

Título del texto: **VADE RETROPROYECCIONES (El video beam y la concha del consueta)**

Seudónimo: Esquilo cibernético

Categoría 1 – texto largo

VADE RETROPROYECCIONES (El video beam y la concha del consueta)

I. Dementat prius

El psiquiatra que cuida la abundancia de mis cabellos, me ha recordado la historia de E. T. A. Hoffmann, titulada *Der Sandmann*, en la que el joven Nathanael se enamora de Olimpia, sin saber, en realidad, que se trataba de una muñeca mecánica. Al darse cuenta de la impostura, el joven Nathanael enloquece. Como me encontraba en una sesión de alta peluquería, en la que no sólo se permiten sino que se exigen las asociaciones libres, le dije a mi psiquiatra (odio los posesivos y mucho menos cuando se trata de asuntos del alma; pero esa es otra historia) que yo había visto, veinte años atrás, una puesta en escena de la ópera de Offenbach *Les contes d'Hoffmann*, dirigida por Roman Polanski, en la que se mezclaban los recursos convencionales de los *montajes* a gran escala, con la utilización de efectos especiales propios del cinematógrafo. ¿Por qué, me preguntaba a través del psiquiatra, era necesaria la utilización de medios electrónicos en una representación en vivo? Al poner en evidencia el artificio frente a la mirada burlona del galeno, temí convertirme en el joven Nathanael. El psiquiatra, diligente, dobló la ración de Xanax y la preocupación por mi inminente paranoia estuvo controlada, al menos por algunos días. Pero el mal ya estaba hecho. Al salir del consultorio, traté de organizar mis ideas, de tal suerte que no tuviese que depender tanto de la química y mucho menos de tener que redoblar la abultada tarifa del científico. Una vez llegué a casa, me miré al espejo y recordé: soy un artista, aunque me dedique al teatro o a la fábrica de sueños. Me preocupa la muerte de las Bellas Artes. No entiendo por qué los espectáculos o las formas de interacción obra-público cada vez se mediatizan más a través de la tecnología, lenta pero triunfante. En un principio, parecía todo claro. Pero... ¿por qué atribularse por el recurso, cuando lo que debería importarme tendría que estar en las profundidades de una obra, cualquiera que fuese? ¿No deberíamos concentrarnos en mirar al país (soy - oh, gloria inmarcesible - colombiano) a los ojos,

recuperar la memoria, no dejar que el dolor nos aturda, contribuir con la reconciliación de la sociedad? El tema para una nueva sesión con el psiquiatra estaba, por desgracia, debidamente servido. Ingerí un nuevo Xanax de 0.5 mgs., antes de ir a la cama. Esa noche soñé un ensayo:

La apropiación de los efectos especiales en los escenarios en vivo (que el mismo Polanski llamó, en su temprano libro de memorias, “los defectos especiales”) es un asunto tan antiguo como la tragedia griega. Téngase en cuenta, por ejemplo, que la desprestigiada expresión *deus ex machina* (utilizada en nuestros días para burlarse de las soluciones dramáticas caídas del cielo) viene de la primitiva tramoya que los intérpretes de Esquilo, Sófocles o Eurípides manipulaban para que los dioses pudiesen descender de los cielos sin obstáculos terrenales. Los siglos han pasado y las artes escénicas se han nutrido de la pintura, la danza o la música para constituir una suerte de mancomunidad estética en la que se fusionan o simplemente se borran las fronteras entre unas y otras. Por muchos años, se llegó a considerar que la ópera estaba destinada a convertirse en “la obra total” (la tan codiciada expresión *Gesamtkunstwerk* hija, al parecer, de Richard Wagner), hasta que el cinematógrafo comenzó a robarse los anhelos deicidas¹ con sus imágenes hipnóticas, sus conmovedoras partituras emocionales y sus primerísimos planos sin *verfremdungseffekt*².

Una vez más, mi psiquiatra no se equivocaba. Al despertar, me di cuenta de que mi problema no se limitaba a una madre posesiva y a un padre acuarelista, sino a un peligroso coctel en el que mi pasado audiovisual y mi presente escénico habían comenzado a hacer estragos. Antes de regresar a una nueva consulta, decidí poner en blanco sobre negro los posibles orígenes de mi desastre. Así, armado de un libreto aprendido de memoria, como en los tiempos en que las obras de teatro tenían parlamentos, me senté frente al psiquiatra. El hombre es, a no dudarlo, un científico descomplicado. Comienza su terapia con las noticias de la actualidad y, poco a poco, termina buceando en las profundidades de mi desubicado tormento. La cadena de asociaciones libres se inició esta vez con las transmisiones televisivas del mundial de fútbol desde Brasil 2014. En ese acto de desfachatez sincera por

¹ La expresión es robada a Mario Vargas Llosa quien, en su libro prohibido, *García Márquez: historia de un deicidio* (Barral Editores, 1971), apunta hacia el anhelo de un escritor que suplanta a Dios. Es decir, que apunta a la creación de una obra totalizante, donde todo cabe, como en el Aleph borgiano.

² El efecto de *distanciamiento* fue sistematizado por Bertolt Brecht (1898-1956), en una época en la que apenas comenzaba a husmearse la invención del video y nadie sospechaba su irrefrenable toma del poder en las Nuevas Artes. Hoy por hoy, el video puede haberse convertido en un *verfremdungseffekt*, como se verá más adelante.

el cual uno opta en la silla del analista, tuve que confesarle al psiquiatra que mi primer ataque de pánico había comenzado cuando llegó a mi casa el primer receptor de televisión en 1970, época en la que mis padres decidieron comprar un aparato en blanco y negro para ver los partidos del campeonato de balompié que se celebraba en México. Una noche, viendo alguna transmisión en diferido (si pudiese recordar de qué equipos se trataba, los misterios de mi angustia estarían, desde hacía mucho tiempo, resueltos), una inenarrable sensación de pavor se apoderó de mí, sin ningún motivo aparente. Mis padres corrieron a llevarme a una clínica, me dieron una pastilla para tranquilizarme y mis miedos se apaciguaron. Pero desde esa época, cada cierto tiempo, los terrores me visitan con incómoda frecuencia. Llegan, se instalan por una breve temporada, desbaratan mis vuelos nacionales, me obligan a temibles recaídas alcohólicas y pierdo amistades por no responder al teléfono. El psiquiatra, que es un hombre que sabe calcular sus descubrimientos, no me lo ha dicho, pero sospecho que debe estar pensando que la razón de mis enfermedades del alma tiene su origen en la pantalla. *Quem deus vult perdere, dementat prius*³ dice la frase, erróneamente adjudicada a Eurípides. Y si mi destino era el de la *hybris* dolorosa, es muy probable que mi *deus ex machina* fuese un televisor. El psiquiatra me recomendó una buena cantidad de libros para analizar los fenómenos de la imagen, incluyendo el volumen *El medio es el diseño audiovisual* que me ha servido, además, para sentirme en el gimnasio⁴.

Convencido de que este asunto ya no le pertenecía a la ciencia sino a los seres superiores, opté por acudir al oráculo. En la intensa oscuridad de una caverna, consulté sin preámbulos: “¿están acabando las imágenes proyectadas con las bellas artes?” El sacerdote que me atendió en las tinieblas guardó silencio por varios minutos. Tiempo suficiente para que mi cabeza tarareara la pegajosa canción “Video Killed The Radio Star” del grupo británico The Buggles, la cual se inmortalizó por tener el dudoso privilegio de inaugurar, el 1 de agosto de 1981, la primera emisión de la cadena de videos musicales MTV. Tras la eterna pausa, el oráculo guardó silencio, porque no tenía, he concluido, ninguna respuesta. Pero mi preocupación no cesa. Guillermo Cabrera Infante afirmaba que la religión, el psicoanálisis

³ “A aquel que los dioses quieren destruir, primero lo enloquecen”. Para una mejor comprensión del fenómeno, recomiendo a los curiosos consultar el libro de Ruth Padel, *Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

⁴ La Ferla, Jorge (compilador). *El medio es el diseño audiovisual*. Editorial Universidad de Caldas. Colección Diseño Audiovisual. FADU (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo). Universidad de Buenos Aires. 2007. Cada ejemplar del citado volumen pesa 4 kilos.

y la policía tienen en común el interrogatorio. Como me resisto a acudir a las fuerzas de seguridad del Estado para resolver los meandros de mi inconsciente, he decidido tomar el toro por los cuernos y seguir por mi propia cuenta con las pesquisas. Días después, cuando le dije al psiquiatra que mis raíces estaban incrustadas en el mundo del teatro, del cine y de la literatura, me miró triunfante y afirmó: “¡Ah! ¡Te dedicas a actividades *que están cercanas* al mundo del arte!” No sé por qué no cambié de psiquiatra. Pero, luego me enteré con tristeza, de que el científico no estaba tan desubicado.

II. *Lux in tenebris*

Todo parece indicar que fue Ricciotto Canudo, en 1923, quien consolidase la idea del cine entendido como “el séptimo arte”. La consigna, que ya venía siendo defendida desde 1912, se afirmó en su texto titulado *Manifeste des Sept Arts* y se convertiría en una suerte de puesta al día de las categorizaciones de la *Estética* de Hegel, en la que compartían “el reino de lo bello” la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, la danza y la poesía. ¿En qué momento se comenzó a generalizar la historia de las llamadas “artes plásticas” como “la historia *del arte*?” Mi psiquiatra, humillado, no supo darme una respuesta. Por lo demás, es difícil que, ante la velocidad del mundo, se hable del cine como “un arte” y prácticamente improbable considerar que la mayúscula Belleza hegeliana sirva de soporte para una reflexión acerca de lo que otrora se llamaba “la producción de sentido”, viendo cómo van los asuntos del alma en el siglo XXI. El problema es que, en la medida en que pasan los días y la muerte se impone como el único referente comprobable, las fronteras entre las distintas formas expresivas tienden a borrarse y pareciera que el mundo estuviese optando por un solo territorio para las artes en el que, a veces, se recurre al sonido, a la piedra, a la voz o al músculo que se contorsiona. Pero esta ruptura de los límites ha sido apoyada, cada vez más, por el imperio de un artificio triunfal. Si Canudo coronó al cine en el panteón de las artes durante los albores del futurismo, ahora hay un nuevo convidado de piedra electrónico que tiende a imponerse en galerías, museos, teatros, salas de proyección o espacios no convencionales para las representaciones artísticas. Me refiero al video que, poco a poco, ha terminado asentándose en las jóvenes coreografías de los bailarines más recientes, en las sombras iluminadas del performance, en los conciertos de música contemporánea, o en los telones de fondo de las cada vez menos llamadas “obras de teatro”.

Para no ir más lejos: en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá del 2014 se utilizaron más de 25 video-beams (sólo la obra *Sombras* de la directora noruega Kari Holtan requería de 5, sin contar los 2 adicionales para los subtítulos), multiplicándose su presencia, en la medida en que los espectáculos requerían de una mayor visibilidad para los asistentes. Pero no se trata tan solo de un recurso de ampliación de la imagen, como ya es una constante en cualquier concierto de rock. El video *cuenta* dentro de las formas representativas, tanto (o a veces más) que los actores o los demás recursos expresivos de la escena. Pocos meses antes del citado festival, el Espacio Odeón (antiguo Teatro Popular de Bogotá y, aún más antiguo, Teatro El Búho) acogió una ambiciosa experiencia de la artista Laura Villegas (¿Podremos denominarla así? ¿O es *tan solo* una directora de teatro?) en la que se intervino la totalidad de los cuatro pisos en ruinas del otrora refugio de Fanny Mikey⁵ y Jorge Alí Triana⁶, ahora adaptado para la presentación de una obra denominada *13 sueños*⁷ en la que, acompañando a un buen número de actores, músicos y bailarines, hubo 4 video beams, 10 televisores y 41 tabletas electrónicas. Es curioso que, en los tiempos en los que se aboga por una mayor presencia física del intérprete en vivo sobre los escenarios, se haya vuelto inevitable el video como un recurso de resurrección escénica. El Teatro La Candelaria, quizás el colectivo de mayor tradición de *vanguardia* en Colombia, introdujo la presencia del video en su obra más autorreferencial, titulada *A título personal* (2008), un año después de que su director, Santiago García, hubiese publicado el libro *El cuerpo en el teatro contemporáneo*⁸. ¿Qué hacía un primitivo video beam de escasos lúmenes en una obra concebida para exorcizar los fantasmas del pasado, en medio de los espectros de la Creación Colectiva? Un ejemplo pertinente del citado montaje: en una pantalla de papel periódico, el actor César Badillo observa su propia figura proyectada, imagen que lo increpa, hasta que él mismo decide destrozarse con ira su propia presencia virtual. Los actores teatrales mediatizados parecieran buscar la eternidad ante la inminencia

⁵ Destacada actriz, directora y gestora cultural nacida en Buenos Aires en 1930, instalada en Colombia desde 1958 y fallecida en Cali, en 2008. Fundadora del TPB, del Café Concierto “La gata caliente”, del Teatro Nacional de Bogotá y directora del Festival Iberoamericano de Teatro.

⁶ Prolífico director de teatro, cine y televisión colombiano, cofundador del TPB y responsable de una enorme cantidad de puestas en escena en las tres disciplinas citadas.

⁷ La experiencia tenía el fático subtítulo *O solo uno atravesado por un pájaro*. Espacio Odeón. Bogotá, 2013.

⁸ García, Santiago. *El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Ediciones del Teatro La Candelaria y Sic Editorial. Bogotá, 2007. El libro fue lanzado al público coincidiendo con el cumpleaños número 80 de su autor. En él se sigue insistiendo en la vieja teoría grotowskiana del actor como esencia de la representación teatral. Para completar la curiosa paradoja, el video es parte esencial de las obras de La Candelaria recogidas como *La trilogía del cuerpo* (“Cuerpos gloriosos”, “Soma Mnemosine”, “Si el río hablara...”, en temporada desde 2013).

de su desaparición. Pero no se trata tan sólo de una forma de pelear contra lo efímero. El video es, a su vez, *decorado*. Es escenografía que discute, interroga, se lamenta, guarda silencio, mira o introduce exteriores en el íntimo útero de la teatralidad.

Hace muchos años, el citado Santiago García publicó un artículo en el que contaba la anécdota de un director chileno que le puso una cita secreta, muy angustiada, para confesarle, en la intimidad de un hotel caleño, que odiaba la pantomima. Así me sentí, en la decimonovena crisis de nervios⁹ frente a mi psiquiatra cuando, con las manos heladas, le confesé, sin mayores preámbulos, que le tenía mucho miedo a los video beams en los escenarios. “No quiero reconocer la temible evidencia de mi vejez”, le grité, blandiendo el sobre de Xanax, advirtiéndole mi dependencia. El psiquiatra fue implacable: no podía confundir la utilización del video, como un recurso de las artes contemporáneas, frente a la peligrosa banalidad de la televisión. Yo venía preparado. Saqué de mi mochila arhuaca un ejemplar del libro *El puño invisible* y le grité a mi analista: “¡hay que tener cuidado! ¡El medio es el mensaje! ¡Mire lo que dice Carlos Granés en su texto máximo: ‘Al convertirse en industria del entretenimiento y del ocio, la actitud rebelde fue domada por completo. La televisión sacó toda su turbulencia a la superficie en forma de espectáculo, y los elementos cínicos y escépticos de la vanguardia – el humor, la irreverencia, la rebeldía, la zafiedad, la furia, la burla, la violencia – se adaptaron sin dificultad al formato televisivo’”!¹⁰. Hasta ahí llegó la paciencia del galeno. Se puso de pie, se paseó con los cachetes enrojecidos y me aclaró lo que yo ya me sabía de memoria, que una cosa era el video como recurso técnico y otra muy distinta el video como herramienta de la industria del entretenimiento, que una cosa era el video beam en la sala de exposición y otra muy distinta el mismo aparato reproduciendo conciertos de One Direction en la sala de una casa. “No estoy hablando del arte como fenómeno *museal* ni de televisión por cable”, le contesté, con lágrimas en los ojos. “Estoy considerando la fatal irrupción del video en las obras de teatro, en la forma más pura de representación en vivo”. El psiquiatra me pidió algunos ejemplos. Respiré profundo y le pedí, una vez más, que me diera tiempo. Esa misma noche, garrapateé otro ensayo:

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=zI-iMy0aZM8>

¹⁰ Granés, Carlos. 2012. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Bogotá: Taurus. Pág. 463.

III. Mapas/Mappings

En el principio, estaba el Verbo. Pero el Verbo se entusiasmó tanto con sus propios encantos, que devino en narratofagia. La palabra hizo crisis. Fue entonces cuando apareció el video. El video, bajo el imperio de la síntesis que provoca la imagen registrada, se fue tomando los distintos rincones de las Artes. De las bellas y de las feas. En Colombia, el fenómeno había comenzado con vástagos rebeldes de la televisión (como Rodrigo Castaño, hijo de Álvaro Castaño Castillo y doña Gloria Valencia de Castaño¹¹), con franceses apátridas (como el videoartista Gilles Charalambos), hasta llegar a las instalaciones de José Alejandro Restrepo. Pero las exploraciones de Restrepo no se limitaron a explorar en los artificios de la tecnología, sino a combinar la imagen proyectada con la imagen *representada* en la realidad. Y para ello contó, en primera instancia, con la privilegiada presencia de la desaparecida *performer* María Teresa Hincapié (1956-2008). Todavía recuerdo a la actriz hierática, en la mitad de un escenario, arrojando maíz a unas palomas que sólo aparecían en las pantallas de varios televisores ubicados en el piso del espacio de la representación. El sonido del maíz, estrellándose contra el piso, era amplificado por unos micrófonos que reverberaban la caída en un misterioso eco trascendente¹². Allí, creo yo, comenzaron las primeras actuaciones del video en los escenarios colombianos. Pero no me refiero al video como herramienta en sí misma, sino como partícipe, como coequipera de los intérpretes de la escena. Y, detrás de José Alejandro Restrepo¹³, ha habido en Colombia toda una avalancha de televisores y de video beams, de video objetos y de *mappings* en espacios convencionales y no convencionales, donde hacen presencia, tradicionalmente, los protagonistas del *arte* en sus mejores rupturas posmodernas. Pero mi curiosidad (y luego mi preocupación) se inclina hacia la digitalización de los escenarios, en un momento en el que el cuerpo parecía estar reinando sobre las formas representativas y los bailarines seguían

¹¹ Ambos pioneros de la radio y la televisión en Colombia.

¹² Este trabajo se estrenó en el Teatro La Candelaria de Bogotá, bajo el título de *Parquedades (escenas de parque para una actriz, video y música)* en 1987 y se presentaría, algún tiempo después, en la Sala Beethoven de la Escuela de Bellas Artes de Cali.

¹³ Por lo demás, Restrepo es el responsable de otras interacciones entre lo teatral y el videoarte, tales como *Humboldt y Bonpland taxidermistas* (2001), basado en un texto del dramaturgo venezolano Ibsen Martínez o *Vidas ejemplares* (2008) con destacados actores de distintos centros la vanguardia escénica colombiana. A propósito de esta última experiencia, ver: http://bogota.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=350003511 Pero el ejemplo mas elocuente es el de la serie denominada *Ejercicios espirituales* (obra ganadora del VII Premio Luis Caballero 2013) en el que la fusión entre proyecciones, actores, espacio y espectadores se producía de manera orgánica, por no decir extática, siguiendo los desafíos de San Ignacio de Loyola y la lectura que realizase con los estudiantes de la Maestría de Artes Vivas de la Universidad Nacional, a partir de las interpretaciones de Roland Barthes “no desde la mística sino desde la teatralidad”, según palabras del propio Restrepo.

estirando sus músculos, los actores continuaban estudiando sus parlamentos y los músicos procuraban calibrar sus instrumentos sin afinadores *on line*. Al parecer, la promiscuidad es la reina. Hoy, en el *arte*, conviven las videoinstalaciones con un nuevo tipo de sacerdocio del horror, que en Colombia se conoce coloquialmente como los “performeros”, especialistas en dignas formas de la poesía gestual, artífices de laceraciones múltiples, coprofilia entre los más audaces, amputaciones de los más comprometidos y otros ceremoniales que apuntan a las llamadas “teatralidades del dolor”, según la expresión de la investigadora Ileana Diéguez¹⁴. Hay, por consiguiente, una doble presencia en el artista que se expone y el creador que mediatiza su experiencia.

De la misma manera, en el escenario (o, mejor, en el espacio escénico), los actores *representan*, pero también *presentan*, según la ya célebre dicotomía planteada en las teorías posdramáticas. De hecho, Hans-Thies Lehmann considera que “en principio, sólo cuando la imagen de video entra en una relación compleja con la realidad corporal comienza una estética multimedia propia del teatro”¹⁵. Hay aquí una curiosa postura, si se quiere, *moral*, con respecto al objeto de mis preocupaciones. ¿Qué quiere decir “una relación compleja con la realidad corporal”? En el fondo, Lehmann pretende una conservación de la figura del actor que debería seguir liderando su protagonismo sobre la escena, pero hay respetables ejemplos dentro del teatro, al menos en el colombiano, donde el video no establece precisamente “relaciones complejas con la realidad corporal” sino que, de un solo tajo, prescinde de ellas. Para citar un ejemplo digno de consideración, se cuela en mi memoria el caso del codirector de Mapa Teatro, Rolf Abderhalden quien, desde finales de la década del ochenta, ha incursionado en el mundo de las videoinstalaciones, hasta llegar a complejas y polémicas fusiones entre lo teatral, lo audiovisual y lo plástico, en experiencias como *Testigo de las ruinas* (2005) o, cerrando un tríptico sobre la fiesta de la violencia colombiana, con *Los incontados* (2014).

¹⁴ Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas. México, 2013. Sus reflexiones se derivan, a su vez, del tremendo estudio de la investigadora antioqueña Elsa Blair (*Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Colección Antropología. Medellín, 2005) donde las expresiones del horror de las masacres y sus lecturas de intimidación, convierte en ejercicios demasiado pequeños sus equivalentes representacionales.

¹⁵ Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Paso de Gato / CENDEAC. México, 2013. Pág. 397. Por lo demás, este libro, publicado originalmente en Frankfurt en 1999, ha sido citado y referenciado, de manera múltiple, por los teóricos de la escena en Colombia, desde mucho antes de su aparición en español. ¿Será que el alemán es el idioma de los lenguajes no verbales?

Su ejemplo es, quizás, el que mejor sintetiza mis preguntas y, de cierta manera, propone algunas respuestas. Abderhalden, junto a sus hermanas Heidi y Elizabeth, fundó el grupo Mapa Teatro en 1984 produciendo, durante diez años que se prolongan, una gran renovación de la escena colombiana con obras que trascendían las lecturas complacientes de la teatralidad y se consolidaron con una voz inconfundible, con sus memorables lecturas de autores como Julio Cortázar, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, Shakespeare o Esquilo. Hasta que, en 1997, apareció su obra *Camino*, instalación que inaugura un tríptico (“Espacio vacío, rectangular. Piso blanco, paredes blancas. Suspendidos del techo una cobija, una almohada, un colchón, una cama, una silla, una mesa, un cuchillo, una maleta, un par de zapatos, un pantalón y una camisa, una tijera, una venda. Silencio. Oscuridad atravesada por dos imágenes proyectadas...”¹⁶), el cual se consolida en su segunda parte con *Dormitorio. Pieza para imagen y sonido* de 1998, ganadora de la VI Bienal de Arte de Bogotá del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Cerrando la trilogía, en 1999, se exhibió *Lo demás es silencio* en la Casa de Moneda, en el marco de la exposición “Puntos de cruce”. Fue una videoinstalación con proyección sobre paredes y piedras, y una luz de llama de gas en tubería de cobre. El título de este tercer episodio me interesaba en particular, porque había allí un guiño de teatrero: *Lo demás es silencio* remite al final de *Hamlet*, cuando el héroe de la tragedia está a punto de morir. ¿Quién estaba a punto de morir en esta obra en la que, según Jaime Cerón: “[...] los materiales fundamentales son el espacio y el tiempo, siendo abordados de manera que el espacio parezca durar y el tiempo tienda a ocupar un lugar”¹⁷? En 1999, los hermanos Abderhalden se disponían a *cerrar* cierta manera de construir sus proyectos escénicos, con la preparación de *Ricardo III* de Shakespeare. Es curioso pero, aún en ese momento, había una respetuosa distancia entre el objeto del video, como sujeto de la instalación plástica y los elementos primitivos de la representación teatral (actores, escenografía, utilería, vestuario, luces) ubicados en un espacio en ruinas que se convertiría en parte del diseño mismo de la tragedia isabelina. Pero video, teatro, instalación, artes plásticas, espacio no convencional y proyecto audiovisual se convertirían en un solo tejido, a raíz del proyecto conocido como *C’undua*, realizado entre 2001-2005, donde la caída de la llamada zona de El Cartucho se convertiría en objeto y sujeto del

¹⁶ Texto publicado en el catálogo *Generación intermedia*. 1998. Bogotá: Banco de la República. Consultado en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/genera/gene1.htm>

¹⁷ Cerón, Jaime. 1999. “Cruces sobre puntos”, en: *Puntos de cruce. Programa Johnnie Walker en las Artes 1998-1999*. Bogotá: Banco de la República, pág. 36.

testimonio de los Abderhalden como testigos y como *voyeurs* de la realidad. Los videos de la experiencia, aún permanecen. Sus protagonistas reales, al parecer, ya no están disponibles. Es posible que muchos de ellos ya estén muertos.

Hasta aquí, mis videonotas nocturnas.

IV. *La cuenta de la luz*

Desperté. Entusiasmado, corrí al consultorio del psiquiatra, convencido de tener una respuesta a su tratamiento de choque. El psiquiatra me esperaba, no muy entusiasmado con mi llegada, porque sabía que, en el fondo, estaba perdiendo su tiempo. Pero no lo decía, no podía decirlo, porque todos somos materia de experimentación y, en cualquier momento, salta la liebre del cubilete y se puede conseguir el milagro de la transubstanciación. ¿Retomamos?, pregunté con las cuartillas entre mis manos. “Tu pelea es inútil”, me dijo, pendenciero, el guardián de mi reposo. “El video no está peleando con los actores, ni con los *performers*, ni con las acuarelas de tu padre. El video puede estar en la misma ortodoxia que estás añorando, mi estimado señor K. El asunto es muy distinto si decides claudicar y te conviertes en escritor de telenovelas. En ese caso, serás incinerado por tus colegas, como ya lo han hecho, en otras ocasiones, los inquebrantables fundadores del Teatro Libre de Bogotá¹⁸”. En ese momento, temí que el resto era silencio, como concluía Hamlet en su último duelo. Pero no, no quise dejarme vencer. Recurriendo a mis salvadoras asociaciones libres, le dije al especialista que me había hecho recordar a la artista Carmen Gil Vrolijk que, en su espectáculo titulado *Vanitas Libellum* había convertido a actores, músicos y bailarines en meros instrumentos (hermosos, eso sí) que se articulaban como piezas a los *mappings*, a los video objetos y a toda suerte de proyecciones sobre la escena. “No tengo nada contra ella, doctor. Es más, creo que alcancé a conmovirme en mi butaca. Pero no dejó de inquietarme que esas fichas de ajedrez que eran sus intérpretes reales terminan apabulladas por las luces y las sombras de los proyectores, hasta el punto de que sospeché que no me encontraba en un teatro sino en un parque de atracciones metafísico”. El psiquiatra rio de buena gana. Primero fue una débil sonrisa de pesar, hasta convertir su

¹⁸ El Teatro Libre de Bogotá nació en 1973, inmerso en las fogosas luchas del movimiento estudiantil universitario. Aunque comenzaron siendo un ejemplo de la más fiera ortodoxia maoísta, a partir de la década del ochenta el grupo se ha caracterizado por poner en escena los mejores ejemplos del gran repertorio dramático universal.

gesto en una sonora carcajada, de aquellas que pretenden esconder la iracundia. Intenté pedirle el favor de que respetara mis dudas, pero no fui capaz de hacerlo porque, en el fondo, el doctor no iba a parar de batir su mandíbula, acordándose de vaya uno a saber qué digresiones. Quise referirme a Rolf Abderhalden y a su videoinstalación *La mirada ciega*, expuesta en la Galería Santa Fe del Planetario Distrital, en ocasión del Premio Luis Caballero del 2001¹⁹. Pero me estaría alejando, una vez más, del teatro. Que saturen de video beams las galerías y los museos y las salas de exposiciones hasta que se les estallen los transformadores, a mí no me importa. Pero... ¿el teatro? ¡Oh, el teatro, el templo de Molière y de Pirandello y de Chejov y del divino maestro Enrique Buenaventura!, ¿convertido en un sanandresito lleno de cables y de bombillas incandescentes? ¿Qué hago, doctor? El psiquiatra hizo una pausa en su celebración. Fue a su laptop y buscó la página de espectáculos en la capital colombiana. Busco con cautela, hasta llegar a la sección de estrenos, donde se anunciaba la obra *Histeria*, dirigida por Jimmy Rangel, con la compañía Omutismo. “Aquí está la solución a tu problema”, me dijo, como si fuese el coronel que no tenía quién le escribiera, próximo a decir su célebre frase final. Intenté preguntarle con un gesto, como si no entendiera lo que en realidad no entendía. No tuve que excederme en mi esfuerzo, cuando descubrí el subtítulo de la obra que concluiría mis terapias. Debajo de la palabra *Histeria*, los creadores del espectáculo me enviaban la respuesta: *teatro en la oscuridad*.

Pagué mi consulta y, por lo pronto, he decidido no regresar donde el psiquiatra.

Hasta finales de la década del sesenta, algunas compañías teatrales, de aquellas que contaban con un amplio repertorio de obras declamatorias tenían, como parte del personal, con un curioso habitante del proscenio de los escenarios que se llamaba “el consueta”. Conocido en otras geografías como “el apuntador” (en la televisión, para seguir con los ejemplos en VTR, se conoce como “el apuntador electrónico” y se ubica en la oreja de los actores; pero esa es otra historia), el apuntador, digo, se escondía en la llamada “concha del consueta” y se encargaba de susurrar los textos a los intérpretes amnésicos, sin que el público se diera cuenta. Hoy por hoy, el consueta ya no existe. La muerte del apuntador en la boca de los escenarios es muy probable que diera inicio al llamado “teatro moderno” en

¹⁹ <http://www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/MAM-621995>

Colombia. ¿Será que el video beam, con sus coros elocuentes de performeros suicidas y de guardianes de la sangrienta memoria colombiana, es el punto de partida encargado de iluminar el sendero de nuestra oscuridad posmoderna? Quiera el dios de los escenarios, de los psiquiatras y de las galerías de arte que, por culpa de una muñeca mecánica, no terminemos, como el pobre Nathanael, hablando solos por las calles.