

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Sede principal

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha s/n

28012 Madrid

Tel. (+34) 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario

De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h

Domingo

de 10:00 a 14:30 h

visita completa al Museo,

de 14:30 a 19:00 h

visita a Colección 1

y una exposición temporal

(consultar web)

Martes

cerrado

Las salas de exposiciones

se desalojarán 15 minutos

antes de la hora de cierre

Nº 036-18-009-1 D.L. M-34083-2018

Mapa Teatro

De los dementes, ò faltos de juicio

31 de octubre de 2018 - 29 de abril de 2019

Edificio Sabatini, Espacio 1, Sala de Bóvedas, Escaleras

Programa Fisuras

Programa educativo
desarrollado con el patrocinio
de Fundación Banco Santander

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

educaRSe
Santander
Fundación

De los dementes, ò faltos de juicio



Los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden Cortés, artistas transdisciplinares fundadores de Mapa Teatro (París, 1984), tienen sus orígenes en dos lugares del mundo separados por el océano Atlántico. Si bien han compartido distintos momentos de su vida entre los Andes colombianos y los Alpes suizos y han tendido, a lo largo del tiempo, puentes de distintas formas entre Latinoamérica y Europa, han elegido Colombia como lugar de residencia para su laboratorio de artistas.

Desde hace más de tres décadas, Mapa Teatro ha venido construyendo una cartografía propia, singular, que gira en torno a su deseo de producción de *Artes vivas*: término que estos dos cartógrafos-antropófagos devoraron de un cuerpo-lengua anglo-sajón (*Live Arts*) y que han regurgitado y reinventado en Latinoamérica en el transcurso de todos estos años, en compañía de artistas y pensadores de diversas latitudes. En ese devorar transcreador, la presencia concreta de cuerpos humanos en la obra, que da origen al término inglés, se convierte en la presencia invisible de la vida misma en el trabajo artístico, condición de su existencia.

Pensar y desarrollar la práctica artística, cualquiera que esta sea, como modo de producción de artes vivas, ha sido su táctica para la elaboración de un "pensamiento-creación": gesto a la vez ético, estético y político que ha implicado la inmersión y exposición de los cuerpos; la transgresión de fronteras geográficas, lingüísticas y disciplinares, así como su fricción con problemáticas locales y globales, a través de múltiples operaciones de montaje.

De esta forma, Mapa Teatro se ha convertido en un lugar de migraciones artísticas donde se desplazan continuamente el mito, la historia y la actualidad; los lenguajes y los medios (teatro, video, instalación, ópera, radio, intervenciones urbanas, acciones y conferencias performáticas); las geografías, las lenguas y los géneros; los espacios de la realidad y los escenarios de la ficción.

Para el Programa *Fisuras* el laboratorio de artistas de Mapa Teatro, guiado por sus cartógrafos, Heidi y Rolf Abderhalden Cortés y conformado por

Ximena Vargas, Timothy Noble, José Ignacio Rincón, Forrest Gray y una comunidad temporal experimental de las Minas de Marmato en Caldas, Colombia, ha imaginado la puesta en espacio, para tres lugares específicos del Museo Reina Sofía, de una "etno-ficción": *De los dementes, ò faltos de juicio*.

Esta etno-ficción parte de la historia del edificio Sabatini del Museo Reina Sofía, que fue sede del Hospital General y de la Pasión de Madrid hasta 1968. Fundado en el siglo XVI por el rey Felipe II, este refugio dedicado a la *hospitalidad* (asistencia a los pobres y marginales de la ciudad) tardaría dos siglos más en convertirse en un centro sanitario moderno. Para salvarlo de la ruina, Fernando VI decretaría que las limosnas otorgadas por la familia real y las procedentes de las Indias fuesen destinadas a los Hospitales General y Pasión, convalecientes y faltos de juicio: allí se acogería a enfermos de todo tipo, y en los sótanos, a aquellos excluidos de la sociedad, entonces llamados "dementes ò faltos de juicio". Cantidades considerables de monedas y objetos de oro llegadas de las provincias de América se destinaron al Hospital desde 1749.

A finales del siglo XVIII, Carlos III apoyó la creación de una Real Compañía de Minas y envió al Virreinato de Nueva Granada (hoy Colombia) a dos mineralogistas españoles para que aumentaran y rentabilizaran la producción de oro: don Juan José D'Elhúyar y don Ángel Díaz Castellanos. Los dos exploradores pasaron varios años en distintas minas del Virreinato, en Marmato particularmente, intentando implementar una nueva tecnología para la explotación minera que, por múltiples razones, se vio condenada al fracaso. En las minas de Marmato —tierra de la cultura precolombina Quimbaya, conocida por su sofisticada técnica de orfebrería y cuyo mayor tesoro reposa hoy en el Museo de América de Madrid—, don Ángel Díaz Castellanos sufrió los primeros síntomas de lo que en aquella época se diagnosticaba como *auriferus delirium*, por lo que tuvo que regresar a España y ser recluso en las Bóvedas del Hospital General y de la Pasión.

Como parte de esta etno-ficción, Mapa Teatro ha rastreado algunas huellas imperceptibles que dejó este mineralogista a su paso por tres espacios del



actual Museo (las Bóvedas, las escaleras que conducen a ellas y el Espacio 1 de la Planta 1), así como en los archivos del antiguo hospital. Guiados por los mineros de las minas tradicionales de Marmato, que siguen siendo explotadas en la actualidad, y defendidas por ellos del monopolio de las compañías multinacionales, los artistas de este laboratorio han vuelto a seguir los mismos pasos de don Ángel Díaz Castellanos en busca de sus fantasmagorías.

Todos los materiales recogidos, aquí y allá —incluida una estatuilla en oro de un cacique Quimbaya— han sido trasladados hasta los tres espacios del museo y transpuestos en imágenes, sonidos y máquinas para darle cuerpo a este *delirio aurífero*. El mismo delirio que condujo el proyecto colonial europeo, fundó las naciones de América e inventó la racialización, y que hoy conduce a la demente explotación capitalista global.



**Mapa Teatro Laboratorio
de Artistas, Bogotá:**

Heidi Abderhalden Cortés
Rolf Abderhalden Cortés*
Ximena Vargas
José Ignacio Rincón
Alirio García

Arquitecto programador:

Timothy Noble

Editor de vídeo: John de los Ríos

Editor de sonido: Forrest Gray

Maqueta: Arq^a Daniela Bright

Herrero: Héctor Guerrero

Ebanista: Edwing Pinzón

Artesano: José Alirio Melo

Comerciante: Carlos López

Consultoría investigación

Arq^a M^a Dolores Muñoz Alonso

* Profesor de la Facultad de Artes de la
Universidad Nacional de Colombia

Minas de Marmato:

**Asociación de Mineros Tradicionales
de Marmato**

Rubén Darío Rotavista
Yamil Amat
Eulises Lemus
Fernando Álvarez (Tornillo)

Compañía Minera La Esperanza

Omaira Morales Ramírez
José Guillermo Ortiz Olarte
Manuel Alberto Valencia
Carlos Holmes Cañaveral
Luvin Alfonso Gaviria (Bolsillo)
Santiago Correa
Sebastián Arredondo
Camillo Hernández
Libardo Ospina
Luis Emilio Calvo
Carlos Adrián García
Víctor Bañol
Raúl Izquierdo
Álvaro Gañán
Angie Zapata
Vanessa Cuervo

Mina de Oro El Respaldo - Echandía

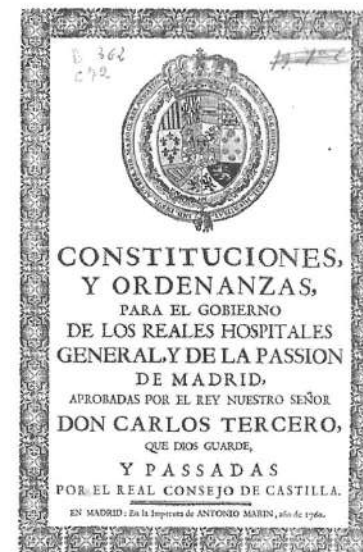
Wilson Flores
Omar González

Casa de la Cultura Marmato

Bernardo Álvarez
Marisela León
Josep Velásquez
Manuel Restrepo

Hospital San Antonio de Marmato

Cristian Alejandro Parra



CAPITULO XVII.

De los dementes, ò faltos de juicio.

ENseñando la experiencia, que muchos de los pobres enfermos, que vienen à curarse à los Hospitales, por resulte de una grave enfermedad, suelen declinar en demencia, ò locura, ha provisto la caridad de los que los han gobernado, fabricar algunos quartos, ò jaulas para encerrarlos durante el tiempo que subsistan, y que permitan sus indisposiciones removerlos à Toledo, ò à Zaragoza, por la imposibilidad de curarlos radicalmente en Madrid; y con el mismo motivo la Real Hermandad del Refugio ha recogido los que desvalidos, y desamparados ha encontrado por las calles, y los ha retirado por la quietud del público à estas jaulas, manteniendolos de su cuenta, por no haver en los Hospitales fondos, ni dotacion para estos enfermos: Y deseando la Junta, y Hermandad del Refugio, atender à estas urgencias, se ha convenido en que los Hospitales cuiden de los dementes, que se puedan recibir, y permita su cabimiento; y la Hermandad conducirá à Zaragoza, ò à Toledo, todos los que existan de ambas clases, procurando aprovechar los tiempos oportunos, y que no se dilate su remision.

La grieta del oro

José A. Sánchez

La fisura que abre ahora Mapa Teatro nos habla de una grieta lejana, aún sin cerrar, lugar de explotación y deseo, de ingenio y brutalidad, de resistencia y olvido. La ficción es a la fisura lo que la pólvora a la grieta: practica el corte para hacer visible lo encubierto. Este gesto produce una narración que podría ser leída casi como un cuento fantástico; sin embargo, en la naturaleza de la operación que la fabrica se manifiesta una afirmación de lo poético que es ya una toma de partido, una respuesta a la hendidura extractiva, a la soberbia racionalista y a las memorias borradas.

Mapa Teatro no es un colectivo teatral, sino un Laboratorio de artistas que ha llevado a cabo procesos de creación, investigación e intervención en múltiples formatos (escénicos, audiovisuales, discursivos) y ámbitos (artísticos, académicos, urbanos). Definen su hacer como una práctica de “artes vivas”, y los resultados de sus procesos como “gestos”. Lo “vivo” no hace referencia a la vida sin más, sino a lo efímero de prácticas que trabajan en cuerpos humanos concretos para interrogar problemáticas y contextos específicos sin ninguna limitación disciplinar previa. El “gesto” afirma un pensamiento poético que escapa a la exclusividad del soporte discursivo y expresa su resistencia a la fijación, la catalogación, la conservación fuera de contexto o la neutralización de su potencia política.

Uno de los primeros retos que plantea, pues, esta fisura, en continuidad con otras tentativas (de Mapa Teatro en otros lugares y de otros artistas en este Museo), es la introducción de “lo vivo” en este espacio cuya misión institucional es la de conservación (por más que esta no sea incompatible con otras, como la habilitación de marcos para la experiencia

estética y la generación de discursos). Al utilizar el término “gesto”, lo primero que viene a la imaginación es un cuerpo que realiza una acción o que se pone al servicio de la acción. Sin embargo, casi desde los inicios de su trayectoria, Mapa Teatro ha alternado o simultaneado la realización de propuestas que implican presencia (escénicas, performativas, participativas) con la de gestos en los que los actores se manifiestan en ausencia, siendo su función reclamar la activación de otros cuerpos. Estos pueden ser los de los propios visitantes que, sin verse privados de su condición de espectadores, actúan dentro de la instalación como presencias subsidiarias, al mismo tiempo significantes y opacas, en un espacio que ya no invita a ser recorrido sino a ser habitado. Así ocurrió en la versión de *Testigo de las ruinas*, expuesta en el Museo Reina Sofía en 2016¹, en la que los visitantes se convertían en depositarios de la vida ausente y asumían la responsabilidad de dar sentido a una multiplicidad de elementos que de otro modo permanecerían mudos. Aunque ellos no son los únicos a quienes se confía activar las instalaciones: tal función puede corresponder a “invitados”, como sucedió en la versión de esa misma pieza en la que intervinieron Antanas Mockus (alcalde de Bogotá en el momento de la demolición a comienzos de los 2000 del barrio marginal de El Cartucho, en pleno centro de la capital) y Juana María Ramírez (una de las últimas vecinas en abandonar el barrio)², o a los propios productores, en la figura de “testigos” del proceso que ellos mismos iniciaron³.

1 *Ficciones y territorios. Arte para pensar la nueva razón del mundo* (octubre de 2016-marzo de 2017).

2 *Testigo de las ruinas: archivo vivo* se presentó en *Arts and Politics*, Graz, 2011, y en el SFMOMA, San Francisco, 2012.

3 *Testigo de las ruinas*, en su formato de acción cinemática, se presentó por primera vez en el MuseumsQuartier de Viena en 2005. En Madrid se presentó en Casa de América, en 2008, y en el *Fringe* – Matadero, en 2016.

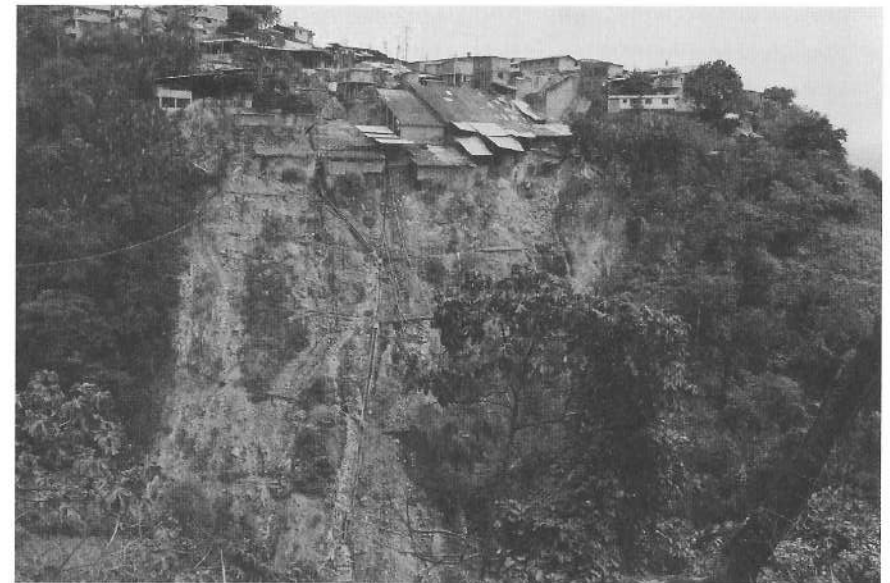
La ambivalencia de las obras de Mapa Teatro se hizo muy visible en *Los incontados: un tríptico* (2014), una instalación con actores, testigos e invitados que resumía la primera parte de su investigación sobre los cincuenta años de violencia en Colombia. Esa misma instalación (que forma ahora parte de la Colección del Museo Reina Sofía) se presentó en la Bienal de São Paulo⁴ sustituyendo la acción en vivo por una secuencia de sonido, imagen y movimiento mecanizado, cuya temporalidad preestablecida era compatible con una proposición a los visitantes para que se desplazaran y exploraran el dispositivo.

Si *La despedida* (2017), última producción escénica de Mapa Teatro, puede ser también vista como una instalación con actores⁵, cabría concebir *De los dementes, ò faltos de juicio* (2018) como una representación en la que los cuerpos que pudieron haberla habitado, han sido extraídos con el fin de hacer posible su exhibición en el Museo pero sin la asepsia necesaria para que sus huellas desaparezcan. Siguen ahí, latentes, produciendo una teatralidad paradójica que renuncia a la copresencia pero no al aparato que la posibilita. Se diría que su función es configurar el espacio como lugar de memoria; sin embargo, no solo se rememora el pasado, sino que se elabora lo que el testigo ha visto y efectivamente es, y se anuncia lo que podría llegar a ser (en el interior de la instalación o en el interior de la historia).

Hay en este tratamiento de la re-presentación un vestigio de la escritura de Samuel Beckett y su teatro de personajes muertos en vida, o solo vivos en cuanto entregados a la repetición constante de su agonía. En las piezas de Mapa Teatro, los actores tienen esa unidimensionalidad que las figuras de

4 La instalación *Los incontados: un tríptico* se presentó en la 31ª Bienal de São Paulo en 2014.

5 *La despedida* se estrenó en el Théâtre de la Ville de Lausanne en 2017.



Beckett requieren: no llegan a ser personas, operan más bien como soportes, médiums, pantallas o asistentes que hacen posible que la acción avance y se repita cada noche, después de un final que ya aconteció⁶. Por eso resulta aparentemente tan simple sustituir el cuerpo presente por el cuerpo latente.

Casa tomada, la primera producción de Mapa Teatro tras su retorno de París a Colombia en 1987, fue en cierto modo una versión beckettiana del cuento de Julio Cortázar⁷, y *De Mortibus: Requiem for Samuel Beckett* (1990), una confrontación con buena parte de la dramaturgia y la narrativa del autor irlandés. Mientras trabajaban en la preparación de aquella pieza, Rolf Abderhalden se entrevistó con Beckett en la residencia de ancianos donde pasó los últimos años de su vida (después de un breve internamiento en el hospital de Sainte-Anne), y recibió de él un ejemplar autografiado de la página del periódico *The Guardian* donde se había reproducido su última publicación, *Stirrings Still*⁸. La impronta directa se hizo evidente en instalaciones como *Camino* (1997), *Lo demás es silencio* (1999) o *Pieza decorazón* (1997, la más beckettiana de las piezas de Heiner Müller). Pero la recurrencia de ciertos motivos y modos poéticos en la producción de Mapa Teatro apunta más bien hacia una afinidad intelectual y artística. Entre los motivos, cabe destacar el del fracaso, y enlazado a él el de las ruinas, que Mapa Teatro traslada al ámbito colectivo, donde el desengaño, la enfermedad

6 Samuel Beckett, *Final de partida*, 1957.

7 El teatro de Beckett es tan literario como gestual. Roger Blin, discípulo de Antonin Artaud, fue responsable de las primeras puestas en escena de sus obras. Rolf y Heidi Abderhalden se formaron en París en la Escuela Jacques Lecoq, quien había comenzado su actividad docente en 1947 en la escuela que fundaran Jean Louis Barrault y Roger Blin: Education par le Jeu Dramatique.

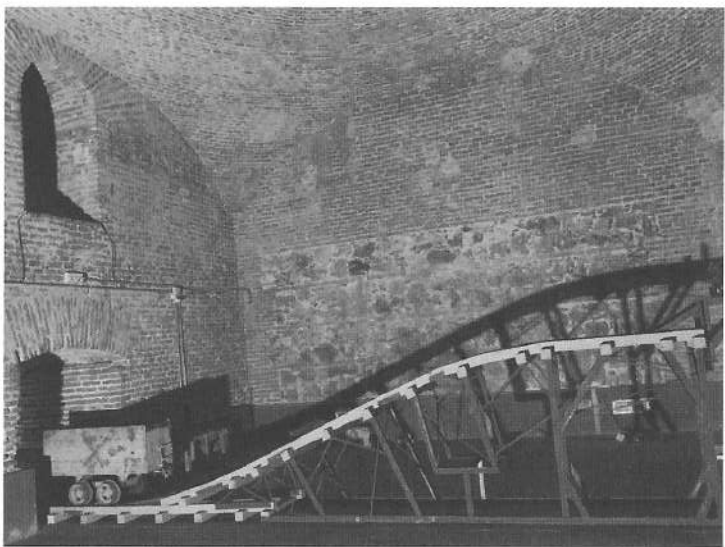
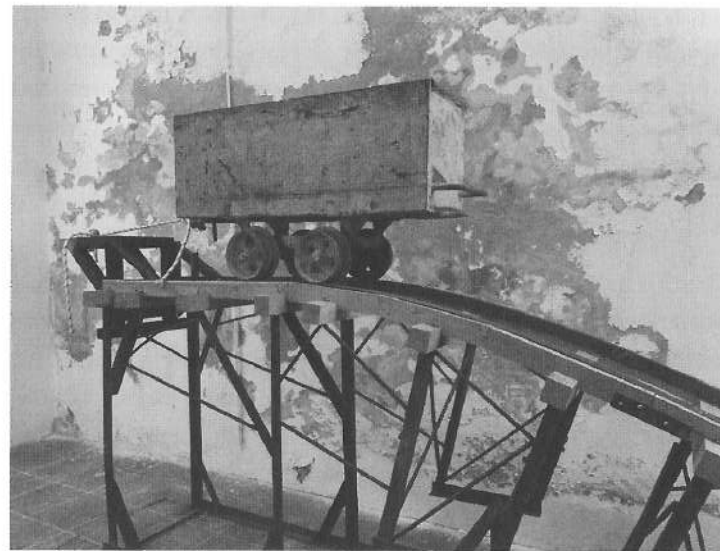
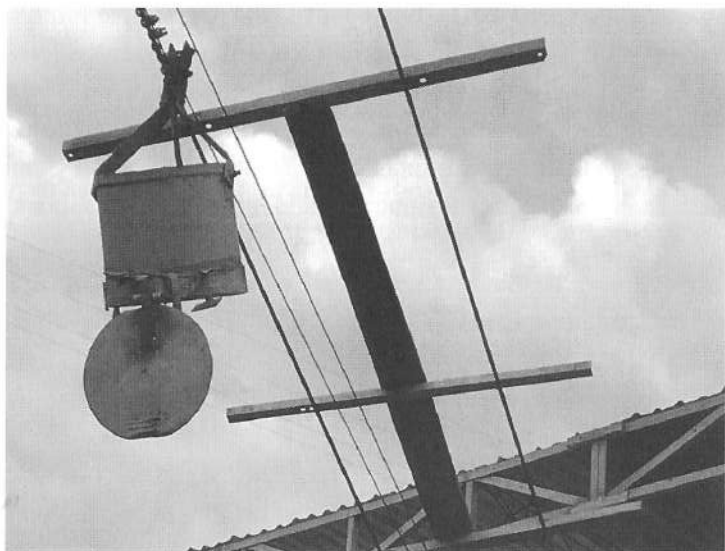
8 Rolf Abderhalden, "Una cita con Mr. Beckett", en *Revista Arcadia*, Bogotá, n° 4, abril de 2006.

o la decadencia se muestran siempre en paralelo a proyectos sociales o políticos fallidos: la higienización urbana en *C'úndua, un pacto por la vida* (2001), las guerrillas revolucionarias, y el paramilitarismo y el narcopoder en *Anatomía de la violencia en Colombia* (2010-2014). Entre los modos poéticos, la mirada del testigo, materializada en los ojos aparentemente impasibles de Beckett y el grito mudo de sus personajes, que en Mapa Teatro se traduce en un desplazamiento físico y afectivo de los cuerpos, con una fuerte implicación durante los procesos, y una expresión y protagonismo amortiguados en las presentaciones.

Si en la obra de Beckett estos motivos son tratados con una sobriedad que anuncia lo trágico, en la producción de Mapa Teatro se han ido cargando de una sensualidad en la que destella la ironía, afirmando una teatralidad que no soslaya su propia desmesura. La teatralidad resulta del conflicto entre el mecanismo de repetición y los cuerpos que los resisten o actúan en ellos, y que en su hacer despliegan un dinamismo a veces frenético, que adopta los modos de la curiosidad intelectual, la movilización sensible o la exuberancia carnavalesca. La ironía se manifiesta en la simultaneidad de los contrarios, implícita en los títulos mismos de los proyectos anteriores y que hace posible la convivencia de la violencia y la fiesta, la racionalidad y el delirio⁹. El lugar donde ese encuentro se vuelve posible lo provee la ficción.

El filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría consideró el *tertium datur* como uno de los principios de lo que él denominó "*ethos barroco*", un modo de vivir en la modernidad que elude la

9 *C'úndua*, que significa "el lugar a donde todos iremos después de la muerte", se completa con el subtítulo *un pacto por la vida*, en tanto la Violencia, factor de destrucción y muerte, es abordada anatómicamente, como un organismo. Sobre el "delirio", véase Adriana Urrea, "Mapa Teatro: poética de las ruinas y del delirio", en Marta Rodríguez (ed.), *Mapa Teatro. El escenario expandido*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2018, pp. 30-40.



elección exigida por el “principio del tercero excluido”¹⁰. Una historia no tiene que ser real o no real, puede ser verdadera sin responder a esa disyuntiva. Un comportamiento no tiene que ser moderno o no moderno, puede ser satisfactorio evitando el dilema. Y un gesto no tiene que ser artístico o no artístico, científico o no científico, coherente o incoherente. La aceptación del “tercero dado” implica poner entre paréntesis lo ordinario y tener la convicción de que es posible vivir simultáneamente al menos en dos esferas de realidad, en una de las cuales se es libre. Esta es la dualidad propia de la experiencia de la teatralidad. La singularidad del pensamiento barroco radicaría en poner en cuestión la preeminencia ontológica de lo representado¹¹. Que una figura de superficie dorada pueda ser más valiosa que el oro macizo correspondiente a su volumen resulta incomprensible para el *ethos* realista, que tiende a prescindir del juego, tanto como de la magia. De ahí la potencialidad subversiva del *ethos* barroco, que en su propio exceso practica una resistencia contra la rentabilidad y el orden asociados a la modernidad capitalista.

Tal resistencia se traduce concretamente en este gesto mediante la presentación de la figura del Tesoro de los Quimbayas. Que esta pieza sea o no original no constituiría un problema en el marco de una representación teatral; en cambio, en el contexto de la institución museística, que por principio debe protegerse de las falsificaciones y donde las réplicas solo tienen cabida en la tienda de recuerdos, la cuestión de la autenticidad se vuelve altamente significativa. No solo chocan la lógica de la teatralidad y la del museo, chocan también la lógica de la creación (viva) y

10 Una de las leyes clásicas de la lógica, según la cual la suma disyuntiva de una proposición y su negación es siempre verdadera. Véase Bolívar Echeverría, *La modernidad del barroco*, Ciudad de México, Era, 1998, pp. 175-178.

11 Por eso Theodor W. Adorno definió el Barroco como “el arte de la *decorazione assoluta*”, en *Aesthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p. 236. Citado en Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 210.

la de la conservación, y se plantea el debate sobre los derechos de propiedad del patrimonio común, cuando lo común en este caso viene también negado de origen, ya que procede de una apropiación colonial. Aunque, de acuerdo con el *ethos* barroco, la pregunta por la autenticidad no tendría aquí ningún sentido y a la disyuntiva de la originalidad se respondería por medio del tercero dado, es decir, mediante un desplazamiento a la ficción, que no es sino la puesta en escena del problema mismo.

La ficción de Mapa Teatro es barroca en cuanto valora la potencia de la fantasía y no rehúye el exceso. Y no lo es en cuanto le importa, y mucho, la realidad en la que se inscribe, en múltiples sentidos. El edificio en que se ubica la sede de Mapa, en un barrio hasta hace poco muy popular del centro histórico de Bogotá, es en sí mismo un espacio encontrado, observatorio del imaginario social de la ciudad y lugar de encuentro abierto a experiencias y problemáticas no necesariamente artísticas. Esta voluntad de trabajar en el lugar donde los cuerpos se sitúan ha marcado la realización de numerosos proyectos, tanto en relación con lo histórico-arquitectónico como con lo social-urbano, y ha dado lugar a la reconfiguración ficcional de dos métodos de investigación: el arqueológico y el etnográfico.

Project 24: Variations on Casa Tomada (2017) fue resultado de la aplicación de lo que cabría denominar arqueología-ficción: diversos elementos del Bing Theater, que va a ser demolido para la remodelación del LACMA de Los Ángeles, fueron trasladados al vecino laboratorio de fósiles de La Brea Tar Pits & Museum para que fueran estudiados como hallazgos de un tiempo prehistórico. Las ruinas (aun ficticias) suministran el material, el laboratorio (un lugar real) se convierte en espacio performático, los científicos, en actores invitados, y un viejo proyector de cine, en dispositivo para el encuentro imposible de tiempos y realidades. La ficción arqueológica no afecta solo al desplazamiento temporal sino al método mismo, pues los

investigadores de Mapa Teatro confían más que los científicos en la intuición y los hallazgos casuales; un objeto singular o un documento revelador pueden funcionar como el *punctum* en una investigación no por ello menos rigurosa llevada a cabo en los archivos, la historia y en el espacio mismo.

Mapa Teatro recurrió de nuevo al método arqueológico para el proyecto que ahora se presenta en el marco del Programa *Fisuras*. Durante la “excavación” de archivo, desaparecieron el Museo y el Centro de Arte y reapareció el Hospital General y de la Pasión, una de las obras emblemáticas de los reinados de Fernando VI y Carlos III, y por tanto del Despotismo ilustrado español. Se rescataron algunos documentos, como el que da título al proyecto, y se descubrió que la financiación de las obras fue en gran parte posible gracias a los recursos procedentes de las Indias y específicamente, gracias al oro procedente del Virreinato de Nueva Granada, establecido por Felipe V en 1717. El impulso reformador de sus sucesores, que los animó a mejorar las condiciones en las que se prestaban cuidados a los súbditos enfermos o dementes, coincidía con una ambiciosa reorganización del gobierno de las provincias de ultramar, que pasaban a ser concebidas como colonias en un intento de equipararlas en rentabilidad a las francesas, y frenar así el intrusismo de ingleses y holandeses.

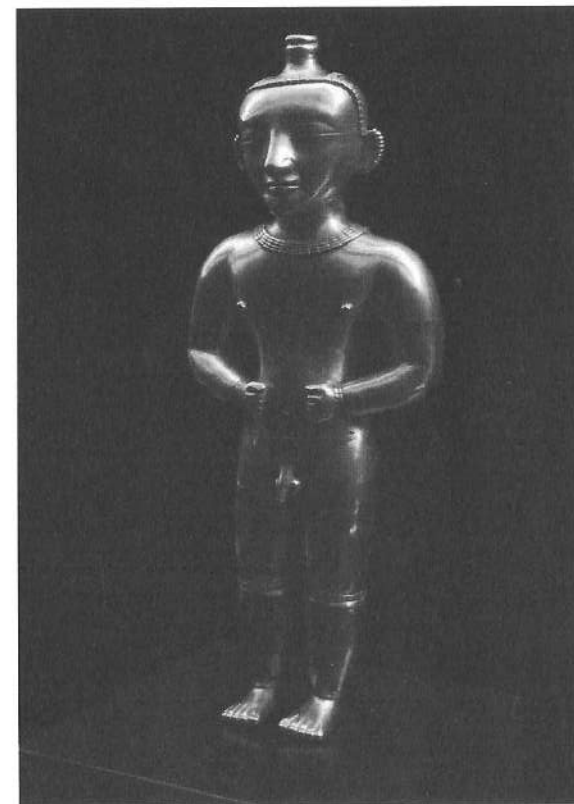
La investigación arqueológica debe ser entonces complementada por la ficción histórica. Los procedimientos de Mapa Teatro son en este caso afines a los de otros artistas como Walid Raad o Rabih Mroué, quienes, a falta de documentos originales que prueben la verdad histórica, no tienen más opción que *reconsti-*

tuirlos. Raad los denominó “documentos históricos”, síntomas de una memoria colectiva silenciada, huellas de acontecimientos y personas que han sido borrados de la historia¹². *Discurso de un hombre decente* (2012) se construyó en torno a un documento reconstituido, la carta que fue encontrada en el bolsillo de Pablo Escobar después de ser acribillado y en la que exponía sus planes para Colombia cuando llegara a ser presidente, entre ellos la legalización del tráfico de drogas. Y *La despedida* (2017) concluye con una situación reconstituida, la conversación muda entre Karl Marx y un chamán amazónico.

Los documentos, situaciones o personajes reconstituidos intervienen en el proceso como objetos relacionales y cumplen la misma función que en otros trabajos tuvieron los objetos dramáticos. En *Horacio* (1994), el texto de Heiner Müller sirvió para iniciar un intenso proceso de “imaginación social” con internos de la Penitenciaría Central de Colombia, “La Picota”. En *Prometeo* (2002-2003), otro texto del mismo autor desencadenó un proceso similar con los habitantes desahuciados del barrio de El Cartucho, en Bogotá. Lo que se puso en práctica, especialmente en este último caso, fue el método de la etnoficción, que sería retomado por Mapa en proyectos posteriores. En el que ahora se presenta, el campo de experimentación social no ha sido Madrid, sino la región aurífera de Caldas, adonde Carlos III envió a los ingenieros don Juan José D’elhúyar y don Ángel Díaz Castellanos con el encargo de modernizar las minas para hacerlas más rentables. El equipo de Mapa Teatro rastreó los pasos de estos ingenieros, *reconstituyendo* su itinerario hasta llegar a la mina de Marmato, explotada desde antes de la Conquista y productiva desde entonces, y que resistió al control por parte de los actores del conflicto armado —que sí afectó a otras minas durante la segunda mitad del siglo XX— así como a la penetración de las multinacionales mineras (que promueven la extracción a cielo abierto). Tal resistencia se explica por la fortaleza de una comunidad autorreguladora que ha preservado

12 Walid Raad citado en Kaelen Wilson-Goldie, “Walid Raad: The Atlas Group Opens its Archives”, en *Bidoun*, n° 2 (“We are old”), 2004. <http://www.bidoun.org/magazine/02-we-are-old/> [Última consulta: 11/09/2018].

la montaña de Marmato, horadada por túneles, muchos de ellos centenarios, como una isla barroca, circundada por las amenazas del extractivismo industrial y la minería ilegal del oro, un negocio menos visible que el del cultivo y tráfico de cocaína pero tan rentable o más que este. Convertidos en testigos afectados, exponiendo su cuerpo a la experiencia sensible del lugar y a los relatos de sus habitantes, los etnógrafos ficticios de Mapa pudieron trazar el puente simbólico que enlaza el Hospital con la Mina y a los ingenieros ilustrados con los mineros actuales. Estos son invitados a participar en la ficción, del mismo modo que en proyectos anteriores la escena de Mapa fue habitada por otros invitados que viajaban al tiempo de la representación portando su memoria, sus proyectos, sus habilidades y sus deseos: Juana Ramírez en *Testigo de las ruinas*, los internos La Picota en *Horacio*, los pacientes del Hospital psiquiátrico de Tunja en *Sanatorio* (2006), Linda Lucía Callejas, Charlotte Sheider, Cristal Malabert y Amada Rosa en *Exxxtrañas amazonas* (2007), Genaro Torres en *Los santos inocentes* (2010), Danilo Jiménez y Jeihhco Caminante en *Discurso de un hombre decente* (2011), o la Banda Marcial de Niños del Instituto Carmenza de Sánchez en *Los incontados: un tríptico*, que han compartido escenario a lo largo de los años con Andrés Castañeda, Santiago Sepúlveda, Julián Díaz, Agnes Brekke y el compositor y DJ Juan Ernesto Díaz. Si don Ángel Díaz Castellanos (que acabó sus días “demente”, recluido entre las mismas paredes que ahora albergan esta exposición) actúa como personaje relacional para la generación de la narrativa, los mineros son los médiums que traen de vuelta al presente el delirio del oro, con todas sus implicaciones simbólicas y políticas. Solo que en este caso los cuerpos de los mineros, como los de los productores de este gesto, se ofrecen en latencia, y corresponde a los visitantes la responsabilidad de hacerlos presentes para que la ficción no se diluya, el espacio sea habitado como lugar de acción y conflicto, los objetos y las imágenes sean rearticulados como pensamiento poético y el gesto, en definitiva, se renueve como manifestación de vida.



Mapa Teatro: la creación a partir de un afecto

Suely Rolnik

Lo que surge primero en las obras de Mapa Teatro es, sencillamente, un afecto. Un afecto que, en aquel momento, pulsa en los cuerpos de sus directores, los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden, poniéndolos en tensión. Desde fuera, parece una nada.

Y es que los afectos no tienen imagen, ni palabra, ni gesto y, sin embargo, son reales —o, mejor, son las emociones de lo real propiamente dicho, emociones vitales. Estos consisten en los efectos de las fuerzas que agitan un determinado contexto en los cuerpos que lo componen, produciendo en esos cuerpos un estado intraducible por el sujeto en su repertorio, lo cual lo desestabiliza. Tal estado señala que la vida se encuentra sofocada en algún punto en las formas del presente y sus respectivos lenguajes, lo que nos exige liberarla para que pueda retomar su movimiento. Señala igualmente que existen embriones de futuro que se anidan en este mismo afecto, cuya germinación es lo que permitiría su liberación. Responder a esta exigencia de la vida no es obvio: implica crear algo en lo cual esa asfixia adquiera un cuerpo sensible, de manera que podamos reconocerlo; y que este algo traiga igualmente indicios de futuros en germen.

Esta tarea es lo que mueve a Mapa Teatro en su imaginación creadora. Para enfrentarla, el segundo movimiento de sus directores es salir en busca de algún elemento portador de una frecuencia de vibración que tenga resonancias con el afecto disparador de la obra: una imagen, un sonido, un gesto, una textura, un poema, el fragmento de un libro, un fragmento de archivo, una fotografía, cierta secuencia de una película, cierto detalle de una memoria, un sueño.

Una vez encontrado este elemento que carga en sí un rastro del afecto disparador, es este el que será presentado a la “comunidad temporal experimental” que Heidi y Rolf convocaron para este proyecto en particular. Su presentación al grupo viene acompañada de una pregunta: ¿cómo dar cuerpo a este afecto? Así se dibujan los contornos de un espacio inmaterial en el que se producirá el trabajo de creación, colectivamente compartido. El elemento elegido funcionará como catalizador de otros tantos elementos que, también por medio de resonancias, irán siendo aportados por miembros del grupo a partir de la sensibilidad singular de cada uno. Y así se irá componiendo la obra, que solo se volverá visible al final del proceso de su creación.

Mirándolo desde afuera, todo esto parece inconexo. Sin embargo, una brújula ética orienta el deseo del grupo en esta búsqueda. Es la vida en su voluntad de perseverar lo que atrae la aguja de esta brújula; y es la posición de la aguja la que indica en qué direcciones se encuentra esta frecuencia de vibración y qué otras deben ser descartadas. Y así, poco a poco, va siendo creada la obra: una especie de mundo-sueño, con poder encantatorio, que abre el camino para reconocer en nuestros propios cuerpos el afecto que la disparó y los gérmenes de futuro que porta dicho afecto.

¿Un ejemplo? El afecto de la violencia del conflicto armado en sus incontables facetas ha sido uno de sus disparadores más recientes. Tan intensamente presente en los cuerpos de los colombianos, que acabó dando origen no sólo a una, sino a cuatro obras —o a cuatro despliegues de una misma obra, llamada en su conjunto *Anatomía de la violencia en Colombia*. En el tercero de estos despliegues, *Los incontados: un tríptico*, el catalizador es un sueño de Maiakovski, que se habría repetido insistentemente en los últimos meses de su vida, imaginado por Antonio Tabucchi en *Sueño de sueños*. En este sueño se



pone en escena el afecto de un mal-estar de la existencia efecto de las fuerzas de la violencia totalitaria del estalinismo en el cuerpo del poeta.

Presentado al grupo, el sueño será el catalizador de otros elementos. El primero de ellos es la performatización del sueño por uno de sus miembros: Julián Díaz, un actor negro del Pacífico colombiano. En su tentativa inicial, él narra el sueño con los sentimientos que provoca en su cuerpo la racialización de los individuos y sus relaciones. No sirve; es necesario limpiar la voz de esa capa pegajosa de emociones psicológicas y *pathos* ideológicos movilizados por este fenómeno, para llegar a sus emociones vitales: los afectos de la racialización, esencia de sus efectos en el estado vital de los cuerpos. El actor los performatiza entonces de muchas otras maneras hasta que surge en su voz ya agotada una cadencia de *blues* que trae consigo la vibración del afecto del mal-estar de la existencia, que impregna de hecho su cuerpo de negro habitante de un país sudamericano.

Por medio de resonancias, la fuerza de la presencia real del afecto de la racialización atraerá otros tantos elementos, que nos traerán otros tantos matices del afecto de la violencia tal como se vive en los cuerpos en Colombia, por ejemplo, la presencia de la fiesta, tan intensa y cotidiana como la de la violencia y la facilidad con que una se convierte en la otra cuando menos se espera, causando perplejidad y terror.

Y ¿dónde están los gérmenes de futuros que habitan el afecto de la violencia en esta obra? No por casualidad, éstos surgen más nítidamente en la escena final de *La despedida*, cuarto y último despliegue del trabajo del grupo disparado por este afecto. Se trata de la imagen del encuentro entre Marx y un chamán. Los vemos a ambos de pie sobre una mina de oro en plena selva amazónica; en realidad apenas conseguimos verlos,

envueltos como están por el humo del cigarro del chamán. Pero ya podemos oír en la escena señales del inicio de una conversación entre el europeo y el indígena. Una conversación en la que pulsán los afectos virtuales de los cuales su encuentro sería portador desde el inicio del proceso de colonización, afectos que sin embargo fueron reprimidos por este mismo proceso. En esta represión, los embriones de futuros que ellos anunciaban quedaron soterrados, a la espera de ser rescatados en algún momento para poder germinar. Y nos quedamos con la nítida sensación de que esta conversación que presenciamos entre el europeo Marx y el indígena chamán es una señal del rescate de esos embriones, el inicio de sus germinaciones virtualmente portadoras de desplazamientos irreversibles del tipo de paisaje humano generado por la empresa colonial-capitalista, cuyo horizonte abarca hoy el conjunto del planeta. Sin embargo, nada o casi nada sabemos aún de cómo serán los nuevos paisajes.

La obra de Mapa Teatro moviliza en nuestros propios cuerpos resonancias de los afectos que se ponen en escena, si así lo permitimos — en todo caso, habitar tales resonancias es condición para aprehenderla. Sin embargo no es solo la posibilidad de acceder a tales afectos lo que Mapa Teatro nos ofrece: esto es lo que captamos (eventualmente) en una primera aproximación. Más que estos o aquellos afectos, lo que su trabajo nos lleva fundamentalmente a experimentar es el desciframiento de aquello que nos sucede por medio del poder de evaluación de los afectos, totalmente distinto del desciframiento por la vía de los sentimientos o del entendimiento racional al que estamos acostumbrados. En otras palabras, lo que Mapa Teatro nos ofrece es la posibilidad de reconectarnos con nuestra experiencia como vivientes y de desarrollar el saber-del-cuerpo propio de esta experiencia. Más aún, de autorizarnos a activar el pensamiento como imaginación creadora al servicio de lo que nos indica este saber. Y esto no es poca cosa.



Bajo el dominio del régimen colonial-capitalista perdimos el acceso a esta experiencia, y esto nos vuelve vulnerables a que nuestra pulsión vital se desvíe de su destino ético: "potencia creadora de nuevos mundos", que se pone en movimiento cada vez que se hace necesario para que la vida persevere. En este desvío, tal potencia tiende a reducirse a una "capacidad creativa de producir novedades", incesantemente estimulada para generar oportunidades de inversión y acumulación de capital y excitar la voracidad de consumo. Esta es la base micropolítica del régimen vigente: el abuso de la pulsión vital, drenada en el propio origen de su impulso creador.

Recuperar nuestro acceso a la experiencia de los afectos, así como el uso de la brújula ética para guiarnos en el desciframiento del presente es tarea esencial para lograr transfigurarlos efectivamente en los puntos en que la vida se encuentra violentada y nos exige acciones creadoras. Como se mencionó al principio, estar a la altura de la vida y responder a sus exigencias para que siga fluyendo no es obvio. ¿No será esta la función de la práctica humana que Occidente decidió separar de las demás actividades de la vida social y a la cual dio el nombre de Arte? ¿No estará justamente ahí la potencia política de la así llamada "práctica artística"? Potencia de crear transmutaciones en la base micropolítica del régimen dominante, sin la cual este no se sostiene. Y sin embargo, incluso en esta práctica, la pulsión creadora tiende hoy a ser expoliada. Son raros los trabajos que, en cualquiera de los terrenos del arte, logran mantener activa esta potencia en la actualidad. La obra de Mapa Teatro se sitúa sin duda entre estas rarezas (en todos los sentidos de la palabra).

P. D. Faltó decir que en todo lo que fue descrito aquí se revela el modo como Heidi y Rolf asumen la función del así llamado "director". El grupo es implicado en la responsabilidad frente a lo que indica el afecto disparador de la obra; esto demanda

no solo estar dispuesto a escucharlo, sino también a tomarlo como conductor de lo que será creado colectivamente. En otras palabras, lo que ellos proponen para esta comunidad temporal es la experiencia de una alteración en la micropolítica dominante en la propia subjetividad de sus miembros y sus relaciones, condición para que la obra sea de hecho portadora de la pulsación de esta metamorfosis. De ello dependerá, a su vez, su poder de polinización.



Agradecimientos en Colombia:

Elizabeth Abderhalden Cortés,
Alejandro Valencia, Carlos Jáuregui,
Agnes Brekke, Andrés Castañeda,
Julián Díaz, Santiago Sepúlveda,
Leidy Galindo, Mauricio Corredor,
José María Rubio, Mauricio Arango,
Carmenza Rincón, Pablo Felipe Araque,
Facultad de Artes, Universidad Nacional
de Colombia.

Agradecimientos en Madrid:

Suely Rolnik, José Antonio Sánchez,
Irene Fernández de Tejada de Garay, Real
Jardín Botánico.
Javier Blas, Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Joel Butler, Toni Rueda,
Jean-François Dubois

EXPOSICIÓN

JEFA DEL ÁREA DE EXPOSICIONES

Teresa Velázquez

COORDINACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

Rafael García

RESPONSABLE DE GESTIÓN DE EXPOSICIONES

Natalia Guaza

REGISTRO

Iliana Naranjo

FOLLETO

TEXTOS

José A. Sánchez

Suely Rolnik

JEFA DE ACTIVIDADES EDITORIALES

Alicia Pinteño

COORDINACIÓN Y EDICIÓN

Mercedes Pineda

TRADUCCIÓN PORTUGUÉS-ESPAÑOL

Marcia Cabrera

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Julio López

IMPRESIÓN

ErasOnze

TODAS LAS IMÁGENES

Archivo Mapa Teatro