

# beatriz

R T Z K

*International Hispanic Theatre Festival of Miami*

{ M A P A T E A T R O  
Y LA RECONFIGURACIÓN  
DE LA CIUDAD NEOLIBERAL:  
TESTIGO DE LAS RUINAS }

Doutora em Artes, Licenciada e Professora en Letras (Universidad de Buenos Aires). Titular regular de História do Teatro Universal Moderno e Contemporâneo e de História do Teatro Argentino no Departamento de Artes Dramáticas (IUNA – Buenos Aires), onde trabalha como Secretária de Investigação e Pós-Graduação. Diretora do Projeto IUNACYT “Nuevas reescrituras críticas en la escena contemporánea argentina” (2013-2014).

## { M A P A T E A T R O

## Y LA RECONFIGURACIÓN

## DE LA CIUDAD NEOLIBERAL:

## TESTIGO DE LAS RUINAS}

<sup>1</sup>  
**Beatriz J. RIZK**  
*International Hispanic Theatre Festival of Miami*

La ciudad ha jugado un rol fundamental tanto en el desarrollo del modernismo como del posmodernismo así como en la eclosión multicultural que fomentó el cambio de paradigmas que tuvo lugar al llegar a sus postrimerías el siglo XX. No hay duda que el espacio ciudadano fue, y sigue siendo, el escenario dentro del cual el proyecto modernista se llevó a cabo (BERMAN, 1982; BELL, 1978; LASH, 1990), pues la revolución industrial, tanto en los países occidentales desarrollados como en los que están en vías de serlo, hizo que en los centros urbanos se apiñaran los futuros obreros venidos del sector agrario. Bien hace en observar el pensador Carlos Rincón que “la urbanización, como expresión de la expansión indefinida en el espacio y en el tiempo, del Proyecto Modernista abarca tendencialmente, con la meta de la homogeneización, al mundo entero” (RINCÓN, 1995, p. 84). Lo que posiblemente ninguno de los distinguidos arquitectos modernistas urbanos y planificadores del futuro de la época llegaron a sospechar fue el atropello y el caos diametral en que se convertirían las ciudades, gracias precisamente al exceso de modernidad (la llamada por algunos “sobremodernidad”, que funciona como un “proceso acumulativo” que corresponde a “una aceleración de la historia, a un encogimiento del espacio y a una individualización de referencias” (AUGÉ, 1996, p. 148).

Si la modernización y la migración fueron dos factores de un mismo proceso en el primer mundo, en América Latina, a la

1 *Doutora em Artes, Licenciada e Professora em Letras (Universidade de Buenos Aires). Titular regular de História do Teatro Universal Moderno e Contemporâneo e de História do Teatro Argentino no Departamento de Artes Dramáticas (IUNA – Buenos Aires), onde trabalha como Secretária de Investigação e Pós-Graduação. Diretora do Projeto IUNACYT “Nuevas reescrituras críticas en la escena contemporánea argentina” (2013-2014).*

modernización a medias se le unió un masivo movimiento migratorio que en poco tiempo convirtió ciudades de tamaño relativamente pequeño, al mediar el siglo XX, en populosas metrópolis al finalizar el mismo. A esto se le suman los efectos que, a partir de la década de los ochenta, han tenido las reformas neoliberales con la llegada a sus grandes urbes de millares de desplazados económicos y sociales, además de los movilizados por cuestiones políticas, en aquellos países todavía convulsionados por conflictos armados internos, como es el caso de Colombia que nos ocupa aquí. De este modo, las ciudades se fueron convirtiendo en una sucesión de territorios, tanto físicos como simbólicos, que obedecen a realidades diferenciadas bajo diversas maneras de enfocar la vida. De manera consecuente, algunos espacios que prometían un porvenir, si no brillante por lo menos sí ordenado, se fueron convirtiendo en tugurios – no muy distantes de las nuevas colonias, o “barrios jóvenes”, que surgían en la periferia de forma desenfrenada – cayendo en una decadencia abismal debido asimismo a la movilización de una buena parte de su población en busca de mejores proyectos de vida.

En Bogotá, este proceso representó un paulatino desplazamiento del centro hacia el norte de la ciudad. Por otra parte, y es lícito decirlo, en algunos casos, este mismo proceso se transformó en agencia efectiva dando paso al surgimiento de asociaciones comunitarias fuertes puesto que, como han señalado algunos investigadores de este fenómeno urbano, “se teje una relación muy estrecha entre el territorio y sus habitantes ya que existe una habitación funcional y una valoración simbólica que se ha construido a lo largo del tiempo y dentro de [la] precariedad, a partir del esfuerzo de sus propios pobladores” (HERNÁNDEZ, 2007, p. 15). Pero en otros casos no sucede lo mismo; para aquéllos, menos afortunados, que viven a la deriva en medio de las grandes ciudades, la crisis de lo urbano, esa tensión que resulta de la transición de los lugares a los no lugares, de la escasa modernidad a la sobremodernidad, los va remitiendo a otras crisis, que ya no tienen que ver con la identidad sino más bien con la alteridad. Ya no se trata de confirmar o compartir sus propios valores con los de los compañeros, o vecinos, sino realmente de afirmarlos ante la yuxtaposición de símbolos y valores no sólo de otras partes, sino también de otros contextos, gracias, entre otras cosas, a la invasión de los medios de comunicación que se han colado en todos los resquicios de la vida cotidiana sin distingos sociales. En todo caso, y al decir de la antropóloga Natalia Gutiérrez, al asomarse el nuevo milenio, Bogotá no dejaba de ser una “ciudad paradójica.

Una ciudad ‘diseñada’ en un estilo marcado por la globalización que sin embargo conserva[ba] reglas de juego escondidas, que se sienten como permanencias de una estructura ideológica propia de la segregación de la ciudad colonial” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 65).

Este es el contexto que nutre las primeras intervenciones-acciones que Mapa Teatro, fundado en 1984 por los hermanos Rolf y Heidi Abderhalden, elabora con los antiguos moradores del barrio Santa Inés, mejor conocido como El Cartucho (nombre que surge por la actividad informal del reciclaje en la que se ocuparon muchos de sus inquilinos en los últimos tiempos del sector), ubicado en el centro de la ciudad, a partir de 2001. Y digo “antiguos moradores” porque cuando empiezan a trabajar con ellos, ya estos se encontraban en gran parte forzosamente desalojados y la primera fase del proyecto llamado Parque Tercer Milenio (inaugurado en 2005) con el que substituyeron al barrio estaba instalado en el lugar. El grupo venía de un proyecto interdisciplinario que cobijó a varios profesionales de diversos campos con los pobladores de Usaquén, otro barrio del nororiente de la ciudad formado por campesinos arribados a mediados del siglo XX<sup>2</sup>. El proyecto se llamó *C’úndua* (que en arauco quiere decir “el lugar a dónde se va a morir”) del que surgieron varios “objetos artísticos”, por llamarlos de alguna manera. Uno de ellos se llamó los *Libros de memorias*, que los vecinos llenaron con sus historias y fotografías; a otro se le dio el nombre de *Y su vida cuenta*, una serie de videos que se proyectaron en la Plaza de Bolívar, el 15 de diciembre de 2001, con los rostros y relatos de los vecinos. Otro tercero se denominó *La casa en la calle*, una serie de fotografías que “se colgaron en los espacios dedicados a la publicidad de los paraderos de buses por toda la ciudad” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 106).

Animados por esta experiencia y partiendo de varios conceptos esenciales como el del “arte relacional”, el grupo se desplazó al Cartucho, o a lo que quedaba del mismo, para entrar en diálogo con la comunidad. Según el crítico de arte francés Nicolas Bourriaud, de quien parte el concepto, la estética relacional “consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones interhumanas que pueda figurar, producir o suscitar”, proponiendo, de paso, el uso

2 Este proyecto se hizo realidad por iniciativa de la Alcaldía de Bogotá, bajo la administración de Antanas Mockus.

de la tecnología como modelo ideológico en tanto que “su influencia sobre las artes que le son contemporáneas se ejerce dentro de los límites que la circunscriben entre lo real y lo imaginario” (BOURRIAUD, 1996, p. 73). Casi está por demás decir, que esta posición está sustentada por la base teórica del también pensador francés Guy Debord quien, en 1967, anunciara el paso, al parecer definitivo, de la “vida social” a su “representación” en una sociedad tomada por los medios de comunicación en la que lo “espectacular” se colocaba irremisiblemente en un primer lugar. Para Debord y esto creemos que es esencial al acercarnos al trabajo de Mapa Teatro, “The spectacle is not a collection of images, but a social relation among people, mediated by images” (DEBORD, 1983 p. 14). Otro concepto básico que acompaña al grupo en su gestión es el de las “artes vivas” (*Living arts* que toman del medio anglo-sajón norteamericano) en cuanto a que la presencia misma (tanto de los artistas como de los no artistas o sea, en este caso, los “usuarios” del espacio intervenido) se constituye en la característica de mayor trascendencia en cualquier posible representación, además de colonizar y derrumbar cualquier barrera ante los modos preconcebidos del quehacer teatral. En las propias palabras de Rolf:

Las *artes vivas* (noción geográfica por excelencia) constituyen un modo de enmarcar todo tipo de actividades que, por decirlo de algún modo, son más conceptuales y dirigidas por ideas, que referentes a la forma o a la técnica. Son actividades que no están constreñidas por concepto de lugar o espacio, sino que se basan, en cierta manera, en ideas de presencia. (*apud* GUTIÉRREZ, 2009, p. 107).

Las intervenciones-acciones se originan a raíz de la propuesta de Mapa Teatro a los habitantes del barrio de trabajar con el mito de Prometeo, a través de la interpretación del dramaturgo alemán Heiner Müller (*La liberación de Prometeo*, 1985), haciéndolo suyo, por asociación, para que a su vez fueran narrando sus propias historias. Ejercicio de la memoria con fines terapéuticos, o re-significaciones de un bagaje cultural que no solo atañe a los “usuarios” sino a los mismos artistas involucrados en este “laboratorio de la memoria”, en el que se hace evidente que los primeros “se asoman’ detrás de su estigmatización” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 112), pueden ser, en un primer plano, las asociaciones que arrojen una reflexión epistemológica de este proceso / proyecto en el que se efectúa la transferencia de estructuras arquetípicas a la cotidianeidad para llenarlas

de resonancias silenciadas. Pero también, desde un plano ideológico<sup>3</sup>, se hace obvio el uso de la memoria como antídoto a todo intento de borramiento de parte del segmento hegemónico, convirtiéndose en “prácticas de resistencia”, como diría M. Foucault.

La mencionada antropóloga Gutiérrez usa la expresión “Hacer mundos”, acuñada por Nelson Goodman, que nos parece asimismo bastante acertada, o sea el “narrar de manera diferente lo que para la historia oficial privada o colectiva aparentemente ya está descrito, clasificado, archivado, muerto” al “abrirles la posibilidad a las personas de que se cuenten su propia historia de nuevo con otras preguntas para que desordenen las categorías en las que clasificaron sus propios relatos” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 112). Los resultados se dieron a conocer por etapas: *Prometeo 1er Acto* se llevó a cabo en los escombros a medio demoler del barrio en diciembre de 2002. Un año después, diciembre de 2003, tuvo lugar *Prometeo 2º Acto* sobre las ruinas del que fuera el barrio. Se trataba, como el primero, de pequeñas acciones, individuales y colectivas, alrededor del tema a veces utilizando alguna pieza del mobiliario. Residuo de lo que fuera para ellos su patrimonio real, ésta se colocaba en el sitio generalmente habitual, ya perteneciente al archivo de sus memorias que deseaban evocar, alternando con proyecciones de videos sobre grandes pantallas. Los relatos se convirtieron de esta manera, al decir de Rolf, en “una posible” como literal “huella entre las ruinas” (CORTÉS, 2010, p. 2).

La tercera acción se dio en la sede de Mapa Teatro, en la que se usó la casa que ocupan en el centro de Bogotá, de estilo colonial republicano similar a las viejas casonas que quedaban en el barrio antes de la demolición, como instalación dándole un sesgo de memoria arquitectónica ligada inextricablemente a una memoria socio-cultural. La cuarta acción llamada *La limpieza de los establos de Augías*, título que se refiere a otra narración mítica, *Los trabajos de Herakles*, se inicia en 2004 y se lleva a cabo en dos lugares de manera simultánea: el antiguo sitio en donde estaba el barrio ahora en construcción del parque y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. De esta manera, las imágenes del derribamiento de la última casa y la edificación del parque se transmitían en directo, vía Internet, a una

3 En el sentido que le brinda Louis Althusser al término, en cuanto a que “es una ‘representación’ de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (apud ŽIZEK, 2003 p. 139).

sala del museo. Comentando sobre *Prometeo*, que asumimos como válido para todo el proceso, Ileana Diéguez escribe:

*Prometeo* fue una acción que podría leerse como “teatro”, como performance-instalación, como acto de vida, como ritual de despedida, como fiesta catártica. Las hibridaciones no fueron solo artísticas, aunque se usaran estrategias teatrales, visuales y/o cinematográficas. La frontera más delicada que aquí se trazó estuvo en la zona donde se fundía la experiencia personal y el hecho estético. La fusión de escenarios artísticos y de topografías sociales detonaba una extraña “cronotopia liminal” suspendida en la frontera entre dos mundos: una *communitas* sostenida por la tensión metafórica entre lo mítico, lo estético y lo real. (DIÉGUEZ, 2005, p. 6)

El compendio de todo este ambicioso como complejo proyecto se cristalizó en un espectáculo llamado *Testigo de las ruinas* (2005), con el que el grupo ha recorrido el mundo<sup>4</sup>. Ellos mismos lo describen como “una instalación, en el sentido plástico, para arquitectura, imagen y sonido en movimiento, y de una video-performancia, en el sentido teatral” (Mapa Teatro 1). Dividida en dos partes, la obra recoge las experiencias anteriores a medida que se va ilustrando la demolición del barrio proyectada en una serie de video clips y culminando con un epílogo, denominado *Leteo*, que viene después de la construcción del parque. A través de cuatro proyectores de video, activados sobre pantallas grandes enmarcando el escenario, casi en calidad de bastidores, y manejados por los mismos artistas-técnicos a la vista del público, repasamos la historia y relatos de los habitantes del barrio singularizados en testimonios en los que la auto-ficción predomina y la pluralidad de las historias locales se hace obvia. Recordamos con especial interés la de un payaso, descendiente de una familia de payasos cuya presencia circense entraba en profunda contradicción con la lapidación que estaba teniendo lugar, así como la de una vendedora ambulante de arepas cuyo sitio de trabajo se va convirtiendo literalmente en un

4 Entre los eventos y lugares en los que se han presentado la obra se encuentran el Wiener Festwochen (Forum de Viena), Four Days in Motion Festival de Praga, el Hebbel Theater de Berlín y el Festival Internacional de Zurich. Tuvimos la oportunidad de ver el espectáculo en el Festival Iberoamericano de Bahía, Brasil, en septiembre de 2012.

basurero municipal y la de una familia a la que se enfoca en el dintel de lo que fuera su casa viendo impertérrita cómo se iba derrumbando todo a su alrededor.

Estamos ante un diálogo interdisciplinario con un segmento, que consuetudinariamente se ha considerado como marginal, en el que la relación entre lo poético con lo político y lo ético se encuentra tensionada dando paso a la fabricación de historias que colegimos como “verdaderas” y de formas colectivas “reales” de pensar y vivir. En este sentido, el espectáculo, trayendo a Debord de vuelta, representa una instancia más en el que la categoría de “lo real” se está tomando el teatro, no lejos, ya dentro de la era del consumo y la susodicha sociedad del espectáculo, “dominada por los monitores y las imágenes sintéticas” (RANCIÈRE, 2007, p. 1) en que vivimos, de la proliferación de los llamados “reality shows” televisivos (teniendo en cuenta por supuesto su enorme variedad). Asimismo también se puede aducir que es un regreso al teatro-documento, ya iniciado y difundido (incluyendo el uso de material gráfico como la fotografía y el cine) a partir del agit-prop alemán de Piscator y Brecht, a principios del siglo XX, que tuvo en la América Latina con el surgimiento del “Nuevo Teatro” en las décadas del 50 y del 60 del mismo siglo, gran apogeo.

La diferencia en los “mensajes”, tal como lo puntualiza el investigador José Sánchez, con el que estamos de acuerdo, entre estos precursores y los que nos ocupa aquí, es que los primeros estaban lidiando con la representación de la alteridad de acuerdo a ciertos códigos con los que se trataba de reivindicar su capacidad social en el contexto de una sociedad dada, asumida como injusta, mientras que ahora “se renuncia al control del discurso” y el esfuerzo se cifra en “diseñar una arquitectura en la que los otros no solo encuentren sino que construyan su propio lugar para desde ahí hablar con su propia voz” (SÁNCHEZ, 2005, p. 1). De paso, a diferentes escalas, este es el formato, el de la construcción de un espacio de encuentro sobre un escenario de actores y no-actores, que han adoptado varios teatristas latinoamericanos en novedosos montajes contemporáneos que se dirigen al mismo fin, el tratar de definir la subjetividad de una época por medio de la recuperación de la(s) memoria(s).

En el Cono Sur se señala a la directora argentina Vivi Tellas, a partir de su proyecto llamado Ciclo Biodramas que despunta en el año 2001, en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires, como la iniciadora de esta modalidad. En el Ciclo se estrenan varias piezas que se proponen subir a la escena historias de individuos, no actores necesariamente, con la participación de algunos de ellos en los montajes<sup>5</sup>. De esta experiencia surgen obras como *Mi mamá y mi tía* (2003) de la misma Tellas y la exitosa *Mi vida después* (2009), de Lola Arias, que se inserta de lleno en el circuito del todavía vigente Teatro x por la Identidad, en la que los actores dan paso a la narración de sus propias infancias apoyados con diapositivas y videos de sus familias. Los jóvenes actores, nacidos entre 1972 y 1983, son hijos “de la dictadura” y algunos de ellos fueron, de hecho, víctimas de los secuestradores de bebés durante la misma. La presentación en Chile de la obra contó con la participación de Ítalo Gallardo quien, a su vez, escribió y dirigió *Juan Cristóbal, casi al llegar a Zapadores* (2012), en la que sube al escenario a sus dos abuelas verdaderas para narrar sus historias al tiempo que instantáneas y videos de sus vidas se proyectan en el telón de fondo. Asimismo en Perú se estrena, con bastante éxito, *Criadero, instrucciones para (no) crecer* (2011), escrita y dirigida por Mariana de Althaus, en la que tres actrices cuentan sus propias historias desde el punto de vista de esa condición femenina que es la maternidad al tiempo que se transmiten proyecciones de videos de sus propias vidas, incluyendo una entrevista al padre de una de ellas, el conocido director Jorge “Coco” Guerra.

Regresando a *Testigo de las ruinas*, la entrada del no-actor en escena está subrayada por la propia vendedora de arepas del barrio, quien en un momento dado, aparece entre bastidores para literalmente instalarse en la mitad del escenario a hacer lo que siempre hacía en su contexto habitual, amasar arepas y asarlas en una estufa-carro dispuesta para ello, rompiendo con cualquier conato metafórico o metonímico que el espectáculo hubiera podido sugerir. Como, de hecho, es el caso en el que las imágenes de los basureros que resultaron de la demolición y destrucción del lugar son proyectadas detenidamente, de manera prolongada y detallada, ante las cuales los dos actores (Rolf y Heidi) debajo de unas mantas

5 Como referencia anterior, no podemos dejar a un lado los formatos-técnicas que Augusto Boal utilizara como base de su Teatro del Oprimido, tales como el teatro foro, el teatro invisible, el teatro imagen, etc., en los que intervenían con frecuencia los no actores / espectadores.

oscuras que los cubren totalmente se mueven de manera ondulante como si fueran danzantes de butoh. De paso, no es del todo gratuita la asociación si tenemos en cuenta que el butoh surge en el Japón después de la debacle catastrófica ocasionada por la bomba atómica durante la segunda guerra mundial. La simultaneidad de una forma de arte en la que se mezclan imágenes tan dispares realza la serie de niveles en que se realiza el espectáculo pues, por un lado, presenta la imagen “cruda”, la presencia material del no-actor, al tiempo que está codificando un discurso histórico en imágenes que, siguiendo la clasificación propuesta por Jacques Rancière, podríamos llamar “ostensivas” en cuanto se perciben como pura presencia, pero se reclaman en nombre del arte (los basureros, la demolición), a la vez que también apelan a la imagen metafórica con las que intervienen los artistas-danzantes mencionada antes. El uso simultáneo de estas tres formas de “imágenes”, según el filósofo francés, “acoplan o desacoplan el poder de mostrar y el poder del significado, la atestación de la presencia y del testimonio de la historia”, como en efecto lo hace Mapa Teatro, a la vez que “confirman o rechazan la relación entre el arte y la imagen” (RANCIÈRE, 2007, p. 26), dependiendo, por supuesto, del horizonte de expectativas del espectador.

Un último comentario sobre el rol del espectador. Desde un principio estamos obligados a tomar distancia por la naturaleza “técnica” del espectáculo. Tenemos la impresión de que estamos ante un teatro de la memoria en el que el artista se coloca en la posición de un archivista, al darnos una serie de testimonios e imágenes fragmentadas de un mundo de alguna manera compartido entre creadores y “usuarios”. Pero llega un momento, a partir de la entrada de la vendedora ambulante de arepas, que nuestra percepción cambia al borrarse las fronteras entre lo humano y lo no humano, el individuo y el objeto y, sobre todo, entre el “espacio” compartido por el Uno y el Otro que consuetudinariamente han siempre ocupado dimensiones diferentes. Estamos ahora ante una sociedad de lo desechable que literal y metafóricamente parece cobijarnos a todos. El sentido de lo liminal, regresando al concepto estudiado por Diéguezmencionada antes, nos abarca y al igual que los “ritos de pasaje” evocados el espectáculo termina con un acto comunitario que va más allá del acto de solidaridad con los despojados— quizás representado la integración o re-insertación a la *communitas* del iniciado que somos todos

- con la repartición de las arepas y chocolate “santafereño”<sup>6</sup>, que también ha venido preparándose a un costado de la escena durante la obra, a todos los espectadores. Sin duda, un acto de “cultura viviente como acontecimiento”, como diría el investigador Jorge Dubatti.

6 Una tradición local bogotana, de ahí su nombre, pues se remonta a la época de la Colonia, cuando Bogotá era conocida como Santa Fe.

## BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Traducción de Alberto Luis Bixio. Barcelona, Editorial Gedisa, 1996.

BELL, Daniel. *The cultural contradictions of capitalism*. New York, BasicBooks, 1978.

BERMAN, Marshall. *All that is sold melts into air: the experience of modernity*. New York, PenguinBooks, 1982.

BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris, Le Presses du réel, 1998.

CORTÉS, Rolf Abderhalden. “El artista como testigo: testimonio de un artista”. *Archivo virtual de artes escénicas*. 2010. <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=304>

DEBORD, Guy. *Society of the spectacle*. Detroit, Black & Red, 1983.

DIÉGUEZ, Ileana. “Indigencias cotidianas y escenarios de lo real en el arte escénico colombiano”. *Archivo virtual de artes escénicas*, 2005. <http://artesescenicasuclm.es/index.php?sec=texto&id=42>.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós, 1996.

\_\_\_\_\_. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Ediciones Siglo XXI, 2002.

GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990.

GUTIÉRREZ, Natalia. *Ciudad-espejo*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

HERNÁNDEZ, Jaime. “Estética y hábitat popular”. In: *Aisthesis*, Santiago, n. 41, 2007. pp. 11-35.

LASH, Scott. *Sociology of postmodernism*. London, Routledge, 1990.

Mapa Teatro. “Testigo de las ruinas (2001-2005)”. 2005. In: <http://www>.

[mapateatro.org/testigoDeLasRuinas/index.html](http://mapateatro.org/testigoDeLasRuinas/index.html)

RANCIÈRE, Jacques. *The future of the image*. London, Verso, 2007.

RINCÓN, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá, Univ. Nacional de Colombia, 1995.

SÁNCHEZ, José A. “C’úndua”. In: *Archivo virtual de artes escénicas*. 2005. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=3>

\_\_\_\_\_. *Las prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor, 2007.

ZIZEK, Slavoj. *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

**RESUMO** Neste ensaio acompanhamos de perto o processo que levou à instalação-ação-performance intitulada *Testigos de las ruinas*, do grupo colombiano Mapa Teatro. Além de ser um complexo compêndio de ações anteriores, o espetáculo representa uma instância na qual a categoria do “real” se torna o teatro, reafirmando a percepção de uma sociedade dominada pelos meios de comunicação. Assim mesmo, trata-se da construção de um espaço de encontro de atores e não-atores com o fim de definir a subjetividade de uma época por meio da recuperação da(s) memória(s).

**PALAVRAS-CHAVE** Mapa Teatro; teatro colombiano; video-performance.

**ABSTRACT** In this paper we follow the procedures that resulted in the installation-action-performance called *Testigo de las ruina* from the Colombian group Mapa Teatro. Besides being a complex amount of previous actions, the show represents a case where reality becomes theater, reassuring the perception of a society dominated by media. Despite that, the show is a construction of a space of encounter between actors and non-actors with the purpose of defining the subjectivity of an era by means of retrieving memory(ies).

**KEYWORDS** Mapa Teatro; Colombian theatre; video-performance.



