



Polilingüismo y derivas en *Horacio* de Mapa Teatro

Polilinguismo & derivas In *Horatio* by Mapa Teatro

Álvaro Villalobos*

Rían Lozano

Resumen

En este escrito se analiza la obra *Horacio*, puesta en escena por el 'laboratorio de artistas' Mapa Teatro, desde dos objetivos fundamentales. Por un lado, se aborda la idea del polilingüismo, como un concepto que sostiene la propuesta de estos artistas. Por otro, las posibilidades de movilidad y mutabilidad conceptual que este proyecto impulsa, especialmente en relación a la noción de justicia.

Palabras clave: violencia política y social, impartición de justicia, sistema penitenciario colombiano, polilinguismo, estructura dramática recontextualizada, Mapa Teatro.

Abstract

This paper analyzes the play *Horatio*, staged by Mapa Teatro from two main objectives. On one hand, it addresses to the idea of polilingüismo, as the notion that supports the proposal of this group of artists. On the other, the possibilities of conceptual mobility and mutability, that this project promotes, are also analysed, specially those related to the notion of justice.

Key words: political and social violence, administration of justice, Colombian prison system, polilinguismo, recontextualized dramatic structure, Mapa Teatro.

* Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México, México
Correo electrónico de contacto: villalher@gmail.com

Polilingüismo y derivas en *Horacio* de Mapa Teatro¹

La pieza teatral *Horacio* de Pierre Corneille, fue inspirada en la última parte de la leyenda romana de *Los Horacios*: hermanos trillizos hijos de Publio Horacio que habitaron la antigua Roma en tiempos de Tulo Hostilio (672-640 a.C.). La historia cuenta que, para acabar con las guerras intestinas que mantenían entre sí las ciudades de Roma y Alba Longa, los tres Horacios aceptaron el reto de pelear frente al ejército adversario contra otros tres hermanos, también trillizos denominados Curiacios.

En una disputa a muerte, uno a uno, se fueron aniquilando entre ellos. El último Horacio, haciendo uso de su astucia, honor y valentía, logró dar muerte al último Curiacio, con el agravante de que éste era, a su vez, el pretendiente de su hermana. La muerte del cuñado consolidó la victoria de Roma y su dominio sobre Alba Longa. Antes de recibir los honores del pueblo romano representado por los Lictores, o funcionarios públicos encargados de ejecutar la justicia y garantizar el orden público, el último Horacio recibió el reclamo de su hermana, a quien también dio muerte con la misma espada. Horacio se enfrentó a las interpretaciones de la justicia por medio de las cuales debía ser honrado por su valentía y a la vez ser condenado como asesino. El contexto corresponde a la época de *Quintus Horatio Flacus* (Italia 65-8 a.C.), reconocido por historiadores como el principal poeta lírico y satírico en lengua latina. Su obra expresa con dejo de perfección, aquello que deseó profundamente, el gozo pleno de la juventud.

La versión moderna de Horacio, como creación literaria, fue escrita originalmente en alemán por Bertolt Brecht con el título *Los Horacios y los Curiacios. Terror y miseria del Tercer Reich. Los fusiles de la señora Carrar* en 1934. Posteriormente fue reescrita, dirigida y producida también en alemán como *Der Horatier* por Heiner Müller en 1976. Él abordó en la obra el tema de la justicia. El texto de Müller fue traducido al español

para la adaptación, producción y presentación, sesenta años después, por el grupo Mapa Teatro conformado por Rolf y Heidi Abderhalden Cortés, en Bogotá, Colombia.

La pieza teatral de Brecht fue creada en franca rebelión contra los peligros del poderío nazi, después del exilio forzado del autor durante la Segunda Guerra Mundial. En su regreso a Alemania, Brecht fundó la compañía teatral *Berliner Ensemble*, con la que llevó a cabo la teoría y práctica de una propuesta dramática que consistía en el desarrollo de experiencias múltiples y simultáneas convertidas en escenas. Las obras que están basadas en el esquema que sustituyó la intensidad emocional, ligada al teatro tradicional, por el alejamiento reflexivo, sirvieron como detonador de las discusiones sobre presentación y representación en el contexto del arte contemporáneo.

Después de Brecht, Heiner Müller apareció en el ambiente artístico europeo como uno de los principales herederos de sus principios y uno de los dramaturgos alemanes más importantes de la época. Él produjo la adaptación de la pieza teatral *Der Horatier*. Su carrera artística comenzó después de que ingresó forzosamente al servicio militar alemán, en la última fase de la Segunda Guerra Mundial, cayendo preso en manos de soldados estadounidenses. De regreso a casa, terminada la guerra, en la década de los años cincuenta, trabajó como periodista; fue en este momento cuando comenzó a escribir obras de teatro. Müller se convirtió en uno de los directores de la compañía *Berliner Ensemble*, fundada por Brecht; moriría en Berlín, en 1995. *Der Horatier* también fue creada como respuesta influida por el pensamiento generalizado de inconformidad artística contra la guerra, a comienzos de la época en la que floreció la condición posmoderna en el ambiente artístico y cultural del pensamiento occidental.

Der Horatier, estableció un franco repudio a la ideología totalitarista nazi de la que fue víctima su autor, anticipó la crisis social que generó la guerra y tuvo repercusiones en las producciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX. Este conflicto mundial fue uno de los sucesos principales que mostró el fracaso de pensar la historia universal como una secuencia positivista de progreso absoluto. La historia de la civilización occidental empezó a ser cuestionada como ese camino de progreso, lineal, unívoco y ascendente. *Der Horatier*, también puso en entredicho

¹ El presente artículo es uno de los resultados del proyecto de investigación de Álvaro Villalobos: *Evaluación en la Profesionalización de las Artes Visuales*, vigente de abril 2012 a mayo de 2013, inscrito con Clave 3165/2012, SIEA-UAEMéx. Corresponde además al proyecto de investigación individual de Rian Lozano: *El papel de las prácticas culturales en el desarrollo de las pedagogías de contacto*, vigente de junio de 2011 a mayo de 2014, inscrito en la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.



el concepto de justicia, basado en la igualdad social, y cuestionó los estamentos que la legitiman.

La traducción del *Horacio* de Mapa Teatro retoma la figura del hombre valiente que, en una acción de intenso valor nacionalista, mató a su cuñado Curiacio y a su propia hermana. Por ambos asesinatos Horacio debe ser juzgado con una diferencia argumentada en términos jurídicos: por la muerte del Curiacio debe recibir los honores por subyugar a Alba Longa; en cambio, por la muerte de su hermana debe ser juzgado como un asesino. He aquí la presencia de un héroe y un criminal en el mismo hombre y en un mismo texto. Ante ello, Publio Horacio, padre del asesino, ofreció su propio cuerpo para salvar a su hijo. Una especie de desdoblamiento corporal que tomará en cuenta el honor del valiente hijo y su gesta nacionalista, y que ‘aterrizará’ el asesinato fratricida, y la correspondiente condena, en el cuerpo del padre. Los ejecutores de la ley le respondieron con un dictamen de justicia subjetivo pero determinante: ‘Ningún hombre es otro hombre’.

Para dinamizar las discusiones en torno a la justicia y contextualizarla o traducirla a través de la práctica artística con ejemplos locales, *Horacio* de Mapa Teatro fue realizada y producida utilizando como actores a los presos de la Penitenciaría Central La Picota de Bogotá, procesados por diferentes delitos que incluían asesinatos premeditados. Los presidiarios pertenecían a uno de los más importantes reclusorios del país en términos de concentración delincencial. Esta circunstancia, a la vez, demuestra la intención de Mapa Teatro de vincular los problemas sociales y políticos con la producción artística.

La pieza teatral contó con la participación y el trabajo de ocho actores naturales de entre 30 y 45 años de edad: Jaime Acevedo Mesa, Nelson Acosta Izquierdo, Edilberto Delgado Quintero, César Estupiñán, Omar Gaviria Roa, Luis Hernando Jaramillo, Iván Darío Londoño y Rodrigo Nieto Tejedor. Ninguno de ellos fue formado profesionalmente en el ámbito del arte dramático; tan solo fueron apoyados en el impulso directivo de Mapa Teatro y alentados por la necesidad de cambiar la monotonía de la vida en la cárcel.²

² La documentación de la obra puede consultarse en el extenso material filmico grabado por el cineasta Luis Alfonso Ospina (Cali, Colombia, 1949).



Fotogramas de video

‘Ningún hombre es otro hombre’. Durante la obra los reclusos repiten su parlamento mientras que otra voz en *off* relata la historia en la que se soporta la pieza. Es importante reconocer estos planos de construcción del texto dramático porque muestran lo acontecido fuera de la aparente realidad de las presentaciones en el teatro. Los presos de la Penitenciaría de La Picota, después de la obra fueron aplaudidos galardonados y reconocidos con honores artísticos, pero una vez que terminó la acción dramática volvieron al confinamiento carcelario a cumplir la pena imputada. Aquí el drama es real: el reconocimiento artístico no suplanta la punición penitenciaria. ‘Ningún hombre es otro hombre’.

Horacio fue presentada en El Camarín del Carmen del barrio La Candelaria, un lugar emblemático para la vanguardia artística nacional en esta disciplina. Se estrenó en 1992, en el marco del IV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

Existen dos intereses fundamentales que nos empujan a revisar esta pieza y que, como veremos, están atravesados por la noción de ‘traducción’. Por un lado, nos referiremos al polilingüismo³ que sostiene y configura la propuesta de Mapa Teatro. Por otro lado, y relacionado a su vez con la cuestión de las ‘lenguas múltiples’, nos detendremos en analizar las posibilidades de movilidad y mutabilidad conceptual que este proyecto impulsa, especialmente en relación a la noción de justicia.

Podemos entender el polilingüismo como la capacidad de navegar en varias lenguas, entre varias lenguas, de una a otra, entrelazadas. Las lenguas y los lenguajes serán, en este caso, el conjunto de estructuras culturales, de cuerpos y de lenguajes contenidos en esta obra y que, en todo caso, van más allá de las competencias lingüísticas propiamente dichas, así como de la capacidad de traducción literal de una lengua -alemán- a otra -español. Las lenguas serán también las de todos los

protagonistas de la pieza, la de la voz en *off*; los lenguajes serán no solo el literario y dramático, sino además, el corporal, el de los desbordamientos genéricos y el del habla chueca, el lenguaje mal dicho, el de los que dicen mal -los malditos- y que hacen de este *Horacio* un lugar de enunciación polifónico. ‘Ningún hombre es otro hombre’; ‘ninguna lengua es sólo una lengua’.

Esta idea de lo múltiple encarnada en las lenguas del *Horacio* de Mapa Teatro, transita entre la cuestión de la traducción cultural y las posibilidades derivadas de la ‘toma de la palabra’ y, con ella, la reorganización del sentido. Al fin y al cabo la lengua es el órgano del sentido. De este modo, podemos considerar el polilingüismo como una práctica de traducción cultural capaz de reorganizar el campo del saber y del sentir, del hacer sentido y de la representación; capaz de contar historias de otro modo, capaz de ‘sacar la lengua’ en toda su polisemia: sacar la lengua para hablar, pero también para hacer burla al texto hegemónico y al discurso ordenado. El polilingüismo entendido como una estrategia de traducción cultural es, como la lengua, un órgano de intervención, capaz de crear nuevas situaciones comunicativas, nuevos sentidos; una herramienta apropiada desde la práctica artística para hacer posibles las diversas e inacabadas interpretaciones del mundo.

Al traducir, interpretar y representar *Der Horatier*, de Heiner Müller, Mapa Teatro experimentó el polilingüismo, recontextualizó la obra y adaptó el texto al contexto cultural colombiano. Podemos convenir que el *Horacio* de Mapa Teatro es una pieza que, a pesar de mantener una estructura dramática tradicional en su creación, se aproxima a través de su puesta en escena, a lo que Hans Thies Lehmann denominó ‘teatro posdramático’, y a lo que, más recientemente, Erika Fischer-Lichte ha denominado ‘estética de lo performativo’. En este sentido, la obra toma infinidad de características del arte performativo sin caer en determinaciones cerradas. De ello deriva la concepción de un proceso de producción artística que dio lugar al desarrollo del ‘Laboratorio de imaginario social’ como propuesta artística y de creación, impulsada por los hermanos Abderhalden Cortés; una forma de creación entendida como ejercicio de extensión del arte hacia la participación activa de un sector marginal de la sociedad, en esta ocasión los presos de la Penitenciaría Central de La Picota de Bogotá, que además de aparecer

³ En *Kafka. Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari se refieren al ‘polilingüismo’ como la estrategia para “en nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo, oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, encontrar los puntos de no cultura y de subdesarrollo, las zonas del tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta” (Deleuze y Guattari, 1978: 44).



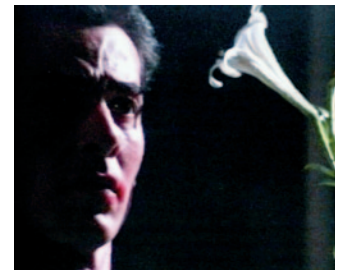
como cuerpos ‘reales,’ ‘vivos,’ en la obra sirvieron para detonar circunstancias imprevistas de interpretación, en el público receptor, en torno a la idea de justicia.

Los directores lograron transportar a los actores y al público a una nueva situación, una puesta en acto diferente, en la que el texto bidimensional propuesto por Heiner Müller, y traducido por Mapa Teatro, fue encarnado en las voces y cuerpos de los presos hasta adquirir un nuevo carácter polidimensional, una suerte de polilingüismo performático que desborda lenguas y lenguajes, que tuerce los géneros literarios y artísticos, que transgrede los límites de la escritura dramática y de la oralidad.

El proceso de traducción revela la recontextualización de las ideas del otro y, en cierto sentido la ‘re-escritura’ desviada del texto europeo en los cuerpos, también desviados, de los no actores: de Brecht a Heiner Müller, de éste a Mapa Teatro y de ellos a los presos de La Picota. La pieza se convierte, entonces, en una especie de palimpsesto, atravesado por múltiples ‘realidades’: la de los presos, la de sus propias posibilidades de producción, y las posibilidades de presentación y denuncia de problemas políticos y sociales a través de formas teatrales y performáticas.

La traducción se convierte en la refundación del lenguaje escrito, bidimensional; produce un acontecimiento teatral multidimensional que, además, permite interpretaciones y lecturas infinitas. Al observar la obra, se reconocen contenidos no lingüísticos basados en las experiencias vivenciales, las actitudes y aptitudes de los no actores. Este acontecimiento, que es la obra, se presenta como una invitación a lo inédito, lo no dicho, a lo que puede decirse de otra manera, a lo que quizá sea inenarrable. Como anunciamos, también resulta interesante analizar las posibilidades de movilidad y resignificación conceptual impulsadas por este tipo de práctica traductora.

El grupo Mapa Teatro tuvo la capacidad de fundar otras posibilidades de interpretación del concepto de justicia, a partir de las adaptaciones realizadas. Los artistas fungieron como analistas de la idea inicial, y a partir de diversas situaciones de la vida cotidiana del grupo de



Fotogramas de video

reclusos, presentaron un desfile de significaciones abiertas sobre la idea de justicia, sin perder de vista el contexto específico en el que se estaban desarrollando.

Mediante la construcción de su discurso artístico, los creadores reorganizaron un escenario poético, político y social muy determinado; con ello proporcionaban una lectura significativa de la realidad que, a su vez, quedaba abierta a la espera de la superposición de las lecturas del público. De este modo, la idea de justicia opera en la mente del espectador como síntoma y punto de partida para el desarrollo de múltiples discursos particulares. *Horacio* de Mapa Teatro es entonces un espacio en el que se gestan diversas posibilidades de interpretación, nuevas conceptualizaciones e interpretaciones relacionadas con la idea de justicia, con sus implicaciones políticas y sociales, y con la imposibilidad práctica y humana de implantarla íntegramente, de manera plena, en cualquier situación de la vida.

En el *Horacio* de Mapa Teatro los autores logran integrar las conexiones afectivas suscitadas por 'la aparición' de los cuerpos y voces de los reclusos, en una suerte de actuación presentacional propia del teatro performativo. El potencial artístico de estos no actores es aprovechado para proponer un restablecimiento de los valores humanos, este 'hacer aparecer' resulta un acto de enfrentamiento y confrontación directa ante las condiciones de extrañamiento social en las que viven los presos de las cárceles colombianas.

La traducción que realizó Mapa Teatro de la obra de Müller, en relación a la idea de justicia, supuso el viaje de un concepto, pretendidamente universal, hacia una relectura, atravesada por la historia local y los cuerpos colombianos, un aterrizaje en la situación de la justicia en Colombia y en las realidades de las penitenciarías de este país.

El contexto europeo de posguerra -tras la Segunda Guerra Mundial- fue sustituido por el escenario de guerra y violencia política constante en el que vive Colombia. Igual que ocurría en la obra de Müller y, en el trabajo de Brecht, la justicia se presenta como un concepto inacabado e impreciso, conformado a partir de procesos dispendiosos y demorados, y condicionado en la mayoría de los casos por variables e





interpretaciones subjetivas. Tanto en *Der Horatier* de Müller como en *Horacio* de Mapa Teatro, la justicia es móvil, viaja, vaga y se transforma; está continuamente en proceso de construcción. Arranca de una concepción aparentemente convencional pero deriva hacia nuevas preocupaciones proporcionadas por la presencia de los actores naturales en tanto que individuos privados de la libertad.

Los ocho protagonistas obtuvieron una libertad temporal justificada exclusivamente por su aparición en la pieza artística. Su pena se paralizó, se puso entre paréntesis, quedó suspendida. Pero al terminar el móvil artístico, la justicia continúa su trayecto hasta caer, de nuevo, sobre los cuerpos y vidas de estos hombres. La justicia es, en este caso, apenas un perfil que viaja, se transforma y cambia según se la interprete. El conocimiento de la justicia resultante y sus implicaciones sociales está en manos de los interpretantes: los espectadores de la obra y los ejecutores legales de la pena.

El caso de la precaria situación de las cárceles colombianas se sostiene, en teoría, sobre una idea de progreso, marcada por la administración política local, en el marco de un plan de desarrollo gubernamental, que apunta a la realización de un procedimiento racional de mejoras en educación y emancipación de la sociedad. La teoría, en este caso, está bastante lejos de la práctica; los presos del sistema carcelario colombiano difícilmente tienen posibilidades de readaptación por medio de la educación o, por ejemplo, mediante el desarrollo de sus capacidades artísticas. La mayoría de los presos políticos y de los internos por delincuencia común, solo tienen acceso a ciertas actividades manuales y talleres de oficios, con objetivos de entretenimiento o terapia ocupacional, nunca de formación de criterios e ideas. Las actividades que realizan los reclusos dentro del penal ni siquiera están planteadas en términos del desarrollo de otras capacidades.

Los ensayos, video documentados durante la preparación de la pieza -muchos grabados incluso de manera clandestina-, reflejan el ambiente hermético y enrarecido de la penitenciaría. Parte del material consultado recoge los viajes que los internos realizaron desde la cárcel hasta el centro de la ciudad donde se realizó la presentación pública de la pieza. En estos trayectos los reclusos, rodeados de ametralladoras y fusiles que

los resguardan e intimidan, cuentan a la cámara sus vidas, hablan de sus lugares de origen, de sus sentimientos, de las emociones que los conforman al salir de la cárcel para ser parte de una obra dramática. De alguna manera, estas cuestiones convierten o transforman la construcción del proyecto artístico en una marcha, en un recorrido que no tiene que ver directamente con características formales de la obra pero sí, desde luego, con su proceso de creación.

El *Horacio* de Mapa Teatro, no interfirió en la determinación oficial que juzga el estado legal de los presos. Pero los ‘presentó’ como seres humanos, con la presentación real de sus cuerpos y la concentración de sus voces señaló al sistema judicial, cuestionó sus formas de aplicación de las leyes e hizo explotar, en definitiva, la dimensión real del drama: en la obra y en la cárcel. La pieza proporcionó a los no actores, una fuga hacia los espacios fantásticos del arte, hacia los espacios físicos de la ciudad y sus propios pensamientos, los alejó de su condición legal de aislamiento y retención, los liberó, al menos momentáneamente, del tipo de relaciones sociales establecidas en este contexto punitivo.

El drama humano de los presos se subió a las tablas, pero ahí se aireó y se presentó otro drama: el de la justicia colombiana representada en el alcance simbólico de las ametralladoras de la policía, que ‘salvaguarda la seguridad de la nación y de la sociedad civil’, y que respalda al Estado que se aferra al poder con represión y amedrentamiento. El manejo del concepto de la justicia en la obra puede pensarse como una crítica al sistema político en general, ese que juzga en base a valores clásicos, arcaicos, dependientes de evidencias válidas para el Poder Judicial de la Nación y para su estructura laberíntica y kafkiana.

Quizá, siguiendo las rutas del polilingüismo del *Horacio* y sus estrategias de traducción, la administración de justicia en Colombia podría comenzar a salir de la anquilosada versión romana, para constituirse, en cambio, como una verdadera herramienta puesta al servicio de la función pública; adaptada a tiempos, contextos y vidas específicas.

Bibliografía

- Abderhalden, Rolf y Heidi Abderhalden (2011) *Mapa Teatro, Cartografías Movidizas. Nuevas cartografías de la movilidad*, Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Allatson, Paul (2007) *Key Terms in Latinoamérica, Cultural and Literary Studies*, Blackwell, Oxford.
- Brecht, Bertold (1999) *Los Horacios y los Curiacios. Terror y miseria del Tercer Reich. Los fusiles de la señora Carrar*, Alianza Editorial, Madrid.
- Dleuze, Gilles y Félix Guattari (1978) *Kafka. Por una literatura menor*, Ediciones Era, México.
- Greimas, Algirdas Julius (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.
- Lacan, Jacques (2009) *De otro al otro*, Libro 16, Siglo XXI, Madrid.
- Lehmann, Hans Thies (2001) *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, París.
- Lozano, Rían (2012) “Crítica (de arte) y traducción (cultural). Hacia otra epistemología” en *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n°10, IUNA, Buenos Aires.
- Müller, Heiner (1996) *Muerte en Berlín y otros textos*, Hiru Argitaletxea, Hondarribia.
- Villalobos, Álvaro (2011) *Cuerpo y arte contemporáneo en Colombia*, Trilce editores, Bogotá.