muerte rápida pondría fin a la masacre - ¿a la fiesta? -, de ahí la necesidad de inventar siempre nuevas atrocidades, como violaciones, robos, suplicios. ‘Con ellos el tiempo de la masacre se prolonga. Es el exceso regocijándose’¹⁰⁹⁴). Así mismo, en otro estudio sobre el tema, María Victoria Uribe describe¹⁰⁹⁵ cómo hay una “definición y estructura ritual de las masacres” y se dan, de nuevo, “una ruptura real y simbólica del cuerpo”¹⁰⁹⁶. Y complementa, de nuevo con la presencia del lenguaje teatral como convención: “haya existido o no una puesta en escena deliberada de los cadáveres con posterioridad a la masacre, la escena final planteaba un nuevo ordenamiento de las diferentes partes del cuerpo humano que sería visto por quienes se hicieran presentes en los días posteriores a la masacre. Este procedimiento buscaba, ante todo, aterrorizar a los habitantes de la vereda quienes huían abandonándolo todo”¹⁰⁹⁷.

El gran peligro de esta radiografía de la sevicia radica en la enumeración fría y en el alejamiento, en darle la espalda al desgarramiento a través de la interpretación o la mera estadística. El caos de una sociedad, cuando se refugia en la reconstrucción intelectual del cataclismo, se convierte en un divertimento sedante, el cual no conduce sino a la perpetuación del odio. Es terrible pensar que una masacre que se monta como una obra de teatro termine convirtiéndose en un espectáculo de la intimidación. La guerra ya no es un film, ya no se ficcionaliza: el gran teatro del mundo es representación y representado, el público y los actores se confunden. Por eso, volviendo a Vélez Saldarriaga, “es importante el ‘deseo mimético’ en lo relacionado con la conciencia y con la identidad. Pero debe haber otras formas universalizantes de la individuación de la violencia, que no sean exactamente los parámetros de la tragedia griega. Podría ser Shakespeare. Pero en los griegos hay toda una cosmogonía

1094 Citado por Blair. *Op. Cit.* Pág. 54.

1095 Uribe, María Victoria. *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del horror en Colombia*. Editorial Norma. Bogotá, 2004. Pág. 84.

1096 *Ibid.* Pág. 92.

1097 *Ibid.* Pág. 92.

totalizante que sigue sirviendo como parámetro para interpretar las violencias contemporáneas¹⁰⁹⁸.

El discurso de la violencia en Colombia está por construirse. Hay toda una línea que, en el nuevo milenio, se ha denominado “la violentología”. Pero los subtextos de una intolerancia sin tiempo, la obstinación, el placer por construir una acción cotidiana en la que el caos (“el horror” del que hablaba el coronel Kurtz en el film *Apocalypse Now!* de Francis Ford Coppola) se convierte en el paisaje cotidiano de gruesas capas de la sociedad, es un territorio inexplorado que apenas comienza a ser dibujado por un pensamiento reflexivo y no simplemente punitivo.

Es muy probable que, a pesar de las distancias, la tragedia griega sea una de las formas de encontrarle sentido o, por lo menos, de dignificar los paisajes inundados de sangre. Hans-Thies Lehmann encuentra, en las formas posdramáticas de la representación, algunas pistas que pueden ser adaptadas al teatro colombiano y su conexión griega: “en las formas más radicales del teatro contemporáneo también sería posible detectar la repetición de los mitos pues, al fin y al cabo, el teatro ha entretreído en todas las culturas la afirmación de la eternidad mítica mediante su desmontaje. La reflexión sobre la tradición y las imágenes de los mitos aparentemente anti-ilustradas es una dimensión del teatro que le permite conciliarse con la contramemoria”¹⁰⁹⁹. Esa conjunción entre la muerte como valor supremo de la venganza y la tragedia como género sirve para entender, de una manera profunda, por qué Grecia puede hablarle a los escenarios contemporáneos colombianos y aprender a advertirle sus errores, a susurrarle sus desgracias y a entender sus callejones sin salida. A veces la tragedia, como género representable, no admite fisuras para que se escape alguna solución posible. Es muy probable que la regla incuestionable del género, su destino implacable, sea el de la destrucción. Sin embargo, el caos de la escena siempre será preferible a “la alteridad de las víctimas” de la que habla María Victoria Uribe¹¹⁰⁰. Para ello, al con-

1098 Conversación con Marta Cecilia Vélez Saldarriaga, especial para el presente estudio.

1099 Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción: Diana González. Paso de Gato. CENDEAC. México, 2013. Pág. 336.

1100 Uribe, María Victoria. *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Editorial Norma. Bogotá, 2004. Pág. 135.

trario de lo planteado por David Rieff, “la tarea es, entonces, construir una cultura del recuerdo hecha de solidaridad; construir una cultura de la memoria que mantenga vivo el recuerdo de tantos muertos víctimas de la violencia como acontecimiento histórico”¹¹⁰¹. Y, por ello, Blair reconoce que “nosotros, los colombianos, no hemos comprendido la fuerza política de la memoria del sufrimiento, hemos desperdiciado su potencial al reducir al ámbito de lo privado – del duelo personal – lo que debiera ser piedra de escándalo colectivo – de duelo público -. Hemos sido avaros en símbolos de vida colectiva para conjurar y derrotar el olvido”¹¹⁰². Es probable que esos “pueblos condenados a cien años de soledad” puedan encontrar “una segunda oportunidad sobre la tierra” si aprenden a develar sus manuscritos escondidos y la representación escénica (como la literatura, como el cine, como las artes visuales) sirvan para convertir el crimen en un tema y no en un constante objeto de la venganza, el triunfo o, lo que es peor, del deseo.

1101 Blair, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 2005. Pág. 204.

1102 Blair, Elsa. *Op. Cit.* Pág. 204.

8. CONCLUSIONES (ÉXODO)



Vista nocturna del Teatro al Aire Libre Los Cristales, ca. 1961, Cali. Foto: archivo de Fanny Mikey.

Pienso que el carácter agonístico que permea mucha de las obras producidas en nuestra contemporaneidad está vinculado con la acumulación y repetición de acontecimientos que nos han hecho temer la imposibilidad de seguir habitando el mundo.

Ileana Diéguez¹¹⁰³

1103 Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA / Escénicas. México, 2013. Pág. 265.

8.1 EVOCACIONES FINALES

Terminando el mes de abril de 1993, el autor del presente estudio fue invitado por la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá a liderar el llamado “Proyecto Tespis”, un diseño de intercambio cultural con la Nordisk Teaterskole de Aarhus (Dinamarca). Se trataba de la fusión, en términos teatrales, de dos instituciones “con tradiciones, objetivos, intenciones y resultados bastante diversos”¹¹⁰⁴, como se definió en su momento para la introducción a los resultados de la experiencia. “El proyecto comprende, además de la presente coproducción teatral y su presentación en ambos países, una serie de actividades paralelas que se llevarán a cabo tanto en Colombia como en Dinamarca entre junio y octubre de 1993. Entre ellas, seminarios, encuentros de trabajo, conferencias y en especial el Festival y Encuentro Internacional de Escuelas de Teatro de la ciudad de Aarhus, Dinamarca”¹¹⁰⁵. La “presente coproducción teatral” que rezaba el programa, se refería a una versión sui generis de *Electra* en la que tuve el gusto (sí, volvamos a la primera persona, al menos para las reflexiones finales del trabajo que nos ocupa) de liderar a un particular ejército de actores (ocho colombianos, cuatro daneses, cuatro noruegos) con la efectiva

1104 Programa de mano de *Electra*. Escuela de Arte Dramático de Bogotá. Nordisk Teaterskole de Aarhus. 1993.

1105 *Ibidem*.

coordinación general del profesor y productor peruano Malco Olivero. En aquel momento, escribí:

“(...) nos hemos concentrado, para construir una nueva versión de Electra. Los mitos griegos, para fortuna de los que participamos en esta aventura, son un paradigma recurrente dentro de la cultura occidental y por esta razón, escandinavos y suramericanos podemos establecer códigos comunes de comunicación que nos sirven de guías en el laberinto de la creación teatral (...) Los diecisiete miembros de este proyecto hemos estado encerrados tratando de ser felices en la gestación del doloroso parto de la producción teatral. Los nórdicos y su director Malco Oliveros, han aportado su método de preparación técnica, sus ejercicios y la dinámica física para conseguir resultados plásticos a partir de un riguroso entrenamiento corporal. Los colombianos nos hemos encargado de compartir nuestra experiencia de “Dramaturgia actoral” en la cual, a partir de improvisaciones y de recreación de historias, se construyen universos escénicos que buscan acercarse al mundo a contra corriente, por la puerta de atrás.

En nuestra experiencia, tanto colombianos como escandinavos hemos ‘molestado’ el método de trabajo de unos y otros, de tal manera que fuese necesario crear un tercer lenguaje para generar otro tipo de acercamiento entre actores de culturas, obsesiones y caprichos bastante diferentes.

Hemos optado por no hacer un ‘teatro de texto’, no sólo por la diversidad de lenguas, sino porque consideramos que los mitos clásicos permiten (y merecen) una lectura contemporánea que nos acerque más a sus esencias que a las anécdotas inmediatas. Electra no es un espectáculo para entender sino para ‘sentir’, si se nos permite esta palabra bastante desprestigiada en nuestros días. No hay personajes ni largos parlamentos con significados evidentes, ni ilustración de situaciones, ni una visión arqueológica de los textos clásicos. Existen más bien sonoridades, sombras, figuras que componen otras figuras, canciones, lamentos, imágenes esperpénticas y pesadillas sin resolver.

Esquilo, Sófocles, Eurípides, O’Neill, Sartre, Gómez Jattin, están en nuestra Electra. Sin embargo, los textos sólo han sido pre-textos para conseguir un trabajo que se acerque más a nuestra identidad común y a

*nuestras inquietudes estéticas. El resultado es este viaje interior alrededor de los mitos clásicos, con un tipo de presentación que no sabemos muy bien a qué se parece, aunque sí intuimos a qué se diferencia*¹¹⁰⁶.

Dos décadas después, intento analizar el resultado, con la implacable perspectiva del tiempo y encuentro muchos de los elementos manejados en el presente estudio. La citada puesta en escena de *Electra* se inscribiría en aquello que denominó en 5.3. como “La visión contrapuesta”. Es decir, se trataba de un montaje en el que se tomaba la tragedia griega como detonante para la exploración de formas sobre la escena (prescindiendo de los textos originales) y, mucho más adelante, fueron apareciendo los discursos pertinentes alrededor de “los contenidos” del conjunto. En el documental *El Teatro La Candelaria: recreación colectiva*, el actor César Badillo comentaba que, a partir de la obra *Nayra (la memoria)*, por primera vez el grupo “se expresaba y luego pensaba”, a diferencia de sus trabajos anteriores en los que Santiago García y su equipo “primero pensaba y luego se expresaba”¹¹⁰⁷. Algo similar sucedió con *Electra*. Al tratarse de un trabajo en el que el grupo de integrantes se conoció sobre la marcha, la tragedia griega (los mitos identificables, las obras leídas con antelación...) sirvieron como denominador común para explorar imágenes sobre la escena, a partir de códigos de fácil reconocimiento. La complejidad se presentaba en el momento del ¿qué hacer?, cuando los actores comenzaron a construir la iconografía gestual, a partir de las leyendas preestablecidas. En realidad, la exploración no comenzó tomando como referente *Las Coéforas* de Esquilo o alguna de las dos *Electras* de Sófocles o Eurípides. La primera herramienta de trabajo fue una estructura, sobre la cual se comenzaron a *escribir* las imágenes sobre las tablas. Dicha estructura estaba planteada de la siguiente manera:

Prólogo

La guerra, Ifigenia

Agamenón: regreso y muerte

1106 Romero Rey, Sandro. “¿Cómo trabajamos?” en Programa de mano de *Electra*. Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), Nordisk Teaterskole de Aarhus. 1993.

1107 Testimonio de César Badillo en el documental *El Teatro La Candelaria: recreación colectiva* (2006) de: Sandro Romero Rey.

Electra

Orestes

El sueño de Clitemnestra

Electra y Orestes, reencuentro

La muerte de Clitemnestra

La muerte de Egisto

*Éxodos*¹¹⁰⁸

Aunque se trataba de nódulos temáticos presentes en las tres versiones existentes de la leyenda de los Atridas, la versión se concentraba en la pre-historia de los acontecimientos y concluía en la muerte de Egisto. Ahora bien, la lectura de la fábula no se convertía en una necesidad para la comprensión de la puesta en escena. Dos años antes de *Orestea ex machina* de Mapa Teatro¹¹⁰⁹, con el Proyecto Tespis estábamos visitando la tragedia griega, no desde la reproducción de sus argumentos, sino desde su *subtexto espacial*. Pero no se puede decir que *Electra* fuese una puesta en escena abstracta en la que, construyendo una suerte de exorcismo de estilo, el teatro se liberaba de las cadenas de la narración (“la narratofagia”, de acuerdo con el irónico término con el que Santiago García definía al teatro devorado por la palabra). Al contrario había, en el interior de todo el conjunto del espectáculo, una tendencia que no es independiente de la reflexión propuesta en el presente estudio. No era gratuito que el montaje terminase, dentro de sus secretos propósitos, con “la muerte de Egisto” y prescindiese, por ejemplo, del juicio a Orestes (como es el caso de *Las Euménides* en *La Orestíada*) o de las consecuencias del matricidio en las respectivas *Electras* de Sófocles y Eurípides. Nuestra *Electra* se ins-

1108 Romero Rey, Sandro. “Guía de acciones” en Programa de Mano de *Electra*. Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) y Nordisk Teaterskole de Arhus. 1993.

1109 *Orestea ex machina* de Mapa Teatro se estrenó en 1995. En dicho montaje participó la actriz Nadya Ávila quien, a su vez, había hecho parte del elenco de *Electra*.

cribe, desde el territorio de las ideas, en lo que se ha denominado en 3.1. “La muerte como condición. El Yo trágico. La pulsión tanática”. Porque, en el conjunto, no había una curiosidad por la redención de los personajes (o, mejor, de “los seres humanos”, más allá de los roles específicos de la tragedia). La puesta en escena, de manera secreta, fue acomodando sus hilos de tal suerte que, en su conjunto, tuviese un lamento políglota con respecto a la desaparición y *al final definitivo* como entidades inexpugnables. Lo curioso de toda la experiencia es que, al tratarse de una obra en varias lenguas (español, noruego, danés, inglés, incluso el latín del *Réquiem* del compositor colombiano Antonio María Valencia, que los actores cantaban a capela en algunos pasajes del montaje) se produjo un doble efecto, dependiendo del público que la presenciaba y de las lenguas que entendía. Cuando se hizo la temporada en Colombia (Bogotá, Medellín, Cali, Pereira), el efecto conseguido era el de un espectáculo sustentado en el humor negro, de tal suerte que, muchas de sus imágenes, producían cierta hilaridad entre los asistentes. Mientras que, en la temporada danesa (Copenhague, Odense, Vejle, Holstebro, Herning, Aarhus), la experiencia se recibía como un acontecimiento luctuoso, definitivamente trágico y el público, en todas las funciones, se conmovía hasta las lágrimas, en una particular equivalencia con la catarsis. En 1993, cuando se realizó la experiencia en Colombia (todo el proyecto se armó, se ensayó y se estrenó en Bogotá), el país se encontraba en la última etapa del gobierno del Presidente César Gaviria Trujillo (1990-1994). Un año antes, en 1992, se había firmado la nueva Constitución Política de Colombia, tras una Asamblea Nacional Constituyente, lo cual representó un nuevo aliento de esperanza para la sufrida sociedad colombiana, cuyo espiral de violencia parecía no tener fin. Los jóvenes actores daneses y noruegos que participaron del proyecto y vivieron durante tres meses en Bogotá, se instalaron de la mejor manera posible en las antípodas de su cultura y se integraron con mucha cautela en la cotidianeidad del país. Quizás por esta razón, *Electra* no fue una obra que hablase de Colombia o de Dinamarca desde una perspectiva política, sino como un montaje en el que el dispositivo de la investigación giró en torno a las formas de la escena, antes que al resultado de prolongadas reflexiones teóricas sobre las realidades sociales de los miembros del grupo. Pero los cuerpos y sus coreografías terminaban *hablando* en sustitución de las palabras. Y la política se colaba, más allá de la representación. Era inevitable que, al presentarse en Dinamarca, el público asistente se interesase por sa-

ber qué era Colombia (lo que casi nunca sucedió en el sentido inverso). Aunque el montaje no se lo proponía, la realidad terminaba instalándose más allá de las intenciones originales. Como se vio en el Capítulo 6 del presente estudio, la tragedia griega, *traducida* en otros escenarios, termina convirtiéndose en un nuevo territorio, el cual trasciende las intenciones exclusivas de los textos originales.

Por otro lado, en la puesta en escena de *Electra*, primaban algunas reglas: el vestuario era negro en su totalidad, mas no uniforme. Se trataba de elegantes trajes facilitados por las bodegas de la Ópera de Colombia y casi todos tenían connotaciones luctuosas. De otro lado, los objetos (telas blancas, el coche de un bebé, un televisor en blanco y negro, una paila metálica con ruedas, gruesos tablones con cadenas, inmensos cuchillos oxidados, gruesas velas...) estaban acompañados por la continua presencia de la sangre, la cual brotaba, de manera copiosa, en distintos momentos del montaje. No se trataba de un producto *literal*, en el sentido de reproducir una sucesión de acontecimientos con una intención, dijéramos, *realista*. Al contrario, el espectador se sumergía en un viaje sensorial donde primaba el misterio y la libre asociación de ideas. Nos preocupaba, eso sí, el rigor técnico (las armonías en los cantos, la energía en el manejo de los cuerpos, la intensa densidad de las formas), antes que la complaciente comprensión de una fábula. En este caso, no se pretendía *utilizar* el mito para hablar del presente, sino que el mito era el detonante del dispositivo escénico, el cual debería producir un efecto conmovedor, a través de sensaciones que no tendrían que ser las de la razón. En su momento, como se trataba de un proyecto con un trasfondo académico, se propiciaron distintos debates y discusiones en torno a la puesta en escena y sirvió como detonante para hablar acerca de la manera como el teatro colombiano “dialogaba” con su propia realidad. Por lo demás, estábamos viviendo un momento en el que parecía consolidarse una tendencia donde el teatro no pretendía explicar el mundo sino inquietarlo, ponerlo en tela de juicio, desordenar su armonía. Quizás *Electra* se inscribía en el interior de dicho espectro y su reflexión giraba en torno a la manera como las formas interrogaban a la sociedad, antes que pretender cambiarla desde sus propias costuras creativas. Era sintomática, insisto, la ausencia de *Las Euménides*, aunque la última parte de la trilogía de Esquilo no tuviese en cuenta, de manera presencial, a la hermana de Orestes. Era curioso, digo porque, si bien es cierto que en la tragedia se confrontan

ideas, maldiciones y venganzas que, en apariencia, no tienen solución, *Las Euménides* es una obra cuya conclusión esperanzadora y equilibrada podría servir como alternativa para la reflexión de un conflicto, en apariencia insoluble, como el colombiano. Pero, a decir verdad, al menos en ese momento, la esperanza no era precisamente la preocupación central en mis indagaciones artísticas y no era casual que las soluciones caídas del cielo a la tierra no estuviesen dentro de las prioridades de *Electra*. Sobre el tema de *Las Euménides* volveremos más adelante.

Es curioso que, hasta 1990, la presencia de la tragedia griega en el teatro colombiano fuese, con contadas excepciones, episódica. A partir de ese año, se montó en Colombia al menos una obra basada en los citados mitos antiguos. Se podría argumentar que el país cambiaba, las academias los programas de estudio se multiplicaron y la tragedia griega se habría convertido en una asignatura necesaria para la formación de los jóvenes actores y directores. Pero hay más. Había, en cierta medida, en un buen sector de los grupos estables del teatro colombiano, una actitud fundacional, una vuelta a los orígenes necesaria, de tal manera que las leyendas emblemáticas de Occidente les sirvieran de catapulta para hablarle al presente desde las atractivas tinieblas del pasado. Por otra parte, el teatro colombiano parecía haberse ahogado en sus propias incertidumbres políticas y la derrota de la revolución en los escenarios invitó a los gestores de las tablas a reconocer los pretéritos mundos olvidados del teatro, para inventarse nuevas vanguardias con otras herramientas que les sirvieran de soporte. Finalmente, la situación de violencia generalizada, en la que no sólo “la lucha de clases” enfrentaba los bandos de un país sin esperanzas, obligó a que las artes escénicas se refugiaran, ante la incertidumbre, en el territorio de la metáfora. El ascenso del narcotráfico, con todos sus polvos estimulantes del horror, invitó a que los creadores colombianos cambiaran el tono de sus relatos y atacaran con *un nuevo absurdo* sus aventuras sobre los escenarios. Los obreros y los campesinos ya no se tomaban el poder como en el *Destacamento rojo de mujeres*, el célebre film de la Revolución Proletaria en China¹¹¹⁰. Ahora, regresaba “la desazón suprema”, al decir del poeta Porfirio Barba Jacob y personajes y espacios renacían en una nueva galaxia de farsas desencantadas.

1110 *Destacamento rojo de mujeres*. (República Popular China, 1961). Dirección: Xie Jin. Se trataba de una coreografía adaptada a la gran batalla, donde se mostraba la lucha de las mujeres y su aporte a la revolución.

Porque la tragedia griega en los escenarios colombianos pertenece, en realidad, al citado territorio de la farsa. De la farsa, entendida como la creación de universos autónomos donde, si bien es cierto se quieren establecer equivalentes con el presente, lo que sucede en el escenario no pretende “copiar” al mundo, sino inventárselo, construir paisajes paralelos o insospechados, sin relación directa con el imaginario de los espectadores¹¹¹¹. De allí que el hecho de que se aborden sus enigmas sobre los escenarios contemporáneos implica que los grupos se internen, a través de ella, en el bosque de los sacrificios. En medio de este ahondamiento en la fatalidad, algunos consideran que, el hecho de tocar fondo a través del arte, puede servir como punto de partida y encontrar, en medio de los meandros del horror, alguna luz de esperanza.

8.2 JUSTICIA TRÁGICA

A este respecto, me gustaría tener en cuenta, para las presentes conclusiones, los planteamientos del profesor del Departamento de Ciencia Política de la Universidad de los Andes, Iván Orozco Abad quien, en su libro *Justicia transicional en tiempos del deber de memoria* regresa, aunque de manera puntual, a los ejemplos de la tragedia griega para hablar acerca del conflicto colombiano¹¹¹². He planteado las especificidades de “la tragedia” en relación a la idea de “lo trágico” (ver Capítulo 2). No es lo mismo analizar la evolución de la tragedia (como género, como concepto) frente a la condición trágica de la existencia o, en el caso colombiano, de una sociedad. El profesor Orozco en el apartado (D) de su estudio, subtítulo “La justicia transicional es trágica y transaccional” analiza el con-

1111 Ver definición de “Farsa trágica” en: Rivera, Virgilio Ariel. *La composición dramática*. Colección Escenología. México, 2001. Págs. 217-236.

1112 El profesor Orozco había escrito en *Mito trágico y realidad jurídica* (Tesis de grado. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. 1979) una concienzuda reflexión acerca de la evolución de las ideas jurisprudenciales desde la perspectiva de la tragedia griega. En *Justicia transicional en tiempos del deber de memoria* (TEMIS / Universidad de los Andes. Bogotá, 2009. Pág. 9), el profesor Orozco reflexiona acerca de “los procesos de rendición de cuentas que adelantan las sociedades estatales en relación con crímenes políticos y de masas perpetrados en el pasado, en situaciones de turbulencia política como las que son propias de las transiciones de la guerra a la paz y de la dictadura a la democracia”.

ficto colombiano desde la perspectiva de los mitos griegos: “Basta observar con alguna distancia crítica lo sucedido hasta ahora en Colombia con la Ley de Justicia y Paz para darse cuenta de que, en efecto, los dilemas de la paz y la justicia parecen, como la *Antígona* de Sófocles, la expresión de una tragedia de motivos igualmente justificados”¹¹¹³. La idea hegeliana de la tragedia entendida como un conflicto en el que las dos partes tienen la razón, varía a través de las distintas miradas que se presentan del teatro griego “a la colombiana”. Volviendo a nuestro estudio, desde los apartes enumerados y analizados en 2.5. (“La tragedia griega como metáfora en la cultura colombiana”), se puede ver que esta idea de “la tragedia”, desde la perspectiva de una sociedad inmersa en el fango de “lo trágico”, varía en sus distintas manifestaciones. Por esta razón, al final del citado capítulo 2, he tomado cuatro ejemplos (del cine, de la narrativa, de la poesía, del videoarte) con los que se sigue el camino de cuatro creadores, la evolución de sus procesos artísticos y la manera como la tragedia griega les ha servido para interrogarse y fustigar a sus respectivos entornos. El epicentro de dicho capítulo se centra en establecer la diferencia entre la idea de la tragedia y los conceptos alrededor de lo trágico. Pero, ¿cómo se manifiesta dicha distinción al interior de la cultura colombiana? Si bien es cierto que se trazan tres líneas específicas, como se plantea en el Capítulo 3 (la dimensión filosófica, la dimensión social, la dimensión teatral), es evidente que dichas líneas no van en sentido paralelo, sino que se mezclan, de manera continua, de acuerdo con las especificidades de cada uno de los productos artísticos analizados. Se podría decir, sin embargo, que esas tres líneas existen en cualquier cultura y en cualquier época en la que se haya decidido buscar a los griegos para hablar de sus respectivos presentes. Pero en Colombia el asunto ha sido de doble vía: no sólo se han dado las manifestaciones, más o menos comunes de representación de la tragedia antigua en los escenarios modernos, como sucede en otros contextos, sino que aquí la realidad ha terminado pareciéndose a las fábulas de las tragedias analizadas, en su sentido más sangriento. A lo largo de este estudio, he querido analizar este viaje en doble vía de la tragedia, hasta el punto de aventurarme, con el apoyo de distintas investigaciones, a considerar a la sociedad colombiana como una sociedad *trágica*.

1113 Orozco Abad, Iván. *Justicia transicional en tiempos del deber de memoria*. TEMIS / Universidad de los Andes. Bogotá, 2009. Pág. 74.

La muerte de la tragedia, anunciada por George Steiner y analizada en distintos momentos del presente estudio, se debe considerar con beneficio de inventario. Por supuesto, categorías como la catarsis, los personajes, los coros o la idea del destino (analizadas en el Capítulo 4) no son las mismas de una época y de una circunstancia específica en la historia del teatro de Occidente. Pero hay nuevas consideraciones con respecto a la citada *catarsis* (no sólo desde la perspectiva del teatro, sino como un nuevo tipo de convención social que permite reparar el alma de un país); *los personajes* se han transformado en actores que vehiculan signos del presente; *el coro* ha terminado siendo el protagonista de las nuevas vanguardias de la escena (no necesariamente con el recurso de la palabra) y la idea del *destino* se ha reconfigurado hasta el punto de considerarse que “el destino esencial” de una obra de arte es su carencia de *fatum*. La tragedia griega en Colombia, a su manera, ha necesitado de una reescritura de sus códigos para instalarse con propiedad en su contradictoria realidad. Dicha reescritura se ha distribuido, en el Capítulo 5 del presente estudio, dentro de tres tendencias fundamentales que configuran el mapa de nuestras representaciones trágicas. Por un lado, he agrupado los montajes que respetan las convenciones esenciales de la tragedia y sus resultados buscan la ilusión de la fidelidad al modelo de origen (5.1.). En segundo lugar, se encuentran los montajes en los que el texto es el denominador común, pero la puesta en escena transforma las convenciones de la representación, poniendo en tela de juicio los lugares comunes del presente (5.2.). Y en tercer lugar, he considerado los montajes en los que los mitos antiguos sirven como irónicos detonantes de un universo caótico, del cual el arte se encarga de dar cuenta y de “contribuir a la confusión general”, según la expresión generalizada por el poeta y ensayista argentino Aldo Pellegrini¹¹¹⁴ (5.3.). Estas divisiones, de todas maneras, indican la fragilidad de las categorizaciones dentro del territorio del arte. En el caso que nos ocupa, he tenido en cuenta la división entre “teatro” y “drama” (según la fractura planteada por Lehmann en su *Teatro posdramático*) para confirmar las citadas distinciones. Me apoyo en Lehmann cuando plantea: “...dado que el teatro en Europa estuvo dominado práctica y teóricamente por el drama, es aconsejable, como ya se ha explicado, relacionar mediante el concepto *posdramático* las nuevas tendencias con el

1114 Pellegrini, Aldo. *Para contribuir a la confusión general*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1965.

pasado del teatro dramático; esto no se refiere tanto a los cambios en los textos teatrales, como a la transformación de sus modos de expresión”¹¹¹⁵.

A esta “transformación de sus modos de expresión” es a donde apunta el capítulo 6 del presente estudio, al establecer un recorrido, desde 1954 hasta el año 2014, de 60 años de la tragedia griega en los escenarios y espacios escénicos colombianos. En última instancia, considero que el presente estudio es una variante para contar la historia del teatro moderno en Colombia, con el denominador común de la tragedia antigua. En el presente capítulo he agrupado en 5 tendencias, si se quiere, arbitrarias (toda división en el mundo del arte termina siendo arbitraria) en el que se trazan los distintos recorridos de *las puestas en escena* “griegas” al interior del teatro colombiano. Destaco el concepto de “puesta en escena”, en la medida en que sigo la tendencia de considerar los procesos de la representación como acontecimientos únicos e irrepetibles (incluso en su registro audiovisual), en los que se debe privilegiar el conjunto de elementos de su materialización escénica, en su dimensión de *arte viva*. La palabra, por tanto, no es el eje esencial sino un fragmento de un conjunto de signos que se yuxtaponen de manera continua y parecieran violentarse los unos con los otros. La historia de los montajes de la tragedia griega en Colombia comienza con las experiencias radiales de 1954; continúa la ruta trazada por el TEC (Primero, *Teatro Escuela de Cali*, luego *Teatro Experimental de Cali*), bajo la batuta de Enrique Buenaventura; sigo con las experiencias, en perenne vanguardia, de Santiago García (primero con la Casa de la Cultura, luego con el Teatro La Candelaria); avanzo con la polarización política de los años setenta, hasta la etapa de madurez del Teatro Libre de Bogotá y su versión integral de *La Orestíada*; continúo con el rastro sangriento de los griegos en sus distintas expresiones en el departamento de Antioquia (o, más exactamente, en la ciudad de Medellín, donde la realidad pareciera copiar a los viejos maestros del drama); registro con atención los diversos modelos griegos en el Festival Iberoamericano de Teatro y, en particular, en sus dos coproducciones internacionales con actores colombianos (*Antígona* dirigida por Paolo Magelli y *Las bacantes* de Theodoros Terzopoulos); me interno en los inquietantes laberintos del Teatro de los Sentidos y de su gestor, Enrique Vargas; me concentro en la inmersión permanente de Mapa Teatro, en

1115 Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción: Diana González. Paso de Gato /CENDEAC. México, 2013. Pág. 81.

las profundidades post-trágicas de sus continuas indagaciones sobre los mitos antiguos; reproduzco la gesta del director polaco Pawel Nowicki y su insólito exilio colombiano; atravieso el océano y viajo a Suiza para desmenuzar los impulsos griegos del director bogotano Omar Porras y su Teatro Malandro; regreso a casa y trato de entender las lecturas trágicas de Juan Carlos Moyano y su Teatro Tierra. Finalizo el Capítulo 6 con un recorrido en el bloque restante de experiencias escénicas sobre el tema, dividiéndolas entre “Academia” y “Utopías”. Es decir, entre los montajes realizados en los centros de estudios escénicos (universitarios, de educación no formal), esenciales en la evolución del teatro colombiano moderno. Y, por otro lado, lo que denomino, un tanto injustamente como “Utopías”, donde agrupo las diversas experiencias del teatro colombiano en sus tentativas más recientes, en las que los griegos se camuflan pero jamás desaparecen.

Al terminar el viaje, vuelvo a la realidad colombiana, a sus diversas guerras. A través de los estudios de la sociología, de la antropología y de la reciente violentología¹¹¹⁶, quiero mirar en perspectiva esta colección de aventuras escénicas y conectarlas con algunos de los discursos más recientes que, desde la reflexión teórica, han querido interpretar el inventario de horrores de Colombia a través de la gran metáfora de la tragedia. De esta manera, *Género y destino: la tragedia griega en Colombia* se convierte en una travesía circular, donde nuestra Ítaca es una tierra feroz en la que siempre se vive la fiesta y la alegría, como una antesala que esconde las peores formas del aniquilamiento¹¹¹⁷. Se me antoja citar a Kavafis, cuando en uno de sus poemas fundamentales dice: “No apresures el viaje, / Mejor que dure muchos años / Y viejo seas cuando a ella llegues, / Rico con lo que has ganado en el camino / Sin esperar que Ítaca te recompense. // A Ítaca debes el maravilloso viaje. / Sin ella no habrías emprendido el camino / Y ahora nada tiene para ofrecerte. / Si pobre la encuentras, Ítaca no te engañó. / Hoy que eres sabio, y en experiencias rico, / Com-

1116 El término es utilizado por Stephen Ferry en su libro *Violentología. Manual del conflicto colombiano*. Icono. Bogotá, 2012.

1117 El tríptico *Los incontados* de Mapa Teatro, estrenado en el Festival Iberoamericano de Teatro de 2014, apunta hacia esa doble condición en la que la celebración termina conectada con la violencia. Por su parte la obra *Kilele. Una epopeya artesanal* del dramaturgo Felipe Vergara, con puesta en escena del Teatro Varasanta en el año 2005, sobre la terrible masacre de Bojayá indica, de cierta manera, en la traducción del término, la misma dualidad: fiesta y rebelión.

prendes qué significan las Ítacas”¹¹¹⁸. Esa mezcla de amor y espanto que se esconde en todos los que nos protegemos en un país fascinante y fatal, consigue dibujarse, de múltiples maneras, a través de los signos infalibles de la tragedia griega. Detrás de las murallas de nuestra Ítaca se encuentra el teatro, que a veces es templo galante sostenido por herencias prestadas, a veces es ruina por donde se pasean jóvenes actores que levantan su voz en medio de la desolación y el ruido ajeno.

“La tragedia es una manera relativamente escéptica de abordar problemas”, me decía el profesor Iván Orozco. “Desde la perspectiva trágica, los conflictos no son universales sino enfrentamientos entre particulares. Esto conlleva, lo repito, una mirada escéptica lo cual tiene como consecuencia que ninguna de las dos partes en conflicto tenga el monopolio de la justa causa”¹¹¹⁹. Hoy por hoy, hay en Colombia tres grandes discursos que se reparten las cargas de la justificación de la violencia. Por un lado, el de la extrema derecha que considera todos los brotes de insurrección como actos delincuenciales con los cuales no se puede negociar sino declararles la guerra. En segundo lugar, está la tendencia de las guerrillas de izquierda, quienes le adjudican al Estado colombiano “el monopolio de la Injusticia”, al decir del profesor Orozco Abad¹¹²⁰, con el cual se conversa pero difícilmente se claudica. Y, en tercer lugar, hay una mirada, de cierta manera más *trágica* (y aquí vuelvo a la gran metáfora de *Las Euménides*) en la que hay el reconocimiento de una culpabilidad compartida y que, ante la polarización de las fuerzas, es mejor buscar un punto de equilibrio y de reconciliación, antes que una perenne declaración de guerra. Se adivina aquí, por consiguiente, una “aporía de las justas causas”¹¹²¹ como sucede entre Antígona y Creonte en el drama de Sófocles, entre las leyes de la familia y las leyes del Estado. Una lectura aporética del mito de Antígona puede ir más allá de la estrecha mirada, donde se considera a una explotada que se enfrenta a un explotador. Podría considerarse un enfrentamiento entre dos “justas causas” donde, a veces (como en *Las Euménides*) todos pueden terminar ganando o, como en *Antígona*, todos

1118 “Ithaki”. Citado por Alvarado Tenorio, Harold. En “Kavafis”, texto incluido en *Ensayos*. Centro Editorial Universidad del Valle. Cali, 1994. Pág. 82.

1119 Conversación sostenida con el profesor Iván Orozco Abad en abril de 2014, especial para el presente estudio.

1120 *Ibidem*.

1121 *Ibidem*.

terminarán perdiendo. Se necesitaría una mirada distante que pudiese establecer un equilibrio y una repartición en el análisis entre los crímenes y las justas causas, de tal suerte que, poco a poco, se pudiese ir llegando a soluciones políticas en un conflicto que, al desbordarse, pierde su norte y sólo pareciera salir triunfante el derecho a imponerse.

“Una aporía de las justas causas” pareciera desaparecer cuando cualquiera de las partes recurre a la justificación de sus actos a través de la idea de “la necesidad” de los mismos. En ese momento, se rompe el equilibrio. Como en el dilema de Agamenón, en el que el guerrero se debate entre sacrificar a su hija o no, para que los vientos soplen y sus barcos puedan partir a la destrucción de Troya. En ese momento, el punto de equilibrio se rompe para darle paso a la fatalidad. En Colombia, para citar un ejemplo reciente, el argumento de “la necesidad” del paramilitarismo de extrema derecha se trató de sostener durante mucho tiempo, justificado ante el hecho de que había que inventarse una fuerza mayor en intimidación para poder combatir a las guerrillas de izquierda. Cuando “la necesidad” de Agamenón aparece en la resolución del conflicto, el tejido se rompe y regresan las tendencias a la imposición de las ideas o de los territorios a través de la fuerza inclemente. De otro lado, si se mira desde una perspectiva más amplia, el dilema entre el *ethos* familiar y el *ethos* de la errancia en el que se debate el Atrida, podría ser el mismo en el que se encuentra cualquier joven campesino de Colombia al enfrentarse al hecho de quedarse ayudando a sostener a su familia o convertirse en héroe de la insurrección, disparando hacia el blanco de un enemigo que en el fondo desconoce. No se trataría, en los procesos de reconciliación, de que el *ethos* heroico se reprima, sino que éste se transforme en política y consiga convertir su pulsión destructiva en un llamado a la comprensión por el otro, sin acabar con las ideas contrarias sino aprendiendo a convivir con ellas.

En la reflexión sobre el conflicto colombiano, el profesor Orozco se remite al monólogo de Clitemnestra (v. 320-350) cuando recibe la noticia de que Troya ha caído y ella aspira a que los guerreros de su marido no hayan destruido los templos ni hayan violado a sus mujeres¹¹²². En ese

1122 “Pero que no se apodere de los soldados un deseo de saquear lo que no es lícito, vencidos por el deseo de lucro”. (Esquilo. “La Orestíada”. En *Teatro Completo*. Traducción e introducción de Julio Pallí. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982. Pág. 207).

acto de esperanza, a pesar de su pulsión hacia la mentira, Clitemnestra estaría reconociendo en el otro una serie de valores que deberían aprender a conservarse. En ese mismo orden de ideas, Hannah Arendt reconoce en Homero un acto de justicia poética hacia los troyanos, cuando considera que los aqueos admiten siempre la dignidad de sus enemigos. Había, por lo demás, una pulsión existencial hacia el riesgo entre griegos y troyanos, circunstancia que terminaría igualándolos. Uno de los grandes problemas, dentro de los procesos de reconciliación en Colombia, es poder encontrar ese momento en el cual se pueda concebir al enemigo como un igual, que tiene sus razones y que sus razones pueden entrar a formar parte de las razones del contrario. Cuando se admite a un tercero en una situación de extrema disputa, se encontrará que el conflicto es una cadena aparentemente irrompible de venganzas y retaliaciones que, como en la maldición de los Atridas, pareciera no tener fin sino es a través de una reconciliación equilibrada, hija de un convincente *deus ex machina*, es decir, de un tercero.

La memoria resentida (las Erinias y su ímpetu vengador) y la paz conciliada de las Euménides puede servir para mirar a Colombia dentro de su búsqueda de una justicia concebida a través de la disuasión ecuaníme del tercero, el cual permita que huya del inconsciente de la sociedad la idea de la necesidad de la autoayuda, de la autodefensa para solucionar el temor al agresor. Julio Pallí Bonet, en su introducción a las tragedias completas de Esquilo lo plantea de la siguiente manera: “Pero tampoco aquí hay una victoria absoluta de unas divinidades sobre otras, sino que al final de la trilogía las Erinias, transformadas en Euménides o bienhechoras, tendrán un lugar de honor en la ciudad como guardianas del orden y de la recta justicia. Esta reconciliación entre los poderes divinos viene a ser como un símbolo de lo que debe ocurrir en las relaciones humanas”¹¹²³. Y se apoya en una de las intervenciones finales del coro de *Las Euménides* (vrs. 975-85) cuando cantan: “¡Que nunca la Discordia, insaciable de males, brame en esta ciudad! ¡Que el polvo, abrevado con la negra sangre de los ciudadanos, no exija en su cólera, como represalia, desgracias de mutua sangre, para la ciudad! ¡Que cambien entre ellos alegrías en un espíritu de común amistad y odien con un solo corazón!

1123 Pallí, Bonet, Julio. “Introducción”. Esquilo, *Tragedias Completas*. Traducción: Julio Pallí Bonet. Bruguera. Barcelona, 1982. Pág. 52.

Porque de muchos males éste es el remedio entre mortales”¹¹²⁴. Los “muchos males” de la sociedad colombiana necesitan de un “remedio entre mortales” que garantice la convivencia y suspenda de manera definitiva la cadena de la sangre y la venganza. La gran parábola de Palas Atenea en *Las Euménides* pareciera indicar un posible camino para la reconciliación, en un país que, sin embargo, se encuentra cada vez más lejos de la sensatez de los dioses. La tragedia griega, por consiguiente, en los mejores ejemplos analizados a lo largo del presente estudio, presenta ciertas luces, a través de sus grandes metáforas, que podrían servirle a un país como Colombia a que revele sus signos de convivencia perdidos. Por supuesto, todo depende de las lecturas que se hagan de la realidad a través de la tragedia, puesto que “la polisemia de lo poético”, al decir del profesor Iván Orozco, pueden indicar distintas rutas, como ha sucedido a lo largo de la historia de las sociedades, en las que la tragedia antigua ha servido para todo tipo de interpretaciones contradictorias. “No puedo evitar que muchos de los temas que me fascinan de *La Orestíada* los he leído de cara a la problemática colombiana y a los problemas presentes que estamos viviendo”, complementa el profesor Orozco. “Vaya uno a saber si alguien que vive en Nueva York se le planteen, a través de la misma trilogía, las mismas preguntas que me asaltan a mí desde Colombia”¹¹²⁵. Pero no se trata de radicalizar la polisemia hasta el punto de que cualquier lectura sea posible a través de los mitos antiguos porque, de lo contrario, terminarían sobreviviendo sólo las interpretaciones y las fábulas de la tragedia perderían su sentido.

La puesta en escena de la tragedia griega al interior de las tensiones de la Colombia del nuevo milenio ha permitido lecturas pertinentes sobre su realidad. Es probable que se considere la práctica teatral como un recurso mínimo dentro del gran espectro de las reflexiones acerca de la polarización de una sociedad. Sin embargo, las luces del teatro (como las de la literatura, como las del cine) ayudan a iluminar los caminos y a mostrar que los horrores siempre serán preferibles al interior del mundo del arte y nunca en la vida misma. Los horrores del teatro pueden reemplazar los horrores de la realidad con los horrores del Arte. En el teatro,

1124 Esquilo. “Las Euménides”. En *Tragedias completas*. Traducción: Julio Pallí Bonet. Bruguera, Barcelona, 1982. Pág. 311.

1125 Conversación con Iván Orozco Abad en abril de 2014, especial para el presente estudio.

la sangre puede y debe correr sin problemas, porque su lógica es la de la representación, no la del aniquilamiento real. El problema se presenta en el momento en el que se contradice la célebre *boutade* de Oscar Wilde, en la que afirma que “El Arte encuentra su perfección en sí mismo y no fuera de él”¹¹²⁶. Cuando el escenario de la realidad es tan poderoso, como lo plantea Elsa Blair en su libro acerca de la teatralización del exceso¹¹²⁷, quiere decir que la aporía está rota desde el fondo y el arte ha sido remplazado por la puesta en escena de los acontecimientos reales. Por esta razón, el teatro colombiano ha debido luchar para redefinir sus estrategias formales, para remplazar la violencia de la vida por la sensibilidad de la representación.

El mundo contemporáneo está lleno de ejemplos en los que “el gran teatro del mundo” termina compitiendo con los escenarios. Bástenos recordar el capítulo “Audiencia pública” del célebre libro de Hannah Arendt titulado *Eichmann en Jerusalén*, donde describe los acontecimientos desde la perspectiva de una particular *mise en scène*: “Todo juicio público se parece a una representación dramática, por cuanto uno y otra se inician y terminan basándose en el sujeto activo, no en el sujeto pasivo o víctima. Un juicio teatral, espectacular, necesita mucho más que un juicio ordinario un claro y bien definido relato de los hechos, y del modo en que fueron ejecutados”. Y agrega una frase que debería ser leída por todos aquellos que buscan la reconciliación de las partes en el conflicto colombiano: “El elemento central de un juicio tan solo puede ser la persona que cometió los hechos – en este aspecto es como el héroe de un drama, y si tal persona sufre, debe sufrir por lo que ha hecho, no por los sufrimientos padecidos por otros en virtud de sus actos”¹¹²⁸. Los escenarios, de todas maneras, tienden a confundirse con la vida y los actores, con progresiva frecuencia, se toman los espacios y atraviesan las fronteras prohibidas del mundo (plazas, buses, cementerios, casas, discotecas, asilos, templos)

1126 “Precisamente porque Hécuba no nos afecta en nada es por lo que sus dolores son un asunto tan grandioso en la tragedia”, afirma, para complementar la idea de la autonomía del Arte, frente a “la imperfección” de la vida. (Ver Wilde, Oscar. “La decadencia de la mentira”. En *Obras completas*. Traducción: Julio Gomez de la Serna. Aguilar, Madrid, 1975. Pág. 975.

1127 Blair, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Colección Antropología. Universidad de Antioquia. Medellín, 2005.

1128 Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Traducción de Carlos Ribalta. DeBOLSILLO. Editorial Lumen S. A. Barcelona, 2010.

para que la representación se confunda con la vida, en un afán desesperado para que la realidad se convierta en Arte.

Hay algunos escépticos alrededor de esta tendencia por la provocación a ultranza, como el ensayista colombiano Carlos Granés quien considera que “al convertirse en industria del entretenimiento y del ocio, la actitud rebelde fue domada por completo. La televisión sacó toda su turbulencia a la superficie en forma de espectáculo, y los elementos cínicos y escépticos de la vanguardia – el humor, la irreverencia, la rebeldía, la zafiedad, la furia, la burla, la violencia – se adaptaron sin dificultad al formato televisivo. La legitimización social neutralizó el impulso violento que circulaba por sus venas. A finales de los setenta ya no había nada qué destruir...”¹¹²⁹. Pero la rebelión del teatro colombiano (y sus manifestaciones a través de la tragedia griega) parecen apuntar en sentido contrario. Ya no se trata de perpetuar “la actitud rebelde” ni de buscar “la legitimización social” sino que se busca (a veces se consigue, a veces no, como siempre sucede en los fenómenos artísticos) una suerte de destrucción constructiva, en la que el regreso a los referentes de la antigüedad sirve para inventarse un mundo en el que fuese posible la reconciliación, entendiendo que, a través de las formas del Arte, se puede remplazar el horror de la vida, a través de las licencias libertarias que ofrece el mundo de la creación. En el caso de las nuevas formas de representación teatral, Lehmann lo observa en perspectiva: “En la era de la racionalización, del ideal del cálculo y de la racionalidad generalizada del mercado, al teatro se le adjudica el rol de tratar con los extremos de la emoción por medio de una *estética del riesgo*, que siempre contiene la posibilidad de la hiriente ruptura del tabú”¹¹³⁰. A veces el teatro se presta a inevitables malentendidos, porque la tolerancia y la mirada inteligente desde la distancia deben aprender a convivir con la provocación. Lehmann, en sus conclusiones, lo advierte cuando manifiesta: “Precisamente esta realidad del teatro, el hecho de que pueda jugar con cualquier límite, lo predestina a actos y acciones en las cuales no se formula una realidad *ética*, ni siquiera una tesis ética, sino de las que emerge una situación en la cual el espectador se va confrontando con el temor inescrutable y la vergüenza, pero también con el aumento de la

1129 Granés, Carlos. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus. Bogotá, 2011. Págs. 463-464.

1130 Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción: Diana González. Paso de gato / CENDEAC. México, 2013. Págs. 448-449.

agresividad”¹¹³¹. Es allí donde regresa la discusión y la búsqueda de unos límites entre la libertad y sus fantasmas, entre la eficacia del iconoclasta y el *n'importe quoi*, entre el rigor y la especulación, entre la aventura individual y la aceptación colectiva. No importa. La representación de la tragedia griega se ha convertido, como la presencia misma del teatro en las sociedades contemporáneas, en un hueso duro de roer que se admite cuando se lee, pero se desconfía de él cuando se representa. No obstante, es necesaria esa inmersión de la inteligencia antigua en los grandes debates estéticos del mundo contemporáneo. Su representación es tan necesaria como el estudio de sus textos, porque el objetivo último del teatro es su confrontación efímera, inmediata, con el público real. Cada vez es más difícil esta ceremonia de la convivencia entre actores y espectadores. La protección mediática ha intentado crear un nuevo tipo de público de los fenómenos teatrales, de tal suerte que el testigo se siente “protegido” de la vida y no tiene la necesidad de ir en busca de la realidad escénica, sino que se protege en la proyección de sus actos. No obstante, el conjunto de ejemplos que he querido consignar y analizar en el presente estudio, se encarga de dar un satisfactorio mentís a esta tendencia de los nuevos tiempos, en el que el teatro antiguo pareciera ser un molesto convidado de piedra. La tragedia griega, en sus mejores ejemplos, ha dejado de ocupar el exclusivo lugar de las bibliotecas, para continuar su papel de representar la vida. En medio del caos y de la incertidumbre de la sociedad colombiana, es necesaria la mirada escéptica de los intérpretes reales de la tragedia griega, para que nos demos cuenta, en un obligado juego de contrarios, de que no todo está perdido, mientras la muerte no se instale en nuestros aposentos.

1131 *Ibid.* Pág. 449.

9. TRAGEDIA(S) GRIEGA(S) EN COLOMBIA

9.1 PRINCIPALES PUESTAS EN ESCENA A PARTIR DE RECURSOS REFERENCIALES DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN COLOMBIA

1. *Prometeo encadenado*. De: Esquilo. Radio Nacional de Colombia. Montaje radiofónico adaptado y dirigido por: Bernardo Romero Lozano. Bogotá, 1954.
2. *Edipo rey*. De: Sófocles. Radio Nacional de Colombia. Montaje radiofónico adaptado y dirigido por: Bernardo Romero Lozano. Bogotá, 1954.
3. *Edipo rey*. De: Sófocles. Lectura. Teatro El Triángulo de Medellín. Dirección: Gilberto Martínez. Medellín, *circa* 1956.
4. *Edipo rey*. De: Sófocles. Teatro Escuela de Cali. Dirección: Enrique Buenaventura. Cali, 1959. Reposición: 1965.
5. *Aspasia, cortesana de Mileto*. De: Luis Enrique Osorio. Alta comedia en tres actos. Compañía Santaferena de Teatro. Dirección: Eduardo Osorio y Alfonso Graiño. Bogotá, 1962.
6. *Electra*. De: Sófocles. Teatro Escuela de Cali. Dirección: Roberto Arcelux. Cali, 1965.
7. *La Orestíada*. De: Esquilo. Adaptación: Carlos José Reyes. Casa de la Cultura / Teatro La Candelaria. Dirección: Santiago García. Bogotá, 1970.
8. *Antígona*. Versión de la tragedia de Sófocles, a partir de las adaptaciones de Bertolt Brecht, Enrique Buenaventura y Fernando González

- Cajiao. Liceo Femenino de Buga. Dirección: Álvaro Arcos. Buga, *circa* 1970.
9. *Las Troyanas*. De: Eurípides/Jean-Paul Sartre. Escuela Nacional de Arte Dramático. Dirección: Gustavo Cañas. Bogotá, 1982.
10. *Edipo rey*. De: Sófocles. Teatro de la Memoria. Dirección: Juan Monsalve. Bogotá, 1984.
11. *Edipo rey*. Concierto experimental basado en la tragedia de Sófocles y en la música de Roberto Pineda Duque. Pequeño Teatro de Medellín. Dirección: Rodrigo Saldarriaga. Medellín, 1985.
12. *Corre, corre, chasqui Carigüeta*. Teatro La Candelaria. Dramaturgia y dirección: Santiago García. Bogotá, 1985.
13. *Prometeo encadenado*. Adaptación libre para espacios abiertos basada en el texto de Esquilo. Teatro Taller de Colombia. Dramaturgia: Milciades Arévalo. Dirección: Mario C. Matallana Cortés. Bogotá, 1986.
14. *Fatum*. A partir de textos de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Escuela Nacional de Arte Dramático. Dramaturgia y dirección: Sandro Romero Rey. Bogotá, 1988.
15. *O Marinheiro*. De: Fernando Pessoa. Teatro Maticandelas de Medellín. Dirección: Cristóbal Peláez. Medellín, 1990.
16. *Edipo rey (Anotaciones a pie de página)*. También se conoce como *Anotaciones de pie de página al 'Edipo rey' de Sófocles*. Escuela Nacional de Arte Dramático. Dirección: Pawel Nowicki. Bogotá, 1990.
17. *Prometeico*. Teatro Acto Latino. Dramaturgia y dirección: Sergio González. Bogotá, 1990.
18. *Edipo*. De: Séneca. Teatro Libre de Bogotá. Dirección: Ricardo Sarmiento. Bogotá, 1990.
19. *Medeamontaje*. De: Varios. Pequeño Teatro de Medellín. Dirección: Carlos Gabriel Arango. Medellín, 1991.

20. *Medea Material*. De: Heiner Müller. Mapa Teatro. Puesta en escena: Rolf Abderhalden. Bogotá, 1991.
21. *El hilo de Ariadna*. Taller de Investigación de la Imagen de la Universidad Nacional. Dirección: Enrique Vargas. Bogotá, 1992.
22. *Medea húngara*. De: Arpad Goncz. Trama Luna Teatro. Dirección: Patricia Ariza. Bogotá, 1992.
23. *Elektra*. A partir de: Esquilo, Sófocles, Eurípides, Jean-Paul Sartre, Richard Strauss y Raúl Gómez Jattin. Dirección: Sandro Romero Rey. Escuela Nacional de Arte Dramático. Colombia /Nordisk Teaterskole. Aarhus, Dinamarca. Bogotá, 1993.
24. *Electra o la caída de las máscaras*. De: Marguerite Yourcenar. Umbral Teatro. Dirección: Carolina Vivas. Bogotá, 1994.
25. *Diálogos de Platón*. Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Dirección: Alejandro González. Bogotá, 1994.
26. *Prometeo encadenado*. De: Esquilo. Cali Teatro. Dirección: Álvaro Arcos. Cali, 1994.
27. *Orestea ex machina*. Laboratorio de Mapa Teatro. Dirección: Heidi y Rolf Abderhalden. Bogotá, 1995.
28. *Oráculos*. Taller de Investigación de la Imagen Dramática de la Universidad Nacional. Dirección: Enrique Vargas. Bogotá, 1995. Barcelona, 2013.
29. *Las suplicantes*. A partir de las tragedias de Esquilo y Eurípides. Diti-rambo Teatro. Dirección: Rodrigo Rodríguez. Bogotá, 1996.
30. *Bakkhantes*. De: Eurípides. Teatro Malandro. Dirección: Omar Porras. Ginebra (Suiza), 1996.
31. *Antígona furiosa*. De: Griselda Gambaro. Teatro Aquelarre. Dirección: Jairo Santa. Bogotá, 1997.

32. *Las troyanas*. De: Eurípides/Jean-Paul Sartre. Academia Superior de Artes de Bogotá. Dirección: Pere Planella. Bogotá, 1998.
33. *Las bacantes*. De: Eurípides. Co-Producción: Festival Iberoamericano de Bogotá- Attis Theater Grecia. Dirección: Theodoros Terzopoulos. Bogotá, 1998.
34. *Antígona*. De: Sófocles. Laboratorio Escénico de la Universidad del Valle de Cali. Dirección: Ma Zhenghong. Cali, 1999.
35. *Antígona*. De: Sófocles. Cali Teatro. Dirección: Diego Fernando Montoya. Cali, 1999.
36. *Edipo rey (Escenas adecuadas)*. Teatro Estudio del Camarín del Carmen. Dirección: Pawel Nowicki. Bogotá, 1999.
37. *La Orestíada*. De: Esquilo. Teatro Libre de Bogotá. Dirección: Ricardo Camacho. Bogotá, 2000.
38. *Antígona*. De: Sófocles. Coproducción del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá y Theater "Garage" Zagreb (Croacia). Dirección: Paolo Magelli. Bogotá, 2000.
39. *Pies hinchados*. De: Sófocles. Teatro Kerigma. Dirección: Camilo León. Adaptación de "Edipo rey". Bogotá, 2000.
40. *Medea*. De: Jean Anouilh. Pequeño Teatro de Medellín. Dirección: Rodrigo Saldarriaga. Medellín, 2000.
41. *Medea*. De: Séneca. Teatro Matacandelas. Dirección: Luigi Maria Musatti. Medellín, 2000.
42. *Antígona fugaz*. Dirección: Carlos Araque. Vendimia Teatro. Bogotá, 2001.
43. *Siete contra Tebas*. A partir de la tragedia de Esquilo. Dramaturgia y dirección: Juan Carlos Moyano. Circo Ciudad y el Teatro Tierra. Bogotá, 2002.

44. *Las suplicantes*. De: Eurípides. Theaterrenus Laboratorio. Dirección: Alejandro Rodríguez. Bogotá, 2002.
45. *Rutas*. Laboratorio alrededor de “La liberación de Prometeo” de Heiner Müller. Academia Superior de Artes de Bogotá. Dirección: Heidi Abderhalden. Bogotá, 2002.
46. *Personae*. A partir de fragmentos de distintas tragedias griegas y leyendas latinoamericanas. Academia Superior de Artes de Bogotá. Dirección: Beatriz Camargo. Bogotá, 2003.
47. *Las fenicias*. De: Eurípides. Laboratorio Escénico Universidad del Valle. Dirección: Everett Dixon. Cali, 2003.
48. *Antígona y actriz*. Rapsoda Teatro. Dramaturgia y dirección: Carlos Satizábal. Bogotá, 2004.
49. *Detritus*. Investigación alrededor del mito de Medea. Organismo Creativo de Artistas (OCA). Dramaturgia, actuación y dirección: Carolina Torres Topaga. Bogotá, 2005.
50. *El viaje de Orestes*. Polymnia Teatro. Dramaturgia y dirección: Duibán Darío Gallego. Bogotá, 2005.
51. *Siete contra Tebas*. De: Esquilo. Cali Teatro. Dirección: Álvaro Arcos. Cali, 2005.
52. *La fascinación sagrada*. De: Jorge Plata. Teatro Libre de Bogotá. Dirección: Nelson Celis. Bogotá, 2005.
53. *Kilele: una epopeya artesanal*. Dramaturgia: Felipe Vergara. Teatro Varasanta. Dirección: Fernando Montes. Bogotá, 2005.
54. *Antígona*. Dirección: Adela Donadío. Escuela de la Casa del Teatro Nacional. Bogotá, 2005.
55. *C'undua*. Mapa Teatro. Conformado por cinco partes, realizadas en distintos formatos o dispositivos artísticos: *C'undua*, *Prometeo I y*

- II acto, Re-corrídos, Limpieza de los Establos de Augías y Testigo de las ruinas.* Dramaturgia y dirección: Heidi y Rolf Abderhalden. Bogotá, 2001-2005.
56. *Antígona.* Teatro La Candelaria. Dramaturgia y dirección: Patricia Ariza. Bogotá, 2006.
57. *Medea.* A partir de las versiones de Eurípides y Seneca. Colectivo La Silla Turca. Dramaturgia y dirección: Luis Daniel Abril. Bogotá, 2006.
58. *Siete contra Tebas.* A partir de la tragedia de Esquilo. Grupo Caja Lúdica. Dramaturgia y dirección: Juan Carlos Moyano. Ciudad de Guatemala. 2006.
59. *Va la madre* (Parodia de *Edipo rey* de Sófocles). Teatro El Águila Descalza. Medellín, 2006.
60. *Las troyanas.* Inspirada en Eurípides-Jean-Paul Sartre. Teatro Tierra. Dirección: Juan Carlos Moyano. Bogotá, 2007.
61. *Prometeo encadenado.* De: Esquilo. Pequeño Teatro de Medellín. Dirección: Rodrigo Saldarriaga. Medellín, 2007.
62. *Electra.* De: Eurípides. Teatro La Hora 25. Dirección: Farley Velásquez. Medellín, 2008.
63. *Ifigenia en Áulide.* De: Eurípides. Laboratorio Escénico de la Universidad del Valle de Cali. Dirección: Romano Germán Barney. Cali, 2008.
64. *Etéocles, Antígona, Polinices y otros hermanos.* A partir de textos de Sófocles y Eurípides. Teatro La Hora 25. Dirección: Farley Velásquez. Medellín, 2010.
65. *Hécuba y las troyanas.* Basada en las tragedias de Eurípides. Teatro La Hora 25 en coproducción con el FITB. Dirección: Farley Velásquez. Medellín, 2010.

66. *Las suplicantes*. A partir de las tragedias de Esquilo y Eurípides. Dramaturgia y dirección: Juan Carlos Moyano. Guatemala, 2010.
67. *Las troyanas*. De: Eurípides/Jean-Paul Sartre. Pequeño Teatro de Medellín. Dirección: Rodrigo Saldarriaga. Medellín, 2010.
68. *La isla* (Το Νησί). International Theatre Company βλακlist. Escrita y dirigida por Federico Nieto El Gazi. Atenas (Grecia), 2010.
69. *Medea*. De: Eurípides. Teatro La Hora 25. Dirección: Farley Velásquez. Medellín, 2011.
70. *Las bacantes*. De: Eurípides. Laboratorio Escénico de la Universidad del Valle de Cali. Dirección: Gabriel Uribe. Cali, 2011.
71. *Fedra y otras griegas*. De: Ximena Escalante. Programa de Artes Escénicas. Academia Superior de Artes de Bogotá. Dirección: Mauricio Pimentel. Bogotá, 2012.
72. *Odiseo irredento*. Espectáculo unipersonal. Dramaturgia y dirección: Sebastián Ospina. Bogotá, 2012.
73. *Edipo rey*. De: Sófocles. Pequeño Teatro de Medellín. Dirección: Rodrigo Saldarriaga. Bogotá, 2012.
74. *5 mujeres y un mismo trato*. Casa E. Dramaturgia y dirección: Alejandra Borrero y Camilo Carvajal. Bogotá, 2012.
75. *Edipo rey*. De: Sófocles. Teatro de la Universidad de Caldas. Dirección: Germán Camilo Díaz. Manizales, 2013.
76. *Fedra*. De: Manuel Martínez Mediero, a partir de la obra de Séneca. Tertium Teatro. Dirección: Rafael Giraldo. Bogotá, 2013.
77. *Medea Urbe*. A partir del texto de Eurípides. Teatro Independiente de Bogotá. Dirección: Javier Londoño. Bogotá, 2013.

78. *La trágica historia de una tragedia que terminó en tragedia*. (Espectáculo de clown basado en *Edipo rey* de Sófocles). Dramaturgia: Carolina Mejía Garzón. La Clownpañía. Dirección: Mario Escobar. Bogotá, 2013.
79. *El insepulto (o yo veré qué hago con mis muertos)*. A partir de *Antígona* de Sófocles. Teatro El Trueque de Medellín. Dirección: José Félix Londoño. Medellín, 2013.
80. *Medea Material*. De: Heiner Müller. Proyecto Medea. Dirección: Jorge Vásquez. Medellín, 2013.
81. *El grito de Antígona vs. La nuda vida*. Teatro La Máscara. Dirección: Gabriel Uribe. Cali, 2013.
82. *Antígona en New York*. De: Janusz Glowacki. Universidad del Valle. Dirección: Luz Marina Gil. Cali, 2013.
83. *Agamenón, volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. De: Rodrigo García. Dirección: Sebastián Uribe. Bogotá, 2013.
84. *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*. Pequeño Teatro de Medellín. Escrita y dirigida por Jesús Eduardo Domínguez Vargas. Medellín, 2014.
85. *Antígonas. Tribunal de mujeres*. Tramaluna Teatro. Dramaturgia y dirección: Carlos Satizábal. Bogotá, 2014.

9.2 OTRAS MIRADAS A LA TRAGEDIA GRIEGA EN COLOMBIA

- *Antígona y Creonte. Rebeldía y Estado en Colombia*. Libro de ensayo, escrito por: Roland Anrup. Ediciones B. Colección Crónica. Bogotá, 2011.
- "Antígona". (1970). Relato escrito por: Andrés Caicedo. Incluido en el libro *Noche sin fortuna*. Colección Narrativa. Editorial Norma S. A. Colombia, 2002.

- *Arte y filosofía*. (1986). Colección de ensayos escritos por: Estanislao Zuleta. Hombre Nuevo Editores. Fundación Estanislao Zuleta. Medellín, 2007.
- *Edipo alcalde*. Largometraje dirigido por: Jorge Alí Triana. Guión: Gabriel García Márquez, Stella Malagón y Orlando Senna. Basado en “Edipo rey” de Sófocles. Colombia, 1996.
- *El errar del padre*. Libro de ensayo escrito por: Marta Cecilia Vélez. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 2007.
- *Las vírgenes energúmenas*. Libro de ensayo escrito por: Marta Cecilia Vélez. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 2004.
- *Los hijos de la gran diosa*. Libro de ensayo escrito por: Marta Cecilia Vélez. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 1999.
- *Hijos del tiempo*. Libro de poemas escrito por: Raúl Gómez Jattin. Ediciones El Catalejo. Cartagena de Indias, 1989.
- *Mito trágico y racionalidad jurídica*. Tesis de grado para la Facultad de Derecho y Ciencias Socioeconómicas de la Pontificia Universidad Javeriana. Por: Iván Orozco Abad. Bogotá, 1979.
- *Noche sin fortuna*. (1970/1976). Novela escrita por: Andrés Caicedo. Colección Narrativa. Editorial Norma S. A. Colombia, 2002.
- *Orestíada*. Video Instalación de José Alejandro Restrepo. Colombia, 1989.
- *Orígenes del complejo de Edipo. De la mitología griega a la mitología chibcha*. Estudios de psicoanálisis por: Roberto de Zubiría. Tercer Mundo. Bogotá, 1968.
- *Una tragedia a la colombiana*. Libro de ensayo escrito por: Roland Anrup. Debate. Random House, Mondadori. Bogotá, 2009.

BIBLIOGRAFÍA: LA LETRA CON SANGRE

- “Colombia vuelve a ser el país más feliz del mundo en el 2013”. http://www.eltiempo.com/colombia/otraszonas/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-13331815.html Consultado el 7 de febrero de 2014.
- “El de Colombia ya no es el segundo más bonito del mundo”. <http://www.elespectador.com/noticias/actualidad/articulo-363180-el-de-colombia-ya-no-el-segundo-himno-mas-bonito-del-mundo> Consultado el 29 de enero de 2014.
- “Himno Nacional de la República de Colombia”. <http://web.presidencia.gov.co/asiescolombia/himno.htm> Consultado el 29 de enero de 2014.
- “Sueño ante la nada. Sobre *O Marinheiro*”. <http://www.mediavuelta.com/2012/06/sueno-ante-la-nada-sobre-o-marinheiro.html> Consultado el 28 de diciembre de 2013.
- <http://www.mapateatro.org/orestea%20sa.html> Consultado el 3 de enero de 2014.
- “*Les mouches* de Jean-Paul Sartre”. http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/mouches_total.pdf Consultado en mayo de 2014.
- http://www.enriquegrau.com/biografia_extensa.htm Consultado en 2014.
- <http://www.grotowski.net/en/node/1940> Consultado en 2014.
- <http://www.japonartescenicas.org/danza/articulos/butoh.html>. Consultado en mayo de 2013.
- http://www.eltiempo.com/colombia/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12627468.html Consultado en abril de 2013.

- http://www.casadelteatro.org.co/abcd/htdocs/bases/digital/41/obras/edipo_rey/1er_festival_cultural_de_israel_medellin_1.pdf. Consultado en abril de 2013.
- <http://unahogueraparaqueardagoya.blogspot.com/2011/03/jose-manuel-freidel-asesinado.html> Consultado en marzo de 2013.
- <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/brumaire/brum1.htm> Consultado en mayo de 2013.
- <http://www.caroycuervo.gov.co/press-release/las-v%C3%ADctimas-de-la-guerra> Cita tomada el 22 de enero de 2014.
- <http://www.caroycuervo.gov.co/press-release/las-v%C3%ADctimas-de-la-guerra> Cita tomada el 22 de enero de 2014.
- <http://www.archivobogota.gov.co/libreria/php/decide.php?patron=01.090201> Consultado en febrero de 2014.
- <http://www.corporacioncolombianadeteatro.com/eventos/137-otium-teatro> Consultado en marzo de 2014.
- <http://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/luisnoeochoa/los-politicos-hacen-teatro-luis-noe-ochoa-columnista-eltiempo-13821797-4> Consultado en abril de 2014.
- Abad Faciolince, Héctor. “Acuérdate de olvidar”. Revista *El Malpensante*. No. 135. Bogotá, Octubre de 2012.
- Abad Faciolince, Héctor. *El olvido que seremos*. Editorial Planeta Colombiana. Bogotá, 2006.
- Abad Faciolince, Héctor. “Contra el teatro”. Diario El Espectador, Colombia. 25 de Marzo de 2012.
- Abad Faciolince, Héctor. *Traiciones de la memoria*. Alfaguara. Bogotá, 2009.

- Abderhalden, Heidi. <http://www.mapateatro.org/santosinocentes%20sa.html> Consultado en marzo de 2014.
- Abderhalden, Rolf. “Un encuentro con Beckett”. Revista Arcadia No. 6. Bogotá, 2006.
- Abderhalden, Rolf. *El artista como testigo* (Conferencia). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, 2006. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/perfis-de-artistas/item/442-mapatexts-artista-testigo?tmpl=component&print=1> Consultado en marzo de 2014.
- <http://www.alekos.info/> Consultado en febrero de 2014.
- Abderhalden, Rolf. *Mapamundi. Escenocartografías*. Tesis Doctoral, EDESTA. Paris VIII. Saint Denis, 2014. Inédito.
- Abderhalden, Rolf. “*Horacio*: muchos hombres están en un hombre”. Inédito.
- Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard. Paris, 1994.
- Acosta, María del Rosario. *La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Friedrich Schiller*. Universidad de los Andes / Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2008.
- Acroyd, Peter. *La caída de Troya*. Traducción de Gregorio Cantera. Edhasa. Barcelona. 2009.
- Actes Sud. *Omar Porras*. Actes Sud – Papiers. France, 2011.
- Adrados, F. R. (Editor). *La Orestíada. Simposio de 1990*. Ediciones Clásicas. Madrid, 1990.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi, Torino. 1995.

- Alape, Arturo. *El Bogotazo. Memorias del olvido*. Editorial Planeta Colombiana. Bogotá, 1987.
- Alape, Arturo. *La paz, la violencia: testigos de excepción*. Editorial Planeta Colombiana. Bogotá, 1999.
- Alsina, José. *Tragedia, religión y mito entre los griegos*. Nueva Colección Labor. Editorial Labor. Barcelona, 1971.
- Alvarado Tenorio, Harold. *Ensayos*. Centro Editorial Universidad del Valle. Cali, 1994.
- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *Cóndores no entierran todos los días*. Ediciones Destino. Áncora y Delfín. Barcelona, 1971.
- Andino, Peki. *Medea llama por cobrar*. Tribal Editores. Ecuador, 2005.
- Andrisano, Angela M. (Ed.) *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla dramaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*. Carocci editore. Roma, 2006.
- Anónimo. "La tragedia del fin de Atawalpa". En *Teatro Indoamericano Colonial*. Traducción del Manuscrito de Chayanta de 1877 por Jesús Lara. Aguilar S.A. Ediciones. Madrid, 1973.
- Anrup, Roland. *Una tragedia a la colombiana*. Debate. Random House, Mondadori. Bogotá, 2009.
- Anrup, Roland. *Antígona y Creonte. Rebeldía y Estado en Colombia*. Ediciones B. Colección Crónica. Bogotá, 2011.
- Antei, Gorgio (editor). *Las rutas del teatro*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1989.
- APGRD. *Archive of Performances of Greek & Roman Drama*. University of Oxford. [WWW]. En: <http://www.apgrd.ox.ac.uk> Consultado en marzo de 2014.

- Arango, Gonzalo. *Teatro*. Intermedio Editores. Bogotá, 2001.
- Araque, Carlos. *Dramaturgia en diferencia. Teatro poshistórico*. Presentación: Sandro Romero Rey. Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”. Bogotá, 2013.
- Arbeláez, María José (editora). *Educación, sociedad y creación*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, 2011.
- Arcila, Gonzalo. *La imagen teatral en La Candelaria*. Ediciones Teatro La Candelaria. Bogotá, 1992.
- Arcos, Álvaro. “*Pasito a paso sobre la escena*”. Fundación Escénica Cali Teatro. Cali, 2013.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Traducción: Carlos Ribalta. DeBOLSILLO. Editorial Lumen. Barcelona, 2010.
- Aristóteles. *Poética*. Edición Trilingüe por: Valentín García Yedra. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1974.
- Aristote. *Poétique*. Traduit par: J. Ardí. Les Belles Lettres, Paris, 1983.
- Aristóteles. *Poética*. Traducción, introducción y notas: Alicia Villar Lecumberri. Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial. Madrid, 2004.
- Aristóteles. *Política*. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez. El libro de bolsillo. Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial. Madrid, 1986.
- Aristóteles / Horacio. *Artes poéticas*. Edición: Aníbal González. Visor Libros. Madrid, 2003.
- Ariza, Patricia. “Antígona”. En *Teatro La Candelaria 45 años*. Ediciones Ministerio de Cultura y Teatro La Candelaria. Bogotá, 2012.

- Ariza, Patricia (Directora del proyecto). *Mujeres arte y parte en la paz de Colombia*. Fokus. The Magdalena Project. Corporación Colombiana de Teatro. Bogotá, 2008.
- Arnott, Peter D. *Public and Performance in the Greek Theatre*. Routledge, London, 1991.
- Arrieta, Clara Sofía. *Medea: la estética de la venganza*. Monografía de grado. Universidad de los Andes. Bogotá, 2006.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducción: Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Editorial Sudamericana S. A. Buenos Aires, 1992.
- Auerbach, Erich: *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción: I. Villanueva y E. Ímaz. Fondo de Cultura Económica. México, 2011.
- Bachofen, Johann Jakob. *El matriarcado: Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Segunda edición. Akal. Madrid, 1992.
- Baldry, H.C. *Le Théâtre tragique des grecs*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Darmon. Paris, François Maspero, La Découverte. 1975.
- Banco de la República. *TransHistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 2001.
- Barba, Eugenio. Savarese, Nicola. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. ISTA – International School of Theatre Anthropology. Instituto Queretano de la Cultura y las Artes. Escenología, A.C. México, 2009.
- Barba, Eugenio. *La tierra de cenizas y diamantes*. Colección Escenología. México, 2008.
- Barba, Eugenio. *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Biblioteca Teatro Laboratorio. Bilbao, 2010.

- Barba, Eugenio. *Teatro, soledad, oficio, rebeldía*. Colección Escenología. México, 1998.
- Barba, Eugenio. D'Urso, Tony. *Voyages with Odin Teatret*. Ubulibri. Milano, 2000.
- Barney, Romano G.: *Les Atrides. Un spectacle du Théâtre du Soleil*. Mémoire pour le Diplôme de Maîtrise des Arts du Spectacle Mention Études Théâtrales. Université de Paris VIII, Paris, 1993.
- Barrera, Ernesto M. *Realidad y fantasía en el drama social de Luis Enrique Osorio*. Plaza Mayor Ediciones. Madrid, 1973.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Editions du Seuil. Paris, 1957.
- Barrera, Ernesto M. *Realidad y fantasía en el drama social de Luis Enrique Osorio*. Madrid: Plaza Mayor Ediciones, 1973
- Barrett, James. *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. University of California Press. U.S.A., 2002.
- Bello, Gilberto; Reyes, Carlos José; Sanabria, Alberto. *Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de crítica teatral*. Colección Teatro en Estudio. Bogotá, 2005.
- Bernard, Michel. *L'expressivité du corps*. Ed. J.P. Delarge. Paris, 1976.
- Blair, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Colección Antropología. Universidad de Antioquia. Medellín, 2005.
- Bleichmar, Hugo B. *Introducción al estudio de las perversiones. La teoría del Edipo en Freud y Lacan*. Ediciones Nueva visión, Buenos Aires. 1982.
- Bloom, Harold. Shakespeare. *The Invention of Human*. Fourth Estate. UK, 1998.
- Boal, Augusto. *Théâtre de l'Opprimé*. Editions de la Découverte. Paris, 1985.

- Bocchetti, Carla (Ed.). *La influencia clásica en América Latina*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2010.
- Borges, Jorge Luis. *Atlas*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1984.
- Borges, Jorge Luis. "Laberinto". En *Elogio de la sombra*. Emecé, 1969.
- Borges, Jorge Luis. *Prosa*. Círculo de Lectores, 1975.
- Boutet de Montvel, Marie-Hélène: http://marenostrumarcadia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=5:albert-camus-et-les-mythes-grecs-laction-lacteur&catid=4:philosophie&Itemid=3. Consultado en diciembre de 2013.
- Brecht, Bertolt. "Antígona". *Teatro completo XIII*. Traducción de Herbert Wolfgang Jung. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1967.
- Brecht, Bertolt. "Los Horacios y los Curiacios". *Teatro Completo. Tomo III*. en Traducción: Raquel Warschaver. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión, 1967.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro 1*. Traducción de Jorge Hacker. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1973.
- Brecht, Bertolt. "Pequeño organón para el teatro". En *Escritos sobre teatro 3*. Traducción de Nélida Mendilaharsu de Machain. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. 1976.
- Brecht, Bertolt. *Teatro completo*. Edición, Traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz. Biblioteca Áurea. Cátedra. Madrid, 2009.
- Bremer, J.M. *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*. Adolf M. Hakkert Publisher. Amsterdam, 1969.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. A Touchstone Book. New York, 1996.

- Brook, Peter. *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*. Traducción : Eduardo Stupía. Alba Editorial. Barcelona, 2004.
- Brook, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Traducción : Gema Moral Bartolomé. Alba Editorial. Barcelona, 2010.
- Brunel, Pierre. *Mythocritique : Théorie et parcours*. Presses Universitaires de France. PUF. 1992.
- Buenaventura, Enrique. *Anti-Íntimo*. Centro Enrique Buenaventura. Cali, 2005.
- Buenaventura, Enrique. *Crónicas y relatos*. CITEB, Universidad del Valle. Cali, 2009.
- Buenaventura, Enrique. *Diario de Trabajo*. CITEB y Universidad del Valle. Cali, 2007.
- Buenaventura, Enrique y Vidal, Jacqueline. *Esquema general del método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali y otros ensayos*. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela, 2005.
- Buenaventura, Enrique. *La denuncia*. CITEB y Fundación Festival de Teatro de Cali. Cali, 2010.
- Buenaventura, Enrique. « La dramaturgia del actor ». *Teatro Experimental de Cali. 40 Años*. Publicaciones TEC. Cali, 1985.
- Buenaventura, Enrique. *Los papeles del infierno y otros textos*. Presentación: Emilio Carballido. Siglo XXI Editores. México, 1990.
- Buenaventura, Enrique. *Máscaras y ficciones*. Colección de autores vallecaucanos. Universidad del Valle. Cali, 1992.
- Buenaventura, Enrique. *Notas sobre dramaturgia*. Ediciones del TEC. Cali, 1998.

- Buenaventura, Enrique. *Obras completas I. Poemas y cantares*. Editorial Universidad de Antioquia y Programa Editorial Universidad del Valle. Medellín, 2004.
- Buenaventura, Enrique. *Teatro*. Ediciones Tercer Mundo. Bogotá, 1963.
- Buenaventura, Enrique. *Teatro inédito*. Biblioteca familiar. Presidencia de la República. Bogotá, 1997.
- Buenaventura, Enrique. « Teoría teatral. Notas sobre un montaje ». En *Historia de una bala de plata*. CITEB. Teatro Experimental de Cali. Gobernación del Valle del Cauca. Cali, 2013.
- Buenaventura, Enrique; García, Santiago; Torres, Miguel. *Tres dramaturgos colombianos*. (Contiene las obras : « Tirano Banderas », « Diálogo del rebusque » y « La siempreviva ») Separata Dramatúrgica. Revista Gestus. Colcultura. Bogotá, 1996.
- Burian, Peter. *Tragedy Adapted To the Stages And Screens. The Renaissance To The Present*. Cambridge Companions On Line. Cambridge University Press. 2006.
- Burkert, Walter. *Homo necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*. Traducción al español: Marc Giménez Buzzi. El Acantilado. Barcelona, 2009.
- Burucúa, José Emilio. *El mito de Ulises en el mundo moderno*. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2013.
- Caballero, Antonio. *Sin remedio*. Biblioteca de Literatura Colombiana. Editorial Oveja Negra. Bogotá, 1984.
- Caballero Calderón, Eduardo. *El Cristo de espaldas*. Editorial Panamericana. Bogotá, 1998.
- Caicedo, Andrés. *Destinitos fatales*. Biblioteca de Literatura Colombiana. Selección y prólogo: Sandro Romero Rey y Luis Ospina. Editorial Oveja Negra. 1985.

- Caicedo, Andres. *La mer*. Traduction de l'espagnol-Colombie : Denise Laroutis. Les solitaires Intempestifs. France, 1998.
- Caicedo, Andrés. *Noche sin fortuna* (Seguido del relato « Antígona »). Presentación: Sandro Romero Rey. Colección Narrativa. Editorial Norma S. A. Bogotá, 2002.
- Caicedo, Andrés. *Noche sin fortuna*. Colección Cara y Cruz. Grupo Editorial Norma. Bogotá, 2008.
- Caicedo, Andrés. *Ojo al cine*. Colección Verticales de Bolsillo. Grupo Editorial Norma. Bogotá, 2009.
- Caicedo, Andrés. « Pasolini ». En Revista « Ojo al Cine Nos. 3/4 » Cali, Colombia. 1975.
- Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!* Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1977.
- Caicedo, Andrés. *Que viva la musica!* Traduction de l'espagnol-Colombie: Bernard Cohen. Editions Belfond. Paris, 2012.
- Caicedo, Andrés. *Teatro*. Editorial Universidad del Valle. Cali, 1997.
- Cali Teatro. Varios. *"Pasito a paso sobre la escena"*. Fundación Cali Teatro. Cali, 2013.
- Camacho, Sandra. *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie colombienne contemporaine*. Thèse de Doctorat en Études Théâtrales. Université Sorbonne Nouvelle. Paris III. Paris, 2010.
- Camargo, Beatriz. *Sólo como de un sueño de pronto nos levantamos*. Premio Nacional de Dramaturgia. Festival de Teatro de Cali. Cali, 2008.
- Campos Zornosa, Yezid. *El baile rojo. Relatos no contados del genocidio de la UP*. Icono Editorial Limitada. Bogotá, 2014.

- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Traducción: Esther Benítez. Biblioteca Camus. Alianza Editorial. Madrid, 2008.
- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Gallimard. Paris, 1942.
- Camus, Albert. « Sur l'avenir de la tragédie ». Œuvres Groupées. *Essais*. Gallimard. Paris, 1981.
- Cartledge, P.A. & Harvey, F. D. (eds.) *CruX. Essays Presented to G.E.M. De Ste. Croix on his 75th Birthday, History of Political Thought* 6. 1-2. Oxford, 1985.
- Casa del Teatro Nacional. Programa de mano *Las bacantes*. Bogotá, Colombia. 1998.
- Ceballos, Edgar (Ed.). *Principios de dirección escénica*. Colección Escenología. México, 1999.
- CENDEAC. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación / Rethinking dramaturgy. Errancy and Transformation*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. Centro Párraga. Murcia, 2011.
- Cercas, Javier. *Anatomía de un instante*. Mondadori. Barcelona, 2009.
- Cercas, Javier. *La verdad de Agamenón*. Tusquets Editores. Barcelona, 2006.
- Césaire, Aimé. *La tragedia del rey Christophe. Una tempestad*. Ediciones de Bolsillo. Barral Editores. Barcelona, 1971.
- Cioran, E. M. *En las cimas de la desesperación*. Traducción de Rafael PanizoFábula. Tusquets. Barcelona, 2009.
- Cioran, E. M. *Adiós a la filosofía y otros textos*. Prólogo y selección de Fernando Savater. Filosofía. Alianza Editorial. Madrid, 2009.

- Chaix, Benjamin. “Bakkhantes”. En *Tribune de Genève*. Pág. 16. Ginebra, Enero 2000.
- Chavarro, Sandra; Arbeláez, Ramiro; Ospina Luis. *Oiga/Vea : sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Programa Editorial Universidad del Valle. Cali, 2011.
- Clavo, Maite; Riu, Xavier (Editors). *Teatre grec: perspectives contemporànies*. Pagès Editors. Lleida, 2007.
- Chandon, G. *Récits tirés du théâtre grec*. Pocket Junior. Paris, 1999.
- Clunia II. *El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego. Interpretación coral. El lamento de la tragedia antigua*. Colección “La Tarasca. Estudios Teatrales”. Universidad de Burgos. España, 2006.
- Cocteau, Jean. *La machine infernale*. Éditions Bernard Grasset. Paris, 1934.
- Cohen-Solal, Annie. *Sartre (1905-1980)*. Essais. Folio. France, 1985.
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. *Trujillo: una tragedia que no cesa*. Primer Gran Informe de Memoria Histórica. Editorial Planeta. Colombia, 2008.
- Constitución Política de Colombia. <http://blogjus.wordpress.com/2008/10/17/colombia-%C2%BFque-es-el-estado-de-conmocion-interior-segun-nuestra-constitucion-politica/> Cita tomada el 14 de enero de 2014.
- Cortázar, Julio. “El perseguidor”. En *Las armas secretas*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1959.
- Cortázar, Julio. *Los reyes*. Colección Índice. Buenos Aires, Argentina. 1970.
- Curnow, Trevor. *The Oracles Of The Ancient World. A Comprehensive Guide*. Duckworth. London, 2004.

- Csapo, Eric; Slater, William J. *The Context Of Ancient Drama*. The University of Michigan Press. 1995.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Breviario arbitrario de literatura colombiana*. Taurus. Colombia, 2011.
- Cocteau, Jean. *La machine infernale*. Le Livre de Poche. Éditions Bernard Grasset. 1934.
- Comisión Nacional de Reparación y de Reconciliación. *Trujillo. Una tragedia que no cesa*. Editorial Planeta Colombiana S. A. Bogotá, 2008.
- Coutant, Philippe (Ed.) *Omar Porras et le Teatro Malandro*. Les carnets du Grand T. No. 15. Le Grand T. Éditions Joca Seria. Nantes, 2010.
- Cruz Kronfly, Fernando (Editor). *Historia de la cultura del Valle del Cauca en el siglo XX (Ensayos)*. Proartes. Cali, 1999.
- *Cuadernos de teatro 3 y 4*. Universidad del Valle, Cali. Sin fecha.
- Cuadros, Juan Carlos; Domenici, Mauricio; González Puche, Alejandro. *Campus Escénico*. Programa Editorial. Universidad del Valle. Cali, Colombia. 2012.
- Cuervo, Germán. *El mar*. Plaza & Janés. Editorial Colombia, 1994.
- Curnow, Trevor. *The Oracles of the ancient world. A comprehensive guide*. Gerard Duckworth & Co., 2004.
- De Ory, José Antonio. *Ángeles clandestinos. Una memoria oral de Raúl Gómez Jattin*. Grupo Editorial Norma. Bogotá, 2004.
- De Romilly, Jacqueline. «*Patience, mon cœur...*» (*L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*). Societé d'Éditions Les Belles Lettres. Paris, 1984.
- De Romilly, Jacqueline. *La tragédie grecque*. Quadrige/Press Universitaire de France, 1982.

- De Romilly, Jacqueline. *La tragedia griega*. Traducción de Jordi Terré. Gredos S.A. Madrid, 2011.
- De Romilly, Jacqueline. *La Grecia antigua contra la violencia*. Traducción de Jordi Terré. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 2010.
- De Romilly, Jacqueline. *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*. Les Belles Lettres. Paris, 1984.
- De Zubiría, Roberto. *Orígenes del complejo de Edipo. De la mitología griega a la mitología chibcha*. Tercer Mundo. Bogotá, 1968.
- Del Estal, Gabriel. *La Orestíada y su genio jurídico*. Biblioteca "La Ciudad de Dios". El Escorial, 1962.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Editions de Minuit. Paris, 1972.
- Detienne, Marcel. *Dioniso a cielo abierto*. Traducción: Margarita Mizraji. Editorial Gedisa S. A. Barcelona, 1997.
- Detienne, Marcel. *La muerte de Dionisos*. Versión castellana de Juan José Herrera. Taurus Ediciones. Madrid, 1982.
- Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*. Colección Reino Imaginario. Traducción : Ricardo Baeza. México, 1997.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas. México, 2013.
- Dodds, E. R. *Los griegos y lo irracional*. Versión española de María Araujo. Alianza Universidad. Madrid, 1960.
- Dumoulié, Camille. *Nietzsche y Artaud : por una ética de la crueldad*. Siglo XXI Ediciones. México, 1996.
- Duncan, Isadora. *Mi vida*. Versión castellana de Luis Calvo Andaluz. Editorial Debate. Madrid, 1993.

- Duque, Fernando; Prada Prada, Jorge. *Santiago García. El teatro como coraje*. Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá, 2004.
- Duras, Marguerite. *La maladie de la morte*. Théâtre Vidy-Lausanne. 1996.
- Eco, Umberto (a cargo de). *Historia de la belleza*. Traducción: María Pons Irazazábal. Debolsillo. Barcelona, 2010.
- Eco, Umberto (a cargo de). *Historia de la fealdad*. Traducción: María Pons Irazazábal. Debolsillo. Barcelona, 2011.
- Eidelberg, Nora. Jaramillo, María Mercedes. *Voces en escena. Antología de dramaturgas latinoamericanas*. Colección Teatro. Universidad de Antioquia. Medellín, 1991.
- El País de Cali. <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/jaqueline-vidal-mujer-salvo-teatro-experimental-cali-olvido> Consultado en 2013.
- *El Público* (Centro de Documentación Teatral). *El Théâtre du Soleil. Amanecer en otoño*. Madrid, 1986.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Traducción de Ricardo Anaya. Emecé. Buenos Aires, 2001.
- Engels, Federico. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Ediciones Génesis. Bogotá. Sin fecha.
- Escuela Nacional de Arte Dramático. Programa de mano de *Electra*. Escuela de Arte Dramático de Bogotá / Nordisk Teaterskole de Aarhus. 1993.
- Eschyle (d'après). *Les Danaïdes*. Adaptation pour la scène de Silviu Purcarete. Actes Sud- Papiers. Paris, 1996.
- Espinosa, Germán. *La tragedia de Belinda Elsner*. Tercer Mundo. Bogotá, 1991.

- Esquilo. *La Orestíada*. Adaptación: Carlos José Reyes. Libreto original inédito. Bogotá, 1970.
- Esquilo. *La Orestíada*. Adaptación: Jorge Plata. Libreto original inédito. Bogotá, 1997.
- Esquilo. *La Orestía*. Introducción, texto, traducción y notas de José Alsina. Erasmo, Textos Bilingües. Bosch, Casa Editorial. Barcelona, 1979.
- Esquilo. *Teatro completo*. Edición Julio Pallí Bonet. Bruguera. Libro Clásico. Barcelona, 1982.
- Esquilo. *Tragedias*. Edición y prólogo de Pedro Henríquez Ureña. Losada. Buenos Aires, 1964.
- Esquilo. *Tragedias*. Traducción y notas de Bernardo Perea Morales. Editorial Gredos. Madrid, 1993.
- Eurípide. *Les Bacchantes*, Tome VI, 2e. partie. Texte établi et traduit par H. Grégoire avec le concours de J. Meunier. (2e. tirage revu et corrigé par J. Irigoin). Paris, 1998.
- Eurípide. *Bakkhantes*. D'après 'Les Bacchantes' d'Eurípide. Traduction et Adaptation: Omar Porras et Marco Sabbatini. Archivo del Teatro Malandro. Sin fecha.
- Eurípides. *Andrómaca. Heraclés loco. Las bacantes*. Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial. Madrid, 2003.
- Eurípides, *Cuatro tragedias y un drama satírico*. Edición a cargo de Antonio Melero Bellido. Akal, Clásica. Madrid, 1990.
- Eurípides. *Las diecinueve tragedias*. Versión directa del griego de Ángel María Garibay. Editorial Porrúa S.A., México, 1993.

- Eurípides. *Las troyanas*. Adaptación y prólogo de Jean-Paul Sartre. Traducción de María Martínez Sierra. Editorial Losada. Buenos Aires, 1999.
- Eurípides. *Tragedias completas*. Traducción de José Alemán y Bolufer. Prólogo de Carlos García Gual. Biblioteca EDAF de Bolsillo. España, 1983.
- Eurípides. *Tragedias III*. Traducción: Carlos García Gual. Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1979.
- Faas, Ekbert. *Tragedy And After: Euripides, Shakespeare, Goethe*. Mac Guill-Queen's University Press, 1984.
- Ferry, Stephen. *Violentología. Un manual del conflicto colombiano*. Icono Editorial. Bogotá, 2012.
- Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. *Libros I a XIII (1988 a 2012)*. Ediciones Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.
- Festival Iberoamericano de Teatro. Programa de mano a *Edipo rey*. Dirección: Adriana Romero Henríquez. Bogotá, 2012.
- Festugière, A. J. *De l'essence de la tragédie grecque*. Aubier-Montaigne. Paris, 1969.
- Fiorillo, Heriberto. *Arde Raúl. La terrible y asombrosa historia del poeta Raúl Gómez Jattin*. Editorial Heriberto Fiorillo S. en C.S. Barranquilla, 2003.
- Flam, Léopold. *L'homme et la conscience tragique. Problèmes du temps présent*. Presses Universitaires de Bruxelles. Bruxelles, 1964.
- Flórez Meza, Jaime Alfredo. *Imago theatrum. El teatro como praxis expandida en las creaciones del grupo colombiano Mapa teatro*. <<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2966/1/T1059-MEC-Florez-Imago.pdf>> Consultado el 10 de mayo del 2013. Tesis inédita de

- maestría. Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador. Quito, 2011.
- Freidel, José Manuel. *Teatro*. Colección Autores Antioqueños. Medellín, 1993.
 - Fundación Camarín del Carmen. Programa de mano de *'Edipo rey' de Sófocles. Escenas Adecuadas*. Bogotá, 1999.
 - Gallego, Dubián. *El viaje de Orestes*. Colección Dramaturgia colombiana. Programa de Artes Escénicas. Facultad de Artes-ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, 2006.
 - Gambaro, Griselda. *Antígona furiosa*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1988.
 - Gamboa, Santiago. *El síndrome de Ulises*. Seix Barral. Biblioteca Breve. Bogotá, 2005.
 - García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. El libro de bolsillo. Alianza Editorial. Madrid, 1992.
 - García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1967.
 - García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Oveja Negra. Bogotá, 1981.
 - García Márquez, Gabriel. *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Arango Editores. Bogotá, 1994.
 - García Márquez, Gabriel. *La hojarasca*. Colección Índice. Editorial Sudamericana. 1969.
 - García Márquez, Gabriel. "Lo que no adivinó el oráculo". En *Notas de prensa 1980-1984*. Grupo Editorial Norma, 1995.
 - García Márquez, Gabriel; Malagón, Stella; Senna, Orlando. *Edipo alcalde*. Guion cinematográfico. Inédito. 1992.

- García Pérez, David (editor). *Teatro griego y tradición clásica*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. México, 2009.
- García, Santiago: *Teoría y práctica del teatro. Tomos 1, 2, 3*. Ediciones Teatro La Candelaria. Bogotá, 1983, 2002, 2006.
- García, Santiago. *El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Corporación Colombiana de Teatro y Sic Editorial. Bogotá, 2007.
- García Yebra, Valentín. *Poética de Aristóteles*. Edición Trilingüe. Gredos. Madrid, 1999.
- García, William. *Subversión y reelaboración de mitos trágicos en el teatro latinoamericano contemporáneo*. Tesis inédita de doctorado. Rutgers University. 1996.
- Ghiron-Bistagne, Paulette. *Recherche sur les Acteurs dans la Grèce Antique*. Societé d'Éditions "Les Belles Lettres". París, 1976.
- Gide, André: *Œdipe*. Librairie Gallimard. Paris, 1931.
- Gilabert Barbera, Pau. "Mourning Becomes Electra de Eugene O'Neill: ¿Esquilo y la caverna de Platón para crear un drama oscuro?" en: <http://paugilabertbarbera.com:9080/PauGilabert/DownloadTest?urlIDoc=575>. Consultado el 7 de febrero de 2014.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1980.
- Giraldo, Luz Mary; Salamanca-León, Néstor. *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*. Valoración Múltiple. Autores colombianos. Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2013.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Traducción de J. Jordá. Anagrama. Barcelona, 1983.

- Girard, René. *Literatura, mimesis y antropología*. Traducción de Alberto Bixio. Gedisa. Barcelona, 1984.
- Goldhill, Simon. *Modern Critical Approaches To Greek Tragedy*. Cambridge Companions On Line. 2006. <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/ebook.jsf?bid=CBO9780511998928> Consultado en mayo de 2014.
- Golden, Leon *Aristotle On Tragic And Comic Mimesis*. The American Philological Association. USA, 1992.
- Gómez Jattin, Raúl. *Hijos del tiempo*. Ediciones El Catalejo. Cartagena, 1989.
- Gómez Jattin, Raúl. *El libro de la locura*. Casa de Poesía Silva. Medellín, 2000.
- Gómez Jattin, Raúl. *Amanecer en el Valle del Sinú. Antología poética*. Prólogo: Carlos Monsivais. Ediciones Fondo de Cultura Económica. Bogotá, 2005.
- González Cajiao, Fernando (Coordinador). *Teatro colombiano contemporáneo. Antología*. Fondo de Cultura Económica. Sucursal España, 1992.
- González, Duque, Lucía. "Musa paradisiaca". En *Revista Arcadia No. 100*. Bogotá, 2014.
- González Martínez, Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2014.
- González, Miguel. "Génesis del Teatro Escuela de Cali". En *Papel Escena. Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas*. No. 10. Cali, 2010.
- Granés, Carlos. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus. Bogotá, 2011.

- Granés, Carlos. *La revancha de la imaginación. Antropología de los procesos de creación: Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2008.
- Green, André. *El complejo de Edipo en la tragedia*. Traducción: Josefina Ludmer. Serie Crítica Analítica. Ediciones Buenos Aires. Buenos Aires, 1982.
- Gregory, Justina. "Comic Elements In Euripides". *Illinois Classical Studies* 24-25. 1999-2000.
- Gregory, Justina. "Euripidean tragedy", en *A Companion to Greek Tragedy*, J. Gregory ed., Malden – Oxford: Blackwell, 2005.
- Gregory, Justina. "Comic Elements In Euripides", *Illinois Classical Studies* 24-25, 1999-2000.
- Gregory, Justina. "Euripidean tragedy", en *A Companion to Greek Tragedy*, J. Gregory ed., Malden – Oxford: Blackwell, 2005.
- Grimail, Pierre. *Le Théâtre*. Press Universitaires de France. Paris, 1978.
- Grotowski, Jery. *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz. Siglo XXI Editores de Colombia S. A. 1992.
- Guibert, Rita. *Siete voces*. Organización Editorial Novaro S. A. México, 1974.
- Gutiérrez, Natalia. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Ensayo Histórico Teórico o Crítico. El Arte Colombiano de Fin de Milenio. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000.
- Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando; Umaña Luna, Eduardo. *La violencia en Colombia (Tomos I y II)*. Punto de Lectura. Santillana, Colombia. Bogotá, 2011.
- Hall, Edith. *Inventing The Barbarian. Greek Self-Definition Through Tragedy*. Clarendon Press. 1989.

- Hall, Edith. *The Theatrical Cast Of Athens. Interactions Between Ancient Greek, Drama & Society*. Oxford University Press. 2006.
- Haney, Seamus. *Sepelio en Tebas. Una versión de Antígona de Sófocles*. Versión de Hernán Bravo Varela. Vaso Roto Ediciones. Madrid, 2012.
- Harss, Luis. “Julio Cortázar o la cachetada metafísica” en *Los nuestros*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- Hegel, G.W. *Esthétique* (Textes choisis par Claude Codos). Presse Universitaire de France. Paris, 1988.
- Hengel, Martin. *The ‘Hellenization’ of Judea in the First Century after Christ*. London: SCM Press, 1989.
- Henrichs, Albert. *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard. Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 88. Published by: Department of the Classics, Harvard University. 1984.
- Hernández Muñoz, Felipe G. “La autenticidad de *Prometeo encadenado* a la luz de las frecuencias lingüísticas”. *Lógos Hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morochó Gayo. Vol. 1*. Universidad de León. 2003.
- Hertmans, Stefan. *El silencio de la tragedia*. Traducción: Julio Grande. Pre-Textos. Valencia, España. 2006.
- Houellebecq, Michel. *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*. Traducción de Encarna Castejón. Libros del Tiempo. Ediciones Siruela. S.A. Madrid, 2006.
- Huertas, Eduardo. *La tragedia como liberación*. Editorial Zero, Algorta, 1969.
- Hugo, Victor. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5742559r/f201.image.langES> Consultado en abril de 2014.

- Ieranó, Giorgio. *Il Dittirambo Di Dioniso. Le Testimonianze Antiche*. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. Pisa, Roma. 1997.
- Instituto de Lenguas Extranjeras de Pekín. *América Latina y su proceso revolucionario*. Editora Viento del Pueblo. Bogotá, 1975.
- Jaramillo, Carmen María. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá, 2011.
- Jaspers, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Sur. Buenos Aires, 1952.
- Jáuregui, Carlos A. *Canibalía. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Ensayos de Teoría Cultural. Iberoamericana. Madrid, 2008.
- Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Selección y presentación de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1984.
- Kerényi, Karl. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Edición de Magda Kerényi. Traducción de Adan Kovacksics. Editorial Herder S. A. Barcelona, 1998.
- Klimis, Sophie. *Le statut du mythe dans la poétique d'Aristote. Les fondements philosophiques de la tragédie*. Éditions OUSIA. Bruxelles, 1997.
- Kowalzig, Barbara. *Singing for the gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford Scholarship Online, 2010.
- Kurnitzky, Horst. *Edipo. Un héroe del mundo occidental*. Traducción de Celia Bulit. Siglo XXI Editores. México, 1992.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *L'imitation des modernes. Typographies II*. Éditions Galilée, 1986.
- Lamus Obregón, Marina (Compilación e introducción) *Dramaturgia Colombiana Contemporánea. Antología I*. Paso de Gato y Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá, 2013.

- Lamus Obregón, Marina (Compilación e introducción). *Dramaturgia Colombiana Contemporánea. Antología II*. Paso de Gato y Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá, 2013.
- Lamus Obregón, Marina. « El movimiento teatral en Colombia ». En *Gran Enciclopedia de Colombia. Cultura 2*. Biblioteca El Tiempo. Círculo de Lectores. Bogotá, 2007.
- Lamus, Marina. *En busca del Coliseo Ramírez. Primer teatro bogotano*. Colección Pensar el Teatro. Premio Nacional de Investigación Teatral 2012. Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá, 2012.
- Lamus, Marina. *Teatro colombiano. Bibliografía anotada*. Serie Referencia. Círculo de lectura alternativa. Bogotá, 2003.
- Lamus, Marina. *Geografías del teatro en América Latina*. Luna Libros. Bogotá, 2010.
- Lamus, Marina. *Teatro Siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Serie Calas Históricas. Tragaluz Editores. Bogotá, 2010.
- Lara, Patricia. *Las mujeres de la guerra*. Editorial Planeta. Bogotá, 2000.
- Lasso de la Vega, José S. *De Sófocles a Brecht*. Ensayos, Planeta. España, 1970.
- Laurence, Araceli. “Vínculos sartreanos con el teatro griego clásico”. La revista del CCC [en línea]. Enero / Agosto 2009, n° 5 / 6. Actualizado: 2009-09-17 [citado 2013-03-12]. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/108/>. ISN 1851-3263 Consultado en marzo de 2013.
- Lehmann, Hans-Thies. “El teatro posdramático: una introducción”. Traducción: Paula Riva. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral. No. 12*. Argentina. Diciembre, 2010.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción : Diana González. Paso de Gato. CENDEAC. México, 2013.

- Leski, Albin. *La tragedia griega*. Traducción: Juan Godó Costa. Revisión y prólogo : José Alsina. Editorial Labor, S. A. 1973.
- Leski, Albin. *La tragedia griega*. Traducción de Juan Godó, revisada por Montserrat Camps. Presentación de Jaume Pòrtulas. El Acanalado. Barcelona, 2001.
- Levine, Suzanne Jill: "La maldición del incesto en *Cien años de soledad*". <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/2880/3063>. Consultado en diciembre de 2013.
- Lloyd, Geoffrey. *Aristóteles*. Traducción : María Luisa Femenías. Prometeo Libros. Buenos Aires, Argentina. 2007.
- López Farjeat, Luis Xavier. *Teorías aristotélicas del discurso*. Ediciones Universitarias de Navarra. 2002.
- Lovecraft, H. P. *En las montañas de la locura*. Ed. José María Roca. El Observador/Acervo. Barcelona, 1991.
- Lovecraft, H. P. y otros. *Los mitos de Cthulhu*. Traductores: Francisco Torres Oliver y Rafael Llopis. Biblioteca de fantasía y terror. Alianza Editorial S. A. Madrid. 2008.
- Lozano, Carlos Enrique. *Los difusos finales de las cosas*. Premio Nacional de Dramaturgia. Bogotá, 2006.
- Macintosh, Fiona. *Tragedy In Performance: 19th And 20th Century Productions*. Cambridge Companions On Line. 2006.
- Manguel, Alberto. *El legado de Homero*. Debate. Bogotá, 2010.
- Mapa Teatro. *Orestea ex machina. Informe final*. Inédito, Bogotá, 1995.
- Mapa Teatro. *Orestea ex machina. Programa de mano*. Inédito, Bogotá, 1995.
- Mapa Teatro. *Orestea ex machina. Texto Proyecto*. Inédito, Bogotá, 1995.

- Mapa Teatro. *Oresteia ex machina. Segundo Informe*. Inédito, Bogotá, 1995.
- Mapa Teatro. <http://www.mapateatro.org/cartografia.html>. Consultado en marzo de 2014.
- Marías, Javier. "Por qué destesto el teatro". En *Donde todo ha sucedido. Al salir de cine*. Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores, 2005.
- Marinovich Posso, Vladimir. *Los últimos pasos del poeta Raúl Gómez Jattin*. Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá, 1998.
- Marranca, Bonnie. "Performance as design. The mediaturgy of Jon Jesurun's *Firefall*". En *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación / Rethinking dramaturgy. Errancy and Transformation*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC). Centro Párraga. Murcia, 2011.
- Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez. Una vida*. Debate. Random House Mondadori S. A. Bogotá, 2009.
- Martínez, Gilberto. « Aquí se ensaya Antígona » en *Textos teatrales*. Medellín, 2011.
- Martínez, Gilberto. *Apostillas. Memoria Teatral*. Casa del Teatro de Medellín. Fondo Editorial Universitario, EAFIT. Medellín, 2012.
- Marx, Karl. *Diferencia de la filosofía de la naturaleza en Demócrito y en Epicuro*. Editorial Ayuso. Madrid, 1971.
- Marx, Karl. *Líneas Fundamentales de la Crítica de la Economía Política*. Traducción: Javier Pérez Royo. Editorial Crítica. Barcelona 1977.
- McKinnon, Kenneth. *Greek Tragedy Into Film*. London: Croom Helm. London, 1986.
- Michelakis, Pantelis. *Achylles In Greek Tragedy*. Cambridge Classical Studies. University Of Cambridge, 2002.

- Michelini, Ann N. *Euripides and the tragic tradition*. Madison, 1987.
- Mikey, Fanny. "Por el placer de vivir". Conversaciones de camerino con Humberto Dorado. Planeta. Bogotá, 2000.
- Mitry, Jean, Warshow, Robert. *Movie Chronicle: The Western*. Lettres Modernes. Paris, 1961.
- Morgan, Lewis H. *La sociedad primitiva*. Versión en castellano corregida, de la Editorial Pavlov, México. Prólogo de Carmelo Lisón Tolosana. Editorial Ayuso. Madrid, 1975.
- Müller, Heiner. *Teatro Escogido I*. Edición de Jorge Riechmann. Primer Acto. Madrid, 1990.
- Müller, Heiner. "Le théâtre est crise". En "Heiner Müller-Généalogie d'une oeuvre à venir". *Théâtre Public*, 160-161. Académie Expérimentale des Théâtres. Paris, 2001.
- Muller, Herbert. *The Spirit of Tragedy*. Alfred A. Knopf. New York, 1956.
- Murakami, Haruki. *De qué hablo cuando hablo de correr*. Tusquets Editores, 2010.
- Museo de Arte del Banco de la República. *Protografías*. Catálogo de la Exposición Retrospectiva de Óscar Muñoz. Bogotá, 2012.
- Nicev, Alexandre. *L'énigme de la catarsis tragique dans Aristote*. Éditions de l'Académie Bulgare de Sciences. Sofia, 1970.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. El Libro de Bolsillo. Alianza Editorial. Madrid, 1985.
- Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Traducción: Eduardo Ovejero. Editorial Porrúa. México, 2006.

- Nietzsche, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. Traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis. Gallimard. Paris, 1949.
- Nussbaum, Martha C. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Traducción de Antonio Ballesteros. La balsa de la Medusa. A. Machado Libros, S.A. 2003, Madrid, España.
- Nuttall, A. D. *Why Tragedy Gives Pleasure?* Clarendon Press Oxford, 1996.
- *Occidente*. "Electra". Textos: Alegre Levy. Fotografía: Fernell Franco. Suplemento del diario Occidente. Sección: Culturales. Cali, Domingo 28 de marzo de 1965.
- Ogden, Daniel (Ed.). *A Companion To Greek Religion*. Blackwell Publishing, Oxford, UK, 2007.
- Oksenberg Rorty, Amélie (Edited by). *Essays On Aristotle's Poetics*. Princeton University Press, 1992.
- Olalla, Pedro. *Historia menor de Grecia*. Acantilado. Barcelona, 2012.
- Onaindía, Mario. *La tragedia clásica y el western*. http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios_clasicos/numero_112_1997/la_tragedia_clasica_y_el_western_solo_ante_el_peligro Consultado en febrero de 2014.
- Orjuela, Héctor H. *Bibliografía del Teatro Colombiano*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1974.
- Orozco Abad, Iván. *Mito trágico y realidad jurídica*. Tesis de grado. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 1979.
- Orozco Abad, Iván. *Justicia transicional en tiempos del deber de memoria*. TEMIS/Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Bogotá, 2009.

- Osiel, Mark J. *Mass Atrocity, Ordinary Evil and Hannah Arendt*. Yale University Press. New Haven & London. 2001.
- Osorio, Luis Enrique. *Teatro 1*. Ediciones de la Idea. Bogotá, 1963.
- Ospina, Luis. *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Aguilar. Bogotá, 2007.
- Ospina, William. *Pa' que se acabe la vaina*. Planeta. Bogotá, 2013.
- Otto, Walter F. *Dioniso. Mito y culto*. Ediciones Siruela. Traducción de Cristina García Ohlrich. Ediciones Siruela. S. A. Madrid, 1997.
- Padel, Ruth. *"A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece". Elementos de la locura griega y trágica*. Ediciones Manantial. Buenos Aires, 1997.
- Palacios, Marco. *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*. Fondo de Cultura Económica. Bogotá, 2012.
- Palamides, Costa. "Mito griego y teatro latinoamericano del siglo XX". *Primer Acto*, 299. Madrid, 1989.
- Palau i Fabra, Josep. *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, Dalmau Ed. Barcelona, 1961.
- Palau i Fabre, Josep. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Edicions 62. Publicacions de L'Institut del Teatre. Col. Monografies de teatre n° 4. Barcelona, 1976.
- Palmeri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 2013.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona, 1995.

- *Papel Escena. Revista Anual de la Facultad de Artes Escénicas No. 10.* Bellas Artes. Cali, 2010.
- Pastrana Arango, Andrés. *Memorias olvidadas.* Penguin Random House. Grupo Editorial. Bogotá, 2013.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Nueva edición revisada y ampliada.* Prefacio: Anne Ubersfeld. Traducción: Jaume Melendres. Paidós. Barcelona, 1998.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre.* Messidor / Éditions Sociales. Ed. Sciences Sociales. Paris, 1987.
- Pavis, Patrice. *Voix et images de la scène (Pour une sémiologie de la réception).* Presses Universitaires de Lille, 1985.
- Pellegrini, Aldo. *Para contribuir a la confusión general.* Nueva Visión. Buenos Aires, 1965.
- Pequeño Teatro. *35 años. 1975-2010.* Medellín, 2010.
- Peters, Michael. *The Birth of Loop.* <http://www.loopers-delight.com/history/Loophist.html> Consultado en diciembre de 2013.
- Pickard-Cambridge, A. W. *The Theatre Of Dionysus In Athens.* Oxford At The Clarendon Press. 1946.
- Pickard-Cambridge, Sir Arthur. *Dithyramb, Tragedy And Comedy.* 2nd. Edition revised by T.B.L. Webster. Oxford and Charendon Press, 1962.
- Plata, Jorge. "El teatro en el siglo XX". En *Gran Enciclopedia de Colombia. Cultura 2.* Biblioteca El Tiempo. Círculo de Lectores. Bogotá, 2007.
- Platón. "La república o de lo justo", Libro Décimo. En *Diálogos.* Estudio preliminar de Francisco Arroyo. Editorial Porrúa. México, 1973.
- Posadas, Claudia. "Los paraísos secretos de Álvaro Mutis". *Espéculos. Revista de Estudios Literarios.* Universidad Complutense de Madrid,

2004. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero27/amutis.html>. Consultado en diciembre de 2013.
- Powell, Barry. *The Greeks: History, Culture, Society*. With Ian Morris. Prentice-Hall, 2009.
 - Prada, Jorge. “A la diestra de los géneros dramáticos: ¿los esquemas teatrales se han vuelto obsoletos?” en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. Vol. 4. Enero-Diciembre. Bogotá, 2010.
 - Prado, Benjamín. *Los nombres de Antígona*. Ediciones Aguilar. Madrid, 2001.
 - *Primer acto. Cuadernos de Investigación Teatral No. 343*. “La tragedia griega”. Tercera Época. Madrid, II/2012.
 - Propp, Vladimir. *Edipo a la luz del folklore*. Traducción: Ricardo Sanvicente. Bruguera. España, 1983.
 - Pulecio Mariño, Enrique (Investigador). Lamus Obregón, Marina (Tutoría). Parra, Hernando (Coordinador). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto. Tomo 1*. Ministerio de Cultura de Colombia. 2012.
 - Pulecio Mariño, Enrique (Investigador). Lamus Obregón, Marina (Tutoría). Parra, Hernando (Coordinador). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto. Tomo 2*. Ministerio de Cultura de Colombia. 2013.
 - Racine, Jean. *Phèdre*. Les Livres de Poche. Paris, 1985.
 - Radiodifusora Nacional de Colombia: <http://fonoteca.gov.co/index.php/edipo-rey/historia/item/251-la-música-de-edipo-rey-en-1954>. Consultado en 2013.
 - Rehm, Rush. *Marriage To Death. The Conflation Of Wedding And Funeral Rituals In Greek Tragedy*. Princeton University Press. New Jersey, 1994.

- Restrepo Mejía, Pilar (compiladora). *Dramaturgia de la Urgencia*. Teatro La Máscara. Cali, 2006.
- Restrepo, José Alejandro. *Dar la cara*. Cabeza de Ratón. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá, 2013.
- Restrepo, Laura. *Leopardo al sol*. Alfaguara. Bogotá, 1993.
- Restrepo, Pilar. *La máscara, la mariposa y la metáfora*. Creación Teatral de Mujeres. Teatro La Máscara. Cali, 1998.
- Reyes, Carlos José; Watson Espener, Maida. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Colcultura. Bogotá, 1976.
- Reyes, Carlos José. "El teatro en el siglo XIX". En *Gran Enciclopedia de Colombia. Cultura 2*. Biblioteca El Tiempo. Círculo de Lectores. Bogotá, 2007.
- Reyes, Carlos José. "La actividad escénica en la Universidad Nacional" en *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Colección de Crónicas, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2004.
- Reyes, Carlos José. *Teatro colombiano del siglo XIX*. Biblioteca Nacional de Colombia. (Sin fecha).
- Revermann, Martin; Peter Wilson, editors. *Performance, Iconography, Reception*. Oxford University Press, 2008.
- *Revista Teatro*, No. 9. Medellín, 1972.
- Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*. Seuil. Paris, 1975.
- Rieff, David. *Contra la memoria*. Traducción: Aurelio Major. Debate. Bogotá, 2012.
- Riu, Xavier. *Dionysism And Comedy*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc. U.S.A. 1999.

- Riu, Xavier. "Percezione, Phantasia, Mimesis in Aristotele". *L'inganno dei sensi I quaderni del ramo d'oro. On-Line*. n. 2. 2009.
- Riu, Xavier, J. Carruesco, M. Reig, J. Pòrtulas, M. Clavo. *Reception Of Greek Tragedy In Catalan Literature*. (Original).
- Riu, Xavier, J. Pòrtulas, M. Reig, J. Carruesco, M. Clavo. *Greek Tragedy In Spanish Literature*. (Original).
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Bogotá, 1949.
- Rivera, Virgilio Ariel. *La composición dramática*. Colección Escenología. México, 2001.
- Rocco, Christopher. *Tragedia e ilustración. El pensamiento político ateniense y los dilemas de la modernidad*. Traducción de Carlos Gardini. Editorial Andrés Bello de España S. I. Barcelona, 1996.
- Rocco, Christopher. *Tragedia e ilustración*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile/Barcelona. 2000.
- Rodighiero, Andrea e Scattolin, Paolo (Ed.) "...un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali". *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*. Edizioni Fiorini. Verona, 2011.
- Rodríguez, Antonio Orlando. *El león y la domadora*. Taller de Talleres. Bogotá, 1999.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Alianza Editorial S. A. Madrid, 1983.
- Rodríguez Adrados, Francisco. "El significado de *La Orestíada* dentro de la tragedia griega". En *La Orestíada. Simposio de 1990*. Ediciones clásicas, Madrid, 1990.
- Rodríguez, Rodrigo. *Tetralogía ditirámica. Ópera Prima*. Serie Dramaturgia. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2011.

- Rohde, Erwin. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Traducción de Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica. México, 1948.
- Romero Rey, Sandro. *60 años. Teatro Municipal Cali. Escenario de Acontecimientos*. Ediciones Alcaldía de Cali. Cali, 1987.
- Romero Rey, Sandro. *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Editorial Norma. Bogotá, 2007.
- Romero Rey, Sandro. “¿Cómo guardar el teatro?” en *Educación, sociedad y creación*. Pensamiento y Creación Artística 2. Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”. Bogotá, 2011.
- Romero Rey, Sandro. *Diario de trabajo en el “Théâtre du Soleil”*. París, 1992. (Inédito).
- Romero Rey, Sandro. “Dostoievski en Atenas”. <http://sandroromero.com/enaccion/?p=376>. Consultado el 8 de febrero de 2014.
- Romero Rey, Sandro. “*Edipo rey* en Epidauró”. <http://sandroromero.com/enaccion/?p=376>. Consultado el 8 de febrero de 2014.
- Romero Rey, Sandro. “El teatro, 1990-2007: la tradición de la vanguardia”. En *Gran Enciclopedia de Colombia. Cultura 2*. Biblioteca El Tiempo. Círculo de Lectores. Bogotá, 2007.
- Romero Rey, Sandro. “El teatro como laberinto”. <http://sandroromero.com/enaccion/?p=201> Consultado en febrero de 2012.
- Romero Rey, Sandro. “El teatro entre rejas”. Revista Número. Número 3. Bogotá, 1994.
- Romero Rey, Sandro. *Electra* (Notas sobre la puesta en escena. Escaleta de trabajo). ENAD/Nordisk Teaterskole Aarhus. 1993. (Inédito).
- Romero Rey, Sandro. “Elogio del aburrimiento”. En Revista Calle 14. Revista de Investigación en el campo del Arte. Facultad de Artes de la

- Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”. Volumen 6, Número 8. Enero – Junio. Bogotá, 2012.
- Romero Rey, Sandro. *Fatum* (Libreto original). ENAD. Bogotá, 1987.
 - Romero Rey, Sandro. *Gineceo y Quiproquo*. Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”. Bogotá, 2009.
 - Romero Rey, Sandro. “Kilele: fiesta y rebelión”. http://www.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450017727 Consultado en marzo de 2014.
 - Romero Rey, Sandro. “La tragedia griega sale de su tumba” (Trabajo universitario). Université de Paris VIII. Paris, 1992.
 - Romero Rey, Sandro. “La vorágine”. <http://sandroromero.com/enaccion/?p=159>. Consultado el 22 de enero de 2014.
 - Romero Rey, Sandro. “Las rutas de Mapa Teatro”. <http://sandroromero.com/enaccion/?m=200712> Consultado en febrero de 2014.
 - Romero Rey, Sandro. “Los, 50, los 60, los 70, los 80, los 90”. En *Fanny Mikey. Cincuenta años de vida artística*. Fundación Teatro Nacional. Bogotá, 1996.
 - Romero Rey, Sandro. *L'objectif et le masque. La tragédie grecque à l'écran*. Université de Paris VIII. 1992.
 - Romero Rey, Sandro. “Ortaet: Proyecto Imposible”. En *Dramaturgia Colombiana Contemporánea. Antología I*. Paso de Gato. México, 2013.
 - Romero Rey, Sandro. www.sandroromero.com
 - Romero Rey, Sandro. www.eltiempo.com/participacion/sandroromerorey
 - Romero Rey, Sandro. <http://sandroromero.com/enaccion/?m=200712>
 - Romero Rey, Sandro. <http://www.matacandelas.com/SandroRomeroRey-Sobre-O-Marinheiro.html>. Consultado en febrero de 2014.

- Rosenzvaig, Marcos. *El teatro de la enfermedad*. Editorial Biblos. Buenos Aires, 2009.
- Rosset, Clément. *La Philosophie tragique*. Presses Universitaires de France. Paris, 1960.
- Roux, Georges. *Delphes. Son oracles et ses dieux*. Les Belles Lettres. Paris, 1976.
- Rozo, Pedro Miguel; Díaz, Natasha; Ramírez, Camilo. *Teatro en estudio: selección de dramaturgia bogotana*. Ediciones Secretaría de Cultura, Educación y Deporte. Bogotá, 2008.
- Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. Traducido del francés por Waldo Rojas. Editorial Sudamericana. Biblioteca Transversal. Santiago de Chile, 2000.
- Sabbatini, Marco. "Chronique d'une création". *El berraco*. Número 3. P. 4. Genève, 2000.
- Sabbatini, Marco. "Dénuder le corps de la tragédie por réinventer une mythologie". *El berraco*. Número 3. Teatro Malandro, Tournée 2000. Genève, 2000.
- Sánchez Giraldo, Saúl. *De la tragedia griega al drama moderno*. Instituto de Filosofía. Universidad de Antioquia. Medellín, 2008.
- Sarrazac, Jean-Pierre. "El impersonaje: una relectura de La crisis del personaje". Traducción: Víctor Viviescas. En *Literatura: teoría, historia, crítica* 8. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2006.
- Sartre, Jean-Paul. *Las moscas*. Traducción de Aurora Bernárdez. Alianza Losada. El libro de bolsillo. Madrid, 1990.
- Schajowicz, Ludwig. *El mundo trágico de los griegos y de Shakespeare. Consideraciones sobre lo sagrado*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1990.
- Scheff, T.J. *Catharsis In Healing, Ritual, And Drama*. University of California Press. 1979.

- Scheff, T. J. *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. Traducción: Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica. México, 1979.
- Schlesier, Renate (Ed.). *A different God? Dionysos and ancient polyteism*. Walter de Gruyter GmbH & Co. Berlin, Boston, 2011.
- Séchan, Louis. *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Librairie Honoré Champion, Éditeur. Paris, 1967.
- Segal, Charles. *El mundo trágico de Sófocles*. Traducción de Albino Santos Mosquera. Editorial Gredos S.A. Madrid, 2012.
- Séneca. *Tragedias I y II*. Versión de Germán Viveros. UNAM. México, 2001.
- Seragnoli, Daniele. "Il corpo ritrovato. Riflessioni sull'esperienza di laboratorio teatrale". En *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*. A cura di Angela M. Andrisano. Carocci editore, 2006.
- Silk, M. S. *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Clarendon Press Oxford, 1996.
- Sófocles. *Antígona*. Versión: Enrique Buenaventura y Fernando González, a partir de la adaptación de Bertolt Brecht. Libreto Inédito. Archivo del TEC. Sin fecha.
- Sófocles, *Antígona*. Versión: Adela Donadío, Ana María Vallejo. Libreto original. Sin fecha.
- Sófocles. *Tragedias completas*. Traducción: Ángel María Garibay. Editorial Porrúa. México, 1991.
- Sófocles. *Antígona, Edipo rey, Electra*. Traducción y presentación de Luis Gil. Editorial Labor. Barcelona, 1991.

- Sófocles. *Edipo rey*. Adaptación: Bernardo Romero Lozano (1954). Versión: Adriana Romero Henríquez (2012). Archivo Radiodifusora Nacional de Colombia. Bogotá, 2012.
- Sófocles. *Edipo rey*. Libreto original. Versión Enrique Buenaventura. Inédito. Archivo del TEC. Sin fecha.
- Sófocles. *Tragedias y fragmentos*. Traducción nueva, introducciones y notas de Mariano Benavente Barreda. Ediciones Clásicas, Madrid, 1999.
- Sófocles / Hölderlin / Pasolini. *Edipo*. Edición Trilingüe. Edición y traducción: Helena Cortés Gabaudan y Manuel Enrique Prado Cueva. La oficina. Madrid, 2012.
- Solanas García, Joaquín. *Las representaciones en Grecia, sus trágicos y sus comediantes*. La avispa, Punto de Partida. Madrid, 1999.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. Debolsillo. Random House Mondadori. Barcelona, 2011.
- Steiner, Conrad. *La muerte de Edipo*. Traducción: Hugo Acevedo. Ediciones Nueva Visión. Argentina, 1978.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. Faber & Faber. London, 1961.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción: Enrique Luis Revol. Fondo de Cultura Económica. Ediciones Siruela. Fondo de Cultura Económica. México, 2012.
- Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción: Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa S.A. Barcelona, 2013.
- Stoneman, Richard. *The Ancient Oracles. Making the Gods Speak*. Yale University Press, U.S.A., 2011.
- Storm, William. *After Dionysus. A Theory of the Tragic*. Cornell University Press. 1998.

- Strauss, Botho. *Crítica teatral: las nuevas fronteras. Los acontecimientos estéticos y políticos en la acción teatral*. Traducción: Carlos Piechocki. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona, 2006.
- Swift, L. A. *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford Classical Monographs. Oxford, 2010.
- Szczeklick, Andrzej. *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte*. Prólogo de Czeslaw Milosz. Traducción del polaco de J. Slawomirski y A. Rubió. Acantilado. Barcelona, 2010.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950) / Tentativa sobre lo trágico*. Traducción: Javier Orduña. Clásicos Dykinson. Madrid, 2011.
- Teatro de Quimeras. *Obras*. Ediciones Teratro Quimera. Bogotá, 2006.
- Teatro de los Sentidos. <http://www.teatrodelossentidos.com> Consultado en febrero de 2014.
- Teatro Experimental de Cali. Programa de mano. "TEC. Sexta Temporada Popular de Teatro. Noviembre. Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle". Cali, 1965.
- Teatro La Candelaria. *4 obras del Teatro La Candelaria*. Ediciones Teatro La Candelaria. Bogotá, 1987.
- Teatro La Candelaria. *3 obras de teatro*. Ediciones Teatro La Candelaria. Bogotá, 1991.
- Teatro La Candelaria. *4 obras*. Ediciones Teatro La Candelaria. Bogotá, 2008.
- Teatro La Candelaria. *Guadalupe Años sin cuenta*. Premio Casa de las Américas Teatro. La Habana, 1976.
- Teatro La Candelaria. *1966-1996*. Ediciones La Candelaria. Bogotá, 1996.

- Teatro La Candelaria. *45 años*. Ediciones Teatro La Candelaria. Bogotá, 2012.
- Teatro La Candelaria. *Sobre la creación colectiva hoy*. Ediciones Teatro La Candelaria. Bogotá, 1988.
- Teatro Libre de Bogotá. Programa de mano de *La Orestíada*. Bogotá, 1999.
- Teatro Libre de Bogotá *1973-2005*. Planeta. Bogotá, 2005.
- Teatro Libre de Bogotá. *Revista No. 1*. Bogotá, 1999.
- Teatro Malandro. *Teatro Malandro et Omar Porras*. Villegas Editores. Edición Bilingüe. Bogotá, 2007.
- Teatro Malandro. Dossier de Presse. Archivo Teatro Malandro. Ginebra, 1999.
- Teatro Matacandelas. "Medea. Programa de sala Número 15". Medellín, 2006.
- Teatro Matacandelas. Documentos de montaje de *Medea* de Séneca. Inéditos.
- Teatro Matacandelas. <http://www.matacandelas.com/historia.htm>
Consultado en marzo de 2013.
- Teatro Popular de Bogotá. *T.P.B. 25 años. 1968-1993*. Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales. Bogotá, 1993.
- Teatro Tierra. *Arte de labranza. Textos dramáticos del Teatro Tierra*. Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá, 2012.
- Tovar Paz, Francisco Javier. "Medea de Séneca en *Así es la vida* (2000), filme de Arturo Ripstein". *Revista de Estudios Latinos* 2. Págs. 169-195. Extremadura, 2002.

- *Théâtre Aujourd'hui No. 1. La Tragédie Grecque. Les Atrides au Théâtre du Soleil*. CNDP. Paris, 1992.
- *Theater Der Zeit. Journey With Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Germany. Sin fecha.
- Théâtre du Soleil. *Les Atrides* (Programme). Paris, 1990.
- Théâtre Public. "Le théâtre est crise", en *Heiner Müller-Généalogie d'une oeuvre à venir*, Théâtre Public 160-161, Académie Expérimentale des Théâtres, Paris, 2001.
- Ugolini, Gherardo. "Nietzsche. Un'interpretazione dinisiaca del coro trágico" en "...un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali" *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*. A cura di Andrea Rodighiero e Paolo Scattolin. Edizioni Fiorini. Verona, 2011.
- *T.P.B. 25 Años*. Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales. Bogotá, 1993.
- Ulloa, Alejandro. *La salsa en Cali*. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín, 1986.
- Ulloa, Alejandro. *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural*. Programa Editorial Universidad del Valle. Cali, 2008.
- Uribe de Hincapié, María Teresa; López Lopera, Liliana María. *Las palabras de la guerra. Un estudio sobre las memorias de las guerras civiles en Colombia*. La Carreta Editores. Medellín, 2006.
- Uribe, María Victoria. *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo del terror en Colombia*. Grupo Editorial Norma. Bogotá, 2004.
- Uribe, María Victoria. "Matar, rematar y contramatar. Limpiar la tierra. Guerra y poder entre esmeralderos". Cinep. Bogotá, 1996.

- Vallejo, Ana María. *Les mythes grecs dans le théâtre latino-américain contemporain*. Mémoire de Maîtrise. Institut d'Études Théâtrales – Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris III. Paris, 1995.
- Vallejo, Fernando. *Almas en pena, chapolas negras*. Punto de lectura. Bogotá, 2002.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Alfaguara. Bogotá, 1999.
- Valverde, Umberto. *Reportaje crítico al cine colombiano*. Editorial Toronuevo. Bogotá/Cali, 1978.
- Vandiver, Elizabeth. *Greek Tragedy*. University of Maryland, 2000.
- Varley, Julia. *Piedras de agua. Cuaderno de trabajo de una actriz del Odin Teatret*. Colección Escenología. México, 2009.
- Vásquez, Juan Gabriel. *La venganza como prototipo legal en la Ilíada*. Colección Nova. Editorial Universidad del Rosario. Bogotá, 2011.
- Vasseur-Legagneux, Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*. Presses Universitaires du Septentrion. Paris, 2004.
- Vattimo, Gianni. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Traducción de Jorge Binagui. Ediciones Península. Barcelona, 1989.
- Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *El errar del padre*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 2007.
- Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *Las vírgenes energúmenas*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 2004.
- Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *Los hijos de la gran diosa. Psicología analítica, mito y violencia*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 1999.

- Vergara Lombana, Felipe. *Kilele. Una epopeya artesanal*. Colección Dramaturgia colombiana. Programa de Artes Escénicas. Facultad de Artes-ASAB. Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”. Tomo XXVII. Bogotá, 2011.
- Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. La Découverte. Paris, 1987.
- Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua. (Volúmenes 1 y 2)*. Traducción: Mauro Armiño. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 2002.
- Vernant, Jean-Pierre. *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*. Traducción de Joaquín Jordá. Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, 2007.
- Vernant, Jean-Pierre. *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Editorial Gedisa S. A. Barcelona, 1996.
- Vernant, Jean-Pierre. Vidal-Naquet, Pierre. *Œdipe et ses mythes*. Éditions Complexe. Paris, 2006.
- Vernant, Jean-Pierre. <http://www.fabriquedesens.net/Oedipe-par-Jean-Pierre-Vernant> Consultado en abril de 2014.
- Vega, María José (Ed.) *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Mirabel Editorial. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 2003.
- Vidal-Naquet, Pierre. *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*. Les Belles Lettres. Paris, 2002.
- Villoro, Juan. “Literatura e infierno. Entrevista a Fernando Vallejo”. En *Babelia Digital*. 2002.
- Vivas, Carolina. *Dramaturgia de lo sutil. Umbral Teatro 20 años*. Ediciones Umbral Teatro. Bogotá, 2012.

- Viviescas, Víctor. *Historia del fin del mundo*. Colección de dramaturgia internacional. Paso de Gato. México, 2008.
- Viviescas, Víctor. *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne. 1950-2000*. ANRT. Lille, 2007.
- Viviescas, Víctor. *Teatro*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 2000.
- Wasson, R. Gordon; Hofmann, Albert; Ruck, Carl. *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*. Traducción: Felipe Garrido. Fondo de Cultura Económica. México, 1993.
- Webster, T.B.L. *The Greek Chorus*. Methen & Co. Ltd. London. UK., 1970.
- Wilde, Oscar. "La decadencia de la mentira". En *Obras completas*. Traducción: Julio Gomez de la Serna. Aguilar, Madrid, 1975.
- Wiles, David. *Greek Theatre in Performance. An Introduction*. Cambridge University Press. United Kingdom, 2000.
- Wiles, David. *Tragedy in Athens. Performance space and Theatrical meaning*. Cambridge Univesity Press. 1997.
- Wolf, Christa. *Cassandra*. Trans. Jan van Heurck. Farrar, Straus and Giroux. New York, 1984.
- Yourcenar, Marguerite. "Antígona o la elección". En *Cuentos completos*. Traducción: Emma Calatayud, Alfaguara. Bogotá, 2011.
- Zimmermann, Bernhard. *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*. Traducción: José Antonio Padilla Villate. Siglo XXI. Madrid, 2012.
- Zuleta, Estanislao. *Arte y filosofía*. Hombre Nuevo Editores. Fundación Estanislao Zuleta. Medellín, 2007.

- Zuleta, Estanislao. *Teoría de Freud al final de su vida*. Editorial Latina. Bogotá, 1978.
- Zuleta, Estanislao. *El pensamiento psicoanalítico*. Hombre Nuevo Editores, Fundación Estanislao Zuleta. Medellín, 2004.
- Zuleta, Estanislao. *Tres culturas, tres familias y otros ensayos*. Hombre Nuevo Editores. Medellín, 2010.

DISCOGRAFÍA

- *El cine de Colombia en Música*. Contiene: “Edipo alcalde”. Música: Blas Emilio Atehortúa. ACME, 2004.
- *La música en Antioquia. Volumen 10: Roberto Pineda Duque*. Contiene: “Edipo rey”. Cantata profana. Obertura. Grabada en el Teatro Colón de Bogotá el 13 de noviembre de 1987. Orquesta Sinfónica de Colombia. Director: Eduardo Carri-zosa.
- *Œdipus Rex – Les Noces*. Igor Stravinsky. Mariinsky Orches-tra and Chorus.
- *Orquesta Filarmónica de Bogotá, 30 años. Do, re, mi fa, sol, la... sí*. (Contiene obras de los compositores colombianos Blas Emilio Atehortúa, Luis Pulido, Roberto Pineda Duque, Luis Antonio Escobar, Alejandro Tobar). En particular, de Roberto Pineda Duque: “Edipo rey. Obertura” (1959). Di-rector titular de la Orquesta: Francisco Rettig. (Grabación realizada en 1997).
- Pineda Duque, Roberto: *Edipo rey*. http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0007_3.html Consultado en mayo de 2014.

VIDEOFILMOGRAFÍA: EL OBJETIVO Y LA MÁSCARA

- *Prometeo encadenado* (Grecia, 1927). Directores: Costas y Demetrios Gaziadis. A partir de la tragedia de Esquilo. Traducción al griego moderno: Jean Gryparis. Puesta en escena, coreografía y vestuario: Eva Sikelianos. Música: Constantin Psachos. Director de Coro: Philoctete Iconomidis (1927); N. Tisilipis (1971). Máscaras: Helene Sardeau. Decorados: Costas Foscolos. Reparto: Georges Bourlos (Promethee), Avlonitis (Kratos), Destounis (Efesto), Marika Kalogerocou (Bia), Mavrogenis (Océano), Katerina Kakouri (Io), Destounis (Hermes), Coulas Pratsica (Corifeo, 1927; leído por Clio Nicolau, 1971). Producción: Octave Merlier.
- *Mourning Becomes Electra* (USA, 1947). Dirección: Dudley Nichols. Con: Rosalind Russell, Michael Redgrave, Kirk Douglas. RKO Radio Pictures.
- *Siete samurais* (Japón, 1954). Director: Akira Kurosawa. Producción: Sojiro Motoki. Guion: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni (basado en "Siete contra Tebas" de Esquilo). Música: Furnio Hayasaka. Fotografía: Asakazu Nakai (blanco y negro). Montaje: Akira Kurosawa. Con: Toshiro Mifune, Takashi Shimura.
- *Oedipus Rex* (Canadá, 1956). Director: Tyrone Guthrie. Producción: Leonidis Kipnis. Decorados: Wiliam B. Yeats. A partir de la tragedia de Sófocles. Cámara: Roger Barlow. Montaje: Irving Lerner. Reparto: Música: Cedric Thorpe Davie. Reparto: Douglas Campbell (Edipo), Eleanor Stuart (Yocasta), Douglas Rain (el Mensajero), Eric House (sacerdote), Robert Goodier (Creonte), Donald Davis (Tiresias), Eric House (el pastor), William Hutt (Corifeo), An Irving M. Lesser Presentation.
- *Phaedra* (USA/Grecia, 1961). Productor y Director: Jules Dassin. Guión: Jules Dassin y Margarita Liberaki. Cámara: Jaques Natteau. Montaje: Roger Dwyre. Dirección de Arte: Max Douy. Música: Mikis Theodorakis. Reparto: Melina Mercouri (Fedra) Anthony Perkins (Alexis), Raf Vallone (Thanos), Elizabeth Ercy (Ercy), Olympia Papapdouka (Anna),

- Jules Dassin (Christo), George Saris (Ariadne), Andreas Philippides (Andrea).
- *Antigone* (Αντιγόνη)(Grecia, 1961). Guión y Dirección: George Tzavellas. Producción: Demetrios Paris. Música: Arghyris Kojmadis. Decorados y vestuario: G. Anemoyannis. Reparto: Irene Papas (Antígona), Manos Katrakis (Creonte), Maro Kontou (Ismene), Nikos Kazis (Hemón), Iliá Livikou (Euridice), T. Karousos (Tiresias).
 - *Electra* (Ηλέκτρα)(Grecia, 1961). Producida, escrita y dirigida por: Michael Cacoyannis. A partir de la tragedia de Eurípides. Cámara: Walter Lasally. Montaje: L. Antonakis. Dirección de Arte: Spyros Vassiliou. Música: Mikis Theodorakis. Vestuario: Spyros Vassiliou. Sonido: Mikes Damalas. Reparto: Irene Papas (Electra), Aleka Castelli (Clitemnestra), Yannis Fertis (Orestes), Theano Ioannidou (Corifeo), Notis Peryalis (El campesino), Takis Emmanouel (Píades), Phoebus Rhaziz (Egisto), Manos Katrakis (El preceptor), Theodore Demetriou (Agamenón).
 - *Les Perses* (Francia, 1961). Director: Jean Prat. A partir de la tragedia de Esquilo. Cámara: Jaques Lemare. Decorados: Jean-Jacques Gambut. Música: Jean Prodomides. Director de Orquesta; André Girard. Vestuario: Christiane Coste. Reparto: François Chaumette (Corifeo), Maria Merilo (Reina Atossa), Maurice Carrel (el mensajero), René Arrieu (Darío), Claude Martin (Xerxes).
 - *Electra* (Ηλέκτρα)(Grecia, 1962). Director: Ted Zarpas. Puesta en escena: Takis Mousediniz. A partir de la tragedia de Sófocles. Cámara: G. Eptamenitis. Montaje: E. Siakis. Reparto: Anna Synodinou (Electra), Thanos Cotsopoulos (Orestes), Kakia Panayotou (Clitemnestra), Theodoros Morides (El Preceptor), Vassalis Canakis (Egisto), Elly Vozikiadou (Crisotemis).
 - *Oedipus The King* (Reino Unido, 1967). Director: Philip Saville. Escenografía: Michael Luke y Philip Saville. A partir de la tragedia de Sófocles. Producción: Michael Luke. Asistente: George Stambopoulos. Cámara (Technicolor): Walter Lasally. Montaje: Paul Davies. Dirección de Arte: Yannis Migadis. Música: Yannis Christou. Vestuario: Denny Vachliotti. Reparto: Christopher Plummer (Edipo), Lili Palmer (Yocasta), Richard Johnson (Creonte), Orson Welles (Tiresias), Cyril Cusak (el Mensaje-

- ro), Roger Livesey (el pastor), Donald Sutherland (Corifeo). Crossroads/Universal.
- *The Trojan Women* (USA, 1971). Guión y Dirección: Michael Cacoyannis. A partir de la tragedia de Eurípides. Producción: Michael Cacoyannis y Anis Nohra. Versión inglesa: Edith Hamilton. Cámara: Alfio Contini. Dirección de Arte: Nicholas Georgiadis. Sonido: Mikes Damlas. Música: Mikis Theodorakis. Reparto: Katharine Hepburn (Hécuba), Vanessa Redgrave (Andrómaca), Geneviève Bujold (Casandra), Irene Papas (Helena), Patrick Magee (Menelao) Briam Blessed (Talthybius), Alberto Sanz (Astyanax). Una producción Joseph Shaftel.
 - *Electre* (Francia, 1972). Director: Jean-Louis Ughetto. Producción: Théâtre des Amandiers. Puesta en escena y traducción: Antoine Vitez. "Paréntesis" de Yannis Ritsos. Cámara: Daniel Lacambre, Françoise Migeat, Etienne de Grammont. Montaje: Jean-Ives Rousseau. Decorados y vestuario: Yannis Kokkos. Reparto: Antoine Vitez (El preceptor), Jean-Baptiste Malartre (Orestes), Colin Harris (Píldes), Evelyn Istria (Electra), Jany Gastaldi (Crisotemis), Arlette Bonnard (Clitemnestra), Cristian Dente (Egisto) y la voz de: Chrysa Prokopaki. .
 - *Ifigenia* (Ιφιγένεια) (Grecia, 1976). Guión y Dirección: Michael Cacoyannis. A partir de la tragedia de Eurípides. Cámara (Color): George Arvanitis. Música: Mikis Theodorakis. Reparto: Irene Papas (Clitemnestra), Tatiana Papamoslou (Ifigenia), Costa Kasakos (Agamenón), Costa Carras (Menelao), Chrstos Tsangas (Ulises), Panos Michalopoulos (Aquiles), Angelos Yannoulis (Sirviente), George Vourvahakis (Orestes). Greek Film Center/United Artists. .
 - *I Cannibali* (Italia, 1970). Dirección: Liliana Cavani. Guión: Liliana Cavani, Italo Moscati. A partir de la tragedia "Antígona" de Sófocles. Producción: Enzo Doria. Cámara: Giulio Albonico. Montaje: Nino Baragli. Música: Ennio Morricone. Canciones: "Vorrei trovare un mondo" de Gino Paoli interpretada por Asryan Russ; "The Cannibals" interpretada por Don Powell. Reparto: Britt Ekland (Antígona), Pierre Clementi (Tiresias), Delia Boccardo (Ismene), Marino Mase (el amigo de Ismene), Francesco Leonetti (el padre de Hemón). Dorias Films/San Marco Films.

- *Promitheas Se Theftero Prosopo* (Grecia, 1975). Guión, Productor y Director: Costa Ferris. A partir del “Prometeo Encadenado” de Esquilo y “La Teogonía” de Hesiodo. Texto: Costas Vrettakos. Cámara: Stavros Khas-sapis. Música: Stamatis Spanoudakis. Coreografía y Vestuario: Myrto Paraschi. Reparto: Yiannis Kanoupakis (Prometeo), Myrto Paraschi (Io), Vangelis Maniatis (Mercurio), George Vouros (Vulcano), Costas Vrettos (Océano), Costas Ferris (Júpiter), el Coro: los miembros del “Teatre Re”. Stefi Film/Greek Film Center S.A.

- *Electra* (Hungría, 1975). Director: Miclos Jancso. Guión: Laszlo Gyurko y Gyula Henasi. A partir de “Elektra Szerelmen” de Laszlo Gyurko. Adaptación: Miklos Vasarhelyi. Cámara: Janos Kende. Montaje: Zoltan Frakas. Dirección de Arte: Eva Martin, Tamas Banovich. Música: Tamas Cseh, Bela Bartok. Vestuario: Zsazsa Vicze. Coreografía: Karol Szigeti. Sonido: György Pintér. Reparto: Mari Töröcsik (Electra), Josef Madaras (Egisto), Gyorgy Czerhalmi (Orestes), Gabi Jobba (Chrisothemis). Hunnia Studio Mafilm .

- *Edipo Re* (Italia, 1967). Guión y Director: Pier Paolo Pasolini. A partir de la tragedia de Sófocles. Producción: Alfredo Bini. Cámara: Giuseppe Ruzzolini. Montaje: Nino Baragli. Dirección de Arte: Luigi Scaccianoce, Andrea Fantacci. Música: Tradicional africana. Dirección musical: Fausto Ancillai. Vestuario: Danilo Donai. Sonido: Carlo Tarchi. Reparto: Franco Citti (Edipo), Silvana Mangano (Yocasta), Carmelo Bene (Creonte), Julian Beck (Tiresias), Alida Valli (Mérope), Francesco Leonetti (Sirviente de Layo), Nineto Davoli (Mensajero). Arco Films con la colaboración de Somafis (Casablanca).

- *Medea* (Italia/Francia/Alemania, 1970). Guión y Dirección: Pier Paolo Pasolini. A partir de la tragedia de Eurípides. Producción: Franco Rossellini, Marina Cicogna. Cámara: Ennio Guarnieri. Montaje: Giovanni Baragli. Dirección de Arte: Dante Ferreti, Nicola Tamburro. Supervisión musical: Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante. Vestuario: Piero Tosi. Sonido: Carlo Tarchi. Reparto: María Callas (Medea), Giuseppe Gentile (Jasón), Laurent Terzieff (Centauro), Massimo Girotti (Creonte). San Marco (Roma), Les Films Number One (Paris), Janus Film (Frankfurt).

- *Appunti per un'Orestide africana* (Italia, 1970/1975). Guión y Dirección: Pier Paolo Pasolini. Producción: Gian Vittorio Baldi. Cámara: Giorgio

- Pelloni. Montaje: Cleofe Conversi. Música: Gato Barbieri. Narración: Pier Paolo Pasolini. Reparto: Pier Paolo Pasolini, Gato Barbieri, Marcello Melio, Donald F. Moye, Yvonne Muray, Archie Savage. IDI Cinematografía/RAI.
- *El viaje de los comediantes* (Ο Θίασος) (Grecia, 1975). Guion y dirección: Theodoros Angelopoulos. Diseño de producción: Mikes Karapiperis. Música: Loukianos Kilaidonis. Dirección de fotografía: Giorgos Arvanitis. Edición: Takis Davlopoulos, Giorgos Triandafyllou. Vestuario: Giorgos Patsas. Actores: Eva Kotamanidou, Alikí Georgouli, Vangelis Kazan, Stratos Pahis, Maria Vassiliou, Petros Zarkadis, Kiriakos Katrivanos, Giannis Fyrios, Nina Papazaphiropoulou, Alekos Boubis, Grigoris Evangelatos, Giorgos Tzifos, Kosta Stiliaris. Producción: Papalios Productions.
 - *A Dream Of Passion* (Suiza/Grecia, 1978). Producción, Guión y Dirección: Jules Dassin. Adaptación moderna de “Medea” de Eurípides, por Midos Volonakis. Cámara: George Arvanitis. Montaje: George Klotz. Dirección de Arte: Dionyssi Fotopoulos. Música: Yannis Markopoulos. Vestuario: Dionyssi Fotopoulos. Reparto: Melina Mercouri (Maya), Ellen Burstyn (Brenda Collins), Andreas Voutsinas (Kostas), Despo Diamantidou (Maria), Dimitris Papamichael (Dimitri/Jason), Yannis Voglis (Edward), Phaedon Georgitsis (Ronny), Bety Balassy (Margaret), Manos Katrakis (Creonte). Ben Fil, (Ginebra)/Melinafilm (Atenas).
 - *Electra* (Francia, 1986). Director: Hugo Santiago. Puesta en escena: Antoine Vitez. A partir de la tragedia de Sófocles.
 - *Medea* (Dinamarca, 1988) Dirección: Lars von Trier. Guión: Carl Theodor Dreyer, a partir de la tragedia de Eurípides. Adaptación: Preben Thomsen y Lars von Trier. Música original: Joachim Holbek, Dirección de fotografía: Sejr Brockmann. Editor: Finnur Sveinsson. Vestuario: Annelise Bailey. Reparto: Kirsten Olesen (Medea), Udo Kier (Jasón), Henning Jensen (Creón).
 - *Edipus Wrecks* (Episodio de *New York Stories*, USA, 1989). Guión y dirección: Woody Allen. Productores: Charles H. Joffe, Jack Rollins. Dirección de fotografía: Sven Nykvist. Reparto: Woody Allen (Sheldon), Mia Farrow (Lisa), Mae Questel (la madre).

- *Antigone* (Alemania/Francia, 1992). Director: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Cámara: William Lubchanski. Sonido: Louis Hochet. Montaje: Nicole Lubchanski. Decorados: H. Hurch. Reparto: Werner Rehm, Albert Hetterle, Stefan von Schonberg, Lars Studers, Astrid Ofner, Ursula Ofner, Libgart Scharz, Michael Konig. Producción: Piere Grise Productions. Distribución: Pierre Grise.

- *Mighty Aphrodite* (USA, 1995). Guión y dirección: Woody Allen. Producción: Charles H. Joffe, Jack Rollins, Letty Aronson. Dirección de Fotografía: Carlo di Palma. Edición: Susan E. Morse. Diseño de Producción: Santo Loquasto. Reparto: Woody Allen (Lenny), F. Murray Abraham (Corifeo), Helena Bonham-Carter (Amanda), Olympia Dukakis (Yocasta), Jeffrey Kurland (Edipo), Mira Sorvino (Linda Ash).

- *Edipo alcalde* (Colombia, 1996). Dirección: Jorge Alí Triana. Guion: Gabriel García Márquez, Stella Malagón y Orlando Senna, a partir de “Edipo rey” de Sófocles. Dirección de fotografía: Rodrigo Prieto. Música: Blas Emilio Atehortúa. Edición: Sigfrido Barjau. Vestuario: Rosario Lozano. Producción: Jorge Sánchez. Reparto: Jorge Perugorría (Edipo), Ángela Molina (Yocasta), Francisco Rabal (Tiresias), Jorge Martínez de Hoyos (Cura), Jairo Camargo (Creonte).

- *Así es la vida...* (México, 2000). Dirección: Arturo Ripstein. Guión: Paz Alicia Garcíadiego, basado en “Medea” de Séneca. Reparto: Arcelia Ramírez (Julia), Patricia Reyes Spíndola (Madrina), Luis Felipe Tovar (Nicolás), Ernesto Yáñez (La Marrana), Alejandra Montoya (Joven). Wanda Vision S.A.

- *Prometeo deportado* (Ecuador, 2009). Guion y dirección: Fernando Mielles. Producción: Oderay Game. Fotografía: Diego Falconi. Música: Manuel Larrea. Editor: Iván Mora. Reparto: Peko Andino (Escritor), Andrés Crespo (Ángel), Alejandro Fajardo (Nadador), Carlos Gallegos (Prometeo), Juana Guarderas (Doña Murga), Penélope Lauret (Nelly), Ximena Mielles (Afrodita).

OTROS TÍTULOS AUDIOVISUALES CITADOS

- *Quadrat I + II* De: Samuel Beckett. Süddeutscher Rundfunk. Alemania, 8 de octubre de 1981. Dirección: Samuel Beckett. Asistencia: Bruno Voges. Intérpretes de la Stuttgart Preparatory Ballet School: Helfried Foron, Juerg Hummel, Claudia Knupfer y Susanne Rehe. La misma pieza fue grabada el 16 de diciembre de 1982, por BBC Two.
- *Training At Grotowski's Teatr-Laboratorium In Wroclaw* (1972). Dirección: Torgeir Wethal.
- *A la salida nos vemos* (Colombia, 1986). Director: Carlos Palau. Guion: Carlos Palau, Sandro Romero Rey. Con: Irene Arcila, Álvaro Ruiz. Dirección de fotografía: José Medeiros. Producción Asociada: Marilda Vera. Dirección Artística: Pedro Alcántara Herrán. Focine, 1986.
- *Enrique Buenaventura* (Colombia, 2004). Director: Nicolás Buenaventura Vidal. Documental (Copia de trabajo).
- *Teatro La Candelaria: recreación colectiva* (Colombia, 2006). Director: Sandro Romero Rey. Edición: José Gallo. Cámara: Sergio García, Jimmy Bonilla. Producción: R.T.V.C. Documental.
- *Journey With Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos* (Alemania, sin fecha). "Theater der Zeit". Video anexo al libro del mismo título. Contiene fragmentos de distintas puestas en escena del director griego.
- *Raúl Gómez Jattin o la ensoñación* (Colombia, 1995). Documental. Guión y dirección: Roberto Triana Arenas. Producción: Colcultura. Fotografía y cámara: Iván Ponce. Sonido: Víctor Navarro. Montaje: Beatriz Velásquez.
- *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (Colombia, 1986). Un documental de Luis Ospina. Con: Carlos Alberto Caicedo, Carlos Mayolo, Sandro Romero Rey, Jaime Acosta, Alfonso Echeverry, Carlos Pineda, Hernando Guerrero, Miguel González, Oscar Campo, Pilar Villamizar, Fabián Ramírez, Hernán Nicholls, Carlos Tofiño, Patricia Restrepo, Enrique Buenaventura, Guillermo Lemos.

REGISTROS AUDIOVISUALES A PARTIR DE TRAGEDIAS GRIEGAS PRESENTADAS EN COLOMBIA

- *Anotaciones de pie de página sobre "Edipo rey" de Sófocles*. Realización para televisión a partir de la puesta en escena dirigida por Pawel Nowicki. Estudio Teatro. Colcultura. Bogotá, Colombia. (1992).
- *Antígona*. Archivo del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Fragmentos de la puesta en escena de Paolo Magelli. (2000).
- *Antígona*. Archivo del Teatro La Candelaria de Bogotá. Video realizado a partir de la puesta en escena de Patricia Ariza. (2006). <http://hidvl.nyu.edu/video/000512472.html>. Consultado en mayo de 2013.
- *Antígona fugaz*. Archivo Vendimia Teatro de la puesta en escena con dramaturgia y dirección de Carlos Araque. (1997).
- *Bakkhantes*. Archivo del Teatro Malandro (Ginebra, Suiza). Registro de la puesta en escena dirigida por Omar Porras. (2000).
- *Dionysus*. Suzuki/Toga Company. Archivo del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. (1998).
- *La Orestíada. Agamenón, Coéforas, Euménides*. Una Producción del Teatro Libre De Bogotá. Realización: Carlos Lersundy. (1999).
- *Las Bacantes*. Archivo del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Fragmentos de la puesta en escena dirigida por Theodoros Terzopoulos. (1998).
- *El grito de Antígona vs. La nuda vida*. Archivo del Teatro La Máscara de Cali. (2013).

- *Electra*. Archivo Sandro Romero Rey. Registro de la puesta en escena coproducida por la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá y la Nordisk Teaterskole de Aarhus. (1993).
- *Electra*. Video promocional del Teatro Hora 25 de Medellín. (2007).
- *Medea*. Archivo del Teatro Matacandelas de Medellín. Fragmentos de la puesta en escena dirigida por Luigi Maria Musati (2000).
- *Medea Material*. Mapa Teatro. <http://hidvl.nyu.edu/video/003305356.html> Consultado en febrero de 2014.
- *Oresteia ex machina*. Registro del programa “Teleteatro” de Inravisión a partir de la puesta en escena de Mapa Teatro. (1994).
- *Orestíada*. Registro de la instalación de José Alejandro Restrepo en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. (2001).

AGRADECIMIENTOS: EL CORO EN LA SOMBRA

A Xavier Riu, gracias totales.

Y, por orden alfabético: Heidi Abderhalden, Rolf Abderhalden, Daniel Álvarez Mikey, Sylvia Amaya, Carlos Araque, Álvaro Arcos, Epifanio Arévalo, Patricia Ariza, Clara Sofía Arrieta, José Assad, Romano Germán Barney, Amparo Bautista, Carlos Bernal, Lucy Bolaños, Alejandra Borrero, Etienne Boussac, Beatriz Caballero, Jorge Caballero, Cali Teatro, Ricardo Camacho, Sandra Camacho, Beatriz Camargo, Rodrigo Candamil, Casa E., Lina Castaño, Paola Andrea Cázares, Jacobo Celnik, Centro Cultural Gabriel García Márquez, Centro de Investigación Teatral “Enrique Buenaventura” (CITEB), Juan Carlos Concha, Corporación Colombiana de Teatro (CCT), Carolina Cuervo, Adela Donadío, Escuela de Teatro de Bellas Artes de Cali, Catalina Esquivel, Aída Fernández, Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Jackie Frize, José Gallo, Andrés Galves, Santiago García, Katia González, Lucía González, Carlos Granés, Dunia Gras Miravet, Elizabeth Guevara, Rosario Jaramillo, Marina Lamus Obregón, Carlos Mario Lema, José Félix Londoño, Andrea López, Santiago López, Librería ArteletrA, Foxy Malone, Mapa Teatro, Ernest Emili Marcos, Martha Márquez, Lucy Martínez, Fabiana Medina, Carolina Mejía, Juan Monsalve, Sofía Monsalve, Juan Carlos Moyano, Luigi Maria Musati, Vivian Newman Pont, Federico Nieto El Gazi, Pawel Nowicki, Lisímaco Núñez, Manolo Orjuela, Iván Orozco, Luis Ospina, Rosa Nayúber Pardo, Daniela Palmeri, Manuel Pardo, Fernando Pautt, Pequeño Teatro de Medellín, Patrice Pavis, Cristóbal Peláez, Ana Marta de Pizarro, Jean-Marie Pradier, Omar Porras, Alexandra Puente, José Alejandro Restrepo, Pilar Restrepo Mejía, Luz Stella Rey, Carlos José Reyes, Estela Ríos, Karen Roa, Alberto Rodríguez, Ignacio Rodríguez, Federico

Romero Newman, Adriana Romero, Rodrigo Saldarriaga, Ana María Sánchez, Carlos Satizábal, Teatro El Trueque, Teatro Experimental de Cali (TEC), Teatro La Candelaria, Teatro La Hora 25, Teatro La Máscara, Teatro Libre de Bogotá, Teatro Malandro, Teatro Matacandelas, Teatro Nacional, Teatro Tierra, Tornamesa, Carolina Torres, Tramaluna Teatro, Jorge Alí Triana, Roberto Triana, Umbral Teatro, Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”, Ana María Vallejo, Ángela Vargas, Enrique Vargas, Ximena Vargas, Farley Velásquez, Marta Cecilia Vélez Saldarriaga, Fernando Vidal, Jacqueline Vidal, Camilo Villalba, Carolina Vivas, Marius Wehrli.

Género y destino. La tragedia griega en Colombia fue la tesis doctoral de Sandro Romero Rey. Título obtenido: *Doctor en Culturas y lenguas del mundo antiguo y su pervivencia* de la Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, Departament de Filologia Grega. **Calificación: Excelente. Cum Laude.** Barcelona, España, 2014. Director y tutor: Dr. Xavier Riu Camps. Jurados: Dr. Jaume Pòrtulas Ambròs, Dra. Montserrat Reig Calpe, Dr. Jordi Coca i Villalonga, Dr. Iván Orozco Abad, Dra. Daniela Palmeri.

SANDRO ROMERO REY (CALI, 1959)

Escritor, director de teatro, realizador, guionista y productor de radio, cine y televisión. Ha combinado estas actividades con la docencia y el periodismo cultural. Licenciado en teatro por el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Máster en Artes Escénicas de la Universidad de París VIII (Francia). Doctorado Cum Laude en la Universidad de Barcelona con su tesis: *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. Profesor del programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá. Profesor invitado de la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Ha dirigido un considerable número de montajes teatrales y de realizaciones audiovisuales. Ganador de distintos premios y menciones por su obra cinematográfica, literaria y teatral. Entre ellos, la Orden al Mérito Vallecaucano en la categoría Arte y Cultura (2005) o la Medalla al Mérito Cultural Proartes en Crítica (2011), entre otros. Algunas de sus publicaciones: *Oraciones a una película virgen* (novela, 1993), *Mick Jagger: el rock suena, piedras trae* (biografía, 2004), *Las ceremonias del deseo* (libro de cuentos, 2004), *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego* (ensayo, 2007), *Clock Around The Rock (Crónicas de un fan fatal)* (crónicas, 2009), *El miedo a la oscuridad* (novela, 2010), *Piedra sobre piedra* (ensayo, 2014) o *Memorias de una cinefilia (Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina)* (ensayo, 2015). Una selección de sus obras de teatro ha sido publicada por la Universidad Distrital de Bogotá.

Este libro se
terminó de imprimir
en febrero de 2017
en XPRESS
Estudio gráfico digital
Bogotá, Colombia