

# REFLEXIONES SOBRE LA RELACIÓN CUERPO Y ESCRITURA EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO DE AMÉRICA LATINA

*Artículo de reflexión*

DOI: <http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.corpo.2015.1.a04>

*Citación:* Vallejo de la Ossa, Ana María. (2015) Reflexiones sobre la relación cuerpo y escritura en el teatro contemporáneo de América Latina, Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 2(2) pp. 50-63.

*Recibido:* 2/05/2015 *Aceptado:* 7/07/2015





ANA MARÍA  
VALLEJO DE LA OSSA

Universidad de Antioquia, Colombia  
anakio@hotmail.com

Actriz, dramaturga, directora e investigadora. A lo largo de su carrera ha trabajado en colaboración con múltiples artistas: Paolo Magelli, La compañía Dromesko (Francia), Río Teatro Danza Caribe (Venezuela), Juliana Reyes, Adela Donadio, Mapa Teatro, La Mosca negra, la Ex-Fanfarría Teatro (Colombia). Sus obras publicadas son Pasajeras, Editorial Casa de América, Madrid, Magnolia Perdida en Sueños, Colección Academia Superior de Artes de Bogotá, Pies Hinchados (mini play), encargado por el Royal Court Theater de Londres y Oraciones, Premio Nacional de Literatura, Universidad de Antioquia. Con Río Teatro Caribe (Francisco Denis y Talía Falconi) escribió Juanita en traje de baño rojo, Bosque húmedo y Violeta, además de los guiones de largo metraje Aventuras y sufrimientos de Moses Smith y Tarkari de Chivo. Recientemente obtuvo con Federico Valdez el premio de dramaturgia y composición musical de Iberescena-Ibermúsica con la obra Pies morenos sobre piedras de sal. Actualmente es profesora en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y aspirante al doctorado en Artes en la Universidad de París III, Sorbonne-Nouvelle, Francia.

Reflections on body connection and writing  
in contemporary latin american theatre

**ABSTRACT:** In Latin America's contemporary theater, body and writing belong to a fabric of which they are simultaneously matter and meaning. By frequently renouncing mimesis as the only foundation of dramatic writing and in some cases renouncing the idea itself of theatrical play, today's theatricalities, give the body a privileged place as a means and as a theme. In that process, they have definitely expanded the notion of theatrical writing.

**Keywords:** *Theater, Body, Writing, Drama, Latin America*

**RESUMEN:** En el teatro contemporáneo de América Latina, cuerpo y escritura hacen parte de un tejido del cual son al mismo tiempo materia y sentido. Al renunciar con frecuencia a la mimesis como único fundamento de la escritura dramática y en algunos casos a la idea misma de obra teatral, las teatralidades de hoy le acuerdan un lugar privilegiado al cuerpo, como medio y como tema, o si se quiere como soporte y como pregunta y en ese proceso han definitivamente expandido la noción de escritura teatral.

**Palabras clave:** *Teatro, Cuerpo, Escritura, Drama, América Latina*

Reflexões sobre a conexão do corpo e escrita em  
contemporânea da América Latina theatre

**RESUMO:** No teatro contemporâneo da América Latina, corpo e escritura fazem parte de um tecido do qual são ao mesmo tempo matéria e sentido. Ao renunciar com frequência à mimese como único fundamento da escritura dramática e em alguns casos à ideia mesma de obra teatral, as teatralidades de hoje lembra um lugar privilegiado ao corpo, como meio e como tema, ou se quer como suporte e como pergunta e nesse processo têm definitivamente expandido a noção de escritura teatral.

**Palavras-chave:** *Teatro, Corpo, Escritura, Drama, América Latina*

ANCESTRAL CONEXIÓN.

Óleo sobre lienzo.  
Diana Ayala.

# REFLEXIONES SOBRE LA RELACIÓN CUERPO Y ESCRITURA EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO DE AMÉRICA LATINA<sup>1</sup>.

Cuerpo y escritura son nociones hasta hoy inseparables en el teatro, aunque existan intentos de un teatro sin cuerpos y de un teatro corporal sin escritura. En *Heroína* (De la Parra, 1994) por ejemplo, un texto teatral “irrepresentable”, escrito por el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra (1993), el autor le propone a un lector, co-creador, realizar en su mente la puesta en escena de la obra sin la mediación de actores que encarnen a los personajes y en definitiva sin representación escénica de ningún tipo. En otra obra mucho más reciente, el compositor y director de escena Heiner Goebbels, conocido además por su cercanía en un momento dado con el autor alemán Heiner Müller, se acerca a lo que él mismo denomina “estéticas de la ausencia”, a través de un teatro esta vez puramente escénico, sin actores. Goebbels crea una obra en la que algo sucede, sin que le suceda a alguien<sup>2</sup>. Sin embargo, tanto el teatro para la imaginación de De la Parra, como el teatro instalación de Goebbels, se realizan gracias a la percepción de quien vive la experiencia, gracias al cuerpo del lector o del espectador, y gracias a una escritura en la que el cuerpo, incluso en razón de su ausencia, es fundamental.

El teatro es pues un arte del cuerpo, pero también un arte de la escritura (mejor aún, de escrituras). Para Alain Badiou (2013), el texto teatral permite entre otras cosas una relación con el tiempo distinta a la del espectáculo efímero. Es el texto lo que perdura, nos dice Badiou: “Estoy convencido de que el teatro puede y debe perdurar en el retiro simbólico que constituye un texto, y a partir del cual aquello que desapareció, la representación, el espectáculo, la negociación, puede recomenzar, resucitar”<sup>3</sup>.

El texto vale entonces también como promesa; no tanto como promesa de su propia duración, como suerte de bello vestigio de ese teatro que se ha hecho, sino sobre todo como promesa de un nuevo comienzo, de actualización de un sentido, de repetición creativa. Y sin embargo, ante el

1. Este artículo hace parte de una investigación más amplia para una tesis doctoral en preparación, dirigida por los profesores Joseph Danan y Víctor Viviescas, y corresponde, en buena parte, a una ponencia realizada en el II Encuentro Latinoamericano de Investigadores/as sobre cuerpos y corporalidades en las culturas, en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) de la Universidad Francisco José de Caldas, del 3 al 8 de octubre de 2015.

2. Intervención de Heiner Goebbels en el marco del Congreso ISPA (International Society for the Performing Arts), 10 de abril de 2014, Bogotá.

3. “Je suis convaincu que le théâtre peut et doit demeurer dans le retrait symbolique que constitue un texte, et à partir duquel ce qui a disparu en effet, la représentation, le spectacle, la négociation, peut être recommencé, ressuscité” (Badiou avec Truong, 2013, p. 59).

gran protagonismo del cuerpo en las manifestaciones teatrales contemporáneas cabe preguntarse: ¿Es posible pensar en el teatro la presencia de cuerpos que no estén, de algún modo, atravesados por una escritura, cuerpos que no generen algún tipo de lectura, cuerpos despojados de todo discurso, cuerpos sin significados inscritos en ellos? o ¿es que tanto el teatro como el cuerpo son siempre, como diría Derrida, lugares de inscripción? “Ni siquiera las obras de arte más vehementemente silenciosas pueden evitar ser atrapadas en una red de diferencias y referencias que les dan una estructura textual”, dice Derrida (2013).

Un vasto paisaje de creaciones contemporáneas parece demostrar que no solo el teatro se sigue dando en esa tensión o fusión entre escritura y cuerpo, sino que en tal compleja unión la dimensión dramática, en mayor o en menor medida, y de muy diversas formas, tal como lo afirma Jean Pierre Sarrazac (2012), sigue jugando un rol determinante.

Mi acercamiento a las distintas posibilidades de comprensión de la idea de *escrituras del cuerpo*, con la que busco nombrar la relación actual entre el cuerpo y la escritura en un número importante de obras o eventos teatrales, responde a tres hipótesis fundamentales que se entrecruzan y que la investigación realizada en el marco de una tesis doctoral ha permitido verificar: la primera es que desde finales de los 80 y hasta hoy, el lugar del cuerpo en el teatro o en las que se denominan, de manera más amplia, las teatralidades de América Latina, es protagónico.

La segunda es que este protagonismo del cuerpo en muchas de nuestras expresiones escénicas, este teatro antes que nada corporal, al renunciar con frecuencia a la representación de obras de ficción, o a la *mímesis* como fundamento de las obras, o incluso a la noción de obra propiamente dicha, ha modificado radicalmente los modos de producción de textos y en general la escritura teatral; fenómeno que invita a una comprensión más amplia de la noción de escritura. Y la tercera es que si bien la importancia de un “teatro del cuerpo” es notoria desde la segunda mitad del siglo XX en muchos escenarios del mundo, en América Latina el fenómeno responde no solo a condiciones de producción específicamente latinoamericanas, sino que las preguntas por el cuerpo, su sentido, su tratamiento, sus poéticas, están íntimamente vinculadas a las situaciones histórico-políticas que aquí se viven y por ende sensibles al análisis a luz de esas situaciones sociales particulares y desde la reflexión de su dimensión ética-estética.

En la historia reciente de América Latina, en esa historia dispar, heterogénea, de una complejidad distinta en cada una de sus regiones, el problema del cuerpo, de los cuerpos, principalmente el de la violencia ejercida sobre ellos, dará lugar a variadas formas de escritura teatral, en y por fuera de la tradición dramática. El auge de las llamadas *escrituras escénicas* es en buena medida una consecuencia de ese lugar privilegiado que ocupa el cuerpo en las teatralidades contemporáneas. Este *giro corporal* ha generado escrituras tan plurales, distintas, singulares, que unas y otras, las escrituras de autor, como aquellas creadas en procesos escénicos por artistas que se unen en torno a un proyecto particular, deben hacer parte de un corpus a través del cual se busca un acercamiento a las poéticas actuales del cuerpo y mediante el cual se quiera, así mismo, interrogar la escritura teatral hoy.

El gusto por lo diverso, lo indisciplinado y por las llamadas formas artísticas fronterizas, hace parte de las reivindicaciones de no pocos creadores que consolidan su obra a partir de los años noventa. Entre esos años, caracterizados además en América Latina, según algunos especialistas, por un sentimiento general de confusión, de apatía o decepción colectiva, tanto en los ámbitos sociales, como en el clima político<sup>4</sup> y los primeros años del nuevo siglo, no menos turbulentos,

---

4. En el artículo Abal Medina y Julieta Suárez Cao describen el ambiente político de este período de transición con estas palabras: “En el nuevo siglo la percepción del fracaso se torna evidente, los distintos partidos que ocuparon los gobiernos no fueron finalmente capaces de mejorar el nivel de vida de los ciudadanos. Desde los que con más fuerza defendieron el credo neoliberal, como el partido Justicialista con Carlos Menen en Argentina, hasta los que plantearon más claramente su oposición, como el chavismo, todos fracasaron a la hora de poder promover crecimiento económico e inclusión social, generando así una fuerte sensación de frustración con la política misma” (p. 424).

se crean las obras que permiten esta reflexión. Tal vez, el vacío dejado en ese fin de siglo, por eso que Jean-François Lyotard había llamado unos años antes “el fin de los grandes relatos históricos”, intenta llenarse con la presencia problemática pero contundente del cuerpo. Ese cuerpo que ningún avance científico ha podido organizar, definir o realmente dominar, y que un célebre matemático describirá como “un ensamblaje de formas fractales, geometría caótica”, y agregando: “nuestros pulmones son árboles fractales y no bolsas de aire, y nuestros cerebros son redes fractales de neuronas que transportan pensamientos caóticos” (Stewart, 2010).

Este apasionamiento por el cuerpo en la obra artística tiene múltiples orígenes. Una mirada panorámica a la historia revela de qué manera el paso del siglo XIX al siglo XX dio nacimiento a un movimiento acelerado de importantes transformaciones de toda índole, conduciendo a los artistas del teatro a replantearse seriamente los principios esenciales de su trabajo creativo y el lugar del cuerpo en estos procesos. Las distintas crisis que enfrentaron o provocaron las dramaturgias de los más reconocidos autores del siglo XX, correspondieron a crisis de las formas escénicas como tales. Dichos movimientos llevaron a autores, directores y, sobre todo a los actores, a concentrarse en profundas indagaciones sobre el cuerpo. Recordemos por ejemplo que como respuesta al teatro realista y naturalista de los actores, Vsevolod Meyerhold (2003) promueve la biomécanica, una forma de racionalizar los movimientos del actor y de aplicarse al afinamiento de esa máquina extraordinaria y sensible que es el cuerpo. Como Meyerhold (2003), muchos creadores se concentran desde sus propias perspectivas y búsquedas estéticas en el cuerpo. Las corrientes artísticas que se sucedieron desde entonces abonaron el terreno

para los cambios definitivos en las maneras de concebir el teatro que conoce el siglo XXI. El cuerpo fue decisivo para las famosas vanguardias europeas de los primeros decenios del siglo XX, también para la llamada generación de la ruptura en el teatro moderno con autores como Beckett a la cabeza. Es tan central el tema del cuerpo en la obra del autor irlandés que hoy podemos hablar de un cuerpo beckettiano para referirnos al cuerpo decadente, deteriorado, mutilado, adolorido, del ser humano contemporáneo. Antes Bertolt Brecht, escritor y al mismo tiempo responsable de todo el entramado escénico de sus montajes, revolucionó dos territorios: el de la escritura y el de la puesta en escena, y con ellos, el del arte del actor: este ya no tiene como única función la total encarnación de un personaje como en el drama decimonónico, de suerte que distanciándose por momentos del personaje, el actor brechtiano pone su propio cuerpo en escena, “lo expone”: La relación actor-cuerpo se ve transformada anunciando los cambios radicales que en ese sentido conocerán el teatro moderno y el teatro contemporáneo. No debemos olvidar que la idea de escrituras escénicas, corriente hoy en el panorama teatral, y en las cuales lo corporal hace parte de gramáticas particulares y primordiales, es, tal como podemos deducirlo de las reflexiones de Jean Pierre Sarrazac (2012), asimilable a prácticas, como por ejemplo las de Piscator desde esas primeras décadas del siglo pasado: “De manera lúcida, Brecht remitía el teatro de Piscator, si no al dominio de lo posdramático, si al de lo para-dramático. Brecht llamaba a Piscator “autor de espectáculos” y se nombraba a sí mismo como “autor de piezas”<sup>5</sup>.

Lo cierto es que la evolución del lugar acordado al cuerpo en ambos terrenos de escritura, tanto en las piezas de Brecht, como en los espectáculos de Piscator, prepara ese famoso giro corporal del que hablamos hoy. Después de Brecht, autores tan decisivos en la historia del teatro del siglo XX como Heiner Müller, para solo nombrar a uno, exigen para su teatro actores a la altura de escrituras fragmentadas, distanciadas; en las cuales el concepto mismo de mimesis tal como este opera en el drama que lo precede se agrieta, y en las que la exploración física y la importancia del cuerpo es cada vez mayor.

También un teatro cercano a las artes plásticas como el de Tadeusz Kantor, las exploraciones en búsqueda del actor *santo* del director Jerzy Grotowski, las dramaturgias fragmentadas de autores de tantos orígenes, y en gran medida la libertad formal a la que se atreve el performance, tanto en Europa,

5. «Avec lucidité, Brecht renvoyait le théâtre de Piscator sinon au domaine du postdramatique du moins à celui du para-dramatique. Il appelait Piscator “l’auteur de spectacles” et se designait lui-même comme “l’auteur de pièces”» (Sarrazac, 2012, pp. 73, 74). (Traducción de la autora).



como en América Latina y en Estados Unidos despejaron la vía para que en este nuevo siglo el teatro pueda ser entendido desde perspectivas muy amplias. Siendo así, la noción misma de escritura teatral se ha expandido para dar cuenta o aproximarnos a las maneras diversas que existen hoy de escribir para o en el teatro.

## escritura Escrituras del cuerpo cuerpo

*Artaud: Lengua - Madre*, es el título de una de las obras recientes de Emilio García Wehbi, creador de teatro argentino, esta vez con la colaboración de Gabo Ferro, conocido más como músico que como actor en Argentina. En esta obra, estrenada en 2015 en Buenos Aires, se despliega toda una poética del cuerpo: del atormentado cuerpo de Artaud que la obra evoca, de los cuerpos exuberantes y a la vez vulnerables de los actores, de los cuerpos de los espectadores impresionados por la experiencia que tiene lugar en la escena; una experiencia cargada de fuertes estímulos sensoriales, y sobre todo, de algunos gestos difíciles de mirar.

Pero también podríamos decir que la obra gira en torno a la escritura misma, a las inscripciones o marcas de los propios cuerpos, a la escritura como gesto extremo, íntimo o artístico. Escrituras de variada naturaleza, que no son propiamente dramáticas, conformando juntas una escritura teatral: fragmentos de los cuadernos que escribiera Artaud durante los años de encierro en el asilo de Rodez, un manifiesto sobre el artista contemporáneo, escrito y leído en tono paródico por los actores, citas de breves cartas de una enferma mental argentina sobre un niño con problemas estomacales crónicos, etc. Así cuerpo y escritura se entretienen en un texto escénico que además durante el proceso de creación da origen a otro material: un libro, libro que en cambio no busca ser teatral sino más bien un objeto que goce, de, valdría decir, cierta independencia literaria.

Desde intenciones, tonos y formas muy distintas, obras como *Baños Roma* del grupo mexicano Línea de sombra, o *Los incontados* de Mapa Teatro en Colombia, comparten, con muchas otras producciones recientes, esta característica: el cuerpo y la escritura hacen parte de un entramado del que son a la vez materia y sentido.

Son este tipo de obras, al lado de otras obras de autores de teatro latinoamericanos, en las que se crean singulares poéticas del cuerpo, las que mi investigación busca aprehender: el cuerpo erotizado dentro de atmósferas de muerte del autor argentino Alejandro Tantanian, los cuerpos incompletos en las obras del mexicano Jaime Chabaud, el cuerpo permanentemente observado,

cuerpo



controlado, de una obra como *Tebas Land* de Sergio Blanco, los cuerpos maltratados de las ciudades latinoamericanas en las obras de Victoria Valencia o aquellos torturados, desaparecidos, ausentes, e imposibles de representar, evocados por Víctor Viviescas en su obra *Infierno*. Las obras mencionadas se crean entre los años noventa y hoy. Periodo en el que muchos estudiosos sitúan el fenómeno llamado *giro corporal*.

Desde esa última década del siglo pasado en prácticas e investigaciones, el cuerpo es, y con mayor intensidad que nunca, objeto de teorías y de trabajos académicos, así como de muy diferentes expresiones en el terreno artístico. Aunque la preocupación por el cuerpo, como ya se ha señalado, sea central en una gran cantidad de obras y pensamientos teóricos a lo largo de todo el siglo XX y, particularmente, a partir de los años sesenta tal como lo afirma el investigador español José Antonio Sánchez (2012)<sup>6</sup>, los años noventa enmarcan el gran florecimiento dentro de los estudios culturales y los estudios de género, teorías tan importantes para la producción de nuevos discursos sobre el cuerpo y las corporalidades como las llamadas teorías *Queer*. Dichos estudios, asociados muy especialmente a pensadoras como Judith Butler y Teresa de Lauretis<sup>7</sup>, comparten búsquedas con aquellos artistas que sitúan al cuerpo en el centro de sus creaciones. El teatro, un arte del cuerpo, no es por supuesto ajeno a todas estas corrientes.

## Teatro performático o estrategias para un nuevo teatro político.

El teatro de Jesusa Rodríguez, de los grupos Ojo y Lagartijas tiradas al sol, en México, el de Emilio García Webhi, en Argentina, el de Río Teatro Danza Caribe, en Venezuela, las obras de Mapa Teatro, trabajos de los últimos años de La Candelaria o del creador también colombiano Víctor Viviescas, obras del Teatro da Vertigem, en Brasil, buena parte de la producción del grupo

6. "El cuerpo de los años sesenta fue el lugar de la revolución. Tanto quienes vincularon la transformación social a la exploración y tratamiento de lo traumático –Living, Tabori–, como quienes sacaron el teatro a las calles y a los pueblos en alianza con proyectos concretos de transformación –los teatro del oprimido, el teatro radical y las dramaturgias de creación colectiva latinoamericanas– hubieron de situar el cuerpo en el centro de su producción, no solo el cuerpo del actor, sino también el cuerpo del espectador" (Sánchez, 2012, p. 323).

7. Así lo expresa en su tesis la investigadora francesa Cécile Chamayou: «A principios de los años 1990 asistimos en Norteamérica a una multiplicación de campos de investigación: basados en el principio de acuerdo al cual la heterosexualidad es el resultado de una hetero-normatividad que regula el deseo de los individuos con el fin de responder a la pretendida naturalidad de los géneros sexuales, los Queer Studies, por ejemplo, se consagran al estudio de fenómenos que subvierten la a-normalidad sexual –la homosexualidad, la bisexualidad, el travestismo, etc.– con el fin de demostrar la pluralidad de comportamientos. El objetivo de la teoría Queer, expresión forjada por la teórica Teresa de Lauretis, es, en suma, trabajar contra la exclusión de las minorías». («on assista au début des années 1990 en Amérique du Nord à une multiplication des champs de recherches: reposant sur le principe selon lequel l'hétérosexualité est le résultat d'une «hétéronormativité » qui régule le désir des individus afin de répondre à la prétendue naturalité des genres sexuels, les Queer Studies, par exemple, se consacrent à l'étude de phénomènes qui subvertissent l'«a-normalité» sexuelle –l'homosexualité, la bisexualité, le travestissement, etc.– afin de démontrer la pluralité des comportements. Le but de la théorie Queer, expression forgée par la théoricienne Theresa de Lauretis, est en somme d'œuvrer contre l'exclusion des minorités») (Chamayou, 2010, p. 88).

Yuyachkani en Perú, así como muchos otros trabajos del teatro contemporáneo de América Latina comparten pues un marcado interés por el cuerpo como tema y soporte de creación y tienen también en común el hecho de crear escrituras propias, polimorfas y liberadas de los límites que los distintos géneros suponen.

Estos colectivos artísticos, cercanos a los debates sociales y partícipes muy activos desde sus trabajos en la vida política, tienen además en común una relación de aprovechamiento de formas como el circo, el cabaret, la cuentería, la comparsa popular y, particularmente, en las últimas décadas, un evidente acercamiento al arte del performance.

En relación con el performance podemos preguntarnos: ¿Por qué este acercamiento a un género artístico que durante mucho tiempo se ha separado deliberadamente de la práctica teatral, que se ha incluso definido en muchas ocasiones en oposición a esta?: “El Performance no es teatro, esa es la premisa” es el título de un artículo que el artista venezolano de performance Carlos Zerpa publica en su blog en el 2002<sup>8</sup>. ¿Qué mueve a todos estos creadores teatrales entonces a recurrir al lenguaje del performance y qué tipo de obras resultan de dicha incursión? ¿Cómo se dan en estos casos los procesos de escritura? ¿Se rompe en estas obras definitivamente con el drama?

8. <http://tijuana-artes.blogspot.fr/2013/08/el-performance-no-es-teatro-esa-es-la.html>

Estas preguntas hacen eco a la reflexión y a los cuestionamientos en los que profundiza Joseph Danan en su libro *Entre théâtre et performance: la question du texte* (2013) (Entre el teatro y el performance: la pregunta por el texto). En dicho ensayo Danan nos permite comprender de qué manera el teatro europeo contemporáneo se desliza desde lo teatral hacia lo performático impulsado principalmente por una ruptura con la mimesis aristotélica, pero sin dejar de ser teatro, sino más bien habitado por lo que Danan llama un “état d’esprit performatif” (Danan, 2013, p. 27). Es este “estado de espíritu performático” el que nos parece notorio en las obras de los creadores mencionados. En dichas obras podemos observar de qué modo lo performático, como cualidad o dimensión, posibilita y potencia las diversas poéticas y escrituras del cuerpo que se dan en los caminos de la creación teatral en América Latina y de qué modo tal cercanía ha estimulado el surgimiento, no solo de lo que se conoce como una dramaturgia expandida sino de eso que Danan llama “nuevas formas de *dramaticidad*” (2013, p. 79).

Lo cierto es que la distancia que separaba al performance del teatro, por los rasgos que por ejemplo Roselee Goldberg indica en su libro sobre el performance (2012), se ha acortado, y las vías de exploración del teatro, incluidos los caminos de la escritura dramática contemporánea, permiten esta cercanía: el desplazamiento del personaje por parte del actor, la ausencia de una verdadera intriga, una comprensión novedosa de la idea de acción, la fragmentación o la falta de unidad de la obra, la brevedad o al contrario una extensión desmesurada, son características presentes en una buena parte, no solo del teatro en general, sino del teatro dramático contemporáneo. Jean Pierre Sarrazac, arriba citado, ha realizado uno de los más profundos análisis de esta gran variedad de rupturas, metamorfosis y reinenciones del drama.

Mapa Teatro, ejemplo de un teatro performático como vía para una singular escritura del cuerpo.

En las obras que conforman el tríptico *Anatomía de la violencia* de Mapa Teatro<sup>9</sup>, el tejido entre la

---

9. El Tríptico conformado por *Los santos inocentes*, *Discurso de un hombre decente* y *Los incontados* se completó con el estreno de esta última obra, que además de cerrar contiene a las dos obras anteriores, el 4 de abril de 2014 en la sede de Mapa Teatro durante el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá y que se presenta así en los programas de difusión: “Tres fiestas. La primera es una celebración pública que sucede en la calle de un remoto pueblo del pacífico (colombiano), donde hombres enmascarados, vestidos de mujer, dan látigo a quienes ponen la cara en las calles (*Los santos inocentes*, 2010). La segunda fiesta, privada, se ha llevado a cabo en algún lugar de la selva colombiana donde el más célebre de los narcotraficantes ensaya un delirante discurso sobre la legalización de la droga (*Discurso de un hombre decente*, 2012). La tercera, en la intimidad del salón de una casa de familia, muestra a un ventrílocuo y a su muñeco, contar a dos niños la historia de la revolución (*Los incontados*, 2014). Este montaje de fiestas, instalado en tres dispositivos consecutivos que el espectador descubre progresivamente, pone en escena tres caras de la violencia en Colombia (paramilitarismo, narcotráfico y guerrilla). Entre instalación teatral y etno-ficción, el tríptico constituye una mezcla de archivos y testimonios; documentos reales y ficticios, actores y testigos; sonidos procesados y música en vivo”.



acción de los actores, que no es una acción dramática en el sentido convencional, y los efectos de realidad (que no podríamos denominar performance), resulta sutil al mismo tiempo que complejo. Este entramado exige tanto a los actores, a los participantes no actores, como a los espectadores, un ejercicio intenso de decodificación, de lectura crítica y de vivencia sensorial: la segunda obra del tríptico llamada *Discurso de un hombre decente* juega, al igual que las otras dos, con varios niveles de ficción y de realidad.

En cada lugar donde se realiza, teatro o museo, la obra empieza con la intervención de un verdadero experto en drogas que da a los espectadores una breve explicación sobre los efectos de la cocaína o sobre el problema de la prohibición o sobre la relación guerra y narcotráfico, entre otros. Este experto –distinto en cada ocasión en la que la obra tiene lugar– es siempre interpelado en tono burlón por una actriz, que sí interpreta un rol de periodista y que está presente, cada vez más excitada como por un consumo desaforado, a lo largo de toda la obra.

Después de ese primer plano del conferencista, usando micrófono, en proscenio, con luz plena y libre de cualquier efecto o artificio teatral, se van revelando por capas otros planos: planos espaciales, de atmósferas inquietantes y gran carga poética, que evocan la selva colombiana, y planos de sentido que evocan la complejidad del conflicto nacional. Textos inventados y documentos, actores y no actores, se encargan de presentarnos un mundo insólito de relaciones entre espectáculo y vida social, entre citaciones de la vida política o los dramas personales de los protagonistas del conflicto y la respuesta a la vez analítica y paródica de los creadores del montaje teatral.

Un momento de la obra es ejemplar en este sentido de mezcla, de montaje: en la escena, velada por una malla o pantalla transparente creando una distancia sobre lo que acontece, se encuentran un cantante popular de rap conocido por los espectadores, recordándonos por su ropa y sus gestos a Pablo Escobar, el mafioso colombiano, pero sin interpretar realmente un personaje. El cantante lee un discurso que supuestamente el narcotraficante llevaba en su bolsillo el día que fue abatido por la policía en Medellín, un discurso de posesión presidencial. Aparece también una actriz cubierta de hojas de coca parodiando una danza ritual mientras que al fondo una pequeña banda musical –la verdadera banda musical que amenizaba fiestas privadas del capo– acompaña con una música tropical, en sordina, la acción. *Discurso de un hombre decente* es sin lugar a dudas un ejemplo elocuente de un teatro multiforme en el que la relación teatro-performance, si de performance se trata, se complejiza y en el que la noción de escritura teatral se ha expandi-

do. Lo performático aparece tan mezclado con el teatro que termina por diluirse en él. Ese “état d’esprit performatif” del que habla Danan, o la dimensión performática que hemos señalado, atraviesa toda la obra de Mapa Teatro y de manera tan estratégica que favorece la creación de una obra igualmente poética como política y la invención de nuevas escrituras del cuerpo. Una obra además indiscutiblemente teatral: a pesar, o más bien, gracias a la belleza del espectáculo, no hay ambigüedad sobre los problemas que la obra plantea, entre ellos la pregunta por la relación fiesta-violencia, eje de todo el tríptico y la pregunta, en esta obra precisa, sobre la legalización de las drogas como uno de los pasos por considerar frente a la posibilidad del fin de la guerra colombiana.

Como en la obra citada de Mapa Teatro, es común encontrar en muchas creaciones latinoamericanas fragmentos dramáticos, narraciones tradicionales, toma de la palabra a título personal. Recordemos aquí que *A título personal* es justamente el nombre que La Candelaria le da a una de sus creaciones y en la que cada actor toma la palabra por momentos, “pone el cuerpo” para exponer no solo sus opiniones políticas, sino el sentimiento personal que lo une o lo confronta al colectivo. El actor en estas ocasiones expone su cuerpo en escena casi como lo haría en una manifestación política. Esta obra particular es un ejemplo entre muchos de estas formas de pasaje entre géneros diversos y así mismo demuestra de qué manera, la forma dramática no desaparece, sino que se camufla, apareciendo y desapareciendo dentro de un teatro que le debe tanto a las libertades formales del performance como a un teatro de distanciamiento a la manera de Brecht.

Con cierta frecuencia estas obras hacen pensar también en una especie de nuevo teatro de variedades que responde a necesidades expresivas, relacionadas la mayoría de las veces con el contexto en el que surge la obra, con los problemas que ese contexto releva. En todas ellas, y sin desconocer sus claras singularidades, se pueden distinguir detonantes comunes:

- — El deseo de ruptura con un teatro puramente mimético.
- — La búsqueda de un teatro que incluya mucho más al espectador.
- — La voluntad de proponerle a los espectadores o participantes experiencias abiertas, en las que cada uno pueda organizar el sentido de la misma desde su vivencia particular y sus propios recursos en tanto que co-creador.
- — El deseo de una libertad creativa, que para algunos de ellos no existe verdaderamente en los procesos convencionales de puesta en escena.

- La necesidad de los actores de exponerse y de escribir en nombre propio y con sus propios cuerpos sobre la escena.

## Referencias:

Badiou, A., y Truong, N. (2013). *Eloge du théâtre*. Café Voltaire, Flammarion.

Chamayou, C. (diciembre, 2010). *Les écritures du corps dans les œuvres d'Evelyn Schlag et Elfriede Jelinek. Etude des genres sexuels et des genres littéraires*. (Thèse de doctorat - Etudes Germanophones dirigée par M. le Professeur Jacques Lajarrige, Cereg). Université Danan, J. (2013). Entre théâtre et performance: la question du texte. Acte Sud-Papier, «Apprendre». No 35. Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

De la Parra, M. A. (1994). *Heroína. Teatro*. Valladolid: Ediciones Premio Caja España.

Derrida, J. (2013). *Artes de lo visible (1979-2004)*. (1a. ed.). España : Ellago.

Goldberg, R. (2012). *La Performance, du futurisme à nos jours, nouvelle édition*, Thames & Hudson, *L'université de l'art, traduit de l'américain par Christian – Martin Diebold et Lydie Echasseraud*.

Meyerhold, V. E. (2003). *La biomecánica. En Teoría teatral*. (7ª ed.). Ediciones Fundamentos.

Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea (p. 323)*. México: Editorial Paso de Gato, Serie Teoría y crítica teatral.

Sarrazac, J-P. (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Poétiques, Seuil.

Stewart, I. (2010). *¿Juega Dios a los dados? La nueva matemática del caos (p. 9)*. Barcelona: Drakontos Bolsillo, Crítica.

<http://tijuana-artes.blogspot.fr/2013/08/el-performance-no-es-teatro-esa-es-la.html>

cuerpo